

Quaderni camilleriani

4

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

Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?



Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPFLL



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rthesis

Quaderni camilleriani 4

Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?

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), MARÍA 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 SZŐKE (sede italiana)
VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO (sede spagnola)

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 4

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

Tradurre il vigatèsè: ¿es el mayor
imposible?

A cura di
Giovanni Caprara

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 4

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

Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?

ISBN: 978-88-943068-0-4

2017 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

QUADERNI CAMILLERIANI 4

7 *Premessa*
GIOVANNI CAPRARA

9 *Preámbulo*
GIOVANNI CAPRARA

Saggi

15 *Afinidades narrativas en Vázquez Montalbán y Andrea Camilleri: del ciclo policiaco a las novelas de la memoria*
MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ

27 *Por una psicopatología del traductor camilleriano*
PAU VIDAL

29 *Il ladro di merendine: proposta di traduzione in spagnolo della varietà dialettale siciliana*
ANNACRISTINA PANARELLO

37 *Analisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri*
GIOVANNI BRANDIMONTE

64 *La traduzione dell'elemento diatopico siciliano nella serie televisiva Il commissario Montalbano*
CESÁREO CALVO RIGUAL

80 *Cómo hacer cosas con dialectos*
DAVID PARADELA LÓPEZ

Premessa

GIOVANNI CAPRARA

La storia di questo numero dei *Quaderni camilleriani* inizia da lontano. Corre l'estate del 2013, una torrida giornata del mese di luglio. Ricevo la mail di un professore dell'Università di Cagliari, ordinario di Filologia Italiana, il professor Giuseppe Marci, il quale mi invita a partecipare (in qualità di studioso dell'opera di Andrea Camilleri in Spagna), al seminario che da lì a poco si sarebbe tenuto nel capoluogo sardo.

La notizia produsse in me un certa sorpresa: ero invitato in quanto *studioso* dell'opera di Andrea Camilleri. Sì, certo, avevo realizzato un dottorato di ricerca sull'autore siciliano, uno studio inedito in Spagna sulla traduzione delle sue opere; avevo già pubblicato qualcosa in riviste specializzate e partecipato a numerosi convegni affrontando proprio questioni relative alla problematica della traduzione della lingua *mescidata* di Camilleri. Sentirmi definire dal professor Marci uno 'studioso' dell'opera camilleriana, tuttavia, mi sembrò esagerato.

La perplessità iniziale con la quale ricevetti quell'invito mi portò subito a cercare notizie sul docente che ancora non conoscevo. Trovai su di lui ampi riscontri che dicevano dell'attenzione dedicata agli studi filologici in generale, linguistici e letterari sardi in particolare. Le notizie sul suo conto, come spesso avviene in rete, cominciarono a fluire in abbondanza e quella navigazione mi condusse esattamente al porto dove adesso ci troviamo: all'opera di Andrea Camilleri, al suo rapporto con Marci, e a una trama di studi e ricerche. Accettai l'invito, naturalmente.

Dopo qualche mese, in occasione della mia prima visita a Cagliari, capii d'essermi imbarcato in un'avventura stimolante che ancora oggi continua. Da quell'estate del 2013 di cose ne sono successe. In collaborazione con il professor Marci, ho organizzato numerosi seminari sull'opera di Andrea Camilleri in giro per il mondo. Presso l'Università di Malaga ne abbiamo realizzati due, nel 2015 e nel 2016: il III e il IV *Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri*. Nel 2017, invece, il V *Seminario* è stato progettato in collaborazione con l'Università Autonoma di Barcellona. Nello stesso anno, abbiamo portato a Malaga l'esposizione intitolata *Camilleri a primera vista. Vuelta al mundo a través de las portadas del autor siciliano*, tutti i libri di Andrea Camilleri, con traduzioni annesse, in bella mostra per una quindicina di giorni nel cortile principale del Rettorato del nostro Ateneo.

Per quanto mi riguarda, ho continuato ad analizzare le traduzioni spagnole dell'opera camilleriana, individuando nuove linee di ricerca e aprendo nuovi orizzonti per gli studi d'italianistica all'Università di Malaga, dove esercito la mia attività di docenza e di ricerca. Ho assegnato numerose tesine e tesi di laurea, nonché memorie di fine master, dedicate all'opera dell'autore portoempedoclo, spesso anche in un'ottica comparativa con altri autori spagnoli. Devo aggiungere che l'organizzazione dei seminari camilleriani mi ha consentito di conoscere validi colleghi, a Cagliari e a Malaga, a Fortaleza e a Parigi, a Città del Messico e a Barcellona.

Incontrando il professor Marci, ero rimasto colpito dalla sua grande generosità. Adesso che lo frequento con più assiduità ne apprezzo anche le capacità propositive, l'eleganza, il sapere, l'oratoria. Il progetto camilleriano vive del suo entusiasmo e tenace voglia di fare, dello sforzo di coinvolgere un ampio numero di soggetti e di mediare, creando ponti

destinati a unire culture: lui che architetto in senso stretto non è, potrebbe essere definito un *architetto del pensiero*.

Oggi comprendo che con quella mail del 2013, il collega Marci mi stava proponendo un ‘patto’: e non a caso proprio all’idea di *patto* è stato dedicato il primo numero di questa vivificante impresa che oggi sono i *Quaderni camilleriani*.

Mi piace definirlo un accordo *entre caballeros*, anche per dargli un tono cavalleresco e castigliano; ne sono derivati non soltanto la diffusione degli studi camilleriani in un contesto internazionale, ma anche, insieme all’avventura culturale, la nascita di una amicizia profonda che, ne sono certo, si svilupperà nel futuro.

Questo quarto volume, intitolato *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?*, racchiude gli atti del primo seminario di studio organizzato nel 2014 presso l’Università di Malaga. La caratteristica del programma di quell’anno fu che, per la prima volta, riuscimmo a riunire in Spagna un numero importante di esperti, vista l’eccezionalità dei temi e dell’autore proposto.

In quell’incontro, l’opera di Camilleri venne affrontata da diverse angolazioni, secondo l’intendimento di dare all’evento (come all’intero ciclo dei seminari) un carattere interdisciplinare. I contributi degli studiosi intervenuti offrirono visioni inedite dell’opera di Camilleri, almeno per quanto riguardava gli studi realizzati nella penisola iberica: dall’analisi delle traduzioni delle opere in castigliano alla loro ricezione in Spagna, dal giallo in Italia al poliziesco ‘mediterraneo’, dal siciliano Camilleri al catalano Vázquez Montalbán, dalle origini dell’amicizia tra questi due scrittori, al loro rapporto con altri autori europei.

Quell’incontro di Malaga ha anche sancito il consolidamento dei rapporti tra gli atenei di Cagliari e Malaga, ribadita dalla presenza di numerosi studiosi delle due sedi universitarie e degli studenti, sui quali il progetto ha puntato fin dall’avvio e che è cresciuta nel corso degli anni. Ulteriore e significativo valore è derivato a quell’esperienza dalla partecipazione dei traduttori di Camilleri che hanno preso a confrontarsi con gli studiosi in un dialogo inizialmente non semplice ma sempre più produttivo.

Forse, anche grazie a questi incontri e al dialogo apertosi tra gli addetti ai lavori, oggi si è diffuso in Spagna un proficuo scambio di idee in cui sono coinvolti rappresentanti di ambiti professionali diversi: traduttori, linguisti, insegnanti ed editori. Il dibattito principale è imperniato sull’analisi delle traduzioni, non soltanto in spagnolo: si avverte ora la necessità, soprattutto da parte di quanti hanno studiato l’opera camilleriana in traduzione, di riconoscere ad essa l’importante valore che le spetta, quale continuità e non rifacimento dell’originale: che poi è un distanziamento, con relative perdite linguistiche e culturali, quindi senza dover far ricorso ad una sorta di straziante standardizzazione della lingua, metodo ampiamente diffuso nelle traduzioni di quel linguaggio camilleriano che qualcuno ha definito ‘pirotecnico’. È iniziato uno scambio di proposte il cui unico scopo era giungere ad un’opera di mediazione tra il testo originale e quello tradotto. Ogni interlocutore ha dato il proprio contributo a questo scambio: c’è chi ha parlato di ‘difesa’ del prodotto commerciale, chi ha insistito sulla necessità di portare a termine un approfondimento linguistico, chi ha discettato di storia della lingua e chi si è profuso in interessanti analisi traduttologiche. La voce energica di quanti si dedicano alla traduzione sembra prevalere su tutte, auspicando la necessità di ‘manipolare’ il testo, di scendere cioè ad un compromesso in grado di provocare la lingua e di condurla a compiere un movimento, come se si trattasse di un elastico, oltre i canoni imposti delle Accademie, riconoscendo l’importanza e il valore che questa elasticità rappresenta e che tanto incide sulla creazione, anche quella voluta da Camilleri. Di questo si continua a discutere in Spagna.

Un ringraziamento sincero rivolgo agli autori che con i loro contributi hanno voluto lasciare traccia della loro partecipazione al seminario di Malaga del 2014. Esprimo un particolare ringraziamento a María Dolores García Sánchez per la revisione dei testi.

Preámbulo

GIOVANNI CAPRARA

La historia del presente número de *Quaderni Camilleriani* viene de lejos. Corría el verano de 2013, un tórrido día del mes de julio. Recibo entonces el correo electrónico de un profesor de la Universidad de Cagliari, el catedrático de Filología Italiana Giuseppe Marci, que me invita a participar –en cuanto experto de la obra de Andrea Camilleri en España–, en el seminario que se iba a celebrar en la capital de Cerdeña al cabo de poco tiempo.

La noticia me sorprendió un poco: me invitaba como *esperto* de la obra de Andrea Camilleri. Es verdad que el autor siciliano había sido el tema de mi tesis doctoral, un estudio inédito en España sobre la traducción de sus obras; y que había publicado también algún artículo en revistas especializadas y participado en numerosos congresos tratando precisamente cuestiones relativas a la traducción de la lengua *mixta* de Camilleri. Sin embargo, ver que el profesor Marci me definía ‘experto’ de la obra camilleriana me pareció exagerado.

La perplejidad inicial con la que recibí la invitación me llevó a buscar inmediatamente noticias sobre el docente que todavía no conocía. Encontré numerosos testimonios que hablaban de la atención que le había dedicado a los estudios filológicos, en general, y a los lingüísticos y literarios relacionados con Cerdeña, en particular. Las noticias sobre él, como sucede con frecuencia en la Red, empezaron a afluir en abundancia y aquella navegación me condujo exactamente al puerto donde nos encontramos ahora: la obra de Andrea Camilleri, su relación con Marci y un entramado de estudios e investigaciones. Naturalmente, acepté la invitación.

Algunos meses después, con ocasión de mi primera visita a Cagliari, comprendí que me había embarcado en una estimulante aventura que todavía hoy continúa. Desde aquel verano de 2013 han pasado muchas cosas. En colaboración con el profesor Marci he organizado numerosos seminarios sobre la obra de Andrea Camilleri por todo el mundo. En la Universidad de Málaga celebramos dos, en 2015 y 2016: el *III y IV Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri*. El *V Seminario*, en cambio, se proyectó en colaboración con la Universidad Autónoma de Barcelona en 2017. Este mismo año llevamos a Málaga la exposición titulada *Camilleri a primera vista. Vuelta al mundo a través de las portadas del autor siciliano* –con todos sus libros y las correspondientes traducciones–, que permaneció abierta durante quince días en el patio principal del Rectorado de nuestra Universidad.

Por lo que a mí respecta, he seguido ocupándome de las traducciones españolas de la obra camilleriana, identificando nuevas líneas de investigación y abriendo horizontes para los estudios de Filología Italiana en la Universidad de Málaga, donde llevo a cabo mi labor docente e investigadora. He dirigido numerosos Trabajos de Fin de Grado y Máster dedicados a la obra del autor nacido en la ciudad de Porto Empedocle, a menudo desde una óptica comparativa con otros autores españoles. Debo decir que la organización de los seminarios camillerianos me ha permitido conocer a prestigiosos colegas, en Cagliari y Málaga, en Fortaleza y París, en Ciudad de México y Barcelona.

Al conocer al profesor Marci, me sorprendió su gran generosidad. Ahora que nos vemos con mayor frecuencia, valoro también su capacidad de plantear propuestas, su elegancia, su sabiduría, su capacidad oratoria. El proyecto sobre Camilleri existe gracias a su entusiasmo y a su tenaz empeño, al esfuerzo en implicar a un amplio número de personas, así como a sus dotes de mediador, creando puentes destinados a unir culturas: aunque estrictamente hablando no es un arquitecto, se le podría definir como *arquitecto del pensamiento*.

Ahora me doy cuenta de que, con aquel correo electrónico de 2013, el colega Marci me estaba proponiendo un ‘pacto’; y no es casualidad que el primer número de esta vivificante empresa constituida actualmente por los *Quaderni camilleriani* estuviese dedicado a la idea de *pacto*.

Me gusta definirlo como un acuerdo *entre caballeros*, para darle además un tono caballeresco y español, del que han derivado no solo la difusión de los estudios sobre Camilleri en un contexto internacional, sino, junto a la aventura cultural, el nacimiento de una amistad profunda que, estoy seguro, seguirá creciendo en el futuro.

Este cuarto volumen, titulado *Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, recopila las actas del primer seminario de estudio organizado en 2014 en la Universidad de Málaga. La característica fundamental del programa de aquel año fue que, por primera vez, logramos reunir en España a un número importante de expertos, teniendo en cuenta la excepcionalidad de los temas y del autor propuestos.

En aquel encuentro se afrontó la obra de Camilleri desde distintos ángulos, con la intención de dar al evento (así como a todo el ciclo de seminarios) un carácter interdisciplinar. Los investigadores que intervinieron ofrecieron visiones inéditas de la obra de Camilleri, sobre todo por lo que se refería a los estudios realizados en la Península Ibérica: desde el análisis de las traducciones en castellano a su recepción en España, del *giallo* en Italia a la novela policíaca ‘mediterránea’, del siciliano Camilleri al catalán Vázquez Montalbán, de los orígenes de la amistad entre estos dos escritores a su relación con otros autores europeos.

Aquel encuentro de Málaga también consolidó las relaciones entre las Universidades de Cagliari y Málaga, confirmada por la presencia de numerosos estudiosos de ambas sedes universitarias y de sus estudiantes, en quienes el proyecto se ha fundado desde el inicio, desarrollándose posteriormente en el curso del tiempo. Un significativo valor añadido ha derivado de aquella experiencia por la participación de traductores de Camilleri que empezaron a discutir con los investigadores en un diálogo, inicialmente un tanto complejo, pero cada vez más productivo.

Quizá se deba también a estos encuentros y al diálogo establecido entre los entendidos que actualmente en España se haya difundido un fructífero intercambio de ideas entre representantes de ámbitos profesionales diferentes: traductores, lingüistas, profesores y editores. El debate principal se centra en el análisis de las traducciones, y no solo las españolas. Se advierte ahora la necesidad, sobre todo por parte de cuantos han estudiado la obra de Camilleri traducida, del reconocimiento de su importante valor, merecido por lo que supone de continuidad, y no mera reconstrucción, del original; lo que a fin de cuentas representa un distanciamiento, con sus relativas pérdidas lingüísticas y culturales, pero sin necesidad de recurrir a esa especie de lacerante estandarización de la lengua, método ampliamente difundido en las traducciones de lo que alguien ha llamado lenguaje camilleriano ‘pirotécnico’. A partir de ahí, ha comenzado un intercambio de propuestas cuyo principal objetivo ha sido conseguir la mediación entre el texto original y el traducido. Cada interlocutor ha proporcionado su contribución a este intercambio: unos han hablado de ‘defensa’ del producto comercial, otros han insistido en la necesidad de llevar a cabo una profundización lingüística, algunos han debatido sobre historia de la

lengua y otros más se han prodigado en interesantes análisis traductológicos. La enérgica voz de cuantos se dedican a la traducción parece prevalecer, preconizando la necesidad de ‘manipular’ el texto, es decir, de aceptar un compromiso capaz de retar a la lengua y obligarla a realizar un movimiento más allá de los cánones impuestos por las Academias, como si se tratase de un cinta elástica, reconociendo la importancia y el valor que dicha elasticidad representa y que tanto incide en la creación; también en la de Camilleri. Sobre esto se sigue discutiendo en España.

Por último, un sincero agradecimiento a los autores que con sus trabajos han querido dejar huella de su participación en el seminario de Málaga de 2014. Quisiera manifestar mis personales agradecimientos a la Profa. María Dolores García Sánchez, por la revisión de los textos.

Saggi

Afinidades narrativas en Vázquez Montalbán y Andrea Camilleri: del ciclo policiaco a las novelas de la memoria

MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ

Los lazos de Andrea Camilleri con la cultura hispánica pueden rastrearse ya desde los tiempos en que su actividad profesional, vinculada durante largos años al teatro y a la televisión, le llevara a dirigir un auto sacramental de Calderón de la Barca y una serie basada en el *Lazarillo de Tormes*¹. Asimismo, dos de sus mejores novelas, *Il re di Girgenti* (CAMILLERI 2001) y *La rivoluzione della luna* (CAMILLERI 2013), están ambientadas en Sicilia durante la época en la que la isla formaba parte de la monarquía hispánica, por lo que no es de extrañar que en sus páginas asomen retazos de la literatura española del Siglo de Oro a través de ciertos ecos quijotescos, citas de san Juan de la Cruz o evocaciones de santa Teresa². Sin embargo, para la gran mayoría de los lectores la relación con España significa, sobre todo, asociarlo a la figura de Manuel Vázquez Montalbán. Como es sabido, Montalbano, el apellido del comisario protagonista de sus novelas policiacas –patronímico muy difundido en Sicilia–, surgió como homenaje al escritor español, en signo de admiración por su obra y como reconocimiento a la influencia ejercida en la propia creación literaria³. Homenaje reiterado veinte años después con la publicación en Italia de un volumen titulado *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*⁴.

A primera vista, la aparición de este breve texto (apenas cincuenta páginas en las que se transcribe una conversación mantenida mucho tiempo antes⁵) podría considerarse la estrategia de mercado de una editorial minoritaria para obtener visibilidad y rápidos beneficios, dada la facilidad con la que los libros del siciliano alcanzan los primeros puestos en las listas de libros más vendidos. No obstante, hay que tener en cuenta que

¹ Su montaje de *Il gran teatro del mondo* se estrenó en 1969 en Roma y viajó luego por algunas ciudades del resto de Italia. Además, el segundo canal de la televisión pública retransmitió una de las representaciones de la obra. También ese mismo año dirigió para la RAI, con guión de Claudio Novelli, la serie de cuatro capítulos *Lazarillo* (cfr. <http://www.vigata.org/attivita/attivita.shtml> [junio 2016]). Por otra parte, se encuentran referencias a títulos de los hermanos Álvarez Quintero, Benavente, Dicenta y Zorrilla en un ensayo suyo dedicado a la escena italiana de principios del siglo XX, cfr. A. CAMILLERI, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959.

² Más extraño es, sin embargo, que hasta la fecha ninguna de las dos obras haya sido traducida al español, teniendo en cuenta los juicios positivos de la crítica y la opinión del autor al respecto: «*Il re di Girgenti* mi sembra il massimo che potessi dare nella scrittura», S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 383. Cfr. M. D. GARCÍA SÁNCHEZ, «Echi di hispanidad ne 'Il Re di Girgenti'», en G. MARCI (ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 97-107.

³ Cfr. L. GAROSI, «La novela policíaca de Manuel Vázquez Montalbán y Andrea Camilleri», en M. J. PORRO HERRERA (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000). IV Reunión científica Internacional, Córdoba, 4-6 de noviembre de 2002*, Córdoba, Fundación PRASA, 2005, pp. 243-259.

⁴ A. CAMILLERI, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Ginevra-Milano, Skira, 2014.

⁵ En septiembre de 1998, durante una de las sesiones del *Festivaletteratura* que se celebra todos los veranos en la ciudad de Mantua, cfr. <http://www.festivaletteratura.it/> [junio 2016].

acababan de conceder a Camilleri el Premio Pepe Carvalho⁶, por lo que cabe aceptar en clave sentimental más que económica la recuperación en ese momento de la antigua entrevista. Ofrecer a los lectores el intercambio de ideas sobre libros y lecturas, además de las reflexiones sobre los protagonistas de sus respectivas novelas, era un modo de perpetuar el recuerdo del vínculo establecido primero por admiración literaria y transformado más tarde, al conocerse personalmente, en sincera amistad⁷. Con motivo de la entrega del premio, en febrero de 2014, Camilleri evocó su acercamiento a la obra del catalán treinta años atrás por medio de la lectura de *Asesinato en el Comité Central*: «Me entusiasme; era mi ideal de novela negra, que entonces nunca imaginé que practicaría. ¿Por qué me gustó tanto? Porque el enigma detectivesco estaba a la altura del retrato de una sociedad examinada críticamente»⁸.

Para llegar a ese punto, en el que Vázquez Montalbán lograba conciliar el carácter popular del género con la escritura de calidad, había recorrido un largo camino. Nacido al término de la Guerra Civil en el seno de una familia que se encontraba entre los perdedores de la contienda, inició su carrera literaria a finales de los años sesenta, al tiempo que publicaba artículos periodísticos y ensayos de todo tipo, entre mil dificultades derivadas de la labor política como activo opositor al régimen franquista⁹. Consiguió gozar pronto de prestigio en los círculos literarios a raíz de su inclusión en la celebrada antología *Nueve novísimos poetas españoles* (CASTELLET 1970)¹⁰, así como gracias a una narrativa que seguía la línea experimental dominante entonces. Por ese motivo, la decisión de dedicarse a la novela policiaca supuso para los ‘bien pensantes de la cultura’ poco menos que un delito de lesa majestad. Él mismo explicó más de una vez cómo surgió la idea:

A principios de los setenta vivíamos en una dictadura literaria: o escribías como Juan Benet o no eras nadie. A los jóvenes se les exigía que escribieran el *Ulises*. El resto eran sublitteraturas. Un día, en plena euforia ética con mi amigo José Batlló, nos burlábamos de la literatura de vanguardia y él me desafió a escribir una novela de guardias y ladrones. Acepté el reto y escribí *Tatuaje* en 15 días. La crítica la recibió fatal y me acusaron de lanzarme a un suicidio profesional, a una operación comercial. Hacer una novela de detectives en el *rigor mortis* de la cultura española de la época era horroroso. Para mí, sin embargo, era una novela experimental, ya que Carvalho no era un detective al uso. Vivía con una puta, quemaba libros, era excomunista y exagente de la CIA¹¹.

⁶ Galardón instituido en memoria de Vázquez Montalbán por su labor en la renovación del género policiaco. Se entrega en el ámbito de las actividades de la Semana de la Novela Negra que tiene lugar anualmente en Barcelona, más conocida como *BCNegra*, cfr. <http://lameva.barcelona.cat/barcelonacultura/es/recomanem/bcnegra-2014> [junio 2016].

⁷ El encuentro inicial se había producido ese mismo verano, durante los actos programados en la fiesta anual del Partido Comunista Italiano en la que Camilleri presentó junto a Massimo D'Alena la traducción italiana de *O César o nada*, cfr. D. BARBA, «Montalbán y Montalbano», *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 2014, <http://www.l-h.cat/utills/obrefitxer.aspx?Fw9EVw48XS4WAr0zUdS1h0U2obcYmeHIEK7Q2VbHZJsqazB> [junio 2016].

⁸ C. GELI, «Camilleri llora a Montalbán», *El País*, 7 de febrero de 2014, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/06/catalunya/1391724825_522112.html [junio 2016].

⁹ De su capacidad de escritura dan cuenta los más de nueve mil artículos aparecidos a lo largo de su vida solo en ámbito periodístico, cfr. C. GELI, M. MAURI, *El periodismo según Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Ronsel, 2008.

¹⁰ Su compilador, José María Castellet, se inspiró en el movimiento poético italiano *I novissimi* para titular el volumen, por lo que al ser traducido al italiano se prefirió el de *Giovani poeti spagnoli* (trad. it. de Rosa Rossi, Torino, Einaudi, 1975).

¹¹ X. MORET, «Carvalho es termómetro de las utopías de los sesenta y del desencanto de los noventa», *El País*, 19 de febrero de 1997, http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306801_850215.html [junio 2016]. Volvería a explicar su decisión tanto en la conversación con el autor siciliano (A. CAMILLERI, *Andrea*

Hasta entonces había despreciado la novela tradicional, identificada con un instrumento al servicio de la burguesía. Pero cansado de los rigores del estructuralismo, y considerando un fracaso los intentos de ruptura respecto a los esquemas decimonónicos, Vázquez Montalbán decidió explorar en otras direcciones para «redescubrir el placer de escribir y de contar cosas»¹². Encuentra así una alternativa estimulante en el molde de la novela policiaca y se convierte en un desafío para él adaptar ese molde a la realidad española y al mensaje ideológico y crítico que pretendía transmitir. Para ello, en *Tatuaje* (1974)¹³ rescata de su etapa experimental un personaje al que transforma en investigador privado –el protagonista de *Yo maté a Kennedy* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1972)¹⁴– y una técnica –el *collage*– que le permite seguir mezclando elementos de procedencia diversa, en una combinación de alta y baja cultura que será la seña de identidad del conjunto de su producción.

En el ambiguo narrador de *Yo maté a Kennedy*, comunista y agente de la CIA, guardaespaldas y asesino del presidente norteamericano, se encontraban ya rasgos que pasarán al futuro detective. Por ejemplo, su desprecio por la cultura oficial («Recordé con repugnancia la cantidad de libros que había comprado y que no había leído. Qué peste a muerto echaban. Los utilizaba para hacer construcciones arquitectónicas...» [p. 66]) o el gusto por la comida («En vano les digo lo ricos que son los *rovellons* con butifarra de La Garriga» [p. 97]). Anticipan la quema de libros y las recetas de cocina que paliarán los sinsabores de las aventuras del Pepe Carvalho investigador. Del mismo modo, se anticipa también una mirada irónica respecto a la élite cultural del país: «Cuando le dije que era español, el presidente recitó un verso y medio del *Libro del Buen Amor*. Cambió pronto de tema para demostrarme su total desacuerdo con Pérez de Ayala en el demoleedor ataque a Cejador» (p. 30). Asimismo, tanto la mezcla de fragmentos narrativos con poemas y canciones populares que salpican el experimento policiaco, como las frecuentes notas autobiográficas, también están presentes en *Yo maté a Kennedy*¹⁵. Muestra igualmente el

Camilleri *incontra Manuel Vázquez Montalbán*, cit., pp. 7-8) como en alguna otra entrevista en la que aludía a la influencia de su suegro en su decisión, dado que este solía ironizar a propósito del precario nivel de vida que le procuraba la literatura. Vázquez Montalbán invocaba entonces al autor de Maigret como modelo de éxito: «Bueno, me pondré a escribir novelas como las de Simenon, y ya verá usted como tengo un castillo en Suiza», G. TYRAS, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela, 2003, p. 89. En cuanto a Batlló, poeta y editor, había publicado en su colección «El Bardo» dos libros de poesía de Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental* (1967) y *Movimientos sin éxito* (1969), además de haber incluido alguna de las composiciones del amigo en su *Antología de la nueva poesía española* (1968).

¹² W. J. NICHOLS, «A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2 (1998), p. 201.

¹³ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Tatuaje*, Barcelona, Planeta, 2004 [1974].

¹⁴ En Italia se publicaría muchos años después, una vez consolidado el éxito de su autor, cfr. *Ho ammazzato J. F. Kennedy*, trad. it. de Hado Lyria, Milano, Feltrinelli, 2001.

¹⁵ La huella autobiográfica puede apreciarse claramente en la carta que la madre envía a Carvalho, en la que se resume en buena medida la juventud del propio autor: «Pepe, hijo mío. ¿Es verdad todo lo que dice este señor? Nosotros siempre habíamos sido pobres, pero honrados. Tu abuelo paterno fue campesino. Yo fui modista desde los doce años y cuando la modistería se daba mal me dedicaba a la confección de ropa interior de caballero. Tu padre fue emigrante, de la UGT, policía secreta durante la guerra, preso político y mozo de almacén hasta el último suspiro. Cuando te aprendiste de memoria el *Diccionario Ilustrado Spes* comprendimos que estabas llamado a hacer grandes cosas. A los once años leías *El Criterio*, del padre Balmes y *La vuelta al mundo de un novelista*, de Blasco Ibáñez. A los quince años eras profesor de párvulos y cobrador dominguero de recibos del seguro de entierro. Cuando entraste en la Universidad yo misma te hice unos pantalones nuevos, te compraste una chaqueta todo-tiempo en los almacenes más prestigiosos del barrio y tu padre te fue a ver en secreto cuando hacías cola para matricularte. Después te dio por la política y una noche se te llevaron porque habías ido pintando las paredes de toda la ciudad. Después te casaste y a los cinco meses volvieron a llevárvete y no te soltaron hasta un año y medio después. Nada en tu vida respondía a las esperanzas que tu padre y yo habíamos concebido [...]» (pp. 170-171). Cfr., entre otros, M.

recurso a la ironía y la alternancia de registros lingüísticos variados, evidenciando una familiaridad con grupos sociales heterogéneos que podrá apreciarse mejor en las siguientes novelas. Sirvan de ejemplo las peroratas de Muriel, exmujer del protagonista, que lleva los tics de la militancia política incluso a la esfera íntima y familiar, precursora de las variantes del lenguaje político que definirán a los personajes de *Asesinato en el Comité Central*¹⁶.

A pesar de la desfavorable acogida de la crítica y del escaso interés del público por *Tatuaje*, Vázquez Montalbán quedó satisfecho con la prueba, por lo que ideó una serie pensada en principio para diez entregas. Pretendía realizar con ello una crónica de la transición española de la dictadura a la democracia, transmitiendo su personal visión del tiempo vivido, en una suerte de «fresco galdosiano», según palabras de Eduardo Mendoza¹⁷. Así que, una vez vencidas las reticencias del editor, consiguió publicar *La soledad del manager* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1977) y continuar después con *Los mares del Sur* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1979)¹⁸. Sin las prisas que le habían impulsado a escribir el volumen inicial en apenas dos semanas, esta vez contaba además con una situación política diferente que le permitía mayor libertad de expresión. Pudo así afrontar en ambas el retrato de una sociedad que se aprestaba a celebrar con entusiasmo las primeras elecciones democráticas, después de cuatro décadas de franquismo, pero que también empezaba a padecer el *desencanto* causado por la frustración de las esperanzas depositadas en el futuro democrático. Con *La soledad del manager* el experimento se consolidaba y tanto el marco narrativo como su protagonista se fueron afianzando en lo que para Vázquez Montalbán constituyó una fase de aprendizaje de cara a proyectos más ambiciosos¹⁹. *Los mares del Sur*, además, marcó un hito en la vida y en la literatura del escritor. En primer lugar, porque al obtener el premio Planeta logró un gran éxito a nivel popular y consiguió una estabilidad económica de la que hasta entonces no había podido disfrutar. Por otra parte, aunque los ambientes literarios seguían dándole la espalda aún más («et converteixes durant un temps en un escriptor d'El Corte Inglés»²⁰), esta novela le abrió otras puertas gracias a la concesión en Francia del *Gran Prix de Littérature Policière Étrangère* de 1981, con lo que se multiplicaron las traducciones a diferentes lenguas y, sobre todo, comenzó a gozar de prestigio internacional²¹.

EAUDE, *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Barcelona, Alrevés, 2011; J. V. SAVAL, *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés, 2013.

¹⁶ Así evoca el guardaespaldas el planteamiento de la separación de la pareja: «Muriel era consciente de la trascendencia del acontecimiento y había redactado unas cortas líneas de presentación, un orden del día y un análisis político de los hechos. En mí había un *avida dollars* con claros apetitos pequeño-burgueses que me conducían a una actitud singularizada ante mis semejantes. Yo estaba esclavizado por mis relaciones de producción de intelectual, productor individual, con remuneración a destajo, lo que me impedía una mínima comprensión de la realidad a partir de una conciencia de clase y por lo tanto la aplicación de una moral de clase a las normas correctas de convivencia. [...]» (pp. 132-133).

¹⁷ E. MENDOZA, «Prólogo» a J. V. SAVAL, *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*, cit., p. 12.

¹⁸ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, 2004 [1977]; *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta (Booket), 2005 [1979].

¹⁹ Cfr. Q. ARANDA, *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Dèria, 1995, pp. 63-88.

²⁰ *Ivi*, p. 80.

²¹ Apareció en francés por primera vez con el título de *Marquises, si vos rivages* (trad. fr. di Michèle Gazier, Paris, le Sycomore, 1980); después ya se reeditaría siempre como *Les Mers du Sud*. En cuanto a la primera traducción italiana, a cargo de Sonia Piloto de Castro, se publicó bajo el título de *Un delitto per Pepe Carvalho* (Roma, Editori riuniti, 1982). En 1994, Feltrinelli encargó una nueva versión –*I mari del Sud*– a Hado Lyria, quien ya había traducido para la misma editorial *Tatuaggio* (1991) y *La solitudine del manager* (1993).

