



LUNDS
UNIVERSITET

SPRÅK- OCH LITTERATURCENTRUM
ITALIENSKA

La forma dell'acqua:

tradurre tutte le note di una partitura

Analisi del romanzo e della traduzione svedese

Kandidatuppsats i italienska, ITAK01
Författare: Anita Boffano
Handledare: Carla Cariboni Killander

VT 2016

INDICE

1. <u>Introduzione</u>	2
1.1 Scopo e metodo	2
1.2 Introduzione all'autore e all'opera scelta	3
2. <u>Teoria</u>	5
2.1 Analisi narrativa	5
2.1.1 La “stilizzazione del discorso”	5
2.1.2 Forma e contenuto	6
2.2 Elementi culturali e traduzione	6
2.2.1 Traduzione semantica e traduzione comunicativa	7
2.2.2 Metafore	7
2.2.3 Tradurre le metafore	7
2.2.4 Locuzioni idiomatiche	8
2.2.5 Tradurre le locuzioni idiomatiche	8
2.2.6 Varietà linguistiche	9
2.2.7 Tradurre le varietà linguistiche	10
3. <u>Analisi</u>	11
3.1 Varietà linguistiche	11
3.1.1 Variazioni diafasiche	11
3.1.2 Variazioni diastratiche	17
3.1.3 Variazioni diatopiche	19
3.2 Locuzioni idiomatiche e metafore	20
3.2.1 La locuzione idiomatica viene tradotta con un'altra simile nella lingua di arrivo	20
3.2.2 La locuzione idiomatica viene tradotta letteralmente	21
3.2.3 La locuzione idiomatica viene parafrasata e spiegata o viene omessa	22
4. <u>Conclusioni</u>	24
5. <u>Bibliografia</u>	26
5.1 Fonti primarie	26
5.2 Fonti secondarie	26
6. <u>Annessi</u>	28

1. INTRODUZIONE

1.1 Scopo e metodo

Lo scopo di questo lavoro è scoprire se, e in che modo, le scelte traduttologiche adottate per tradurre un testo italiano in svedese manipolino la narrazione di un romanzo, la caratterizzazione dei suoi personaggi o dell'ambiente nel quale si svolge, attraverso l'omissione o l'alterazione del risultato di certe scelte linguistiche fatte dall'autore, come per esempio alcuni termini, locuzioni o idiomi.

Il testo analizzato, *La forma dell'acqua* di Andrea Camilleri, presenta innumerevoli incursioni di espressioni dialettali siciliane all'interno di frasi in italiano standard - con termini come *prescia*, *catojo* o *firriare* -, nonché un ricco uso di varietà linguistiche - da volgarità e informalità fra colleghi a un italiano burocratico, quasi aulico-, e interi dialoghi in dialetto siciliano. A partire da questo testo è stato creato un corpus composto da espressioni idiomatiche e metaforiche, esempi di varietà linguistiche e elementi dialettali che verranno confrontati con le loro controparti svedesi, analizzandone e paragonandone l'effetto narrativo.

Tipicamente, i racconti della serie di Montalbano esibiscono un linguaggio particolare, volutamente adottato dall'autore, che “impasta siciliano e italiano in tutta tranquillità, confidando evidentemente nella voglia dei suoi lettori e lettrici di imparare e godere una lingua mezza straniera” (Sofri, 2008 *La lingua mista di Camilleri*, Panorama). Nei romanzi di Camilleri, dunque, non è solo il contenuto della narrazione a sortire un certo effetto sul lettore, ma anche la lingua da lui usata, ed è su questo aspetto che si concentrerà il presente lavoro.

Attraverso l'analisi del primo romanzo della serie di Montalbano, *La forma dell'acqua* (pubblicato nel 1993), e il confronto con la sua controparte svedese *Kommissarie Montalbano: Vattnets form* (2013), si cercherà infatti di osservare se vi sono aspetti culturali o narrativi trasmessi proprio grazie all'uso di specifiche scelte linguistiche, e se è stato possibile ricreare queste sfaccettature nella traduzione svedese.

Lungi dal voler essere una critica alla traduzione fatta, nel caso specifico di questo libro eseguita da Barbro Andersson, le pagine seguenti raccolgono osservazioni che usano la traduzione del romanzo come mezzo per risaltare le difficoltà generali che possono venir riscontrate quando si cerchi di trasferire contenuti intrinseci alla lingua di partenza ad un altro idioma.

Il corpus analizzato è costituito da fenomeni linguistici come locuzioni idiomatiche, modi di dire, l'uso del dialetto o di espressioni dialettali, elementi tratti da dialoghi fra personaggi o da dialoghi, in un senso più lato, fra il narratore e il lettore. Si terrà conto dell'originale in italiano e della soluzione offerta dalla versione svedese.

I problemi riscontrati dai traduttori, specialmente dai professionisti che si dedicano ad opere romanzesche, per ritrasmettere i contenuti culturali di una lingua di partenza a una lingua di arrivo sono stati ampiamente studiati in opere che evidenziano soluzioni diverse a seconda dell'effetto finale desiderato o del tipo di opera da tradurre. Questo studio non si centrerà sugli aspetti intrinsecamente traduttologici argomentando per un metodo traduttivo piuttosto che per un altro o offrendo traduzioni alternative, quanto, soprattutto, su eventuali differenze nella forma di narrazione.

1.2 Introduzione all'autore e all'opera scelta

Autore estremamente prolifico, lo scrittore siciliano Andrea Camilleri ha creato il suo personaggio più famoso nella figura del commissario Montalbano, protagonista di ben ventidue romanzi. Tradotti in più di 120 lingue, fra le quali lo svedese, i libri del commissario Montalbano hanno saputo coinvolgere lettori di innumerevoli paesi, basandosi su una formula letteraria che unisce un nucleo di indagine investigativa con vivide descrizioni del paesaggio siciliano, delle persone che lo popolano nonché della tradizione culinaria locale.

Scrittore, sceneggiatore e regista, Andrea Camilleri nasce nel 1925 a Porto Empedocle, in Sicilia, ma vive anche alcuni periodi in Toscana e circa vent'anni a Roma. Iscritto al Partito Comunista, inizia a lavorare come regista teatrale e sceneggiatore nel 1942, cominciando anche a pubblicare racconti e poesie dal 1945, rigorosamente in italiano letterario. Rendendosi però conto di non riuscire a creare, usando la lingua italiana, opere proprie con parole proprie, smette di scrivere sia in versi che in prosa. La sua produzione si riattiva solamente quando, ispirandosi alle opere teatrali in dialetto di Carlo Goldoni e del Ruzzante, Camilleri decide di creare una miscela linguistica propria, equilibrando elementi dell'italiano e del siciliano e raggiungendo una sorta di compromesso: ottenere la libertà di potersi esprimere appieno offrendo però la possibilità a tutti i lettori di comprendere i suoi testi. Così commenta l'autore questo continuo processo di elaborazione:

... Non si tratta di incastonare parole in dialetto all'interno di frasi strutturalmente italiane, quanto piuttosto di seguire il flusso di un suono, componendo una sorta di partitura che invece delle note adopera il suono delle parole. Per arrivare ad un impasto unico, dove non si riconosce più il lavoro strutturale che c'è dietro. Il risultato deve avere la consistenza della farina lievitata e pronta a diventare pane. (Camilleri & De Mauro, 2014:48).

Il romanzo *La forma dell'acqua* rappresenta la prima incursione dell'autore nel genere poliziesco con il commissario Montalbano, che in questo suo debutto deve affrontare un caso particolare, non

un omicidio, ma una sorta di crimine politico. Un noto personaggio pubblico locale, l'Ingegnere Luparello, è stato infatti trovato morto nella sua auto, in condizioni compromettenti, vicino ad una vecchia fabbrica in rovina, punto di ritrovo per prostitute e spacciatori. Il commissario però non si lascia convincere dalla messinscena, cominciando quindi a indagare attorno alla figura della vittima, negli ingannevoli meandri della classe politica e benestante di Vigata, città immaginaria dove Montalbano risiede e lavora.

