



Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria
Archivio Istituzionale dei prodotti della ricerca

Camilleri 'lost and found ' nelle traduzioni delle immagini di copertina

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

Camilleri 'lost and found ' nelle traduzioni delle immagini di copertina / Fatta, Francesca. - 1:(2020), pp. 120-143.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/20.500.12318/91543> since: 2021-03-05T21:29:24Z

Published

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website

Publisher copyright

This item was downloaded from IRIS Università Mediterranea di Reggio Calabria (<https://iris.unirc.it/>) When citing, please refer to the published version.

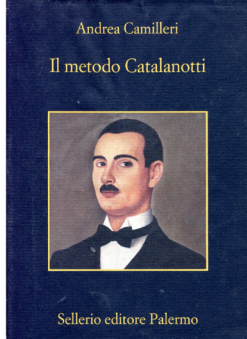
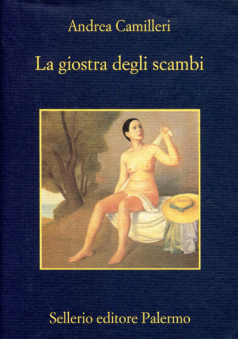
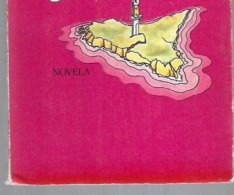
(Article begins on next page)

**Camilleri '*lost and found*'
nelle traduzioni delle immagini di copertina.**

**Camilleri 'Lost and Found'
in the Translations of the Cover Images**

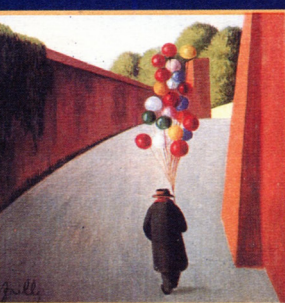
Francesca Fatta

Università Mediterranea di Reggio Calabria
Dipartimento Architettura e Territorio
ffatta@unirc.it



Sellerio editore Palermo

Andrea Camilleri
Il ladro di merendine



Sellerio editore Palermo

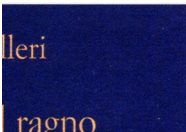
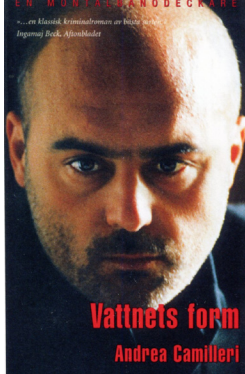
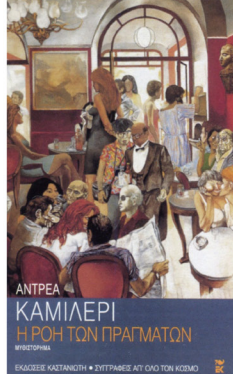
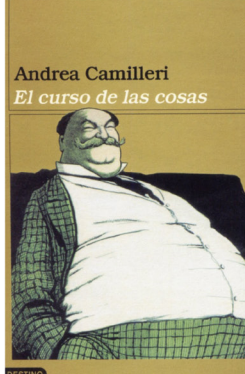
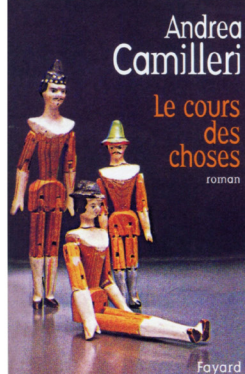
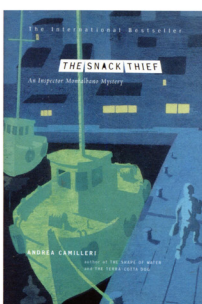
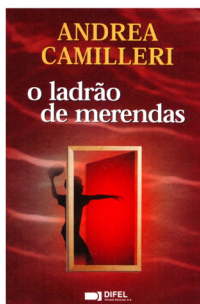
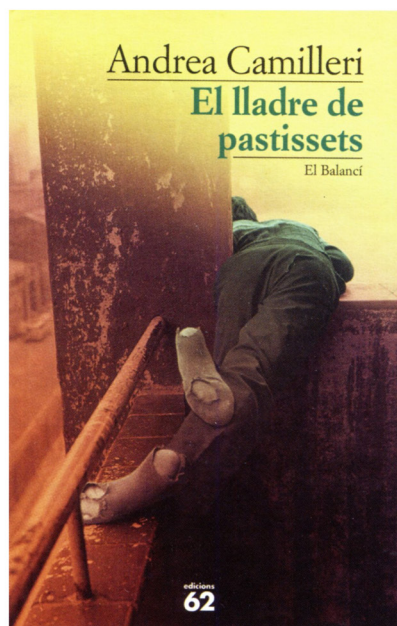
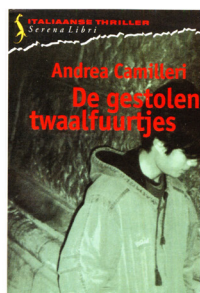


illustrazione editoriale
peritesto
copertina di traduzione
Andrea Camilleri
mappe di mutazione linguistica

editorial illustration
peri-text
translation cover
Andrea Camilleri
maps of linguistic mutation

Si dice che Andrea Camilleri, nel suo sodalizio con la casa editrice palermitana Sellerio, a un certo punto non gradì una copertina di uno dei suoi tantissimi romanzi. Un piccolo disappunto che i responsabili di redazione vollero superare con un *cadeau* che intendeva celebrare il grande successo dello scrittore nel mondo. Si trattò di una raccolta di copertine dei suoi romanzi tradotti in oltre venti paesi e che mostravano le illustrazioni scelte dai diversi editor internazionali. Con questa pubblicazione fuori commercio nasce un confronto estetico tra le molte copertine selleriane e straniere che mostrano diverse soluzioni estetiche nella composizione grafica di immagine e testo.

Si propone un excursus tra alcune delle copertine più conosciute per esaminare come all'estero si sia voluto interpretare il mondo di Vigata che a noi lettori italiani si presenta puntualmente con un fare quasi familiare grazie a una scelta illustrativa di piccole riproduzioni di pitture circondate dall'inconfondibile blu della collana *La Memoria* di Sellerio.

