

Fausto De Michele

## CAMILLERI IN EUROPA. ESPERIENZE TRADUTTIVE, ANALISI E CONSIDERAZIONI SU UN CASO LETTERARIO

Che quello di Andrea Camilleri sia il caso letterario italiano del momento è un dato di fatto. Ed è altresì chiaro che l'uso del dialetto nella narrativa italiana non è certo una novità ma ha una lunga tradizione. L'autore a cui lo scrittore di Porto Empedocle si rifà, per sua stessa ammissione, è Carlo Emilio Gadda, ma in mente ne verrebbero tanti altri, primo fra tutti, l'illustre concittadino Luigi Pirandello presente non solo come modello nell'uso del dialetto, ma anche come modello di scrittura umoristica. Lo stesso Camilleri, del resto, in una postfazione a *Il corso delle cose*, spiega ai suoi lettori che scrive in dialetto semplicemente perché questa modalità narrativa gli è più congeniale e tutto sommato funziona.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie. [...] La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. *Mi feci subito persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia.* Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta. ⇨

Camilleri non sta facendo dunque nulla di nuovo, almeno apparentemente. Dico, apparentemente, perché invece Camilleri si distingue chiaramente per l'indiscutibile originalità della lingua dei suoi romanzi che, più che un dialetto, è un ibrido di sua invenzione molto simile al siciliano di molte macchiette cinematografiche e televisive, creato ad arte per permettere al pubblico di capire senza perdere l'effetto grottesco e caricaturale del dialetto. Quello che intendo dire si può forse capire in modo migliore andando a leggere uno qualsiasi dei romanzi scritti nei primi anni del Novecento dal verista Alessio Di Giovanni che usa una variante di siciliano proprio della provincia di Agrigento. Ecco qui l'*incipit* di *Lu saracinu*<sup>2</sup>.

Lu zu Vastianu Tagghialavuri, ogni vota ca, discursu facennu, o all'antu o a la chiazza o nni lu vicinanzu, vinia ca si parrava di quant'era murritusu e di quant'era tortu ddu diavulu scatinatu di sò figghiu Sarvaturi, si facia la vucca amara, puvireddu e dicia tistiannu: – Chi cci pozzu fari?... Mi l'arrobba lu pani ca si mancia, com'è veru Diu!... Ma è tempu persu!... Nasciu mònacu! Nun ci cura iddu! – [...]<sup>3</sup>

Si confronti ora questo *incipit* con quello de *Il re di Girgenti*, uno dei romanzi dove il dialetto, a detta di molti critici, è più presente e meno mescolato all'italiano.

Ora comu ora, i Zosimo se la passavano bona. Ma sidici anni avanti, quando erano di frisco maritati, Gisuè e Filònia la fame nivura avevano patito, quella che ti fa agliuttiri macari il fumo di la lampa. Erano figli e niputi di giornatanti essi stessi, braccianti agricoli stascionali che camminavano campagne campagne a la cerca di travaglio a sicondo del tempo dei raccolti e quando lo trovavano, il travaglio, potevano aviri la fortuna di mangiare per qualche simanata, [...]<sup>4</sup>

⇒ *Ero a questo punto, quando tornai a imbattermi nel gaddiano Pasticciccio: credo, malgrado qualche critico abbia scritto il contrario, di non dover nulla a Gadda, la sua scrittura muove da assai più lontano, ha sottili motivazioni e persegue fini assai più ampi dei miei. Molto devo invece al suo esempio: mi rese libero da dubbi ed esitazioni. E così, a quarantadue anni, il primo aprile (lo feci apposta, è il giorno degli scherzi) del 1967 cominciai a scrivere il mio primo romanzo, questo.* Andrea Camilleri, *Mani avanti*, in *Il corso delle cose*, Sellerio, Palermo 1998, pp. 141-142. I corsivi sono miei.

<sup>2</sup> *Lu Saracinu* fu scritto intorno al 1914.

<sup>3</sup> Alessio Di Giovanni, *Lu Saracinu*, a cura di Pietro Mazzamuto, Il Vespro, Palermo 1980, p. 65.

<sup>4</sup> Andrea Camilleri, *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo 2001, p. 13.

