

Università Cattolica Pázmány Péter
Facoltà di Lettere e Scienze Sociali
Scuola di Dottorato in Lettere



Dóra Bodrogai

**Analisi comparata delle traduzioni di Andrea Camilleri
nella gerarchia delle lingue e culture**

Sommario della tesi di dottorato

Relatrici:

Dr. Margit Lukácsi PhD, professoressa associata

Dr. Anikó Sohár PhD, professoressa associata

Direttore della Scuola di Dottorato: Dr. István Dobos, DSc

Budapest

2026

1. Antefatti della ricerca e obiettivi

Per l'argomento della tesi del dottorato ho scelto le traduzioni in diverse lingue delle opere di Andrea Camilleri: mi interessava se la lingua d'arrivo influenzasse come i traduttori formulano il testo e quali elementi accompagnano l'edizione.

I lettori di Camilleri ricordano l'autore per vari fattori: l'umanità e la trama delle sue storie e, forse a maggior ragione, il suo linguaggio particolare fanno parte del cosiddetto "fenomeno Camilleri". Gran parte dei ricercatori è d'accordo sul fatto che l'incanto di Camilleri sta nel linguaggio peculiare dei suoi libri. Questo linguaggio è così particolare che sono stati redatti vocabolari e dizionari delle parole usate dall'autore: il dizionario del professore Giuseppe Marci, il quale è coordinatore anche del sito CamillerINDEX, è uscito proprio nel 2025 come volume speciale dei *Quaderni Camilleriani*.

L'idioletto usato nelle opere di Camilleri, un misto di italiano, italiano regionale, dialetto siciliano e il modo di parlare familiare di Camilleri, viene ormai chiamato *vigatese* dopo Vigàta, luogo immaginario delle vicende di tanti romanzi. L'autore stesso ha usato l'espressione numerose volte. La base del *vigatese* è l'italiano, innesto con elementi siciliani, vale a dire l'inserimento nel testo di cambi di suoni, morfemi e, in un numero minore, parole dialettali. Il linguaggio ricorda fortemente il mondo del teatro e del cinema, un fatto non sorprendente, conoscendo il passato di Camilleri. Quest'effetto è percepibile soprattutto nei dialoghi e nella trama; Sciacovelli (2009) e Serkowska (2006), per esempio, considerano questo fattore uno dei motivi del suo successo.

I romanzi di Camilleri sono stati già analizzati dal punto di vista delle traduzioni ma nel centro d'attenzione si trovavano la corrispondenza tra i testi originali e quelli tradotti, l'equivalenza in senso quotidiano e la collocazione delle traduzioni sulla linea di qualità buona-pessima. Oltre i traduttori, diversi altri attori, tra l'altro i redattori e gli editori, influenzano le versioni finali, e non dobbiamo dimenticarci della lingua e cultura d'arrivo e le tradizioni esistenti in esse. Proprio per questo motivo nella tesi ho esaminato le traduzioni di Camilleri dal punto di vista della

sociologia della traduzione, considerando non solo il testo stesso ma anche gli elementi paratestuali perché questi possono rivelare gli usi e i costumi della lingua e cultura d'arrivo in questione. Per un'analisi come questa la più adeguata mi è parsa la teoria della gerarchia delle lingue formulata da Johan Heilbron: il sociologo olandese suddivide le lingue in quattro categorie (ipercentrali, centrali, semicentrali/semiperiferiche, periferiche) e determina tendenze generali nel sistema delle traduzioni.

Heilbron afferma più dinamiche: ad esempio che le lingue periferiche e quelle semiperiferiche sono difficili da distinguere, che la gerarchia cambia dinamicamente, che le traduzioni affluiscono dal centro verso le periferie e che la comunicazione tra le lingue sulla periferia del sistema avviene attraverso una lingua centrale, vale a dire da una lingua periferica viene tradotto in un'altra lingua periferica quello che è stato tradotto prima in una lingua centrale. Più è centrale una lingua nel sistema internazionale delle traduzioni, più generi di testo vengono tradotti da quella lingua. Come esempio Heilbron porta l'inglese in base ai dati olandesi: nelle 33 categorie l'unica lingua presente in ognuna è l'inglese, il tedesco è presente in 28, l'italiano in 10. Di conseguenza, la centralità implica anche varietà: «poiché il numero esiguo di libri tradotti da lingue periferiche si concentra generalmente in pochissime categorie, vale anche il contrario: le traduzioni di libri da lingue periferiche non presentano quella varietà che aumenta con il grado di centralità» (Heilbron 1999: 438). Ciononostante non è avvenuto quello che si potrebbe giustamente temere, cioè che le traduzioni dall'inglese ipercentrale spingano fuori quelle dalle altre lingue meno centrali. Nel caso della patria di Heilbron, cioè l'Olanda, il fenomeno comportò piuttosto la diminuzione della produzione dei libri indigeni. (In base ai dati dell'Ufficio Statistico Centrale [KSH], la proporzione degli autori stranieri pubblicati in Ungheria tra 2020–2024 è in media 34%. Il numero è in aumento dalla fine del regime comunista: 19% nel 1990, quasi 29% nel 2000, 28% nel 2010. L'Ungheria quindi mostra una tendenza simile ai Paesi Bassi [cfr. KSH – Culture, sports].)