Nell'analisi dell'apparato illustrativo non si cerca una copertina migliore o peggiore, ma si commenta la copertina giusta per il mercato straniero di riferimento. Un'analisi tutta interna a un autore che potrebbe allargarsi a comparazioni con altri autori tradotti in altri paesi. L'Italia dal secondo dopoguerra ha esportato una lunga serie di autori le cui opere si sono impresse nella memoria collettiva catturando l'attenzione dei lettori stranieri anche grazie ad una copertina convincente. La coerenza tra copertina e contenuto del libro promuove un dialogo con il lettore che ricerca attraverso l'illustrazione una conferma dei contenuti pro-

It is said that Andrea Camilleri, in his collaboration with the Palermo-based publishing house Sellerio, at a certain point did not like the cover of one of his many novels. A slight displeasure that the editorial staff attempted to remedy with a gift intended to celebrate the writer's enormous worldwide success. This gift was a collection of the covers of his novels translated in over twenty countries displaying the illustrations chosen by various international publishers. With this out-of-commerce publication, an aesthetic comparison is drawn between the many Sellerian and foreign book covers that present different aesthetic solutions in the graphic composition of image and text.

An excursus among some of the best-known covers is proposed for examining how, internationally, the world of Vigata has been interpreted; a world that for us, Italian readers, is presented precisely, in an almost familiar guise, thanks to an illustrative choice of small reproductions of paintings surrounded by the unmistakable blue of Sellerio's "La Memoria" series.

In the analysis of the illustrative apparatus, one does not look for a better or a worse cover, but comments on the "right" cover for the foreign market of reference, with an internal analysis of an author that could be extended to comparisons with other authors translated in other countries. Since the Second World War, Italy has exported a long series of authors whose works have impressed themselves in the collective memory, capturing the attention of foreign readers, also thanks to a convincing cover. The coherence between the cover and the content of a book promotes a dialogue with the reader who seeks, through the illustration, a confirmation of the contents

mossi oppure quelle atmosfere che promuovono significato e valore al romanzo, anche se non direttamente collegate alla sua trama.

L'analisi grafica mette a confronto le diverse traduzioni di una stessa opera, estrapolando immagine, titolo e testo di alcuni 'casi' emblematici e dando testimonianza del ruolo svolto dalla mediazione editoriale nell'exportazione dell'identità italiana, prima ancora che della personalità di Camilleri.

promoted or of those atmospheres that contribute meaning and value to the novel, even though not directly linked to its plot.

The graphic analysis compares the different translations of one and the same work, extrapolating the image, title and text of several emblematic "cases" and bearing witness to the role played by editorial mediation in the exportation of Italian identity, even before that of Camilleri's personality.

Antefatto

Si dice che il grande autore dei gialli di Montalbano, Andrea Camilleri, nel suo sodalizio con la casa editrice palermitana Sellerio, a un certo punto non gradì una copertina di uno dei suoi tantissimi romanzi. Un piccolo disappunto che i responsabili di redazione vollero superare con un *cadeau* molto originale che intendeva celebrare il grande successo dello scrittore nel mondo. Si trattò di una raccolta di copertine dei suoi romanzi tradotti in oltre venti paesi e che mostravano le illustrazioni scelte dai diversi editori nel mondo. Una occasione di confronto ripresa poi da Stefano Salis per la cura della mostra *Camilleri a prima vista* presso il Museo internazionale della musica di Bologna, con i contributi critici di Salvatore Silvano Nigro, l'autore di tutti i risvolti di copertina dei libri di Camilleri editi da Sellerio, e di Antonio Sellerio della casa editrice fondata da Elvira ed Enzo Sellerio (Salis, 2014). Questi due precedenti hanno determinato un confronto estetico tra le molte copertine dedicate ai romanzi di Andrea Camilleri tradotte per il mercato editoriale straniero che mostrano diverse soluzioni estetiche nella composizione grafica di immagine e testo.

aggiunto nella bibliografia

L'attenzione del mondo editoriale verso lo scrittore agrigentino sottintende l'attrazione che le atmosfere di Vigata e della Sicilia esercitano nei paesi oltre confine, un successo che ci pone davanti a un fenomeno letterario con poche analogie in Italia. Nel tempo si sono moltiplicate le traduzioni all'estero, dal tedesco al portoghese, dallo spagnolo all'olandese, dal danese al ceco, dal norvegese al polacco e all'ungherese, perfino in giapponese, in turco e in antico gaelico. Di fatto, ad oggi, Camilleri rimane lo scrittore italiano più letto in molti paesi stranieri.

Il ruolo della copertina di libro e la sua traduzione visiva

La copertina non ha mai una funzione neutrale in un libro; essa può assumere un ruolo decisivo per la scelta di acquisto, così come avviene anche per il titolo. È una questione di design, di regole editoriali, di formule commerciali; fatto sta che la copertina, in tutta la sua definizione, dal titolo, all'autore, alla gabbia grafica, al nome dell'editore, del logo, delle immagini, dei sottotitoli, dei colori, e altro ancora, è la prima messa in scena del testo, ed è decisiva nel collocarlo, immediatamente, in un preciso contesto.

In questa ottica si vuol considerare la traduzione di una illustrazione posta a copertina di libro per indagare, nello specifico, il gusto e l'approccio d'oltralpe e d'oltremare nei confronti dei romanzi di Andrea Camilleri. Nell'analisi si configurano più campi di relazione del segno iconico, da quello grafico, a quello semiologico, a quello commerciale.

Umberto Eco a questo proposito scrive nella introduzione al testo *Dire quasi la stessa cosa*, che la traduzione è una delle forme dell'interpretazione e deve sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato (Eco 2003). Eco specifica, inoltre, che la questione della traduzione di un libro non attiene soltanto la parte testuale, ma anche quella 'peritextuale' che riguarda ciò che sta intorno al testo stesso, come la copertina, e quindi anche la sua traduzione visiva.

In termini visuali, il libro tradotto porta con sé il senso del passaggio e le tracce dei trasferimenti da una lingua all'altra, da un contesto culturale all'altro; il libro tradotto può definirsi così un "artefatto dinamico" (Baule, 2009) che investe e coinvolge le introduzioni al testo (copertine, indici, titolazioni, caratteri...), tutto ciò che in termini semiologici si definisce appunto "peritextuale" [1].

Se la traduzione visiva si mostra fondamentale per aprire un richiamo che introduce al testo, anche nella traduzione del campo iconico si attuano delle variazioni parallele, sia nella prassi di produzione editoriale che nelle pratiche di ricezione e di lettura.