Siguió luego *Asesinato en el Comité Central* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1981)²², donde Carvalho abandona por primera vez su Barcelona natal para trasladarse a Madrid, requerido para investigar el asesinato del secretario general del partido comunista español. La novela inicia como una parodia de las novelas-enigma de la tradición anglosajona: «Una habitación cerrada con los accesos guardados por el servicio de orden. Dentro de la habitación ciento cuarenta miembros del Comité Central de los que ciento treinta y nueve pueden ser el asesino. Ése es todo el planteamiento del problema» (p. 37). Ante dicha situación, Carvalho comenta: «Más parece un chiste de chinos o gallegos que una novela policíaca inglesa» (p. 37). Se permite la broma porque, al igual que en las historias anteriores, el descubrimiento del culpable es solo una excusa para indagar aspectos de la sociedad del momento. En este caso, las tensiones sufridas por el PCE durante un proceso de transformación en el que había pasado, de ser el protagonista de la lucha en la clandestinidad contra el régimen franquista, a oposición minoritaria con la restauración de la democracia. Los principales sospechosos, seis de los miembros del Comité, representan las distintas trayectorias seguidas por las corrientes internas del partido, en un abanico de posiciones que abarcaba desde los herederos del dogmatismo de otra época a los defensores del eurocomunismo. Como telón de fondo, una convulsa situación sociopolítica, que desembocaría en el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981, aunque no se haga referencia explícita a ello en la obra, fechada por otra parte en «abril de 1979-enero de 1981» (p. 241)²³. La trama se centra formalmente en el itinerario de Carvalho por los distintos barrios de la capital a los que le lleva el curso de las pesquisas. Pasa así del casco antiguo a las zonas residenciales, retratando una variada composición social y su correspondiente caracterización lingüística, del taxista castizo al joven aprendiz de intelectual que intenta traducir el marxismo-leninismo a la jerga en boga del momento²⁴. Pero esa peregrinación le permite, además, realizar un recorrido por la memoria con el objetivo de ofrecer el testimonio de quienes en el arco de dos décadas vieron convertidas las ilusiones de juventud en un cinismo más o menos atenuado durante la madurez.

Se trataba de una tarea ardua, teniendo en cuenta la complejidad que entrañaba transformar en literatura la ideología política y que, por añadidura, Vázquez Montalbán la abordaba desde su experiencia como militante crítico²⁵. En definitiva, un compromiso con la memoria histórica en el que radicaba la clave de su éxito. Fue consciente de ello al razonar sobre la aceptación internacional de su obra más allá de las referencias concretas a la realidad española de aquellos años. Y continuó ocupando un papel central en las obras sucesivas, independientemente de la serie Carvalho²⁶.

Ese compromiso es lo que había capturado la atención de Camilleri y lo que probablemente volvería a recordar una década después, cuando llevaba tiempo intentando

²² *Assassinio al Comitato Centrale* (trad. it. de Lucrezia Panuzio Cipriani, Palermo, Sellerio, 1984) obtuvo en 1989 el Premio Racalmare, cuyo jurado presidía Leonardo Sciascia.

²³ Cfr. el incisivo análisis de Javier Cercas en *Anatomía de un instante* (2009) sobre las circunstancias de la intentona golpista.

²⁴ «—A ver: explícame lo de la dictadura del proletariado en pasota. —Los rojeras gusan pasar por el aro a los tragones hasta arrascar el raje en el fregao de los colores. La curranda ha de antoligar el cotarro. Pero esto es tirao» (p. 86).

²⁵ Afiliado desde principios de los sesenta al Partido Socialista Unificado de Cataluña, federado con el PCE, llegó a formar parte del comité central del PSUC.

²⁶ Cfr. J. F. COLMEIRO, *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 105-130.

escribir una novela con cuya estructura no conseguía acertar²⁷. A modo de ejercicio narrativo, se propuso mientras tanto hacer una incursión en el género policiaco:

Feci una scommessa con me stesso: «Ma tu sei capace di scrivere un romanzo dalla A alla Z come Dio comanda: capitolo primo – *Era una notte buia e tempestosa...*, *Chiamatemi Ismaele...* –, trecento pagine o quelle che sono, e poi la fine?». Allora cominciai a ragionare su che cosa potesse aiutarmi, a ricercare una gabbia. Ricordavo che Sciascia aveva scritto: «Il romanzo giallo in fondo è la migliore gabbia dentro alla quale uno scrittore possa mettersi, perché ci sono delle regole, per esempio che non puoi barare sul rapporto logico, temporale, spaziale del racconto». Sicché mi sono trovato a scrivere un romanzo giallo – *La forma dell'acqua* – come una sorta di *pensum*, di compito che mi ero dato, perché avevo tra le mani *Il birraio di Preston* del quale non riuscivo a calibrare la struttura²⁸.

El reto que empujó a Camilleri a la novela policiaca es, por tanto, análogo al que había movido a Vázquez Montalbán en su tentativa de explorar nuevos esquemas narrativos y se traduce en un proceso similar de aprendizaje. En efecto, más que la influencia entre uno y otro, interesa señalar aquí las numerosas afinidades de ambos, unidos por un idéntico empeño político y literario. Es evidente que tanto en la construcción como en el éxito de *La forma dell'acqua* (CAMILLERI 1994)²⁹, la primera novela en la que aparece Salvo Montalbano, incidió el camino abierto por el novelista español a la hora de ennoblecer el género en el panorama europeo³⁰, pero en realidad Camilleri había comenzado a dar sus primeros pasos por esa senda mucho tiempo antes, en la primavera de 1967, cuando inició la escritura de *Il corso delle cose*³¹. Por esa razón, esta obra desempeña en su trayectoria un papel similar al de *Yo maté a Kennedy* en la de Vázquez Montalbán, encontrándose ahí el germen de muchos elementos desarrollados después y en los que ambos novelistas coinciden.

En primer lugar, porque se trata de una narración que combina con habilidad la investigación de un delito y la reflexión sobre la naturaleza de las relaciones humanas, sociales y políticas de su tiempo. En este caso concreto, la Sicilia de finales de los años sesenta. Además, porque no solo está ambientada en un pueblo –innominado– de la isla, sino que las referencias iniciales a *Capo Rossello* y a la fiesta de san Calogero nos sitúan enseguida en Porto Empedocle, es decir, la ciudad natal del autor, que presentará en la producción sucesiva como *Vigàta*.

Y sobre todo a causa de Corbo, el personaje encargado de la investigación, que recuerda enormemente al futuro comisario³². Obsérvese, por ejemplo, la alusión a su

²⁷ Se trataba, como se verá más adelante, de *Il birraio di Preston* (1994), la novela con la que accedió a la prestigiosa colección «La memoria» de Sellerio, y gracias a la cual alcanzaría el reconocimiento de crítica y público. Con anterioridad, otras obras suyas publicadas por dicha editorial, *La strage dimenticata* (1984), *La stagione della caccia* (1992) y *La bolla di componenda* (1993), habían aparecido en la colección de ámbito local «Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura».

²⁸ Cfr. <http://www.andreamilleri.net> [junio 2016].

²⁹ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1998¹¹ [1994], [trad. esp. de María Antonia Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 2002].

³⁰ En este sentido, no debe ser casualidad que por esas mismas fechas otros novelistas iniciaran también sus ciclos policiacos. Por ejemplo, Jean-Claude Izzo el de Fabio Montale con *Total Khéops* (Paris, Gallimard, 1995 [trad. esp. de Matilde Sáenz, Madrid, Akal, 2003]) y Petros Márkaris el del comisario Kostas Jaritos con *Noticias de la noche* (1ª ed. gr., 1995 [trad. esp. de Ersi Samará, Barcelona, Ediciones B, 2000]).

³¹ No se publicó hasta diez años después, en una pequeña editorial toscana (Lalli). Su verdadera difusión entre el público llegaría solo con la reedición de Sellerio, en 1998, que incluyó un epílogo titulado «Mani avanti», en el que Camilleri resume los avatares sufridos por el libro en el arco de esos veinte años (pp. 141-145).

³² Demontis, al catalogar la producción de Camilleri, ha estudiado con detalle a sus protagonistas, evidenciando que «sono autoreferenti, ripropongono cioè, le stesse caratteristiche da un racconto all'altro», S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 173.

capacidad de juicio («in queste cose ci vedeva quasi sempre giusto» [p. 14]), con la que se anticipa en cierto modo la fórmula de presentación del protagonista en *La forma dell'acqua*: «Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva» (p. 17). Ambos están dotados de una fuerte personalidad, revelada en lo que dicen y en lo que callan. Actúan movidos por un código personal –al igual que Carvalho–, por lo que en ciertas ocasiones se mueven en los límites de la ley con tal de conseguir el triunfo de la justicia. Se anticipa igualmente su alergia a las incumbencias burocráticas («Con la penna, il maresciallo Corbo non ci si era mai trovato: scrivere il rapporto, come adesso stava facendo, era sempre una faticata forte» [p. 25]), así como un peculiar modo de relacionarse con sus subordinados (pp. 109-110) o de llevar a cabo los interrogatorios. Veamos cómo se dirige, por ejemplo, al campesino reacio a reconocer el cadáver encontrado en sus propias tierras:

- E già, perché qua siamo a Nuovaiorca, che ci sono dieci milioni di abitanti e uno non sa manco chi ci sta al piano di sotto.
- Si avvicini al contadino, amichevolmente mettendogli una mano sulla spalla.
- Tu, di quello, parlandone con il dovuto rispetto e da vivo, sapevi quanti peli aveva nel culo (p. 23).

La actitud y el recurso al lenguaje soez por parte del *maresciallo* producen la sensación de estar en presencia de Montalbano. Se intuye incluso el futuro *gourmet* cuando Corbo se deja tentar por el pan recién horneado («questo pane è una cosa di paradiso»), sustrayéndolo así a la ofrenda en honor del santo patrón y dejando claras sus prioridades (pp. 103-105).

También es constante la presencia de referencias literarias y cinematográficas, que abundarán en la obra posterior y en lo que ambos escritores coinciden una vez más. Aquí el pusilánime Vito –víctima de un atentado que no consigue explicarse, en torno al cual gira la historia– encuentra consuelo a sus frustraciones leyendo pasajes del *Orlando Furioso*, puntualmente transcritos (p. 33, p. 102). A su vez, los paisanos chismorrear en la barbería, alternando en sus comentarios comparaciones con los clásicos del cine norteamericano o versos de la poesía vernácula, desde *La ley del silencio* (1954) de Elia Kazan a «Lu cummattimentu di Orlandu e Rinardu» di Nino Martoglio³³.

No debe olvidarse, en fin, que *Il corso delle cose* inicia la experimentación lingüística característica de la obra de Camilleri. Elabora ya en esta primera novela su personal variedad de siciliano, poniendo a prueba la propia capacidad de escritura. De hecho, confiesa haber redactado cada página hasta cuatro y cinco veces, al tiempo que sufría las consecuencias de los prejuicios editoriales, quizá una de las causas del retraso en la publicación del libro. Incluso los prejuicios intelectuales de alguien tan influyente para él como su paisano Sciascia, quien consideraba lícito pensar, pero no escribir, en dialecto³⁴. Afortunadamente, Camilleri no se desanimó, perseverando en su intento. El tiempo y los lectores le darían la razón, como se había demostrado en el caso de Vázquez Montalbán.

De lo expuesto hasta ahora cabe deducir que el comisario Montalbano habría existido de todas formas –acaso bajo otro nombre– aunque su autor no hubiese leído nunca las novelas de Carvalho. Efectivamente, hay que tener en cuenta que sus referentes son otros. Los mismos, por otra parte, que inspiraron a Vázquez Montalbán a la hora de recurrir al género, dejando de lado la investigación policial para resaltar el contexto. Entre estos ‘arquetipos’ destacan las novelas de Maigret, que Camilleri había leído con profusión desde la adolescencia y cuyas historias aprendió a montar y desmontar más tarde para su

³³ Cfr. N. MARTOGLIO, *Centona. Raccolta completa di poesie siciliane*, con prefazione di Luigi Pirandello, Catania, Giannotta, 1986 [ed. facs. Catania, N. Giannotta, 1948].

³⁴ Cfr. M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 117-118.

adaptación televisiva, asimilando así los mecanismos de construcción que empezaría a practicar con *Il corso delle cose*³⁵. Sin olvidar el magisterio ejercido por *Il giorno della civetta* (SCIASCIA 1961)³⁶, del ya citado Leonardo Sciascia, a quien debe el comisario rasgos de su carácter como la ironía, la timidez a la hora de hablar en público y la elocuencia de los silencios³⁷. En realidad, según ha señalado el propio Camilleri, la auténtica influencia de Vázquez Montalbán en su obra pasa por dos novelas que no pertenecen al ciclo policiaco: *El pianista* y *Los alegres muchachos de Atzavara*³⁸. Veamos en qué modo.

A mediados de los ochenta, el éxito y la experiencia conseguidos hasta ese momento por el escritor español le habían proporcionado la posibilidad de embarcarse en nuevos proyectos. Su objetivo seguía siendo la reivindicación del pasado, sin dejar de seguir explorando nuevas estrategias narrativas. Surgieron así las denominadas ‘novelas de la memoria’³⁹, en las que Vázquez Montalbán plasmaba una antigua ambición:

Jo crec que sóc un gran receptor de memòria des del començament dels meus dies. Em fascinava tot el que pogués sentir del passat, de la guerra, d'abans de la guerra. També m'agradava molt el món de la ficció personal. Aixó em feia recórrer a la literaturització d'aquesta memòria o a la literaturització de la meua vivència. Des que vaig saber escriure, ho associo a aquest fet: al fet de crear ficció, de tractar d'expressar els meus sentiments o la meua manca de credibilitat en relació amb la realitat que m'envolta. És clar, tot això a través d'un discurs de caràcter literari⁴⁰.

Inauguró, pues, el nuevo ciclo con *El pianista* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1985)⁴¹ para ofrecer una reflexión sobre la función del arte, y de los intelectuales en general, en la sociedad contemporánea. A través de una insólita construcción formal, Vázquez Montalbán deseaba también rendir tributo a sus propios orígenes, mediante el recuerdo de la generación precedente, de su barrio y de los olvidados por la Historia. Para ello escribe una novela compuesta por tres relatos, aparentemente independientes, ambientados en épocas y lugares distintos. El primero, en la zona de las Ramblas, en la Barcelona de los años ochenta; el segundo en el corazón del barrio chino (conocido hoy día como el Raval), en la Barcelona de mediados de los cuarenta; y el tercero, en París, poco antes del estallido de la guerra civil española. El elemento común es el pianista del título, Alberto Rosell, que aparece en la primera parte como personaje marginal, después como secundario, para alcanzar protagonismo en la última. Porque la historia se narra en progresión temporal inversa, es decir, que solo al final el lector puede recomponer las vicisitudes de Rosell, como si la narración volviese a comenzar desde el inicio: los años de juventud y compromiso del prometedor músico, que decide abandonarlo todo para regresar a su país en guerra y defender sus ideas; la derrota y la represión de la madurez, durante la posguerra, en la que ni siquiera puede volver a tocar el piano; y una triste vejez

³⁵ Entre 1964 y 1968, Camilleri produjo para la RAI decenas de episodios de *Le inchieste del commissario Maigret*, cfr. S. LODATO, *La linea de la palma*, cit., p. 217.

³⁶ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi, 2007 [1961], [trad. esp. de Juan Ramón Azaola, Barcelona, Tusquets, 2008].

³⁷ Cfr. M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 98.

³⁸ Cfr. E. MANZANO, «Charla entre Camilleri y Vázquez Montalbán», *La Vanguardia Magazine*, 18 de abril de 1999, <http://www.vespito.net/mvm/camilleri3.html> [junio 2016].

³⁹ Cfr. J. F. COLMEIRO, *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, Universidad (Centro Norte-Sur), 1996, pp. 223-267.

⁴⁰ Q. ARANDA, *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*, cit., pp. 13-14.

⁴¹ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *El pianista*, Barcelona, Debolsillo, 2004 [1985].

en tiempos de la Transición, dedicado al cuidado de su esposa enferma, mientras se gana la vida en un club de moda, tocando el piano en un espectáculo de travestís.

En esa misma línea ‘de la memoria’ siguió luego *Los alegres muchachos de Atzavara* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987)⁴², ambientada en los últimos meses del franquismo, cuando la enfermedad del dictador, en el verano del 74, había suscitado expectativas de cambio en las nuevas generaciones ansiosas de libertad. Mucho tiempo después, cuatro personajes narrarán, cada uno desde su punto de vista, cada uno desde una posición social diferente, cómo transcurrieron ese verano en el pueblo catalán de Atzavara, antes de que sus esperanzas quedaran frustradas por el peso de la realidad. También en este caso el lector es el encargado de reconstruir lo sucedido a partir de relatos independientes sobre un mismo acontecimiento, en una estrategia narrativa para la que el autor se inspiró en la película *Rashomon* (1950) del director japonés Akira Kurosawa⁴³.

Cuando diez años más tarde estas obras se traducen al italiano⁴⁴, Camilleri se halla atascado en la redacción de una novela para la que se había propuesto comenzar cada capítulo con el incipit de un libro famoso, según se recordaba en las declaraciones citadas anteriormente. No conseguía atinar con la estructura adecuada, hasta que la lectura de *El pianista* y, probablemente la de *Los alegres muchachos de Atzavara*, le inspiran una solución. Decide entonces fragmentar los hechos narrados en relatos diferentes, multiplicando los puntos de vista de la narración, y que sea el lector quien reconstruya ‘la verdad’ de lo narrado. Introduce además una gran variedad de registros lingüísticos, en función de la diversa procedencia geográfica y ocupación de los numerosos personajes, con lo que el multilingüismo refuerza el multiperspectivismo de la obra⁴⁵. Y la ambienta en Vigata, en el siglo XIX, durante los preparativos para la representación de la ópera *Il birraio di Preston*, que da título a la obra. Una serie de episodios tragicómicos conducen a la interrupción del espectáculo. A ello se une un incendio provocado que destruye el teatro, causando la muerte accidental de una pareja que ocultaba su amor en una casa cercana. El delegado gubernamental Puglisi se hará cargo de la investigación. Al intuir lo que se esconde detrás de lo sucedido, el funcionario, «che è un po’ il nonno di Montalbano»⁴⁶, no dudará en alterar la escena para salvar el honor de los fallecidos, desviando así otras posibles interpretaciones al respecto.

La narración de *Il birraio di Preston* (CAMILLERI 1994)⁴⁷ responde a una progresión aleatoria, no cronológica, de los acontecimientos. Hasta el punto que el autor incluye una nota, al final del índice, invitando al lector a ordenar los capítulos según su gusto personal⁴⁸. Al igual que sucedía en las novelas de Vázquez Montalbán, solo al llegar al último, que paradójicamente se titula «Capitolo primo» (pp. 222-232), se puede

⁴² M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, Debolsillo, 2003 [1987].

⁴³ «A mí es una película que me impactó muchísimo. [...] Me impresionó cómo se había abierto una perspectiva nueva que antes nunca había visto, la idea de que un mismo hecho contemplado por distintas personas tenga varios relatos posibles diferentes, y que ni siquiera la suma de los relatos responda a la verdad. Es algo parecido a la desconfianza ante la memoria. Ante un hecho rememorado por personas que lo han vivido, ni siquiera la suma de esas rememoraciones conduce a poder asumir que lo que ocurrió fue esto», J. F. COLMEIRO, *El ruido y la furia*, cit., p. 96.

⁴⁴ *Gli allegri ragazzi di Atzavara*, trad. it. di Hado Lyria, Milano, Frassinelli, 1993; *Il pianista*, trad. it. di Hado Lyria, Palermo, Sellerio, 1994.

⁴⁵ Cfr. G. CAPRARA, «Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri», *AdVersuS*, 6-7, 16-17 (2009-2010), pp. 85-137.

⁴⁶ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 97.

⁴⁷ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1999¹⁶ [1994], [*La ópera de Vigàta*, trad. esp. de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Destino, 1999].

⁴⁸ «P.S.: Arrivati a quest’ora di notte, vale a dire all’indice, i superstiti lettori si saranno certamente resi conto che la successione dei capitoli disposta dall’autore non era che una semplice proposta: ogni lettore infatti, se lo vuole, può stabilire una sua personale sequenza.», *ivi*, p. 341.

comprender el verdadero sentido de la historia, más allá de las distintas versiones de la realidad que se han venido exponiendo a lo largo del libro. Camilleri comparte en esto con el escritor español la intención de atribuir una especie de final feliz al conocimiento de una verdad que no lo es⁴⁹. La decisión de invertir el tiempo narrativo responde seguramente a un deseo de novedad, pero es esencial su intención de involucrar con ello al lector en la reconstrucción del esquema narrativo, transformando la lectura misma en un proceso de investigación y al lector en cómplice. Así lo explicaba Vázquez Montalbán en presencia de Camilleri:

In tutti i romanzi, sia che parliamo di *Anna Karenina* che di Conan Doyle, l'intrigo è l'elemento fondamentale. Oggi quando si parla di intrigo si pensa immediatamente al poliziesco, ma tutti i romanzi hanno un intrigo, una verità finale che resta un mistero e implica un viaggio letterario, un viaggio di lettura. Il viaggio del *Pianista* è indietro nel tempo alla scoperta dell'enigma, ovvero perché il protagonista, un musicista miserabile, si dedica a fare l'accompagnamento musicale negli spettacoli *en travesti*. Questa scoperta avviene attraverso un viaggio nel suo passato. Se il procedimento fosse stato diverso il romanzo sarebbe stato più convenzionale, questo gioco del tempo [...] produce un bisogno di continuare a leggere, è come un circolo in cui il lettore si trova, alla fine, a capire il senso del primo capitolo. È una strategia narrativa necessaria per questo tipo di romanzo⁵⁰.

Gracias a dicha estrategia, las posibilidades narrativas puestas al descubierto durante la frecuentación del género policíaco confluirán, por mediación del autor catalán, en el universo creativo del siciliano. Desde entonces, a partir de *Il birraio di Preston* y *La forma dell'acqua*, se convierte en el 'caso' literario que conocemos hoy. Camilleri paga su deuda honorablemente, perpetuando incansable a través de Salvo Montalbano el homenaje a Vázquez Montalbán.

⁴⁹ Cfr. F. ARROYO, en M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Escritos subnormales*, Barcelona, Debolsillo, 2005, pp. 10-11.

⁵⁰ A. CAMILLERI, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, cit., pp. 40-41.

Bibliografía citada

- ARANDA, QUIM, *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Dèria, 1995.
- ARROYO, FRANCES en MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Escritos subnormales*, Barcelona, Debolsillo, 2005, pp. 9-16.
- BARBA, DAVID, «Montalbán y Montalbano», *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 2014, <http://www.l-h.cat/utills/obreFitxer.aspx?Fw9EVw48XS4WAr0zUdS1h0U2obcYmeHIEK7Q2VbHZJsqazB> [junio 2016].
- BATLLÓ, JOSÉ (ed.), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- CAMILLERI, ANDREA, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959.
- , *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 2000⁴ [1968], [trad. esp. de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Destino, 2000].
- , *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997 [1984].
- , *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994 [1992].
- , *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997 [1993].
- , *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1998¹¹ [1994], [trad. esp. de María Antonia Menini Pagès, Barcelona Salamandra, 2002].
- , *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1999¹⁶ [1994], [*La ópera de Vigàta*, trad. esp. de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Destino, 1999].
- , *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- , *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- , *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Ginevra-Milano, Skira, 2014.
- CAPRARA, GIOVANNI, «Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri», *AdVersus*, 6-7, 16-17 (2009-2010), pp. 85-137.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2011 [1970], [*Giovani poeti spagnoli*, trad. it. di Rosa Rossi, Torino, Einaudi, 1975].
- CERCAS, JAVIER, *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- COLMEIRO, JOSÉ F., *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, Universidad (Centro Norte-Sur), 1996.
- , *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001.
- EAUDE, MICHAEL, *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Barcelona, Alrevés, 2011.
- GARCÍA SÁNCHEZ, MARÍA DOLORES, «Echi di hispanidad ne 'Il Re di Girgenti'», en G. MARCI (ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 97-107.
- GAROSI, LINDA, «La novela policíaca de Manuel Vázquez Montalbán y Andrea Camilleri», en MARÍA JOSÉ PORRO HERRERA (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000). IV Reunión científica Internacional, Córdoba, 4-6 de noviembre de 2002*, Córdoba, Fundación PRASA, 2005, pp. 243-259.
- GELI, CARLES, «Camilleri llora a Montalbán», *El País*, 7 de febrero de 2014, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/06/catalunya/1391724825_522112.html [junio 2016].
- GELI, CARLES, MAURI, MARCEL, *El periodismo según Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Ronsel, 2008.

- IZZO, JEAN CLAUDE, *Total Khéops*, trad. esp. de Matilde Sáenz, Madrid, Akal, 2003 [1ª ed. fran., Paris, Gallimard, 1995].
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MANZANO, EMILIO, «Charla entre Camilleri y Vázquez Montalbán», *La Vanguardia Magazine*, 18 de abril de 1999, <http://www.vespito.net/mvm/camilleri3.html> [junio 2016].
- MARKARIS, PETROS, *Noticias de la noche*, trad. esp. de Ersi Samarà, Barcelona, Ediciones B, 2000 [1ª ed. gr., 1995].
- MARTOGLIO, NINO, *Centona. Raccolta completa di poesie siciliane*, con prefazione di Luigi Pirandello, Catania, Giannotta, 1986 [ed. facs. Catania, N. Giannotta, 1948].
- MENDOZA, EDUARDO, «Prólogo» a JOSÉ V. SAVAL, *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés, 2013, pp. 9-15.
- MORET, XAVIER, «Carvalho es termómetro de las utopías de los sesenta y del desencanto de los noventa», *El País*, 19 de febrero de 1997, http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306801_850215.html [junio 2016].
- NICHOLS, WILLIAM J., «A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2 (1998), pp. 197-232.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi, 2007 [1961], [trad. esp. de Juan Ramón Azaola, Barcelona, Tusquets, 2008].
- SAVAL, JOSÉ V., *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés, 2013.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- TYRAS, GEORGE, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela, 2003.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL, *Una educación sentimental. Praga*, ed. Manuel Rico, Madrid, Cátedra, 2001 [1967].
- , *Movimientos sin éxito*, Barcelona, Saturno, 1969.
- , *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 2004 [1972], [*Ho ammazzato J. F. Kennedy*, trad. it. di Hado Lyria, Milano, Feltrinelli, 2001].
- , *Tatuaje*, Barcelona, Planeta, 2004 [1974], [trad. it. de Hado Lyria, Milano, Feltrinelli, 1991].
- , *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, [1977], [trad. it. de Hado Lyria, Milano, Feltrinelli, 1993.]
- , *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta (Booket), 2005 [1979], [*Marquises, si vos rivages*, trad. fr. di Michèle Gazier, Paris, le Sycomore, 1980; *Un delitto per Pepe Carvalho*, trad. it. de Sonia Piloto de Castro, Roma, Editori riuniti, 1982; *I mari del Sud*, trad. it. de Hado Lyria, Milano, Feltrinelli, 1994].
- , *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona, Planeta, 1991⁷ [1981], [trad. it. de Lucrezia Panuzio Cipriani, Palermo, Sellerio, 1984].
- , *El pianista*, Barcelona, Debolsillo, 2004 [1985], [trad. it. de Hado Lyria, Palermo, Sellerio, 1994].
- , *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, Debolsillo, 2003 [1987], [trad. it. de Hado Lyria, Milano, Frassinelli, 1993].

Por una psicopatología del traductor camilleriano

PAU VIDAL

Ya me perdonarán ustedes una aproximación un tanto frívola a la cuestión, pero a punto de cumplir veinte años y no sé cuántos congresos en ejercicio como traductor de Camilleri he agotado todos los recursos convencionales para abordar un creador literario tan especial como el que nos ocupa. Por eso, aprovechándome algo ilícitamente de la efímera notoriedad que las peculiaridades del autor siciliano nos conceden en estas ocasiones, trataré de trazar algo someramente el retrato de esta subespecie de traductor que es el del adaptador, como diría el presidente de su club de fans, del Sumo.

Como todo el mundo sabe, el traductor es invisible. Hay quien incluso lo exige, como cierta autora española de novela negra, de gran éxito en Italia, que lo reclamó en unas jornadas barcelonesas: «La huella del traductor no se tiene que notar». Todavía recuerdo la contundencia con la que el malogrado Manuel Serrat Crespo le explicó, como quien explica a un niño una obviedad, que eso que pretendía era sencillamente imposible. De todos modos, es cierto que hay autores cuyo estilo es tan plano, tan poco, digamos, literario, que casi casi podrían ser vertidos por un traductor automático (es el caso de otro escritor napolitano con cuyos libros-reportaje sobre las mafias he descubierto cosas alucinantes pero me he aburrido como con pocos).

El profesional de la traducción está tan avezado al ninguneo que en los excepcionales casos en que el editor le pone en la portada (como me ocurrió a mi con *El Gattopardo*), hace cabriolas de alegría y le parece que es el colmo del reconocimiento. ¡Qué lejos estamos todavía de poder prescindir de campañas como *Traductor a la vista!*, que el año 2014 puso en marcha el PEN catalán para reclamar la visibilidad de los autores de las traducciones, sin ir más lejos, en las webs de las editoriales, donde se publicitan multitud de títulos que parecen haber sido escritos directamente en catalán por sus propios autores ingleses, alemanes o suecos.

Pero todo esto no vale para la especie rara del traductor camilleriano. Mis colegas y yo nos arriesgamos, por el hecho de traducir a este prolífico escriba, a una serie de experiencias inauditas para un colectivo acostumbrado a trabajar en la oscuridad: tener que rellenar cuestionarios sobre variación lingüística mandados por estudiantes y doctorandos; ser invitados a charlas y grupos de lectura para exponer nuestras estrategias de traducción (con el consiguiente deber suplementario de vestirnos, pues ya se sabe que el buen traductor trabaja en pijama); recibir propuestas para redactar artículos en periódicos y revistas en ocasión de cualquier evento o fecha de relevancia camilleriana, que por supuesto tienen que estar listos en un plazo siempre demasiado breve para los cómodos estándares del traductor; y finalmente, más allá de los comentarios críticos sobre si la traducción es buena o es mala (¿cómo se las apaña tanto lector mono o bilingüe para saber que siempre lo que es malo es la traducción y no el original?), recibir quejas de los lectores por nuestro excesivo intervencionismo, dado que es imposible que ningún escritor cometa tantas atrocidades ni extravagancias lingüísticas por minuto y lo que pasa es que tu tienes un ego que te lo pisas y necesitas hacerte ver.

Por si todo esto no fuera bastante, llevados por el entusiasmo de la acogida del público, una vez mi editora y yo tuvimos la ocurrencia de montar una fiesta para los fans del autor,

que salió de maravilla: hubo croquetas, concurso de camillerólogos y alguna que otra sorpresa. Fue un éxito de público que la editora celebró, porque sólo le tocó cargar con las croquetas, mientras que a un servidor... bueno, a un servidor le tocó dedicar unas cuantas horas gratis (y no precisamente pocas) a prepararlo todo, porque ya se sabe, ¿quién conoce mejor a un autor que su traductor, verdad, sobre todo si se trata de confeccionar una serie de acertijos basado en episodios de sus novelas para que los lectores se lo pasen bomba y el editor se frote las manos pensando en futuras ventas?

A pesar de todo, ni que decir tiene que un servidor, y estoy seguro que mis colegas estarán de acuerdo, le auguro larga vida al maestro, porque cuando, diosnoloquiera, él nos falte, ¿de qué me va a servir estar siempre con el oído atento a captar neologismos, variedades diatópicas, alteraciones coloquiales y tendencias argóticas aprovechables para lapsus catarellianos o chanzas montalbánicas? A nuestra patología de enfermos del verbo se añadirá el tedio per tener que volver a esa lengua estándar tan monótona, tan sosa, tan traducible.

Il ladro di merendine: proposta di traduzione in spagnolo della varietà dialettale siciliana

ANNACRISTINA PANARELLO

1. Introduzione

Quando si parla di Andrea Camilleri è inevitabile fare riferimento, in primo luogo, alla saga dedicata al Commissario Montalbano. Eppure non si tratta della sola produzione letteraria del genio contemporaneo; romanzi storici, saggi, opere teatrali e poesie hanno costellato la sua carriera di scrittore e artista a tutto tondo nel corso dei suoi settant'anni di attività. D'altro canto, sembra che il grande colpo di genio si debba alla fortunata serie ambientata in Sicilia, appartenente al classico genere *noir*, intrisa di elementi umoristici, non priva di delicati accenni alla mafia, impregnata di cultura locale e servita in un linguaggio *peculiare*. La riscoperta del dialetto, che torna nella narrativa con uno spirito diverso dal neorealismo italiano, invadendo tutte le voci, esplicandosi nei suoi diversi gradi, manifestandosi a metà strada tra la verosimiglianza con il dialetto puro e l'artificio letterario, fanno di Andrea Camilleri il genio che oggi si mantiene in vetta alle classifiche dei libri più venduti in Italia e delle serie tv più seguite dai telespettatori italiani. Il lettore italiano è stato in un certo qual modo educato da Camilleri a capire la sua lingua, che si è infiltrata nei testi in modo crescente fino a costituire la voce preponderante nei romanzi di più recente pubblicazione, come *La Giostra degli scambi* e *Una voce di notte*. Le case editrici che si sono occupate della pubblicazione e diffusione di Camilleri in Italia sono state principalmente Sellerio e Garzanti. Quest'ultima propose, nel 1980, agli albori della scrittura camilleriana dialettale, l'aggiunta di un glossario in appendice alla pubblicazione de *Un filo di fumo* per facilitare la comprensione delle abbondanti entrate dialettali per i lettori non siciliani. A partire dai romanzi a seguire, il lettore italiano è stato ed è esposto al dialetto siciliano in modo diretto, quasi violento, potremmo dire. E proprio questo impasto linguistico, fatto delle tante voci che rispondono a gradi di dialettalità diversi, caratterizza i romanzi, in concomitanza, naturalmente, con le storie e la forgiatura dei personaggi. Ma cosa succede quando questi romanzi vengono tradotti in un'altra lingua? Se l'elemento cruciale che caratterizza lo stile camilleriano è la *lingua*, come viene percepito all'estero il *fenomeno* Camilleri? In che proporzione si mantiene il genio e quanto viene perso nel processo traduttivo?