2. TEORIA

Questo lavoro si propone di concentrare l'attenzione sull'unione di due aspetti fondamentali: l'effetto narrativo del romanzo originale -in altre parole il risultato creato grazie a scelte linguistiche presenti nella versione italiana- e l'effetto ottenuto dalla traduzione svedese. Si presenta quindi il bisogno di disporre di teorie che guidino sia l'analisi narrativa del testo che l'osservazione delle scelte traduttive fatte per la versione svedese.

2.1 Analisi narrativa

2.1.1 La “stilizzazione del discorso”

Anzitutto, come già accennato nell'introduzione, lo stesso Andrea Camilleri ammette di aver coniato un proprio linguaggio per potersi esprimere appieno. Italo Calvino asseriva che la lingua che ci portiamo dentro ci contiene dentro di sé come un mondo più esclusivo e definitivo del ventre materno (Calvino, 1994) e sembra che Camilleri, concordante con questa idea, abbia cercato nei suoi romanzi di utilizzare una lingua che si intuisce essergli molto vicina, dando quasi l'impressione di essere quella usata nel suo ambito familiare. Nelle conversazioni riportate ne *La lingua batte dove il dente duole*, infatti, ribadisce:

Trovo che nelle parole, nella costruzione di una frase dialettale, ci sia un ritmo interno che per me non aveva l'equivalente nell'italiano. Il mio problema era di ritrovare quindi lo stesso ritmo del dialetto nella lingua italiana. Ci sono momenti felici in cui ho il possesso totale di questo mio modo di scrivere, ma altre volte è veramente faticoso, mentalmente faticoso, perché devo stare attento, come un bravo chimico devo ricordarmi la formula e dosare opportunamente la mia lingua, e non cerco mai la composizione più facile, ma quella per me più autentica, per evitare di banalizzare tutto. (Camilleri & De Mauro, 2014:51)

La base di questo lavoro parte dall'idea che l'autore non faccia scelte linguistiche arbitrarie, ma che attraverso la predilezione per l'inclusione di questo o quell'elemento – una parola in dialetto, un modo di dire, una metafora – egli voglia comunicare al lettore informazioni supplementari sul personaggio, sulla situazione comunicativa o perfino sul narratore. Viene accettata la visione di Genette (2006:214), che vuole la “presenza del narratore come fonte, che garantisce e organizza il racconto, in quanto analizzatore e commentatore, in quanto stilista ('scrittore' nella terminologia di Marcel Muller) e – lo sappiamo bene – in quanto produttore di 'metafore’”. L'autore sceglie di prediligere un certo tipo di narrazione – e un certo tipo di narratore – piuttosto che un altro, dando al

romanzo una forma specifica, che deve essere ricreata nella versione tradotta.

2.1.2 Forma e contenuto

Il testo dello scrittore siciliano mira dunque a obbligarci a leggere fra le righe, facendo non solo attenzione al *contenuto* del messaggio, ma anche alla *forma* che questo messaggio prende. Mimetizzandosi, per così dire, fra i suoi personaggi, e accentuandone certe caratteristiche piuttosto che altre, Camilleri riesce a far arrivare al pubblico sottili sfumature che forniscono ulteriori dettagli sociologici, psicologici e, sicuramente, culturali. Sostiene infatti Faini che:

Le caratteristiche stilistiche di un testo sono collegate a scelte consapevoli dell'autore: fra varie possibili alternative consentite dalle risorse della sua lingua egli ne privilegia una. L'uso linguistico si fa personalizzato, e tanto più risulterà originale il risultato testuale, quanto più l'autore sfrutterà la flessibilità della lingua stessa. La forma del testo diventa allora una parte essenziale del messaggio e si lega inscindibilmente al contenuto: *significante e significato* si uniscono per creare un testo stilisticamente marcato. (Faini, 2008:79)

2.2 Elementi culturali e traduzione

Le scelte stilistiche e la personalizzazione dell'uso linguistico arricchiscono enormemente la narrazione, ma allo stesso tempo creano sicuramente alcune difficoltà nel momento in cui questi elementi debbano essere riprodotti nella versione tradotta. Non si tratta più solo di ricreare il dialetto, la cadenza o eventuali strafalcioni linguistici che tipificano un personaggio, ma anche tutti quegli elementi che sono veicolanti di una cultura specifica, come gesti, metafore e modi di dire tipici. Sono elementi che potrebbero esemplificarsi nella definizione del concetto di “*Realia*” di Vlahov e Florin, (citati in Lepschy, 2007:88):

denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni, caratteristici dell'ambiente geografico, della cultura, della vita materiale e delle particolarità sociali e storiche di un popolo, di una nazione, di un paese, di una razza, e che sono così portatrici di un colorito nazionale, locale, storico; tali parole non hanno corrispondenze precise nelle altre lingue.

Qui il traduttore si imbatte in uno dei problemi che da sempre causano grande frustrazione ai professionisti, ciò che secondo Umberto Eco (2003) dovrebbe rappresentare il fine unico di una traduzione, cioè produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale. Questo si rivela dunque doppiamente importante nelle opere che includono metafore, giochi di parole o modi di dire, e

ancor più in quelle che inglobano una o più lingue, cadenze o dialetti. La decisione, voluta o obbligata, del traduttore di omettere altre lingue e dialetti presenti nella versione originale, infatti, fa sì che il lettore perda informazioni cruciali (Lepschy, 2007).

Le possibili soluzioni che i vari manuali redatti sul tema offrono variano a seconda dell'elemento culturale da tradurre e dell'effetto desiderato nella versione finale. Di seguito ne verranno presentate alcune.

2.2.1 Traduzione semantica e traduzione comunicativa

Il bisogno di unire l'aspetto teorico e quello pratico in una traduzione spinge verso un compromesso fra la traduzione semantica, che vorrebbe rendere l'esatto significato contestuale del testo di partenza nel testo di arrivo, e una traduzione comunicativa, che cerca di riprodurre sul lettore un effetto quanto più vicino possibile a quello del testo originale, trasferendo gli elementi stranieri nella lingua e nella cultura d'arrivo: il traduttore deve scegliere se focalizzare la propria attenzione sulla conservazione del testo originale e dei suoi elementi culturali o se adattare il testo originale perché risponda a specifiche esigenze culturali della lingua di arrivo (Faini, 2008). Il traduttore deve saper cogliere appieno il significato trasmesso nella lingua originale per poter trasferirne il messaggio, ma è imperativo che possieda anche una profonda conoscenza della cultura d'arrivo per poter scegliere la miglior strategia traduttiva possibile.

2.2.2 Metafore

Maurizio Dardano (2005:289) definisce la metafora come una “figura retorica consistente nel trasferire il significato di una parola o di un'espressione dal senso proprio a un altro figurato, che abbia con il primo un rapporto di somiglianza”. Esempi tratti dal romanzo sono “imparavano le lezioni a pappagallo” (p.46) o “si mosse, rigido per contrastare le gambe che aveva di ricotta” (p.64). Sostiene Dardano che la metafora è una parte fondamentale del linguaggio umano, che rivela molto sul modo di ragionare del parlante, dato che il pensiero è spesso metaforico.

2.2.3 Tradurre le metafore

La scelta dell'autore di usare un linguaggio metaforico o ricco di connotazioni culturali richiede una traduzione che sappia produrre frasi non solo grammaticalmente corrette, ma che siano anche veicolanti dell'originalità del testo di partenza, una traduzione nella quale “significato e significante si uniscono per creare un testo stilisticamente marcato” (Faini, 2008:79).