La questione centrale riguarda il concetto stesso di 'traduzione'. Ci è utile, in questo caso, riferirci alla *translatio* non solo nel senso di 'cambiamento', ma anche dell'atto di 'condurre', trasferire qualcosa o qualcuno da un luogo a un altro, da un supporto all'altro, da un formato editoriale all'altro. In questo modo possiamo immaginare di accostare, una dopo l'altra, non solo le diverse versioni di un testo ma, come appunto nel nostro caso, le differenti edizioni del libro tradotto per restituire, in chiave sincronica, 'mappe di mutazioni' che testimoniano i modi e le forme della *translatio*. In un artefatto complesso come il libro, non è esclusivamente il testo a passare per un filtro traduttivo, ma anche il peritesto che lo sostanzia; il flusso delle traduzioni che si avviciano si fa mappabile sul piano delle trasformazioni linguistiche, tecniche, oltre che di destinazione geografica e di scansione temporale.

La versione testuale e il formato editoriale (tipo di carta, dimensioni, tipo di stampa, impostazione grafica di gabbia, caratteri...) disegnano nel complesso una sorta di mappa geografica delle trasformazioni del libro tradotto che registra tutte le mutazioni e la conseguente consistenza visibile dell'“artefatto libro” (Baule, 2009). La traduzione di questi ‘artefatti’ conduce spesso a sequenze non previste né dall'autore, né dall'editore di origine; queste sono determinate dagli stili di accoglienza dei paesi di pubblicazione che interpretano e modificano l'oggetto libro nel suo percorso internazionale. La filiera che il testo, sia scritto che visuale, apre davanti a sé nel momento della sua versione editoriale introduce a identità multiple, a volte discordanti – se non addirittura equivocate –, in ogni caso a ulteriori percorsi evolutivi.

I dispositivi peritestuali

Il panorama dei libri tradotti mette in primo piano il *modus* con cui il testo e l'autore vengono percepiti in una ‘terra straniera’, non solo sul piano linguistico ma anche su quello delle culture visive, e la copertina, per il suo forte indice di visibilità, costituisce il principale ‘dispositivo peritestuale’. Le copertine, come scrive Gérard Genette, costituiscono un peritesto, come parte del libro che si situa “intorno al testo, nello spazio del volume del testo, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo” (Genette, 1989, p. XX).

Genette, 1989, pp. 26,27.

Gli elementi chiave del peritesto editoriale si posizionano prima del testo, davanti a tutto, occupando una posizione strategica dal punto di vista comunicativo e, in questo modo, si offrono come dispositivi di anticipazione, prefigurano un contenuto testuale tramite linguaggi grafici visuali propri. Essi fanno da *incipit* al flusso della lettura, ne disegnano i tragitti possibili, ne segnano le rotte, propongono implicitamente un progetto di lettura, sono uno spazio grafico visivo che predispone al percorso testuale, un suggeritore, un intercettore dello sguardo. Possono comprendere una componente iconica, basata su diversi tipi di immagine riprodotta, accanto a tutte quelle informazioni scritte (titoli, sottotitoli ecc.) che assumono a loro volta una determinata forma grafica: costituiscono dunque un sistema di visualizzazione che per una certa parte è sottoposto anche a una traduzione di tipo testuale.

Le copertine dei libri tradotti si dimostrano un importante indicatore delle trasformazioni editoriali dato che posizionano il libro in un contesto culturale più ampio, comunque diverso. In fondo, come osserva Bruno Munari “la copertina di un libro è un piccolo manifesto e ha lo scopo di comunicare all’osservatore che in quel libro c’è qualcosa d’interessante per lui [...] come le etichette delle bottiglie di acqua minerale” (Munari, 1987, p. 62).

La copertina tradotta

Il nuovo assetto visivo di un’edizione tradotta definisce nella copertina un dispositivo di transizione, il ‘passaggio’ a un’edizione nella quale, al testo traslato in un’altra lingua, si accompagna un nuovo design dell’artefatto. La formula adottata nelle strategie peritestuali è quella della comunicazione breve, dei linguaggi di sintesi, quel concentrato comunicativo che riesce a sintetizzare in uno spazio minimo informazioni ed elementi essenziali del contenuto che segue. In questo breve spazio si apre la visibilità di un testo anche a chi ne è culturalmente e linguisticamente distante. La traduzione editoriale è dunque occasione di una nuova trascrizione peritestuale, di una nuova riduzione visiva che può tener conto della forma visiva dell’edizione originale, oppure può prenderne le distanze e rivederne il tutto; in questo secondo caso le copertine tradotte aprono un altro punto di vista sul libro e sul suo autore. L’edizione straniera di un libro opera una scelta di grafica tramite questi specifici ‘dispositivi di accoglienza’ per favorire l’accesso al mercato di un testo nato in altro contesto geografico-linguistico (Acquarelli, Cogo, Tancini, 2013).

Da Primo Levi a Umberto Eco, da Italo Calvino a Roberto Saviano, da Giuseppe Tomasi di Lampedusa a Gianni Rodari, l’Italia del secondo dopoguerra ha esportato una lunga serie di autori le cui opere si sono impresse nella memoria collettiva. Se l’identità di un territorio si costruisce anche attraverso gli autori di romanzi che portano nel mondo la cultura e l’immagine del proprio paese, si tratti di vincitori del Premio Nobel o di autori che si rivolgono al largo pubblico, di poeti o di saggisti, di giovani esordienti o di classici ormai entrati nel canone del nuovo millennio letterario, i romanzi di Andrea Camilleri, tradotti in oltre venti paesi, costituiscono un indubbio punto di osservazio-

ne della Sicilia, vista da altri occhi e altre culture. È interessante scoprire quanto, dalla finezza stilistica del modello delle copertine selleriane, che si distinguono per una grafica invariata e un'immagine di copertina più evocativa che esplicativa, si passi nelle edizioni straniere, soprattutto anglosassoni, a stereotipi di sicilianità dove la presenza di elementi indicativi del contenuto dei singoli romanzi è più marcata (fig. 1).

