

CATEDRA  
EXTRAORDINARIA  
ITALO  
CALVINO

Sabina Longhitano y Fernando Ibarra  
Editores

De Dante a Camilleri:  
Estudios sobre  
literatura y cultura italiana



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

Primera edición: 2020

DR© Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Cátedra Extraordinaria Italo Calvino

Ciudad Universitaria

04510, Ciudad de México

Hecho en México

ISBN (edición digital): ISBN 978-607-30-3564-4

# Pirandello e Camilleri. *Biografia del figlio cambiato*: tra intertestualità e traduzione<sup>1</sup>

## Introduzione

Il presente contributo affronta uno dei principali aspetti di *Biografia del figlio cambiato* di Andrea Camilleri (Rizzoli, 2000), ossia l'intertestualità. L'opera ha le sembianze di un *puzzle*, in quanto l'autore ricostruisce la vita privata e professionale di un altro grande scrittore siciliano, Luigi Pirandello, inserendo nella narrazione numerose citazioni e annotazioni.

L'analisi si sviluppa in un'ottica speculare e si concentra non solo sull'originale ma anche sulla sua traduzione in spagnolo.<sup>2</sup> In primo luogo si prende in considerazione l'intertestualità in quanto elemento caratteristico del testo e si propone una classificazione delle diverse tipologie e del ruolo dei vari indicatori intertestuali, tra i quali particolarmente significativa è la componente dialettale. In secondo luogo, poiché la traduzione è forse l'esempio più estremo d'intertestualità, si esamina la versione in spagnolo proposta da Francisco de Julio Carrobes (Madrid, Gadir, 2006). Ogni traduzione, del resto, può essere considerata un'unica grande citazione di un ipotesto ad opera di un ipertesto, il cui legame è reso esplicito mediante informazioni paratestuali come il nome del traduttore, eventuali annotazioni o addirittura dalla presenza di entrambi i testi nel caso di edizioni bilingui. In tale prospettiva si presterà particolare attenzione agli "ostacoli" insiti nel trasferimento e nella ricomposizione di un testo così complesso. La traduzione dell'intertestualità in quest'opera, infatti, obbliga il traduttore a dover considerare una serie di problematiche linguistiche e **può rendere** arduo individuare le strategie traduttive più adeguate.

Le domande di ricerca attraverso cui si sviluppa la riflessione sono le seguenti: quanti e quali sono gli elementi intertestuali nel testo e che ruolo svolgono? Francisco de Julio Carrobes tiene conto delle traduzioni precedenti o ritraduce le citazioni presenti nell'originale? Che significato assumono nel testo di partenza il dialetto e altri elementi culturalmente marcati come i proverbi? In che modo tali elementi vengono trasferiti nel testo di arrivo?

A queste e altre domande si intende dare una risposta nelle pagine che seguono. In particolare, per rispondere alle prime si procede, nel primo para-

<sup>1</sup> Questo articolo è un lavoro collettivo scritto da Giovanni Caprara (Universidad de Málaga), Simona Cocco (Università di Cagliari), Viviana Rosaria Cinquemani (Universidad de Murcia), Carmen Mata Pastor (Universidad de Málaga), Angelo Nestore (Universidad de Málaga) y Annacristina Panarello (Universitat Autònoma de Barcelona).

<sup>2</sup> In appendice si indagano, invece, le possibili ragioni della mancata traduzione di questo testo in inglese, malgrado in questa lingua siano state tradotte moltissime altre opere di Camilleri.

grafo, a una classificazione degli elementi intertestuali; per rispondere alla seconda e alla terza domanda si analizzano, nel secondo paragrafo, la traduzione del dialetto e, infine, nel terzo le strategie di traduzione dei proverbi.

### Classificazione degli elementi intertestuali<sup>3</sup>

Le origini del concetto di intertestualità sono spesso individuate nell'opera del filologo russo Bakhtin il quale, come è noto, riflette sul carattere dialogico del discorso e sostiene la teoria secondo la quale ogni emissario è stato in precedenza anche destinatario di un testo e quest'ultimo è il risultato di testi uditi da altri destinatari che allo stesso tempo sono stati anch'essi emissari. Grazie a questa alternanza di testi/discorsi la voce dell'emittente assume le sembianze di una pluralità di voci sovrapposte che coesistono e stabiliscono un dialogo tra di esse. Questa teoria del discorso dialogico fu oggetto di riflessione da parte di diversi pensatori. Tra questi spicca Julia Kristeva che nel 1969 ha coniato il termine "intertestualità".

Come sottolinea Bernardelli, nel tempo il termine ha acquisito diversi significati:

la creatura di Julia Kristeva, l'*intertestualità*, continuò a vivere nominalmente, ma assumendo diverse definizioni e sfumature. Infatti chi prese il testimone del termine *intertestualità* in seguito non si fece scrupolo di darne una ridefinizione a partire sempre da un generico nucleo di senso di base, vale a dire che *ogni testo è fatto di altri testi*.<sup>4</sup>

Il termine presenta, infatti, connotazioni diverse quando impiegato, tra gli altri, da Barthes, Riffaterre o Eco. Genette,<sup>5</sup> per esempio, sistematizza il concetto attraverso un'operazione tassonomica che distingue all'interno di una macrocategoria, che denomina *transtestualità*, quattro tipologie differenti di rapporti testuali, la prima delle quali è proprio l'*intertestualità*, ossia la presenza di un testo in un altro, in maniera diretta, attraverso la citazione, o indiretta, attraverso l'allusione o il plagio. Le altre sono la *paratestualità*, ossia la relazione del testo con gli elementi che lo accompagnano come titolo, sottotitolo, epigrafi, note; *architestualità*, ossia l'iscrizione di un'opera a un genere letterario; *iperestestualità*, ossia ogni relazione che unisce un testo (*ipertesto*) a un testo precedente (*ipotesto*) e la *metatestualità*, ossia la relazione del testo con la critica, come i commenti e le opere sulle opere.

<sup>3</sup> Della redazione di questa parte si è occupata Simona Cocco.

<sup>4</sup> Andrea Bernardelli, ed., *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*. Perugia. Morlacchi, 2010, p. 15.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. Raffaella Novità. Torino, Einaudi, 1997 [1982]

Per certi versi *Biografia del figlio cambiato*, in cui molto si parla delle opere di Pirandello, potrebbe essere analizzata in termini di *metatestualità*. Ma Camilleri, nella “Nota” che chiude il volume, precisa che il suo libro non è destinato, come in genere lo sono le opere metatestuali, “agli accademici, agli storici, agli studiosi di Pirandello ché queste cose sono loro risapute” ma a un “lettore piú che comune” al quale, piú che *delle* opere di Pirandello parla *con* esse. E lo fa grazie all’uso sia di citazioni letterarie sia di elementi tratti da lettere e scritti privati, che si intrecciano alla voce del narratore in una sorta di duetto. Tale duetto diventa polifonico quando si inseriscono ulteriori voci, come quelle di scrittori quali Sciascia e Capuana; di critici quali Gaspare Giudice; dei familiari, nonché le citazioni di elementi della cultura popolare siciliana.