Le parole “significante” e “significato” sono qui usate secondo la definizione che ne dà Dardano nel suo *Nuovo Manualetto di linguistica italiana* (2005:14):

Ciascun segno linguistico possiede due facce: l'immagine acustica, cioè la successione di suoni linguistici che lo compongono, e il concetto che esso esprime; a queste due facce del segno linguistico si dà il nome di significante e significato.

Newmark (1992) indica quattro strategie traduttive principali per le metafore, riportate di seguito con alcuni esempi tratti dal romanzo: tradurre letteralmente la parola (“ripetere a pappagallo” – “upprepa som papegojor”); cercare un'immagine metaforica che abbia lo stesso contenuto nelle due lingue anche se non rappresenta la traduzione letterale dell'espressione (“avere le gambe di ricotta” – “ha ben (mjuka) som spagetti”); riportare il significato della metafora con altre parole o spiegarla al lettore (“combattere a viso aperto” – “bekämpa...öppet”); omettere completamente la metafora.

2.2.4 Locuzioni idiomatiche

Anche chiamate *modi di dire*, *idiotismi* o *idiomatismi*, per essere interpretate devono essere analizzate anche in base alle informazioni contestuali, referenziali e pragmatiche nelle quali si trovano incastonate. A causa della loro non composizionalità di significato, le locuzioni idiomatiche sono di difficile categorizzazione e di ampio spettro. La regola generale indica che “il loro significato complessivo non può essere dedotto dall'analisi dei singoli componenti” (Dardano, 2005:286).

2.2.5 Tradurre le locuzioni idiomatiche

Le locuzioni idiomatiche si presentano ancora più difficoltose da tradurre, dato che sono intrinseche ad ogni lingua e che il loro significato non è deducibile basandosi solamente sul significato delle singole parole dalle quali sono composte. Il traduttore deve agire anche come mediatore culturale nel caso delle traduzioni idiomatiche, e può decidere di applicare diverse strategie. Rune Ingo (1991:208-210) ne specifica tre, molto simili a quelle osservate anteriormente per il caso delle metafore: la locuzione idiomatica può essere tradotta con un'altra locuzione idiomatica nella lingua d'arrivo (“Gegè aveva avuto un lampo di genio” p.11 - “Gegè...fick en snilleblix” p.7); la locuzione idiomatica può essere tradotta letteralmente (“i due si erano battuti corpo e anima” p.9 - “båda hade kämpat med kropp och själ” p.5); la locuzione idiomatica può essere parafrasata e spiegata dal traduttore (“si era fatto le ossa alla Fuci” p.31 – “han hade tagit sina första politiska steg inom Fuci” p.25).

Per capire l'importanza di tradurre le locuzioni idiomatiche e le metafore, è necessario comprendere le ragioni per le quali esse vengono usate dai parlanti di una lingua. Anzitutto, le

locuzioni idiomatiche spesso riescono ad esprimere in maniera breve un'idea più complicata, che richiederebbe altrimenti spiegazioni considerevolmente più estese; non solo: fungono anche da catalizzatore per vivide immagini mentali che conferiscono carattere e vitalità ad una lingua. Molto spesso la distinzione fra *locuzione idiomatica* e *metafora* è finissima, ma in linea di massima viene considerata una locuzione idiomatica un'espressione che trasmette un concetto diverso dal proprio significato letterale; la metafora, invece, è una frase o una parola usata per descrivere qualcosa, ma che viene inaspettatamente usata per descrivere qualcos'altro (Merriam Webster Learners Dictionary, 2015). Ambedue, comunque, pongono simili difficoltà al traduttore che deve affrontarle, come osservato anteriormente nel quadro metodologico

2.2.6 Varietà linguistiche

Fondamentali per la caratterizzazione di ogni parlante, gli idioletti e le scelte linguistiche variano da individuo a individuo, e rendono unico il suo modo di esprimersi. L'uso di una varietà o di un'altra, inoltre, esprime anche l'appartenenza (inconsapevole o voluta) del parlante a un certo gruppo sociale, a una certa area geografica, oltre a rivelare ulteriori informazioni sulla situazione comunicativa.

Dardano (2005) riporta che mentre l'idioletto è strettamente legato all'uso individuale della lingua di ogni parlante, le varietà linguistiche possono suddividersi in diversi tipi: diafasico, che riguarda cioè la situazione comunicativa; diastratico, legato quindi ad eventuali differenze di strato sociale; e diatopico, indicante una differenza dovuta a una variazione geografica. Esiste anche una varietà diamesica, legata cioè al mezzo impiegato nella comunicazione, che non interessa però il corso di questa analisi.

Anche chiamata *variazione situazionale* (Enciclopedia Treccani, 2016), la variazione diafasica viene analizzata secondo tre fattori: il campo, il tenore e il modo. Nel caso del campo, ciò che indurrà il parlante ad usare una varietà linguistica piuttosto che un'altra è la natura dell'attività svolta in quel contesto comunicativo e l'argomento del discorso, ciò di cui si parla (o si scrive) (Enciclopedia Treccani, 2016). Per quel che riguarda il tenore, esso “si manifesta principalmente nel grado di distanza sociale e comunicativa fra i partecipanti, è connesso con le finalità che questi hanno e comprende anche le manifestazioni linguistiche della cortesia” (Ibid.). Sarà importante osservare, nei dialoghi, il tenore di cui portano traccia le parole di Montalbano, facendo attenzione alle occasioni nelle quali dà del “lei” e altre nelle quali dà del “tu”. La variazione di tenore spesso svela il tipo di relazione esistente fra lui e l'altra parte dialogante, o il tipo di relazione che il commissario volutamente decide di creare. Il modo, finalmente, concerne soprattutto il modo in cui avviene la comunicazione, se per via orale oppure scritta. Dato che il corpus analizzato in questo

lavoro proviene da un romanzo, un testo scritto, non verrà tenuto in conto il fattore “modo”. La variazione diastratica non riguarda solamente l'appartenenza del parlante a un certo ceto sociale, ma anche la sua collocazione e identità sociale, con fattori come l'appartenenza etnica, il sesso o l'età (Dardano 2005). Per capire meglio la definizione di variazione diatopica, sarebbe bene illustrare brevemente ciò che si intende per “italiano regionale”, facendo riferimento alla spiegazione data dall'Enciclopedia Treccani: “l'italiano regionale è, luogo per luogo, qualcosa di intermedio tra quello che è senz'altro l'italiano senza aggettivi e il dialetto” (Enciclopedia Treccani, 2010). Questa definizione crea infiniti problemi di delimitazione, dato che, come prosegue ad illustrare l'articolo enciclopedico, “un italiano veramente standardizzato non esiste” (Ibid.). Dardano (2005) definisce invece “standard” una “varietà che si oppone alla differenziazione sia geografica sia sociale: chi parla la lingua standard non lascia trasparire la sua provenienza geografica e la sua estrazione sociale” (Dardano, 2005:195). Anche Dardano reitera le difficoltà che sopravvivono quando cercando di suddividere l'italiano in “standard” e “dialetto”, dato che il latino volgare non si è ramificato in lingue specifiche, ma in una miriade di dialetti suddivisibili in diverse categorie e microcategorie; dovremmo quindi sostituire “l'etichetta 'italiano' con 'dialetti italiani’” (Dardano 2005:257). Ulteriori complicazioni si presentano considerando l'italianizzazione dei dialetti, definito come “il progressivo assorbimento di questi ultimi nella lingua comune” (Dardano, 2005:259), che ridefinisce le linee di differenziazione fra *italiano comune*, *italiano regionale*, *dialetto regionale* e *dialetto vero e proprio*.

2.2.7 Tradurre le varietà linguistiche

La scelta dell'approccio traduttologico più costruttivo verso le varietà linguistiche è tutt'ora un tema molto dibattuto, con prese di posizioni estremamente contrastanti avanzate da numerosi autori.

