

*Fonti etno-antropologiche
nel Sorriso dell'ignoto marinaio
di Vincenzo Consolo.
Traduzione e traduzioni*

di Salvatore C. Trovato*

1. Prologo

Credo non siano state mai studiate – a ricercarne le fonti storiche e folcloriche cui l'autore attinge e a porsi il problema del significato letterale e situazionale di origine – le due terzine, di apparente contenuto licenzioso, che Vincenzo Consolo mette in bocca, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, al gruppetto di ragazzi che sperano di ottenere da Sasà, il servitore del barone Enrico Pirajno di Mandralisca, una piccola parte di quanto il barone aveva fatto preparare per i suoi ospiti in occasione del ricevimento per festeggiare l'acquisto di un'opera di Antonello da Messina, l'*Ignoto marinaio*.

Scriva Consolo:

Come cani che avessero inseguito il filo dell'odore dei dolci che per l'aria muoveva serpeggiando, sbucando dal baglio Gonzaga, dalla vanella Ferraresi, da Siracusani e Monte di Pietà, i carusi sotto il balcone cominciarono a vociare:

– Sasà, Sasà, affacciati, Sasà!

E si misero a cantare:

Bivuta Martina, chiamata Luscia

Cani canassa, scavassa larduta

Viva Cuccagna, la xoia la mia!

– 'Sti vastàsi! – mormorò Sasà, e corse a chiudere i balconi:

Nu xù cucussa, la bernagualà

Bulíu pigliata, sunata tambura

Tubba, catubba, la nània nà!

cantarono più forte dalla strada, ballando, battendo le mani, le pietre¹.

* Università degli Studi di Catania.

¹ V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976, p. 19; Mondadori 1987, con *Introduzione* di C. Segre, pp. 17-8; Einaudi Scuola, Torino 1995, a cura di G. Tesio, p. 24.

Nelle prime due edizioni del romanzo non si danno ragguagli paratestuali² dei versi in questione, né in nota, dove non si dà la traduzione³, né in appendice, dove non si trova nulla in ordine alle fonti dell'autore per quel che riguarda i versi in questione.

Nell'edizione scolastica del 1995, invece, nelle note del curatore, Giovanni Tesio, le due terzine vengono tradotte e commentate nelle relative note. Così la prima terzina è tradotta⁴:

Bevuta Martina, chiamata Lucia
Cane cagnaccia deflorata e piena di lardo
Viva Cuccagna, la sua la mia!

Ad essa segue il commento:

Sono filastrocche oscene in cui accanto ai sottintesi sessuali corre un effetto di puro gioco fonico e onomatopeico. Con termine dialettale sono chiamate "vastasate". Sono le parole di un ballo napoletano chiamato della *Lucia Canazza* o della *Sfessania* o *Tubba catubba*.

La traduzione della seconda terzina (nota esplicativa inclusa) è invece⁵:

Non sono una zucca, la bernagualà [vale come organo sessuale della donna]
Bolli la pentola, suonati i tamburi:
Tubba ecc.

col commento: «giochi sonori senza significato».

Certo, senza entrare subito nel problema della traduzione in italiano, bisogna intanto riconoscere che il testo delle due terzine non è facile da interpretare, già a livello letterale. Sul piano culturale, poi, almeno nel riuso consoliano, il nostro testo appare del tutto decontestualizzato. Tentarne, perciò, una traduzione senza il previo aggancio alla situazione concreta in cui quei versi nel folklore venivano recitati, è impresa quasi disperata. Resta poi da dimostrare – a proposito del commento di Tesio – se quelle terzine abbiano fatto parte delle «va-

² Non è inutile ricordare che l'autore, in maniera forse unica, correda ben tre capitoli del suo romanzo di documenti storici, a sostegno degli argomenti trattati nella sua ricostruzione, certamente storica, se pur nella forma del romanzo.

³ Che viceversa Consolo dà quando fa parlare uno dei personaggi nella lingua di San Fratello, un'isola linguistica italiana settentrionale della Sicilia.

⁴ Cfr. n. 1, p. 24 n. 103.

⁵ Ivi, n. 105.

stasate» e siano insieme – a riprendere ancora Tesio – «le parole di un ballo napoletano chiamato della *Lucia Canazza* o della *Sfessania* o *Tubba catubba*».