Queste domande sono alla base di numerosi approcci traduttologici al 'caso' Camilleri, analisi comparative che interessano diverse lingue, europee e non. L'approccio che presento in questo articolo è relativo alla traduzione in spagnolo di uno dei primi romanzi sul Commissario Montalbano, e servirà da base per abbozzare una proposta di traduzione che cerca di riprodurre la diglossia e la gradualità dialettale dell'originale.

2. Il corpus e l'analisi comparativo-descrittiva

Il ladro di merendine è uno dei primi romanzi camilleriani appartenenti alla saga del Commissario Montalbano. Testo pubblicato nel 1996 in Italia, fa la sua comparsa in

Spagna nel 2000 grazie alla casa editrice Salamandra per opera della traduttrice María Antonia Menini Pagès. Il romanzo presenta un raggio piuttosto ampio di varietà linguistiche: varietà diatopica (dialetto siciliano e dialetto veneto); varietà diastratica (mescolanza di vari registri e distribuzione degli elementi dialettali in modo graduale e proporzionale al grado di competenza linguistica dei personaggi); varietà diamesica (impiego di corrispondenza scritta elaborata ricalcando la voce orale dei personaggi). Alle varietà linguistiche si aggiungono altre due categorie non meno importanti: le paremie (quasi tutte in siciliano) e i culturemi. Nel caso della traduzione, il culturema costituisce un problema significativo in quanto spesso volte il concetto espresso nella lingua di partenza è sconosciuto nella lingua d'arrivo, essendo specifico della cultura dell'autore (BAKER 1992).

Il metodo utilizzato per questo studio comparativo descrittivo si basa essenzialmente su una differenziazione dei gradi di dialettalità applicati ai diversi personaggi. Lo spettro di gradualità permette di creare una dicotomia di tipo sociale: da una parte, personaggi dall'alta competenza linguistica alternano italiano e siciliano a seconda della situazione comunicativa; dall'altra, personaggi incolti si esprimono in dialetto, talvolta mediato da qualche incursione in italiano. Di seguito vediamo riportata l'analisi sociolinguistica applicata al testo originale:

TABELLA 1

PERSONAGGI	DIALETTO	IBRIDO: ALTA PERCENTUALE DIALETTALE	IDIOLETTO	ITALIANO STANDARD	ITALIANO STANDARD REGISTRO BUROCRATESE
Montalbano	X	X	X	X	X
Signora Cosentino		X			
Signor Cosentino		X			
Signora Pinna		X			
Catarella		X	X		
Il commissario Piovesan		X			

La tabella dimostra chiaramente come, nel testo oggetto di studio, solo il personaggio di Montalbano abbraccia ed attraversa le varietà linguistiche con una dimestichezza propria di chi è perfettamente bilingue (GUMPERTZ-BLOM 2000). Montalbano si adegua alla situazione comunicativa, all'interlocutore e, spinto da ragioni comunicative e/o emotive opta per l'italiano o per il siciliano. Gli altri personaggi, come è possibile vedere, rimangono fedeli ad una categoria.

2.1. La traduzione in spagnolo

Numerose sono le polemiche sulla traduzione in castigliano eseguita da María Antonia Menini Pagès per conto della casa editrice Salamandra. Polemiche di tipo accademico soprattutto, riconducibili a studiosi di traduttologia e linguistica.

Prima di gettare uno sguardo sugli esempi che mostrano le operazioni di standardizzazione, ovvero di annullamento della varietà dialettale a favore di un appiattimento del tessuto linguistico uniformato e livellato sul piano standard, è opportuno fare delle considerazioni sui sistemi culturali che, in questo articolo, andiamo a confrontare.

La situazione dialettale italiana differisce parecchio da quella spagnola. Ragioni di tipo storico fanno dell'Italia la culla di tre macro ceppi dialettali: dialetti settentrionali, dialetti toscani e dialetti centro-meridionali, che, a loro volta, si differenziano in numerosi sottogruppi e varietà (COVERI 1992). Tali dialetti differiscono molto tra di loro, attingendo a basi diverse per la loro formazione ed evoluzione sul piano morfologico, sintattico e lessicale. Il panorama linguistico spagnolo è sostanzialmente diverso: quattro lingue ufficiali, considerate alla pari del castigliano, due dialetti storici (leonese ed aragonese) e *parlate locali*: variazioni di tipo fonetico, occasionalmente lessicale, che caratterizzano la lingua orale, marcando l'accento dei parlanti di determinate zone. Alcuni di questi tratti sono comuni pressoché in tutto il territorio, mentre altri sono più specifici di alcune aree geografiche¹. Ad ogni modo, i *dialetti* spagnoli, se così volessimo chiamarli, non corrispondono a livello linguistico ai dialetti italiani. Inoltre, tali parlate sono proprie della tradizione orale, ma difficilmente si trovano nei romanzi, diversamente da quanto accade in Italia. Naturalmente questo contrasto pone il testo di partenza su un piano diverso da quello d'arrivo, inducendo il traduttore ad assumersi una responsabilità considerevole di fronte alla scelta di mantenere o no lo stile.

Sorprendentemente per lettori e, soprattutto, accademici italiani, le scelte di Menini incentrate sul contenuto, a discapito dello stile, non hanno impedito la diffusione dell'autore in terra iberica. Anche se non è noto, ad oggi, il numero di copie vendute da Salamandra, è certo che le librerie continuano a proporre i romanzi camilleriani, il che costituisce di per sé un indice di gradimento da parte del pubblico. Tuttavia il mondo accademico non riesce, curiosamente, ad accettare che Camilleri venga percepito a metà, o forse meno, dal lettore spagnolo. Il genio, l'arte che si esplicano attraverso la manipolazione del linguaggio che ricrea l'ambientazione siciliana sfuggono al lettore, che non riesce quasi a percepire la differenza tra l'idioletto catarellese e la parlata di Montalbano.

3. La proposta di traduzione

La proposta di traduzione che ho maturato ed elaborato a seguito dello studio approfondito delle varietà linguistiche adottate da Camilleri nei romanzi *Montalbaniani* si basa su due punti principali:

- 1) l'obiettivo di ricreare, nel limite del possibile, un gioco linguistico che tenga conto delle caratteristiche elencate nel paragrafo 2 del presente articolo;
- 2) il rapporto storico-culturale tra la Sicilia e la Spagna.

Al fine di poter conseguire il primo obiettivo ed elaborare un pastiche linguistico, è stato necessario esplorare l'aspetto culturale dei due paesi, che ha permesso di evidenziare numerosi punti di contatto, sia da una prospettiva meramente linguistica che da quella culturale. La ricerca linguistica elaborata da Eva Núñez Méndez² dimostra i punti di affinità esistenti tra il dialetto siciliano e la lingua spagnola, facendo leva sul percorso comune di due grandi ceppi: quello latino e quello arabo, a cui si sommano, chiaramente, i cinque secoli di dominazione spagnola in Sicilia. Andando a ritroso negli studi filologici siciliani e spagnoli è possibile, d'altronde, confermare questa evoluzione parallela delle due lingue e tracciare l'ipotesi di una possibile applicabilità di una parlata spagnola che rifletta, sul piano sociale, i punti di contatto che esistono sul piano linguistico. In altre

¹ R. CANO AGUILAR, *El español a través de los tiempos*, Arco Libros, Madrid, 1999.

² E. NÚÑEZ MÉNDEZ, "Estudio lingüístico comparativo del siciliano y del español", «Literatura y lingüística», 25 (2012).

parole, è stato possibile rintracciare degli elementi culturali affini proprio in virtù di una evoluzione storica e linguistica parallela e comune. L'area geografica che maggiormente riflette i punti di contatto socioculturali in questo studio comparativo tra la Sicilia e la Spagna è, a mio avviso, l'Andalusia. La scelta dell'area non è arbitraria, né basata sulla mera sovrapposizione delle mappe geografiche. Si tratta, piuttosto, del risultato generato da un metodo contrastivo basato sulla ricerca di elementi culturali comuni alle due realtà. Già Castro, nel 2011, parlava di «Sicilia y Andalucía: un mismo paisaje», indicando le ragioni storiche quali responsabili della situazione economica e sociale che si riproduce ad oggi tanto nella regione italiana quanto in quella spagnola: «Nacer en Sicilia o en Andalucía es un privilegio pero también una tragedia, debido a la problemática sociocultural, falta de infraestructuras y desarrollo industrial»³. Una situazione economica al margine dell'economia nazionale, un forte attaccamento a tradizioni religiose parecchio simili, uno scenario paesaggistico analogo e, soprattutto, una percezione socio-linguistica affine. Infatti, al di là di elementi extra linguistici che contribuiscono, ad ogni modo, a conferire un'ambientazione simile, la dimensione sociale che assume l'andaluso sul piano nazionale non differisce da quella siciliana. Se da un lato si corre il rischio di cadere nel topico e di creare lo stereotipo del meridionale incolto, campagnolo, ignorante, pigro, dall'altro si fa riferimento ad una cultura supportata da una letteratura autorevole, tanto nel caso del siciliano come in quello dell'andaluso. Si tratta, infatti, di due *lingue* che hanno dato espressione ad autori di vergatura considerevole tanto nelle opere teatrali come nella poesia. Tuttavia sul piano sociale spesso il siciliano, così come in questo testo camilleriano, viene presentato secondo il classico stereotipo, per ragioni essenzialmente narrative. È senz'altro evidente che nel caso di Camilleri la funzione geografica e quella sociale spesso convergono e non permettono una distinzione netta; tuttavia è possibile, a mio avviso, scegliere una delle due finalità stilistiche piuttosto che perderle entrambe nel processo traduttivo e, quindi, optare per l'equivalente socioculturale spagnolo.

A seguito dell'indagine linguistica che promuove la scelta di tradurre il siciliano con l'andaluso, è stato necessario stabilire un metodo di lavoro che permettesse di inserire la grafia della parlata peninsulare nel romanzo in castigliano seguendo un criterio sociale. Difatti l'andaluso è stato applicato soltanto ai personaggi e alla corrispondenza scritta, intrisa di altre caratteristiche linguistiche che vedremo nel seguente paragrafo, lasciando la voce narrativa in castigliano standard.

Altresí, le incursioni dialettali nei dialoghi non sono state applicate in modo uniforme: si è cercato di rispettare la gradualità evidenziata nel testo originale, ricreando un linguaggio ibrido nella maggior parte dei casi che non fossero, chiaramente, in dialetto tout court. Per quanto concerne il criterio meramente linguistico relativo alla grafia dell'andaluso, si è fatto riferimento alle norme ortografiche dell'andaluso proposte da Juan Porras Blanco nella rivista di studi andalusi «Adarve»⁴.

Gli esempi che seguono sono estratti dal testo originale accompagnati dalla traduzione ufficiale di Menini e dalla mia proposta traduttiva:

³ S. PORRAS CASTRO, «Andalucía y Sicilia: un mismo paisaje», «ABC Sevilla», 11 marzo 2011, [29 maggio 2013].

⁴ J. PORRAS BLANCO, «Normah ortográfíkah pal andalú: propuehta'e trabaho», «Adarve», <http://www.andalucía.cc/adarve> [29 maggio 2013].

TABELLA 2A

PERSONAGGI	GRADO DI DIALETTALITÀ	ORIGINALE	TRADUZIONE UFFICIALE	PROPOSTA
Montalbano	Dialetto	Cataré, era omo o fimmina?	¿Era hombre o mujer?	Cataré, ¿era hombre o muh?
Signor Cosentino, guardia giurata	Ibridazione linguistica: bassa percentuale dialettale	Ci lo dissi, ci ho spiriènza. Corsi dal fruttarolo e telefonai a voi. Doppo mi misi di guardia davanti all'ascensore.	Ya se lo he dicho, tengo experiencia. Corrí a la verdulería y les llamé a ustedes. Después monté guardia junto al ascensor.	Se lo dihe ya, tengo ehperienza. Fui corriendo al frutero y le yamé a Usté. Dehpué monté guardia junto al ascensor.
Signora Cosentino	Ibridazione linguistica: alta percentuale dialettale	Sissi, quanno ci ritroviamo che aspettiamo l'ascensori, ci mettiamo tanticchia a chiacchierari.	Sí señor. Cuando coincidimos esperando el ascensor charlamos un poco.	Zí zeñó. Cuando nó encontramos ehperando el ascensó, charlamoh un poco.
Signora Cosentino	Ibridazione linguistica: alta percentuale dialettale	Nonsi, non mi era simpatico. Brava pirsuna, non c'è che dire, ma non mi faceva sangue.	No, señor. No me caía bien.	Ná, no me caía bien. Era guena hente, de ezo no cabe duda, pero no nó llevábamó bie

TABELLA 2B

Signora Pinna	
ORIGINALE	Comu lo seppi? Dovevo nésciri per la spisa e chiamai l'ascensore. Nenti, non veniva. Mi feci persuasa che quarchiduno aveva lasciato la porta aperta, come spissu capita con questi vatasazzi che abitano nel casamento. Scinnii a pedi e vittu che la guardia giurata faceva la guardia al catafero. E, fatta la spisa, ho dovuto acchianare la scala a pedi, che ancora mi manca il sciato.
TRADUZIONE UFFICIALE	¿Qué como me enteré? Tenía que salir para hacer la compra y llamé al ascensor. Pero nada, no subía. Pensé que alguien se habría dejado la puerta abierta, tal como suele ocurrir con esta gentuza que vive en el edificio. Bajé a pie y vi al guardia jurado que montaba guardia junto al cadáver. Y, cuando regresé de la compra, tuve que subir la escalera a pie, y aún me falta la respiración.
PROPOSTA	¿Que cómo lo supe? Tenía que ir pa' zé la compra y yamé al ascensó, pero ná, no subía. Pensé qu'arguien s'abía dejao la puerta abierta como pasa qom la hentuzza eza que vive en el edifisio. Bajé andando y vi ar huardia jurao qe vigilaba ar cadávé. Y dehpué abé exo la compra, tuve que subí andando y todavía me farta l'aire.

La tabella fornisce una visione d'insieme completa della comparazione delle stringhe di testo e permette di eseguire le seguenti considerazioni. Le stringhe che appartengono alla traduzione ufficiale si susseguono senza alcuna differenza linguistica, senza rispettare i gradi di dialettalità dell'originale. La versione di Menini si propone in castigliano standard, e, nel caso del secondo esempio della signora Cosentino, la neutralizzazione del dialetto viene esacerbata dall'eliminazione di una frase che contiene l'espressione siciliana «fare sangue», che io ho riproposto in castigliano «llevarse bien». In alternativa, si sarebbe potuta utilizzare anche un'altra locuzione, come «hacer buenas migas», senza, comunque, la necessità di omettere una frase intera. La versione che propongo e che si

serve dell'andaluso cerca di riprodurre, per l'appunto, il pastiche linguistico e l'aspetto sociale del testo di partenza.

Per quanto concerne la corrispondenza scritta, vedremo di seguito come Camilleri costruisce i testi basandosi sul siciliano quale sostrato dialettale a cui aggiunge una serie di errori grammaticali ed ortografici. Nella traduzione ufficiale i testi appaiono, invece, in castigliano standard corretto.

La mia proposta, piuttosto, tende a riproporre gli stessi elementi dell'originale, usando ancora una volta l'andaluso come sostrato dialettale cui aggiungere i comuni errori grammaticali ed ortografici che possono essere fatti in castigliano:

TABELLA 3A

Adelina, biglietto	
ORIGINALE	Doppo che vossia nonni mi ffa sapiri quannu che tonna, iu priparu i priparu e doppo sonno obbligata a gittari nella munnizza la grazzia di Diu. Non ci priparu cchiù nenti.
TRADUZIONE UFFICIALE	Como usía no me dice cuándo vuelve, yo preparo y preparo y después tengo que tirar a la basura la gracia de Dios. Ya no prepararé nada más.
PROPOSTA	Dado que usté no me dise cuando buelbe, yo preparo y preparo y lüego tengo que tirá a la bazura la grasía de Diós, ya no preparo nada más.

TABELLA 3B

Arcangelo Prestifilippo	
ORIGINALE	Dottori Montalbano, lei pirsonalmente non mi conosci e io non conosci a lei com'è fatto. Mi chiamo Prestifilippo Arcangelo e sonno il socio di suo patre nell'azienda vinicola che ringraziando il Signori va bene assai e ci frutta. Suo patre non parla mai di lei però o scoperto che nella sua casa tiene tutti i giornali che scrivono di lei e macari si lui lo vede quarche volta comparire in televisione si mette a piangire ma cerca di non farlo vidire.
TRADUZIONE UFFICIALE	<i>Dottore</i> Montalbano, Usted personalmente no me conoce y yo no sé cómo es usted. Me llamo Arcangelo Prestifilippo y soy socio de su padre en la empresa vinícola que, gracias a Dios, va muy bien y es muy rentable. Su padre nunca habla de usted, pero yo he descubierto que en su casa guarda todos los periódicos que escriben sobre usted, y, cuando algunas veces lo ve en la televisión, se pone a llorar pero procura disimularlo.
PROPOSTA	Señor Montalbano, usted personalmente no me conose ni yo sé como está echo. Me llamo Prestifilippo Arcangelo y soy sosio de su padre en la empresa vinícola que, gracias a Diós va muy bien y es muy rentavle. Su padre nunca abla de Usté pero e descubierto que guarda en su casa todos los periódicos que ablan de Usté y cuando algunas beces lo be en la televisió, se pone a llorá, aunque intenta disimulallo.

Nel primo caso si è ricorso al seseo al posto del ceceo; la dieresi sulla /u/ di *luego* come segno di ipercorrettismo nel tentativo di rispettare le regole di accentazione; l'alternanza delle lettere /b/ e /v/ e infine un meridionalismo, l'apocope di *nada*. Inoltre, si omette l'accento dell'interrogativa indiretta dell'avverbio temporale "cuando".

Per quanto concerne il secondo frammento, si è scelto di puntare su alcuni stereotipi spagnoli: alcuni accenti sono stati soppressi; le lettere /b/ e /v/ vengono confuse, così come i casi di seseo e ceceo e le lettera /j/ e /g/; soppressione di /h/ mute, /d/ intervocalica del participio passato, /d/ finale di parola. Anche la /r/ finale del verbo *disimular* più particella pronominale è stata assimilata dalla consonante /l/ del pronome.

4. Conclusioni

Le varietà dialettali risultano sempre un nodo spinoso e controverso della teoria e pratica della traduzione, per contrasti e differenze di tipo linguistico e culturale tra la lingua di partenza e quella d'arrivo. Implicazioni socioculturali e condizionamenti editoriali contribuiscono a rendere ancora più difficile la scelta dei traduttori, che risentono per primi delle critiche di lettori ed accademici. L'applicabilità delle varietà dialettali in traduzione è un pensiero difeso da non molti teorici storici e contemporanei, proprio per la serie di problematiche che comporterebbe una scelta così radicale ed estrema che, inevitabilmente, porta ad uno stravolgimento del tessuto narrativo. Tuttavia, a mio avviso, questa soluzione ha il merito di rispettare, almeno nella parte dialogata, la diglossia dell'originale. I limiti che spesso vengono posti di fronte ad una proposta di questo tipo concernono principalmente l'accettabilità da parte del pubblico meta, la stereotipizzazione del personaggio, il tradimento dell'ambientazione. A queste rispettabilissime opinioni si può rispondere facendo riferimento al dinamismo letterario ed editoriale che rinnova, innova ed introduce nuove tendenze nel sistema culturale verso il quale si traduce. Inoltre, la tipizzazione del personaggio di bassa cultura risponde, nel caso concreto del corpus di questa analisi, alle caratteristiche dei personaggi del testo di partenza. Né Camilleri né il presunto traduttore puntano a ridicolizzare una determinata parlata o dialetto, o a generalizzare, con qualche personaggio fittizio, sulla condizione sociale e culturale di un'intera area geografica. È bene sempre ricordare che la letteratura, quand'anche sia verosimile, si colloca sul piano della finzione e della fantasia e non si dovrebbero porre dei limiti ispirati, in questo caso, al perbenismo culturale imperante in Spagna negli ultimi decenni, secondo il quale adoperare l'andalusino in un romanzo camilleriano equivarrebbe ad offenderne i parlanti.

In conclusione, questa proposta, decisamente fuori dalle righe della tradizione editoriale spagnola e dal comune rifiuto dell'impiego del dialetto a priori in campo traduttivo, si profila quale esempio di possibile sperimentazione in un cammino verso la creazione di una ibridazione linguistica. Esperienze catalane, inglesi, francesi offrono altri tipi di pastiches, basati su elementi dialettali non riconducibili ad un'area concreta, su manipolazione della grafia al fine di riprodurre la pronuncia *diversa* di frasi, parole, espressioni, in aggiunta a mescolanza di registri e tecniche linguistiche affini a quelle che abbiamo potuto apprezzare nella comparazione dei frammenti della corrispondenza scritta. È evidente che non esiste una soluzione universale ed universalmente accettabile, e che ogni lingua è un sistema culturale a sé stante che offre al traduttore risorse linguistiche diverse. Tuttavia, questa analisi ha lo scopo di dimostrare che, se da una parte la comunità accademica è concorde sul fatto che la standardizzazione delle varietà dialettali appiattisce e tradisce il testo, dall'altra è necessario sperimentare e prendere delle posizioni pratiche che provino, almeno, a costituire una valida alternativa al sistema vigente.

Bibliografia

- BAKER, MONA, *In other words: a coursebook on translation*, London, Routledge, 1992, p. 21.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *El ladrón de meriendas*, Salamandra, Barcelona, 2000.
- CANO AGUILAR, RAFAEL, *El español a través de los tiempos*, Arco Libros, Madrid, 1999.
- COVERI, LORENZO, BENUCCI, ANTONELLA, DIADORI, PIERANGELA (a cura di), *Le varietà dell'italiano: manuale di sociolinguistica italiana*, Benucci Editore, Università degli studi di Siena, 1992.
- PORRAS CASTRO, SOLEDAD, “Andalucía y Sicilia: un mismo paisaje”, «ABC Sevilla», 11 marzo 2011, [29 maggio 2013].
- NÚÑEZ MÉNDEZ, EVA, “Estudio lingüístico comparativo del siciliano y del español”, «Literatura y lingüística», 25 (2012).
- PANARELLO, ANNACRISTINA, *Il caso Camilleri in spagnolo: analisi e proposta traduttiva delle varietà linguistiche*, Università degli studi di Messina, 2013.
- PORRAS BLANCO, JUAN, “Normah ortográfikh pal andalú: propuehta’e trabaho”, «Adarve», <http://www.andalucía.cc/adarve> [29 maggio 2013].

Analisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri

GIOVANNI BRANDIMONTE

1. Introduzione

Questo studio rappresenta l'elaborazione concreta delle ipotesi traduttive teorizzate in un precedente articolo¹ riguardo alle versioni in lingua spagnola dei romanzi camilleriani che vedono come protagonista il commissario Montalbano. In particolare, tra le procedure di traduzione diretta, si prenderà in esame lo sfruttamento del prestito puro mediante l'inserimento più sistematico e razionale di un'ampia gamma di dialettalismi opportunamente selezionati. Tale tecnica, dunque, va intesa non come capitolazione di fronte a un problema traduttivo, bensì come valido mezzo a disposizione per sfruttare il dirompente potere evocativo del dialettalismo. Il procedimento da seguire si basa essenzialmente sul concetto di *code-switching* e di *code-mixing*, ovvero la cosiddetta commutazione di codice e l'enunciazione mistilingue che avviene all'interno di uno stesso evento comunicativo. Al fine di rendere meno invasiva l'introduzione di termini ed espressioni dialettali, si è tenuto conto degli studi più recenti sui due fenomeni di alternanza linguistica analizzati dal punto di vista pragmatico, comunicativo e psicolinguistico. Pur trattandosi senz'altro di un mero artificio, prende spunto da un fenomeno reale generato da un contesto di bilinguismo e di lingue in contatto, quindi non del tutto verosimile nel nostro caso. Tuttavia, al di fuori di tali contesti reali, le motivazioni sociali e psicologiche che spingono il parlante ad adottare la commutazione di codice o l'enunciazione mistilingue mi hanno convinto ad approfondire l'argomento al fine di motivare coerentemente la proposta. Ci si è soffermati su alcuni stratagemmi, sia fonetici sia lessicali, largamente impiegati dai dialoghisti per veicolare, ad esempio, le origini siciliane o latinoamericane che caratterizzano numerosi personaggi di una vasta gamma di produzioni cinematografiche e televisive. D'altro canto, la creazione di un mondo letterario multilingue, oltre ai noti risvolti benefici a livello cognitivo, può offrire una concreta risposta all'annoso problema della traduzione delle varietà dialettali.

2. Evoluzione delle versioni in lingua spagnola

Come è noto², il primo libro di Camilleri pubblicato in castigliano fu la raccolta di racconti *Un mes con Montalbano*, nel 1999, per opera della casa editrice argentina Emecé, che pubblicò anche il successivo, *El perro de terracota* (CAMILLERI 1999), dove il commissario Montalbano assume a protagonista assoluto. In seguito, la casa editrice Salamandra, filiale spagnola della Emecé con sede a Barcelona, si dedicò sostanzialmente alla pubblicazione del ciclo di Montalbano, anche in versione tascabile. Fa eccezione *Por la boca muere el pez*, pubblicata dalla casa editrice Papel del liar nel 2011. Per quanto

¹ G. BRANDIMONTE, "Tradurre Camilleri: dall'artificio linguistico alle teorie traduttologiche", «Lingue e Linguaggi», 13 (2015), pp. 35-54.

² Per una visione generale, v. G. CAPRARA, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación. Facultad de Filosofía y Letras, p. 113.

riguarda i traduttori, nel corso degli anni si sono verificati alcuni avvicendamenti, senza che ciò incidesse in maniera rilevante nella scelta editoriale di procedere a un'essenziale standardizzazione del linguaggio camilleriano nelle versioni spagnole. Tuttavia, l'arco di tempo durante il quale hanno visto la luce i venticinque romanzi della saga di Montalbano presi in esame, dal 1999 al 2016, ovvero diciassette anni, ha naturalmente favorito un processo di maturazione della stesura – come si cercherà di analizzare nel presente paragrafo – che ha prodotto alcune modifiche di un certo rilievo nelle strategie traduttive. Per avere un quadro completo, vengono indicati nella tabella, in ordine cronologico, i romanzi di Montalbano pubblicati sino ad ora in lingua spagnola³:

TABELLA 1

ANNO DI PUBBLICAZIONE	TITOLO	TITOLO ORIGINALE E ANNO DI PUBBLICAZIONE IN ITALIA	TRADUTTORE
1999	<i>Un mes con Montalbano</i>	<i>Un mese con Montalbano</i> (1998)	Elena de Grau Aznar
1999	<i>El perro de terracota</i>	<i>Il cane di terracotta</i> (1996)	María Antonia Menini Pagès
2000	<i>La voz del violín</i>	<i>La voce del violino</i> (1997)	María Antonia Menini Pagès
2000	<i>El ladrón de meriendas</i>	<i>Il ladro di Merendine</i> (1996)	María Antonia Menini Pagès
2001	<i>La excursión a Tindari</i>	<i>La gita a Tindari</i> (2000)	María Antonia Menini Pagès
2001	<i>La Nochevieja de Montalbano</i>	<i>Gli arancini di Montalbano</i> (1999)	María Antonia Menini Pagès
2002	<i>La forma del agua</i>	<i>La forma dell'acqua</i> (1994)	María Antonia Menini Pagès
2003	<i>El olor de la noche</i>	<i>L'odore della notte</i> (2001)	María Antonia Menini Pagès
2004	<i>El miedo de Montalbano</i>	<i>La paura di Montalbano</i> (2002)	María Antonia Menini Pagès
2004	<i>Un giro decisivo</i>	<i>Il giro di boa</i> (2003)	María Antonia Menini Pagès
2006	<i>El primer caso de Montalbano</i>	<i>La prima indagine di Montalbano</i> (2004)	María Antonia Menini Pagès
2006	<i>La paciencia de la araña</i>	<i>La pazienza del ragno</i> (2004)	María Antonia Menini Pagès
2007	<i>La luna de papel</i>	<i>La luna di carta</i> (2005)	María Antonia Menini Pagès
2009	<i>Ardores de agosto</i>	<i>La vampa d'agosto</i> (2006)	María Antonia Menini Pagès
2009	<i>Las alas de la Esfinge</i>	<i>Le ali della sfinge</i> (2006)	María Antonia Menini Pagès
2010	<i>La pista de arena</i>	<i>La pista di sabbia</i> (2007)	María Antonia Menini Pagès

³ *Un covo di vipere* (CAMILLERI 2013) è in corso di traduzione e verrà pubblicato prossimamente dalla casa editrice Salamandra.

2011	<i>El campo del alfarero</i>	<i>Il campo del vasaio</i> (2008)	María Antonia Menini Pagès
2011	<i>Por la boca muere el pez</i>	<i>Acqua in bocca</i> (2010)	José Moreno
2012	<i>La edad de la duda</i>	<i>L'età del dubbio</i> (2008)	Teresa Clavel Lledó
2012	<i>La danza de la gaviota</i>	<i>La danza del gabbiano</i> (2009)	Teresa Clavel Lledó
2013	<i>La búsqueda del tesoro</i>	<i>La caccia al tesoro</i> (2010)	Teresa Clavel Lledó
2013	<i>La sonrisa de Angélica</i>	<i>Il sorriso di Angelica</i> (2010)	Teresa Clavel Lledó
2014	<i>Juego de espejos</i>	<i>Il gioco degli specchi</i> (2011)	Teresa Clavel Lledó
2015	<i>Un filo de luz</i>	<i>Una lama di luce</i> (2012)	Teresa Clavel Lledó
2016	<i>Una voz en la noche</i>	<i>Una voce di notte</i> (2012)	Carlos Mayor Ortega

La scelta editoriale di realizzare un prodotto nel quale è stata pressoché neutralizzata la sperimentazione linguistica di Camilleri è assolutamente comprensibile, data la complessità del testo fonte che avrebbe comportato un'eccessiva sperimentazione, con conseguente dilazione nelle pubblicazioni. In tal senso, a partire dalla prima apparizione sul mercato editoriale, dalla tabella si può notare il ritmo sostenuto con il quale si sono susseguite, spesso con doppia uscita annuale. Tuttavia, non si possono trascurare le molteplici critiche mosse alle versioni spagnole, colpevoli di un appiattimento generalizzato, eccettuando i casi di alcuni personaggi come Adelina o Catarella, le cui rilevanti peculiarità, del tutto funzionali all'intreccio, hanno quasi obbligato i traduttori ad adottare delle strategie. Infatti, è possibile intravedere nel corso degli anni un'evoluzione dei procedimenti traduttivi, attraverso uno sporadico uso del prestito unito a dei timidi tentativi di amplificazione e qualche concessione alle marche sociali.

Sin dalla prima pubblicazione, la strategia editoriale appare evidente: *Un mes con Montalbano* (CAMILLERI 1999) viene tradotto da Elena de Grau Aznar⁴, che porta a termine il suo compito con diligenza senza concedere spazio alcuno alla traduzione delle varietà linguistiche, siano esse di ordine diatopico, diafasico o diastratico. Ad ogni modo, bisogna sottolineare che i primi romanzi di Montalbano contengono rare concessioni al dialetto e alle forme mistilingui italo-sicule rappresentate da singoli vocaboli di diversa categoria grammaticale (verbi, sostantivi, aggettivi) innestati in ordine sparso all'interno della frase.

TABELLA 2

<i>UN MESE CON MONTALBANO</i>	<i>UN MES CON MONTALBANO</i>
Vai a dare una taliàta a questo pirtùso nel portone e poi mi fai sapere. Aspetta, prima telefona al liceo, ti fai passare il professore Cosentino e gli dici che oggi dopopranzo, verso le cinco, lo voglio vedere.	—Ve a echar un vistazo a ese agujero del portón y luego me lo cuentas. Espera, antes llama por teléfono al instituto. Que te comuniquen con el profesor Cosentino y le dices que quiero verlo hoy después de almorzar, a las cinco.

⁴ Come appare nella tabella 1, sarà il primo e unico libro della cui traduzione si occuperà Elena de Grau Aznar. Successivamente, il ciclo di Montalbano sarà affidato a María Antonia Menini Pagès e Teresa Clavel Lledó, con le eccezioni di José Montero e di Carlos Mayor Ortega, autore dell'ultima traduzione pubblicata.

In questo primo romanzo, non vengono quasi mai riprodotte le storpiature di Catarella, al quale vengono riconosciute solo alcune strutture ridondanti (ora ora/ahora, ahora):

TABELLA 3

<i>UN MESE CON MONTALBANO</i>	<i>UN MES CON MONTALBANO</i>
La porta si spalancò, sbatté contro il muro, Montalbano e Fazio sussultarono. Era Catarella. «Ci sarebbe che c'è il prifissore Cosentintino che dici che ci vorrebbe parlare pirsonalmente di pirsona. »	Se abrió la puerta bruscamente y golpeó contra la pared. Montalbano y Fazio se sobresaltaron. Era Catarella. —Está aquí el profesor Cosentino , que dice que quiere hablar personalmente, en persona.