Testo e copertina: ovvero compenetrazione tra forma e sostanza

Le copertine delle edizioni Sellerio di Camilleri e quelle degli editori stranieri che le hanno tradotte, si offrono a un confronto sia di natura estetica che di forma. Si ripropone in questo caso la doppia scelta che investe il mondo dell'editoria, e cioè se nella scelta grafica della immagine di copertina debba esserci compenetrazione di forma e sostanza. Una questione che il modello selleriano ha risolto da sempre optando per una grafica invariata e un'immagine di copertina evocativa, rare volte esplicativa. Scelta che invece, il più delle volte, non si ritrova nelle edizioni straniere, soprattutto anglosassoni, dove la presenza di elementi indicativi del contenuto è più perseguita. Non si tratta di riconoscere una copertina migliore di un'altra, quanto la copertina giusta per un mercato che cambia contesto (fig. 2).

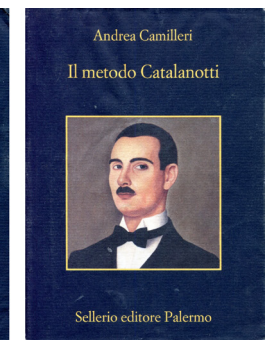
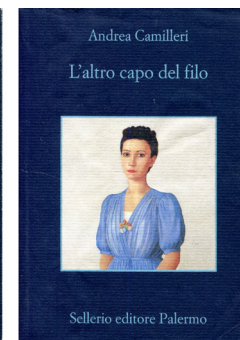
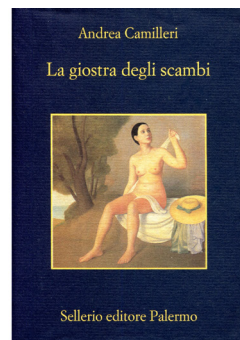
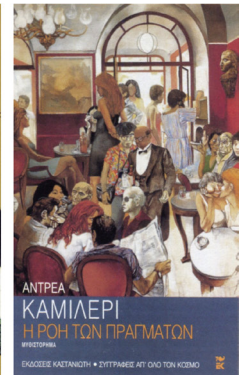
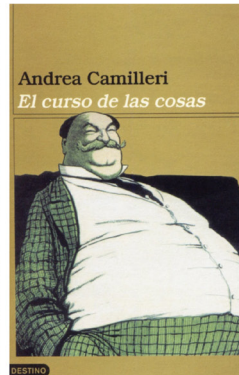
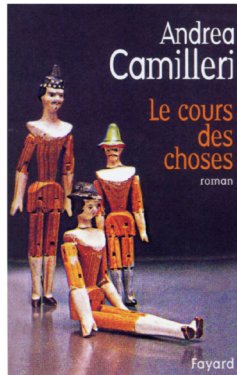
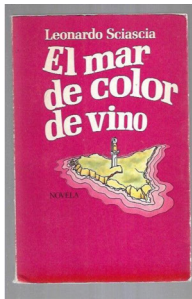
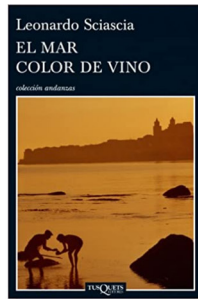
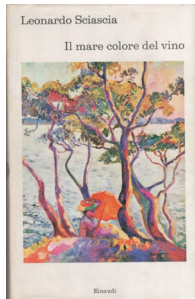
Le copertine italiane di Camilleri e il legame con l'arte italiana del Novecento

Fin dalla prima avventura del Commissario Montalbano, raccontata nel romanzo *La forma dell'acqua* pubblicato nel 1994, Andrea Camilleri descrive l'amore del protagonista verso la cultura artistica del Novecento. L'interesse e la passione per le opere d'arte sono disseminati lungo tutte le narrazioni, fino all'ultimo volume della serie, contribuendo a fabbricare una ricca galleria di citazioni che rivelano i gusti artistici di Camilleri. Emerge una predilezione per i linguaggi moderni, soprattutto per il contesto della produzione italiana del Novecento, accostando ai grandi artisti attivi negli anni tra le due guerre i nomi di autori legati soprattutto al mondo siciliano.

Fig. 1
Copertine tradotte dal romanzo di Leonardo Sciascia *Il mare colore del vino*, ed. Einaudi 1973.

Fig. 2
Traduzione delle copertine del romanzo *Il corso delle cose* (1998): Francia (2005), Spagna (2000), Grecia (2000).

Fig. 3
Quattro, tra i molti quadri, di Antonio Donghi, scelti per le copertine Sellerio dei romanzi di Andrea Camilleri.



L'arte, dunque, ricopre un posto importante nella scrittura di Camilleri tanto che diverse opere pittoriche vengono citate nella sfondo dei romanzi connotando un effetto 'visivo' delle scene descritte. Il ricorso all'arte, infatti, non si ferma alla citazione letteraria, ma in numerose occasioni diventa funzionale alla descrizione di un personaggio, di un oggetto o all'evocazione dell'atmosfera di un luogo.

Le copertine di Montalbano rappresentano così una galleria sorprendente destinata a ospitare le immagini che più adeguatamente possano interpretare la vocazione narrativa e le scelte stilistiche dell'autore (Nigro, 2015). *La canzonettista (Il gioco degli specchi)*, *Giovinetta (Una lama di luce)*, *Battesimo (Un covo di vipere)*, *I suonatori (Il casellante)*, *Il giocoliere (La caccia al tesoro)* e ancora, tra gli altri, *Ammaestratrice di cani (Il cane di terracotta)*, 'introducono' alla lettura dei romanzi. Una scelta dettata da una strategia editoriale che punta a non preferire elementi del romanzo ma a descriverne l'atmosfera della storia. Nel cospicuo repertorio di copertine sono presenti le opere di diversi autori siciliani tra cui Pippo Rizzo e Lia Pasqualino Noto, pittori noti a Camilleri fin dagli anni dell'università, periodo in cui era entrato in contatto con i circoli culturali palermitani. Di Pippo Rizzo ci sono i dipinti d'ispirazione futurista, ricchi di colori e linee in movimento, come in *Vela-mare-scirocco* per *Il giro di boa*. Di Lia Pasqualino Noto si scelgono ritratti femminili per *La vampa d'agosto* e per *La luna di carta*. Una sinergia tra il dentro e il fuori del libro, un gioco di rimandi tra i gusti di Camilleri e le scelte editoriali, ma anche un parallelismo tra stile testuale e rimando artistico figurativo (fig. 3).

Camilleri nelle lingue del mondo

Si propone, così, un percorso 'didatticamente visibile' della traduzione visiva delle copertine, analizzando le diverse edizioni editoriali dello stesso libro.