La forte contaminazione con l'italiano nel testo di Camilleri è subito evidente senza bisogno di un'analisi filologica dettagliata, perché già nella terminazione di molte parole del siciliano del Di Giovanni troviamo frequentissima la "u", retaggio del latino, mentre nel siciliano di Camilleri le parole finiscono ormai più toscaneamente in "o". Anche nel titolo del libro di Alessio Di Giovanni sta in bella vista l'articolo determinativo siciliano "lu", mentre nel titolo del libro di Andrea Camilleri si legge un italianissimo "il". Assieme a queste considerazioni va tenuto conto del particolare contesto storico attuale, caratterizzato da una globalizzazione ormai conclamata a da un'industria editoriale, cinematografia e televisiva affamata più che mai di *best-seller*. I romanzi di Camilleri, infatti, oltre ad essere per diversi aspetti indubbiamente interessanti, sono scritti come delle sceneggiature, e questo li rende, non solo di facile lettura, nonostante l'uso di un italiano fortemente ibridizzato, ma anche predestinati all'adattamento televisivo o cinematografico. Il perché di questa caratteristica principale, lo si può andare a trovare, non solo in una scelta stilistica, ma anche nel *curriculum vitae* dell'autore che è stato sceneggiatore e professore all'Accademia di Arti Drammatiche a Roma.

Volendo affrontare ora più direttamente il tema delle traduzioni dei testi, non si può che cominciare da un testo fondamentale: *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*<sup>5</sup>. Si tratta di un interessantissimo libro uscito per i tipi della Sellerio nel 2004 e che definirei imprescindibile per chiunque voglia avvicinarsi alla ricca e affascinante problematica legata alle traduzioni di questo recente fenomeno letterario italiano. Il libro raccoglie le relazioni tenute in un convegno dallo stesso titolo dai più importanti traduttori di Camilleri e una conclusione dello stesso autore. Vorrei qui ora riassumere alcune delle informazioni più interessanti date in prima persona dai traduttori, per poi fare delle considerazioni personali legate alle mie letture delle traduzioni dei libri del padre del commissario Montalbano.

Moshe Kahn, apprezzatissimo traduttore di molti autori italiani, esordisce con un'affermazione d'importanza capitale e dice che i dialetti nei testi letterari normalmente non vengono tradotti ma "trattati"<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004.

<sup>6</sup> Moshe Kahn, *Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 180.

con la conseguenza che si cambia il “sapore” del testo, ma non l’identità. In pratica il traduttore negozia una scelta traduttiva tra le caratteristiche del testo, le sue personali opinioni come esperto della materia, le sue oggettive capacità e conoscenze di dialetti e/o parlate del suo paese e le “presunte” attese del pubblico. Quindi, Kahn ricrea il dialetto ibrido di Camilleri “inventando” un ibrido equivalente in tedesco. Si può allora dire in una parola che il pubblico tedesco legge il Camilleri di Kahn, come lui lo vede, lo capisce e com’è in grado di proporlo in modo che sia – secondo il suo personale giudizio – corrispondente a quello che è per lui l’originale.

Dominique Vittoz è la traduttrice dal francese, il suo approccio alla traduzione di quello che lei definisce “l’italiano geneticamente modificato”<sup>7</sup> di Camilleri è molto interessante, proprio perché diametralmente opposto a quello in tedesco scelto da Kahn. La Vittoz elenca una serie di motivazioni che sono in prima linea legate alla situazione linguistico-politica francese che è estremamente rigida e certamente *sui generis* nel panorama europeo. Ma la cosa che colpisce di più è che questa traduttrice inviti espressamente a guardarsi dalla tentazione, secondo lei comprensibile ma non ammissibile, di “inventare” quello che lei definisce un “narcisistico dialetto”<sup>8</sup>. In pratica, anche se lei nell’articolo non va apertamente in rotta di collisione con Kahn, denuncia l’atteggiamento di quel tipo di traduttore che prende una decisione come il famoso traduttore tedesco e s’inventa di sana pianta un dialetto equivalente che, come dice la parola è solo equiparabile, ma che nasconde una forte scelta soggettiva del traduttore che non a caso la Vittoz stigmatizza come “narcisistica”. La Vittoz ha scelto, per esempio, di tradurre *La concessione del telefono* ricorrendo solo all’idiomatica del francese, mentre per *Il gioco della mosca* ha dovuto scegliere un francese regionale, finendo per andare a pescare nel dialetto lionese che ha caratteristiche stranianti per i francesi simili a quelle che il siciliano può avere per gli italiani continentali. Sempre per il francese, è anche molto interessante quello che dice un altro traduttore: Serge Quadruppani. Quadruppani prima di tutto spiega attraverso quali canali e per quali ragioni Camilleri è stato recepito con

<sup>7</sup> Dominique Vittoz, *Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 187.