L’intertestualità, lungi dall’essere episodica, appare fondamentale in quest’opera e contribuisce in maniera significativa alla costruzione di un testo che si sviluppa in maniera polifonica, grazie alla maestria con la quale la voce del narratore si intreccia con quella di altri, in particolare di Pirandello. Tale maestria fa sí che quest’ultimo da oggetto della narrazione si converta in soggetto di cui si sente chiara la voce o meglio le voci, proprio come nell’episodio della vita del drammaturgo rievocato nel paragrafo dal significativo titolo di *Il grande puzzle*.<sup>6</sup>

TO (221)	TT (232)
<p>Dice Frateili “Appena finito di scrivere i <i>Sei personaggi in cerca di autore</i> Pirandello venne a leggere il lavoro a casa mia. C’era il figlio Stefano, Silvio d’Amico [...] fummo presi e sconvolti non solo dalla commedia ma anche dalla passione che Pirandello metteva nel recitarla... Quella era una recitazione nella quale egli sosteneva la parte di tutti i suoi personaggi e viveva intensamente quasi dolorosamente, tutte le loro passioni, amore e odio, gioia e dolore, estasi e ironia... la sua voce a udirla da un’altra stanza, pareva non di una, ma di dieci persone... Alla fine... discutevamo come energumeni intorno a Pirandello”.</p>	<p>Dice Frateili: «Nada más terminar de escribir los <i>Seis personajes en busca de autor</i> Pirandello vino a mi casa a leer su obra. Estaba su hijo Stefano, Silvio D’Amico [...] Nos sentimos atrapados y turbados no solo por la obra, sino también por la pasión que Pirandello ponía al declamarla... Era una lectura en la que él desempeñaba el papel de todos los personajes y vivía intensamente, casi dolorosamente, todas sus pasiones, amor y odio, alegría y dolor, éxtasis e ironía... al oír su voz desde otra habitación, parecía no la de una sino la de diez personas... Al final discutimos como energúmenos alrededor de Pirandello”.</p>

Per rispondere alla prima domanda di ricerca e quindi valutare numero e funzione dei riferimenti intertestuali si è proceduto allo spoglio dell’originale al fine di identificare le citazioni e, qualora non fosse presente la fonte, risalire ad essa.

Il primo elemento emerso dall’analisi è lo *status* peculiare riconosciuto nel testo alle citazioni pirandelliane, che vengono segnalate in maniera semplice ma efficace grazie al corsivo che le rende immediatamente riconoscibili al lettore, mentre le citazioni da altre fonti vengono riportate tra virgolette e in tondo. Abbia-

<sup>6</sup> Si tratta in questo caso di una citazione dello scrittore Arnaldo Frateili.

mo perciò deciso di concentrarci sulle citazioni pirandelliane che sono 159, delle quali 81 sono tratte da opere letterarie mentre le altre 78 da lettere e scritti privati.

Genette distingue due tipologie principali di citazione, quella evidente e quella nascosta, che a sua volta si differenzia in allusione indiretta e in plagio, quando la citazione è occultata dall'autore con precise finalità illecite.

In apparenza, le citazioni dirette rientrerebbero tra quelle meno rischiose per i traduttori, per i quali l'insidia principale è proprio quella di non riconoscere i riferimenti intertestuali, privando il testo d'arrivo di importanti elementi di significato. Nel caso in esame, l'uso del corsivo nell'originale ha sicuramente agevolato il lavoro di Carrobbles che lo mantiene nella sua versione, con alcune eccezioni in tondo. Si ritiene plausibile che queste si debbano a una svista ma, data la funzione del corsivo nel testo, tale errore potrebbe impedire al lettore spagnolo di cogliere la natura intertestuale del brano. La riconoscibilità delle citazioni pirandelliane garantita dal corsivo non ha comunque messo il traduttore al riparo da ulteriori perdite o scelte difficilmente condivisibili.

Tra le citazioni dirette è stato possibile distinguere quattro tipologie. La prima è rappresentata da brani esplicitamente indicati come citazioni e di cui si precisa la fonte; la seconda da brani perfettamente integrati nella narrazione e che non vengono né introdotti né seguiti da un esplicito riferimento alla loro natura di testo altro. La terza tipologia è costituita dall'uso di singole parole o frasi brevissime. Infine, nell'ultima tipologia rientrano versi o intere poesie.

Come si è detto, la prima tipologia di citazioni viene preceduta o seguita da chiari riferimenti testuali alla sua natura di testo altro. Come nell'esempio che segue, in cui è presente un inequivocabile riferimento alla fonte che sottolineiamo in grassetto:

TO (199)	TT (208)
<p>All'angoscia di Luigi per la sorte del figlio si aggiungeranno le aggressioni fisiche di Antonietta, il suo rivolvere a tutti i costi il figlio. <b>Dalla novella <i>Berecche e la guerra</i>:</b></p> <p><i>Non può sentirsi dir nulla la madre disperata; grida fino a stracciarsi la gola, levando le braccia e scotendo le mani... Non vede nulla; non ode nulla; di tratto in tratto s'avventa contro l'uscio dello studio; lo forza a furia di manate, di spallate, di ginocchiate, e si scaglia contro il marito, gli si para davanti con le dita artigliate su la faccia, come volesse sbranarlo e gli urla feroce: "Voglio mio figlio! Assassini! Voglio mio figlio! Voglio mio figlio! Assassini!"</i></p> <p>Come è logico e prevedibile, a poco a poco le visite dei figli si diraderanno.</p>	<p>A la angustia de Luigi por la suerte del hijo se añadan las agresiones físicas de Antonietta, su exigencia de querer a toda costa tener su hijo a su lado. <b>Del cuento <i>Berecche y la guerra</i>:</b></p> <p><i>No quiere oír nada de lo que le dice la madre desesperada: grita, grita hasta desgarrarse la garganta, alzando los brazos y sacudiendo las manos... No ve nada, no oye nada; de vez en cuando se lanza contra la puerta del estudio, la fuerza a manotazo limpio, a empujones, a rodillazo, y arremete contra el marido, se planta delante de él con los dedos como garras sobre el rostro, como si quisiera despedazarle y le grita feroz: ¡Quiero a mi hijo! ¡Quiero a mi hijo! ¡Asesinos! ¡Quiero a mi hijo! ¡Quiero a mi hijo!</i></p> <p>Como es lógico y previsible, las visitas de los hijos se van espaciando poco a poco.</p>

O l'ancora piú esplicito riferimento alla natura di citazione del testo nell'esempio che segue:

TO (201)	TT (210)
<p>Delle accuse di tradimento che gli venivano quotidianamente rivolte dalla moglie? <i>Appena solo, gli pareva di scoprire in sé, vivo veramente a ogni passo... a ogni gesto, quell'altro lui che viveva nella morbosa immaginazione della Frezzi, quel tristo fantasma odiato, che lo schermiva dicendogli: "Ecco, tu ora vai dove ti piace, tu ora guardi di qua e di là, anche le donne; tu ora sorridi, tu ora ti muovi, e credi di fare innocentemente? Non sai che tutto questo è male, è male, è male? Se ella lo sapesse! Se ella ti vedesse! Tu che hai sempre negato, tu che le hai detto sempre di non aver piacere d'andare in alcun luogo, ad alcun ritrovo, di non guardare le donne, di non sorridere... Ma, tanto, sai? anche a non farlo, ella crederà sempre che tu l'abbia fatto; e dunque fallo, fallo pure, che è lo stesso!</i></p> <p><b>Con questa citazione</b>, tratta da <i>Giustino Roncella nato Boggiòlo</i>, Gerorge Piroué avanza [...]</p>	<p>De las acusaciones de traición que le dirigía cotidianamente la mujer?</p> <p><i>Nada más quedarse solo, le parecía descubrir en su interior, verdaderamente vivo en cada paso, en cada gesto, a aquel otro él que vivía en la morbosa imaginación de la Frezzi, aquel triste fantasma odiado que le escarnecía por dentro: "Ya está, ahora puedes ir donde te plazca, mirar hacia todos los lados, incluso a las mujeres: ahora sonríes, te mueves, y ¿qué te crees? ¿que lo haces inocentemente? ¿No sabes que todo esto está mal, mal, mal? ¡Si ella lo supiera! ¡Si ella pudiera verte! Tú que siempre lo has negado, tú que siempre le has dicho que no deseabas ir a ningún lugar, a ninguna cita, ni mirar a ninguna otra mujer, ni sonreír... Pero, total, como bien sabes, ella creará siempre que lo has hecho, ¡así que hazlo, hazlo, puesto que da lo mismo!</i></p> <p><b>Con esta cita</b>, extraída de <i>Giustino Rocella nacido Boggiòlo</i>, Gerorge Piroué avanza [...]</p>

In altri casi, anche se il testo non viene presentato come tale, la sua natura di citazione è chiarita, non solo dal corsivo, ma dal ricorso ad espedienti tipici dei testi teatrali, quali l'indicazione in maiuscolo del personaggio che pronuncia la battuta o le direttive per gli attori indicate tra parentesi:

TO (88)	TT (91-92)
<p>Appena don Stefano torna a casa, donna Caterina gli mostra la lettera e incita il marito a dare all'ex fidanzata ogni aiuto possibile.</p> <p><i>LIVIA ... arrivò un giorno una lettera. (Si ferma)</i></p> <p><b>GUGLIEMO</b> che lettera?</p> <p><i>LIVIA</i> una lettera: la leggiamo insieme (egli non aveva segreti per me); non riconobbe in prima la scrittura; io stessa gli feci notare: Non vedi? È di tua cugina.</p> <p><b>GUGLIEMO</b> quella Orgera?</p> <p><i>LIVIA</i> che era stata sua fidanzata: si erano lasciati per un puntiglio.</p> <p>[...]</p>	<p>Apenas don Stefano regresa a casa, doña Caterina le muestra la carta e incita al marido a prestar a la ex prometida toda la ayuda posible.</p> <p><i>LIVIA: ...un día llegó una carta. (Se detiene)</i></p> <p><b>GUGLIELMO</b>: ¿Qué carta?</p> <p><i>LIVIA</i>: Una carta: la leímos juntos (él no tenía secretos para mí); al principio no reconocí la letra, yo mismo se lo hice notar: ¿Es que no lo ves? Es de tu prima.</p> <p><b>GUGLIELMO</b>: ¿Aquella Orgera?</p> <p><i>LIVIA</i>: Que había sido su prometida. Se habían dejado por una tontería.</p> <p>[...]</p>

<p><b>Le battute in corsivo sono tratte dalla commedia</b> <i>La ragione degli altri</i>, la prima di quelle riconosciute e che ebbe una lunga gestazione, in origine una novella pubblicata col titolo <i>Il nido</i>, poi la commedia vera e propria ritoccata per vent'anni e chiamata di volta in volta <i>Il nibbio</i>, <i>Se non così...</i>, <i>Se non così</i> e infine <i>La ragione degli altri</i>.</p>	<p><b>Los diálogos en cursiva han sido extraídos de la comedia</b> <i>La razón de los demás</i>, la primera de las que gozaron de reconocimiento y que tuvo una larga gestación; en sus orígenes un cuento publicado con el título <i>El nido</i>, luego la comedia propiamente dicha retocada durante veinte años y llamadas unas veces <i>El milano</i>, <i>Si no así...</i> y por último <i>La razón de los demás</i>.</p>
---	---

Nella seconda tipologia di citazioni, un brano abbastanza lungo viene introdotto nella narrazione senza che venga esplicitata, se non attraverso il solito uso del corsivo, la sua natura di testo altro. così viene descritto il traumatico trasferimento a Palermo di Pirandello bambino:

TO (75)	TT (77-78)
<p>Per Luigino, che ha tredici anni, il trasferimento è traumatico.</p> <p><i>Si rivedeva ragazzino trascinato per mano dalla madre su e su per tutti i vicoli a sdruciollo, acciottolati come letti di torrenti e tutti in ombra, oppresso dai muri delle case sempre a ridosso, con quel po' di cielo che si poteva vedere nello stretto di essi, a storcere il collo, che poi nemmeno si riusciva a vederlo...</i></p> <p>Dai vicoli a sdruciollo di Girgenti, alla Palermo come appare a <b>Donna Mimma, uno dei suoi personaggi</b>.</p> <p>È una piazza? Che grandezza!... Fra tutti quei palazzi, incubi d'ombre gigantesche strafornate da lumi accecata da tanto rimescolio sotto, di sbarbagli, e sopra da tanti strisci luminosi, file, collane di lampade per vie lunghe diritte senza fine, tra il tramestio di gente che le balza, di qua di là, improvvisa, nemica, e il fracasso che da ogni parte la investe, assordante, di vetture che scappano precipitose...</p> <p>Luigino però ha trovato la sua oasi nel giardino [...]</p>	<p>Para Luigino, que tiene trece años, el traslado resulta traumático.</p> <p><i>Se volvía a ver de niño arrastrado de la mano por la madre subiendo y subiendo por aquellos callejones en cuesta, adoquinados como torrenteras y todos en sombra, oprimidos por los muros de las casas siempre al socaire, con aquel trocito de cielo que sólo arqueando el cuello se alcanzaba a divisar desde su angostura, y a veces ni aun así se conseguía verlo...</i></p> <p>Desde los callejones en cuesta de Agrigento a la Palermo tal y como se le aparece a <b>Doña Mimma, uno de sus personajes</b>:</p> <p><i>¿Es una plaza? ¡Qué grande!... Entre todos aquellos edificios, pesadillas de sombras gigantesas perforadas de luces, deslumbrada por abajo por aquella turbadora barahúnda, y por arriba por tantos regueros luminosos, hileras, aureolaas de faroles a lo largo de las calles rectas e interminables, entre el ajeteo de gente que se abalanza por ellas de un lado para otro, rauda, hostil y el estrépito que por todas parte la embiste, ensordecedor, de coches que corren presurosos...</i></p> <p>Luigino, sin embargo, ha encontrado su oasis en el jardín [...]</p>

Il fatto che nella seconda citazione, in cui si descrive Palermo, si faccia riferimento esplicito alla novella *Donna Mimma* potrebbe indurre a pensare che anche il brano precedente, in cui si descrive il trasferimento di Luigino, sia tratto dalla stessa opera mentre in realtà è tratto da *Il vitalizio*.

La terza tipologia di citazione riguarda singole parole o brevissime frasi che senza l'espedito del corsivo difficilmente potrebbero essere riconosciute come citazioni dirette e potrebbero scivolare nell'area delle citazioni nascoste o allusioni indirette.

Di fatto è quanto accade nell'esempio seguente:

TO (83)	TT (86)
<p>Aggiunge altri medicinali e se ne va testiano. Intanto Luigino <i>si dissugava crescendo solo negli occhi</i>. Ma donna Caterina, a questo punto, decide di non darsi per vinta.</p>	<p>Añade otros medicamentos a los ya prescritos y se va cabeceando. Mientras tanto Luigino <i>se iba consumiendo, solo le crecían los ojos</i>. Pero doña Caterina, al llegar a este punto, decide no darse por vencida.</p>

Il paragrafo si intitola *La malattia mortale* e vi si narra la reazione emotiva del piccolo Luigi alla scoperta della vera natura della sua attrazione per Giovanna, la figlia della padrona di casa. Reazione talmente forte da gettarlo in un profondo stato di malessere, una mortale e misteriosa malattia che nessun medico è in grado di riconoscere. L'espressione in corsivo *si dissugava crescendo solo negli occhi* è ben mimetizzata nel contesto, anche grazie alla presenza dell'inusuale termine "testiano", che induce a pensare che si tratti di un caso di camillerese. In realtà è una citazione tratta da *Sei personaggi in cerca d'autore*:

LA FIGLIASTRA – si dissuga, signore, si dissuga tutto!

IL CAPOCOMICO Non ho mai sentito codesta parola! E va bene: "crescendo soltanto negli occhi", è vero?

In questo caso Carrobes, malgrado il corsivo, sembra non aver riconosciuto il riferimento intertestuale, in quanto traduce *si dissugava crescendo solo negli occhi* con *se iba consumiendo, solo le crecían los ojos*. La traduzione in sé è accettabile ma di fatto non agevola l'identificazione della fonte, soprattutto se comparata con la traduzione già esistente di *Seis personajes en busca de autor*, in cui si utilizza il verbo desueto *desucar*, registrato nel dizionario della RAE con il significato di "quitar el jugo", che ben rende l'italiano *dissugare* e avrebbe consentito di risalire all'originale:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ci sarebbe invece da discutere sulla scelta di rendere l'espressione "crescendo solo negli occhi" che indica il profondo dimagrimento del personaggio con "abriendo los ojos".

LA HIJASTRA: ¡Se desuca, señor, se desuca todo!

EL DIRECTOR: ¡No había escuchado nunca esa palabra! Da igual: un muchacho al que se le están «abriendo los ojos», ¿verdad?