Solo in un'occasione, la strategia di traduzione deve assecondare necessariamente le deformazioni di alcuni vocaboli scritti da Catarella in un elenco da consegnare a Montalbano:

TABELLA 4

<i>UN MESE CON MONTALBANO</i>	<i>UN MES CON MONTALBANO</i>
Il commissario abbandona la partita, sconfitto. Congeda Catarella e si mise a decrittare l'elenco dei nomi. “ Dottori Vanesio ” non poteva essere altri che il dottor Sinesio al quale avevano svaligiato la casa, “ sigor Guestore ” era evidentemente il signor questore, “Scillicato” invece si chiamava realmente Scillicato e “ presitte Purcio ” era certamente il preside Burgio che non vedeva da tempo.	El comisario abandonó la partida, derrotado. Despidió a Catarella y se puso a descifrar la lista de nombres. El “ doctür Vanesio ” no podía ser otro que el doctor Silesio al que habían desvalijado la casa; el “ señor Gefe ” era evidentemente el jefe de la policía; “Scillicato” se llamaba de verdad Scillicato y el “ direztor Purcio ” era el director Burgio, al que no veía desde hacía tiempo

Con la pubblicazione del secondo romanzo, *El perro de terracota*, l'avvicendamento dei traduttori comporta un leggero cambiamento nell'approccio traduttivo⁵. María Antonia Menini Pagès inizia a prendere in considerazione il prestito⁶, rappresentato inizialmente da tutta una serie di appellativi di origine siciliana (Salvù, dutturi, dottori, duttu) e italiana (dottor, cavaliere, commendatore) insieme ad alcuni odonimi (vicolo Trupia, piazza Chiesa Vecchia), locali (trattoria), cibo (tabisca, pasta 'ncasciata), automobili (Cinquecento) e altri termini peculiari i cui riferimenti metalinguistici presenti nel testo originale obbligano a farne uso. La traduttrice adotterà costantemente l'appellativo per indentificare i diversi interlocutori di Montalbano, opportunamente modificato in funzione della lingua impiegata: *dottore* (*dottor*) in italiano (Fazio e i diversi personaggi non dialettofoni), *dutturi*, in dialetto puro (Adelina) e le diverse varianti informali mediante abbreviazione (*dottò*, *duttù*). Appaiono invece meno efficaci gli altri titoli presi in prestito dall'italiano come, ad esempio, *commendatore*, *cavaliere*, *ingegnere*, *professore*, che non apportano alcunché di evocativo della sicilianità, se non rimarcare il

⁵ Per un'analisi approfondita della versione spagnola de *Il cane di terracotta*, v. M. TAFFAREL, *Problemas de traducción de la variación lingüística. La traducción de dialectos geográficos y sociales en la novela “Il cane di Terracotta” de Andrea Camilleri al castellano*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_129104/mt1de1.pdf, [26 gennaio 2017]. Particolarmente interessante l'analisi quantitativa delle tecniche di traduzione adottate riguardo ai personaggi principali, dalla quale si rileva che il prestito viene utilizzato nelle seguenti percentuali: Montalbano, 6%; Fazio, 2%; Catarella, 12%; Adelina, 7%.

⁶ Evidenziato per la prima volta in corsivo. Tale accorgimento, del tutto condivisibile, si consoliderà definitivamente nelle versioni successive allo scopo di enfatizzare i termini e, allo stesso tempo, di rendere il lettore consapevole di trovarsi di fronte a un'intrusione linguistica.

tipico vezzo italiano di anteporre il titolo ai cognomi. In un'occasione, il prestito *omertà* viene accompagnato da una nota esplicativa del traduttore⁷: «Comportamiento solidario de determinados grupos sociales, por el cual se guarda silencio y no se denuncia a las autoridades al autor de un delito o las circunstancias de éste, con el fin de obstaculizar la labor de la Justicia. (N. de la T.)».

Altra tipologia di prestito che inizia opportunamente a esser presa in considerazione dalla traduttrice è quella relativa alla gastronomia, in special modo siciliana, che viene trasferita integralmente con l'aggiunta, a volte, di un termine iperonimo o una parafrasi esplicativa attraverso la tecnica dell'amplificazione:

TABELLA 5

<i>IL CANE DI TERRACOTTA</i>	<i>EL PERRO DE TERRACOTA</i>
«Ti ho portato la petrafèrnula». Era un dolce oramai difficile a trovarsi, a Montalbano piaceva molto, ma chissà perché i pasticceri non lo facevano più.	—Te traigo una <i>petrafermula</i> . Era un pastel muy difícil de encontrar, que a Montalbano le gustaba mucho, pero no sabía por qué razón los pasteleros ya no lo hacían. Su pasta era dura y estaba hecho con cidra finamente triturada, cocida con miel y aderezada con especias.
Il sciàuro del pesce fresco si mescolava a quello dei mandarini, delle interiora d'agnello bollite e cosparse di caciocavallo, la cosiddetta mèusa, delle frittute [...]	El olor del pescado fresco se mezclaba con el de las mandarinas, las tripas de cordero hervidas y espolvoreadas con queso <i>caciocavallo</i> , la llamada <i>meusa</i> , es decir, el bazo, las frituras [...]

Come già sottolineato, l'impiego del prestito viene favorito dai numerosi riferimenti metalinguistici uniti alle frequenti glosse interdialogiche che Camilleri introduce per rendere intelligibile il suo linguaggio:

TABELLA 6

<i>IL CANE DI TERRACOTTA</i>	<i>EL PERRO DE TERRACOTA</i>
Don Cesarino u putiàru, il bottegaio.	Don Cesarino <i>u putiàru</i> , el tendero.
«Allora, se non le dispiace, può conzarmi qui?». Conzare, apparecchiare. Rizzitano disse quel verbo siciliano come uno straniero che si sforzasse di parlare la lingua del posto.	—Pues entonces, si no le molesta, ¿puede <i>conzar</i> la mesa aquí? <i>Conzare</i> , poner la mesa. Rizzitano utilizó aquel verbo siciliano como un extranjero que se esforzara en hablar la lengua del lugar.

Con *La voz del violín* (CAMILLERI 2000), oltre agli ormai consolidati prestiti concernenti gli appellativi⁸ e la gastronomia sicula (*caponata*, *cannoli*, *cassata*, *pasta 'ncasciata*), s'intravedono anche le prime strategie di adattamento ai frequenti malapropismi di Catarella, che nel corso del tempo diventeranno sempre più costanti e diffuse:

TABELLA 7

<i>LA VOCE DEL VIOLINO</i>	<i>LA VOZ DEL VIOLÍN</i>
«Domando pironanza e compressione , dottori». Ahi. Domandava perdono e comprensione.	—Pido perdón y compresión , <i>dottori</i> . Ay. Pedía perdón y comprensión.

⁷ Tale strategia non verrà più adottata in seguito.

⁸ Anche nelle forme abbreviate con funzione appellativo-vocativa: Filibè, Catarè, Salvo, etc.

<p>Come si chiama, si chiama. Quello. Lui dice che io devo affriquantari un concorso d'informaticcia. Lei che ne dice? Sono contento, Catarè. Frequentalo questo corso, così ti specializzi. Tu sei l'uomo giusto per l'informaticcia. Grazii, dottori.</p>	<p>Como se llame. Ése. Dice que tengo que asistir a un concurso de informaticia. ¿Usted qué dice? —Me alegre mucho, Catarè. Si asistes a este curso, te especializarás. Eres el hombre indicado para la informaticia. —Gracias, <i>dottori</i>.</p>
---	---

Nel passaggio seguente, è possibile individuare il motivo per cui il noto appellativo vocativo *dottori*⁹ con cui Catarella si rivolge al commissario servirà a caratterizzare gli interventi dell'aiutante, diventando un classico tormentone del suo linguaggio:

TABELLA 8

<i>LA VOCE DEL VIOLINO</i>	<i>LA VOZ DEL VIOLÍN</i>
<p>«Dottore? C'è Galluzzo al tilifono. Vuole parlari pirsonalmente di pirsona con lei. Che faccio, dottore? Ci lo passo?». Era indubbiamente Catarella che stava facendo il turno pomeridiano, ma perché per due volte l'aveva chiamato dottore e non dottori?</p>	<p>—<i>Dottore?</i> Galluzzo está al teléfono. Quiere hablar personalmente con usted. ¿Qué hago, <i>dottore?</i> ¿Se lo paso? Era sin la menor duda Catarella, que estaba trabajando en el turno de tarde, pero ¿por qué razón lo había llamado dos veces seguidas <i>dottore</i> y no <i>dottori</i> a la siciliana como de costumbre?</p>

Ne *Il ladro di merendine*, il linguaggio del narratore si è infittito di numerosi dialettismi, che ormai rappresentano la parte preponderante dell'intera frase, ma che difficilmente trovano riscontro nella versione spagnola. Nei dialoghi, i prestiti vengono utilizzati in corrispondenza dei costanti riferimenti metalinguistici:

TABELLA 9

<i>IL LADRO DI MERENDINE</i>	<i>EL LADRÓN DE MERIENDAS</i>
<p>«Iu persi a me matri ch'era macari cchiù nicu di tia» esordì. E iniziarono a parlare, il commissario in siciliano e François in arabo, capendosi perfettamente.</p>	<p>—<i>Iu persi a me matri ch'era macari cchiu nicu di tia</i>, yo perdí a mi madre cuando era más pequeño que tú —le dijo. Y se pusieron a hablar, el comisario en siciliano y François en árabe, entendiéndose a la perfección.</p>
<p>Livia sobbalzò, rimase con la forchetta a mezz'aria. «Che hai detto?». «Brusciuluni. Il rollè». «Mi sono quasi spaventata. Avete certe parole in Sicilia...».</p>	<p>Excelente este <i>brusciuluni</i> —dijo. Livia se sobresaltó y se quedó con el tenedor en suspenso en el aire. —¿Qué has dicho? —<i>Brusciuluni</i>. El rollo de ternera. —Casi me había asustado. Menudas palabrejas tenéis en Sicilia...</p>

D'altro canto, si consolida la tecnica dell'amplificazione per quanto concerne il campo semantico della gastronomia:

TABELLA 10

<i>IL LADRO DI MERENDINE</i>	<i>EL LADRÓN DE MERIENDAS</i>
<p>La pasta al nivuro di siccia.</p>	<p>Pasta con <i>nivuro di siccia</i>, tal como se decía en siciliano.</p>

⁹ In rare occasioni verrà adottato anche da Fazio, che predilige l'appellativo *dottore*.

Nel romanzo *La excursión a Tindari*, si riscontrano undici casi di prestito (*dottore, lupara, dottori*, p. 138, *sciauro, pappanozza*, p. 38, *trattoria*, p. 140, *risotto*, p. 75, *cavaliere, cassata*, p. 168, *caponatina*, p. 188, *u'signiruzzu*, p. 229), opportunamente evidenziati all'interno del testo attraverso il corsivo. Come già rilevato in precedenza, quelli provenienti dalla lingua italiana (*trattoria, risotto, cavaliere*) non sembrano costituire un arricchimento della versione spagnola. D'altro canto, l'uso sporadico dei dialettismi, che peraltro non sembra seguire un criterio logico di selezione, non si rivela utile né per caratterizzare in modo sostanziale i personaggi né per evocare la sicilianità. Il linguaggio di Catarella viene ancora contraddistinto con frasi ridondanti (*personalmente en persona, urgencia urgentísima*) e rari malapropismi (*gederromes/giddirommi, esconiator/scánnaro*).

Anche nel caso del romanzo *La nochevieja de Montalbano*, il testo originale stesso obbliga la traduttrice ad adottare alcuni termini siciliani per via dei ricorrenti riferimenti metalinguistici:

TABELLA 11

<i>GLI ARANCINI DI MONTALBANO</i>	<i>LA NOCHEVIEJA DE MONTALBANO</i>
Cadeva una pioggia rada che fingeva di non esserci, proprio quella che i contadini chiamavano “ assuppaviddranu ”	Caía una fina llovizna apenas perceptible, que los campesinos llamaban assuppaviddranu , «empalabriegos».
Lu sceccu m'avia ruttu lu bùmmulu . L'asino gli aveva rotto il bùmmolo , un recipiente di creta che tiene l'acqua freschissima e che i viddrani d'una volta si portavano appresso quando andavano a travagliare.	—El pollino me rompió el bùmmulo . El burro le había roto el botijo que los campesinos de antaño llevaban consigo cuando iban a trabajar.

Più avanti, la traduttrice fornisce autonomamente una parafrasi esplicativa per veicolare il significato di un prestito adottato (*quartare*):

TABELLA 12

<i>GLI ARANCINI DI MONTALBANO</i>	<i>LA NOCHEVIEJA DE MONTALBANO</i>
[...] assegnato a un altro venditore di bùmmuli e quartare , Fiorello Antonio.	[...] asignado a Antonio Fiorello, otro vendedor de bùmmuli y quartare, unas panzudas jarras con asas .

Negli altri casi, due prestiti fanno riferimento alla gastronomía (*sardinas a beccafico* e l'intraducibile *arancini*) e la locuzione nominale *lupara bianca*, che nella versione spagnola è accompagnata anch'essa da parafrasi esplicativa:

TABELLA 13

<i>GLI ARANCINI DI MONTALBANO</i>	<i>LA NOCHEVIEJA DE MONTALBANO</i>
Alcuni si persuasero che si fosse trattato di un caso di lupara bianca , negli ultimi tempi Giacomo aveva ricevuto minacce e intimidazioni per un certo appalto.	Algunos pensaron que se trataba de un caso de lupara blanca, asesinato con desaparición del cuerpo , pues en los últimos tiempos Giacomo había recibido amenazas e intimidaciones a propósito de una adjudicación de obras.

Si segnala un aumento dei malapropismi di Catarella, per la maggior parte dei quali la traduttrice adotta una strategia che impiegherà costantemente per deformare numerosi

vocaboli, ovvero la metaforesi attraverso il passaggio da <e> in <i>, ricalcando lo stesso rapporto tra siciliano e italiano (*pilícula, tilivisión, tilifoneó*). Altre storpiature sono destinate a riprodurre il linguaggio popolare, ma mentre nell'originale italiano appaiono strutture verosimili (*fachisi/fax*), nella versione spagnola vengono adottate strutture improbabili (*facso*) in luogo della più realistica semplificazione di <x> in <s> (*fas*).

Sebbene si tratti del primo racconto della serie di Montalbano pubblicato in Italia, *La forma del agua* viene pubblicato in Spagna tre anni dopo l'apparizione del primo romanzo in versione castigliana. La traduttrice adotta coerentemente alcuni prestiti relativi alla terminologia mafiosa quali *cosca* o *incaprettato*, seguito in questo caso da parafrasi esplicativa (*con las manos y los pies atados a la espalda*). I restanti vengono utilizzati ancora una volta in corrispondenza della classiche glosse interdialogiche o dei ricorrenti riferimenti metalinguistici operati da Camilleri:

TABELLA 14

<i>LA FORMA DELL'ACQUA</i>	<i>LA FORMA DEL AGUA</i>
[...] zara zabara per dirla in dialetto o <i>mutatis mutandis</i> per dirla in latino.	[...] zara zabara , tal como se decía en dialecto, o <i>mutatis mutandis</i> , como se decía en latín.
Si voleva accuttufare . Altro verbo che gli piaceva, significava tanto essere preso a legnate quanto allontanarsi dal consorzio civile.	Se quería accuttufare . Otro verbo que le gustaba. Significaba tanto recibir palos como apartarse de la sociedad.

Nel romanzo *El olor de la noche*, si rileva una maggiore presenza di solecismi nel linguaggio di Catarella (dove si consolida il cambiamento vocalico in *siñor, tilífono*) e in quello di Adelina. Alcuni esempi riguardanti Catarella:

TABELLA 15

<i>L'ODORE DELLA NOTTE</i>	<i>EL OLOR DE LA NOCHE</i>
«Donchi. Sguilla il tilifono. Io assullevo e arrisponno ca sugnu pronto. E allura sento la voci del signori e Quistori. “Sei tu, Santarella?” mi fa lui. “In pirsona pirsonalmente” ci faccio io.	Bueno pues. Suena el tilífono . Yo descuelgo y digo diga. Y entonces oigo la voz del siñor jefe superior. «¿Eres tú, Santarella?», me dice. «Personalmente en persona», contesto yo.
Il fatto è che la telefonista voli arristare gnònimma, non mi voli diri accome si chiama.	El caso es que la telefonista quiere conservar el nonimato , no me quiere decir cómo se llama.

Altri esempi di malapropismi adottati nella versione spagnola per caratterizzare Adelina:

TABELLA 16

<i>L'ODORE DELLA NOTTE</i>	<i>EL OLOR DE LA NOCHE</i>
Totori, ci manno a dari adenzia a la me niputi Cuncetta ca è picciotta abbirsata e facin nera e ca ci pripara macari anichi cosa di amangiari io tonno passannadumani.	<i>Totori, le mando para las faenas a mi sovrina Cuncetta ques muy mañosa y apañada y le preparara unpoco de comida yo buelbo pasadomañana.</i>

Con *Il giro di boa* si verifica un aumento considerevole dei dialettismi da parte di Camilleri, a cui non corrisponde un parallelo aumento dei prestiti nella versione spagnola *Un giro decisivo*. Tuttavia, rispetto al successivo *El miedo de Montalbano*, nel quale appena si notano degli scarti stilistici dalla classica standardizzazione, la strategia di traduzione sembra raggiungere una svolta per imboccare il cammino che porterà a una maggiore attenzione al linguaggio di Catarella – vero laboratorio di studio – e i cui

risultati si vedranno di romanzo in romanzo. Il sostantivo *tilifono* costituisce ormai la base comune per creare la derivante famiglia lessicale (*tilifoniar, tilifona, ha tilifoniado, tilifonió*), mentre si prosegue con la metaforesi (*idintificado, considirar una considiración, irror*) e con l'impiego di numerosi malapropismi che ormai caratterizzano il personaggio pressoché in modo costante:

TABELLA 17

<i>IL GIRO DI BOA</i>	<i>UN GIRO DECISIVO</i>
Dottori, ma vossia devi considerari una considerazioni , replicò Catarella. — E quale? Che la fotorafia granni non è una fotorafia ma un disigno fotorafato di una probbabbili facci di morto. Disigno è. Errori può starci.	— <i>Dottori</i> , pero usía tiene que considirar una considiración —replicó Catarella. —¿Cuál? —Que la fotorafia grande no es una fotorafia sino un dibujo fotorafiado de una pobtable cara de muerto. Es un dibujo. Puede haber un irror .

Nel romanzo seguente, *El primer caso de Montalbano*, il catarellese viene maggiormente strutturato attraverso l'introduzione di nuovi e ricorrenti solecismi che, col passare del tempo, si vanno aggiungendo ai classici *dottori, señor*, infoltendo quasi ogni intervento. Vengono modificati per la prima volta anche i pronomi complemento, strategia che rimarrà costante in seguito:

TABELLA 18

<i>IL PRIMO CASO DI MONTALBANO</i>	<i>EL PRIMER CASO DE MONTALBANO</i>
Aieri a sira me lo dise uno milanise di Torino che qua avemo la tinta bitudine di parlari metendoci due cose, come si chiamano, ah ecco, consonatazioni.	—Anoche mi dijo un milanís de Turín que aquí tiníamos la jodida costumbre de hablar poniendo dos cosas, ¿cómo se llaman?, ah, sí, consonantaciones .

Si rilevano nuove creazioni ancora attraverso il cambiamento vocalico (*pido pirdón, rinión, hirmano, señora, icepto, ausintiarme, ripintina urgincia*). Particolarmente interessante, in questo romanzo, il caso del personaggio Gerlando Monaco. La strategia traduttiva adottata in precedenza per Adelina viene consolidata per caratterizzare il linguaggio di questa nuova figura dialettologa inserendo alcuni solecismi e tentando di reinventare un castigliano a volte poco plausibile:

TABELLA 19

<i>IL PRIMO CASO DI MONTALBANO</i>	<i>EL PRIMER CASO DE MONTALBANO</i>
“Madonna biniditta! Ruvina di la me’ casa è ‘sta figlia! Un revorbaro! E cu ci lu desi?”	—¡Virgen bendita! ¡La ruina de mi casa es esta hija! ¡Un rivólver ! ¿Y quién si lo dio?
“Chisti sunnu cosi di famiglia che non v’arriguardanu”	Istas sun cosas di familia qui a usted no li interesan.

Nelle pubblicazioni posteriori, si afferma definitivamente la strategia traduttiva destinata a proporre i linguaggi di Adelina e Catarella in maniera più aderente all'originale. I malapropismi adottati dalla traduttrice tentano di restituire il linguaggio sgrammaticato di entrambi. Inoltre, la ricreazione di un dialetto castigliano inventato in occasione del personaggio di Gerlando Monaco, viene reimpiegata quando i protagonisti parlano esclusivamente in dialetto. Per il resto, l'uso del prestito viene preso in considerazione

solo in rari casi e la metodologia di traduzione non subirà ulteriori variazioni. Di seguito, una selezione dei passaggi più significativi di ogni romanzo:

La paciencia de la araña

TABELLA 20 - Catarella

<i>LA PAZIENZA DEL RAGNO</i>	<i>LA PACIENCIA DE LA ARAÑA</i>
<p>«Nonsi, dottori. È a Montelusa che lo volli il signori e questori in quanto che il dottori Augello è facente finzioni».</p> <p>Il signori e quistori oramà l'aviva finalmente emarginato, escluso, e parlava solamente con Mimi, il facente finzioni. «E Fazio?»</p> <p>«Manco esso c'è, dottori. È recatosi momentaneo in via Palazzolo proprio in facci alla scola alimentari».</p> <p>«E perché?»</p> <p>«Ci fu che un negozianti arrefutatosi di pagamento di pizzo sparò a quello colui che gli spiava i soldi ma non lo pigliò».</p>	<p>—No, <i>siñor dottori</i>. Está en Montelusa, que lo quiere el <i>siñor jefe superior</i> porque el <i>dottori</i> Augello está haciendo <i>suplincias</i>.</p> <p>Finalmente, el <i>siñor jefe superior</i> lo había dejado a él al margen, y hablaba sólo con Mimi, el que hacía <i>suplincias</i>.</p> <p>—¿Y Fazio?</p> <p>—Él tampoco está, <i>dottori</i>. Se ha ido momentáneo a vía Palazzolo, justo <i>dilante</i> de la escuela primaria.</p> <p>—¿Y eso por qué?</p> <p>—Un <i>comirciante</i> que se negaba a pagar el impuesto de <i>proticción</i> le ha pegado un tiro al que le <i>pidía</i> el dinero, pero no le ha dado.</p>

TABELLA 21 - Adelina

<i>LA PAZIENZA DEL RAGNO</i>	<i>LA PACIENCIA DE LA ARAÑA</i>
<p>«Dutturi, addecise po' pi la facenna del vattü di me niputi?»</p>	<p>—<i>Dutturi</i>, ¿ya <i>dicidió</i> la <i>cuistión</i> del bautizo de mi nieto? (<i>Adelina</i>)</p>

La luna de papel

A partire da questo romanzo viene adottato un accorgimento tipografico di un certo rilievo: il corsivo viene unicamente utilizzato per i prestiti, mentre le storpiature dei vari personaggi vengono mimetizzate nel testo mantenendo il tondo. Si possono solo ipotizzare i motivi delle scelte, peraltro non del tutto stravaganti: in primo luogo, evidenziare con il corsivo che si tratta di lingue diverse (italiano/siciliano-spagnolo); in secondo luogo, 'normalizzare' le deformazioni associandole a una possibile variazione diastratica della lingua in cui è tradotto il testo. Alcuni esempi che riguardano Catarella:

TABELLA 22

<i>LA LUNA DI CARTA</i>	<i>LA LUNA DE PAPEL</i>
<p>“Ci devo diri una cosa d'importanzia!”.</p>	<p>¡<u>Tingo</u> que <u>dicirli</u> una cosa de importancia!</p>
<p>“Non abbasta, dottori. Si fa confusione. Vossia, prisempio, è dottori ma non e medico”.</p>	<p>—No basta, <i>dottori</i>. Puede haber una <u>cunfusión</u>. Usía, por <u>ijemplo</u>, es <i>dottori</i> pero no médico.</p>

Ardores de agosto

I solecismi di Catarella si estendono anche ai pronomi relativi (*Dottori*, creo que he encontrado una casita como la **qui** busca usía en el término de Pezzodipane) e a quelli complemento (**mi** río, **li** dice, **mi** ha dicho, **li** protegerá). Aumentano i casi di cambiamento vocalico o>u (cuniado, musca, mulistaba, insulación) ed e>i (ista, isto, istá,

istaba, dintro, porqui, incontrado, iquivocación, asinada, madri mía, tintación, prisente en prisencia, dintista) ma anche o>i (convicó), con questo risultato:

—No, señor *dottori*, ¡ha sido una iquivocación! Es que yo lo vi intrar vistido di una manera y después lo vi vistido di otra y entonces pensé que tenía visiones por culpa del calor. ¡Menos mal qui fue porque si cambió!

Il linguaggio di Adelina ricalca in parte le tecniche adottate per Catarella (—*Dottori*, **li** quería decir que mañana no podré **vinir**), con un accorgimento vocalico nel tentativo di ricalcare l'evoluzione del siciliano (o>u): —Ése también istá en la cárcel, pero en **Palermu**.

Per quanto concerne il narratore, gli unici prestiti adottati fanno riferimento alla gastronomia e ai locali, evidenziati sempre dal corsivo: loncha de queso *tumazzo*, caponatina, *caciocavallo*, *pappanozza*, *limoncello*, *trattoria*.

Las alas de la Esfinge

Nella versione spagnola del linguaggio di Catarella, i cambi vocalici già adottati in precedenza (e>i) servono da spunto per storpiare nuovi termini: *mijor*, *fiminina*, *miricano*, *tris mil siticientos*, *tiléfono*, *hi dicho*, *pirsonas*, *rispeto*. Al tempo stesso, si assecondano alcuni malapropismi dell'originale per la loro travolgente comicità: *el don de la bicuidad*, *Hospital piriátrico*.

La pista de arena

Viene reimpiegata la strategia di simulazione del dialetto siciliano adottandone il cambio vocalico o>u:

TABELLA 23

<i>LA PISTA DI SABBIA</i>	<i>LA PISTA DE ARENA</i>
«Parlu cu 'u commissariu Montalbanu?». 'Na voci profunna che parlava in un dialetto 'ncar-cato.	—¿Hablo con el cumisariu Montalbanu ? —dijo una voz profunda que hablaba en dialecto.

Allo stesso modo, viene manipolato il linguaggio di Giuseppe Contrera, al fine di restituire almeno le sonorità del siciliano:

TABELLA 24

<i>LA PISTA DI SABBIA</i>	<i>LA PISTA DE ARENA</i>
«Nonsi, non era con mia. Nella so casa era. Lui ancora durmiva, 'u signurinu. Lui il raggiuneru fa».	—No, señor, no istaba cunmigo. En su casa istaba. Él todavía durmía, el siñuritu. Él trabaja como cuntable.

El campo del alfarero

Nell'ultimo romanzo tradotto da Menini Pagès, le tecniche ormai consolidate vengono mantenute. Efficace un prestito relativo al saluto (*Bonasira*) che fornisce al testo un profumo di sicilianità. Curiosamente, anche i malapropismi vengono riportati in corsivo, invertendo la rotta intrapresa nei romanzi precedenti. Riguardo a Catarella, si segnalano,

oltre a quelli ormai consolidati, i seguenti: *imprimiabile, clacoston, risbaladizo, siñurita, tilivisión, jifatura, dispués*.

La edad de la duda

Segna il passaggio dalla traduttrice storica (Menini Pagès) alla nuova interprete di Camilleri e dei suoi personaggi, Teresa Clavel. L'inizio sembra ricalcare le ultime modifiche apportate da Menini Pagès, ovvero il ritorno all'uso del corsivo sia per i prestiti sia per le storpiature di Catarella. Tra i vocaboli manipolati, si segnalano: *apocalipisis, tijas, tijado, tiniente, virgüenza, siñorita, siñurita, ingigneri, incuentra, lligara, uricular*. A livello morfosintattico, assistiamo a numerose strutture ridondanti (*con urgentísima urgencia*), molto frequenti nel linguaggio di Catarella.

TABELLA 25 - Catarella

<i>L'ETÀ DEL DUBBIO</i>	<i>LA EDAD DE LA DUDA</i>
«Se lo chiama vossia all'Istituto di midicina laquale». E non proseguì. «La quale? Continua, Catarè». «Finii, dottori. Non c'è continuo». Montalbano finalmente accapì. «Catarè, non è midicina laquale, ma medicina legale».	—Que lo llame usía al Instituto de <i>Midicina</i> Letal. Montalbano tardó un momento en comprender. —No es « <i>midicina letal</i> », Catarè; es « <i>medicina legal</i> ».

Particolarmente impegnativo il processo di traduzione della nota lasciata da Adelina a Montalbano:

TABELLA 26

<i>L'ETÀ DEL DUBBIO</i>	<i>LA EDAD DE LA DUDA</i>
Siccome che non mi sendo tanta bona pirchè aio malo di testa non ci pozzo cucinari e mini tonno a la casa mi ascusasse adelina.	<i>Comu no me encuentru muy bien porque me duele la caveza no puedu cocinar y me vuelvu a casa disculpe adelina.</i>

La danza de la gaviota

I pochi malapropismi di Catarella vengono nuovamente trascritti in tondo. La classica ridondanza catarellese “personalmente en persona” subisce il cambio vocalico e>i, trasformandosi in “pirsonalmente en pirsona” e alternandosi con la precedente. In un romanzo anteriore (*Ardores de agosto*) vi era stato un tentativo di trasformazione: “personalmente en pirsona”. Per quanto concerne l'uso dei prestiti, nel seguente esempio si vuole sottolineare la poca efficacia di quei termini derivanti dalla lingua italiana, che non concorrono a evocare la sicilianità.

—Un café y un *cornetto*.

—No hay *cornetti*.

La búsqueda del tesoro

Il catarellese ritorna al corsivo: *paricia, tilivisión, siñurita, amiricana, pido pirdón, siñora, siñor*. Tra i prestiti adottati riguardanti la gastronomia (caciocavallo) vengono inseriti anche termini italiani comuni (antipasti, involtini) che appaiono superflui e fuori

contesto. Per di più, viene impiegato anche il plurale del vocabolo “trattoria”, ampiamente utilizzato nei precedenti romanzi, con risultati poco verosimili:

¿Cuántos restaurantes y *trattorie* hay en Vigàta?

Sicuramente più efficaci i tentativi di restituire la comicità di alcune espressioni di Catarella, più coerenti in castigliano:

—No, *siñor dottori*; a mí *los piqueniquis* me gusta hacerlos a orillas del mar.

Vengono mantenute anche le alterazioni sintattiche e le ridondanze (personalmente en persona, el colega suyo de usted).

La sonrisa de Angélica

Viene adottato per la prima volta il femminile di dottore (la *dottoressa* Vaccaro) e si insiste con dei prestiti relativi ai locali e a dei termini generici che, a mio avviso, non veicolano immagini e significati particolarmente rilevanti per l'intreccio (—Yo no tengo tanta hambre. Tráeme unos *antipasti*). Da segnalare alcuni malapropismi di Catarella (*arobo*, *pirsonalmente en pirsona*, *ricibido*, *siñor jefe superior*, *inmediatamente*, *papilito*) e le ricorrenti frasi ridondanti (genéricamente genérica, de manera imperativamente imperativa, la señorita su novia, inmediatamente de inmediato con urgentísima urgencia, el suyo de usía).

Juego de espejos

Oltre ai nuovi malapropismi assegnati a Catarella (*in situ*, *línia*, *micánico*, *siñores*, *fiminino*, *ningunísima*, *tilivisión*, *dicirme*, *enseguidísima*, *imprisiono*) e alla ridondanze (completamente al completo, completamenti completo, ahora mismísimo, *pirsonalmente en pirsona*), non si rilevano passaggi che mostrino un'ulteriore evoluzione del procedimento. Alcuni sporadici tentativi di caratterizzare il linguaggio di Adelina si basano unicamente sul cambiamento vocalico:

TABELLA 27

<i>IL GIOCO DEGLI SPECCHI</i>	<i>JUEGO DE ESPEJOS</i>
«Ma non mi facissi arridiri! Il commissario Montalbano che non sapi come fari a trovarli a ‘na fimmina!».	—¡Ja! ¿El <i>cumisario</i> Montalbano no sabe cómo <i>encontrar</i> a una mujer?
«Dottori, siccome che stasira faccio l’arancini, volivo aviri l’anuri si vossia viniva a mangiare a la mè casa».	— <i>Dottori</i> , esta noche voy a preparar <i>arancini</i> y quería saber si usía me haría el <i>honor</i> de venir a cenar a mi casa.