Il risultato mostra delle vere e proprie mappe di mutazioni. Si parte da una comparazione con i titoli selleriani per la collana *La Memoria*, che al suo esordio costituì una grande novità anche dal punto di vista grafico: un fondo blu, carta vergata, un'immagine pittorica al centro della sovracoperta in un riquadro 7,5 x 7,5 cm; dentro una sottile cornicetta colorata a richiamare i colori del titolo che cambiano a ogni numero: gialli, rossi, celesti, grigi. Volumi di piccolo formato e sobri, fatti apposta per entrare nella tasca di una giacca.

Con Sellerio si definisce una strategia figurativa precisa e coerente che nelle traduzioni straniere si confronta con scelte editoriali diversificate e per questo non coerenti tra loro, giustificate da un mercato diverso e da collane editoriali molto diverse.

Si sono scelte sette copertine, (sette come le porte della città di Tebe), ma il numero non è importante se non per costruire una mappa con un certo numero di elementi di comparazione. In tutti i casi non si è voluto tralasciare un breve accenno a chi, fin dal primo romanzo, ha predisposto l'apparato peritestuale dei libri di Camilleri: Salvatore Silvano Nigro, autore di tutti i risvolti di copertina. Nella breve analisi che segue, oltre alla copertina italiana, segue una breve citazione della presentazione di Nigro, importante legame tra testo e immagine.

La forma dell'acqua (1994)

Allen Jones, *Gonna a pieghe* (1965)

Il primo omicidio letterario in terra di mafia della seconda repubblica – un omicidio eccellente seguito da un altro, secondo il decorso cui hanno abituato le cronache della criminalità organizzata – ha la forma dell'acqua (“Che fai?” gli domandai. E lui, a sua volta, mi fece una domanda. “Qual è la forma dell'acqua?”. “Ma l'acqua non ha forma!” dissi ridendo: “Piglia la forma che le viene data”). Prende la forma del recipiente che lo contiene. (Nigro, 1994)

La prima copertina di ciò che segna l'inizio della storia figurativa dei libri di Camilleri, tratta di una immagine scelta dalla stessa Elvira Sellerio. Si tratta di un'opera pop molto briosa e al contempo castigata, a conferma di quanto l'editrice volesse descrivere a proposito di un'atmosfera e non piuttosto della trama.

Nelle traduzioni estere di questa prima avventura del commissario Montalbano, gli editori stranieri hanno puntato tutto sull'elemento acqua nelle sue diverse forme (gocce, cascate, vortici, ambienti marini), oppure, per sottolineare l'origine dell'autore, sul contesto siciliano (marine, case basse, finestre chiuse, case assolate). Soltanto nel caso norvegese si ritrovano le gambe femminili dell'edizione selleriana, anche se si tratta di una foto dal vago sapore mediterraneo di gusto neorealista (fig. 4).

Il cane di terracotta (1996)

Antonio Donghi, *Ammaestratrice di cani* (s.d.)

In coda ad un delitto di mafia, se ne trova un altro, più conturbante e rituale: due cadaveri di giovani amanti abbracciati, nel doppio fondo di una grotta, sorvegliati da un enorme cane di terracotta. [...] E Montalbano indaga, con l'aiuto di una compagna volenterosa di vecchietti: "un'indagine in pantofole, in case d'altri tempi, davanti a una tazza di caffè". La Sicilia è terra che da sempre si presta al genere giallo e poliziesco, cui fornisce il suo teatro di contrasti e di arcaismi. Camilleri, però, del giallo siciliano è, in senso proprio, un innovatore. Una grazia particolare di raccontatore, una lingua che si modula senza sforzo e fastidi sul dialetto, una potenza di comicità, ma soprattutto vi aggiunge l'intuizione completa dei nuovi scenari, quel miscuglio di culture millenarie con ciò che i sociologi denominano "modernizzazione senza sviluppo" (Nigro, 1996)

L'immagine di copertina ritrae un quadro di Donghi, l'artista più citato da Camilleri, conosciuto a Roma quando l'allora giovane scrittore incontrò un mondo culturale in fermento, quello della Roma negli anni che seguirono la Liberazione.

Il riferimento a un cane, che figura nella storia e nel titolo, è presente, anche se non strettamente legato alla trama del *noir*. Nelle edizioni spagnole, portoghese e olandese, il cane compare come riferimento al titolo, mentre in quella brasiliana, l'illustrazione di copertina è esplicita nel riferimento al testo. Per molte altre edizioni si è ricorso a immagini più comuni di ambientazioni del sud Italia, anche con qualche 'svista' come nel caso delle edizioni Picador (GB), dove si confonde Vigata con Venezia. Molto bella e allusiva la copertina della Viking Penguin (USA), dove in uno scorcio angolato dal basso verso l'alto, si coglie il logo di un cane su una tazzina di caffè sullo sfondo di un cielo attraversato da un aereo (fig. 5).

Il ladro di merendine (1996)

Fabio Failla, *Il venditore di palloncini* (1980)

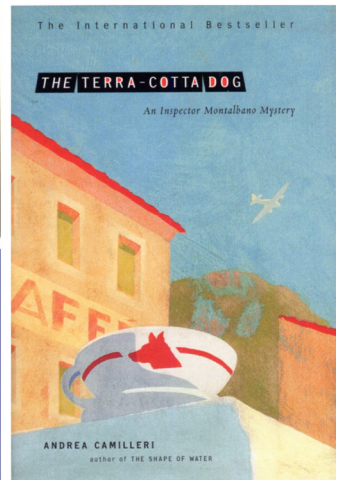
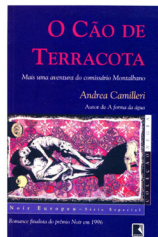
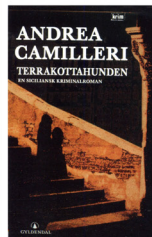
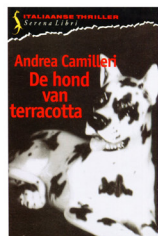
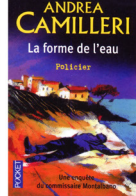
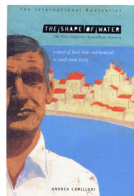
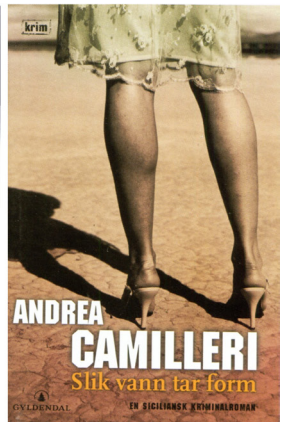
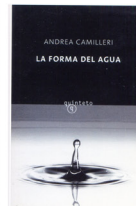
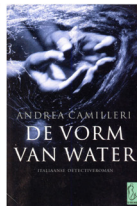
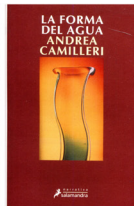
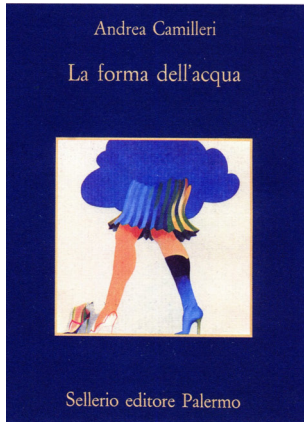
Dopo *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta* questo è il terzo "giallo" di Andrea Camilleri ad avere come protagonista Salvo Montalbano, il commissario di stanza a Vigàta, "il centro più

