

Moshe Kahn

Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri

Vorrei anzitutto chiarire che non parlo qui delle traduzioni delle opere di Andrea Camilleri in senso comparatistico, ma esclusivamente delle mie traduzioni in lingua tedesca. È come se vi aprissi la porta del mio studio per farvi dare un'occhiata. Quindi posso spiegarvi solo il mio approccio che non può certo essere l'unico e tanto meno l'unico valido.

Vorrei subito anticipare una considerazione fondamentale che vale genericamente per tutte le traduzioni che hanno a che fare con uno o più dialetti nell'opera di un autore. Questa considerazione si riassume in una breve tesi: i dialetti *non* vengono *tradotti*, vengono invece *trattati*!

Vi porrete probabilmente la domanda: ma come? Allora cosa rimane dell'autore e della sua regione se il dialetto non viene tradotto? La sua opera non perde il suo sapore? No, se il colorito dialettale non viene trasferito in un'altra lingua... ma cambia di sapore, cioè il cambiamento avviene nel momento del suo adattamento alle particolarità, alle idiosincrasie dell'altra lingua, che sono particolarità lessicali e semantiche, particolarità di ritmi sintattici, particolarità di ambiente, particolarità grammaticali.

Il problema del dialetto per me si è posto in varie occasioni. In Germania vengo considerato un traduttore specialista per i romanzi italiani intraducibili. Ora questo gentile giudizio da parte della critica e di alcuni editori e lettori di case editrici si riferisce a due romanzi nei quali il dialetto svolge un ruolo eminente. L'uno è un romanzo di Luigi Malerba dal titolo *Il pataffio*, pubblicato in Italia nel 1978, uscito in traduzione tedesca soltanto 10 anni dopo, proprio a causa della difficoltà del dialetto che Malerba adopera. Più precisamente si tratta di un dialetto della valle dell'alto Tevere, quindi umbro, dell'epoca alto medievale, un dialetto tuttavia fortemente reinventato dall'autore. Questo dialetto «artificiale» si scinde poi in due strati sociali, cioè il linguaggio del popolo e

quello della rovinata società del castello, anch'esso in rovina. Inoltre in questo libro c'è anche una specie di latino che possiamo chiamare latino maccheronico. Il tutto, inclusa la trama del romanzo, estremamente buffo.

La questione era: cosa fare davanti a una tessitura linguistica del genere? Il mio editore, Klaus Wagenbach, per il quale nutro grande stima e amicizia, mi aveva dato una indicazione. Mi diceva che vedeva per la versione tedesca di questo romanzo un linguaggio che si doveva rifare al tedesco dell'epoca barocca. Questa idea mi piaceva molto. E siccome riesco con grande facilità a fare della lingua tedesca delle varie epoche un gran gioco, mi sono avvalso della memoria delle mie letture di scritti di Martin Lutero e di Grimmelshausen col suo *Simplicius Simplicissimus* e di altri autori dell'epoca tra il rinascimento e il barocco, reinventando e sviluppando poi un linguaggio che si adattava idealmente a quello del romanzo di Luigi Malerba. Certo non dialettale, ma di epoca e tutto reinventato.

Invece ho dovuto faticare molto con il latino maccheronico. Perché diversamente da quanto si possa pensare, la corruzione del latino nel romanzo di Malerba non si poteva trasferire tale e quale secondo la formula: qui corruzione, allora anche là corruzione. Il gioco, l'*esprit* sarebbe stato incomprensibile per un tedesco di una certa cultura umanistica e per un lettore mediamente colto. Si sarebbe probabilmente più irritato che divertito. Quindi mi sono dovuto inventare un latino «patatesco», e credo di esserci riuscito bene, perché il mio vecchio professore di latino e greco mi ha poi mandato una lettera in cui si compiaciava con me per le mie «trovate».

L'altro romanzo era *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. Vi ricordate, forse, che questo romanzo fu pubblicato in Italia nel 1955 e suscitò all'epoca molto scandalo. Bene, questo romanzo ha dovuto aspettare ben 35 anni prima di essere tradotto in tedesco, sia perché mancavano traduttori familiari con il dialetto romanesco, sia perché i traduttori dell'epoca erano ancora molto legati a un linguaggio letterario di epoche precedenti. Quindi la volgarità del dialetto romanesco nel romanzo di Pasolini avrebbe potuto trovare un 'abbellimento' non giustificabile.