Un altro principio fondamentale della teoria di Heilbron è che il sistema internazionale delle traduzioni definisce anche la misura dell'importo di libri: più centrale è una lingua, minore risulta il numero dei libri tradotti in questa lingua, con un aumento dei libri prodotti nella lingua

nazionale: ad esempio, la proporzione di traduzioni nel Regno Unito e negli Stati Uniti è più o meno costante (~5%) dal 1945. Nel suo intervento nel 2018 Heilbron elenca i seguenti dati: la proporzione di traduzioni nel Regno Unito e negli Stati Uniti è 2–4%, in Francia e Germania 12–18%, nel caso delle lingue semiperiferiche 20%, nei paesi scandinavi 30%, in Olanda 34% (nel caso dell'ultimo, tre quarti dei libri furono tradotti dall'inglese). Il sistema funziona similmente nel caso di altri beni culturali come il film, la musica pop o la televisione.

Nella tesi, seguendo gli studi teoretici, in particolare quelli di Heilbron, uso frequentemente la parola 'gerarchia', ma lo faccio in senso sociologico: secondo Heilbron le lingue rientrano in determinate posizioni gerarchiche e, di conseguenza, in rapporti di subordinazione in base a quanto viene tradotto in e da quella lingua (per stabilire la classificazione, prende i dati dall'*Index Translationum*). Naturalmente non penso che questo sistema implichi anche una gerarchia di valore tra le varie letterature. Neanche il sistema di Heilbron, una gerarchia basata sulla quantità di traduzioni, lo fa: esso sottolinea soltanto l'asimmetria del transfer culturale.

In base alla teoria di Heilbron e agli studi presentati nel volume di Marija Zlatnar Moe, Tanja Žigon e Tamara Mikolič Južnič (2019) sarebbe logico aspettarsi che i traduttori applichino strategie differenti quando traducono in lingue diverse: nel caso delle lingue centrali sono più consueti l'addomesticazione e l'orientamento verso la cultura d'arrivo, vale a dire una traduzione più in linea con le abitudini dei lettori, mentre nel caso delle lingue (semi)periferiche la traduzione risulta più "fedele" all'originale, quindi più alienante e orientata verso l'originale.

Il vantaggio del quadro teoretico della tesi è che attraverso esso possono essere considerate più traduzioni di una certa opera letteraria allo stesso tempo, inoltre, l'analisi mette in primo piano le norme traduzionali e le abitudini delle culture in questione senza che metta enfasi sulla qualità della traduzione. La valutazione di questa avviene spesso molto soggettivamente e, come menzionato prima, la versione finale del testo non dipende soltanto dalle intenzioni del traduttore. D'altra parte, ho accesso a lingue (inglese, tedesco, italiano, ungherese) attraverso le quali si possono esaminare la classificazione e la stratificazione di questo tipo.

Il quadro teoretico consente di interpretare ed esaminare l'opera di Camilleri (che abbraccia numerosi generi) in un contesto globale e, concentrandomi in particolare sugli elementi paratestuali (Genette 1996/1997), di illustrare cosa comporta la posizione della lingua d'arrivo nella gerarchia.

Nella tesi prendo in considerazione anche il testo d'origine, ma cerco soprattutto di rispondere alla domanda quanto le norme della lingua e cultura in questione influenzino la formazione del testo e se questo è spiegabile con la gerarchia stabilita da Heilbron. Un'altra questione è se il traduttore e il redattore facciano meno modifiche nel caso dell'edizione ungherese che in quello del tedesco o dell'inglese, infine, se nel caso della traduzione in inglese anche i testi di Camilleri risultano più addomesticanti rispetto all'edizione ungherese e quella tedesca. Finora non è stata eseguita una ricerca che abbia analizzato le opere del nostro autore da questo punto di vista e per questo motivo risulta ad ogni modo interessante l'esame delle traduzioni pubblicate in lingue diverse.

2. I metodi applicati

Ho quindi esaminato le opere di Camilleri nei sistemi culturali d'arrivo (Even-Zohar 1990), attraverso il ruolo svolto della gerarchia linguistica nella circolazione delle traduzioni (Heilbron 1999) con un metodo descrittivo (Toury 1995/2012). Per l'analisi ho scelto tre lingue che conosco bene e che rientrano in categorie diverse: l'ungherese occupa una posizione periferica, il tedesco una centrale, mentre l'inglese è la lingua ipercentrale nel sistema stabilito da Heilbron. In base alle opere presentate nello sfondo teoretico della ricerca ho fatto le seguenti ipotesi:

Ipotesi n.1: in base alla teoria di Heilbron e agli studi presentati dalle ricercatrici slovene possiamo aspettarci che **tra le traduzioni quella inglese e quella tedesca risultino più addomesticanti rispetto all'ungherese** perché i traduttori, per la centralità dell'inglese e del tedesco, sono costretti ad usare una lingua più neutrale. Dall'altro lato possiamo aspettarci che il traduttore ungherese miri di più a una

traduzione più “fedele” del testo e quindi alla rappresentazione del linguaggio particolare dell’autore e al mantenimento dei realia.