<sup>8</sup> Dominique Vittoz, *Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 187.

grande successo dal pubblico in Francia e fa un interessante discorso sulla “bocca”. La bocca diventa un organo che riecheggia allegorie alla Rabelais dove questo organo diventa carnevalescamente simbolo allo stesso modo di morte, di vita, di allegria e organo per comunicare con parole e sorrisi che hanno la capacità addirittura di fecondare<sup>9</sup>. Quello che dice questo simpatico traduttore, non ha forse alcuna base scientifica, ma a me sembra profondamente vero. Come encomiabile mi sembra la sua scelta di tradurre Camilleri con il provenzale, parlata che fa parte del suo bagaglio personale. Questa è, allo stesso modo, una scelta soggettiva come quella della Vittoz che poteva attingere per motivi anagrafici al lionese, ma in questo caso mi si consenta di ricordare i profondi legami storici che uniscono il provenzale al siciliano, due lingue che sono, per così dire, cugine di primo grado. Per questo motivo la scelta di questa parlata del mezzogiorno di Francia mi sembra – probabilmente con un giudizio più romantico che scientifico – quella più azzeccata.

María de las Nieves Muñiz Muñiz è una delle migliori traduttrici in spagnolo di Camilleri e anche lei dice una grande verità, quando sostiene che il problema che pone Camilleri non è solo quello dato dall’opposizione superficiale norma vs dialetto:

[...] bensì di una lingua microcosmo, metaforica e a scatola cinese, i cui conflitti comunicativi e la cui densità significante sono specchio della realtà rappresentata e del modo di assediarela.<sup>10</sup>

La Muñiz finisce il suo intervento, auspicando nuove e migliore traduzioni che siano in grado di dipanare i tanti codici non accessibili a tutti che Andrea Camilleri propone e, in questo modo, implicitamente denuncia una situazione non soddisfacente nelle traduzioni spagnole.

Stephen Sartarelli, che traduce Camilleri in inglese, deve seguire le regole editoriali-culturali inflessibili dell’editoria anglosassone che non gli permettono di usare troppo lo *slang* o dei dialetti che si allontanano dalla norma, allora gioco forza, è costretto a puntare sui contenuti che a suo avviso sono talmente originali ed esotici che rendono le storie narra-

<sup>9</sup> Serge Quadruppani, *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., pp. 200-205.

<sup>10</sup> María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., pp. 207-208.

te da Camilleri comunque “altre” anche se la traduzione inglese propone ormai solo un “cosa” senza più il “come”, fosse anche solo equivalente:

[...] sarà l’ambientazione siciliana, l’apparente stranezza dei costumi, la complicatissima “dietrologia” dei problemi politici e burocratici, a dare quel tocco di piccante e d’esotismo al conosciutissimo modello letterario [intende il giallo, N.d.R.] e a renderlo sufficientemente “altro”, ma non troppo, per piacere al pubblico.<sup>11</sup>

Quello che fanno, in un modo o nell’altro, quasi tutti questi traduttori di Camilleri, è seguire la regola che la teoria della traduzione definisce “dell’equivalenza dinamica”. Questa regola è abitualmente usata per risolvere i problemi legati all’intraducibilità di molte espressioni idiomatiche. Essa si applica quindi alle proprietà formali di un testo, dove però dovrebbe restare intoccato quello che si definisce il “nucleo invariante” del testo originale. In pratica si tratta di variazioni che nell’operazione di traduzione avvengono al livello della forma e che non cambiano il nucleo del significato di un testo<sup>12</sup>.