Delle due ipotesi è possibile sostenerne una, non entrambe. E di questa bisogna subito escludere quella delle «vastasate». Queste erano rappresentazioni teatrali nelle quali venivano esposti in dialetto – stando alla esauriente definizione del Mortillaro⁶ – «fatti popolari e ridicoli [...], sovente aggiungendo nel momento ciò, che credono i recitanti a proposito, senza stare rigorosamente ai detti del suggeritore». Insomma si trattava di una sorta di commedia dell'arte in chiave assai popolare⁷ che, come vedremo a momenti, ha ben poco da vedere con la citazione consoliana.

Intanto, sulla base dell'uso consoliano e della ricontestualizzazione che lo stesso autore ne fa in maniera appena esplicita, si tratta sicuramente di versi di contenuto licenzioso. Consolo, infatti, non solo fa esclamare a Sasà: «'Sti vastasi!» e cioè 'Questi facchini!; questi screanzati!', ma aggiunge anche che il servitore, per evitare che il vocio dei ragazzi e l'oscenità dei versi giungesse al barone Mandralisca e ai suoi invitati, corre «a chiudere i balconi».

Di più Consolo non dice, né – credo – era necessario dire. Peraltro, l'oscurità e la rarità dei versi ben si adatta al raffinato *pastiche* del romanzo, così finemente costruito con gli ingredienti più rari, che vanno, come altrove ho avuto modo di mostrare⁸, dai vari registri della lingua fino al dialetto o ai dialetti, alle lingue classiche e allo stesso latino popolare, al francese ecc.

⁶ V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano* di Vincenzo Mortillaro, marchese di Villarena. Volume unico, terza edizione corretta ed accresciuta. Stabilimento Tipografico Lao, Palermo 1876 [rist. anast. Vittorietti, Palermo 1971, p. 1173].

⁷ Si rimanda per ciò a G. Cocchiara, *Le vastasate. Contributo alla storia del teatro popolare*, Sandron, Palermo 1926 [rist. Il Vespro, Palermo 1979], che pubblica il testo dell'unica "vastasa" pervenutaci.

⁸ Si veda S. C. Trovato, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del "Sorriso dell'ignoto marinaio" e di "Lunaria"*, in G. Gulino, E. Scuderi (a cura di), *Dialetto e Letteratura*, Atti del 2° Convegno di Studi sul dialetto siciliano (Pachino, 28-30 aprile 1987), a cura della Biblioteca Comunale "Dante Alighieri", Pachino 1989, pp. 113-46, lavoro poi ripubblicato col titolo redazionale di *Forme e funzioni del linguaggio*, in "Nuove Effemeridi", Rassegna trimestrale di cultura, VIII, 29, 1995, I, pp. 15-29 e confluito infine in Id., *Italiano regionale letterario. Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato*, Euno Edizioni, Leonforte 2011, pp. 89-122.

2. *Fonti storico-folcloriche:*
Salomone Marino (1907) e Basili (1640)

Quanto alla fonte di Consolo relativa alle terzine in questione, nessun lume ci viene dai maggiori folcloristi siciliani, Serafino Amabile Guastella e Giuseppe Pitrè. Né dalle «vastate»⁹. Lo stesso Consolo, da me richiesto, mi disse – col candore disarmante che lo caratterizzava – di avere attinto quei versi sì agli studi sul folclore siciliano, ma di non ricordare l'autore, né il luogo.

Successivamente ho avuto la fortuna di imbattermi¹⁰ in una breve nota di Salvatore Salomone Marino¹¹ (da ora in poi SM), nella quale lo studioso ci informa, con dettagli interessanti, di un canto a ballo carnascialesco meglio noto come *Tubbiana*. Si tratta – seguendo ora da vicino l'illustre folclorista – di una «famosa tradizionale musica e mascherata popolare»¹², scomparsa da Palermo tra il XIX e il XX secolo, ma ancora in qualche modo presente nel contado in quel torno di tempo, «benchè anche lì agli ultimi aneliti»¹³. Essa era suonata «col tamburo senza bordone e col tamburello e con le nàcchere, ballata a cadenza da una turba di donnacce e di uomini di bassa lega variamente e stranamente vestiti, che [facevano] mosse e gesti non sempre corretti»¹⁴. Quest'ultima informazione, rapportata al romanzo consoliano, è davvero preziosa. Essa deve aver permesso allo scrittore di poter attribuire significato licenzioso alle due terzine e, in qualche modo, di ricontestualizzarle all'interno della sua opera.