Ipotesi n.2: nel caso **dei gialli le traduzioni risultino più addomesticati e, per la gerarchia, maggiormente quella inglese** perché per i libri di questo genere è più importante la trama e la scoperta del mistero e meno la rappresentazione del linguaggio sperimentale nella traduzione.

Ipotesi n.3: consegue dalle prime due ipotesi che **gli elementi differenti dall’italiano standard**, soprattutto il dialetto siciliano e il linguaggio particolare creato da Camilleri, **saranno più presenti nella traduzione ungherese**, mentre nelle traduzioni in inglese e in tedesco saranno trascurabili.

Per testare le ipotesi ho esaminato elementi sia dentro sia fuori il testo: oltre la rappresentazione testuale del dialetto siciliano e delle altre lingue (altri dialetti italiani, tedesco) e la traduzione dei realia anche gli elementi paratestuali come la copertina e i testi che accompagnano il volume.

Al nome di Camilleri si legano più di cento volumi, risulterebbe quindi impossibile analizzare tutti assieme alle loro traduzioni in una sola tesi. In inglese e in tedesco sono disponibili numerosi volumi della serie Montalbano, in ungherese soltanto sei. Tre dei romanzi sono stati tradotti da Margit Lukácsi (*Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine*, *La voce del violino*), uno da Noémi Kovács e Kornél Zaránd (*La forma dell’acqua*), due volumi di racconti da Ádám András Kürthy (*Un mese con Montalbano*, *Gli arancini di Montalbano*). I racconti non si risultano tradotti in inglese fino alla stesura della tesi, sono stati quindi eliminati dalla scelta. Siccome i romanzi più tradotti sono *La forma dell’acqua* e *Il cane di terracotta*, li ho considerati i più adatti all’analisi. Nella scelta dei romanzi da esaminare volevo scegliere quelli che sono disponibili in tutte e tre le lingue e per questo, tra i romanzi cosiddetti storici e civili, mi è rimasto soltanto *Il birraio di Preston*. I libri scelti da analizzare sono quindi *La forma dell’acqua* (trad. Stephen Sartarelli/Schahrazad Assemi/Noémi Kovács & Kornél Zaránd), *Il cane di terracotta* (trad. Stephen Sartarelli/Christiane von Bechtolsheim/Margit Lukácsi) e *Il*

birraio di Preston (trad. Stephen Sartarelli/Monika Lustig/Margit Lukácsi).

Ho prima preso in esame, con un'analisi comparata, le soluzioni del dialetto siciliano nelle traduzioni dei romanzi *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta* in base agli scritti di Jana Vizmuller-Zocco, poi presentato *Il birraio di Preston* alla luce della gerarchia, infine, nell'ultimo capitolo, ho fatto vedere la ricezione delle opere analizzate sia tra i lettori dilettanti sia tra quelli professionali. Volevo vedere se gli elementi esaminati nei due capitoli precedenti (traduttori, le loro soluzioni, dialetto, giudizio sulla presenza dei dialetti) fossero presenti anche nelle loro opinioni. Per comparare le opinioni dei lettori dilettanti, ho usato pagine web come goodreads.com, moly.hu e lovelybooks.de. Quanto per i lettori professionali, ho cercato i loro punti di vista in articoli in forma stampata e digitale. Le testimonianze dei traduttori presentate nella terza parte del capitolo, dato che parlano dei loro stessi testi, si collocano in un rapporto critico speciale con l'opera. Inoltre, contribuiscono alla ricezione delle opere nella cultura d'arrivo nonché in quella d'origine (cfr. Venuti 1995). Le dichiarazioni dei traduttori sulle proprie traduzioni rientrano, a mio avviso, nella categoria dell'epitesto autoriale pubblico di Genette: anche se Genette non tratta esplicitamente le traduzioni, colloca l'autocommento in questa categoria (cfr. Genette 1997: 367).

Il metodo principale è stato quindi l'esame degli elementi (testo verbale e visuale, paratesti, dialetti, elementi culturospecifici) attraverso un'analisi testuale comparata, nell'ultimo capitolo attraverso l'analisi della ricezione e del discorso. Non ho eseguito un'analisi quantitativo-statistica, mi interessavano soprattutto le impressioni dei lettori ricavabili dalle loro opinioni. Ritengo importantissimo l'esame della ricezione dei romanzi camilleriani in questione perché altrimenti non si può giudicare la popolarità (o meno) delle traduzioni tra i lettori stessi. Naturalmente è altrettanto vero che i traduttori non necessariamente traducono per i lettori, ma il successo del libro come prodotto, e attraverso questo anche della traduzione, viene determinato dall'opinione dei lettori e dalle vendite.

3. I risultati

Le ipotesi sono state in parte confermate: il traduttore inglese e tedesco usano una lingua più neutrale nei loro testi, mentre le traduzioni ungheresi mirano a rendere il linguaggio di Camilleri anche nella versione tradotta. Nei testi di lingue più centrali, vale a dire in inglese e in tedesco, rimangono delle espressioni italiane o siciliane soltanto per far percepire la località delle vicende. Il testo del romanzo storico è meno addomesticato sia in ungherese sia in inglese rispetto ai gialli montalbaniani.