I testi tradotti, però, non traghettano solo storie<sup>13</sup> e personaggi di romanzi da una lingua ad un’altra, essi veicolano anche modelli, contesti, caratteristiche dell’identità di un popolo a cui appartiene l’opera d’arte, all’altro popolo che l’opera d’arte o il testo finzionale semplicemente recepisce. Se questo è vero per tutte le traduzioni è ancor più vero che, a seconda delle caratteristiche del testo tradotto, la veicolazione di aspetti identitari di una nazione è più o meno presente o addirittura acquista una particolare importanza. Mi spiego meglio, se io traduco la *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne o le favole dei Grimm allora ho davanti a me come editore e traduttore una serie di problematiche, ma se traduco *Delitto e castigo*, *Il gattopardo* oppure

<sup>11</sup> Stephen Sartarelli, *L’alterità linguistica di Camilleri in inglese*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 215.

<sup>12</sup> Susan Bassnett-McGuire, *La traduzione, teorie e pratiche*, Bompiani, Milano 1993, pp. 40-48.

<sup>13</sup> “La carne reale dell’opera letteraria consiste di un testo (sistema di relazioni intratestuali), del suo rapporto con la realtà extratestuale – con la realtà, con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema delle credenze. È impossibile una percezione del testo avulsa dallo «sfondo» extratestuale.” Jurij M. Lotman, *Il problema del testo*, in *Teorie contemporanee della traduzione* a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995, pp. 100-101.

i *Buddenbrook* è chiaro che l'aspetto dell'identità regionale o nazionale contenuta nel libro diventa di fondamentale importanza, come del resto sostiene nel brano citato prima anche il traduttore Sartarelli. Essendo, chi scrive agrigentino residente da più di un ventennio in Austria e, suo malgrado, poliglotta, una delle mie prime preoccupazioni, nell'andare a leggere le traduzioni di Camilleri, era proprio quella di temere di finire per imbartermi in un Camilleri tutt'altro che originale, quanto piuttosto adattato all'idea preconcepita che ha un certo pubblico continentale dei siciliani, della loro cultura e della loro storia, oppure, nel peggiore dei casi, in un Camilleri non compreso e mal tradotto. E qui, per farla breve, faccio riferimento al celeberrimo saggio di Leonardo Sciascia *Come si può essere siciliani?*<sup>14</sup> che apre *Fatti diversi di storia letterari e civile*, dove il grande scrittore di Racalmuto elenca e spiega con sagace autoironia i *cliché* veri e presunti sui siciliani che gravano nell'immaginario collettivo di chi siciliano non è.

Vero è anche che Camilleri, rivolgendosi al pubblico italiano, gioca in maniera smaliziata e spesso ironica con questi *cliché*. Ma che cosa succede quando l'ibrido girgentano-italiano di Camilleri diventa tedesco? Un lettore tedesco medio (ma anche portoghese o olandese) non è solitamente in grado di mettere a fuoco perfettamente, per esempio, le differenze tra un catanese e un palermitano, tra un borghese e un nobile siciliano dal blasone antico, oppure tra un poliziotto che fa il piantone, come Catarella, e un ispettore come Galluzzo.

Adesso, per ovvi motivi di praticità, analizzerò qui un solo racconto breve tratto da *Un mese con Montalbano*<sup>15</sup> nelle traduzioni fatte in spagnolo, portoghese e tedesco, dove tre traduttrici, diverse da quelle che ho citato prima, affrontano i problemi legati alla traduzione della lingua e di un testo di Camilleri. In tutti e tre i casi, nessuna fa uso di tecniche di equivalenza dinamica vera e propria, ma finisce per restituire in traduzione solo la storia e non la forma. Questa analisi mi servirà come *tertium comparationis* per riprendere quanto detto sin ora, facendo riferimento ad un esempio concreto.

Prima di cominciare un'analisi in parallelo delle tre traduzioni, è sicuramente utile citare qui anche un brano tratto da *La corda pazza*

<sup>14</sup> Leonardo Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 9-13.

<sup>15</sup> Andrea Camilleri, *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milano 1998.

di Sciascia, in cui lo scrittore e saggista spiega il meccanismo che sta dietro l'invenzione e la creatività, in questo caso, di Luigi Pirandello. L'analisi e spiegazione delle tecniche pirandelliane ci farà capire in che modo Andrea Camilleri per molti aspetti riapplichì in modo molto simile le tecniche del modello pirandelliano e segue, quindi, le orme del grande maestro dell'umorismo. Allo stesso modo, partendo da questa definizione, sarà più semplice vedere in cosa consiste la peculiarità dell'umorismo del padre del commissario Montalbano.