Per limitazioni di spazio, si riassumeranno di seguito le quattro teorie più comunemente usate per la traduzione delle varietà linguistiche:

- uso di espressioni idiomatiche e culturali che esprimano l'appartenenza a una varietà linguistica nel testo tradotto, ma che non siano strettamente collegabili a una singola area geografica;
- annullamento di ogni varietà linguistica e conseguente traduzione del testo in una lingua d'arrivo standard;
- ideazione di un linguaggio con un vocabolario specifico che venga accompagnato da note del traduttore che guidino il lettore;
- trasferimento della varietà originale a una varietà presente nella realtà della lingua della traduzione.

3. ANALISI

Come menzionato anteriormente, l'analisi verrà svolta estrapolando dal testo originale frammenti che includano varietà linguistiche, espressioni o frasi in dialetto e locuzioni idiomatiche, per poi confrontarli con la loro versione in svedese.

3.1 Varietà linguistiche

Scegliere la lingua da usare nei propri romanzi è per Camilleri un esercizio con scopi precisi, da non lasciare al caso. Si può quindi intuire che quando lo scrittore decide di inserire altre varietà linguistiche nel suo testo che sarebbe altrimenti in italiano standard, egli lo faccia per trasmettere un messaggio, un dettaglio esplicativo nascosto fra le parole dette, che il lettore deve interpretare.

L'uso di diverse varietà linguistiche ne *La forma dell'acqua* verrà qui analizzato secondo la loro appartenenza a variazioni diafasiche, diastratiche e diatopiche.

3.1.1 Variazioni diafasiche

Un ottimo esempio di variazione diafasica può ottenersi osservando il personaggio del commissario Montalbano, che essendo il perno centrale della storia viene descritto in molteplici situazioni comunicative. Il commissario ha un vasto registro linguistico, che adatta non solo alla situazione comunicativa nella quale si trova, ma anche alla necessità di raggiungere fini personali.

È dunque possibile osservare come, in interazione con i propri collaboratori, il commissario usi un linguaggio semi-settoriale, con elementi dell'ambito poliziesco, legale o medico:

Es. 1 Sul corpo c'erano altri segni?...ecchimosi, iniezioni (p.36)

Fanns det några andra märken på kroppen?...blåmärken, injektioner (p.29)

Qui la traduzione svedese non riporta il fatto che il commissario, nel suo dialogo con il medico della scientifica, scelga di non usare non la parola *lividi*, più comune, ma un termine più tecnico di ambito medico e registro più formale.

Per ottenere informazioni, poi, intercala termini settoriali formali, in una cornice ufficiosa: l'intenzione di Montalbano, quando decide di interrogare la prostituta Fatma, è di spaventarla con la propria presenza ufficiale, come poliziotto, per costringerla a parlare, usando quindi toni bruschi, termini burocratici, ma scegliendo di dare del “tu” alla ragazza. La versione tradotta mantiene, come l'originale italiano, l'alternanza fra l'uso del “tu” e del “lei” (Es. 2 e 3), dettaglio che potrebbe

apparire incongruo ad un lettore di lingua svedese, nella quale l'uso del "lei" è ormai diventato pressoché obsoleto:

Es. 2 Fammi vedere il permesso di soggiorno (p.58)

Jag vill se ditt uppehållstillstånd (p.51)

Es. 3 Voleva dirmi qualcosa? (p.36)

Ville ni mig något? (p.29)

Il dialogo fra due uomini di legge, il commissario e il questore, si svolge invece con numerosi riferimenti a termini legali e polizieschi, che la traduttrice riesce qui, parzialmente, a riportare, ricreando il dialogo serrato e molto chiaro:

Es. 4 ...non solo ho precise testimonianze in proposito, ma quella strada l'ho fatta fare al mio brigadiere (p.155)

...jag har inte bara exakta vittnesuppgifter om detta, jag har också låtit min assistent köra den vägen (p.139)

Con i superiori, Montalbano fa ampio uso di un linguaggio formale, deferente, ma spesso ciò non si deve a un genuino rispetto verso l'altra persona, quanto a un desiderio di raggiungere un fine personale o addirittura di schernire in maniera dissimulata l'individuo in questione, come visibile negli esempi seguenti:

Es. 5 La mia richiesta, signor prefetto...è dettata da una volontà di trasparenza, allo scopo di troncane sul nascere ogni malevola illazione su una possibile intenzione della polizia di non acclarare i risvolti del fatto e archiviare senza i dovuti accertamenti (p.40)

Min begäran, herr Landshövding...grundar sig på en önskan om öppenhet i syfte att i dess linda kväva varje illasinnad tanke om att polisen inte skulle vilja klarlägga händelseförloppet och lägga fallet till handlingarna utan vederbörlig granskning (p.33)

Nella situazione sopraindicata, la traduzione riporta esattamente il formalismo estremo che caratterizza la frase di Montalbano e che appare così poco in sintonia con la percezione che il lettore ha avuto finora della personalità del commissario.

Il narratore stesso spiega le preferenze linguistiche di Montalbano: “del resto Montalbano aveva accuratamente scelto due verbi (acclarare e ribadire) e un sostantivo (trasparenza) che da sempre rientravano nel vocabolario del prefetto” (Camilleri, pp.40-41).

L'uso eccessivo di formalismi con fini sarcastici in questo caso può essere percepito solo grazie alla comparazione del dialogo con altri che richiedono al commissario l'uso di un tono più solenne, ma nei quali non vi è l'intenzione di fare del sarcasmo, come per esempio nelle conversazioni sullo stesso tema con il giudice Lo Bianco:

Es. 6 Se proprio vuole saperlo, lo faccio per l'occhio della gente. Non voglio che qualcuno metta in giro la voce che abbiamo chiuso di prescia solo perché non avevamo intenzione di andare a fondo della cosa. (p.39)

Qui viene comunque usato un tono di cortesia, ma ben lontano dall'italiano quasi aulico della conversazione riprodotta nell'esempio quattro; si noti per esempio la presenza di un'espressione regionale, come *prescia*.

Fra le particolarità del linguaggio dell'ispettore, non manca l'abbondante uso di volgarismi, a volte giustificati dalla familiarità che ha col suo interlocutore, altre volte invece da lui usati per imporsi su un collega, in modo spesso goliardico, come nell'esempio 7. Il dialogo si svolge fra Montalbano e il suo collega Jacomuzzi, poco stimato in commissariato:

Es.7 “...aveva le sospensioni scassate”
“Come fai a saperlo?”
“Me l'ha detto il mio uccello...” (p.71)
“...stötdämparna var trasiga.”
“Hur kan du veta det?”
“En liten fågel kvittrade det till mig:” (p.62)

Nell'originale, il commissario risponde in modo volgare al collega facendo riferimento ai propri genitali, mentre la versione svedese ha “ripulito” la battuta di Montalbano che sì, rifiuta di rivelare da dove avrebbe appreso la notizia, ma in modo scherzoso, non osceno come in italiano.