La quarta e ultima categoria di citazioni è quella dei versi poetici, anche queste in corsivo nell'originale. Nella versione in spagnolo si riporta il testo in italiano seguito dalla traduzione tra parentesi, entrambi in corsivo:<sup>8</sup>

TO (85)	TT (88)
<p><i>...diman ti giungerò, Larva dei sogni miei, Lucifera fanciulla, te che il mio tutto sei, e pur, forse, sei nulla.</i></p>	<p><i>...diman ti giungerò, Larva dei sogni miei, Lucifera fanciulla, te che il mio tutto sei, e pur, forse, sei nulla. (...mañana estaré junto a ti./ larva de mis sueños./ lucifera muchacha, / tú que lo eres todo para mí./ y sin embargo, tal vez, no eres nada...)</i></p>

La scelta di riportare sia il testo in italiano sia la traduzione appesantisce notevolmente la versione spagnola rispetto all'originale, che ha come caratteristica fondamentale proprio l'agilità della narrazione orale. Agilità dovuta, non solo al talento del contastorie Camilleri ma anche al fatto che, come da lui stesso dichiarato nella "Nota" finale l'opera "ambisce ad essere la trascrizione di un mio racconto orale sulla vita di Pirandello" (267).

Per quanto riguarda la seconda domanda di ricerca, dall'analisi è emerso che Carrobes non ha utilizzato versioni già edite dei testi pirandelliani citati ma ha ritradotto gli elementi intertestuali, probabilmente perché, malgrado siano numerose le opere pirandelliane pubblicate in spagnolo, sono ancora diverse le lacune, in particolare per quanto riguarda le novelle e le poesie.<sup>9</sup> Tuttavia, sebbene la scelta sia comprensibile e giustificata, per certi versi impoverisce il testo di arrivo in quanto impedisce al lettore spagnolo la possibilità di esperire quello che si potrebbe definire "effetto *déjà vu* intertestuale" che prova il lettore italiano nell'imbattearsi in parole già lette altrove, riconoscendole grazie

<sup>8</sup> Trattamento, riservato nell'originale a espressioni della cultura popolare siciliana. Sono invece riportati solo in spagnolo i versi tratti dalla storia popolare del figlio cambiato, mentre si traduce in spagnolo dal tedesco una dedica non tradotta in italiano nell'originale.

<sup>9</sup> *Mundos de papel*, raccolta completa delle *Novelle per un anno* pirandelliane è stata tradotta in spagnolo per la prima volta da Marilena de Chiara nel 2011, quindi dopo la traduzione di Carrobes. Sulla storia delle traduzioni spagnole di Pirandello, María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)", in *Quaderns d'Italià*, 2 (1997), pp. 113-148; Wilma Newberry, "Luca de Tena, Pirandello, and the Spanish Tradition", in *Hispania*, vol. 50, no. 2 (May, 1967), pp. 253-261.

all'idioletto di Pirandello, cosa che sarebbe stata possibile se si fossero utilizzate le traduzioni disponibili.

## La traduzione del dialetto<sup>10</sup>

*Biografia del figlio cambiato* può essere considerato un testo fondamentale per comprendere e analizzare la figura del narratore nelle opere camilleriane. Infatti, come è stato spesso sottolineato (ricordiamo fra tutte la definizione di La Fauci<sup>11</sup>), Andrea Camilleri è il *tragediatore* per eccellenza. Uno studio etimologico del termine e una sua contestualizzazione nell'ambiente siciliano ci consentono di scoprire che il tragediatore non è il drammaturgo, bensì il *cantastorie*, nella sua versione intima ed in quella pubblica. Intimamente, nel tinello di casa propria, il patriarca narra storie, esperienze, appunti di vita. Pubblicamente, il cantastorie narra i fatti, veri e presunti, di persone conosciute e non.

Quindi, dentro questo quadro narrativo, proprio della tradizione orale, si innesta la figura di Andrea Camilleri narratore, in tutte le opere che scrive. Proprio per questa trasposizione dall'oralità spontanea alla scrittura letteraria, il narratore camilleriano è denso di elementi propri del parlato che una lingua come l'italiano offre. Numerosi sono gli elementi specifici dell'oralità che possiamo riscontrare nella narrazione: tracce di informalità miste alla varietà standard, puntellate qua e là di lessemi dialettali, locuzioni paraetimologiche, culturemi di ogni tipo. Non solo, ma la narrazione camilleriana è farcita anche di citazioni e rimandi letterari ad opere di altri autori che, spesse volte, sono tragediatori. È il caso di fare riferimento alle citazioni di Sciascia, dello stesso Pirandello, tra tanti. In questa occasione ci soffermeremo sulla complessa costruzione linguistica del narratore camilleriano e la difficile operazione di traduzione in spagnolo, secondo una prospettiva multidisciplinare che affonda le sue radici negli studi di narratologia, socio-linguistica e traduttologia.

Ma la domanda che precede lo studio comparatistico è: come nasce il narratore camilleriano? Ci domandiamo come si crea a livello linguistico il narratore che mastica la lingua siciliana, ne assorbe la sintassi e la semantica fino a sputare fuori una lingua definita da molti studiosi ibrida, i cui confini linguistici, però, sono difficili da marcare. Una lingua che diversi hanno cercato di analizzare quantitativamente, ricavando percentuali di dialettalità e altrettante di italianità. Ma in realtà la composizione della lingua di Camilleri

<sup>10</sup> Della redazione di questa parte si sono occupati Giovanni Caprara e Annacristina Panarello.

<sup>11</sup> Nunzio La Fauci, "L'allotropia del tragediatore", in Salvatore Lupo *et al.* *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo, Sellerio, 2004, pp. 161-176.

varia da testo a testo, non segue una logica matematica di gradi di dialettalismo uguale per ogni romanzo. Ed è proprio questo che fa di Camilleri un *caso* linguistico, oltre che letterario. Nella *Biografia del figlio cambiato* si conferma, ancora una volta, questo lavoro complesso che produce un romanzo piacevole, linguisticamente intrigante.

Andrea Camilleri ha affermato numerose volte che la sua *lingua*, il suo idioletto, è la lingua del sentimento, la lingua nostalgica che lo riporta in quella dimensione confortevole di casa.<sup>12</sup> Tuttavia, questa spontaneità è apparente. È la spontaneità della lingua parlata, della conversazione informale, nella quale il tragediatore (o il cantastorie) alterna registri, alterna codici linguistici, ricorre a termini locali per esprimere concetti specifici, preferisce il dialetto perché crea un legame di empatia con l'interlocutore, che si sente comodo, che si sente a casa, che trova la narrazione "semplice". Per creare questa semplicità, è necessario, però, mettere a punto un complesso processo di elaborazione linguistica. La voce narrante di Camilleri, quindi, si costruisce attraverso uno studio delle forme dialettali comprensibili e di quelle che, non essendolo, necessitano di un chiarimento, che arriva in glossa interdialogica dentro il testo oppure si manifesta nelle forme *italianizzate* di termini in siciliano.

Secondo una prospettiva traduttologica, risulta fondamentale, quindi, pensare che la traduzione richieda uno sforzo altrettanto grave per poter garantire non soltanto il rispetto dello stile, ma soprattutto per mantenere il senso della figura del tragediatore, appiattita e svuotata dalle traduzioni standardizzate.

Prendendo in esame qualunque pagina del romanzo, noteremo che la traduzione ci permette di accedere al contenuto, perdendo, nostro malgrado, la funzione principale della lingua. Inoltre, l'analisi contrastiva del romanzo che presentiamo nel corso di questo studio consente perfino di evidenziare alcuni errori che non si attribuiscono alla strategia di standardizzazione, bensì a imprecisioni del traduttore. Ne deriva che non solo perdiamo il senso del tragediatore, avendo indietro un testo in spagnolo in cui il narratore non assolve questa funzione di cantastorie, ma abbiamo anche delle perdite dovute ad una cattiva interpretazione del testo originale e della traduzione.

Vediamo, di seguito, alcuni esempi dell'analisi che abbiamo realizzato.

<sup>12</sup> Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 10.