La genesi delle cose pirandelliane è quasi sempre questa: c'è un "avvenimento faceto", di tradizione o di cronaca locale, un "mimo"; Pirandello ne scopre il rovescio doloroso, pietoso, assurdo: e l'"avvenimento faceto" è già dramma. La scena è quasi sempre Girgenti, anche se appena delineata o alterata o taciuta. Pirandello opera insomma una specie di mediazione tra un fatto realmente accaduto in quel teatro che è la sua città e la vera e propria rappresentazione teatrale dello stesso fatto. In questa mediazione, tra i due fatti egualmente ed equamente teatrali, il fatto com'è e il fatto interpretato, la sua condizione d'autore è un po' simile a quella dei persiani di Montesquieu a teatro.<sup>16</sup>

Il racconto che ho voluto analizzare ha le stesse caratteristiche del mimo di cui parla Sciascia ed è uno dei più interessanti della raccolta. Qui viene presentata una Sicilia "esotica" e "folcloristica" tratteggiata con forti tinte umoristiche in cui il commissario Montalbano si muove come un pesce nell'acqua. Ho scelto questo pezzo perché l'aspetto legato all'identità è molto presente e perché la storia stessa è originalissima e lo resterebbe anche senza la presenza del dialetto siciliano. In questo racconto il commissario solitamente protagonista è questa volta osservatore esterno. Il commissario Montalbano è qui solo deuteragonista, quindi, ma anche questa condizione di avere in un racconto una posizione così marginale è, per certi aspetti, una sua caratteristica peculiare. Montalbano non è, infatti, un eroe, bensì un anti-eroe, un poliziotto dalle caratteristiche molto umane e un po' anarcoidi, in accordo con il *cliché* più tipico sui popoli mediterranei. Il commissario è riflessivo, un po' indolente, grande amante della cucina, un po' donchisciottesco forse, ma estremamente intelligente, in una parola, è un uomo che conosce la sua gente e la sua cultura e sa

<sup>16</sup> Leonardo Sciascia, *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991, p. 146.

interpretare come un ermeneuta la realtà che lo circonda e ciò che accade davanti ai suoi occhi. Con queste caratteristiche Montalbano segue la tradizione di Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán dei commissari veri di Leonardo Sciascia come Rogas (*Il contesto*) e improvvisati come Laurana (*A ciascuno il suo*), ma anche del laconico Bärlach di Friedrich Dürrenmatt.

Il racconto s'intitola: *L'uomo che andava appresso ai funerali*. La trama molto schematicamente è questa: Cocò Alletto, un portuale, perde una gamba in un incidente di lavoro e deve ritirarsi a vivere con una pensione minima. Costretto all'inattività forzata e per passare il tempo si sceglie un *hobby* dal sapore pirandelliano, quello di seguire i funerali, che in Sicilia hanno la caratteristica particolare di essere rappresentazioni teatrali in cui la società di un paesino o di una cittadina partecipa come un coro di una tragedia di Sofocle. Alletto da spettatore diventa presto protagonista dei funerali, ma è chiaro che la sua presenza costante a tutti i funerali non può che finire per associarlo non solo alla *pietas* dell'ultimo commiato, ma anche alla morte stessa.

La componente umoristica alla Pirandello è fortemente presente nella scelta della storia e nella tecnica diegetica. Alletto, diventato una presenza fissa di ogni funerale, finisce per diventare un uccello del malaugurio, soprattutto per chi, come Gegè Nicotra, è un malato terminale. Nicotra prova a esorcizzare la paura della morte uccidendo Alletto che, per la sua costante presenza ai funerali, metonimicamente la rappresenta. È lampante che il protagonista di questo racconto è un personaggio imparentato con il Chiarichiaro de *La patente* di Pirandello e la sua fine è ancor più amaramente umoristica, perché inutile anche per l'omicida che finirà da lì a poco per suicidarsi. Montalbano troverà la soluzione al caso con un *escamotage* che indirettamente presenta al lettore anche una certa "cultura" e mentalità siciliana. Montalbano capisce, infatti, tutto per caso, ascoltando due che litigando e usano un insulto dalla fine quanto lugubre ironia: "tu, a mia non mi vieni appresso!". Questa affermazione in italiano significa: "tu non verrai al mio funerale", che ha come implicito ironico: "perché morirai prima di me, perché ti ammazzo io". Montalbano ha un *flash*, le sinapsi gli si mettono in moto e ormai ha capito come risolvere il caso, grazie a una casualità offerta da un modo di dire urlato durante una lite. L'antieroe di Vigata potrebbe cercare delle conferme con semplici esami balistici, invece decide di non continuare la sua inda-

gine, per senso di pietà nei confronti dei morti e dei vivi che non ne trarrebbero nessun giovamento, ma solo un rinnovato dolore.