Dopo l'analisi di *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta* possiamo concludere quanto segue: il testo ungherese viola le norme in numerose occasioni (ad esempio sul livello del lessico, ma soprattutto su quello della fonetica), il che non è normale nella tradizione della traduzione letteraria ungherese. Fino ai tempi recenti era più tipico la sovrastilizzazione, nei nostri giorni invece i traduttori (e i redattori e gli editori) tendono a ritenere più importante il mantenimento dei registri del testo d'origine. La terza ipotesi è quindi confermata: l'unica a provare a rendere il linguaggio particolare di Camilleri è la traduttrice ungherese di *Il cane di terracotta*. Per questo ha utilizzato parole (per esempio *csimota*, *máma*, *celőke*), suffissi (-*bül*) e torsioni fonetiche (*hunnan*) dialettali. Come emerge dall'analisi di Russi (2018), le deviazioni fonetiche sono più presenti rispetto a quelle morfologiche, morfosintattiche o lessicali, il che contraddice all'affermazione da parte di più studiosi che il linguaggio di Camilleri si coglie soprattutto nel lessico. Si possono percepire cambiamenti fonologici simili nella traduzione di Lukácsi: l'uso della /i/ al posto di /ɛ/ o /e/ (*békében* > *békiben*, *nyelvé* > *nyelvin*) oppure la chiusura della /o/ un /u/ (*honnán* > *hunnan*). Gli elementi dialettali toccano soprattutto la parlata dei personaggi; «dalle parti narrative vengono eliminate le varietà diatopiche e sostituite con lo *slang* o con espressioni arcaizzanti; le caratteristiche delle diverse zone geografiche sono mescolate tra loro, preferendo gli universali dialettali e le ortografie fonetiche» (Kollár 2007: 112).

Nella traduzione di Kovács e Zaránd si scontra un unico caso simile (*emberje*), ritengo comunque importante notare che il romanzo da loro

tradotto contiene meno elementi linguistici che meritano la nostra attenzione: *La forma dell'acqua* è il primo romanzo della serie Montalbano, al tempo della sua pubblicazione Camilleri non aveva ancora raggiunto grande successo nella sua patria e non voleva esagerare l'uso degli elementi siciliani.

Stephen Sartarelli, il traduttore in inglese, come afferma anche McRae nella sua tesi del dottorato (2011), prova a straniare quanto possibile ma riconosce l'influenza dei redattori e degli editori sul linguaggio finale, il loro sostenimento della norma e l'estinzione di ogni tentativo sperimentale. Per questo Sartarelli traduce il linguaggio di Camilleri soprattutto in inglese standard, solo in qualche rara occasione si nota un uso di lingua marcato (ad esempio nel caso di Adelina o della vicina di casa). Si trovano ciononostante elementi presi dall'originale, in generale tali il cui significato si deduce dal contesto (ad esempio *signora, va bene, buongiorno*) oppure tali che danno un sapore italiano al testo – in questa categoria rientrano soprattutto i nomi dei piatti e realia come i titoli (reali o immaginari) di giornali, spiegati poi nelle *Note* alla fine del libro. Quando invece gli elementi strettamente legati alla cultura trasmettono informazioni essenziali, Sartarelli decide di tradurli. A parte l'*omertà*, il cui significato non può essere dedotto dal contesto ma si trova nelle note alla fine del libro, Sartarelli non lascia nel testo elementi che non siano deducibili o spiegati. Secondo Sanna (2019) nella traduzione inglese si perde il misto di linguaggi e registri, il testo d'arrivo diventa monolingue, Sartarelli lo adegua alle conoscenze e usanze dei lettori.

Per le tradizioni letterarie tedesche, quindi anche per le traduzioni, un tratto tipico è la formalità del linguaggio, la preferenza dello standard ai dialetti e ai registri più bassi (cfr. ad esempio Polenz 2009). Proprio per questo motivo le traduzioni da me esaminate neutralizzano il linguaggio, vi rimangono parole ed espressioni quali gli apostrofi e gli uffici (*signora, dottori, commissario*) e pochi altri (*Mànnara*, elementi topografici, una formula magica ecc.) in modo da dare un sapore italiano al testo. La necessità di avere una traduzione fluente si mostra anche nel fatto che sono rare le parole annotate che potrebbero interrompere la lettura. Si può stabilire anche il fatto che le due traduttrici, Assemi e Bechtolsheim, usano strategie simili: nessuna dei due prova a tradurre in tedesco il linguaggio