TT (16-17)	TT (13)
<p>Quando scoppia l'epidemia di colera, la signora Caterina è incinta <i>un'altra volta</i> e ha fatto preparare la <b>camàrra</b> apposita dove è già nata Lina e dove dovrà nascere la nuova <b>creatura</b>. Ma lo <b>scanto</b> del contagio è grande. Il marito la porta, con la <b>piciliddra</b>, in una sua <b>casuzza</b> di campagna che è quasi un pizzo <u>sul ciglio del greto asciutto</u> e dalla quale si vede il mare. Solo che la costruzione è <b>allocata</b> proprio dove comincia il territorio di Girgenti. Don Stefano non è <b>omo di casa</b>: <b>in primisi</b> perché veramente <b>tiene tanto chiffare</b> tra Palermo e le miniere dell'entroterra; <b>in secúndisi</b> perché è un omo vero e non è cosa da <b>omo</b> vero starsene tra le mura domestiche con moglie e figli.</p>	<p>Quando estalla la epidemia de cólera, la señora Caterina está otra vez encinta y ha hecho preparar la habitación apropiada donde ya había nacido Lina y donde deberá nacer la nueva criatura. Pero el miedo al contagio es grande. El marido la lleva, junto con la niña, a una pequeña casa de campo de su propiedad que se alza casi en la cima del árido promontorio y desde la cual se ve el mar. Solo que la construcción está situada justo donde empieza el territorio de Agrigento. Don Stefano no es hombre hogareño: en primer lugar porque tiene sin duda mucho que hacer entre Palermo y las minas del interior, y en segundo lugar porque es un hombre de verdad y no es cosa de hombres quedar entre las paredes domésticas con la mujer y los hijos.</p>

Se ci soffermiamo sulle modifiche grafiche che abbiamo apportato al testo originale (grassetto, corsivo e sottolineature sono nostri), possiamo renderci conto della complessità linguistica della versione camilleriana. Le parole in grassetto sono termini ed espressioni dialettali o dialettalizzazioni dell'italiano (allocata) o perfino dialettalizzazioni di un'espressione latina (in primis, in secundis). Il termine *creatura*, invece, appartiene all'italiano standard ma gode, in questo caso, di un'accezione locale. *Casuzza*, al contrario, si caratterizza per il suffisso *-uzza*, piú comune nelle regioni meridionali d'Italia. Anche se non è propriamente dialetto, ha un tocco regionale che non passa inosservato. *Un'altra volta* è un'espressione che si colloca in un registro informale della lingua italiana, contrariamente a "sul ciglio del greto", diametralmente opposto sul piano diastratico.

Nella traduzione, vediamo che tutti gli elementi dialettali sono soppiantati dall'italiano standard, ma non solo: non si crea nessuna alterazione sui piani diastratico e diafasico, il che annulla la complessità di cui parlavamo inizialmente.

TO (16)	TT
<p>La linea di confine tra i due comuni, lungo la litoranea, venne fissata all'altezza della foce di un fiume da tempo immemorabile essiccato che tagliava in due la contrada, chiamata ora "u Cávusu" ora "u Càusu", fitta tanto d'alberi da parere un bosco. Ora, in dialetto siciliano, tanto cávusu quanto càusu significano la stessa cosa: pantaloni.</p>	<p>La línea fronteriza entre los dos municipios, a lo largo del litoral, fue establecida a la altura del estuario de un río desecado desde hacía tiempo inmemorial que cortaba en dos un poblado, llamado bien "u Cávusu" o bien "u Càusu", tan tupido de árboles que parecía un bosque.</p> <p>Ahora bien, en dialecto siciliano, tanto <i>cávusu</i> como <i>càusu</i> significan lo mismo: pantalones.</p>

Possiamo osservare come Camilleri attinga dal dialetto per i giochi di parole e per i riferimenti geografici reali, operazione non semplice da un punto di vista traduttologico. In questo caso in concreto, possiamo vedere come il traduttore opti per inserire il dialetto nel testo meta, anche se resta poco chiara la supposta spagnolizzazione del termine *Càusu*, che diventa *Càuso*. Non sapremmo dire se si tratti di un errore di stampa o se, invece, si tratti di una modifica creata *ad hoc* per naturalizzare la pronuncia per il lettore.

TO (11)	TT (7)
Una <b>tinta</b> matinata del settembre 1866, i nobili, i benestanti, i <i>borgisi</i> , i commercianti all'ingrosso e al minuto, <u>i signori tanto di coppola quanto di cappello</u> , le guarnigioni e i loro comandanti, gli impiegati di uffici, sottouffici e ufficuzzi governativi che dopo l'Unità avevano invaso la Sicilia <b>pejo</b> che le cavallette, vennero <b>arrisbigliati</b> di colpo e malamente da uno spaventoso <b>tribbilio</b> di <b>vociate</b> , <b>sparatine</b> , <b>rumorate</b> di carri, nitrìti di <b>vestie</b> , passi di corsa, invocazioni d'aiuto.	Una aciaga mañana de septiembre de 1886, los nobles, los acomodados, los comerciantes al por mayor y al por menor, los señores tanto de gorra como de sombrero, las guarniciones y sus comandantes, los empleados de oficinas, suboficinas y oficinuchas gubernamentales que tras la Unidad habían invadido Sicilia peor que una plaga de langosta se despertaron de repente y de mala manera a causa de una espantosa algarabía de voces, disparos, ruidos de carros, relinchos de bestias, pasos precipitados y llamadas de socorro.

Il testo, narratologicamente parlando, inizia, secondo il tipico stile camilleriano, con un risveglio.

Il risveglio, difatti, caratterizza l'*incipit* dei romanzi montalbaniani, altro elemento cruciale per l'analisi del nostro tragediatore. La narrazione, quindi, appare intrisa di dialettalismi mescolati alla varietà standard, assieme ad allitterazioni che chiaramente influiscono nella sonorità del passaggio (proprio come se fosse pensato per essere letto a voce alta).

Anche in questo caso abbiamo evidenziato in grassetto le parole in dialetto che si mescolano alla narrazione standard. Per quanto concerne la traduzione, possiamo rilevare scelte azzeccate come il termine *aciaga*, o *algarabía* che persino a livello fonetico riproduce i suoni di *tribbilio* mentre, d'altra parte, ci ritroviamo di fronte all'omissione del termine *borgisi*.

TO (11)	TT (7)
Tre o quattromila <b>viddrani</b> , contadini delle campagne vicine a Palermo, armati e comandati per gran parte da ex capisquadra dell'impresa garibaldina, stavano assalendo la città. <b>In un vidiri e svidiri</b> , Palermo	Unos tres o cuatro mil <i>viddrani</i> , <i>campesinos</i> de los campos vecinos a Palermo, armados y capitaneados en gran parte por ex jefes de escuadra de la empresa garibaldina, estaban asaltando la ciudad.

capitolò, quasi senza resistenza: ai <b>viddrani</b> si era aggiunto il <i>popolino</i> , scatenando una rivolta che sulle prime parse addirittura indomabile.	En un abrir y cerrar de ojos Palermo capituló sin oponer apenas resistencia: a los <i>viddrani</i> se les había unido el <i>populacho</i> , desencadenando una revuelta que en un principio llegó incluso a parecer imposible de sofocar.
--	---

All'elemento dialettale lessicale *viddrani* si aggiunge una paremia: *in un vídiri e svidiri*. Come si è già visto nelle varie opere camilleriane, il mondo della fraseologia nella sua totalità, prendendo come referente la ripartizione delle categorie di Corpas,<sup>13</sup> è elemento cruciale dell'aspetto culturale della narrazione. Infatti, il tragediatore ha bisogno di attingere da elementi di saggezza popolare per raccontare le sue storie, per creare quella connessione intima con lo spettatore, il lettore, nel nostro caso. Sono proprio quegli elementi che permettono una contestualizzazione geografica, un ricorso al folklore, un *mélange* di tipo linguistico e culturale che inevitabilmente permette al lettore di identificarsi, di riconoscersi nella lettura. Se vogliamo, possiamo considerare questa strategia un mezzo attraverso il quale l'autore strizza l'occhio al lettore, quasi dicendo: apparteniamo alla stessa terra.

Gettando uno sguardo analitico sulla traduzione rileveremo che in questo caso il traduttore ha ricalcato la strategia di Camilleri di inserire la traduzione all'interno del testo per alleggerire e facilitare la comprensione di ciò che potrebbe restare oscuro per il lettore. Sorprende che questa tecnica venga utilizzata solo in alcuni casi e non di fronte a tutti i dialettalismi del testo. Resta da scoprire quale sia il criterio che consenta di privilegiare la trasposizione al testo meta di alcuni dialettalismi (e non altri) del testo originale.