Fig. 4

Sellerio (1994), Spagna (2002), Spagna (2003), Olanda (2003), USA (2002), Grecia (1999), Francia (1998), Norvegia (2003).

Fig. 5

Sellerio (1996), Spagna (1999), Olanda (2002), Norvegia (2005), Brasile (2000), USA (2002).



inventato della Sicilia più tipica”. [...] Questa volta Montalbano [...] sospetta l’esistenza di un collegamento tra due morti violente: quella di un tunisino imbarcato su di un motopeschereccio di Mazara del Vallo e quella di un commerciante di Vigàta accoltellato dentro un ascensore. (Nigro, 1996)

L’edizione italiana si annuncia con una copertina di Failla, cresciuto anche lui nell’ambito della scuola romana dei paesaggisti del secondo dopoguerra. Il romanzo tratta di argomenti drammatici di grande attualità, come lo sbarco di clandestini dal continente africano, e il riferimento è puntualmente colto nelle copertine delle edizioni polacca e americana, con l’immagine di un peschereccio. Più esplicite sono le copertine di molti altri paesi che in onore al titolo mettono in scena immagini di bambini errabondi. L’edizione catalana predilige una copertina di grande effetto nella quale a pieno formato vi è la foto di un profugo colto di spalle (Fig. 6).

La gita a Tindari (2000)

Pippo Rizzo, *Olio su tela* (1957), particolare

Un triplice omicidio è avvenuto – un giovane dongiovanni che viveva al di sopra dei suoi mezzi apparenti, due anziani pensionati seppelliti in casa che improvvisamente decidono una gita a Tindari. Li collega, sembra, solo un condominio. Ma Montalbano ha una maledizione, sa leggere i segni che provengono dall’antichissimo che vive nel modernissimo continente Sicilia: lo aiutano un vecchio ulivo contorto, la sua squadra, la svedese Ingrid, un libro di Conrad, e un Innominato senza pentimento. (Nigro, 2000)

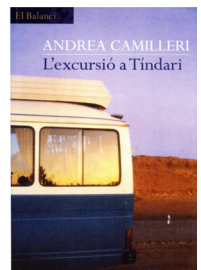
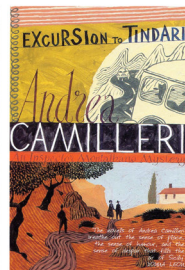
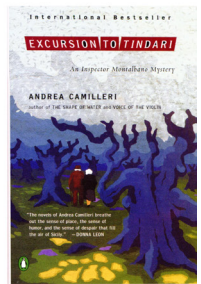
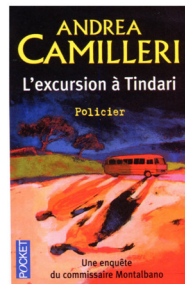
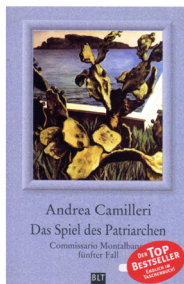
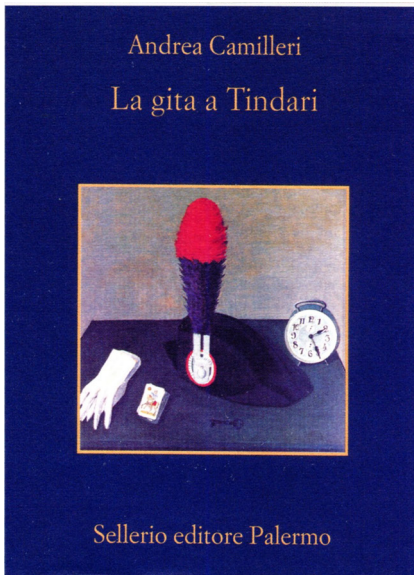
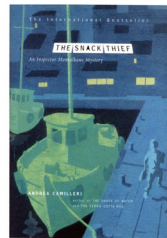
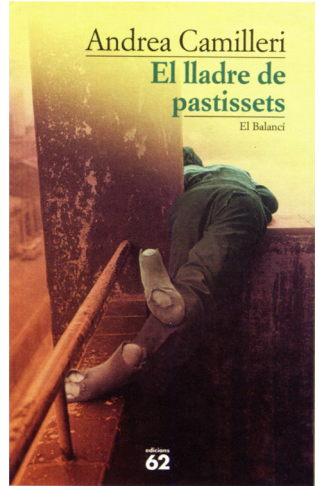
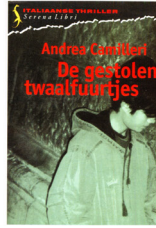
Se nella edizione italiana il titolo prende un netto distacco dalla immagine di copertina, nelle edizioni straniere l’invito alla descrizione del paesaggio siciliano è forte. In Germania la Lübbe sceglie i ficodindia di Guttuso, e le due edizioni spagnole mostrano un panorama assolato e solitario. Altre edizioni fanno riferimento alla trama e pongono in copertina le figure degli anziani protagonisti, rappresentati vicini e spesso di spalle a segnare un percorso finale comune. L’edizione catalana, Edicions 62, mostra una sineddoche, ovvero una porzione del bus – il mezzo adoperato per la gita dei due protagonisti – sullo sfondo di una strada di campagna (fig. 7).