Il problema che mi si poneva era quale linguaggio scegliere in tedesco. Certo, per le parti italiane non c'era alcun problema.

Avs: Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Palermo, Feltrinelli, 2004, p. 180-186

Ma cosa fare con il romanesco? E come rendere in tedesco il dialetto delle borgate di Roma?

La tentazione era, all'inizio, di dare un colorito berlinese che sembrava il più idoneo a rendere quello delle borgate romane, perché sia di spirito che di grossolanità i due dialetti corrispondono l'uno con l'altro idealmente - almeno per un traduttore.

Ma già dopo i primi tentativi, mi sono reso conto che questo trasferimento non funzionava affatto. Perché? Perché un romanzo italiano, anche in lingua straniera, deve mantenere la sua italianità. Voglio spiegarvi meglio con un esempio: se Ricetto, il protagonista del romanzo, dialoga con un colorito berlinese e aggrunge, anche in traduzione tedesco/berlinese, per mantenere la sua italianità, un «signora» qua e là, capite bene che la cosa diventa altamente ridicola.

Quindi, cosa fare? Ho provato in varie altre direzioni, per arrivare poi alla conclusione che c'era soltanto una soluzione e cioè sviluppare un gergo in tedesco che non fosse localizzabile geograficamente e che fosse comprensibile a tutti, dall'ultima isola della Frisia nel Nord fino all'ultimo villaggio delle Alpi bavaresi. Un gergo così non esiste, ma non è neanche pura invenzione, un gergo creato da tutte le possibilità che la lingua tedesca con le sue varie risorse locali offre.

Così, preparato da queste due esperienze, mi sono buttato anni dopo nella traduzione del mio primo romanzo di Andrea Camilleri, cioè *La concessione del telefono*. Come sapete, in questo romanzo abbiamo a che fare con due linguaggi, con un italiano estremamente formale, quello che chiamo l'italiano al-italiano, e il puro siciliano con coloriture dell'aggrigentino. Per quel che riguarda lo stile alto di cancelleria vorrei ricordarvi che non è limitato all'800, ma che ci perseguita ancora oggi... basta leggere testi odiermi di leggi o pure delle comunicazioni da parte di aziende quali la TELECOM, le vostre banche, della previdenza sociale, ecc. E occorre avere sempre un Devoto-Oli in casa per poter decifrare il senso e il contenuto del messaggio.

Come ho risolto questo problema? Per l'italiano formale, in traduzione tedesca, mi sono avvalso di una cartella contenente parte di una corrispondenza superstita del mio nonno materno che era più vecchio, all'epoca, dei personaggi del romanzo di An-

drea Camilleri; una corrispondenza in parte d'affari, in parte privata. Ho letto e riletto, e poco a poco ho assimilato questo strano stile fortemente caratterizzato da gravi strutture nominali e da infiniti periodi di trasi quasi proustiane. Quindi era un ottimo appoggio per le parti delle «cose scritte» del romanzo.

Per le parti delle «cose dette» ho adoperato un tedesco moderno, molto parlato, veloce, strascicando in alcuni casi delle sillabe, per caratterizzare magari un personaggio proveniente da uno strato sociale piuttosto basso. Però dovevo stare attento a non inserire parole che all'epoca non esistevano ancora. E non ho esitato neanche ad inserire qua e là, raramente, una parola che magari oggi non è più in uso e che, semmai, stupisce. In termini diversi e più complessi si poneva il problema del mio secondo romanzo di Andrea Camilleri, cioè *La mossa del cavallo*. In questo romanzo abbiamo a che fare con tre lingue o linguaggi: con l'italiano, col siciliano/aggrigentino e col genovese/ligure.

Quando si tratta di due lingue diverse, il traduttore se la cava ancora, in qualche maniera. Con tre lingue il problema diventa un vero problema, e secondo la mia esperienza bisogna fare una scelta chiara. Per *La mossa del cavallo* mi sono, dunque, deciso a trattare il genovese come l'italiano e a lasciare il siciliano tale e quale nella versione tedesca. Perché questo?