L'umorismo alla Camilleri si stempera quindi, non in una riflessione del lettore che dovrebbe provare empatia con il protagonista, come succede nella prosa di Pirandello, ma nell'umanità e l'empatia che prova il commissario Montalbano che, fino a quel momento, era marginale alla storia e che alla fine, con un colpo di scena, assume a grande centro etico del racconto.

L'andamento diegetico della storia è interessante, comincia con un *incipit* che racconta il destino grammo di Cocò Alletto. Poi viene introdotta la sua scelta che sarebbe eccentrica e stravagante per qualsiasi altro posto al mondo, tranne che per un paese siciliano, dove addirittura un uomo di rispetto si ritiene personalmente offeso per non vederlo al funerale del fratello, perché ormai l'ex portuale zoppo è diventato una sorta di istituzione, non ufficiale forse, ma consolidata dall'uso. A questo livello siamo già nel grottesco folclorico più tipico dell'isola e il meccanismo umoristico porta in questo caso il marchio di fabbrica personalissimo del migliore Camilleri macchiettista. Segue l'inspiegabile omicidio con le domande che solleva, l'inevitabile ennesimo funerale anche questo caricato dal grottesco della presenza del Nicotra malato terminale (e, come il lettore capirà solo dopo, omicida) e presto suicida. Quindi, segue la casuale epifania del commissario e la "non-soluzione" del delitto. Tutto quello che aveva fatto sorridere il lettore fino ad ora, delle bizzarrie di Cocò e di questi eccentrici siciliani, non fa più ridere. L'omicida suicida è un malato terminale che cerca, con un disperato tentativo, di fermare la morte, investendo di responsabilità il povero Alletto, solo per colpa del suo originale *hobby*.

Fuori da queste dinamiche tra il grottesco e l'umoristico, il racconto finisce con la decisione salomonica dell'antieroe Montalbano. Sulla base di questo schema vediamo ora come si comportano la traduzione spagnola quella portoghese e quella tedesca. Comincio dal titolo del libro, *Un mese con Montalbano* (titolo che ricorda *Novelle per un anno*) che è tradotto letteralmente sia in spagnolo: *Un mes con Montalbano*<sup>17</sup> che in portoghese.<sup>18</sup> *Um mês com Montalbano*, in tede-

<sup>17</sup> Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, Narrativa Salamandra, Barcelona 1999, pp. 269-275.

<sup>18</sup> Andrea Camilleri, *Um mês com Montalbano*, Editorial Presença, Lisboa 1998, pp. 180-184.

sco diventa *Das Paradies der kleinen Sünder*,<sup>19</sup> cioè *Il paradiso del piccolo peccatore*, un titolo che introduce una quotidianità spicciola che è il contesto di tutte le storie. La traduttrice, Christiane von Bechtolshheim, e la casa editrice Bastai Lübbe non hanno ritenuto importante ricreare il piccolo omaggio di Camilleri alla più grande e – per l'autore – evidentemente esemplare raccolta dell'illustre concittadino premio Nobel. Il titolo del racconto: *L'uomo che andava appreso ai funerali* diventa in tedesco: *Das letzte Geleit* (*L'ultimo accompagnamento*), in portoghese la traduttrice Maria Jorge Vilar de Figueiredo rispetta l'originale: *O homen que ia aos funerais*, anche in spagnolo la traduttrice Elena Grau Aznar traduce letteralmente: *El hombre que iba a los entierros*. È chiaro da subito che è la traduzione tedesca quella che si prende più libertà, cosa che ritroviamo anche nell'*incipit* che introduce il protagonista. Qui di seguito confronto l'originale con le traduzioni:

Omo singolo, che da noi viene a dire tanto magro di corpo quanto senza pinseri di moglieri e figli, la pensione che il governo gli passava gli permetteva una dignitosa puvirizza. [...] <sup>20</sup>