Un filo de luz

Malapropismi di Catarella: *alicóptero*, *pido comprinsión* y *pirdón*, *ricibió*, *rilivo*, *continido*, *tirreno*, *tilifoneado*, *tilifonear*, *línia*, *Adilina*, *siñura*, *fiminina*, *tilifonea*. Frasi ridondanti: *por supuestísimo*, *en consecuyente consecuencia*. Adelina appare in scena con maggior frequenza, obbligando la traduttrice ad adottare alcuni accorgimenti per restituirne, almeno in parte, il linguaggio peculiare:

TABELLA 28

<i>UN FILO DI LUCE</i>	<i>UN FILO DE LUZ</i>
«Aieri sira vosia magiò fora e il magari lo doveti ghittari nela munniza che fu picato Sicome che vitti che vosia ebi bona cumpagnia di nuttata, pi stasira non ci preparai nenti pinsanno che macari stasira magia fora acusi non si fa na secunna ghittatina. Si vosia dumani voli mangiare dintra mi lo lassa scrivuto.»	<i>Ayer usía cenó fuera y he tenido que tirar la cumida a la basura porque estaba mala como he visto que usía pasó la noche en buena compañía para esta noche no he preparado nada porque he pinsado que a lo mejor esta noche cena también fuera y así no hay que tirar cumida otra vez si usía quiere cumer mañana en casa me lo deja escrito.</i>

Una voz en la noche

L'ultimo romanzo di Montalbano pubblicato sino al momento vede l'avvicendamento della traduttrice Teresa Clavel Lledó, alla quale succede Carlos Mayor Ortega. La strategia traduttiva elaborata negli anni viene perlopiù mantenuta, con una presenza costante di storpiature catarellesi, rese in spagnolo in corsivo insieme ai rari prestiti: *lión escuatorial, hilo/listón tilifónico, supermercado, desplazado, aeriplano, ordenador, tilífono, tilífino, archivos, Prefectísimamente prefectísimo, tilifoniar, grabadora adigitalizada, mepetrés, La divina con media, ilocolizable, Cillintano, siguridad, sicritaria, vírtigo, sicreto.*

2.1. Commento conclusivo

Dopo l'ampia rassegna di esempi volti a illustrare l'evoluzione del processo traduttivo, non resta che trarne delle riflessioni. Nelle prime timide versioni si assiste essenzialmente a una totale neutralizzazione delle varietà, lasciando spazio unicamente all'impiego della lingua standard. Si è tentato di manipolare il linguaggio delle figure più rappresentative, ovvero Catarella e Adelina, attraverso una serie di espedienti che possono essere condivisibili solo in parte. Ad esempio, concordo con la scelta di mantenere i nomi propri e le relative abbreviazioni, di adottare tutti quei prestiti legati alla gastronomia siciliana, alcuni toponimi, mestieri e arnesi, e quelli riguardanti la terminologia mafiosa. Non sembrano altrettanto efficaci i prestiti derivanti dalla lingua italiana (trattoria, antipasti, cornetti) e quelli concernenti i titoli (ingegnere, cavaliere, professore), pressoché superflui. Al contrario, è ampiamente giustificato il prestito *dottori* e le sue numerose varianti legate ai diversi interlocutori, poiché mantiene una funzione vocativo-appellativa di rilievo nella totalità dei romanzi. L'elaborazione dei solecismi, seppur originale, non sembra rispecchiare una naturale evoluzione di livello diastratico, in special modo per quanto riguarda i possibili esiti vocalici del castigliano, a tal punto che in alcune occasioni appaiono forzati e poco verosimili. Ciononostante, s'intravedono delle strategie che, opportunamente pianificate, possono essere messe in atto aumentando in maniera sostanziale – ma razionale – l'impiego dei prestiti e caratterizzando i personaggi più rappresentativi attraverso una manipolazione del linguaggio maggiormente aderente alle reali varietà sociali del castigliano. Tale razionalità dovrà essere misurata e rapportata al contesto socioculturale del pubblico destinatario: in tal senso, è plausibile che possa esistere una gradualità tra l'estrema facilità di lettura agevolata dalla neutralizzazione della varietà e l'estrema difficoltà di lettura causata da un uso invasivo di prestiti, enunciazione mistilingue e varietà sociali. Allo stesso tempo, ritengo possibile instaurare con il lettore della versione castigliana un rapporto altrettanto simile a quello instaurato dallo scrittore siciliano con i lettori dell'originale, nella misura in cui la comprensione del testo è dovuta all'intuizione del lettore stesso e ai procedimenti messi in atto per facilitarne la lettura. Così facendo, si riproduce nel lettore ispanoparlante la stessa

sensazione che può provare un lettore italiano, in special modo se proviene geograficamente da regioni distanti dalla Sicilia – come affermano anche Helina Kangas e Jon Rognlien, traduttori in finlandese e norvegese. Un linguaggio peculiare portatore di esotismi che, sebbene poco verosimili come potrebbero apparire in un contesto di fittizio *code-mixing* ispano-siculo, risultano efficaci nell'insieme, ma soprattutto sono funzionali al contesto comunicativo, nel tentativo, forse estremo, di trasferire quella “sicità” che caratterizza, in maniera oserei dire ineludibile, le opere di Camilleri¹⁰. Un'operazione di riscrittura, dunque, ma senza alcuna intenzione di violare il sistema letterario vigente nella società spagnola. In tal senso, condivido pienamente l'affermazione di Caterina Brigulia quando sostiene che «los autores y traductores con su trabajo pueden cambiar el horizonte de expectativas del lector y, por lo tanto, las pautas impuestas por las editoriales»¹¹. Scartando a priori l'addomesticamento attraverso l'individuazione di un dialetto spagnolo e partendo dal presupposto secondo il quale la fitta presenza di variazione diatopica può, in parte, essere sovrapposta a tutti gli altri assi di variazione diasistemica, la mia proposta di traduzione prevede un considerevole aumento della percentuale relativa ai prestiti puri e lo sfruttamento di tutte quelle potenzialità offerte dalla varietà della lingua spagnola per mezzo di espedienti fonetici, morfosintattici, lessicali e anche ortotipografici. Nell'impossibilità di riprodurre la totalità delle espressioni dialettali, il massiccio uso del dialetto potrà in parte essere sostituito, in base agli usi testuali e alle intenzioni di Camilleri, anche dalla dimensione diafasica o diastratica.

Per quanto concerne la tipologia di prestiti puri da prendere in considerazione, in primo luogo si procederà alla selezione di quelli che abbiano un concreto riferimento alla cultura locale, in modo che possano rendere un degno tributo alla sicilianità (o sicità): penso, ad esempio, ai realia di tipo etnografico (quindi concetti e oggetti), ai fraseologismi (proverbi e modi di dire) di cui fa ampio uso Camilleri e che si potrebbero esplicitare attraverso l'artificio delle glosse interdialogiche. La selezione dei termini siciliani dovrebbe altresì includere le parole care a Camilleri che ricorrono costantemente nei suoi romanzi quasi a voler instaurare un legame intertestuale. Tenendo conto anche del rapporto di relativa vicinanza e del mutuo scambio di culturemi tra i due paesi per via essenzialmente mediatica¹², non escluderei dall'elenco nemmeno gli eventuali stereotipi positivi appartenenti al bagaglio di sapere passivo che un lettore spagnolo possiede della cultura siciliana.

In ultima analisi, il criterio di selezione dei dialettismi dovrebbe anche tener conto – nei limiti del possibile – della loro riproducibilità fonetica e trasparenza semantica per un ispanoparlante, in modo da favorirne l'assimilazione, evitando espressioni che sfuggissero ai parametri di intelligibilità. Appare chiaro che, data l'enorme complessità del testo fonte, oltre all'incertezza di raggiungere un risultato apprezzabile procedendo in tal senso, non si rende necessaria un'ossessiva traduzione *verbum pro verbo* di ogni variazione e, vista la consistenza dei residui traduttivi ai quali ci si espone, una perdita

¹⁰ In tal senso, condivido in pieno la seguente affermazione di Fernando Toda Iglesia: «cuando un escritor decide incorporar palabras de otras lenguas o de otros dialectos, a sabiendas de que al menos a una parte de su público eso le puede obligar a hacer un esfuerzo extra para comprender, generalmente es porque quiere dejar patente una diferencia cultural». F. TODA IGLESIA, “Palabras de otras culturas en obras en lengua inglesa: ¿Domesticar o extranjerizar?”, in *Traducción y cultura: el reto de la transferencia cultural*, Málaga, Libros ENCASA, 2002, p. 195.

¹¹ C. BRIGULIA, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2009, p. 65, <http://hdl.handle.net/10803/7574> [26 gennaio 2017].

¹² Termini quali *gazpacho*, *tapas*, *movida*, *paella* sono ormai comuni in Italia; lo stesso dicasi per i vocaboli “pizza”, “ciao” o l'espressione “mamma mia”, in Spagna.

parziale comunque sarà sempre preferibile a una perdita quasi totale, come finora è accaduto. Bisognerà procedere utilizzando sapientemente la tecnica di compensazione insieme a una riscrittura del testo la cui unità di traduzione sarà quindi rappresentata dalle sequenze testuali (narrative, descrittive, dialogiche).

3. La proposta di traduzione attraverso l'uso ragionato dei prestiti

Come già accennato, la mia proposta di inserimento dei dialettismi in lingua originale si basa, in definitiva, sull'ipotesi di *code-mixing* intrafrasale ispano-siculo quale strategia comunicativa, peraltro già presente nel testo originale tramite il rapporto italiano-siculo. Naturalmente, si tratta di un artificio linguistico che potrebbe riuscire a trasmettere adeguatamente, pur se in modo senz'altro dirompente, parte dell'espressività camilleriana, evocando quelle atmosfere e, perché no, anche quegli stereotipi positivi della sicilitudine di cui parla l'autore. Al tempo stesso, rappresenterebbero un mezzo per divulgare alcuni termini ed espressioni siciliane facendone comprendere il significato.

In realtà, tali tecniche e strategie discorsive sono già ampiamente utilizzate nel parlato filmico – parlato recitato –: si tratta di veri e propri espedienti, non molto dissimili da quelli utilizzati da Camilleri nelle sue opere, per raggiungere un migliore effetto, per creare un'illusione o evocare un'atmosfera, ma soprattutto, dare a intendere la provenienza dei protagonisti. Di seguito, vengono illustrati alcuni esempi di *code mixing* intrafrastico come strategia discorsiva filmica volta a introdurre dei personaggi di origine ispanica. Nel seguente scambio, una donna adulta, dal forte accento latino, si rivolge a un gruppo di persone; ciò che colpisce è che i destinatari sono anch'essi latinoamericani, ma viene adottato il *code-mixing* intrafrastico per coinvolgere maggiormente i telespettatori italiani attraverso l'evocazione di sonorità ispaniche, pur rendendo intelligibile il messaggio ed evitando, in tal modo, l'enunciazione in lingua spagnola con l'ausilio dei sottotitoli. Curiosamente, nella versione originale inglese della pellicola, pur mantenendo l'accento ispanico, gli attori utilizzano esclusivamente quella lingua. Per maggior chiarezza, vengono sottolineate le strutture interessate:

X files, stagione 4, episodio 11 (1997): *Enzima mortale* (titolo originale, *El mundo gira*)

- (Forte accento ispanico) Silencio. Escúlateme. È stato terribile, spaventoso. Sono segura che non mi crederete. Penserete che sono pazza. Direte che... ho inventado todo, che ve prendo in giro. Ma ve giuro che l'ho visto, l'ho visto con i miei occhi, es la verdad.
- Qualcuna di voi sa cosa è successo a María Durantes? Avete visto qualcosa?
- El chupacabras. Es el che si è portato via María Durantes.
- Prima el lampo, poi la pioggia, e poi el chupacabra. È venuto e si è mangiato los ojos e la faccia de la pobre María.
- Come fa a saperlo? L'ha visto?
- No. Ma lo chiedo a los otros, es la verdad, lo sanno tutti.
- È una bugiarda. El chupacabra no existe. Es una favoletta che se cuenta a los niños.
- Io so chi ha ucciso María Durante.
- Chi è stato per lei?
- Mio fratello, l'ha uccisa perché era enamorada de mí.
- Se è così come spiega la capra morta e la pioggia gialla?
- Sono trucchi. Para los estúpidos che credono nelle superstizioni. Fue el chupacabra, le tomó el chupacabra.
- Sì calmi, signora, si calmi.
- Ay, madre de Dios, puede un hombre fare questo? Puede Eladio aver fatto questo? Eladio è andato da su cugina Gabriela a chiedere soldi in prestito.
- Quando?
- Oggi. Dijo que no la ha matado nessuno. Diego è andato anche lui da Gabriela. Vuole vindicarse de su hermano.

- Allora è tutto vero. Eladio es el chupacabra. Sono venuti dal cielo (sielo). Muchos chupacabra. Sono venuti per salvare Eladio. Ho serrado la puerta e ho pregato. Ho pregato Dios che non mi uccidessero.
- Ma cosa è capitato a Soledad?
- È stata catturata da un chupacabra. Soffrirà en eterno por su sed de vendetta...
- La versione di Gabriela è differente.
- Che ne sa lei? Io ero lì e vi con estos ojos.
- Per ayudarlo a vendicarsi.
- Sei un assassino. L’hai uccisa porque no ti amava. Porque sapevi che non mi avrebbe mai dimenticato.
- Voltati se sei un hombre.
- No puedo –disse tra le lacrime. Non ce la faccio a sparargli, es mio hermano, su sangre es uguale al mio.
- Como suo fratello.

Dagli scambi comunicativi possiamo individuare alcuni dei criteri di selezione che vengono adottati per rendere parzialmente intelligibile il messaggio al pubblico italiano. Le commutazioni sono sia singole che multiple: dal punto di vista lessicale, si privilegiano tutti quei termini strutturalmente molto simili agli italiani (*esposa, agua, seguro, silencio, enamorada, estúpidos*) oltre a quelli già noti alla coscienza comune (*bueno, señor, otros, niños, ojos*); morfologicamente, vengono creati degli ibridismi (escusa, ascoltate, ve, vendicarsi); le commutazioni multiple sono composte da varie tipologie di sintagmi (nominali, preposizionali, verbali) fino a rappresentare degli enunciati completi. Tali criteri potrebbero già fornire una pista per sviluppare il progetto di traduzione che tenga conto dei valori funzionali dei fenomeni di *code-switching* (commutazione di codice all’interno dello stesso evento comunicativo, con passaggi dalla lingua spagnola al dialetto siciliano in funzione di alcuni criteri pragmatico-comunicativi) e di *code-mixing* (attraverso degli ibridismi o l’inserimento di parole o gruppi di parole all’interno della stessa frase).

Dall’ampia letteratura dedicata all’argomento¹³, si possono delineare una serie di caratteristiche relative al valore pragmatico-comunicativo del *code-switching*. Gumperz¹⁴ ritiene che esso costituisca una strategia discorsiva a tutti gli effetti di cui fanno ampio uso i soggetti bilingui secondo le loro intenzioni comunicative. Ne individua una serie di funzioni¹⁵ che possono contribuire a giustificare la selezione dei dialettismi presenti nei testi originali di Camilleri:

- citazione (il parlante riporta nella conversazione gli enunciati nella lingua in cui sono stati effettivamente prodotti);
- interiezione (esclamazione o riempitivo del discorso);
- ripetizione (il parlante ripete il messaggio o una sua parte in un altro codice, per chiarire il pensiero o per enfasi);
- specificazione del messaggio (il parlante produce in un codice un frammento che chiarisce o commenta quello che ha espresso nell’altro);
- specificazione del destinatario, ovvero quando il cambio di codice è motivato dalla scelta di una data lingua per rivolgersi ad un destinatario in particolare;

¹³ Per un approfondimento sulle teorie riguardanti il *code-switching* vedi M. CERRUTI, R. REGIS, “Code switching? e teoria linguistica: la situazione italo-romanza”, «Rivista di Linguistica» 17.1 (2005), pp. 179-208, http://linguistica.sns.it/RdL/17.1/08.Cerruti-Regis_01.De_.pdf [26 gennaio 2017].

¹⁴ J. J. GUMPERZ, *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 59-99.

¹⁵ I. BESZTERDA, “Lingua e dialetto nella conversazione”, «Romanica Cracoviensia», 11 (2012), p. 26, <http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Romanica%20Cracoviensia%202011/5-Beszterda-RC-2011.pdf> [26 gennaio 2017].

- personalizzazione *versus* oggettivazione (i passaggi commutati valgono come coinvolgimento, o distanziamento del parlante o rispetto quanto detto o rispetto ai gruppi e valori sociali di riferimento).

Oltre alle funzioni segnalate da Gumperz, Cerruti¹⁶ menziona quelle che possono riferirsi al riempimento di lacune dovute a una competenza sbilanciata, i casi di cambio di codice per citazione, commento, ripetizione, auto-correzione, riformulazione, preferenza, sottolineatura enfatica o espressiva, cambio di chiave del discorso, mutamento nella costellazione dei partecipanti (e/o selezione del destinatario), cambio di argomento, organizzazione della conversazione e/o di un'attività narrativa in sequenze o parti costitutive e convergenza e divergenza rispetto all'interlocutore. Come afferma lo stesso Cerruti, l'elenco dei valori pragmatici della commutazione di codice italiano-dialetto, ad ogni modo, non è limitato ai pochi tipi sopra menzionati, bensì è aperto, molto ricco e testimonia la grande funzionalità del discorso bilingue come strategia interazionale e conversazionale.

Per quanto riguarda il fenomeno del *code-mixing*, seguendo il modello di Myers-Scotton¹⁷ è possibile riscontrare una lingua (*matrix language*) che rappresenta la struttura morfosintattica principale all'interno della quale vengono inseriti gli elementi dell'altra lingua (*embedded language*). Come sostiene Beszterda¹⁸, nel fenomeno del *code-mixing* siamo di fronte alla combinazione nella stessa frase di elementi di diverse varietà, che danno luogo a segmenti mistilingui¹⁹. Il *code-mixing* avviene in qualunque punto della catena parlata per cui, dal punto di vista sintattico, si dice che è intrafrasale. A differenza del *code-switching*, il parlato mistilingue sembrerebbe non intenzionale, non condizionato da mutamenti interni alla situazione comunicativa (contesto, interlocutore, argomento); non sarebbe quindi pragmaticamente funzionale e non potrebbe essere interpretato come manifestazione della scarsa competenza di un parlante bilingue nell'ambito dei due codici. Tuttavia, si ritiene che, oltre alle possibili funzioni grammaticali e strutturali, il *code-mixing* possa essere determinato da una specifica funzione comunicativa.

L'analisi dei valori pragmatico-comunicativi delle commutazioni di codice ci forniscono degli elementi interessanti per poter dare forma a un progetto di traduzione che contempli una selezione ragionata e razionale dei prestiti dal dialetto siciliano. Da un punto di vista formale, possiamo sfruttare il fenomeno in diversi punti del discorso: tra le frasi (*code switching*) oppure all'interno della frase (*code mixing*), dove può essere commutato uno o più costituenti, ma anche una singola parola (*inserzione*), oppure elementi la cui posizione è o totalmente o relativamente libera (i cosiddetti *tag switching*), come ad esempio gli allocutivi, i riempitivi, le interiezioni o gli intercalari.

Potremmo dunque disporre delle seguenti tipologie:

- commutazioni interfrastiche (*code switching*): si manifestano tra due proposizioni o frasi indipendenti separate da una pausa (virgola, punto, ecc.);
- commutazioni intrafrastiche (*code mixing*): si manifestano tra due proposizioni o frasi dipendenti (ad esempio, tra una proposizione principale e una secondaria) o all'interno di una proposizione o frase (se, in quest'ultimo caso la commutazione

¹⁶ M. CERRUTI, R. REGIS, “Code switching e teoria linguistica”, cit., p. 181.

¹⁷ C. MYERS-SCOTTON, *Dwelling Languages. Grammatical Structure in Codeswitching*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

¹⁸ I. BESZTERDA, “Lingua e dialetto”, cit., p. 27 e sgg.

¹⁹ Nel nostro caso si tratta di mistilinguismo siciliano/italiano, siciliano/spagnolo.

coincide con un'esitazione o un'interruzione della conversazione si parla anche di commutazione staccata);

- il *tag switching* si riferisce a tutti i segmenti (allocutivi, interiezioni, segnali discorsivi quali riempitivi o intercalari) che sono meno strettamente legati con il resto della frase. Questo significa che essi possono essere inseriti in qualsiasi posizione della frase senza violare le regole sintattiche.

Pertanto, si tratterà essenzialmente di commutazioni multiple o singole. Nel primo caso, verranno adottate le commutazioni interfrastiche allo scopo di enfaticizzare e chiarire, tradurre, il concetto appena espresso in siciliano. In questo caso Shana Poplack²⁰ la definisce *flagged switch*, ovvero commutazione emblematica in quanto enfaticizzata e accompagnata da commenti metalinguistici – come spesso fa Camilleri. Inoltre, la strategia di straniamento si baserebbe su taluni elementi focalizzati su questioni topografiche, su riferimenti culturo-specifici, su frasi idiomatiche, proverbi, ecc. Nel secondo, caso, ovvero le commutazioni singole, verranno presi in considerazione singoli lessemi intonativamente indipendenti quali esclamazioni, saluti, titoli e forme di cortesia, o semplicemente sostantivi, verbi, avverbi, aggettivi e congiunzioni, che non risultino particolarmente invasivi. Per rendere fluido il discorso, bisognerà anche prestare attenzione ai vincoli morfologici e grammaticali che l'inserzione di un elemento intrusivo potrebbe violare. Si verrà a creare un discorso in cui alla lingua matrice (lo spagnolo) verrà abbinata la lingua cosiddetta incassata (il siciliano) senza la necessità di creare ibridismi né di mantenere quelli elaborati da Camilleri. Anche dal punto di vista ortotipografico, l'inserzione dell'elemento “estraneo” al codice dovrà essere di facile individuazione in modo da dare a priori al lettore un'immagine visuale frastica distorta; ciò potrà avvenire sia attraverso un virgolettato, nel caso di discorso diretto, sia attraverso il corsivo, evidenziando in ogni caso l'elemento esotizzante, tecnica peraltro già adottata nelle versioni spagnole.

4. Alcuni esempi pratici

4.1. Commutazioni multiple

Come è noto, Camilleri adotta varie strategie – specialmente nei primi romanzi – allo scopo di istruire quella larga parte di lettori che non comprende il siciliano, strutturando l'intreccio in tal modo da veicolare l'informazione attraverso dei riferimenti puramente metalinguistici. Tali inserzioni, a modo di glossa interdialogica, possono essere opera del narratore, oppure è lo stesso personaggio a chiarire un vocabolo o espressione, anche su richiesta dell'interlocutore. Un primo passo da seguire, dunque, sarebbe quello di adottare sempre il prestito in corrispondenza di ogni richiamo metalinguistico già presente nell'originale. Per quanto concerne la tipologia di prestito, una maniera, a mio avviso, efficace per veicolare la sicilianità sarebbe quella di trascrivere fedelmente tutte quelle espressioni strettamente legate alla cultura di un popolo: proverbi, espressioni idiomatiche²¹, locuzioni cristallizzate, comparative stereotipate o similitudini. Al prestito,

²⁰ S. POPLACK, “Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching”, «Linguistics» 18 (1980), pp. 581-618, <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/2506/CRLC00161.pdf> [26 gennaio 2017].

²¹ Si tratta essenzialmente di locuzioni. Tra queste, numerose le locuzioni avverbiali ricorrenti: *a picca a picca*, *torno torno*, *casa casa*, *stritta stritta*, *aieri a sira*, ecc.

farà seguito la “traduzione” giustapposta, o introdotta dalle formule “como dice el refrán” o dalle congiunzioni esplicative “o sea”, “es decir”.

Proverbi

Esempio 1 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

T.O.²²: «Guàrdati dal cornuto pazinzioso» faceva però il proverbio.

V.S.: «Guárdate del cornudo paciente», decía el refrán.

V.M.: «Guàrdati dal cornuto pazinzioso» decía el refrán, es decir “Guárdate del cornudo paciente”.

Esempio 2 (*Il gioco degli specchi, Juego de espejos*)

T.O.: Enzo arripitì ‘na frasi che gli piaciva assà. «La minchia e la panza non vonno pinseri».

V.S.: Enzo repitió una frase que le gustaba bastante: —Panza y pito, de pensar no son amigos.

V.M.: Enzo repitió una frase que le gustaba bastante: «La minchia e la panza non vonno pinseri», o sea, panza y pito, de pensar no son amigos.

Esempio 3 (*Il cane di terracotta, El perro de terracota*)

T.O.: «Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l’omu a la ruvina». Una sola volta aveva fottuto stando in piedi e dopo non si era sentito così distrutto come affermava il proverbio; [...]

V.S.: “Coger de pie y andar sobre arena, dejan al hombre hecho una pena.” Sólo una vez había cogido de pie y no se había sentido tan mal como decía el proverbio; [...]

V.M.: «Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l’omu a la ruvina». Coger de pie y andar sobre arena, dejan al hombre hecho una pena. Sólo una vez había cogido de pie y no se había sentido tan mal como decía el proverbio; [...]

Esempio 4 (*La voce del violino, La voz del violín*)

T.O.: “Il letto è una gran cosa, se non si dorme s’arriposa”, faceva il proverbio, era però un proverbio sbagliato perché il commissario dintra al letto non solo aveva dormito a spizzichi, ma si era susuto come se avesse corso una maratona.

V.S.: “La cama es buena cosa, pues si uno no duerme, reposa”, decía un proverbio local, pero era un proverbio equivocado porque el comisario en la cama no sólo había dormido a ratos sino que, además, se había levantado como si hubiera corrido una maratón.

V.M.: *Il letto è una gran cosa, se non si dorme s’arriposa*, “La cama es buena cosa, pues si uno no duerme, reposa”, decía un proverbio local, pero era un proverbio equivocado porque el comisario en la cama no sólo había dormido a ratos sino que, además, se había levantado como si hubiera corrido una maratón.

Espressioni idiomatiche

Esempio 1 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

T.O.: Alla signora Serena l’avvertimento di Montalbano da un’orecchia ci trasi e dall’altra ci nisci.

V.S.: La advertencia de Montalbano le entró a la señora Serena por un oído y le salió por el otro.

V.M.: La advertencia de Montalbano a la señora Serena *da un’orecchia ci trasi e dall’altra ci nisci*, o sea le entró por un oído y le salió por el otro.

Esempio 2 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

T.O.: Per il sì e per il no, era meglio non farsi vedere con lui.

V.S.: Por si acaso, era mejor no dejarse ver a su lado.

V.M.: *Per il sì e per il no*, por si acaso, era mejor no dejarse ver a su lado.

²² T.O. testo originale, V.S. versione spagnola, V.M. versione mia.

Esempio 3 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

- T.O.: Don Lillino Cuffaro, tarchiato, pelato, un occhio semichiuso, vestito *alla come viene viene*, [...]
 V.S.: Don Lillino Cuffaro, regordete, calvo, un ojo entreabierto, vestido de cualquier manera, [...]
 V.M.: Don Lillino Cuffaro, regordete, calvo, un ojo entreabierto, vestido *alla come viene viene*, o sea de cualquier manera, [...]

Esempio 4 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

- T.O.: «E come faccio? Lei vuole un miracolo! Io sono incazzato da mattina a sera! E con una premessa simile, io già m'incazzo due volte di più!»
 V.S.: —¿Y cómo hago? ¡Quiere un milagro! ¡Estoy enojado de la mañana a la noche! ¡Y con esa introducción, me voy a enojar el doble!
 V.M.: —¿Y cómo hago? ¡Quiere un milagro! ¡Estoy enojado *da mattina a sera*, de la mañana a la noche! ¡Y con esa introducción, me voy a enojar el doble!

Esempio 5 (*Il ladro di merendine, El ladrón de meriendas*)

- T.O.: In un vùdiri e svìdiri il tempo era cangiato, un vento freddo e umido faceva onde dalla scumazza gialligna, il cielo era interamente coperto di nuvole che amminazzavano pioggia.
 V.S.: El tiempo había cambiado en un santiamén, un húmedo y frío viento encrespaba la amarillenta espuma del mar y el cielo estaba enteramente cubierto de nubes que amenazaban lluvia.
 V.M.: *In un vidiri e svìdiri*, es decir en un santiamén, el tiempo había cambiado, un húmedo y frío viento encrespaba la amarillenta espuma del mar y el cielo estaba enteramente cubierto de nubes que amenazaban lluvia.

Esempio 6 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

- T.O.: Senza dire né ai né bai, Saverio affittò una casa vicino al porto e ci andò a vivere con Michela.
 V.S.: Sin decir esta boca es mía, Saverio alquiló una casa junto al puerto y se instaló allí con Michela.
 V.M.: Sin decir *né ai né bai*, esta boca es mía, Saverio alquiló una casa junto al puerto y se instaló allí con Michela.

Esempio 7 (*Gli arancini di Montalbano, La nochevieja de Montalbano*)

- T.O.: Montalbano si sentiva pigliato dai turchi.
 V.S.: Montalbano se quedó estupefacto.
 V.M.: Montalbano, como decimos aquí, *si sentiva pigliato dai turchi*, o sea, no sabía por dónde le daba el aire.

Esempio 8 (*La caccia al tesoro, La búsqueda del tesoro*)

- T.O.: Ragnatele enormi brillavano tra un pianoforti e l'altro. Po', tutto 'nzemmula, il pianoforti a coda sonò.
 V.S.: Grandes telarañas brillaban entre un piano y otro. De repente, uno de ellos sonó.
 V.M.: Grandes telarañas brillaban entre un piano y otro. *Tutto 'nzemmula*, de repente, uno de ellos sonó.

Similitudini, comparative stereotipate**Esempio 1 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)**

- T.O.: Ero andato alla stazione, scinnì dal treno fresco come un quarto di pollo. M'aspettavo lagrime, lamenti, invece...»
 V.S.: Fui a la estación y bajé del tren fresco como una lechuga. Esperaba lágrimas, lamentos... En cambio...
 V.M.: Fui a la estación y bajé del tren *frisco come un quarto di pollo*, fresco como una lechuga. Esperaba lágrimas, lamentos... En cambio...

Esempio 2 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

- T.O.: Ogni quindici giorni si vedevano. Lei, la buttana, era sana come un pisci.
 V.S.: Se veían cada quince días. Ella, la puta, estaba más sana que una manzana.
 V.M.: Se veían cada quince días. Ella, la puta, estaba *sana come un pisci*, más sana que una manzana.

Ancora come una sorta di *code-switching*, si potrebbe utilizzare la funzione della citazione, ovvero sfruttare tutti quei passaggi in cui appare il discorso riportato:

- T.O.: «Nenti, nenti» arrispunni lui che non aviva gana d'attaccari turilla. (*La danza del gabbiano*).
 V.S.: —Nada, nada —respondió él, que no tenía ganas de bronca. (*La danza de la gaviota*).
 V.M.: «Nenti, nenti» —respondió él, que no tenía ganas de *attaccari turilla*, o sea de bronca.

4.2. Commutazioni singole

Le commutazioni singole rappresenterebbero la percentuale di prestiti più voluminosa rispetto alle multiple, vista la possibilità di innestare nell'intreccio diverse categorie grammaticali quali sostantivi, verbi, avverbi, aggettivi. Come già sottolineato in precedenza, alcune scelte operate nelle versioni spagnole sono del tutto condivisibili, in special modo per quanto riguarda gli antroponimi e le relative abbreviazioni – che spesso assumono un valore pragmatico rilevante –, i realia connessi alla gastronomia e agli oggetti, e gli immancabili stereotipi che rappresentano forse il potere evocativo maggiore. D'altro canto, la tipologia delle due lingue agevola la possibilità di commutazione intrafrastica per cui il passaggio da una all'altra non risulterebbe particolarmente invasivo.

Come nel caso delle commutazioni multiple, le tecniche da utilizzare per esplicitare il significato farebbero riferimento alla traduzione giustapposta o alle congiunzioni esplicative, spesso già adottate nel testo originale:

Esempio 1 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

- T.O.: Ero scantato, terrorizzato da quello che credevo un avvertimento mafioso.
 V.S.: Estaba asustado, aterrorizado por lo que creía una advertencia mafiosa.
 V.M.: Estaba *scantato*, aterrorizado por lo que creía una advertencia mafiosa.

Esempio 2 (*Il cane di terracotta, El perro de terracota*)

- T.O.: Non t'affruntari, non ti vergognare a dirlo.
 V.S.: No te avergüences de decirlo.
 V.M.: *Non t'affruntari*, no te avergüences de decirlo.

Esempio 3 (*Un mese con Montalbano, Un mes con Montalbano*)

- T.O.: A questo punto il commissario, invece di chiudere gli occhi, li raprì, anzi per meglio dire li sbarracò.
 V.S.: Entonces el comisario en lugar de cerrar los ojos, los abrió o, mejor dicho, los puso como platos.
 V.M.: Entonces el comisario en lugar de cerrar los ojos, los abrió o, mejor dicho, los *sbarracò*.

In primo luogo, un corpus voluminoso di possibili prestiti da trasferire è rappresentato da tutti quei termini ricorrenti utilizzati da Camilleri che ritroviamo in tutta la sua produzione

e che ormai fanno parte dell'immaginario dei lettori italiani²³. Come già segnalato nel precedente articolo²⁴ sarebbe lecito farli riecheggiare nell'immaginario del suo lettore straniero esplicitandone il significato sin dalle prime apparizioni – preferibilmente nel discorso indiretto –, per poi inserirlo unicamente in corsivo, in una sorta di *code-mixing* intrafrasale, in modo da utilizzare il termine ormai noto anche nel discorso diretto. Di seguito, alcuni esempi:

Cabasisi

T.O.: Gli voltò le spalle, mosse mezzo passo, si rigirò e sparò un potente cavucio sui cabasisi (*Gli arancini di Montalbano*).

V.S.: Le dio la espalda, se adelantó medio paso, se volvió y le pegó un fuerte puntapié en los cojones (*La Nochevieja de Montalbano*).

V.M.: Le dio la espalda, se adelantó medio paso, se volvió y le pegó una fuerte pata' en los *cabasisi*, o sea en los huevos.

Tanticchia

T.O.: Montalbano rimase tanticchia pinsoso. (*Gli arancini di Montalbano*)

V.S.: Montalbano permaneció un momento en actitud pensativa (*La nochevieja de Montalbano*).

V.M.: Montalbano se quedó *tanticchia* pensativo.

Accussì

T.O.: Dottore, il professore non consumava.

Davero?!

Accussì si dice. Allora la giovanissima moglie, che aviva bisogno di consumare...

Si cercò un altro bar (*La luna di carta*).

V.O.: Dottore, el profesor no consumaba.

¿De veras?!

Eso dicen. Entonces la jovencísima esposa, que necesitaba consumir...

Se buscó otro bar (*La luna de papel*).

V.M.: Doctor, el profesor no consumaba.

¿De verdá?

Accussì dicen. Entonces la jovencísima mujer, que necesitaba consumir...