Camilleri racconta che il protagonista del romanzo è di origine siciliana, ma ancora molto piccolo, i suoi genitori, in certa di una sorte migliore, lo portano con loro a Genova dove era cresciuto, e lì aveva imparato a parlare, a ragionare e perfino a sognare in genovese. Poi arriva in Sicilia, da adulto, a Montelusa e Vigata, e viene a confronto per la prima volta con la lingua siciliana che lui non capisce nonostante sia di origine siciliana. Per lui è una lingua straniera, all'inizio, e si deve reimpadronire di questa lingua se vuole portare a termine con successo il lavoro per il quale era stato inviato in Sicilia.

C'è un unico momento nel romanzo in cui potevo fare capire al lettore tedesco che esso non si limita solamente a rendere in italiano l'impronta genovese del suo protagonista, ma che si trova ormai in un vero e proprio conflitto esistenziale tra il suo essere genovese e la sua nuovamente assimilata esistenza siciliana. Quel momento è la cavalcata notturna quando il protagonista ritorna a casa. Vede la luna splendere sui campi,

sente dei cani abbaiare in lontananza, avverte in sé una grande felicità e contentezza. E tutto questo vede e sente e avverte in genovese.

Allora ho deciso di spezzettare questi periodi in brevi unità, inserendo nella versione tedesca questi brevi periodi in genovese, facendoli subito seguire dalla traduzione tedesca per continuare poi con il successivo periodo. Così anche il lettore tedesco si poteva rendere conto di quello che stava accadendo in quel personaggio, cioè una lotta tra due culture, una lotta tra la perdita di una cultura familiare e la non ancora del tutto avvenuta assimilazione della nuova cultura d'origine.

Potevo lasciare il siciliano all'inizio tale e quale perché era come una lingua straniera per il protagonista, quindi anche lingua straniera per il lettore tedesco. Il problema non era grave in quanto il ragazzo siciliano che chiama il protagonista steso al sole sulla spiaggia e dice: «Acchianasse!», sbalordisce tanto il protagonista che non capisce quanto il lettore tedesco che non capisce. Ma poi il ragazzo si spiega a gesti, e il protagonista, come il lettore tedesco, capisce cosa vuole dire «Acchianasse!».

Così ci avviciniamo finalmente all'ultimo romanzo di Andrea Camilleri, *Il re di Girgenti*. Devo dirvi che non l'ho ancora tradotto. Eppure sento, quando penso cosa mi aspetta, un leggero malessere. Poiché ho letto il romanzo, anzi l'ho letto due volte, e sono ancora in fase di preparazione, per superare, da un lato, la mia perplessità da traduttore e per affrontare, dall'altro lato, questa impresa. E di impresa si tratta, anzi di impresa impervia e irta, temo.

La vera difficoltà e il massimo scopo di un traduttore consistono nel dare a ogni libro che traduce un colore e un suono inconfondibili. A volte mi ci vogliono 60 o 70 pagine tradotte prima di essere intimamente convinto di avere trovato finalmente il colore giusto e il suono giusto. Essi non esistono all'inizio del lavoro, si sviluppano man mano e con mille ispirazioni di più vario genere.

Il problema de *Il re di Girgenti*, che vedo in questo momento, è quello dei vari linguaggi. Abbiamo a che fare precisamente con quattro strati ben distinti: con un siciliano antico reinventato, con l'italiano, con lo spagnolo corrotto, e con il latino corrotto.

Per quel che riguarda il siciliano antico reinventato, penso di poterla cavare, perché in questo periodo sto rileggendo un romanziere della fine del '700 e l'inizio dell'800 che all'epoca era molto molto famoso e tenuto in grande stima. Parlo di Jean Paul, un romanziere di grande successo: in qualche maniera si potrebbe dire che era l'Andrea Camilleri tedesco dell'epoca. Oggi è meno conosciuto, ma devo dire che mi serve molto la riletture dei suoi romanzi, per ispirarmi a una certa linea linguistica per la mia traduzione.

Credo che potrà anche adattare l'italiano a questo stile.