Interessante è poi osservare che forma prende la narrazione quando ritrae i pensieri del commissario, i suoi sogni, o “parla” tra sé e sé, quando cioè il lettore viene reso partecipe di un dialogo interiore, o grazie a un monologo vero e proprio o attraverso le descrizioni del narratore. Eccone di seguito alcuni esempi:

Es. 8 Facendo paro e sparo, il commissario calcolò che il munnizzaro geometra doveva abitare al sesto piano (p.62)

Med hjälp av udda och jämna nummer räknade kommissarien ut att den gatsopande lantmätaren måste bo på sjätte våningen (p.53)

Questo esempio risulta particolarmente interessante per due motivi: il primo è l'uso del regionalismo *munizzaro* per descrivere la professione di Baldassarre Montaperto. All'inizio del romanzo, il narratore commenta con sarcasmo come i due geometri Saro e Pino non fossero riusciti a trovare lavoro nel proprio campo, e come fossero stati assunti con l'altisonante denominazione di “operatori ecologici”:

Es. 9 A Pino Catalano e a Saro Montaperto, giovani geometri debitamente disoccupati come geometri, ma assunti in qualità di “operatori ecologici”... (p.9)

De unga lantmätarna Pino Catalano och Saro Montaperto -vederbörligen arbetslösa som lantmätare men anställda som tillfälliga “ekologiska operatörer”...(p.5)

Il sarcasmo si spiega se esaminato nel contesto dei cambiamenti linguistici avvenuti in Italia intorno alla fine degli anni novanta, in seguito ai quali molti lavori manuali che fino ad allora venivano denominati informalmente passarono ad avere un titolo più ufficiale: i bidelli passarono a chiamarsi “operatori scolastici”, le bambinaie e le donne delle pulizie diventarono “operatori domestici”, gli imbianchini “pittori edili” e i pescatori “operatori marittimi”, per menzionarne alcuni. Il termine “operatori ecologici” viene usato esclusivamente in quell'occasione, mentre per tutto il resto della narrazione si fa riferimento all'occupazione di Saro e Pino con le parole *munizzaro*, o *spazzino* quando ai personaggi viene richiesto un tono più formale:

Es. 10 “A chi devo intestarlo?”

“A Baldassarre Montaperto, uno dei due spazzini che hanno trovato il corpo dell'ingegnere” (p.88)

“Vem ska jag skriva ut den på?”

“Baldassarre Montaperto, en av de båda gatsoparna som hittade ingenjörens kropp” (p.78)

Nel caso della traduzione, la prima accezione sarcastica, “ekologiska operatörer” viene riportata anche se non esiste nella lingua svedese, proprio per allertare il lettore che un ulteriore significato è

dato alla parola dal narratore. Negli altri casi non viene però trasferita la differenza fra l'uso di *spazzino* e *munnizzaro*, che denota un passaggio di tono da più a meno formale (operatore ecologico – spazzino – munnizzaro).

Tornando all'esempio numero 8, si trova un secondo particolare interessante da analizzare: quando Montalbano fa “paro e sparo” per calcolare a che piano vivesse Saro Montaperto, la traduzione risolve con un “med hjälp av udda och jämna nummer”, come se il personaggio dovesse calcolare i numeri civici. In realtà, il commissario già possiede l'indirizzo esatto del geometra-spazzino, incluso il numero civico, “Via Lincoln 102. Nella sua deposizione, Saro aveva magari specificato l'interno” (p.62). L'espressione fare “paro e sparo” probabilmente proviene da quella campana “fà 'o paro e 'o sparo”, fare a pari e dispari, cioè tentennare, andare a caso, lasciare decidere alla sorte. La versione svedese descrive un commissario meticoloso, che si lascia guidare dal dettaglio, mentre l'edizione italiana lo ritrae più dedito all'improvvisazione che alla pianificazione.

La lingua che il commissario usa nei suoi momenti di solitudine, o di dialogo interiore, si presenta molto varia e include più registri. Possiede elementi per descrivere opere d'arte,

Es. 11 Un contadino di Guttuso degli anni '40, un paesaggio laziale di Melli, una demolizione di Mafai, due rematori sul Tevere di Donghi, una bagnante di Fausto Pirandello. Un gusto squisito, una scelta di rara competenza. (pp.102-103)

En bonde av Guttuso från fyrtioalet, en landskapsmålning från Latium av Melli, ruiner av Mafai, två roddare på Tibern av Donghi och en badande kvinna av Fausto Pirandelli. Utsökt smak, ett sällsynt skickligt urval. (p.91)

e con la stessa facilità affianca espressioni dialettali ad altre latine:

Es. 12 ...che spiegava come equalmente, zara zabara per dirla in dialetto o *mutatis mutandis* per dirla in latino, le cose nell'isola, e nella provincia di Montelusa in particolare, non si cataminavano mai (p.79)

...som förklarade hur, *zara zabara* som det heter på dialekt eller *mutatis mutandis* om man vill tala latin, saker och ting på ön, och särskilt i Montelusas län, aldrig förändrades även om barometern visade på storm (p.70).

La traduttrice ha con abilità ritrasmesso questo cambio di codice del personaggio presentando sia l'espressione dialettale che quella latina come lingue a parte, riportandole in corsivo. In altre

occasioni, tuttavia, sceglie di tradurre le espressioni dialettali in svedese, come negli esempi seguenti:

Es. 13 “Ora mi metto a *tambàsiare*” pensò appena arrivato a casa sua (p.151)

“Nu ska jag bara gå omkring och skrota”, tänkte han när han kom hem. (p.135)

Es. 14 Si gettò sul letto vestito com'era, rannicchiandosi. Si voleva accuttufare. Altro verbo che gli piaceva, significava tanto essere preso a legnate quanto allontanarsi dal consorzio civile. In quel momento, per Montalbano, erano più che validi tutti e due i significati. (p.152)

...(han) kastade sig på sängen och rullade ihop sig. Han ville koppla av och samla krafter. (p.136).

Nell'esempio 10, l'espressione *tambàsiare* viene tradotta, mentre in quello seguente una frase intera viene omessa. Ciò non solo altera il vero stato d'animo dell'ispettore, ma priva anche il lettore della riflessione linguistica che il narratore sceglie di far fare al personaggio sul verbo in dialetto. Nella versione italiana, Montalbano viene descritto come un parlante bilingue (di italiano e dialetto) pienamente cosciente delle proprie scelte linguistiche, mentre una volta tradotto allo svedese questa sfaccettatura dell'uomo va perduta.

L'uso di lingua e dialetto adempie funzioni spesso ben precise, e le scelte di cambio di codice operate dai parlanti rispondono a fini chiari, anche se a volte inconsci. Il cambio di lingua può avvenire per esprimere appartenenza o solidarietà verso un gruppo, servendo anche per demarcare l'appartenenza a due culture, la dominante e la minoranza; a volte il cambio di codice serve invece per enfatizzare un elemento del discorso, reiterarne o rielaborarne un elemento; in altre occasioni invece, il parlante cambia lingua o varietà senza rendersene conto, alternando due o più lingue o varietà senza ulteriore motivo se non quello di poterlo fare (Toribio & Bullock, 2012:9-12).

Nel romanzo *La forma dell'acqua*, Camilleri si appoggia all'alternanza fra italiano e dialetto per marcare ancora più nitidamente il tipo di situazione comunicativa, il grado di intimità che vi è fra i parlanti o eventuali intenzioni secondarie di un personaggio.

Montalbano usa il dialetto con l'amico d'infanzia Gegè, parlando dei vecchi tempi:

Es. 15 Come sta to soru? (p.46)

Hur mår din syrra? (p.39)

Qui la traduttrice risolve facendo usare al commissario un'espressione tipica del parlato informale, denotando un cambio nel tono dell'interlocutore, ma non arrivando a includere la forma dialettale.

Saro risponde in siciliano quando il commissario lo prende alla sprovvista, interrogandolo sulla collana. Il poliziotto, però, risponde in italiano standard, mantenendo le distanze:

Es. 16 “Quando l'hai trovato?”

“Lunidia a matinu prestu, alla mànnara”

“L'hai detto a qualcuno?”

“Nonsi, sulu a me muglieri” (p.64)

“När hittade du det?”

“Tidigt i måndags morse, på *la mànnara*.”

“Har du berättat det för någon?”

“Nä, bara för min fru” (p.55)

Quando la traduzione elimina la parlata dialettale, specialmente dai discorsi dei personaggi, alcune informazioni che riguardano le relazioni esistenti fra i conversatori o il loro stato d'animo e mentale vanno irrimediabilmente perdute.