Fig. 6

Sellerio (1996),
Olanda (2000),
Giappone (2000),
Portogallo (2000),
USA (2003), Spagna
(2000).

Fig. 7

Sellerio (2000),
Francia (2002),
Olanda (2001),
USA (2005), Gran
Bretagna (2005),
Spagna (2001).



L'odore della notte (2001)

Pippo Rizzo, *Donna alla finestra* (1931)

“Ha detto l'odore della notte?”. “Sì, a seconda dell'ora la notte cambia odore”. A Vigata è tornato l'inverno. [...] E il commissario non è più un ragazzino. Lo si avverte perché i segni lasciati da tutte le inchieste passate – e prima di tutto il povero «grande aulivo saraceno» che tante volte lo ha ispirato – riaffiorano qui e là, con i colori della nostalgia, a ogni passo di quest'ultimo caso. [...] “E allora senti che la notte aveva cambiato odore: era un odore leggero, fresco, era odore d'erba giovane, di citronella, di mentuccia” (Nigro, 2001).

Si tratta di un testo impregnato di un misto tra ricordi nostalgici e attualità cruenta, e i sensi si acquiscono per descrivere atmosfere contrastanti. La donna alla finestra crea una attesa e una speranza che si intuisce nel finale del romanzo: la figura femminile alla finestra viene ripresa nella traduzione tedesca di Lübke, con un quadro di Renato Guttuso. Nelle copertine olandese, portoghese e spagnola si predilige una immagine decisamente *noir*, mentre la Record brasiliana si affida a una rappresentazione inerente la trama del libro (fig. 8).

Il giro di boa (2003)

Pippo Rizzo, *Vela-mare-scirocco* (1926)

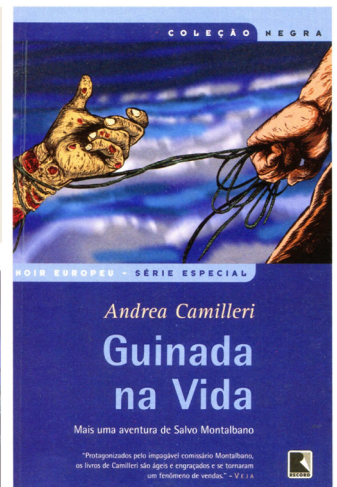
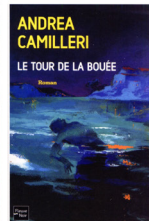
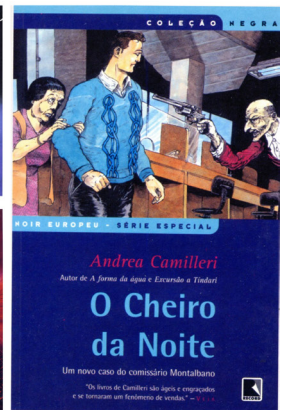
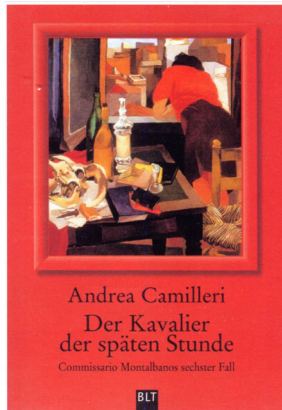
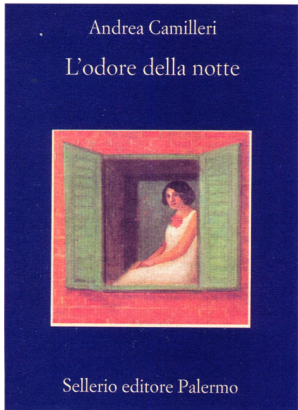
Un giro di boa simboleggia quel cambio di prospettiva che permette di trovare il bandolo di un traffico nefando, ma anche l'amara rivolta della realtà contro illusioni e ideali. L'inchiesta più dura del commissario Montalbano comincia con un cadavere pescato per caso in alto mare, un corpo con i polsi e le caviglie profondamente incisi e mezzo decomposto. L'incrocia Montalbano mentre nuota al limite dello stordimento per lavarsi di dosso una notte di cattivi pensieri e malumori. I fatti politici, certi eventi di repressione poliziesca, l'atteggiamento verso gli immigrati: tutto cospira a farlo sentire un isolato, forse superato dai tempi, e il cadavere anonimo, destinato com'è a restare senza pace di giustizia, archiviato da banale caso di clandestino annegato, gli sembra armonizzarsi macabramente col suo senso di solitudine.

Fig. 8

Sellerio (2001),
Germania (2003),
Olanda (2003),
Portogallo (2003),
Brasile (2003)

Fig. 9

Sellerio (2003),
Spagna (2004),
Germania (2004),
Olanda (2004),
Francia (2005),
Brasile (2005)



Più che scrivere storie, Camilleri inventa personaggi e poi li fa recitare fra le quinte di un teatro di cui è lui il regista. (Nigro, 2003)

In questo frangente il mare resta il filo comune di tutte le copertine tradotte. In effetti l'ambientazione, la trama e le atmosfere parlano di mari e di svolte. Il titolo muta in catalano e portoghese con *Una svolta decisiva*, in brasiliano con *Una svolta di vita*, in tedesco, addirittura, con *Il sorriso freddo del mare*. L'edizione catalana Edición 62 mette in copertina una imbarcazione di migranti, la Lubbe tedesca opta per un dipinto con due marinai, mentre la Fleuve Noir francese sceglie una immagine dai toni cupi di un uomo abbandonato in mare. La Serena Libri, olandese sceglie una copertina che riprende in modo letterale il giro di boa di una regata, mentre, di ben altro tono è la drammatica immagine della Record brasiliana che pone in primo piano la mano di un cadavere in mare che viene trainata da un'altra mano posta su una barca (fig. 9).