Hombre solitario, que en nuestra tierra significa tener el cuerpo enjuto y ninguna preocupación de mujer a hijos, la pensión que le pasaba el gobierno le permitía una pobreza digna, [...] <sup>21</sup>

Homen solteiro, o que entre nós significa ser magro de corpo e não ter preocupações com mulher e filhos, a *pensão* que recebia do governo dava-lhe par viver uma pobreza digna, [...] <sup>22</sup>

Als *omo singolo*, was bei uns bedeutet, dass er sowohl von hagerer Gestalt als auch ohne Sorge für Frau und Kinder war, erlaubte ihm die Rente, die ihm der Staat zahlte, eine Armut in Würde, [...] <sup>23</sup>

<sup>19</sup> Andrea Camilleri, *Das Paradies der kleinen Sünder. Die Nacht des einsamen Träumers*, Bastei Lübbe, Köln 2006, pp. 276-283. Questo libro ha un doppio titolo perché comprende non solo i racconti di *Un mese con Montalbano*, ma anche quelle raccolte ne *Gli arancini di Montalbano*, che vanno sotto il titolo in tedesco *Die Nacht des einsamen Träumers*.

<sup>20</sup> Andrea Camilleri, *Un mese con Montalbano*, p. 279.

<sup>21</sup> Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, p. 269.

<sup>22</sup> Andrea Camilleri, *Um mês com Montalbano*, p. 180.

<sup>23</sup> Andrea Camilleri, *Das Paradies der kleinen Sünder*, p. 276.

La cosa che risalta subito all'occhio è che nella traduzione tedesca affiora, se pur in corsivo, un'espressione originale nel siciliano di Camilleri, ovviamente comprensibilissima perché formata da due parole che esistono anche in tedesco, anche se in altri contesti o come prestiti di altre lingue ("single" in inglese, di uso comunissimo nel tedesco, è certamente molto vicino a "singolo"). Di queste parole normalmente comprensibili, per esempio, a chi è stato in vacanza sull'isola maggiore, ne è pieno il testo. Si trovano in corsivo: tressette e briscola, briosce, granita di limone, e addirittura, càlia e simenza. Il lettore che non capisse, ha a disposizione un piccolo glossario alla fine del libro.

Come già detto, nessuno di questi tre traduttori opta per un dialetto o una parlata regionale, non siamo quindi qui in presenza di traduzioni con un'equivalenza dinamica. Colpisce forse solo la scelta del traduttore spagnolo che traduce "da noi" con "en nuestra tierra"<sup>24</sup>, una traduzione che suona più siciliana dell'originale. Infatti, un siciliano usa con una certa frequenza la parola "terra" per intendere indifferentemente, l'isola, la regione, ma anche la nazione, facendo, per altro, un uso spagnoleggiante di questo vocabolo. Insomma nell'*incipit* la traduzione spagnola e quella tedesca, in modi diversi, pigiano un po' di più sul tasto dell'aspetto identitario, cominciando a creare soprattutto un'ambientazione siciliana: la traduttrice tedesca non disdegnando di usare addirittura il siciliano e la traduttrice spagnola (consapevolmente o inconsapevolmente), rendendo evidente l'originalità della "terra" in cui si svolge la storia.

Andando avanti, arriviamo a un punto in cui il grottesco ha ormai fatto la sua entrata nel racconto, qui si racconta come don Simone Sferra, il mafioso del paese, si sia indispettito perché Alletto non partecipa al funerale del fratello. Questo sgarbo, che il mafioso non può lasciare impunito, salverà la vita ad Alletto, che al funerale non era andato a causa di un incidente domestico. In questa parte del racconto si presenta al traduttore un aspetto culturale tipicamente siciliano che va diritto all'immaginario collettivo globale, che alla Sicilia per prima cosa associa – ahimè – la mafia. Camilleri, giustamente, non usa la parola: "mafioso", che è piuttosto di uso cinematografico o giornalistico, ma usa l'espressione più corrente tra siciliani (ai continentali può forse sembrare un eufemismo, ma non lo è) e cioè "uomo di rispetto". Con

<sup>24</sup> Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, p. 269.