di Camilleri, cercano invece di far vedere l'italianità del romanzo lasciando degli elementi italiani e siciliani nel testo. Anche nell'edizione tedesca si trovano delle note: alla fine di *Die Form des Wassers* si spiegano Männara, Lombroso, Sturzo e *La liggi*, senza alcuna coerenza apparente. Alla fine di *Der Hund aus Terracotta* si trovano non soltanto le note della traduttrice (*Anmerkungen der Übersetzerin*, nelle quali si spiegano Asinara, Eduardo de Filippo, Mário de Sá-Carneiro, Delio Tessa e Vucciria) ma anche l'elenco dei piatti menzionati (*Im Text erwähnte kulinarische Köstlichkeiten*) che si trovano così organizzati anche nei volumi susseguenti tradotti da Bechtolsheim – potrebbero essere quindi ricondotti a una decisione dell'editore o del redattore. A quest'ipotesi contraddice il fatto che nelle traduzioni dei gialli di Moshe Kahn e del duo Rita Seuß-Walter Kögler non si trovano questi elementi paratestuali. Un altro particolare interessante sono i sottotitoli (*Commissario Montalbano löst seinen zweiten Fall* [Il commissario Montalbano risolve il suo secondo caso criminale], *Commissario Montalbano denkt nach* [Il commissario Montalbano riflette]) che si trovano in ogni volume indipendentemente dal traduttore, possiamo quindi supporre che sia una decisione del redattore e/o dell'editore. Come elemento di marketing, i sottotitoli rendono la serie più riconoscibile ai lettori.

La prima ipotesi presentata nel capitolo sulla metodologia è in parte confermata: i traduttori inglese e tedesco usano una lingua standard colorito con delle parole italiane/siciliane, quindi straniano in misura minima e fanno vedere che si tratta di un testo straniero. Anche la traduzione ungherese addomestica e strania nello stesso tempo: il testo evoca il senso di stranezza nel lettore perché, cercando di far percepire i tratti del testo d'origine, differisce dalle norme letterarie; però addomestica perché a parte un caso non vi si trovano elementi in italiano o in dialetto siciliano.

Dall'analisi di *Il birraio di Preston* emerge che il traduttore inglese tratta la traduzione molto più liberamente: tralascia l'indice molto importante per il gioco di Camilleri, trasferisce il suo contenuto, accanto alle sue spiegazioni, nelle note finali, infine riscrive e trasloca anche il Post Scriptum. Sartarelli fa numerosi inserimenti e modificazioni e, per dare un colorito ed esotismo al linguaggio, lascia spesso nel testo parole italiane e

siciliane, quindi addomestica e strania nello stesso tempo. Monika Lustig, la traduttrice tedesca, aggiunge soltanto *I commenti della traduttrice* ma fa anche lei degli inserimenti nel testo.

È la versione ungherese che cerca di rendere al meglio la varietà linguistica. L'inglese rende qualche elemento di questo tipo, ad esempio la parlata toscana del prefetto Bortuzzi, il colorito milanese del dialogo tra Colombo e sua moglie e l'oralità dei dialoghi siciliani. In inglese le parole ed espressioni straniere nel testo, il *couleur locale*, soddisfa e desta l'interesse del pubblico anglofono verso l'esotico. Tutto questo è tuttavia trascurabile rispetto alla versione sperimentale ungherese che, rispetto alla lingua letteraria, presenta cambiamenti soprattutto fonetici e in misura minore ma memorabile quelli lessicali.

Similmente ad altri studi (cfr. Zlatnar Moe, Žigon e Mikolič Južnič 2019) il traduttore inglese maneggia il testo e gli elementi accompagnanti più liberamente rispetto alle traduttrici tedesca e ungherese. Siccome sia l'editore sia il redattore hanno la possibilità di intervenire nel processo, è possibile che il cambiamento non abbia a che fare con il traduttore.

L'elaborazione linguistica di *Il birraio di Preston* mostra grande varietà. La traduttrice tedesca non tenta di far vedere la variazione linguistica presente nel romanzo: il testo si legge in tedesco letterario (*Hochdeutsch*) con un numero trascurabile di elementi italiani o dialettali (per esempio i titoli e i versi delle arie nel secondo capitolo; *dindarolo*; *caruso*). Il testo inglese fa vedere soltanto la parlata toscana del prefetto fiorentino, qualche frase in milanese e alcune parole in siciliano in modo da dargli sapore. Quello ungherese è il più variegato da questo punto di vista: la traduttrice ungherese usa elementi dialettali ungheresi misti ma soltanto nel caso di personaggi di ceti sociali bassi (ad esempio Agatina). I realia sono già accompagnati da spiegazione nell'originale, nella loro traduzione quindi i traduttori non hanno dovuto inventarsi nuovi modi (in ungherese anche in questo caso vi stanno soltanto parole ungheresi, non elementi stranieri).

I fattori elencati sembrano sostenere il modello di Heilbron e le ipotesi da esso derivate: la traduzione inglese e quella tedesca sono più addomesticate rispetto all'ungherese perché i traduttori sono costretti a scegliere una lingua più neutrale a causa della centralità delle lingue.