Il dialetto viene utilizzato dall'autore anche per marcare la condizione sociale o culturale di un personaggio, come spiegato meglio a continuazione.

3.1.2 Variazioni diastratiche

Andrea Camilleri riesce a far cambiare atmosfera ad una situazione riportata nel libro non solo attraverso il contenuto delle descrizioni, ma anche grazie alla loro forma. Il lettore percepisce infatti cambi nella struttura linguistica della narrazione, o delle descrizioni in essa contenute, a seconda di chi viene ritratto in quella scena. Quando è il commissario Montalbano, da solo, ad essere descritto, vi sono alcune espressioni regionali, ma quasi nessuna propriamente dialettale. Quando invece vengono introdotti personaggi come i due spazzini Saro e Pino, i loro vicini di casa o Gegè, l'amico d'infanzia di Montalbano, nelle parti raccontate dal narratore, nonché nei dialoghi fra personaggi, si riscontrano molti più regionalismi siciliani e numerosi ricorsi al dialetto vero e proprio.

La stanza da letto, per esempio, viene descritta come “cammara”, sia dal narratore che nei dialoghi dei personaggi, solo quando è fisicamente situata nelle case dei due spazzini. Quando i personaggi o il narratore parlano della stanza del commissario o dell'ingegnere Luparello, invece, questa rimane sempre “stanza da letto” (p.116, 136, 143) o “camera da letto” (p.127):

Es. 17 Da questa parte, nella cammara di Pino (p.61)

Den här vägen. Här är Pinos rum (p.53)

Es. 18 Fu allora che Saro entrò nella cammara da letto...(p.63)

Just då steg Saro in i sängkammaren. (p.54)

La traduzione non riporta questa variazione di forma a seconda dell'oggetto al quale viene fatto riferimento, così come non trasmette nessun tipo di cadenza regionale nella parlata dei protagonisti o nelle scelte linguistiche del narratore. I vicini di casa dei coniugi Montaperto, che vivono in una zona umile della città, parlano esclusivamente in dialetto, anche davanti a un pubblico ufficiale:

Es. 19 “Signuri Montaperto? Ca quali signuri! Chiddri munnizzari vastasi sunnu!...Lei cu è?”

“Sono un commissario di pubblica sicurezza”.

...“Turiddu! Turiddu! Veni di cursa ccà!” (pp.148-149)

“Herrskapet Montaperto? Skulle de vara herrskap? De där gatsoparna är rena slöddret!...Vem är ni?”

“Jag är poliskommissarie.”

...“Turiddu! Turiddu! Skynda dig hit!” (pp.132-133)

Interessante notare che il commissario, durante tutto questo dialogo, risponde rigorosamente in italiano. Si potrebbe speculare che, provando simpatia per Saro e Tana, voglia prendere la loro parte in questa divisione fra vicini, inconsciamente distanziandosi dai loro dirimpettai usando una lingua standard. Anche la madre di Pino, di estrazione modesta, sceglie prevalentemente il dialetto:

Es. 20 “Pino, dov'è andato?”.

“A Raccadali, sta provando un travaglio di Martoglio, quello che parla di san Giovanni dicullatu. Ci piaci, a me figliu, fari u triatru”. (p.61)

“Vart gick Pino?”

“Han åkte till Raccadali, han övar på en pjäs av Martoglio, den om den halshuggne Johannes döparen. Min son tycker om att spela teater.” (p.53)

Le varianti dialettali qui rivelano l'estrazione sociale dei personaggi, il loro livello culturale, dettagli tutti che non vengono trasmessi nella versione svedese, visto che la traduttrice opta per l'uso completo di una lingua d'arrivo standard.

3.1.3 Variazioni diatopiche

A parte l'uso di intere frasi dialettali, vi sono numerose parole regionalmente marcate che vengono mescolate all'italiano dall'autore, creando appunto quella “farina lievitata pronta a diventare pane” alla quale si accennava nell'introduzione (Camilleri & De Mauro, 2014:48).

Nella tabella seguente (Tabella 1) ne vengono raccolti alcuni esempi e la loro traduzione in svedese:

LINGUA DI CAMILLERI	ITALIANO	SVEDESE
<i>Verbi</i>		
Taliare (p.21)	Guardare	Kolla (p.15)
Contentarsi (p.46)	Accontentarsi	Nöja sig (p.39)
Cavare (p.57)	Togliere	Ta (ur) (p.49)
Sparlucicare (p.58)	Brillare, luccicare	Glänsa (p.50)
Spiare (p.64)	Chiedere	Fråga (p.55)
Tenere (p.68)	Avere	Ha (p.60)
Cangiare (p.69)	Cambiare	Ø (p.61)
Puliziare (p.75)	Pulire, ripulire (qui, svuotare, rubare)	Tömma (p.66)
Attisare (le orecchie) (p.78)	Tendere	Spetsa (öronen) (p.70)
Aprire (la radio) (p.96)	Accendere	Sätta på (radion) (p.84)
Cimiare (p.121)	Gemere	Vaja (p.107)
Levare (una curiosità) (p.124)	Togliere	Förklara för mig (p.110)
Firriare (p.145)	Girare	Vrida (p.129)
Tuppiare (p.148)	Bussare	Knacka (p.132)
<i>Sostantivi</i>		
Prescia (p.39)	Fretta	Hastigt (p.32)
Rena (p.50)	Sabbia	Marken (p.42)
Pacienza (p.55)	Pazienza	Tålmod (p.46)
Catojo (p.57)	Baracca, catapecchia	Kyffe (p.49)
Seggia (p.67)	Sedia	Stolen (p.59)
Travaglio (p.69)	Lavoro	Arbete (p.61)

Farfanteria (p.103)	Bugia	Lögner (p.92)
Benzinaro (p.123)	Benzinaio	Ø (p.108)
Ripa (di mare) (p.133)	Riva	Havsstrand (p.118)
Mamma (p.146)	Ostetrica	Barnmorska (p.130)

Per un pubblico italiano, la maggior parte dei termini regionali usati nel romanzo sono riconoscibili o deducibili dal contesto nel quale si trovano. Le poche parole che potrebbero risultare “straniere” perché appartenenti a una varietà regionale sconosciuta al lettore, possono essere omesse senza che vi sia una perdita di comprensione del contenuto testuale. Non sono dunque fondamentali per l'avanzamento della storia, ma costituiscono senza dubbio un elemento essenziale nella creazione di un'ambientazione tipicamente siciliana. Rappresentano le scelte attive, il lavoro selettivo portato a termine da Andrea Camilleri nel suo tentativo di creare una lingua che esprimesse fedelmente le sue idee, le sue storie, così come voleva che fossero raccontate.

La scelta traduttologica di rendere il romanzo in uno svedese non marcato regionalmente, neppure includendo note esplicative che ragguagliano il lettore sul cambio di varietà nell'originale, facilita la lettura e la comprensione dei contenuti, ma fa perdere alcune particolarità fondamentali che contraddistinguono la lingua usata dall'autore.

3.2 Locuzioni idiomatiche e metafore

Ne *La forma dell'acqua* si trovano numerosi esempi di locuzioni idiomatiche e metafore, per tradurre le quali la traduttrice sceglie diversi metodi. In questo lavoro, non si fanno differenze tra locuzioni idiomatiche e metafore, considerando che i modi di dire, quando vengono analizzati in blocco, rimandano spesso a un significato traslato, nato da procedimenti metaforici (Enciclopedia Treccani, 2011). Le opzioni proposte da Newmark (1992) per tradurre le metafore e quelle di Ingo (1991) per le locuzioni idiomatiche sono servite come criteri per organizzare il corpus e l'analisi degli esempi di questi due tipi di figure retoriche.