Se buscó otro bar.

Taliare

Si tratta di uno dei termini maggiormente impiegati da Camilleri in tutti i suoi romanzi. Il verbo significa 'guardare' e viene coniugato in vari modi e tempi (taliò, taliava, taliato), e nella forma *talè* come interiezione con funzione appellativa o fatica.

T.O.: Talè, Salvo, si fa accussì. Premendo questo tasto, il nastro si riavvolge. Tu ora ti porti la telecamera all'altezza dell'occhio e spingi quest'altro tasto. Prova (*Il ladro di merendine*).

V.S.: Mira, Salvo, se hace así: pulsando este botón, se rebobina la cinta. Ahora acércate la cámara a la altura del ojo y pulsa este otro botón. Pruébalos... (*El ladrón de meriendas*).

V.M.: *Talè*, Salvo, se hace *accussì*: pulsando este botón, se rebobina la cinta. Ahora acércate la cámara a la altura del ojo y pulsa este otro botón. Pruébalos...

²³ A tal proposito, v. M. DI LEO, "Taliare è meglio di guardare", nel cui brillante articolo viene colta l'importanza della strategia di reiterazione al fine di rendere decifrabili dei termini a prima vista incomprensibili per un lettore non siciliano.

http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Art84_Dial_dic2000_Altri.htm [25 gennaio 2017]

²⁴ G. BRANDIMONTE, "Tradurre Camilleri", cit., p. 47.

Picciliddro

T.O.: Lei fici la facci di ‘na picciliddra che si sta mittenno a chiangiri. (*L’età del dubbio*).

V.S.: Ella puso cara de niña a punto de echarse a llorar. (*La edad de la duda*).

V.M.: Ella puso cara de *picciliddra*, de niña a punto de echarse a llorar.

Per quanto concerne le pietanze tipiche «è lo stesso Camilleri a inserire le glosse esplicative, fornendo al traduttore la tecnica da adottare. In assenza, sarebbe il traduttore stesso a introdurre autonomamente una riformulazione parafrastica (in corsivo)»²⁵. In tal senso, tale strategia è stata utilizzata anche nelle versioni spagnole, come già indicato in precedenza. Allo stesso modo, i numerosi stereotipi possono contribuire a dare colore anche alle versioni straniere, trattandosi di termini per la maggior parte dei quali non è necessaria un’ulteriore esplicazione: *coppola*, *picciotto*, *vossia*, *pizzo*, ecc.

Infine, un’altra interessante categoria di elementi commutabili è quella rappresentata dalle interiezioni, vocativi-appellativi, intercalari, esclamazioni, la cui relativa libertà di collocazione e autonomia intonativa permette di poterli incanstonare sotto forma di prestito senza risultare eccessivamente invasivi. Alcuni esempi potrebbero essere *Bonasira a tutti!*; *Baciolemano, duttù*; *Madunnuzza biniditta!*; *Matre santa*; *Cosi di pazzi!*; *All’anima!*; *Vuoi babbiare?*; *Bih, che camurria!*; *Pòvira fimmina*.

5. Conclusioni

Considerando le lingue come strumento di accesso alle rispettive culture, ritengo che la trasmissione diretta ma non invasiva di una serie di dialettalismi opportunamente selezionati non costituisca un ostacolo insormontabile per il lettore ispanoparlante. Inoltre, sarebbe possibile operare allo stesso modo nelle traduzioni verso le diverse lingue, laddove il siciliano di Camilleri rappresenterebbe la cosiddetta lingua incassata da accostare alla lingua matrice, sia essa l’inglese, il tedesco o il francese. Le commutazioni di codice tra i vari idiomi e il siciliano non ridicolizzano i personaggi, bensì rappresentano forse l’unico modo plausibile – a metà strada fra le diverse teorie sulla traduzione del dialetto geografico – per poter trasferire la sicilitudine che tanto sta a cuore all’autore empedocline. La credibilità della proposta si basa essenzialmente sulla funzione svolta dal narratore onnisciente, un raccontastorie di origini siciliane che istruisce i lettori agendo da mediatore interculturale e introducendo, gradualmente, una sorta di glossario interpretativo. Allo stesso tempo, si vuole sottolineare l’unicità di ogni idioma, che difficilmente può sempre trovare una resa adeguata in un’altra lingua, per cui non tutto può o deve essere tradotto. In questa prospettiva, la produzione di testi letterari con un mistilinguismo intratestuale può assumere un valore poetico e immaginativo di estremo rilievo²⁶.

²⁵ G. BRANDIMONTE, “Tradurre Camilleri”, cit., p. 49.

²⁶ A. KNAUTH, “Interletto europeo e creatività interlingue”: «Il concetto di un plurilinguismo creativo sembra il più appropriato per fondamentare un’identità culturale e plurale dell’Europa, all’interfaccia delle sue alterità transeuropee ed interne. L’identità plurilingue dell’Europa, che costituisce una sorta d’interletto a livello continentale, troverà i suoi punti di riferimento tanto nella tradizione quanto in una continua trasformazione attraverso il dialogo delle lingue», http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Culture/article_knauth.doc [22 marzo 2017]. V. anche A. KNAUTH (a cura di), *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature Multilingue*, Münster, LIT Verlag, 2011.

Bibliografia

Fonti primarie

- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
 CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
 CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
 CAMILLERI, ANDREA, *La voce del violino*, Sellerio, Palermo, 1997.
 CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Palermo, Sellerio, 1998.
 CAMILLERI, ANDREA, *Gli arancini di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 1999.
 CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
 CAMILLERI, ANDREA, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001.
 CAMILLERI, ANDREA, *La paura di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2002.
 CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
 CAMILLERI, ANDREA, *La pazienza del ragno*, Sellerio, Palermo, 2004.
 CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2004.
 CAMILLERI, ANDREA, *La luna di carta*, Sellerio, Palermo, 2005.
 CAMILLERI, ANDREA, *La vampa d'agosto*, Palermo, Sellerio, 2006.
 CAMILLERI, ANDREA, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006.
 CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Sellerio, Palermo, 2007.
 CAMILLERI, ANDREA, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
 CAMILLERI, ANDREA, *L'età del dubbio*, Palermo, Sellerio, 2008.
 CAMILLERI, ANDREA, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009.
 CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
 CAMILLERI, ANDREA, *Acqua in bocca*, Palermo, Sellerio, 2010.
 CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
 CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco degli specchi*, Palermo, Sellerio, 2011.
 CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012.
 CAMILLERI, ANDREA, *Una voce di notte*, Palermo, Sellerio, 2012.
 CAMILLERI, ANDREA, *La voz del violín*, Barcelona, Salamandra, 1997.
 CAMILLERI, ANDREA, *Un mes con Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 1999.
 CAMILLERI, ANDREA, *La excursión a Tindari*, Barcelona, Salamandra, 2000.
 CAMILLERI, ANDREA, *La nochevieja de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2001.
 CAMILLERI, ANDREA, *La forma del agua*, Barcelona, Salamandra, 2002.
 CAMILLERI, ANDREA, *El perro de terracota*, Barcelona, Salamandra, 2003.
 CAMILLERI, ANDREA, *El olor de la noche*, Barcelona, Salamandra, 2003.
 CAMILLERI, ANDREA, *El miedo de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2004.
 CAMILLERI, ANDREA, *Un giro decisivo*, Barcelona, Salamandra, 2004.
 CAMILLERI, ANDREA, *El primer caso de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2006.
 CAMILLERI, ANDREA, *La luna de papel*, Barcelona, Salamandra, 2007.
 CAMILLERI, ANDREA, *La pista de arena*, Barcelona, Salamandra, 2007.
 CAMILLERI, ANDREA, *Ardores de agosto*, Barcelona, Salamandra, 2009.
 CAMILLERI, ANDREA, *Las alas de la Esfinge*, Barcelona, Salamandra, 2009.
 CAMILLERI, ANDREA, *La paciencia de la araña*, Barcelona, Salamandra, 2009.
 CAMILLERI, ANDREA, *El ladrón de meriendas*, Barcelona, Salamandra, 2011.
 CAMILLERI, ANDREA, *El campo del alfarero*, Barcelona, Salamandra, 2011.
 CAMILLERI, ANDREA, *Por la boca muere el pez*, Barcelona, Papel de liar, 2011.
 CAMILLERI, ANDREA, *La edad de la duda*, Barcelona, Salamandra, 2012.
 CAMILLERI, ANDREA, *La danza de la gaviota*, Barcelona, Salamandra, 2012.
 CAMILLERI, ANDREA, *La búsqueda del tesoro*, Barcelona, Salamandra, 2013.

- CAMILLERI, ANDREA, *La sonrisa de Angélica*, Barcelona, Salamandra, 2013.
 CAMILLERI, ANDREA, *Juego de espejos*, Barcelona, Salamandra, 2014.
 CAMILLERI, ANDREA, *Un filo de luz*, Barcelona, Salamandra, 2015.
 CAMILLERI, ANDREA, *Una voz en la noche*, Barcelona, Salamandra, 2016.

Fonti secondarie

- BESZTERDA, INGEBORGA, “Lingua e dialetto nella conversazione”, «Romanica Cracoviensia» 11 (2012), pp. 21-31, <http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Romanica%20Cracoviensia%202011/5-Beszterda-RC-2011.pdf> [26 gennaio 2017].
- BRANDIMONTE, GIOVANNI, “Tradurre Camilleri: dall’artificio linguistico alle teorie traduttologiche”, «Lingue e Linguaggi», 13 (2015), 35-54.
- BRIGUGLIA, CATERINA, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2009, <http://hdl.handle.net/10803/7574> [26 gennaio 2017].
- CAPRARA, GIOVANNI, “Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri”, 2 «Trans», 10 (2006), pp. 147-156.
- CAPRARA, GIOVANNI, 2007, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación Facultad de Filosofía y Letras, <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2724/17114433.pdf?sequence=1> [27 gennaio 2017].
- CARLI, AUGUSTO, “Il fenomeno della commutazione di codice”, «Miscellanea 3» (1996), pp.127-146, https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/8032/1/Carli_miscellanea_03.pdf [27 gennaio 2017].
- CERRUTI, MASSIMO, REGIS, RICCARDO, “‘Code switching’ e teoria linguistica: la situazione italoromanza”, «Rivista di Linguistica», 17.1 (2005), pp. 179-208, http://linguistica.sns.it/RdL/17.1/08.Cerruti-Regis_01.De_.pdf [26 gennaio 2017].
- DI LEO, MARINA, “Taliare è meglio di guardare”, *EM – L’Euromediterraneo*, dicembre 2000, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Art84_Dial_dic2000_Altri.htm [27 gennaio 2017].
- GREGORY, MICHAEL, “Aspects of varieties differentiation”, «Journal of Linguistics» 3 [2] (1967), pp. 177-198.
- GUMPERZ, JOHN J., “The Speech Community”, in GIGLIOLI, P.P. (a cura di), *Language and Social Context*, Harmondsworth, Penguin books, 1975, pp. 219-231.
- GUMPERZ, JOHN J., *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 59-99.
- HALLIDAY, M. A. K., MCINTOSH, ANGUS, STREVEIS, PETER, *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, London, Longman, 1964.
- HATIM, BASIL, MASON IAN, *Discourse and the Translator*, London, Longman, 1990.
- KNAUTH, ALFONS, “Interletto europeo e creatività interlingue”, http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Culture/article_knauth.doc [22 marzo 2017].
- KNAUTH, ALFONS (a cura di), *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature Multilingue*, Münster, LIT Verlag, 2011.
- MYERS-SCOTTON, CAROL, *Dwelling Languages. Grammatical Structure in Codeswitching*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

- POPLACK, SHANA, “Sometimes I’ll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching”, «Linguistics» 18 (1980), pp. 581-618, <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/2506/CRLC00161.pdf> [26 gennaio 2017].
- TAFFAREL, MARGHERITA, *Problemas de traducción de la variación lingüística. La traducción de dialectos geográficos y sociales en la novela “Il cane di Terracotta” de Andrea Camilleri al castellano*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_129104/mt1de1.pdf, [26 gennaio 2017].
- TODA IGLESIA, FERNANDO, “Palabras de otras culturas en obras en lengua inglesa: ¿Domesticar o extranjerizar”, in *Traducción y cultura: el reto de la transferencia cultural*, Málaga, Libros ENCASA, 2002, pp. 195-226.

La traduzione dell'elemento diatopico siciliano nella serie televisiva *Il commissario Montalbano*

CESÁREO CALVO RIGUAL

L'opera di Andrea Camilleri gode da più di vent'anni di una popolarità immensa in Italia e anche in altri paesi stranieri. Un ulteriore accrescimento di questa popolarità si è prodotto quando i romanzi (e i racconti) che vedono protagonista il celeberrimo commissario Montalbano hanno fatto il salto dalla stampa al piccolo schermo nel 1999. Dopo i primi due episodi di quella stagione ne sono arrivati, con varie scadenze, altri 28 per un totale di 30 episodi e 11 stagioni, fino al 2017.

Camilleri in Spagna

Anche in Spagna sono noti i romanzi di Camilleri – sia le opere storiche sia quelle poliziesche montalbaniane – tradotti sia in spagnolo sia in catalano (e in qualche caso isolato in basco e in gallego)¹. Le traduzioni nelle due lingue sono state valutate diversamente, con giudizi nettamente più favorevoli per le versioni catalane, perché sembra abbiano rischiato di più nel tentativo di mantenere alcune delle caratteristiche linguistiche degli originali camilleriani (MUÑIZ MUÑIZ 2004; BRIGUGLIA 2009b).

Una parte significativa della popolarità di Camilleri in Spagna deriva dalla trasmissione sulla televisione pubblica di Stato di quasi tutte le puntate della serie *Il commissario Montalbano*². I primi 22 episodi sono stati mandati in onda (sul canale La 2 di RTVE) nel 2013. Nel 2014 e 2015 sono stati replicati con l'aggiunta delle successive 4 puntate già trasmesse in Italia, per cui ai telespettatori spagnoli mancano solo i quattro ultimi episodi (10^a e 11^a stagione). Gli indici di ascolto³ sono stati piuttosto discreti, ma non mediocri se teniamo conto del fatto che sono stati proposti in un orario poco favorevole, di sabato alle ore 21:15. Tuttavia senza dubbio queste cifre di ascolto hanno garantito alla serie un pubblico di gran lunga superiore rispetto a quello dei lettori di Montalbano in spagnolo, giacché nessuno dei suoi titoli è mai arrivato tra i primi nelle classifiche dei libri più venduti in Spagna, al contrario di quanto accade in Italia, dove è riservato loro sempre il primo posto, e dove le prime di tutte le puntate (e perfino le repliche) raggiungono cifre di ascolto elevatissime.

¹ Sul sito *vigata.org* si indicano due libri tradotti in gallego (*La Pensione Eva*, *La pista di sabbia*) e uno in basco (*L'odore della notte*). 38 delle opere di Camilleri sono state tradotte in catalano, di fronte a 46 in spagnolo.

² A queste si può aggiungere la trasmissione sullo schermo spagnolo di sei episodi della serie *Il giovane Montalbano* nel 2014, con indici di ascolto molto bassi all'inizio ma che alla fine hanno pareggiato quelli dell'altra serie (fonte: www.formulatv.com).

³ Intorno al 3%, secondo il sito FormulaTV.

Il commissario Montalbano dal libro alla tv

Gli studiosi si sono occupati in modo prevalente della prolifica produzione letteraria di Camilleri, mentre gli adattamenti televisivi non hanno suscitato invece – né in Italia né in Spagna – un interesse altrettanto meticoloso, pur essendo questa la via che ha reso ampiamente popolari i casi del commissario Montalbano. Nell'adattamento al formato televisivo i romanzi della serie di Montalbano hanno subito ovviamente delle modifiche, a volte sostanziali, anche se globalmente lo spirito dei romanzi viene mantenuto. Le differenze più rilevanti tra le opere narrative a stampa e le puntate televisive sono dovute al passaggio da un canale scritto a uno audiovisivo. Ciò implica che solo una parte del primo si materializzi linguisticamente nel secondo, cioè nella serie televisiva si troveranno solo – apparentemente – i dialoghi della versione scritta. Nell'adattamento sparisce un aspetto significativo dell'originale, la voce del narratore, una parte in cui è molto presente la sperimentazione linguistica di Camilleri.

Nei romanzi e nei racconti di Camilleri abbondano i dialoghi, come ci si poteva aspettare da chi per più di cinquant'anni è stato un notevole drammaturgo. Non è perciò strano che buona parte dei dialoghi della serie sia presa tale e quale dai romanzi. Ne fanno eccezione alcune puntate (*Tocco d'artista*, *Il senso del tatto*, *Gli arancini di Montalbano*, *Gatto e cardellino*, *Par condicio*, *Il gioco delle tre carte*, *Una faccenda delicata*, *Come voleva la prassi*) basate su racconti brevi, motivo per il quale si sono dovuti aggiungere nuovi dialoghi. Negli altri episodi i dialoghi dei romanzi, benché siano mantenuti nella sostanza, vengono occasionalmente attribuiti a personaggi diversi⁴. Determinati cambiamenti rispondono alla necessità non solo di modificare il contenuto dell'originale ma anche di cambiare la varietà linguistica attribuita alle singole battute dei personaggi. Le modifiche più significative che abbiamo riscontrato riguardano il passaggio di molti enunciati da un registro diatopicamente marcato ad un altro non marcato o comunque meno marcato. In altre parole, è frequente un appiattimento – *variazione* nei termini di Molina e Hurtado (MOLINA e HURTADO 2002: 511) – della lingua dei romanzi in senso italiano, dal momento in cui con una certa frequenza elementi schiettamente siciliani (frasi, parole, ecc.) diventano italiani. Viene da pensare a un'operazione di tipo commerciale per avvicinare il prodotto a un pubblico italiano il più vasto possibile. Nei paragrafi che seguono cercheremo di esporre quali siano le modalità dei cambiamenti operati nel passaggio dal romanzo al piccolo schermo⁵.

⁴ Ad esempio, nell'episodio *La gita a Tindari* ci sono due casi clamorosi: nel romanzo Montalbano interroga personalmente vari vicini dell'immobile in cui abitava il giovane assassinato (Nenè Sanfilippo); nella trasposizione televisiva tutti i dialoghi vengono messi in bocca a un unico personaggio, la vedova Lo Mascolo. Viceversa, nel romanzo l'interrogatorio ai partecipanti alla gita si riduce a una coppia; nel film questo dialogo è diviso tra diversi anziani che sfilano l'uno dietro l'altro (quasi tutti a coppie) davanti a un impazientito Montalbano.

⁵ Tutti gli esempi sono tratti dall'episodio *La gita a Tindari*, mandato in onda su Rai1 il 9 maggio 2001 durante la terza stagione della serie e tratto dall'omonimo romanzo, pubblicato da Sellerio nel 2000. La prima colonna riporta il testo del romanzo, la seconda è la trascrizione dell'episodio televisivo. Non avendo a disposizione il copione con i dialoghi originali, forniamo la nostra trascrizione, per la quale abbiamo adoperato il sistema proposto da M. D'Agostino (D'AGOSTINO 2007: 143). I termini estranei all'italiano sono in corsivo. Le sottolineature servono solo a evidenziare il fenomeno di cui si parla.

Al fine di permettere la localizzazione nell'episodio televisivo si indica per ogni brano il TCR. I personaggi si identificano con le abbreviazioni seguenti: A. = Mimì Augello, vicecommissario; B. = Beba, fidanzata e poi moglie di Mimì Augello; C. = Catarella, agente di polizia; Cl. = Calogero, gestore del ristorante favorito di Montalbano; D. = Davide Griffo, figlio della coppia assassinata; F. = Fazio, ispettore di polizia; M. = commissario Salvo Montalbano; P. = dottor Pasquano, medico legale; Pa. = Pasqualino, figlio di Adelina, la domestica di Montalbano; Pc. = Padre Crucillà, prete amico dei Sinagra; S. = Balduccio Sinagra, boss mafioso; V. = vecchi che vanno in commissariato per deporre; T. = Totò Riina, visto in un sogno da Montalbano.

- a) Non vi si riscontrano modifiche rilevanti, tranne che per il suddetto passaggio dal codice scritto al codice orale (pronuncia, gesti, ecc.). Nell'esempio che segue si osservano alcuni mutamenti trascurabili in una battuta di Fazio, senza alcuna valenza diatopica:

«Ah, sì. Il dottor Augello? <u>Si affacciò</u> tanticchia prima che arrivasse il sostituto <u>del Sostituto</u> . Taliò e <u>dopo</u> se ne andò». (CAMILLERI 2000: 16)	F. ah, il dottor Augello, <u>ah, niente, si fece vivo tanticchia</u> prima del sostituto procuratore, <u>taliò</u> e se ne andò [00:04:29]
--	--

- b) Come abbiamo accennato prima, sono numerosi gli esempi di 'normalizzazione' in senso italiano, cioè di livellamento degli elementi siciliani del romanzo verso forme più vicine all'italiano medio, come succede in questo esempio in cui parla il vecchio boss mafioso Balduccio Sinagra:

«[...] Ora <u>la genti non voli cchiù ragiunari</u> , non <u>voli pèrdiri tempu</u> ». «E allora che fa?» «Spara, dottore mio, spara. E a <u>sparari semu</u> tutti bravi, <u>macari u cchiù fissa di la comitiva</u> . Se lei, putacaso, <u>ora comu ora scoccia</u> il revorbaro [...]» (CAMILLERI 2000: 120)	S. [...] perché oggi <u>la gente non vuole ragionare più</u> , no, insomma, non <u>vuole perdere tempo</u> M. e allora che fa? S. che fa? spara, e a <u>sparare siamo</u> tutti bravi, <u>magari il più stupido</u> della comitiva / se lei mi punta un <u>revorbaro</u> contro [...] [00:43:45]
--	--

- c) C'è infine qualche raro esempio in cui a una forma italiana del romanzo corrisponde una forma siciliana nello sceneggiato televisivo (forse perché nel secondo il testo narrato e il discorso indiretto libero del primo diventano dialogo). Nell'esempio che segue si introduce una parola genericamente meridionale (*mizzica!*) e altamente riconoscibile da tutti i parlanti italiani che colloca immediatamente l'ascoltatore in un contesto siciliano. Casi come questo potrebbero essere considerati una specie di 'compensazione' all'opposta tendenza verso l'appiattimento linguistico:

<u>Gesù</u> , allora era vero che nella vita capita il miracolo d'incontrare l'anima gemella! (CAMILLERI 2000: 88)	Cl. <u>mizzica</u> , sono anime gemelle [00:34:51]
---	--

- Anche in quest'altro dialogo tra Montalbano e Catarella, in cui un'unica battuta si trasforma in una successione di battute, introducendosi perfino un segnale discorsivo siciliano di incitamento (*amonenne!*):

«Catarè, vieni con me. Ti affido una missione importante». Sopraffatto dall'emozione, Catarella non arriniscì a raprire bocca [...] (CAMILLERI 2000: 43)	M. Catarella! C. che c'è, dottore? M. vieni con me, va', che ti affido una missione importante C. eh // cinquanta // M. Catarè! C. che c'è? M. <u>amonenne!</u> C. a me, dottore? M. eh! C. una missione importante? M. una missione importante, sì / dai [00:12:38]
--	--

La lingua del Montalbano televisivo

La critica⁶ ha segnalato unanimemente come caratteristica essenziale dell'opera di Camilleri la sua lingua, sebbene non si sia raggiunto un accordo circa la sua descrizione, perché si tratta in fin dei conti di una lingua ineffabile basata soprattutto su due varietà linguistiche, italiano regionale e dialetto siciliano, con gradi di ibridazione particolari, non regolari e costanti; ciò impedisce di ricondurre la lingua della sua produzione narrativa a uno schema descrittivo ben delineato, giacché è frutto più di un «divertimento» (CAMILLERI 2016: 88) che di un piano prestabilito. In ogni modo, siamo d'accordo con la descrizione di Vizmuller-Zocco (VIZMULLER-ZOCCO 2001: 41), che a sua volta cita La Fauci (LA FAUCI 2001):

È indiscutibile che la base linguistica di tutti i romanzi di Camilleri è l'italiano neostandard [...]. L'innesto del ramoscello siciliano su questo tronco italiano avviene come il risultato di un'operazione dall'alto, è un processo colto che coinvolge nella stragrande maggioranza dei casi una rielaborazione del lessico.

Ma la lingua di Camilleri va al di là di queste semplici considerazioni, perché in realtà include molte altre varietà linguistiche di italiano e di dialetto, essendo la variazione diatopica determinante in questo complesso modello linguistico (CERRATO 2012). Tale diversità linguistica diventa ancor più significativa nella versione televisiva, perché alla televisione italiana si erano visti fino a quel momento pochi esempi paragonabili (ALFIERI e RAPISARDA 2007: 136). La presenza di quest'ampia gamma di varietà linguistiche non è capricciosa o casuale, non capitano a caso in bocca ai personaggi, anzi hanno delle funzioni precise.

La posizione linguistica centrale nella serie è occupata senza dubbio dall'italiano regionale siciliano, che non è solo la varietà più frequente nelle scene di media o bassa formalità, ma è anche quella che adoperano quasi sempre i principali protagonisti. Perciò l'italiano regionale siciliano sarebbe da considerare, nel gioco delle varietà, quella non marcata, mentre le altre diventerebbero viceversa varietà marcate: l'italiano burocratico e il dialetto sono marcati in senso diastratico, verso l'alto il primo (è proprio dei rappresentanti del potere e anche delle classi più istruite) e verso il basso il secondo (delle classi meno istruite e collocate nei gradini più bassi della scala sociale). Le diverse varietà assumono funzioni evidenti: l'italiano burocratico e quello aulico servono sì a caratterizzare i potenti e i burocrati ma anche a beffarli grazie all'abile gioco che ne fa il protagonista, Montalbano; l'italiano popolare di Catarella ha evidenti intenti umoristici; il dialetto è adoperato come unica varietà posseduta dai meno istruiti e i meno abbienti, ecc. Bisogna inoltre sottolineare un fatto notevole che si osserva perfettamente sullo schermo: ogni personaggio si esprime generalmente in una sola delle varietà indicate. Tra le poche eccezioni abbiamo il commissario Montalbano, capace di muoversi con disinvoltura lungo l'asse diafasico e quelli diastratico e diatopico, adattando il proprio discorso alle situazioni e agli interlocutori. È capace di servirsi magistralmente dell'italiano burocratico per prendere in giro i superiori e i politici, mentre può esprimersi in una lingua vicina al dialetto quando parla con pastori e pescatori.

La lingua della televisione italiana si è trasformata radicalmente negli ultimi decenni, in un processo cominciato con l'avvento delle emittenti private alla fine degli anni '70. Ed è proprio nella fiction che i mutamenti sono più evidenti negli ultimi decenni. Oggi convivono serie in cui la marcatezza diatopica (e perfino quella diafasica) è minima, di fronte ad altre dove la presenza di tale marcatezza non solo è massiccia ma assume un

⁶ Si veda una panoramica in CERRATO (2012: 43 ss.)

ruolo caratterizzante (o ipercaratterizzante) (ALFIERI e RAPISARDA 2007: 131). Tra di loro si trova evidentemente la nostra serie, anche se presenta particolarità che traggono origine dal singolare impasto linguistico camilleriano. In altre parole, la dialettalità o regionalità della serie *Il commissario Montalbano* risponde al modello letterario personalissimo di Camilleri e non, come in altre serie (*Un posto al sole*, *Il sistema* o altre) ad un tentativo di riflettere più o meno fedelmente una realtà linguistica locale. In ogni modo, come afferma Alfieri (ALFIERI 2012: 122), il rapporto tra le varietà linguistiche di ogni ordine è diventato oggi più ricco e complesso che mai:

Si passa dunque da uno stadio di polarità lingua-dialetto a uno di transitoria riarticolazione dinamica delle varietà diatopiche con l'inserimento nelle sceneggiature televisive degli italiani regionali e delle varietà difasiche, fino al momento attuale in cui la diastratia, con tutte le sue sottoarticolazioni – dall'italiano standard letterario a quello settoriale e neostandard fino all'italiano popolare e all'interlingua – sembra voler neutralizzare del tutto la diatopia come dato caratterizzante, riducendola a fattore di mera rappresentatività denotativa di una varietà come le altre all'interno di una realtà sociolinguistica complessa come quella dell'italiano contemporaneo.

Non va dimenticato inoltre il fenomeno della rivalutazione del dialetto, un fenomeno osservato negli ultimi anni, proprio in coincidenza con un periodo in cui l'Italia ha raggiunto effettivamente l'italofonia di tutti (o quasi tutti) i suoi abitanti, auspicata dai lontani tempi dell'Unità italiana. Per questo motivo il dialetto non è più visto come un nemico da combattere perché ostacola l'accesso all'italiano; cominciano invece a essere valutate le sue valenze positive, in particolare una loro maggiore espressività rispetto all'italiano, una vicinanza al mondo degli affetti. Nel nostro caso specifico si aggiungono una serie di fattori (tra cui ovviamente il grande successo della serie di Montalbano, ma anche personaggi televisivi come Fiorello, che ostentano una sicilianità percepita positivamente) che hanno reso popolare una varietà di italiano (dietro alla quale c'è ovviamente il dialetto) fino a non molto fa priva delle simpatie dei telespettatori italiani, quella siciliana.

Questa complessità linguistica costituisce una vera sfida alla quale devono far fronte i traduttori di Camilleri (dei romanzi e della serie televisiva). Considerare gli elementi diatopici come marcati o non marcati implica per i traduttori una scelta che li conduce in una certa direzione. C'è però una via frequentata spesso da loro: ignorare la variazione linguistica e tradurre in una lingua senza alcuna modulazione. È la scelta che predomina nelle traduzioni allo spagnolo, sia nei romanzi che in televisione (CAPRARA 2004, CALVO RIGUAL 2015).

Le voci del Montalbano televisivo

Le puntate di Montalbano sono state proposte dalla televisione di stato spagnola (RTVE) in tre versioni: originale in lingua italiana, versione doppiata in spagnolo e versione con sottotitoli per non udenti⁷. In realtà il testo delle ultime due versioni è quasi identico (CALVO RIGUAL 2015: 241 n.10), un fatto anomalo perché non si tiene conto delle esigenze di lettura dei non udenti (i sottotitoli restano spesso sullo schermo pochissimi secondi, mentre dovrebbero rimanere dai 5 agli 11 secondi, in base alla loro lunghezza)⁸.

⁷ Rese possibili dalla trasmissione via digitale terrestre. Che i sottotitoli siano del tipo per non udenti e non sottotitoli 'normali' lo si capisce da certi aspetti formali: uso di vari colori per interventi di personaggi diversi, scritte nell'angolo superiore destro per indicare suoni particolari (telefoni, versi di animali, ecc.).

⁸ Secondo la norma UNE 153010 («Sottotitolaggio per persone sorde e persone con disabilità auditiva», la cui ultima revisione è del 2012).

RTVE (oppure gli anonimi responsabili del doppiaggio e dei sottotitoli) avrà voluto risparmiare commissionando un'unica traduzione.

In qualsiasi prodotto televisivo doppiato è essenziale la scelta delle voci. Quelle selezionate per la nostra serie sembrano perlopiù adeguate, giacché possiedono caratteristiche (timbro, tono, intensità) adatte ai personaggi e non troppo dissimili da quelle italiane. C'è però un'importante eccezione, la voce scelta per doppiare Catarella, un personaggio che in italiano parla con una voce piuttosto grave e oscura, mentre in spagnolo è stato doppiato con una voce acuta e un po' stridente, cercando senza dubbio un effetto comico. Tuttavia, tale tono di voce purtroppo non viene accompagnato da una traduzione felice delle battute di questo personaggio, nemmeno nei casi più facili da trasporre in spagnolo: si è preferito invece tradurre in uno spagnolo standard o vicino allo standard. In uno degli episodi (*Il gioco degli specchi*) il traduttore sta una volta tante al gioco e cerca di tradurre un'espressione con una storpiatura della parola spagnola (che in realtà è un errore di traduzione), ma gli spettatori non colgono l'effetto comico e sfugge loro irrimediabilmente il gioco linguistico proposto, poiché quanto detto è in contraddizione con ciò che si vede subito dopo nello schermo⁹:

C. in contrada Melluso, all' <i>altizza</i> della <i>sciumara</i> / del <i>sciume</i> / dove c'è l'acqua	C. en la zona de Melluso, a la altura del "tampano", del "tampa", donde está el agua [01:20:43]
--	---

Ciò che sorprende maggiormente del doppiaggio spagnolo sono le notevoli differenze con l'originale, discrepanze ancor più evidenti per lo spettatore spagnolo che sia a conoscenza della versione originale italiana. Infatti, è chiaro fin dal primo momento che si sono perduti degli aspetti fondamentali, come la varietà di accenti regionali e molte modulazioni delle voci dei personaggi, insomma il ricchissimo ventaglio di varietà linguistiche della serie. Purtroppo è la soluzione consueta nei prodotti audiovisivi stranieri in spagnolo, dove la varietà linguistica è sempre la stessa, quella standard, chiunque parli sullo schermo¹⁰. La sensazione di appiattimento linguistico è schiacciante. Perfino elementi che in qualsiasi doppiaggio verrebbero di solito rispettati (come l'accento straniero di certi personaggi, che comporta una connotazione particolare: CHAUME 2012: 138) qui sono sacrificati: è quantomeno strano sentire parlare la svedese Ingrid (che si esprime in un italiano grammaticalmente ineccepibile ma con un marcatissimo accento straniero) in un perfetto spagnolo standard, senza accento straniero.