Mentre tutte e tre le traduzioni sono addomesticate, lo fanno con metodo molto differenti tra loro: l'ungherese cerca, in modo orientato al testo d'origine, di rendere il linguaggio misto di Camilleri, ma gli elementi culturali vengono sostituiti con quelli ungheresi. Il tedesco neutralizza sia il linguaggio sia i realia, avvicina la traduzione alle competenze linguistiche e culturali dei lettori di lingua tedesca. L'inglese addomestica il linguaggio del testo, conserva spesso i realia culturali in originale, ma maneggia gli elementi accompagnanti con grande libertà. Il fatto che la traduttrice tedesca non abbia nemmeno provato a rendere il linguaggio potrebbe essere un segno della centralità del tedesco. In contrasto, la traduttrice ungherese, cerca di far percepire la variazione linguistica con vari metodi. Il pubblico inglese è abituato a saltare gli elementi non strettamente legati al testo, potrebbe essere per questo che i segni dell'indice che rimandano ai testi originali sono messi tra le note; quindi, sono nascosti tra le informazioni supplementari, non essenziali. Non dobbiamo dimenticarci che in inglese, la lingua ipercentrale, la proporzione delle traduzioni è attorno al 5%, le traduzioni quindi valgono come qualcosa di esotico – è forse successo per questo che il nome del traduttore si vede sul frontespizio (questo vale anche per l'edizione tedesca), il riconoscimento del quale come poeta suscita maggiore fiducia per la traduzione. Il nome del traduttore sul frontespizio portrebbe inoltre rimandare all'importanza delle capacità produttive individuali, nonché agli sforzi di rendere visibile i traduttori.

Sembra valida l'affermazione di Zlatnar Moe e i suoi collaboratori, secondo la quale le lingue centrali sperimentano di meno e cercano meno di rendere la molteplicità linguistica, preparano invece testi più omogenei, più consueti ai lettori, e mostrano grande libertà nel caso degli elementi extratestuali.

Dalle valutazioni presentate nel capitolo sulla ricezione si ricava che sono i lettori ungheresi quelli che scrivono di più sulla traduzione. Anche i lettori anglofoni e germanofoni menzionano i traduttori e giudicano la traduzione ma le loro opinioni rimangono al più spesso superficiali. Il traduttore viene menzionato per nome per lo più nelle recensioni inglesi il che potrebbe rimandare all'esotismo, l'essere strano e inusuale della letteratura tradotta, nonché l'importanza dell'individualismo nelle culture

anglosassoni. È altrettanto interessante osservare che menzionano il traduttore per di più in contesti positivi – quando giudicano la traduzione non riuscita bene, di solito non nominano il traduttore. La presenza delle parole italiane/siciliane è valutata in modo misto ma tende al positivo. Coglie decisamente l'occhio dei lettori del testo ungherese quando la traduttrice cerca di rendere il linguaggio di Camilleri: tanti menzionano l'uso di parole come *csimota*, *kamara* e altre parole dialettali (o quelle che sembrano dialettali) nelle loro valutazioni. Anche i lettori anglofoni o germanofoni segnalano nelle loro valutazioni che il testo contiene elementi italiani/siciliani.

Le recensioni in lingua inglese menzionano spesso le parolacce, il che consegue dalle norme culturali: nei territori anglosassoni, specialmente negli Stati Uniti, non ne è accettato l'uso in opere letterarie. Alcuni lettori rimproverano anche la loro presenza «senza scopo».

Sia i lettori e recensori anglofoni sia quelli germanofoni fanno il paragone con altri autori, ad esempio con quelli i cui romanzi sono ambientati in Italia (il commissario Brunetti di Donna Leon a Venezia), altri autori di gialli (Henning Mankell, Georges Simenon) e altri detective (Philippe Marlowe). Nel caso dell'inglese, il paragone potrebbe essere rafforzato dalle citazioni di Donna Leon sulla copertina dei gialli montalbaniani.

Per quanto riguarda le recensioni professionali, in genere non parlano della traduzione in modo dettagliato. Menzionano qualche volta che il linguaggio di Camilleri è misto, ma delineano piuttosto, oltre la trama, le origini siciliane dell'autore e del fascino da esse derivato. Gli elementi paratestuali, nello specifico la copertina, viene menzionato da molti. Tralasciano per lo più l'uso di lingua delle traduzioni, vale a dire la presenza di parole ed espressioni italiane o dialettali.

Da questo si può dichiarare quanto il fatto della traduzione si trovi in posizione emarginata in tutte e tre le culture d'arrivo: la maggioranza dei lettori non menziona nemmeno che si tratta di un'opera tradotta. Benché i lettori anglofoni nominino il traduttore, nella loro valutazione si riscontrano pochissimi commenti sul testo tradotto. Questi rimangono abbastanza superficiali o si occupano più dettagliatamente con un solo aspetto (ad esempio l'uso della parola *dawdle* per *tambasiàre*). In base alle

opinioni dei lettori possiamo affermare anche che non si può accontentarli in nessun modo: valutano la stessa cosa in modo contrario perché ognuno si avvicina all'opera con altre aspettative che dipendono fortemente dalle proprie esperienze di lettura, dalle proprie percezioni e dal proprio stato.

In base alle opinioni dei lettori dilettanti e professionali presentate nell'ultimo capitolo risulta chiaro che la traduzione non ha una vera e propria ricezione: la critica della traduzione è praticamente inesistente, le opinioni dei lettori che potrebbero essere concepite come critica della traduzione sono sparse e parlano di solito di un solo aspetto. La ricezione interessa soprattutto la trama dei romanzi e altri aspetti che stanno oltre la testualità, ad esempio il modo di pensare vero o immaginato dell'autore (sessismo, omofobia).