3.2.1 La locuzione idiomatica viene tradotta con un'altra simile nella lingua d'arrivo

Questo tipo di traduzione permette di mantenere le vivide immagini che vengono create dalla figura retorica anche nel testo di arrivo, come negli esempi seguenti:

Es. 21 Dunque, tanto tu quanto io sappiamo che l'onorevole è un pupo...Che è un pupo nelle mani dell'ingegnere Luparello (pp.15-16)

Vi vet ju bägge två att Cusumano är en nickedocka...Att han är en sprattelgubbe i händerna på ingenjör Luparello (p.11)

La versione svedese, così come l'originale, evoca l'idea molto chiara di corruzione politica, manipolazione. Tuttavia, scegliendo di usare un iperonimo di pupo, “marionetta”, la traduzione perde la carica culturale giacente dietro alla parola “pupo”, il burattino tipico della tradizione popolare siciliana che ritrae i paladini francesi o i Mori, loro antagonisti.

Interessante è invece osservare la scelta fatta per tradurre le espressioni seguenti:

Es. 22 “Che figlio di buona madre!” pensò, “Se ne fotte di quello che io provo per lui”. (p.35)
“Den satans knölen!” tänkte hon. “Han bryr sig inte ett dugg om vad jag känner för honom.”
(p.28)

Es. 23 Il signorino Giacomo è il classico esempio di figlio di papà (p.94)
Unge Giacomo är det klassiska exemplet på en pappas gosse (p.83)

La traduttrice sceglie di mantenere l'espressione “figlio di papà” e trasferirla all'equivalente svedese, mentre opta per un idiomatismo diverso nel caso dell'esempio 18, “figlio di buona madre”, pur esistendo una traduzione più letterale “horunge” o il diffusissimo “skitstövel”. La versione svedese elimina anche la volgarità successiva dalla frase, traducendo il “se ne fotte” con “han bryr sig inte ett dugg”, quando nel linguaggio parlato e informale esiste un'espressione simile a quella italiana (“skita i någonting”). Le espressioni dell'originale sono più pesanti della loro controparte svedese, ma risultano anche più credibili nel loro contesto, un dialogo interno del personaggio che prova ira e delusione.

3.2.2 La locuzione idiomatica viene tradotta letteralmente

In alcuni limitati casi, le figure retoriche presenti nel romanzo originale vengono tradotte letteralmente in svedese. Ogni nuovo termine o frase fatta che vengono introdotti nella lingua di arrivo sono un rischio preso dal traduttore, dato che non rientrando nella varietà di partenza del lettore queste nuove figure retoriche possono incappare nell'incomprensione, facendo perdere parte del loro significato. Un chiaro esempio di ciò è visibile nell'esempio seguente:

Es. 24 Montalbano non gli rispose subito, lasciò l'altro a cuocersi tanticchia nel suo brodo (p.87)
Montalbano svarade inte genast utan lät den andre koka i sitt spad en stund (p.77)

Sebbene “koka i sitt spad” esista, perlomeno nell'ambito culinario, l'immagine rimessa in questo contesto probabilmente richieda uno sforzo di comprensione in più al lettore medio svedese, alterando la scorrevolezza della lettura.

3.2.3 La locuzione idiomatica viene parafrasata e spiegata o omessa

Spesso nel corso della narrazione la traduttrice ricorre a parafrasi o spiegazioni delle figure retoriche incluse nell'originale, a volte omettendole completamente. L'espressione “farsi le ossa”, inclusa nell'esempio seguente, viene tradotta come “ta sina första steg”:

Es. 25 Si era fatto le ossa alla Fuci (p.31)

Han hade tagit sina första politiska steg inom Fuci (p.25)

Ricorrere alla traduzione letterale di questa espressione avrebbe reso inutilmente difficile la lettura, mentre la soluzione scelta riesce a trasmettere con chiarezza il contenuto della frase originale. L'espressione “farsi le ossa”, tuttavia, fa riferimento all'esercizio fisico, che mira a temprare e sviluppare il corpo, fornendo una immagine associata agli sforzi e alla carica di lavoro intrinseci agli inizi di una carriera, specialmente politica, che risulta più affine alla situazione descritta che la sua controparte svedese. Un secondo esempio interessante è quello illustrato di seguito:

Es. 26 Nel senso che è in grado di mettere spalle al muro tutti, amici e nemici politici, diventando il numero uno del partito (p.160)

På så sätt att han kan få kontroll över alla, både vänner och fiender i politiken, genom att bli nummer ett inom partiet (p.143)

La traduzione letterale avrebbe portato a “ställa någon mot väggen”, che però indica “interrogare, costringere qualcuno a rispondere”. La scelta della traduttrice carpisce il significato originale, ma elimina l'immediatezza dell'immagine evocata dal modo di dire italiano, che racchiude non solo il fatto di avere il controllo di qualcuno, ma anche l'assolutezza di questo controllo, l'impossibilità della parte soggiogata di liberarsi o trovare una via d'uscita. La perdita di sfumature o di intensità è visibile anche nell'esempio 27:

Es. 27 Mettilo sotto torchio, quello sa benissimo chi era l'uomo che volevano sparare (p.119)

Sätt ordentlig press på honom, för han vet mycket väl vem mannen är som de ville skjuta (p.106)

L'immagine del torchio rimanda a una costante, elevata e prolungata pressione, come quella fornita dallo strumento usato per produrre olio e vino, ma anche il torchio della stampa o perfino il torchio come strumento di tortura. Se usata in riferimento a un interrogatorio, l'espressione “mettere sotto torchio” implica interrogare in maniera spietata, pressante. Come nell'esempio anteriore, il significato di base viene riportato nella lingua di arrivo, ma perde parte della sua immediatezza e vividezza.

Come visibile nella Tabella 2, che raccoglie il corpus completo di locuzioni idiomatiche e metafore analizzate, la scelta traduttiva più comune è stata quella di trovare una espressione equivalente preesistente nella lingua di arrivo, con risultati soddisfacenti. Vengono infatti mantenuti il tono informale che nella maggior parte delle occasioni accompagna gli idiotismi, spesso anche le volgarità che ne contraddistinguono l'uso, ma soprattutto viene ricreata nella traduzione la sensazione che colpisce il lettore del testo originale di assistere a un dialogo orale, più che di stare leggendo un testo scritto.

Tradurre letteralmente l'espressione idiomatica, invece, non sembra essere un metodo molto applicato. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che in questi casi la traduzione “inventa” nuove accezioni e frasi nella lingua di arrivo, il cui significato rischia di risultare di difficile comprensione.

4. CONCLUSIONI

Appare chiaro che le scelte linguistiche fatte dall'autore del romanzo – la forma che viene data al testo – mirano a trasmettere ulteriori informazioni sui personaggi e sulle situazioni comunicative descritte che il lettore deve cogliere leggendo fra le righe.

La traduzione riesce a produrre, nella maggior parte dei casi, lo stesso effetto a cui mirava l'opera originale, optando dunque per un approccio comunicativo. La traduttrice è riuscita a cogliere il significato delle frasi figurative e ha operato come mediatrice culturale trasferendo eventuali elementi culturali e linguistici italiani ad un contesto comprensibile per il lettore svedese. Ciò non è però stato possibile in tutti i casi: alterando alcune scelte linguistiche dell'autore, infatti, la versione svedese non solo perde elementi culturali, ma anche alcuni aspetti della caratterizzazione dei personaggi. La perdita più evidente è sicuramente dovuta alla scelta di riportare la narrazione e i dialoghi ad una lingua d'arrivo standard, che smussa le sfaccettature della psiche dei protagonisti e appiattisce le variazioni delle situazioni comunicative rappresentate nel libro. Montalbano risulta poliedrico nei suoi comportamenti e nel suo modo di essere solo quando il lettore viene messo a conoscenza di tutte le sue reazioni, pensieri e atteggiamenti – fra i quali vengono incluse anche le scelte linguistiche attribuitegli dall'autore – e può compararli fra di loro. Ciò avviene in minor misura nella versione svedese a causa di alcune scelte traduttologiche. Ne viene cambiata parzialmente anche la personalità, facendolo per esempio apparire meno cosciente delle proprie scelte linguistiche, più meticoloso e pianificatore nei suoi movimenti, più uniforme nelle sue interazioni con gli altri personaggi. L'annullamento delle varietà linguistiche e l'assenza di elementi dialettali cambiano fundamentalmente anche le particolarità che caratterizzano l'opera di Camilleri, un autore che, come abbiamo visto, ha dovuto creare un linguaggio proprio per potersi esprimere appieno.