Per quel che riguarda l'origine del canto a ballo – ma così andiamo volutamente al di là della funzionalità folclorica, di cui ci informa il folclorista palermitano e sicuramente al di fuori del testo consoliano da cui eravamo partiti –, lo stesso SM scrive che «chi sente sonarla e ballarla [la *Tubbiana*], non di rado accompagnata da parole ritmiche, non può non dirla importazione orientale, dei tempi della dominazione musulmana, e rimasta poi in Sicilia connaturata in maniera, che nel Continente ebbe nome di “moresca siciliana”». Aggiunge poi, agganciando alla diacronia il fatto folclorico ai suoi tempi ormai vicino ad

⁹ Cfr. *intra* n. 7.

¹⁰ In realtà devo la segnalazione di quei versi alla mia allieva Iride Valenti che sono lieto di ringraziare affettuosamente.

¹¹ S. Salomone Marino, *Spigolature storiche siciliane dal sec. XIV al sec. XIX*, seconda serie, in “Archivio Storico Siciliano”, XXXIII, 1907, pp. 533-48.

¹² *Ivi*, p. 537.

¹³ *Ivi*, p. 538.

¹⁴ *Ibid.*

esaurirsi, ma che pure, altrove, descrive con dovizia di particolari¹⁵, che «nei secoli XVI e XVII [...] ne le domestiche feste intervenivano anche degli schiavi, perché ballassero e cantassero al suono dei loro strumenti e secondo il loro costume»¹⁶. A testimonianza di questa usanza SM riporta quattro terzine – Consolo, come vedremo, ne utilizzerà solo due – riprese da *La Cuccagna conquistata. Poema heroicu in terza Rima Siciliana* (1640) del poeta palermitano Giovan Battista Basili, delle quali tre costituiscono le «parole ritmiche» della *Tubbiana*.

Precisa ancora SM, «[...] il Basili descrive la maniera con la quale davasi il benvenuto a *Bittuzza* venuta da Palermo in Cuccagna, il cui Re, innamorato di lei, le aveva preparato sontuosa festa; e notisi la voluta imitazione delle parole moresche e la disposizione loro nei versi, in modo che con l'orecchio si colga e indovini anche la musica cadenzata del tamburo e del tamburello e delle nàcchere»¹⁷. Ma, in realtà, a riprendere il testo del Basili, *Ninu* e *Bittuzza* fuggono da Palermo con l'aiuto del *varvasapiu Zoroastru*, dal momento che *Ninu* ha fatto fuori il violento rivale *Cola Curtillazzu*, e giungono in Cuccagna dove il re *Paniganuni* si innamora di *Bittuzza* e l'accoglie con grande generosità.

Sempre a leggere il testo del Basili, i versi cantati dall'allegra combriccola che in Cuccagna accoglie *Ninu* e *Bittuzza*, se pur rappresentano il clima di festosità e di allegria di quel felice regno, mal si adattano, per il loro contenuto licenzioso, all'insistito tema della lussuria alimentare su cui l'autore ha particolarmente puntato fin dalle prime battute del poemetto.

Certo dispiace che SM nella sua non lunga nota non ci abbia dato la traduzione dei versi del Basili. La ritenne inutile – lasciandoci però