La traduzione spagnola della serie del *Commissario Montalbano*

Nella traduzione dei dialoghi ci imbattiamo spesso, purtroppo, in sgradevoli sorprese, perché la traduzione è farcita di errori di comprensione che conducono a traduzioni sbagliate e rendono il testo non poche volte ridicolo o incomprensibile, compromettendone addirittura in alcune occasioni la corretta ricezione (perché sentiamo i personaggi che dicono proprio il contrario di ciò che si sente nell'originale italiano oppure assistiamo a battute che sono assolutamente fuori luogo). E non si può attribuire

⁹ Il gioco in spagnolo è basato sulla parola *pantano*, storpiata con la metatesi in *tampano* / *tampa*. Le virgolette della nostra trascrizione del doppiaggio sono prese dai sottotitoli (dove, fra l'altro, per motivi di spazio, è omissso «'d'el tampa'»). In ogni modo, 'pantano' non è una buona traduzione di 'sciumana', che vuole dire 'fiume, fiumana'.

¹⁰ Solo in pochi casi, soprattutto nei film di animazione più famosi (*Madagascar, Il gatto con gli stivali...*), i responsabili degli studi hanno deciso di doppiare i personaggi con voci marcate (accento andaluso, cubano, ecc.).

a nessuna restrizione imposta dalla sincronia labiale o di un altro tipo che giustifichi tali traduzioni.

Diamo qualche esempio (per ora tralasciamo quelli che riguardano l'elemento siciliano) che permette di capire la natura e la portata di questi errori:

M. senti, Catarè, ma tu non avevi un amico che lavorava lì lì <u>alla scientifica</u> di Montelusa al reparto fotografico?	M. dime, Catarella ¿no tenías un amigo que trabajaba <u>en una tienda</u> de Montelusa y sabe de fotografía? [01:05:34]
S. <i>Mi scusasse</i> . Noi la gente di età fra tutte le malattie ci viene <i>macari</i> quella dello <u>scilinguagnolo</u>	S. discúlpeme, a la gente de mi edad, después de las enfermedades les vienen los <u>sinvergüenzas</u> [00:45:08]
D. Né mamma né lo zio Mario la frequentavano, anche se con mamma negli ultimi tempi <u>si erano</u> , come si dice, <i>tanticchia</i> <u>ravvicinate</u>	D. Ni mamá ni el tío Mario la frecuentaban, incluso con mamá últimamente <u>estaban...</u> como quien dice un poco <u>enemistados</u> [01:14:36]
M. i <i>picciotti</i> della nuova mafia stanno <u>mettendo sotto</u> i Sinagra, quindi carcere di massima sicurezza vuol dire sicurezza per chi ci sta fuori, ma <i>macari</i> per chi sta dentro	M. los de la nueva mafia <u>se meten con</u> los Sinagra, y la cárcel de máxima seguridad protege a quien está fuera, pero también a quien está dentro [00:48:37]

Tali errori sono di ogni tipo e non risparmiano nessun tipo di varietà e di unità linguistica. Riguardano il registro standard e quello colloquiale, il gergo e anche gli elementi marcati diatopicamente, nella fattispecie gli elementi siciliani, sia del dialetto che dell'italiano regionale dell'isola, nonché delle varietà intermedie (come quell'italiano dialettale o il dialetto italianizzato di cui parlava MIONI 1979). Ci sono errori per singole parole (da sostantivi e verbi fino a segnali discorsivi) e unità pluriverbali (locuzioni, modi di dire e altre espressioni idiomatiche). Quindi se nell'analisi delle traduzioni degli elementi siciliani troveremo degli errori, non dovremo dimenticare che non sono gli unici.

L'elemento siciliano nell'opera di Camilleri

Di tutta la complessa architettura delle varietà linguistiche nella serie *Il commissario Montalbano* ci si limiterà all'elemento diatopico siciliano e alla sua traduzione in spagnolo¹¹.

Jana Vizmuller-Zocco (VIZMULLER-ZOCCO 2001: 41-42) ha individuato con precisione tre funzioni che il peculiare «miscuglio di italiano e dialetto» ha nell'opera scritta di Camilleri, che si possono osservare senz'altro nella lingua della serie televisiva:

a) Funzione *casuale*: si tratta di quegli elementi che non hanno una rilevanza diafasica o diastratica e che non contribuiscono nemmeno alla progressione dell'azione o a risolvere il mistero; sono quelle parole o espressioni che Camilleri lascia cadere qua e là senza una precisa ragione. È una funzione presente sia nei romanzi che nella serie televisiva, come vedremo più avanti.

b) Funzione *ludica*: si riscontra in due situazioni. Ovviamente ogni volta che parla Catarella e inoltre quando Montalbano prende in giro dei personaggi potenti manipolando l'italiano più formale (seppure senza l'intervento delle forme dialettali o regionali).

c) Funzione *definitoria*, con tre scopi precisi:

¹¹ In un mio recente intervento nelle IV Giornate camilleriane di Málaga (maggio 2016) mi sono occupato del ruolo e dei rapporti tra le varietà presenti nella serie televisiva.

- a. Collocare l'azione e i personaggi in un contesto geografico preciso, la Sicilia.
- b. Definire un personaggio, come abbiamo già detto.
- c. «Dividere i concetti dai sentimenti». Secondo la particolare concezione degli usi linguistici di Camilleri, esposta in numerosi suoi interventi, l'italiano sarebbe la lingua per i 'concetti' e il dialetto per 'i sentimenti', cioè l'italiano è il codice adatto per esprimersi con precisione nella vita di tutti i giorni, negli aspetti pratici, mentre il dialetto sarebbe appropriato per la vita intima, per l'espressione dei sentimenti¹².

Tullio de Mauro (DE MAURO 2015: 29-30) ha riflettuto giustamente sul rapporto tra italiano e dialetto in Camilleri:

Discutere se il prius è l'impianto dialettale o l'italiano porta fuori strada. Il prius è il ritmo del racconto e delle sue singole fasi e frasi, un ritmo tipico che Camilleri raggiunge sfruttando tutta la potenzialità espressiva datagli dalla sua capacità di escursione tra livelli e tradizioni linguistiche diversi, tra il sempre più vario italiano e le diverse realtà dialettali che pigmentano la sua prosa. [...] il pigmento della parola dialettale serve a colorare l'intera pagina, a richiamarla e richiamare chi legge alla prosodia dell'italiano di Sicilia, a un italiano nella cui ricchezza sonora risuona il controcanto prezioso della dialettalità siciliana.

La traduzione dell'elemento siciliano nella versione spagnola

Analizzeremo dunque nei prossimi paragrafi come sono tradotte le parole e le frasi in cui è possibile individuare la presenza del siciliano, circoscrivendoci per ora a uno degli episodi della serie, *La gita a Tindari*¹³.

Abbiamo riscontrato 88 battute nelle quali è presente tale elemento, perché i protagonisti si esprimono in italiano regionale oppure in dialetto. Ovviamente la maggior parte corrisponde a interventi dei principali protagonisti: Montalbano (30), Fazio (15), Augello (10), Catarella (8); è significativa la presenza in alcuni personaggi secondari: Balduccio Sinagra, che si esprime in un italiano regionale molto marcato (7), gli anziani partecipanti alla gita (9), la signora Baeri (4).

Vi troviamo le parole siciliane abituali nelle opere di Camilleri, forse in quantità inferiore rispetto ai romanzi perché l'unica parte riprodotta fedelmente nei film sono i dialoghi delle opere a stampa: **verbi** (*babbiare, addannare, accominciare, travagliare, accattare, taliare, spiare, scinniri, susirisi, lassare, inzertare, contare, impapocchiare, trasire, scantarsi*; altri forse meno abituali: *tuppuliare, appattarsi*), **aggettivi** (*fetente, povirazzo, scialacori, tinto, vastaso, mutanghero, longo, fituso, nicaretto*), **sostantivi** (*fimmina, mascolo, armalo, zita, minchia, picciotto, sfincione, sonnacchiera, revorbaro, parrino, farfantaria, pizzichino, omo, cabbasisi, minchiata, ammazzatina, gana, scarmarzo*), suffisso **vezzeggiativo -uzzo** (*madonnuzza, nipotuzzo, signuruzzu*), **altre categorie** (*tanticchia, amonenne, vossia, mè 'le mie', a mia, a tia, mizzica!, darrè*) e diverse **espressioni** (*l'universo criato, alla sanfasò, lettere di pilo, contare la mezza messa, non farsi persuaso, picca e nenti, in primisi... in secundisi, finire a schifio, un due orate, mi scusasse*)¹⁴.

¹² È un'idea esposta dallo stesso Camilleri in molti suoi interventi e che ha ricordato poco tempo fa Tullio DE MAURO (2015: 24-25).

¹³ L'elemento siciliano – sia esso dialettale oppure appartenente all'italiano regionale – si manifesta quasi solo nel livello lessicale (CERRATO 2012: 28-29). D'altra parte, non bisogna cadere nel tranello in cui sono incorsi alcuni critici di identificare questo elemento con la realtà siciliana attuale. Infatti, più che di «sicilianismi» sarebbe più corretto parlare di «camillerismi» (CAMILLERI 2016: 91).

¹⁴ Si tenga presente che alcuni di questi termini hanno una portata geografica che va al di là della Sicilia: *minchia, minchiata, mizzica!*...

La traduzione dei testi di Camilleri, in cui la variazione diatopica (ciò che qui abbiamo indicato ripetutamente come ‘l’elemento siciliano’) può essere affrontata in vari modi, come hanno spiegato numerosi autori che si sono occupati del tema. Caterina Briguglia (BRIGUGLIA 2009a) fa un ampio riassunto delle differenti possibilità nel tradurre questo tipo di testi e analizza le traduzioni di tre importanti autori italiani (Gadda, Pasolini e Camilleri) in spagnolo e in catalano. La soluzione adottata dai traduttori spagnoli, sia nei testi scritti che nella serie televisiva, è la stessa: la traduzione in spagnolo standard, eliminando quindi ogni possibilità di riflettere la ricca varietà linguistica dell’originale. È allo stesso tempo la soluzione più semplice e la meno consigliata dagli studiosi, giacché non riproduce nella traduzione aspetti essenziali dell’originale. Nei termini della nota teoria di L. Venuti (VENUTI 1995) possiamo affermare che nella serie televisiva si offre al pubblico spagnolo una traduzione del tutto addomesticante, oppure, con le parole dello stesso autore, una traduzione trasparente, che – paradossalmente – non permette di cogliere aspetti fondamentali dell’originale, come la summenzionata ricchezza per quanto riguarda la variazione diatopica e – in parte – quelle diafasica e diastratica.

Come abbiamo già segnalato la situazione non è semplice, giacché l’uso di parole siciliane in discorsi elaborati sostanzialmente in italiano non implica necessariamente sempre una marcatezza dal punto di vista diafasico o diastratico, ma casomai solamente geografico¹⁵. Per esempio, quando Montalbano chiede a Fazio [00:03:50] se la vittima *travagliava* o se il suo appartamento era *accattato* non adopera tali parole perché la situazione sia particolarmente informale (è una conversazione tra colleghi di lavoro, poliziotti di gradi diversi) o perché l’interlocutore appartenga a un ceto basso o sia un ignorante, un semicolto, insomma, ma perché sono parole usuali nella lingua della serie e sono adoperate naturalmente in un contesto geografico siciliano.

F. quindi se tutto torna a posto lo rimettono a <i>travagliare</i> , altrimenti l’ammazzano	F. así, si todo se arregla volverá a <i>trabajar</i> , si no le matarán [01:44:27]
M. parlami della <i>picciotta</i>	M. háblame de la <i>chica</i> [00:16:10]
M. loro non avevano nessun interesse a farci pensare che ci fosse un rapporto tra l’ <i>ammazzatina</i> di Sanfilippo e poi la scomparsa dei Griffo	M. y ten en cuenta que ellos no tenían ningún interés en hacer pensar que había una relación entre el <i>asesinato</i> de Sanfilippo y la desaparición de los Griffo [01:32:33]

Non sono rari i momenti in cui il traduttore, anziché propendere verso il basso nell’asse della diafasia lo fa verso l’alto, cioè decide di tradurre con elementi lessicali spagnoli collocati più in alto dei corrispettivi italiani:

M. e io mi ci gioco <i>i cabbasisi</i> che è andata così	M. me juego <i>el cuello</i> que ha sido así [01:29:19]
M. <i>accattato</i> o affittato?	M. ¿ <i>de propiedad</i> o de alquiler? [00:03:58]
A. e ti assicuro che ci sono delle lettere assolutamente <i>vastase</i> e porche	A. y te aseguro, Salvo, que son cartas muy <i>explícitas</i> y sucias [00:25:07]

¹⁵ E forse nemmeno questo. Ci troveremo davanti a quello che Vizmuller chiama funzione ‘casuale’ della miscela di italiano e dialetto in Camilleri, cioè quei momenti in cui non esprime nessuna connotazione particolare (VIZMULLER-ZOCCO 2001: 41).

Ma in altri casi non è così: ci sono situazioni di evidente confidenza tra gli interlocutori e interventi di personaggi marcati dal punto di vista diastratico (estrazione bassa o basso livello di istruzione) in cui l'uso degli elementi siciliani è caratterizzante. In tali occasioni si traduce a volte con equivalenti colloquiali, ma solo in casi veramente eccezionali, giacché l'opzione prediletta del traduttore è la già menzionata tecnica della variazione (MOLINA e HURTADO 2002: 511):

F. commissario, che c'ha, voglia di <i>babbiare</i> ?	F. comisario, <u>deje de vacilarme</u> [00:05:07]
V. ci vuole rispetto per l'anzianità: io questo dico sempre ai miei nipoti che sono <i>vastasazzi</i>	V. hay que respetar a los ancianos, yo siempre se lo digo a mis nietos, que son <u>un demonio</u> [00:30:57]

È particolarmente sorprendente la mancata trasposizione, con un qualsiasi tipo di marcatezza, della peculiare parlata di Catarella, che è quasi completamente rasa al suolo¹⁶:

M. tu fai questo bordello per una macchina bruciata? C. <i>nonsi</i> , dottore, il bordello <u>non è per la detta scascione, in quanto dentro di essa di lei, che sarebbe la macchina, e d'esso di lui, che sarebbe sempre Spinoccia, dissi che <i>attrovasi</i> un morto in stato cataferico, morto</u>	M. ¿y montas este cristo por un coche quemado? C. el cristo <u>no es por el coche quemado, sino por lo que hay dentro, o de este, del otro, porque según dice Spinoggia dentro hay un muerto en estado cadavérico: muerto</u> <i>Il gioco degli specchi</i> [01:20:45] ¹⁷
---	--

Un'altra tecnica (nei termini di MOLINA e HURTADO 2002) consiste nell'omissione dell'elemento diatopico siciliano. È certamente frequente, giacché si verifica in 15 occasioni. Molti certamente non sono rilevanti per lo sviluppo e la comprensione dell'azione, ma sottraggono allo spettatore sfumature anche importanti:

M. Mimì, mi hai rotto i coglioni, eh, mi vuoi dire che <i>minchia</i> succede?	M. me estás tocando los huevos, ¿quieres decirme qué te pasa? [00:15:48]
F. <u>ma <i>madonnuzza santa</i>, che scanto che ci siamo pigliati quando non riuscivamo più a trovare Catarella</u>	F. qué susto nos hemos llevado cuando no conseguimos encontrar a Catarella [00:19:21]

Competenza linguistica ed errori dell'anonimo traduttore

Lasciando da parte le diverse tecniche adoperate per tradurre gli episodi de *Il commissario Montalbano*, il tratto più rilevante però della traduzione è in realtà l'abbondanza di errori, non solo riguardo agli elementi siciliani, ma a tutte le varietà linguistiche (come già detto). Nell'episodio *La gita a Tindari* abbiamo individuato niente meno che 20 errori di traduzione che riguardano esclusivamente il tipo di lessico studiato.

L'analisi di questi errori ha come scopo l'individuazione di un *modus operandi* da parte dell'anonimo traduttore (o degli altri responsabili: adattatore o dialoghista, direttore

¹⁶ E tralasciando ovviamente in questo esempio (tratto da un altro episodio) il fraintendimento del toponimo Spinoggia per un nome di persona.

¹⁷ Agli esempi dell'episodio *La gita a Tindari* ne affiancheremo altri appartenenti a episodi diversi (che provvederemo a citare opportunamente).

del doppiaggio), cioè cerchiamo di capire se ci sia un atteggiamento coerente davanti alla traduzione in generale e in particolare dell'elemento diatopico siciliano.

A questo punto crediamo sia necessario esplicitare quali dovrebbero essere, a nostro avviso, le competenze possedute da un traduttore spagnolo dei capitoli de *Il commissario Montalbano*, oltre certamente a un'ottima conoscenza dell'italiano e dello spagnolo. Prima di tutto dovrebbe essere al corrente di una serie di questioni linguistiche e culturali che riguardano la serie, dovrebbe cioè sapere che la lingua del nostro autore è una lingua composita nella quale la presenza dell'elemento siciliano, insieme ad altre varietà di italiano, ha un ruolo decisivo. Può darsi che non conosca in modo ottimo il dialetto siciliano e l'italiano regionale siciliano, per cui si dovrà documentare: vista la ormai grande popolarità di Camilleri tale documentazione non è poi così difficile da reperire¹⁸. Tuttavia una certa frequentazione delle opere di Camilleri, anche senza una tale conoscenza approfondita del siciliano, è sufficiente per capire buona parte dei sicilianismi, sia perché il contesto è di grande aiuto sia perché lo stesso Camilleri si è premurato di usare diversi espedienti per farne capire il senso al lettore.

È per tutto ciò che desta meraviglia che nella traduzione della serie il traduttore si sia sbagliato grossolanamente anche davanti a vocaboli che non solo sono frequentissimi nelle opere di Camilleri, ma in alcuni casi sono perfino perfettamente comprensibili per un ispanofono, data la somiglianza di certe parole siciliane con gli omonimi spagnoli, come nel caso di *travagliare/trabajar*:

M. <i>travagliava</i> ?	M. ¿ <i>tenía problemas</i> ? <i>La gita a Tindari</i> [00:03:50]
-------------------------	--

Ci sembra comunque doveroso sottolineare che questa parola di solito è tradotta correttamente, senz'altro per la somiglianza dello spagnolo e per il contesto evidente:

A. lei <i>travaglia</i> a Pavia	A. <i>trabaja</i> en Pavía <i>La gita a Tindari</i> [00:16:24]
---------------------------------	---

L'errore segnalato prima è forse da attribuire a una consultazione frettolosa del dizionario che ha fatto credere al traduttore di trovarsi davanti a una parola italiana (tuttavia, anche se così fosse il significato attribuito dal dizionario non è proprio identico):

Vocabolario Zingarelli (s.v.): 1 (*lett.*) affannarsi, affaticarsi | (*fig.*) affliggersi

Tale nostra supposizione, però, viene contraddetta da quest'altro esempio, la cui traduzione non è sostenuta dal possibile uso del dizionario in quanto si tratta semplicemente di un'interpretazione sbagliata da parte del traduttore, forse suggerita dal contesto:

M. beh, <i>travagliaci</i> / mi devi dire tutto ciò che ci sta dentro / mi controlli anche questi dischetti	M. <i>ffjate bien</i> , tienes que conseguir la información que hay en estos disquetes <i>La gita a Tindari</i> [00:13:08]
---	---

¹⁸ Un aiuto prezioso, ad esempio, può venire dal vocabolario (ed altri materiali) offerto dal sito vigata.org, alla portata di chiunque voglia informarsi.

Non siamo di fronte però ad un esempio isolato, dato che molti dei 'camillerismi' più abituali sono spesso mal tradotti, sia per un'erronea deduzione dal contesto (come nell'esempio precedente) sia per un accostamento sbagliato a parole spagnole simili.¹⁹

vastasu 'osceno; volgare; scurrile'

C. cose <u>vastase</u> , dottore / fotografie di <u>mascoli</u> con <u>fimmine</u> , <u>fimmine</u> con <u>fimmine</u> , <u>mascoli</u> con <u>mascoli</u> , <u>fimmine</u> con <u>armali</u>	C. cosas <u>diversas</u> , señor / fotografías de hombres con mujeres, mujeres con mujeres, hombres con hombres, mujeres con animales <i>La gita a Tindari</i> [00:18:23]
---	--

scantàrisi 'spaventarsi'

B. [al figlio dopo averlo trovato sano e salvo] ma sei tutto <u>lazzariato</u> , sì / <u>talia</u> a mamma, amore / come <u>ti sei scantato</u> , figlio mio	B. amor mío / estás todo <u>arañado</u> / ¿cómo <u>te has lastimado</u> ? <i>La vampa d'agosto</i> [00:10:16]
--	--

farfantaria 'frottola, bugia'

M. mi dovete credere, perché a voi <u>farfantarie grosse</u> non ve ne ho mai raccontate	M. debéis creerme, porque las <u>cagadas</u> nunca os las cuento <i>La gita a Tindari</i> [01:09:30]
--	---

spiari 'chiedere, domandare'

F. è che non riesco a levarmi dalla testa il fatto che Lei <u>mi ha spiato di</u> Dolores Alfano ancora prima che venisse in commissariato per parlarci del marito	F. es que no entiendo que <u>vigilara a</u> Dolores Alfano antes de que viniese a comisaría a hablarnos de su marido <i>Il campo del vasaio</i> [01:28:43]
--	---

bbabbiata 'beffa, burla; panzana'

F. pensavano fosse una <u>babbiata</u>	F. pensaban que era una <u>estafa</u> <i>La forma dell'acqua</i> [01:06:05]
--	--

munizzaru 'spazzino, operatore ecologico'

F. due <u>monnezzari</u> , alla Mànnara, dentro un'automobile	F. dos <u>municipales</u> , en la Mànnara, dentro de un coche <i>La forma dell'acqua</i> [00:08:02]
---	--

A volte si tratta di parole meno abituali in Camilleri, ma sulle quali è possibile ugualmente documentarsi per una corretta traduzione, il che evidentemente non ha fatto il nostro traduttore:

¹⁹ Offriamo le unità lessicali siciliane come sono raccolte sul *Vocabolario siciliano* (=VS) (PICCITTO e TROVATO 1977-2002), anche se nei dialoghi sono usate di solito forme italianizzate.

scialacori ‘buontempone, gioviazone’

C. ah sì, sì, dottore! Cicco di Cicco, è uno <i>longo</i> , <i>longo</i> , <i>longo</i> , napoletano, però di Salerno, è una persona veramente <u>scialacori</u> , si figuri che...	C. ah, sí, sí señor, Cicco Di Cicco, era uno alto, alto, napolitano, pero de Salerno, es una persona realmente <u>curiosa</u> , figúrese... <i>La gita a Tindari</i> [01:05:41]
---	--

tuppuliari ‘bussare, battere a una porta per farsi aprire’

Pc. Io non mi faccio <i>persuaso</i> per la porta M. Mm Pc. Solitamente è tutto chiuso e bisogna <u>tuppuliare</u>	Pc. yo no intentaría entrar por la puerta, seguramente estará cerrada y tendrían que <u>forzarla</u> <i>La gita a Tindari</i> [01:07:25]
--	---

Morreale: può servire come esempio di altri nomi propri di luogo o di persona che risultano storpiati nella traduzione, in modo veramente inspiegabile. La traduzione proposta (*Montreal*) fa pensare a un ispanofono alla città canadese, non certamente a un capoluogo di provincia italiano (una traduzione plausibile sarebbe stata *Monreal*, toponimo analogo e frequente in Spagna).

S. ci incontrammo [...] a <u>Morreale</u>	S. nos encontramos [...] en <u>Montreal</u> <i>Par condicio</i> [00:25:30]
---	---

Pure inspiegabile è la storpiatura del nome di un noto boss mafioso:

T. io qualche nome già ce l’ho [...] Leoluca <u>Bagarella</u> alla difesa	T. ya tengo algunos nombres [...] Leoluca <u>Pagliarella</u> en Defensa <i>Il campo del vasaio</i> [00:02:49]
---	--

Oltre alle parole abbiamo diverse espressioni idiomatiche, abbastanza frequenti nella serie televisiva:

*tiniri quattru ita di pilu su la panza*²⁰ ‘covare odio e rancore’

F. quello <u>tiene quattro dita di pilo sulla panza</u>	F. comisario, <u>ese no tiene ni un pelo de tonto</u> <i>La vampa d’agosto</i> [01:33:58]
---	--

*baciamu le mani*²¹ ‘tipica formula di saluto’: la sfortunata traduzione (letterale) è specialmente grave perché denota ignoranza degli usi culturali siciliani nei rapporti interpersonali; la traduzione è quantomeno grottesca:

Pa. <u>baciamo le mani, dotto</u> ’	Pa. <u>le beso a usted las manos</u> <i>Il gioco degli specchi</i> [00:23:08]
-------------------------------------	--

²⁰ Il VS raccoglie queste forme: *aviri pilu nô stòmacu* o *nnô cori* o *nni la panza*, *aviri tantu di pilu* e *aviri tantu di pilu nta lu stòmacu*.

²¹ VS raccoglie solo la forma *bàciu la manu*.

rrùmpiri i cabbasisi ‘rompere i coglioni’: si tratta di un’espressione frequentissima nei romanzi di Camilleri e dal significato trasparente, per cui non si capisce l’errore in questa traduzione:

P. aveva detto che questa volta <u>non mi avrebbe rotto i cabbasisi</u> perché tutto era chiaro	P. me había dicho que esta vez <u>no me rompiera los sesos demasiado</u> , porque todo estaba claro <i>Par condicio</i> [00:13:30]
---	---

Un campo lessicale specifico molto presente in Camilleri – forse un po’ meno nella serie – è quello gastronomico. Non credo sia necessario insistere sulle difficoltà che possa rappresentare nella traduzione. Anche qui abbiamo notato degli errori:

sfinciuni ‘focaccia molto soffice e spessa, variamente condita e cotta al forno’

V. <i>so mugghiere</i> ci aveva preparato uno <u>sfincione</u> per primo, e per dopo...	V. su mujer nos había preparado un <u>marisco</u> de primero, y de segundo... <i>La gita a Tindari</i> [00:32:47]
---	--

nìvuru di siccìa ‘nero di seppia’

C. dunque oggi c’ho per vossia un risotto al <u>nivuro di siccìa</u> che è <i>megghio</i> di una cassata	C. comisario, hoy tenemos un risotto de <u>setas</u> que está para chuparse los dedos <i>La gita a Tindari</i> [00:34:34]
--	--

Un capitolo a parte riguarda la traduzione di una parola chiave particolarmente frequente: *minchia* (e la relativa famiglia lessicale: *minchiata*, *amminchiarsi*). Si tratta di una parola di origine siciliana di cui oggi quasi tutti gli italiani hanno almeno una conoscenza passiva. È per questo che ci meraviglia che in tante occasioni il traduttore non l’abbia capita e offra spesso soluzioni decisamente fuorvianti, come negli esempi seguenti:

C. allora ci devo dire che in questo computer non c’è <u>una beneamata minchia</u>	C. entonces debo decirle que en este ordenador hay <u>misterios</u> <i>La gita a Tindari</i> [00:17:53]
F. e Lei, con rispetto parlando, <u>non c’entra una beata minchia</u>	F. y a usted, sin comerlo ni beberlo, <u>le tocó quina</u> <i>Il gioco degli specchi</i> [00:43:35]

La soluzione preferita in alcune occasioni è semplicemente l’omissione, specie quando è un semplice rinforzo di particelle interrogative:

M. Mimì, mi hai rotto i coglioni, eh, mi vuoi dire che <u>minchia</u> succede?	M. me estás tocando los huevos, ¿quieres decirme qué te pasa? <i>La gita a Tindari</i> [00:15:48]
--	--

E ci sono altre volte in cui il termine è ben tradotto, anche se nel secondo esempio forse il traduttore ha caricato troppo la dose:

M. ma qua non ci capisce nessuno <u>un'amata minchia</u> di quella roba	M. si aquí nadie entiende <u>un carajo</u> de ordenadores <i>La voce del violino</i> [00:06:45]
M. ma fammi capire, tu mi chiami senza sapere <u>una minchia</u>	M. Fazio, me llamas sin saber <u>una puta mierda</u> <i>La forma dell'acqua</i> [00:07:57]

Con la parola *minchiata* succede qualcosa di particolare. Il traduttore, pur non avendone capito il senso, prova a indovinare; anche se non ci riesce, offre traduzioni plausibili stando al contesto:

M. a me mi sembra tutto <u>una gran minchiata</u>	M. a mí me parece que todo es <u>un montaje</u> <i>La forma dell'acqua</i> [00:43:46]
A. oltre a essersi fatto qualche mese di galera per <u>le solite minchiate</u>	A. aparte de alguna pequeña condena por <u>delitos menores</u> <i>Par condicio</i> [00:18:48]

Non mancano, pure qui, le traduzioni più o meno corrette:

M. che ne so? gli avrà impapocchiato qualche <u>minchiata</u> a quei du' poveri vecchi	M. les diría cualquier <u>idiotez</u> a aquellos pobres viejos <i>La gita a Tindari</i> [01:30:50]
--	---

Conclusioni

I problemi rilevati nella traduzione della serie *Il commissario Montalbano* sono di due ordini. In primo luogo vi sono i problemi di comprensione da parte del traduttore, che dimostra limitatissime conoscenze dell'italiano e della sua cultura e peggio ancora di tutto ciò che ha a che vedere con il mondo lessicale e culturale siciliano. Un secondo problema, non imputabile solo al traduttore, che spesso segue ordini dell'agenzia di traduzione o di chi ne ha commissionato l'incarico, è l'appiattimento linguistico, cioè l'abbattimento dell'edificio linguistico messo a punto con millimetrica precisione dagli sceneggiatori e dal regista e che costituisce uno dei punti forti della serie. Di fronte alle molteplici varietà presenti (diafasiche e diatopiche soprattutto) la versione doppiata spagnola è quasi uniforme, piatta, e perde perciò buona parte del suo fascino. Chissà se è questo il motivo per il quale la serie non ha avuto in Spagna il successo riscosso invece in altri paesi e che senz'altro si meritava.

Bibliografia

- ALFIERI, GABRIELLA, *Lingua e stile dei generi televisivi*, in «L'italiano in movimento. I linguaggi dei media: televisione e internet», a cura di Stefania Stefanelli e A. Valeria Saura, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.
- ALFIERI, GABRIELLA, RAPISARDA, MARIA, *La componente diatopica nella fiction «all'italiana» (1995-2006). Tra rispecchiamento sociolinguistico e stilizzazione caratterizzante*, in «Dialecto, memoria e fantasia», Atti del Convegno di Sappada (28 giugno-2 luglio 2006), a cura di Gianna Marcato, Padova, Unipress, 2007, pp. 127-140.
- BRIGUGLIA, CATERINA, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009a.
- BRIGUGLIA, CATERINA, *Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura. Interpretare e rendere le funzioni del linguaggio di Andrea Camilleri in spagnolo ed in catalano*, «inTRAlinea», Special Issue (2009b).
- CALVO RIGUAL, CESÁREO, *La traducción de los marcadores discursivos en la versión doblada española de la serie *Il commissario Montalbano**, «Cuadernos de Filología Italiana» 22 (2015), pp. 235-261.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *I dialetti sono la forza della lingua*, in «Che lingua fa» (*Nuovi argomenti*, 21), Milano, Mondadori, 2016, pp. 87-91.
- CAPRARA, GIOVANNI, *Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor*, «Trans. Revista de Traductología» 8 (2004), pp. 41-52.
- CHAUME, FREDERIC, *Audiovisual translation, dubbing*, Manchester-Kinderhook, St. Jerome, 2012.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- D'AGOSTINO, MARI, *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- DE MAURO, TULLIO, *L'«àccipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri*, in «Gran teatro Camilleri», Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.
- LA FAUCI, NUNZIO, *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri*, in Nunzio La Fauci, *Lucia, Marcovaldo ed altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 150-163.
- Lo Zingarelli 2015. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2014¹².
- MIONI, ALBERTO, *Per una sociolinguistica italiana. Note di un non sociologo*, in «La sociologia del linguaggio» a cura di J. FISHMAN, Roma, Officina, pp. 7-56.
- MOLINA, LUCÍA, HURTADO ALBIR, AMPARO, *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*, «Meta: journal des traducteurs», 47:4 (2002), pp. 498-512.
- MUÑIZ MUÑIZ, MARÍA DE LAS NIEVES, (2004), *Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna*, in «Il caso Camilleri. Letteratura e Storia», Palermo, Sellerio, pp. 206-212.
- PICCITTO, GIORGIO, TROVATO, SALVATORE C., *Vocabolario siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002.
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London / Nueva York, Routledge, 1997. [Trad. italiana de M. Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999].
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, *Il test della (im)popolarità: il fenomeno Camilleri*, «Quaderni d'Italianistica» 22:1 (2001), pp. 35-46.

Cómo hacer cosas con dialectos

DAVID PARADELA LÓPEZ

Es de justicia empezar este artículo¹ con una disculpa dirigida al lector, pues el título de la ponencia es engañoso y alguien podría albergar la esperanza de leer, al fin, la solución mágica a uno de los grandes problemas de la traducción literaria: qué hacer cuando tenemos que traducir un texto pluridialectal². Lamento decir que, si existe una solución definitiva, yo no la he encontrado. Habría sido más acertado añadir signos interrogativos y preguntarse: ¿cómo hacer cosas con dialectos? (léase con un ligero tono de desesperación). También puede ser que alguien, al leer el título de la ponencia, haya pensado en el célebre libro de J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*; el eco es puramente accidental, aunque, bien pensado, la primera frase de su primera conferencia podría servirme, dándole la vuelta, para hacer una advertencia antes de entrar en materia: lo que diré aquí *sí* es difícil y *sí* es polémico.