Ma quando penso alle parti spagnole e quelle latine mi cresce dentro una invidia terribile per i miei colleghi traduttori, inglese e francese, perché loro hanno molto più facilità di giocare sia con la sintassi che con la grammatica soprattutto dei verbi, perché non sono mai troppo lontani dall'italiano. Io, invece, devo obbedire ad altri ritmi dovuti alla costruzione sintattica così diversa in tedesco. E non posso affatto giocare con la stessa leggerezza dei miei colleghi sui gerundi, perché non abbiamo dei gerundi nella lingua tedesca, ma soltanto participi presenti che non sono la stessa cosa. Per tradurre un semplice gerundio italiano mi devo grattare il capo per lungo tempo, perché ho la scelta tra almeno 8 o 9 modi di come rendere quel maledetto gerundio, e devo decidere infine quale di queste molte possibilità sia più idonea.

Infine vi voglio ancora parlare brevemente di un problema che mi tormenta notevolmente, cioè il linguaggio erotico di cui abbonda la scrittura di Camilleri. La lingua tedesca ha un lessico erotico molto ristretto e quel poco è ambientato per la maggior parte, se lo vogliamo localizzare anatomicamente, nella zona del sedere, mentre la lingua italiana - come tutte le lingue romanze - gioca liberamente, gioiosamente e impudicamente con tutte le parti sessuali.

Allora cosa fare e come fare? Devo dire che gli stessi problemi mi si sono presentati già una volta con il romanzo di Luigi Malerba. Perché i problemi non sono mai risolti una volta per tutte, come si potrebbe pensare. Succede sempre così: le cose più semplici in una lingua, sono in verità le cose più difficili in un'altra lingua, e non solo nel campo del linguaggio erotico. Quindi mi metto a riflettere, a meditare, a considerare, a ponderare, a volte con l'aiuto del fantastico psicologo e sessuologo Ernest Bor-

nemann e del suo libro *Sex im Volksmund, Il Sesso nel linguaggio popolare*. Questo significa che in fondo rimangono solo a riflettere e a provare che cosa possa meglio corrispondere a certe frasi o espressioni erotiche. Perché una cosa è di fondamentale importanza: mai una espressione o addirittura una frase erotica deve avere il sapore del tradotto, deve invece apparire del tutto naturale, come se il traduttore l'avesse trovata in altri strati del linguaggio quotidiano non più conosciuti. In fondo è sempre una nuova operazione. I risultati trovati una volta, in una determinata circostanza per un determinato libro, non sono necessariamente ripetibili o trasferibili a un altro libro.

Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica

Dominique Vittoz

Un problema di fondo della traduzione dall'italiano al francese è quello della differenza di elasticità delle due lingue. Calvino definiva l'italiano «lingua di gomma con la quale pare di poter fare tutto quel che si vuole».¹ E ne veniva questa drastica affermazione:

«Una buona traduzione di un libro straniero può conservare un qualche sapore dell'originale; un libro di scrittore italiano tradotto il meglio possibile in qualsiasi altra lingua conserva del suo sapore originale una parte molto minore, o nulla del tutto».² Non lasciamoci impressionare dall'insigne scrittore: tanto *il faut bien traduire*, cioè «bisogna pur tradurre», che tuttavia suona anche col doppio significato di «bisogna tradurre bene»: non c'è via di scampo!

Tradurre Camilleri in francese significa combinare due processi: una lingua di partenza, l'italiano genericamente modificato di Camilleri, particolarmente inventiva, e una lingua d'arrivo, il francese, particolarmente poco duttile.

Di necessità, tradurre Camilleri porta il traduttore in francese a confrontarsi con i limiti di elasticità della sua lingua, per respingerli, far spazio, allargare l'orizzonte pur rispettando il genio della lingua per evitare l'arbitrario, l'invenzione, che portano con sé il rischio di sfociare in un angusto e narcisistico idioletto. Per quanto mi riguarda, almeno fino a ora, per i libri di Camilleri che ho tradotto,³ non ho ceduto a questa tentazione.

Vediamo quali sono, in francese, gli ostacoli maggiori all'elasticità linguistica: lo scrupolo accademico e il centralismo lin-

¹ I. Calvino, "L'italiano, una lingua tra le altre lingue", in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1965, p. 142.
² *Ibidem*.

³ Per ordine cronologico di traduzione: *La concessione del telefono*, *Il gioco della mosca*, *La stagione della caccia* e *Un filo di fumo*.