Per quanto concerne la paremia, invece, è stato possibile ricorrere ad una locuzione corrispondente in spagnolo. Si tratta di un fortunato caso di equivalenza paremiologica tra il siciliano e lo spagnolo, abbastanza comune per ragioni di tipo storico e culturale.

TO (13)	TT (9)
Fino a quel momento il contagio si era riusciti a tenerlo distante attraverso un severo controllo portuale, ma le necessità militari lo resero meno rigido. Fatto sta che il colera avanzò di pari passo con le truppe e, nell'Isola, trovò modo d'estendersi <b>col palmo e la gnutticatúra</b> : dall'ottobre del '66 all'agosto del '67 trovarono la morte circa cinquantacinquemila persone.	Hasta aquel momento se había conseguido mantener alejado el contagio mediante un severo control portuario, pero las necesidades militares lo hicieron menos rígido. El hecho es que el cólera avanzó a la par que las tropas y en la Isla encontró el modo de <i>extenderse como la palma de la mano</i> : desde octubre del 66 hasta agosto del 67 murieron cerca de <i> cincuenta mil </i> personas.

<sup>13</sup> Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*. Madrid, Gredos, 1997.

In questo frammento troviamo interessante l'uso di una espressione tipicamente siciliana inserita in una frase totalmente in italiano. Vediamo il significato raccolto dal dizionario online di [vigata.org](http://vigata.org):<sup>14</sup>

**Palmo** (col p. e la gnutticatúra) [FF<sup>1</sup> 130 “*Gnutticatúra*: *gnutticare* è l'azione di ripiegare un panno, un lenzuolo. Significa anche raggirare. Ma, nel caso nostro, “col palmo e la gnutticatúra” equivale a di buon peso, col sovrappiú. Infatti, misurato un palmo con la mano, il sovrappiú era rappresentato dalla piegatura del pollice”].

L'espressione, quindi, si potrebbe tradurre in italiano con un'altra espressione quale “a macchia d'olio”. In spagnolo, l'espressione utilizzata dal traduttore è *como la palma de la mano*, il cui significato si avvicina a quello dell'originale e addirittura mantiene il riferimento al palmo, dettaglio particolarmente interessante a nostro avviso. Tuttavia, non possiamo esimerci dal notare l'errore relativo al numero di persone: passiamo da *cinquantacinque mila* a *cincuenta mil* senza un motivo apparente.

## La presenza e la traduzione dei proverbi<sup>15</sup>

La presenza del dialetto siciliano caratterizza anche un ambito piú specifico: quello della paremiologia. Seguendo un approccio descrittivo e la tassonomia proposta da Sevilla e Crida,<sup>16</sup> abbiamo analizzato la loro presenza all'interno del testo, restringendola alla specificità di ciò che in spagnolo si definisce un ‘*refrán*’ o un ‘*dicho*’, o un ‘*proverbio*’ e che in italiano si considera generalmente nell'accezione di ‘detto’ o ‘proverbio’.

Il nostro interrogativo di partenza è stato quello di chiederci perché Camilleri usi i proverbi. Da sempre la paremiologia ha rappresentato la voce della cultura popolare, e la cultura popolare, com'è noto, è fondamentalmente dialettale: in quest'opera, infatti, oltre ad essere espressione e manifesto della cultura popolare siciliana, soprattutto della tradizione orale, è anche un elemento rilevante sul piano propriamente linguistico, e di conseguenza stilistico, un aspetto che probabilmente risponde alla volontà da parte dello scrittore di voler veicolare il messaggio creando quasi uno sfondo piú realistico nel quale si dipana la narrazione.

<sup>14</sup> <[http://www.vigata.org/dizionario/camilleri\\_linguaggio.html](http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html)>. [Consultazione: 18 giugno, 2019.]

<sup>15</sup> Della redazione di questa parte si sono occupate Viviana R. Cinquemani e Carmen Mata Pastor.

<sup>16</sup> Julia Sevilla Muñoz, Carlo Alberto Crida Álvarez, “Las paremias y su clasificación”, *Paremia*, 22 (2013), pp. 105-114.

Come ricordato nel primo paragrafo, nella nota alla fine del testo<sup>17</sup> Camilleri sottolinea, infatti, che questo libro vuole essere una trascrizione di un racconto orale della vita di Pirandello, ma la dimensione orale che Camilleri vuole recuperare in questo testo non si limita solo a fare da sfondo ma si ricollega e s'inserisce nella dimensione della favola, della magia, della superstizione, che è la cornice della novella *Il figlio cambiato* di Pirandello e al contempo la chiave di lettura di questa biografia.

Abbiamo individuato 9 proverbi,<sup>18</sup> raccolti e ordinati in schede, soffermandoci sul loro significato letterale, sulla tipologia, sull'ambito di riferimento, sulla forma in cui sono stati introdotti nel testo, sulla funzione che adempiono all'interno della narrazione nel testo originale, e come vengono resi nel testo meta. Questi proverbi o detti sono tutti trascritti in siciliano e presentati tra virgolette. La loro presenza si concentra nella prima parte del libro, quella che si occupa della prima fase della vita di Pirandello, prima di affacciarsi all'età adulta; questa è anche la parte del libro dove lo stile di Camilleri, il Camilleri che siamo abituati a leggere, si evince più chiaramente, rispetto al salto stilistico che fa nella seconda e nella terza parte, dove la presenza dei proverbi si riduce, rispettivamente, a due e poi a zero.

Camilleri nel libro intervista con De Mauro<sup>19</sup> afferma, riprendendo un concetto espresso proprio da Pirandello, che il dialetto è la lingua dei sentimenti ed effettivamente in questa parte Camilleri racconta il Pirandello più intimo, quello meno conosciuto, il suo rapporto con i genitori, la sua istruzione, le prime crisi d'amore.

Nel corso della narrazione è lo stesso Camilleri a chiarirci la natura della paremia, informandoci di volta in volta se si tratta di un detto o di un proverbio; la formula introduttiva che lo scrittore usa è di solito anteposta ai proverbi e in alcuni casi posposta. Servendosi anche qui del suo oramai tipico espediente della glossa interna (manca solo nel primo caso) ne spiega poi il significato letterale in italiano, o tra parentesi o nella frase successiva o attraverso una versione parafrasata in italiano dopo una virgola o dopo la congiunzione "cioè".

Si tratta per lo più di proverbi (5 su 9) con una struttura bimembre, cioè due parti tenute insieme oltre che dal contenuto, dalla rima; abbiamo anche delle frasi proverbiali, caratterizzate foneticamente da una sorta di allitterazione (*cu lu culu s'impara la littra*) o di assonanza (*la criata fa la criatura*).

<sup>17</sup> Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*. Milano, Rizzoli, 2000, p. 267.

<sup>18</sup> I parte: "girala comu vo', sempre è cucuzza" (p. 12), "figliu settimanu / o diavulu o parrinu" (p. 19), "unn addeva un patri / ma la minna di la matri" (p. 25), "casa senza birra / num po' stari addritta" (p. 26), "la criata fa la criatura" (p. 41), "monaci e parrini/senticci la missa / e stoccati li rini" (p. 42), "cu lu culu s'impara la littra" (p.64); II parte: "Arraspa a lu to amicu unni ci mancia" (p. 99), "cu nesci, arrinesci" (p. 141).

<sup>19</sup> A. Camilleri, T. De Mauro, *op. cit.*, p. 10.

In quanto alla tipologia abbiamo notato che si tratta di proverbi e detti che appartengono prevalentemente all'ambito familiare, religioso/superstizioso, all'educazione, in perfetta sintonia con i temi trattati. Rispetto alla funzione, abbiamo rilevato che in alcune occasioni il proverbio conferisce enfasi a ciò che si sta raccontando, come nel caso di "Arraspa a lu to amicu unni ci mancia" che sottolinea il ruolo dell'amicizia nel bisogno, o in quello di "giralu comu vo", sempre è cucuzza" dove la metafora della zucca serve per esprimere che da qualunque prospettiva si guardi la situazione, essa non cambia.