Antes de preguntarnos *cómo* hacer cosas con dialectos, deberíamos hacernos otras dos preguntas: ¿es posible hacer cosas con dialectos en traducción literaria? Y si es así, ¿por qué deberíamos hacer algo ellos? La primera pregunta tiene respuestas distintas en función de si nos la planteamos en sentido absoluto o ligada a una lengua meta concreta. Planteada en sentido absoluto sería algo así como: ¿puede convertirse un texto pluridialectal en una lengua X en un texto pluridialectal en una lengua Y? La respuesta es obvia y contundente: sí, y la prueba es que se ha hecho, en ocasiones incluso con éxito, como en el caso de la traducción catalana de *Il birraio di Preston* o la traducción francesa de *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*. Caterina Briguglia lo ha expuesto maravillosamente en su tesis doctoral y en su libro *Dialecte i traducció literaria*, así que no me detendré en ello³. Si reformulamos la pregunta anterior para centrarnos en un determinado par de lenguas, y, sobre todo, en una lengua meta concreta, la respuesta, creo, es ligeramente distinta: ¿puede convertirse un texto pluridialectal, pongamos por caso, en italiano en un texto pluridialectal, pongamos, en castellano? La lógica nos dice que lo que puede lograrse en unas lenguas de algún modo ha de poder lograrse en otras, pero como lamentablemente la traducción no siempre opera con las leyes de la lógica clásica, mi respuesta sería: hasta cierto punto. Este punto lo determinan una serie de factores que comentaré más adelante, pero antes de pasar a ello quiero centrarme en por qué deberíamos traducir las marcas dialectales.

¹ El presente artículo recoge el texto presentado en el IV Seminario sobre la obra literaria de Andrea Camilleri, celebrado en Málaga (3-5 de mayo de 2016). El autor desea expresar su agradecimiento al profesor Giovanni Caprara por su invitación a compartir unas pocas intuiciones sobre un tema inabarcable.

² Usaré aquí el término «dialecto» en un sentido muy amplio, equivalente a los «lenguajes rotos» a los que se refiere Juan Gabriel López Guix (vid. nota 6).

³ C. BRIGUGLIA, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo: las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2009 y *Dialecte i traducció: el cas català*, Vic, Eumo, 2013; véanse también “El reto del dialecto: *Il pasticciaccio* de Gadda al español, al inglés y al catalán”, «Sendebarr», 22 (2011), pp. 137-158 y “Tan cerca y tan lejos. El caso de *Il birraio di Preston* de Andrea Camilleri en castellano y en catalán”, «Quaderns. Revista de traducció», 16 (2009), pp. 227-238.

Primero de todo, quiero recordar que hay partidarios de no traducir nunca los dialectos. El argumento más habitual dice que al adaptar se pierden las connotaciones del original, aunque a esto podemos oponer fácilmente otro argumento: el de que, al no adaptar, esas connotaciones se perderán de todos modos, por lo que quizá vale más intentarlo y fracasar que no intentarlo en absoluto. Desde una perspectiva muy ligada a la óptica poscolonial, se han esgrimido otros argumentos más duros. Me parece que vale la pena destacar, por sinceros y directos, los de Franca Cavagnoli, traductora al italiano entre otros de Coetzee, Naipaul y Toni Morrison y autora de un sugerente libro titulado *La voce del testo*. En el capítulo que dedica a la traducción de lo que denomina «narrativa experimental y contaminada» escribe Cavagnoli:

Las más de las veces, quien traduce tiende [...] a ignorar la presencia de los dialectos. [...] La segunda vía prevé que el traductor —o el revisor— evidencie la presencia del dialecto en el texto fuente poniendo toda la línea de diálogo en cursiva en el texto italiano [...], una solución exotista que confunde al lector atento, obligado a preguntarse el motivo de esas cursivas diseminadas por la novela. Otra tendencia exotista, acaso la más lamentable, es la de construir un dialecto ad hoc [...]. Quien elige esta opción tiende a calcar en exceso, a plasmar el dialecto extranjero sobre la base de estereotipos que difícilmente disimulan el paternalismo, cuando no el racismo, de quien traduce⁴.

Como en traducción las cosas no suelen ser blancas o negras, presentaré unos cuantos ejemplos que apuntan en sentido contrario. Para el primero podría valerme de algún libro de Camilleri, pero por no centrarnos sólo en él, y en un intento de ver las cosas con un poco de perspectiva, he preferido cambiar de autor. Al principio del último capítulo de *La piel* de Curzio Malaparte, que yo mismo traduje hace siete años, encontramos a un grupo de jóvenes fascistas que esperan a ser ajusticiados por sus captores partisanos. Los muchachos, nos informa Malaparte, hablan «con el acento popular de San Frediano, de Santa Croce, de Palazzolo»:

«Guardalo bellino, con quel fazzoletto rosso al collo!»
 «O chigli è?»
 «O chigli ha da essere? Gli è Garibaldi!»
 «Quel che mi dispiace» disse il ragazzo, in piedi sullo scalino «gli è d'essere ammazzato da quei bucaioli!»
 «'Un la far tanto lunga, moccicone!» gridò uno dalla folla.
 «Se l'ha furia, la venga al mi' posto» ribatté il ragazzo ficcandosi le mani in tasca⁵.

El fragmento es un poco más largo, pero no mucho más. *La piel*, como su «precuela» *Kaputt*, es una novela plurilingüe: encontramos diálogos en alemán, en inglés y en ruso que en mi traducción se conservaron tan cual, sin ni siquiera añadir notas explicativas, por lo que puede sorprender que en este caso decidiera seguir una estrategia, digamos, neutralizadora, y traducir todo a un castellano claramente oral, pero sin marcas dialectales. La justificación es la siguiente: consideré, y considero aún, que la introducción de un castellano «dialectal» en este punto, tan localizado, habría creado una extrañeza ausente en el original. El toscano de los fascistas es un recurso realista, no experimental ni paródico, por lo que parecía preferible no desviar la atención del lector hispanohablante. El lenguaje es en este fragmento, por así decir, parte de la descripción de los personajes, no un protagonista por méritos propios, como sí lo es, por ejemplo, el habla de Catarella o el entramado dialectal de *Il birraio di Preston*. Por lo demás, como

⁴ F. CAVAGNOLI, *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*, Milán, Feltrinelli, 2012, p. 85.

⁵ C. MALAPARTE, *La pelle*, en *Opere scelte*, ed. Luigi Martellini, Milán, Mondadori, 1997, pp. 1291-1292 (cf. C. MALAPARTE, *La piel*, trad. David Paradela López, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, pp. 344-345).

ya hemos dicho, el narrador hace explícita esa descripción al decir «con el acento popular de San Frediano, de Santa Croce, de Palazzolo», y con esto tal vez sea suficiente. En este caso concreto, conformarse con este comentario parece preferible a pasarse de frenada y llevar la atención del lector por vías que, desde un punto de vista literario, no proceden.

Vayamos un poco más allá con un par de ejemplos sacados de la traducción de narrativa en lengua inglesa. En inglés, este uso meramente «naturalista» del dialecto es relativamente habitual; por algún motivo, y ya desde los tiempos de Mark Twain, la convención literaria en inglés (y subrayo que el concepto de convención será importante en lo que sigue) parece haber aceptado con normalidad la plasmación del habla tal como suena, manipulando para ello la sintaxis y la ortografía para adaptarla a las peculiaridades gramaticales y fonéticas de tal o cual región, o de tal o cual entorno o estrato sociocultural. El habla de los afroamericanos es un ejemplo clásico. (Más recientemente, y fuera de lo estrictamente literario, esta voluntad mimética, nos ha dejado perlas como los diálogos de series televisivas como *The Wire*, que hasta los lingüistas consideran un brillante documento del habla de Baltimore.) ¿Qué hacemos generalmente al traducir en estos casos? Nada. Traducir al castellano sin marcas. A lo sumo, aplicar la también delicada y discutible estrategia de equiparar ciertos dialectos geográficos a ciertos niveles de registro, lo que en la práctica significa casi siempre reducirlos al habla vulgar. Hace un momento señalaba la importancia del concepto de convención. Los géneros literarios son convención, los recursos mediante los que la literatura representa son convención, conjuntos de convenciones sancionadas por el uso y la tradición en que se inscribe una obra. Podríamos discutir si las obras traducidas a una determinada lengua pertenecen a la misma tradición que la literatura producida originalmente en esa lengua; en cualquier caso, pertenecen a un sistema distinto al del original y con el que no necesariamente comparte tradiciones y convenciones. En el caso de la traducción al castellano, nuestro sistema ha seguido caminos distintos a los de la tradición anglófona al representar la realidad.

Pero vayamos a los ejemplos: pondré dos en los que el lenguaje adquiere un protagonismo que sobrepasa lo descriptivo y se convierte en motivo, en pilar, en razón de ser de la obra. El primero es la traducción que hizo mi maestro y ahora colega Juan Gabriel López Guix de la novela *Todo un hombre* de Tom Wolfe. Lo cito porque es un caso muy representativo, pero también porque el propio López Guix ha dejado un valioso rastro bibliográfico al respecto⁶:

En la novela aparecen unos 200 personajes y una docena de modos peculiares de hablar asociados a grupos sociológicos o a veces a un solo personaje. De todos modos, los que aparecen con mayor frecuencia son sólo cuatro: el habla *cracker* (de los blancos pobres del Sur), el habla *oky* (de los blancos pobres de la zona de la bahía de San Francisco), la de los negros y la de un hawaiano apodado 5-Cero. [...] Wolfe refleja con precisión y realismo las peculiaridades lingüísticas de sus personajes, lo cual lo lleva a complicar la escritura y a entorpecer su «lecturabilidad» o comprensibilidad. Consciente de ello, va introduciendo aclaraciones: dice que tal palabra suena como tal otra, repite la frase en versión normalizada o apuesta por la contención de la impaciencia explicando la dificultad más tarde (unas líneas o unos centenares de páginas más abajo). El resultado es que el lector aprende poco a poco a leer esas jergas, incomprensibles incluso para muchos anglohablantes. Este método tiene sus ventajas de cara a la traducción porque permite optar por soluciones más arriesgadas.

⁶ Véanse J. G. LÓPEZ GUIX, «Nota del traductor», en T. WOLFE, *Todo un hombre*, Barcelona, Ediciones B, 1999 (reed. Barcelona, Anagrama, 2014); «Los lenguajes de la ficción», en *Escrituras de la traducción hispánica*, ed. Verónica Zondek, Valdivia, Kultrún, 2008, pp. 149-165; «De espejos y máscaras. Una propuesta para la traducción de los lenguajes ‘rotos’», en «Trans», 19.2 (2015), pp. 265-276.

Quiero destacar el adjetivo «arriesgadas». Más adelante volveremos sobre esta idea. A grandes trazos, la estrategia del traductor ha sido identificar los dialectos con mayor protagonismo, extraer los rasgos formales que los caracterizan en el texto de origen y aplicar esos mismos rasgos en la lengua meta, «crear unas hablas coherentes (como las del original), pero sin pretender en ningún momento lograr en el lector un reconocimiento de referentes lingüísticos conocidos, sólo una extrañeza ante unos usos no estándares del idioma»⁷.

El otro ejemplo que quiero destacar es la traducción al castellano de una obra que no soy ni siquiera capaz de imaginar cómo puede traducirse a ninguna otra lengua que no sea el castellano: me refiero a *La maravillosa vida breve de Oscar Wao* de Junot Díaz, traducida con tacto e inteligencia por la cubana Achy Obejas. La novela de Díaz está escrita en un inglés salpicado de español y espanglish, con remisiones continuas a la cultura dominicana, ya que el protagonista es hijo de dominicanos migrados a Nueva Jersey. El lenguaje, nuevamente, es uno de los pilares estructurales de la narración y sin él no se entienden (o se difuminan en exceso) los conflictos familiares y culturales del personaje. La traducción, con muy buen criterio, elude la opción fácil de transformar sistemáticamente en inglés lo que en el original está en el español, e incluso la tentación de salpicar excesivamente el texto de anglicismos. Dentro del experimentalismo, lo que hace Obejas es relativamente conservador: traduce al español dominicano, añadiendo aquí y allá partes en inglés o anglicismos adaptados a medias (destaca el uso de *fokin* por *fucking*), sin más constricciones que la verosimilitud de cada expresión en un pasaje determinado. El resultado, creo, es algo muy parecido a la novela que el propio Díaz podría haber escrito en el caso de haber decidido escribir esa misma historia en castellano⁸.

Si me han seguido hasta aquí, muy probablemente adivinen adónde quiero ir a parar. Recordemos la pregunta que nos ha llevado por esta ristra de ejemplos: ¿debemos hacer algo con los dialectos? La respuesta, como vemos, no puede ser más que «depende», pero quiero pensar que no es un «depende» aleatorio, caprichoso, sino que puede justificarse con razones literarias, razones que ciertamente no son siempre claras, pero sí argumentables. El elemento rector parece ser el grado de protagonismo en la narración del lenguaje por sí mismo, su caracterización como sujeto, o, por utilizar un término de la teoría literaria: su carácter dominante, en el sentido que daba a esta palabra el formalismo ruso⁹. A partir de aquí entran en juego otros factores, algunos más excelsos, como la sensibilidad literaria del traductor (que detecta o no ese carácter dominante), su grado de conocimiento de las convenciones de la lengua meta (algo así como lo que Herrera llamaba la «erudición poética» y que aquí podríamos parafrasear como «erudición narrativa»), su postura frente a dichas convenciones y su osadía a la hora de transgredirlas (el «riesgo» antes mencionado). También hay otros motivos más prosaicos, como las condiciones materiales en que el traductor ejecuta su labor: cuánto más apretado sea un plazo, menores serán seguramente las probabilidades de que el traductor se tome ciertas molestias (y lo digo así a sabiendas de que desde fuera del sector puede crear polémica).

La traducción adquiere, pues, un estatuto conflictivo dentro del hecho literario: desde un plano más bien teórico, se dice a menudo que el traductor, en su función de introductor

⁷ «Los lenguajes de la ficción», cit., p. 150 y 154.

⁸ Sobre la traducción de la novela de Junot Díaz, véase N. JIMENEZ CARRA, «La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz», «Sendebarr», 22 (2011), pp. 159-180.

⁹ La noción de «dominante» aplicada a la práctica de la traducción aparece muy oportunamente en el libro de F. CAVAGNOLI, *La voce del testo*, cit., pp. 24-34, de donde me permito tomarla.

de literaturas foráneas, debería ser la cabeza de puente de nuevas formas expresivas, de nuevos recursos y técnicas; en la práctica, como vengo diciendo, trabaja casi siempre sometido a los grilletes de la convención y el uso de la lengua meta. Y no hablo en abstracto: las convenciones y los usos de la lengua meta tienen su materialización en la figura de los correctores y los editores para los que trabaja el traductor, que en un mercado del libro dominado por el capitalismo multinacional difícilmente cederán ante textos demasiado extravagantes en el sentido no del argumento, sino en el sentido más puramente retórico, expresivo. (Un apunte: la extravagancia es hoy más admisible en el plano argumental, cosa que no ocurría en tiempos pasados y que en múltiples ocasiones dio a pie a traducciones que manipulaban y falseaban los argumentos de las obras por motivos de decoro. Una vez más, la importancia de las convenciones.) Esta subordinación no suele resultar problemática cuando nos las vemos con técnicas expresivas convencionales, pero crea situaciones paradójicas cuando nos enfrentamos a técnicas novedosas o arriesgadas. Y volvemos a la idea de riesgo: el traductor debe tomar decisiones difíciles en un espacio de tiempo muy limitado, en una posición literaria de subordinación al canon, a lo aceptable. El escritor tiene libre albedrío para decidir qué grado de alejamiento con respecto a la norma quiere para su texto, y se aleja de esa norma por la vía que considera más relevante a sus propósitos o más accesible para sus capacidades. El traductor a menudo tiene mucho menos tiempo, ignora esos propósitos, no puede ajustarlos a sus capacidades y trabaja con una lengua que quizá, por ser deudora de convenciones y tradiciones distintas, no se amolda a ellos. En su reciente libro *El fantasma en el libro*, Javier Calvo describe esta situación muy gráficamente: «Traducir [...] viene a ser como reconstruir una casa de Lego con las piezas de otro juego de construcción. Peor todavía. De un juego de construcción extraterrestre, fabricado en un planeta donde no tienen ni idea de cómo son los juegos de construcción de la Tierra»¹⁰.

En el caso concreto del castellano, podemos decir que las convenciones sancionan la oralidad, pero una oralidad «literaria», no el uso desviado con respecto a la norma, ni en el plano gramatical ni en el ortográfico. La oralidad de las primeras novelas de José Ángel Mañas es perfectamente gramatical. Hay algo más de libertad en el plano léxico, lo que permite a Marsé salpicar sus novelas de catalanismos. Acaso la narrativa hispanoamericana hace un uso más libre de los recursos expresivos, tal vez porque la ortografía castellana no se pensó para los acentos americanos, pero en cualquier caso es una tradición que el traductor de la Península puede utilizar sólo con cuidado y expuesto a las reticencias del purismo. Hay una afirmación del filólogo Manuel Alvar, uno de los padres de la dialectología hispánica, que me parece significativa: «Para mí, “lengua estándar” es el resultado de un consenso basado, precisamente, en los usos literarios. Y esa lengua [...] existe en todas partes, está aceptada por todos los hablantes [...], pero nadie la utiliza»¹¹. No sé si esta trabazón entre lo estándar y lo literario es lo deseable para ninguna literatura. Además, si le damos la vuelta a esta afirmación, hemos de preguntarnos: ¿y cómo plasmamos la lengua que sí se utiliza? Creo que durante mucho tiempo este sentir, esta angustia de la ejemplaridad, ha sido una constricción de fondo, tal vez inconsciente, de quienes escribían literatura en castellano. Pero esta es una opinión personal.

¹⁰ J. CALVO, *El fantasma en el libro: La vida en un mundo de traducciones*, Barcelona, Seix Barral, 2015, p. 10.

¹¹ M. ALVAR, “Dialectología y cuestión de prestigio”, en Manuel Alvar (ed.), *Manual de dialectología hispánica: El español de España*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 19. En contraste con esto me gusta recordar una arrogante afirmación de John O’Hara (un maestro del diálogo y de la plasmación de la oralidad en sus relatos y novelas) al negarse a aceptar las revisiones de un corrector: «Los que hacen diccionarios me consultan a mí, no yo a ellos» (citado en S. GOLDLEAF, “A Note on the Text”, en J. O’HARA, *The New York Stories*, Nueva York, Penguin, 2013, p. xxiii).

Con todo esto en mente, paso a exponer dos casos personales en los que he trabajado en los últimos dos años y medio: la traducción de *El miedo* de Federico de Roberto y la de un breve texto de Camilleri que abre la colección *Gotas de Sicilia*¹². *El miedo* es una *nouvelle* ambientada en una trinchera de la Primera Guerra Mundial en la que un teniente y su tropa tienen como misión hacerse con una posición elevada para emplazar una ametralladora. Una lectura atenta nos permite ver que el relato no es sólo una estampa sobre los horrores de la guerra, sino una denuncia del choque de dos mundos: el del pueblo llano, encarnado por la tropa que se expresa en la lengua vernácula de cada territorio, frente a los mandos de origen burgués, dueños de la «lengua nacional» y exponentes del afán unificador de una Italia aún joven. Como vemos, sin salir de una óptica estrictamente literaria, resulta evidente el carácter dominante (o cuando menos semidominante) del uso de los dialectos: sin ellos, se pierde una de las dos interpretaciones de la historia, por lo que parecía casi obligatorio concederles un tratamiento especial; en el prólogo a mi traducción expliqué mi estrategia:

Entretejer el bordado dialectal sobre el bastidor de la lengua, inventar variedades del español a partir de rasgos fonéticos y morfosintácticos que se dan, o podrían darse, en alguno de sus dominios, sin plasmar ninguno en concreto para no sugerir falsos paralelismos entre las variantes lingüísticas del original y las de la traducción (lo que algunos han dado en llamar «anatomismo») o, aún peor, caer en la caricatura.

Es decir, los dialectos de la traducción no imitan los rasgos morfológicos ni fonéticos de los del original, sino que están contruidos a partir de fenómenos que se dan efectivamente en zonas del castellano, como por ejemplo Asturias, Cantabria o la frontera gallego-leonesa, o que podrían darse por efecto de una hipotética contaminación del francés o del catalán, solo que mezclándolos para que no puedan adscribirse a ninguna zona concreta (traté de rehuir, por tópicos, los rasgos peninsulares meridionales). También inventé palabras y expresiones (p. ej. «arriacho», alegre) que en contexto se entienden perfectamente. El objetivo era crear cinco dialectos consistentes que el lector pudiera percibir como distintos entre sí, con el obstáculo añadido de que las intervenciones de cada personaje eran bastante cortas, lo que dificultaba evidenciar un habla peculiar sin que pareciera traída por los pelos (cuando las intervenciones son más largas, hay más espacio para que los rasgos peculiares afloren de forma natural). Aquí un breve diálogo a manera de ejemplo¹³:

ORIGINAL:

«Dove hanno sparato?» domandò alla vedetta.
 «Lontan de chi, scior tenente: là de bass, contra l'alter post».
 Sopravenne il sergente, col moschetto in mano, seguito dal capoposto.
 «Hanno cagnato 'e truppe 'a chella parte» asseriva il caporale.
 «Quii che smontaven avarien sentí!» obbiettava il sottufficiale.
 «Hanno cagnato è truppe, signor tenente. Chelli Boemi l'avevano detto, che non avressono sparato!».
 «È possibile» mormorò l'ufficiale.
 «Ma a st'ora chi, i proeuven contro i tignoueu i so cartucc, i cecchi del Cecco Beppo?... Chi l'è che podaria cascìa el nas?»

¹² F. DE ROBERTO, *El miedo*, trad y pról. de David Paradela López, Barcelona, Hjckrrh, 2014; A. CAMILLERI, *Gotas de Sicilia*, trad. David Paradela López, Madrid, Gallo Nero, 2016.

¹³ F. DE ROBERTO, *La paura e altri racconti della grande guerra*, Roma, edizioni e/o, 2014, p. 22; Federico de Roberto, *El miedo*, cit.

TRADUCCIÓN:

- ¿Dónde han disparado? —preguntó al vigía.
 —Lejus d'aquí, mi tiniente; por llabaju, contra el otru puestu.
 Apareció el sargento, mosquete en mano, seguido del cabo de guardia.
 —Cambieren las tropas en aquel sector —afirmó el cabo.
 —¡Lus que bajaban lus habrían úidu! —objetó el suboficial.
 —Cambieren las tropas, mi tenién. ¡Los bohemios dicheren que no dispararíen!
 —Puede ser —murmuró el oficial.
 —Pero ¿qué tiran a esta hora, esus hijos de Sissi, a lus murcéilagus? ¿Quién va abucar las narices?

Para quienes les interese la vertiente anecdótica de la traducción, diré que la documentación utilizada fue variopinta: desde el *Manual de dialectología hispánica* de Manuel Alvar a vídeos de YouTube y *realities* de televisión rodados en tal o cual zona de España que yo veía por las noches tomando notas en una libreta. Reconozco que, pasados dos años, no es una estrategia que en estos momentos esté dispuesto a defender. Fue precisamente Carlos Mayor quien me ayudó a ver el problema cuando una noche, durante una cena, me dijo algo así como «el razonamiento me parece impecable, pero el resultado no me convence», lo que demuestra una vez más que la traducción no obedece a la lógica clásica, pues aunque todas las premisas sean verdaderas, la conclusión no tiene por qué serlo.

El segundo ejemplo que quiero comentar, el de Camilleri, es resultado de una estrategia distinta. El texto es un monólogo pronunciado por un mafioso siciliano que ha pasado muchos años viviendo en Estados Unidos y que en estos momentos se encuentra en Roma. Su habla es un buen ejemplo de esa lengua camilleresca y en ella, además de la sintaxis y el léxico sicilianos, aparecen muchas de las palabras y fórmulas a las que el autor nos tiene acostumbrados (*tanticchia*, *fresco come un quarto di pollo*) y algún reflejo de contaminación del inglés (*storo*, de *store*, «tienda»). El monólogo del personaje contrasta con unas acotaciones de tipo teatral insertadas aquí y allá y escritas en italiano estándar. Creo que hay dos maneras de traducir bien este texto dejando que el lector perciba que el personaje habla una idiolecto peculiar: en un castellano estándar pero muy colorista (pirotécnico, que diría Pau Vidal) o buscando reflejar de algún modo las diferencias dialectales. Hice tres borradores antes de llegar a la versión definitiva. En cada uno de ellos adopté un método distinto: al principio, más parecido al que utilicé en el relato de Federico De Roberto, sin que el resultado me convenciera. Finalmente se me ocurrió que a un lector italiano el habla del personaje puede sonarle como a un español le sonaría un italiano que habla español con desenvoltura pero con abundantes calcos y contaminaciones. Dentro de esta nueva situación comunicativa, opté por utilizar un método basado en el de Juan Gabriel López Guix: extraer los rasgos formales distintos al italiano que caracterizan en el texto de origen y aplicar esos mismos rasgos en castellano. Por ejemplo: Camilleri escribe *triatru* por *teatro*, lo que me dio pie a añadir confusiones cuando aparecen grupos de dos consonantes (así, «propietario» se convierte en «proprietario» en la traducción; «teatro» en «triatro») o a poner dos consonantes donde no deberían ir («cominsario» por «comisario»); se añaden sílabas delante de algunas palabras («arreconocer» por «reconocer», «enrecién» por «recién», «esdiluiar» por «diluiar»). A eso le añadí multitud de calcos del italiano que no impedían seguir el hilo del texto. La presencia del italiano es tanto léxica como morfosintáctica. En el terreno del léxico encontramos «amico» en vez de «amigo», «pancha» (barriga), «acusí» (de *accusì*) e incluso el *tanticchia* convertido en «tantico». En el terreno morfosintáctico, añadí formas italianizantes como «endovinar» por «adivinar», «ringraciar» por «dar las gracias», «¿qué estabo a decir?» por «¿qué estaba diciendo?». Los posesivos también son

a la italiana («túo padre»), y también las combinaciones de artículo y preposición («nela» en vez de «en la»). También calqué directamente algunas expresiones, sin buscar equivalentes idiomáticos en castellano: «ser un cuacuaracué», «ser un rompepajares», «estar fresco como un cuarto de pollo». Los residuos del inglés aparecen en dos topónimos: el mafioso dice «los States» y «Ditroit» en lugar de «Estados Unidos» y «Detroit». Veamos un breve ejemplo del resultado final¹⁴:

ORIGINAL:

Una notte, a Detroit, che ero ancora picciotto ed ero appena sbarcato negli Stati, in una strata scura, uno, che camminava sbannando a dritta e mancina per il carico di whisky che aveva nella panza, mi sbatte contro. Tornato a casa, m'addugno che nella sacchetta non ci ho più il portafoglio, e non può essere stato che quel finto 'mbriaco.

TRADUCCIÓN:

Una noche, en Ditroit, que yo ero ancora niño, enrecién arribado a los States, nuna estrada oscura, me esbato con uno que camina todo torto de whisky que llivaba nela pancha. En volviendo a casa veo que nel bolsillo non ho más la cartera, y non pode que haber sido ese falso embriaco.

Soy plenamente consciente de que no es una estrategia extrapolable a otros casos: el italiano y el castellano permiten esta contaminación por su cercanía; sería impensable hacer lo mismo traduciendo, por ejemplo, del ruso. También soy consciente de que este nivel de riesgo puede asumirse cuando se trabaja para una editorial pequeña como Gallo Nero, pero quizá no habría sido tolerado en Destino o en Salamandra. En el caso de las novelas de Montalbano, aunque quisiéramos tomar una vía parecida a lo que acabo de ilustrar, encontraríamos el problema de que el lector español ya está acostumbrado a un lenguaje determinado al que el continuador de una serie más o menos debe atenerse, aunque ello vaya en contra de su criterio personal. Añadiré que, por el momento, la acogida parece estar siendo buena, ya que las tres reseñas que he leído hacen énfasis en el acierto de la traducción: «esforzada y compleja traducción»; «Quizá hay que quedarse con la primera [historia], “El tío Cola”, por la originalidad del relato y la forma en que está escrito, mezclando palabras medio italianas, con otras dialectales sicilianas y con una construcción gramatical sorprendente [...]. El libro acaba con una nota final sobre la traducción que es excelente y que vendría bien tenerla en cuenta para comprender otros relatos de este mismo autor»; «atrevido y estupendo ejercicio de traducción el que realiza aquí David Paradela»¹⁵.

Resumiendo, creo que lo que dicho hasta aquí puede resumirse en una pregunta y en una lista de constricciones. La pregunta, como dije, es la siguiente: ¿por qué debería hacer algo con los dialectos? Si la respuesta es porque, desde una óptica literaria, son la dominante (o una de las dominantes) del texto, entonces pasaríamos a la lista de constricciones que de algún modo determinarían el resultado final: la situación comunicativa creada en el texto meta, la relación entre las lenguas de origen y llegada, los recursos formales empleados en el original y el grado de verosimilitud de su presencia en la traducción. A pesar de todo, como ya he dicho, un buen razonamiento no asegura

¹⁴ A. CAMILLERI, *Gocce di Sicilia*, Milán, Mondadori, 2009, p. 10; A. CAMILLERI, *Gotas de Sicilia*, cit., p. 14.

¹⁵ E. BENÍTEZ, “La isla de los prodigios”, «La Opinión de Málaga» (16-4-2016), p. 48; “Gotas de Sicilia”, «Crónica Económica» (23-4-2016), <http://www.cronicaeconomica.com/gotas-de-sicilia-94630.htm>; J. JIMÉNEZ GARCÍA, “Andrea Camilleri. De la tierra”, «Détour» (27-4-2016), <http://diarios.detour.es/literaturas/andrea-camilleri-de-la-tierra-por-juan-jimenez-garcia>.

una buena traducción, e incluso es probable que quizá, tras mucho cavilar, decidamos traducir sin más a la lengua estándar. El quid del asunto está en algo que acabo de mencionar y que es tan viejo como la *Poética* de Aristóteles¹⁶: la verosimilitud, que es variable y está sujeta a las convenciones imperantes en cada lengua, en cada género literario y en cada momento histórico. El proceso es difícil y el resultado, sea cual sea, casi seguro será polémico.

¹⁶ Cf. ARISTOTELES, *Poética*, 1460a, 1461b.

Bibliografía

- ALVAR, MANUEL, “Dialectología y cuestión de prestigio”, en Manuel Alvar (ed.), *Manual de dialectología hispánica: El español de España*, Barcelona, Ariel, 1996.
- BENITEZ, ENRIQUE, “La isla de los prodigios”, «La Opinión de Málaga», 16 de abril de 2016, p. 48.
- BRIGUGLIA, CATERINA, *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo: las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2009.
- , “Tan cerca y tan lejos. El caso de *Il birraio di Preston* de Andrea Camilleri en castellano y en catalán”, «Quaderns. Revista de traducció», 16 (2009), pp. 227-238.
- , “El reto del dialecto: *Il pasticciaccio* de Gadda al español, al inglés y al catalán”, «Sendebarr», 22 (2011), pp. 137-158.
- , *Dialecte i traducció: el cas català*, Vic, Eumo, 2013.
- CALVO, JAVIER, *El fantasma en el libro: La vida en un mundo de traducciones*, Barcelona, Seix Barral, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gocce di Sicilia*, Milán, Mondadori, 2009.
- , *Gotas de Sicilia*, trad. David Paradela López, Madrid, Gallo Nero, 2016.
- CAVAGNOLI, FRANCA, *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*, Milán, Feltrinelli, 2012.
- DE ROBERTO, FEDERICO, *La paura e altri racconti della grande guerra*, Roma, edizioni e/o, 2014.
- , *El miedo*, trad y pról. de David Paradela López, Barcelona, Hjkrrh, 2014.
- GOLDLEAF, STEVEN, “A Note on the Text”, en John O’Hara, *The New York Stories*, Nueva York, Penguin, 2013.
- “Gotas de Sicilia”, «Crónica Económica», 23 de abril de 2016, <http://cronicaeconomica.com/gotas-de-sicilia-94630.htm>.
- JIMÉNEZ CARRA, NIEVES, “La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz”, «Sendebarr», 22 (2011), pp. 159-180.
- JIMENEZ GARCIA, Juan, “Andrea Camilleri. De la tierra”, «Détour», 27 de abril de 2016, <http://diarios.detour.es/literaturas/andrea-camilleri-de-la-tierra-por-juan-jimenez-garcia>.
- LÓPEZ GUIX, JUAN GABRIEL, “Nota del traductor”, en Tom Wolfe, *Todo un hombre*, Barcelona, Ediciones B, 1999 (reed. Barcelona, Anagrama, 2014).
- , “Los lenguajes de la ficción”, en *Escrituras de la traducción hispánica*, ed. Verónica Zondek, Valdivia, Kultrún, 2008, pp. 149-165.
- , “De espejos y máscaras. Una propuesta para la traducción de los lenguajes ‘rotos’”, en «Trans», 19.2 (2015), pp. 265-276.
- MALAPARTE, CURZIO, *La pelle*, en *Opere scelte*, ed. Luigi Martellini, Milán, Mondadori, 1997.
- , *La piel*, trad. David Paradela López, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)

Il “patto” camilleriano come accordo entre caballeros
Giovanni Caprara

Le auguro larga vida al maestro, porque cuando, diosnoloquiera, él nos falte, ¿de qué me va a servir estar siempre con el oído atento a captar neologismos, variedades diatópicas, alteraciones coloquiales y tendencias argóticas aprovechables para lapsus catarellianos o chanzas montalbánicas?

Pau Vidal