Concordo l'affermazione di McRae secondo la quale si avvera lo straniamento suggerito da Venuti (1995), e non solo nel caso del testo inglese. In tutte le traduzioni dei romanzi di Camilleri da me esaminate si riscontrano elementi strani ai lettori: per i lettori ungheresi parole inusuali o dal significato sconosciuto, mentre i lettori del testo tedesco e inglese leggono espressioni che si trovano anche nell'originale. A mio avviso si può parlare di testi che anche in ambienti e culture diversi fanno lo stesso effetto sui lettori e che sono decisamente identificabili come traduzioni. I diversi modi di straniamento possono rimandare non solo alle scelte dei traduttori stessi ma anche alle norme delle culture d'arrivo: Lustig decide di utilizzare la lingua letteraria, come scrive nella sua postfazione e le altre due traduttrici, Assemi e Bechtolsheim, hanno applicato le proprie strategie. Sembra che il pubblico tedesco tolleri bene la presenza di parole straniere nel testo. Nei testi pubblicati da Bastei Budapest vi si scontrano meno parole straniere e queste servono in primo luogo a rappresentare dialetti non siciliani (cfr. l'agente Balassone in *Il cane di terracotta* o il tedesco in *Il birraio di Preston*). Il dialetto siciliano è rappresentato da diverse varietà linguistiche che la traduttrice ungherese ha deciso di usare sul consiglio di Antonio Donato Sciacovelli, scelta che l'editore ha accettato. *La forma dell'acqua*, tradotta da Noémi Kovács e Kornél Zaránd, presenta meno elementi dialettali al principio, completamente assenti nel testo ungherese. Nei paesi anglosassoni l'enfasi è messa, come confermato da Sartarelli stesso, soprattutto sulla fluidità del testo e

sull'ottenimento dell'approvazione dei lettori; è per questo che Sartarelli decise di includere il lessico italiano/siciliano e la varietà diversa dalla lingua standard (brooklynese) poco a poco – come ha fatto anche dall'altro canto Camilleri nel corso dei suoi romanzi con il pubblico italiano. È nonostante importante notare che la situazione è diversa per l'ungherese, l'inglese e il tedesco indipendentemente dalla gerarchia: il fatto che coesistano più standard dà la possibilità di non percepire quegli elementi che non appartengono al standard principale come substandard. Questo, ovviamente, non è il caso per l'ungherese. L'imitazione del parlato è uno dei problemi della narrativa moderna proprio perché valgono regole diverse per il parlato scritto che per la lingua davvero parlata. Quest'imitazione è uno strumento importante per Camilleri e presenta altre difficoltà nel tradurre perché il dialetto da lui usato ha uno standard che non coincide con quello scritto.

Nel caso degli elementi paratestuali, la cancellazione dell'indice, il passar di seconda linea delle note e il nome del traduttore segnalato sul frontespizio sostengono l'influenza della centralità dell'inglese. È altrettanto importante menzionare che la pubblicazione dei romanzi storici avviene relativamente tardi, nel 2014, mentre le traduzioni tedesca e ungherese (2000 e 2002 rispettivamente) sono più vicini nel tempo alla pubblicazione dell'originale (1995). Sia l'editore sia il traduttore erano consapevoli del fatto che i gialli sono più vicini ai gusti dei lettori anglofoni, per questo decisero di pubblicare prima quelli, mentre per i romanzi storici è venuta l'occasione soltanto quando Camilleri si è già affermato come autore bestseller anche nei loro paesi.

Naturalmente non possiamo dedurre conclusioni generali in base a tre opere analizzate, ma a mio avviso si osservano bene le tendenze di traduzione delle lingue centrali: nei territori anglosassoni è importante sottolineare il successo raggiunto dall'autore e l'esoticità del libro (in questo caso l'ambiente italiano-siciliano), nei territori germanofoni questi fattori si presentano ma sono meno accentuati, mentre per gli ungheresi nel centro dell'attenzione vi sta il genere letterario e il luogo delle vicende. Le lingue centrali sperimentano di meno con la lingua e cercano di far percepire la variazione linguistica con l'inserimento di elementi testuali presi dall'originale, i lettori in generale aspettano dal traduttore un testo

più omogeneo inoltre con gli elementi extratestuali si permettono più libertà.

Sarebbe bello se la ricerca presentata in questa tesi di dottorato potesse essere estesa a ulteriori traduzioni: sarebbe utile includere più lingue e più ricercatori nell'indagine per avere un quadro più completo e particolareggiato del ruolo svolto dei romanzi di Camilleri nelle culture d'arrivo, delle soluzioni applicate dai traduttori e dell'influenza della gerarchia delle lingue sia sul testo sia sugli elementi che lo accompagnano. Nelle ricerche future varrebbe la pena esaminare in più traduzioni se le tendenze qui presentate si manifestano anche in altre lingue (semi)periferiche, per altri autori, in altri generi, in altre epoche. Le analisi di questo tipo potrebbero far vedere come la posizione occupata dalle lingue nella gerarchia influenzi le traduzioni in generale, vale a dire il transfer linguistico e culturale, oppure avviene soltanto in casi specifici e, nel caso di quest'ultimo, quali sono questi casi, come cambiano, come possono essere cambiati e come si rapportano ai fattori extralinguistici. Questo, ovviamente, eccede le capacità di un unico ricercatore e necessita un approccio e un'analisi multidisciplinari attraverso una cooperazione più ampia per risolvere la questione della gerarchia delle lingue e della traduzione.