¹⁵ La definizione che ne dà in un'opera rimasta inedita, poi pubblicata da A. Rigoli, *Un inedito di Salomone-Marino sulla vita e i costumi dei Siciliani*, in "Annali della Facoltà di Magistero di Palermo", IV-VII, 1963-66, pp. 187-259 e ripresa dal *Vocabolario siciliano* [da ora in poi VS], voll. 5, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Catania-Palermo 1977-2002; v, p. 797, è, infatti, la seguente: «mascherata di 16 o 20 persone che un tempo sfilava per le vie dei paesi agricoli a Carnevale. Era formata: da due nani o Arlecchini o Pulcinella, che roteavano un bastoncino dalla cui estremità pendeva una vescica di maiale gonfia d'aria; dai 'cacciatori', che con l'archibugio soffiavano della crusca sugli astanti; dai 'paggi', con coppe e canestri di frutta e dolciumi; dagli 'schiavi', con le catene ai polsi; dal 're' e dalla 'regina', seguiti dalle loro 'ancelle' e dai 'dignitari della corte'. Il corteo si fermava nelle piazze e nei crocicchi e, dopo che i 'sovrani' ricevevano l'omaggio dei 'cortigiani', al suono di cembali e nacchere si intrecciavano le danze».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Salomone Marino, *Spigolature storiche*, cit., p. 539.

il sospetto di una probabile elusione di comodo –, dal momento che «con un po' di studio [...] le parole tutte si possono interpretare». È vero, la traduzione, per quanto non facile, non è impossibile e, da questo punto di vista, risultano assai importanti le informazioni che lo stesso folclorista ci dà. Esse, infatti, se non ci permettono una traduzione di quei versi testualmente coesa – la coesione manca già al testo di partenza – permettono di cogliere la “situazione” in cui venivano utilizzati. Non è poco, vista la natura del testo.

È opportuno riportare a questo punto i versi del Basili¹⁸, aggiungendo, per una migliore contestualizzazione della citazione, gli ultimi tre versi non citati da SM:

| | |
|---|----------------------------|
| Vinniru scavi, chi pir tutti bandi, | |
| Di la sala facendo la firria, | [SM: <i>firria</i>] |
| <i>Bernaguala</i> sintiasi a li dimandi. | [SM: <i>Bernagualà</i>] |
| <i>Bivuta Martina</i> , chiamata <i>Luxia</i> , | [SM.: <i>Luscia</i>] |
| Cani canassa, scavassa larduta, | |
| Viva Cuccagna, la xoia la mia. | [SM: <i>la mia!</i>] |
| Mamma Bittussa, Bilerma binuta, | |
| Bassa cucussa, ca bona mi sà, | |
| Brava quartuxia, xiviussa la imbuta. | |
| Nu xù cucussa, la bernaguala, | |
| Buliu pigliata, sunata tambura, | [SM: <i>bernagualà</i>] |
| Tubba, catubba, la nania nà. | [SM: <i>Buliu</i>] |
| E mentri intantu stu sullazzu dura, | [SM: <i>la nània nà!</i>] |
| Duna lu Rè a Bittuzza carni, e cauli. | |
| E na xarbuxa cotta a la tannura. | |

Intanto, non sussiste dubbio alcuno sul fatto che il testo del Basili, nella lezione di SM, sia la fonte di Vincenzo Consolo. Per quel che riguarda, invece, la possibilità di una traduzione, è proprio la “situazione” d’uso di quei versi, testimoniata e ricostruita da SM, che permette di isolare preliminarmente alcuni concetti chiave. Tra questi:

- a) il vino (*Martina* è *bivuta* e *brava* è la *quartuxia* e cioè ‘il quartuccio’, contenitore per il vino);
- b) il sesso (se *cucussa*¹⁹ si interpreta come simbolo fallico e se come

¹⁸ G. B. Basili, *La cuccagna conquistata*, cit., p. 31. La corsivizzazione del testo del canto e le varianti riportate a lato sono, come è espressamente indicato di volta in volta, del SM.

¹⁹ Ma si badi che nella *Tiorba a taccone* di Storace d’Afflitto (si veda C. Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell’antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Mediateca del Barocco, Arezzo 2000, II ed., p. 98) nel verso *cocozza de vino bona me sa!* il *cocozza* ha il significato di ‘contenitore per il vino’. E nel sic.

tale è agognata dalla *canassa*, parola fortemente spregiativa per una donna sessualmente assatanassata);

c) il ballo sfrenato della *bernagualà* o *tubba catubba* o *nanìa nà*, tre parole che nel folklore sono state usate come sinonimi – ce ne informa lo stesso SM e la lessicografia dialettale – a indicare il nome del ballo medesimo²⁰.