La pazienza del ragno (2004)

Renato Paresce, *Composizione* (1931)

“Può un omo, arrivato oramà alla fine della so carriera, arribbillarsi a uno stato di cose che ha contribuito a mantiniri?”. Il commissario Montalbano sente il peso degli anni. E della solitudine. Si intenerisce, mentre cerca le parole e i gesti che lo nascondano agli altri; le parole che facciano barriera. [...] Il dilemma è da tragedia greca. [...] Nell'attesa di una catarsi che, accompagnata dalla solidale e indulgente compassione di Montalbano, metta in calma le coscienze e le riposizioni nel gioco delle parti: dopo che l'agitazione «teatrale» della «ragnatela», pazientemente tessuta dall'odio, ha esaurito la funzione strategica di «menzogna» che sulla scena ha portato, irretendolo, il vero colpevole. (Nigro, 2004)

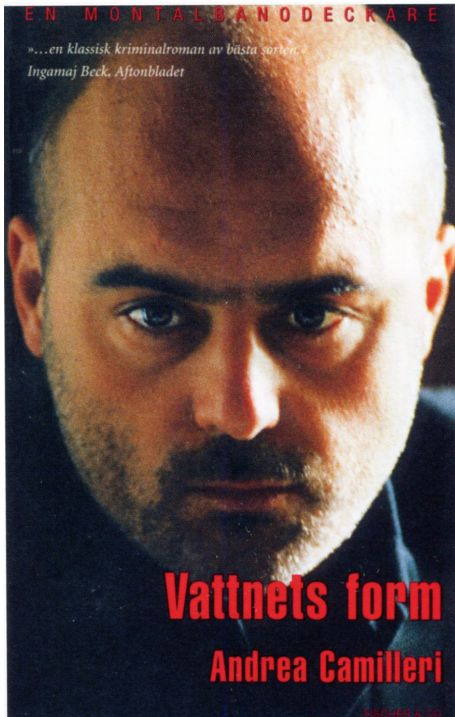
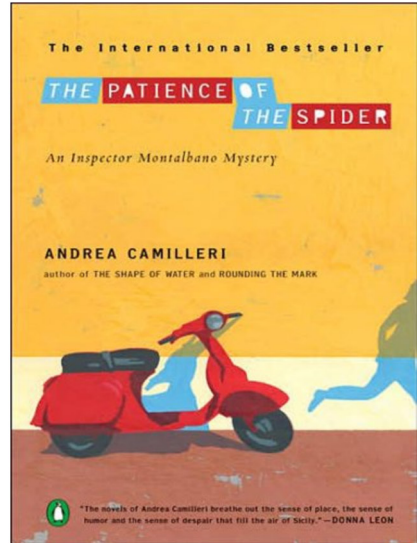
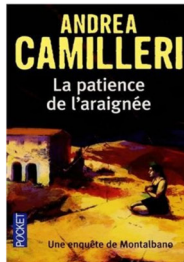
La trama fatta di lunghi momenti di introspezione si riallaccia a una copertina dall'immagine metafisica che fa pensare a un tempo sospeso, comunque calmo. La pazienza del ragno induce a riflettere su trame tessute con pazienza e lentezza. Se questo è il significato che ha la copertina selleriana, per l'edizione inglese, al contrario si predilige la storia e si sceglie l'immagine di uno scooter (la Vespa

Fig. 10

Sellerio (2004),
Olanda (2005),
Francia (2005), USA
(2005)

Fig. 11

Immagini di
copertina ispirate
alla serie televisiva
del Commissario
Montalbano: Svezia
(2001), Svezia (2001)



italiana) sul quale infatti viene rapita Susanna Mistretta, la protagonista. Per il resto, quasi tutti gli editori preferiscono rendere esplicito il titolo con la rappresentazione di una ragnatela.

Non si sono menzionate le numerose copertine straniere che, dato il successo della serie televisiva, hanno optato per il commissario in copertina, e questo è comprensibile dato il grande successo avuto in tutto il mondo (fig. 10).

In conclusione

Le copertine di traduzione ospitano un'estesa varietà di forme dell'immagine riprodotta e potrebbero a tutti gli effetti costituire nel loro insieme un grande catalogo visivo, un campionario delle tipologie della illustrazione e delle tecniche di visualizzazione.

In questa disamina su Andrea Camilleri si è voluto stringere il campo d'indagine ai soli titoli del Commissario Montalbano, tralasciando gli altri romanzi di natura storica anch'essi tradotti con molto successo all'estero.

Ne viene fuori un *excursus* dell'apparato iconografico della copertina, interessante sul piano comparativo, e il bilancio di queste mappe di mutazione linguistica è oscillante tra ottime serializzazioni editoriali, come Picador (UK) e Viking (USA), e banalizzazioni di folklore più o meno riuscite. È interessante notare, però, come l'elemento cruento del *noir* viene posto raramente in primo piano e questo significa che lo scopo è stato raggiunto, ovvero si riconosce che oltre l'intrigo poliziesco c'è altro, molto di più. Benché spesso sulla sovracopertina delle edizioni straniere si legga '*noir* all'italiana', 'storie di mafia', 'giallo siciliano', anche il pubblico internazionale più affezionato riconosce in Camilleri un invito a leggere i suoi romanzi con una attenzione più profonda, oltre gli stereotipi (fig. 11).

Note

[1] Gérard Genette, strutturalista e critico della letteratura, è autore del saggio *Soglie* edito in Francia nel 1987 col titolo originale *Seuils*. In quest'opera, Genette mette al centro della sua indagine classificatoria i dintorni dei testi, ovvero tutte le pratiche che accompagnano la produzione e la ricezione di un testo. In Italia è stato pubblicato col titolo *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione di Camilla Cederna, per Einaudi, 1989.

Bibliografia

Acquarelli, L., Cogo, M., & Tancini, E (a cura di) (2013). *Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione. EIC, VII(13)*.

Baule, G. (2009). La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritestuale, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (a cura di), *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi* (pp. 77-94). Effigie.

Va bene

Camilleri, A. (1994). *La forma dell'acqua*. Sellerio.

Camilleri, A. (1996). *Il cane di terracotta*. Sellerio.

Camilleri, A. (1996). *Il ladro di merendine*. Sellerio.

Camilleri, A. (2000). *La gita a Tindari*. Sellerio.

Camilleri, A. (2001). *L'odore della notte*. Sellerio.

Camilleri, A. (2003). *Il giro di boa*. Sellerio.

Camilleri, A. (2004). *La pazienza del ragno*. Sellerio.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani.

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Einaudi.

Munari, B. (1987). *Perché dev'essere un piccolo manifesto*. Millelibri, 1 (1), 62-62.

Nigro, S. S. (a cura di) (2015). *Gran Teatro Camilleri*. Sellerio.

aggiungere il testo:

Salis, Stefano, (a cura), 2014. *Camilleri a prima vista, catalogo della mostra, Artelibro: Bologna, 2014*