Opere citate

- Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today* 11 (1).
- Genette, Gérard. 1996. Transztextualitás. Ford. Burján Monika. *Helikon* 42 (1–2): 82–90.
(Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 7–17.)
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Ford. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
(Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.)
- Heilbron, Johan. 1999. Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory* 2 (4): 429–444.
- Kollár, Andrea. 2007. Traducibilità ed equivalenza. Il ruolo degli elementi dialettali nella versione ungherese de *Il cane di terracotta* di Andrea Camilleri.

- In: Marcato, Gianna (szerk.). *Dialetto, memoria & fantasia*. Padova: Unipress, 109–113.
- KSH – Culture, sports
https://www.ksh.hu/stadat_eng?lang=en&theme=ksp (Megtekintés ideje: 2026.06.02.)
- McRae, Ellen. 2011. *Translation of the Sicilianità in the Fictional Languages of Giovanni Verga and Andrea Camilleri*. Doktori értekezés. Auckland: University of Auckland.
- Polenz, Peter von. 2009. *Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin-New York: Walter De Gruyter.
- Sanna, Elena. 2019. Il metodo traduttivo di Stephen Sartarelli: una prospettiva diacronica sulla resa in inglese delle opere di Andrea Camilleri. In: Demontis, Simona (szerk.). *Il telero di Vigàta (Quaderni Camilleriani 9)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 104–116.
- Sciacovelli, Antonio Donato. 2009. Le ragioni profonde del successo di un modello idiomatico non inedito: i romanzi di Andrea Camilleri. In: Da Rif, Bianca Maria (szerk.). *Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19–24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 429–434.
- Serkowska, Hanna. 2006. Sedurre con il giallo. Il caso Camilleri. *Cahiers d'études italiennes* 5 (Images littéraires de la société contemporaine): 163–172.
- Solum, Kristina. 2018. The Tacit Influence of the Copy-Editor in Literary Translation. *Perspectives* 26 (4): 543–559.
- Toury, Gideon. 1995. (2012²). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge.
- Vizmuller-Zocco, Jana. 1999. Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri. *Camilleri Fans Club*.
http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml (2025.05.21.)
- Vizmuller-Zocco, Jana. 2001. I test dell'(im)popolarità. *Quaderni d'Italianistica* XXII (1): 35–46.
- Zlatnar Moe, Marija & Žigon, Tanja & Mikolič Južnič, Tamara. 2019. *Center and Periphery: Power Relations in the World of Translation*. Ljubljana: Ljubljana University Press.

4. Pubblicazioni sul tema

- “Klasszikusok újratöltve?”. *Magyar Napló* 2022/5: 69–70.
- “Mario Inglese. Scrivere la Sicilia. Saggi di letteratura contemporanea”.
In: *Annali d’Italianistica* 41 (2023): 618–621.
- “Bruno Berni, Catia De Marco, and Anna Wegener, eds. Passaggi intermedi. La traduzione indiretta in Italia”. In: *Annali d’Italianistica* 42 (2024): 633–635.
- „Reticenze e coincidenze in *Il Birraio di Preston*”. In: *I fantasmi di Camilleri* (a cura di Milly Curcio), L’Harmattan, Budapest-Torino-Parigi, 2017, 133–146.
- „«La grazia sarebbe di morire assieme». Appunti sulla produzione breve di Andrea Camilleri”. In: *Contributi alle ricerche romanze* (a cura di Tímea Farkis, Tünde Wallendums), Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2022, 19–25. (<https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/34220>)
- „Tradurre la lingua non standard: Andrea Camilleri in ungherese”. In: *Contributi alle ricerche romanze 2* (a cura di Linda Németh, Ingrid Petkova, Eszter Salamon), Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2023, 9–16. (<https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/44454>)
- „Translating Non-Standard Language. Andrea Camilleri in Hungarian”.
In: *Pázmány Papers* 1/1 (2023): 215–235.
(<https://ojs.ppke.hu/index.php/pp/article/view/1048/1044>), nonché
In: *Varietas Delectat. A Hieronymus Fordítástudományi Kutatócsoport bemutatkozó kötete* (a cura di Anikó Sohár), Akadémiai Kiadó, Budapest, 2024.
(https://mersz.hu/dokumentum/m1143vd__72/#m1143vd_70)
- „»Ekkor, teljesen véletlenül, egy opera címe képződött meg a fejemben» – *A prestoni serfőző fordításairól*”. In: *Triplixere dicere. Szokott és szokatlan fordítási jelenségek*. (a cura di Anikó Sohár). Budapest: Akadémiai Kiadó, pubblicazione in corso.