<b>Scheda 8</b>	
<b>Contesto</b> Qui viene descritta la relazione di amicizia con Carmelo Faraci, compagno di liceo e con il quale condivide una camera in affitto a Palermo.	
<b>Biografia del figlio cambiato p. 99</b>	
Faraci, picciotto intelligente e acuto osservatore, intuisce l'eccezionalità del suo compagno di càmbara e per risparmiarlo da camurrie varie e perdite di tempo, si occupa lui delle faccende pratiche della convivenza, dalla spesa giornaliera alla cucina. Arriva a riconzargli il letto ogni mattina. A Luigi Carmelo è devoto, ma Luigi lo è altrettanto a Carmelo, capisce che l'amico quello che fa non lo fa per servilismo o per altre ragioni, ma che si sobbarca a quei compiti sgradevoli per puro senso dell'amicizia, perché Luigi possa badare solamente allo studio e allo scrivere poesie e novelle. "Arraspa a lu to amicu unni ci mancia", gratta il tuo amico dove gli prude, questo è il compito dell'amicizia e Carmelo l'assolve in pieno.	
<b>Traduzione letterale in italiano</b> Gratta il tuo amico dove ha prurito.	<b>Significato</b> Aiuta il tuo amico nella difficoltà.
<b>Formula introduttiva</b> Non è introdotto da nessuna formula, ne viene data la traduzione in italiano dopo una virgola	
<b>Tipologia</b> Detto legato all'amicizia.	<b>Funzione</b> Sintetizza e giustifica il comportamento dell'amico.
<b>Versione tradotta p. 99</b> Comprende que lo que hace el amigo no lo hace por servilismo o por otras razones, sino que carga con aquellas obligaciones desagradables por puro sentido de la amistad, para que Luigi pueda dedicarse sólo al estudio y a escribir poesías y cuentos. "Arraspa a lu to amicu unni ci mancia", rasca a tu amigo allí donde le pique, este es el deber de la amistad y Carmelo ya no tiene necesidad de utilizar palabras, se entienden con una mirada.	

<b>Scheda 1</b>	
<b>Contesto</b> Si sta cercando di individuare e giustificare le cause che hanno portato alla rivolta dei contadini a Palermo.	
<b>Biografia del figlio cambiato p. 12</b>	

contempo lo invita anche a viaggiare in Sicilia, ad affacciarsi allo scenario in cui è nato Pirandello.

Questo metodo traduttivo ovvero questa distanza che il traduttore sceglie di lasciare tra l'originale e la sua traduzione si materializza in strategie traduttive di amplificazione, cioè di addizione di informazioni, peraltro già messe in atto da Camilleri quando traduce dal siciliano. Tuttavia non possiamo parlare di amplificazione in senso stretto poiché essa non è una strategia escogitata da Carrobbles ma ereditata da Camilleri. Ci troviamo di fronte quindi ad una traduzione letterale dato che in realtà Carrobbles traduce quasi alla lettera la traduzione primigenia di Camilleri. È Camilleri che ha deciso che il lettore italiano in prima istanza avrebbe avuto bisogno di ulteriori informazioni per capire fino in fondo il significato dei proverbi siciliani. E poi Carrobbles è restato fedele a Camilleri fornendo al lettore spagnolo le stesse informazioni.

Quindi, possiamo affermare che Camilleri presenta quest'opera pregna di sicilianità e di saggezza popolare e i proverbi sono uno strumento utile a veicolare entrambi questi elementi. I proverbi in siciliano sottolineano il carattere regionale profondo, quasi etnico, del testo e in più vengono usati da Camilleri come argomento di autorità, come a voler giustificare che lui certe cose non le pensa così ma sono i siciliani, il popolo siciliano, che le pensa.

Possiamo concludere che per l'ambito dei proverbi, diversamente da quanto accade per la sfera più meramente lessicale, si tratta quasi di una traduzione a catena, dal siciliano all'italiano e poi dall'italiano allo spagnolo. Il primo traduttore quindi sarebbe Camilleri stesso, poi in un secondo momento interviene Carrobbles per la resa finale.

## Conclusioni

I meccanismi e le strategie messe in atto da Camilleri attraverso il gioco intertestuale hanno generato un testo originale che, lungi dall'assumere una parvenza monolitica e impermeabile, è multiforme e aperto alla contaminazione linguistica e culturale. Può dirsi altrettanto del testo tradotto in spagnolo?

Per rispondere a questo quesito sono state formulate nell'introduzione alcune domande di ricerca. Per quanto riguarda quelle relative agli elementi intertestuali, l'analisi ha evidenziato che questi all'interno dell'opera sono tali e talmente numerosi da svolgere un ruolo fondamentale e fondante nell'opera.

Per quanto riguarda invece la traduzione del dialetto e dei proverbi, emerge la chiara percezione del fatto che l'enorme "giacimento" linguistico e culturale presente in *Biografia del figlio cambiato* non sempre sia stato reso adeguatamente nel testo di arrivo, soprattutto a causa di un trattamento non coerente e uniforme degli elementi dialettali e culturalmente marcati. In alcuni casi,

infatti, la tendenza alla standardizzazione ha portato a un eccessivo appiattimento della ricchezza linguistica che caratterizza l'originale, perdita che, come è noto, contraddistingue anche molte altre traduzioni spagnole di Camilleri. Quando invece Carrobbles ha applicato alcune delle strategie traduttive proposte dallo stesso autore nel passaggio dal siciliano all'italiano, in particolare nel trattamento delle pemi e dei proverbi, la traduzione risulta straniante e complessa, ma proprio per questo piú in linea con l'originale.

### **Appendice. La *Biografia del figlio cambiato*: ipotesi sulla sua mancata versione in inglese attraverso una panoramica delle traduzioni di Camilleri<sup>20</sup>**

L'obiettivo di questa indagine è cercare di capire le ragioni per cui il libro *Biografia del figlio cambiato* non sia stato ancora tradotto in lingua inglese. Per poter formulare un'ipotesi adeguata a questo proposito, è necessario concentrare lo sguardo sulle traduzioni in lingua inglese e in altre lingue dell'autore italiano e rapportarle quindi agli anni in cui sono state pubblicate. È doveroso sottolineare che il *corpus* analizzato include i suoi libri completi ma non i racconti in riviste, antologie e altre pubblicazioni di natura simile. Inoltre, ci siamo soffermati sul mercato americano (statunitense) ed europeo (inglese), tralasciando casi sporadici come due traduzioni in Nuova Zelanda. La fonte dei dati prodotti è il web ufficiale dell'autore.<sup>21</sup>

### **Una panoramica delle traduzioni di Camilleri**

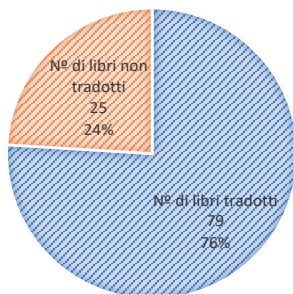
Come si evince dal seguente grafico, su un totale di 104 libri di Camilleri pubblicati, ben il 76 % è stato tradotto in altre lingue.

<sup>20</sup> Della redazione di questa parte si sono occupati Carmen Mata Pastor e Angelo Nestore.

<sup>21</sup> <<http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>>. [Consultazione: 18 giugno, 2019.]

## NUMERO TOTAL DI LIBRI PUBBLICATI 104

■ N° di libri tradotti ■ N° di libri non tradotti



### Uno sguardo sul mondo anglofono

Concentrandoci sul mondo anglofono, il numero totale di libri tradotti in inglese è 30, cioè il 28,8 % del numero totale dei libri pubblicati e il 37,9 % dei libri tradotti.

Sebbene l'inglese non sia una delle prime lingue verso le quali è stata tradotta l'opera di Camilleri, è degno di considerazione il fatto che la prima traduzione in assoluto di un libro di Camilleri, stampata in 500 copie, sia sorta proprio in Irlanda, non in inglese ma in gaelico.