Si arriva dunque alla considerazione che l'inclusione o meno di elementi culturali e linguistici che devino dalla norma si debba alla finalità della traduzione in questione: se l'intenzione ultima della traduzione è di produrre una forma che agevoli la lettura, così da permettere al lettore di capire appieno la novella poliziesca, l'eliminazione di elementi linguistici e culturali non rappresenta una perdita tangibile. Se invece l'ambizione è quella di presentare non solo un giallo, ma anche uno scorcio più profondo del panorama culturale e della psiche dei personaggi elaborati da Camilleri, è necessario trovare una strategia traduttiva differente, che riesca a rendere conto dell'originalità dello scrittore siciliano.

Sarebbe interessante, per futuri studi in questo campo, osservare più in dettaglio, estendendolo ad altre traduzioni dell'opera di Camilleri, il campo delle figure retoriche, per cercare di trovare le ragioni che portano alla traduzione letterale di alcune e all'omissione di altre.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 Fonti primarie

- Camilleri, A. (2003). *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio Editore.
- Camilleri, A. (2013). *Kommissarie Montalbano: Vattnets form*. Stockholm: Modernista.

5.2 Fonti secondarie

- Baker, M. (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (p.242). London and New York: Routledge.
- Berruto, G. (2011). Variazione diafasica. In *Enciclopedia Treccani*. Disponibile da [http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- Calvino, I. (1994) *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Milano: Palomar-Mondadori.
- Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole*. Bari: Editori Laterza
- Dardano, M. (2005). *Nuovo manualetto di linguistica italiana*. Bologna: Zanichelli.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Faini, P. (2008). *Tradurre: manuale teorico e pratico*. Roma: Carocci.
- Faloppa, F. (2011) Modi di dire. In *Enciclopedia Treccani*. Disponibile da [http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- Genette, G. (1966). *Figure 3. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi. (trad. dal francese: *Figures 3. Discours du récit*. Paris: Seuil. 1972).
- Ingo, R. (1991). *Från källspråk till målspråk*. Lund. Studentlitteratur.

- Lepschy, G. (2007). *Parole, parole, parole e altri saggi di linguistica (Collezione di Testi e Studi. Linguistica)*. Bologna: Società editrice il Mulino.

- Mairs, J. (2015). Idioms, metaphors, similes and hyperbole. In *Merriam Webster Learners Dictionary*. Disponibile da <http://www.learnersdictionary.com/qa/Idioms-metaphors-similes-and-hyperbole>

- Metafora [Def.1]. (n.d.). In *Vocabolario Treccani*. Consultato il 10 maggio 2016, da <http://www.treccani.it/vocabolario/metafora/>

- Newmark, P. (1992). *Manual de traducción*. Ediciones Cátedra S.A.

- Poggi Salani, T. (2010) Italiano regionale. In *Enciclopedia Treccani*. Disponibile da [http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-regionale_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-regionale_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)

- Sofri, A. (2008) *La lingua mista di Camilleri*. Panorama. Disponibile da <http://archivio.panorama.it/archivio/La-lingua-mista-di-Camilleri>

- Toribio, A. J., & Bullock, B. E. (Eds.). (2012). *The Cambridge handbook of linguistic code-switching*. Cambridge: University Press.

6. ANNESSI

Tabella 2: corpus di locuzioni idiomatiche e metafore

ITALIANO	SVEDESE
<i>La locuzione idiomatica viene tradotta con un'altra locuzione idiomatica nella lingua d'arrivo</i>	
Avere un lampo di genio (11)	få en snilleblix (7)
Essere un cornuto (12)	Att vara en skitstövel (8)
Fare un salto a casa (13)	Jag kilar upp (8)
Essere un pupo (fantoccio, marionetta) (15)	Att vara en nickedocka/ en sprattelgubbe (11)
Essere una pezza da piedi (16)	Att vara ingenting, en nolla (11)
Rimetterci l'osso del collo (21)	Sätta livet till (15)
Spaccare (rompere) le corna a qualcuno (25)	Vrida nacken av någon (19)
Essere un figlio di buona madre (donna) (35)	Satans knöl (28)
Imparare/ripetere a pappagallo (46)	Upprepa (läxorna) som papegojor (39)
Leccare il culo (43)	Att slicka röven (36)
Avere le pezze al culo (47)	Att gå omkring i trasor (40)
Avere una fame da non vederci (54)	Att hålla på att dö av hunger (45)
Avere le gambe di ricotta (di stoppa) (64)	Att ha ben mjuka som spagetti (55)
(Essere) uno scherzo del destino (87)	En ödets nyck (77)
Essere un figlio di papà (94)	Vara en pappas gosse (83)
Colpo di fulmine (95)	Blixtförälskelse (84)
Servire su un piatto d'argento (99)	Servera på ett silverfat (87)
Attisare le orecchie (allungare le orecchie) (78)	Spetsa öronen (70)
Mettere la mano sul fuoco (150)	Att lova och svär (134)
Tirlarla per le lunghe (154)	Dra ut på det (138)
Entrare nel vivo della questione (158)	Komma till den springande punkten (141)
Tirare in ballo (161)	Dra in i någonting (144)
Giocare (bene) le proprie carte (162)	Spela sina kort (skickligt)(145)
<i>La locuzione idiomatica viene tradotta letteralmente</i>	
(battersi) anima e corpo (9)	(kämpa) med kropp och själ (5)
(prendere per) Vangelo (73)	Att kunna svära på bibeln (65)
Lasciar cuocere qualcuno nel suo brodo (87)	Låta (någon) koka i sitt spad (77)
Finire in una bolla di sapone (161)	Sluta i en såpbubbla (144)
<i>La locuzione idiomatica viene parafrasata e spiegata o omessa</i>	
Arrivare a tiro (di schioppo) (14)	Komma fram (till) (9)

A occhio e croce (27)	Det syntes på långt håll (21)
Farsi le ossa (31)	Ta sina första steg (25)
Guardarsi le spalle (37)	Inte ta några onödiga risker (29)
(Ri)mettersi in carreggiata (con) (38)	Att vara ikapp ... (31)
Portare rogne (42)	Att vara besvärligt (34)
(Combattere) a viso aperto (77)	Öppet (69)
Rompere le palle (rompere l'anima) (84)	Tröttna (74)
Spartire il pane con qualcuno (106)	(hitta) beröringspunkter med någon (94)
Mettere sotto torchio qualcuno (119)	Sätta ordentlig press på någon (106)
(essere) come Dio comanda (144)	(att vara) ordentlig (129)
(Non) correre buon sangue (148)	(Inte) råda någon vänskap (132)
(Raccontare) per filo e per segno (149)	(berätta) alla detaljer (133)
Ridere di cuore (149)	Brista ut i ett rungande skratt (133)
Mettersi l'animo in pace (151)	Lugna sig (135)
Mettere (qualcuno) con le spalle al muro (160)	Få kontroll över någon (143)
Dare una mano (165)	Hjälpa (147)
Farsi vivo (165)	Höra av sig (148)