questa espressione non s'intende ovviamente un "uomo rispettabile", cioè una persona esemplare dai costumi morigerati, ma piuttosto due cose, la prima è: "un uomo che incute rispetto" nel senso di timore, quindi "un uomo temibile" e la seconda è: "un uomo a cui si deve rispetto" nel senso di obbedienza. In questa fase grottesca del racconto si introduce infatti un tipico ambiente siciliano in una maniera a dir poco irrispettosa e questa è proprio la sua utilità e intenzione, vale a dire fare di certi atteggiamenti il bersaglio dell'umorismo mettendoli in ridicolo. Se si analizzano le traduzioni in questo punto, notiamo però che la traduttrice spagnola propone incomprensibilmente per uomo di rispetto: "*hombre responsable*"<sup>25</sup>, con il risultato che il lettore spagnolo non può mai capire che si tratta di un mafioso. Il portoghese traduce: "*homem de respeito*"<sup>26</sup> e si avvicina di più all'originale. In tedesco la traduttrice sceglie: "*geachteter Mann*"<sup>27</sup> che equivale in italiano letteralmente a "uomo tenuto in (gran) considerazione". Come si vede delle tre traduzioni probabilmente solo quella portoghese restituisce il messaggio implicito nell'espressione italiana (anche perché Maria Jorge Vilar de Figueiredo avrebbe potuto usare "*homem respeitável*") le altre danno sostanzialmente un altro tipo di informazione che cambia completamente il senso del testo originale, annullando gran parte del grottesco e dell'umorismo del racconto.

Un altro punto chiave per le dinamiche diegetiche del racconto breve è il momento epifanico che Salvo Montalbano vive, ascoltando i due litigare sul molo. Qui Camilleri mette in scena ancora una volta chiaramente la Sicilia come luogo particolare quando dice:

"Tu, a mia, non mi vieni appresso!"

Quella frase, da poco sentita, gli sonò nel cervello.

"Tu, a mia non mi vieni appresso!"

*Per uno che non era siciliano, quelle parole sarebbero state certamente poco comprensibili, Ma per Montalbano erano chiare come l'acqua.* Venivano a significare: tu non verrai al mio funerale, sarò io a venire al tuo perché ti ammazzerò prima.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, p. 270.

<sup>26</sup> Andrea Camilleri, *Um mês com Montalbano*, p. 181.

<sup>27</sup> Andrea Camilleri, *Das Paradies der kleinen Sünder*, p. 277.

<sup>28</sup> Andrea Camilleri, *Un mese con Montalbano*, p. 283. Il corsivo è mio.

In questo caso tutt'e tre le traduttrici hanno gioco facile, il testo non presenta alcuna difficoltà interpretativa né di tipo linguistico né di tipo culturale. Il significato del testo è salvo assieme all'originalità dell'ambientazione che è qui espressamente dichiarata.

Se mettiamo ora assieme le esperienze dei migliori traduttori di Camilleri e il risultato di questa pur breve analisi di alcune traduzioni di questo racconto, abbiamo in un solo colpo d'occhio le principali problematiche che caratterizzano le traduzioni dei testi di Camilleri. A mio avviso, i risultati, in genere, non si possono considerare certamente soddisfacenti per una serie di ragioni. La scelta, imposta dalle caratteristiche particolari dell'ibrido di Camilleri, obbliga molti a tradurre seguendo le regole dell'equivalenza dinamica. Questa tendenza spesso crea dei testi molto diversi nella forma che sono, oltretutto, il frutto di scelte definibili come arbitrarie. Non è un caso che almeno due traduttrici importanti, la Vittoz e la Muñoz, si lamentino di questa situazione. A questo si aggiunga che, come dimostrato nell'esempio della traduzione de *L'uomo che andava appresso ai funerali*, a volte non mancano degli errori anche banali che falsano il contenuto e mettono a repentaglio il buon funzionamento delle tecniche narrative su cui si fonda l'umorismo di Andrea Camilleri che, come l'umorismo pirandelliano, è edificato su una serie di dinamiche diegetiche molto raffinate. Sono queste, infatti, che creano la storia e si risolvono in un'epifania che in Pirandello è offerta al pubblico e in Camilleri è invece vissuta dalla figura di commissario il quale – seguendo la struttura del romanzo giallo – mette assieme una serie di deduzioni, per poi applicare alla fine il suo giudizio da antieroe e da uomo qualunque. Un atteggiamento caratterizzato soprattutto da un comunissimo buon senso, la qualità di Salvo Montalbano – tra le tante stravaganze di eccentrici siciliani – che più piace ai lettori.