Per quanto riguarda invece le traduzioni nelle più vaste comunità anglo-parlanti, negli USA hanno visto la luce ben 27 opere di Camilleri, il che vuol dire un 90 % dei libri tradotti in questa lingua, mentre in Inghilterra le opere di Camilleri pubblicate sono state 23, ovvero il 76,6 % dei libri tradotti in lingua inglese. Di seguito sono riportati i rispettivi grafici:

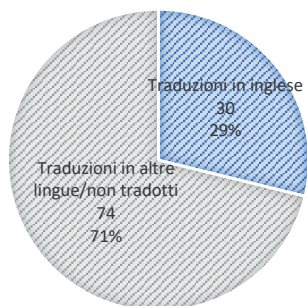
### Studio cronologico delle traduzioni in inglese delle opere di Camilleri

Alla luce di risultati esposti in precedenza, la domanda necessaria per poter proseguire lo studio e lo sviluppo della ricerca è stata la seguente: quando sono state tradotte in inglese le opere di Camilleri? In che momento esatto della sua carriera letteraria?

Il primo libro ad essere stato tradotto in lingua inglese è *Il cane di terracotta* (pubblicato in Italia nel 1996) sia nel mercato inglese (grazie a un accordo con la casa editrice Picador) che in quello americano (con Penguin Putnam) nel 2002. Si evince che, probabilmente, l'eco internazionale nel mondo anglofono dell'autore si deve alla vincita del suo primo premio letterario, proprio grazie all'opera *Il cane di terracotta* che, nel 1997, un anno dopo dalla sua pubblicazione in Italia e cinque anni prima della sua versione in inglese, ha vinto l'undicesima edizione del Premio Letterario Chianti, un prestigioso riconoscimento dedicato alla narrativa italiana contemporanea.

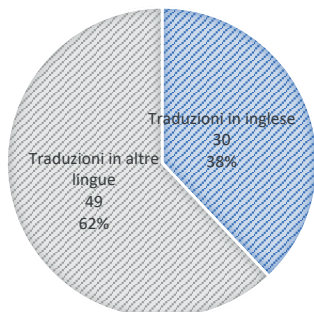
## TRADUZIONI IN INGLESE RISPETTO AL TOTALE DELLE PUBBLICAZIONI

■ Traduzioni in inglese ■ Traduzioni in altre lingue/non tradotti

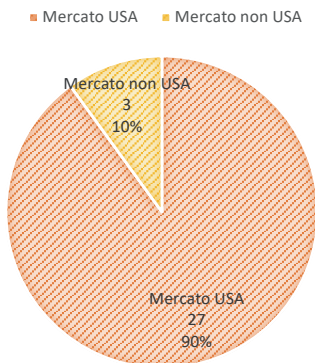


## TRADUZIONI IN INGLESE RISPETTO ALLE ALTRE TRADUZIONI

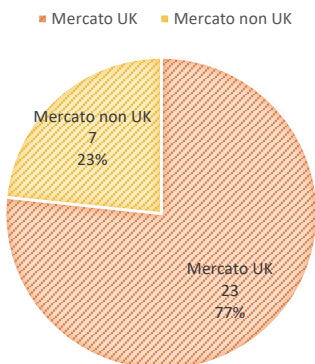
■ Traduzioni in inglese ■ Traduzioni in altre lingue



## TRADUZIONI IN INGLESE NEL MERCATO STATUNITENSE



## TRADUZIONI IN INGLESE NEL MERCATO BRITANNICO



Invece, in base alla cronologia delle pubblicazioni dell'autore, il primo libro sarebbe *Un filo di fumo*, pubblicato in Italia nel 1980 e tradotto, in seguito, nel 2013 per il mercato inglese con il titolo *A wisp of smoke*.

Stando ai dati forniti dal web ufficiale dell'autore siciliano, i suoi libri sono stati tradotti in lingua inglese (considerando il mercato europeo e americano) tra il 2002 e il 2017.

Tabella con le traduzioni totali in inglese dei libri di Camilleri

Anno di traduzione	Traduzioni in USA	Traduzioni in UK	Totale
2002	2	1	3
2003	2	3	5
2004	1	1	2
2005	1	1	2
2006	1	1	2
2007	2	2	4
2008	1	1	2
2009	1	1	2
2010	2	2	4
2011	0	0	0
2012	1	1	2
2013	2	2	4
2014	3	2	5
2015	2	2	4
2016	2	2	4
2017	3	0	3
2018	1	1	2

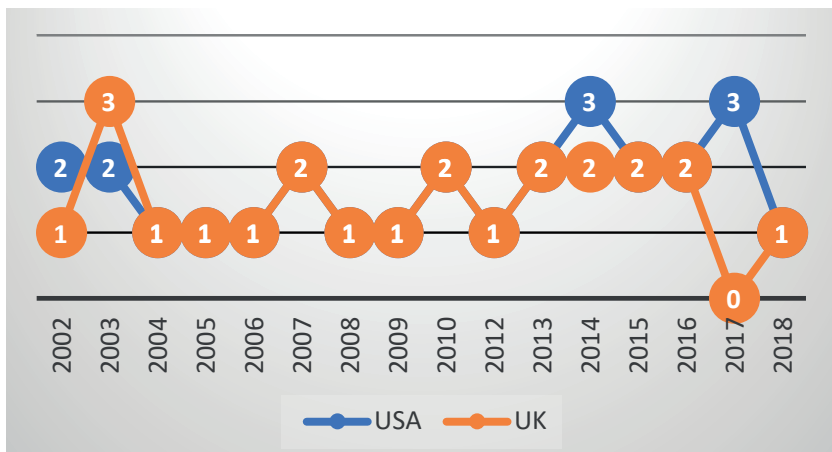
Come è possibile osservare nei grafici sopra riportati, il numero di traduzioni in lingua inglese è omogeneo negli anni con picchi nel 2003, 2007, 2010, 2014 e 2015, date in cui Camilleri ha ricevuto prestigiosi premi letterari: nel 2003 il Premio Vittorio De Sica nella sezione Cultura, nel 2007 il Premio letterario la Torre isola d'Elba, nel 2010 il Premio letterario Piero Chiara, nel 2014 il IX Premio Pepe Carvalho a Barcellona e nel 2015 l'Università Bocconi di Milano gli ha attribuito il Dante d'oro per l'*opera omnia*.

## Analisi dei risultati e conclusioni

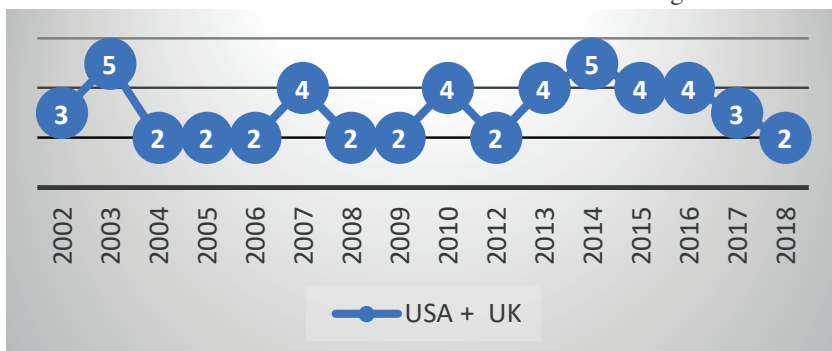
Le conclusioni che si evincono dalla presente indagine sono le seguenti:

- 1 Le opere di Camilleri hanno riscontrato un interesse vivace e costante in Inghilterra e negli Stati Uniti, con un conseguente numero ingente di traduzioni.

## Traduzioni nel mercato americano (in blu) e nel mercato inglese



## Somma delle traduzioni nel mercato americano e inglese



- 2 La maggior parte dei libri tradotti in lingua inglese appartiene al periodo posteriore al 2003, anno in cui Camilleri ha ricevuto il primo di numerosi premi successivi.

Per queste ragioni, si potrebbe ipotizzare che *Biografia del figlio cambiato* non sia ancora stato tradotto in lingua inglese in quanto è stato pubblicato nel 2000, dunque in una fase anteriore al periodo di maggior successo dell'autore. A queste considerazioni, è necessario aggiungere che il libro in questione è un'opera di difficile definizione e non un giallo, genere per il quale l'autore è mondialmente conosciuto.