Un indizio da non trascurare, nel testo del Basili, è che il canto a ballo è messo in bocca a schiavi. Lo stesso SM²¹, poco prima di riportare quel testo e sulla base di esso, opportunamente ricorda che «nei secoli XVI e XVII [...] ne le domestiche feste intervenivano anche degli schiavi, perché ballassero e cantassero al suono dei loro strumenti e secondo il loro costume».

Quanto cronologicamente precede, nell'uso folclorico registrato da SM, l'utilizzazione del testo da parte della «turba di donnacce e di uomini di bassa lega» è per ora insignificante, allo stesso modo che, ai fini della nostra interpretazione del testo, è inutile conoscere il significato etimologico e, come si vedrà, compositivo di *Bernagualà* – oltre che dei fonosimbolici (apparenti?) *tubba catubba* e *nanìa nà* – dal momento che nel testo – già nella testimonianza del Basili – esso ha il significato di 'canto a ballo moresco' e solo di 'canto a ballo' nell'uso della «turba di donnacce» ecc. O, addirittura, di 'mascherata carnevalesca'²². Il resto, di cui pure ci occuperemo, fa parte dell'«etimo culturale» della parola e del canto. E l'etimo culturale non include il momento dell'accettazione del prodotto folclorico da parte della comunità – nel caso nostro, quella siciliana e palermitana in particolare –, ma la scoperta del suo primo uso all'interno di una determinata cultura. Infatti, come scrivono Bogatyrev e Jakobson²³, «nell'esame di

cucuzza è il 'recipiente ricavato da una zucca lunga e grossa, privata della polpa e fatta seccare' (VS I 806).

²⁰ Salomone Marino, *Spigolature storiche*, cit., p. 539, a questo proposito scrive: «Il canto, le cui note svolgevansi insieme ai passi cadenzati che i cantori facevano girando per la sala, chiamavasi *bernagualà*, come vedesi dalla richiesta che ne è fatta e dal richiamo ulteriore (vv. 3 e 19); ma, dal suo ritornello, chiamavasi ancora: *Tubba catubba* e *nanìa nà*, e questo pare sia stato il nome, diciamo così, volgare e comune».

²¹ Ivi, p. 538.

²² Cfr. *supra*, n. 16.

²³ Si veda P. G. Bogatyrev, R. Jakobson, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in «Strumenti critici», I, 1967, pp. 233-8 [poi antologizzato, con tagli e col titolo *L'autonomia del folklore*, da Elide Caselli, *Letteratura e cultura popolare*, Zanichelli, Bologna 1982, pp. 37-45, da cui cito].

un fatto folclorico non sono in causa i momenti della sua biografia anteriori alla nascita, il “concepimento” o la vita embrionale, ma proprio la sua “nascita” in quanto fatto di folclore e il suo destino successivo».

3. Il testo del Basili (c. II, p. 31) e una proposta di traduzione

È opportuno, a questo punto, riportare in questa sede i versi del Basili riprendendoli direttamente dall’edizione originale e, facendo tesoro delle informazioni dello stesso SM, darne accanto la nostra proposta di traduzione confortata dalle opportune note esegetiche, di cui già si è detto:

| | |
|---|--|
| Vinniru scavi, chi pir tutti bandi, Di la sala facendo la firria, <i>Bernaguala</i> sintiasi a li dimandi. <i>Bivuta Martina</i> , chiamata <i>Luxia</i> , <i>Canì canassa</i> , scavassa larduta, | Vennero schiavi, che per tutti i lati della sala facendo il giro, 3 <i>Bernagualà</i> si sentiva alle domande. Bevuta Martina, chiamata Lucia, Cagna (figlia) di cagnaccia, schiavaccia lardosa, |
| Viva Cuccagna, la xoia la mia. <i>Mamma Bittussa</i> , <i>Bilerma binuta</i> , | 6 Viva Cuccagna, la gioia la mia. Mamma Bettuccia, (da) Palermo venuta, |
| <i>Bassa cucussa</i> , ca bona mi sa, <i>Brava quartuxia</i> , xiviussa la imbuta. | 9 Cala la zucca, che buona mi sa, Bene il quartuccio, (la)sciviuzza lo spinge giù. |
| <i>Nu xù cucussa</i> , la <i>bernaguala</i> <i>Buliu pigliata</i> , sunata tambura, <i>Tubba</i> , <i>catubba</i> , la <i>nanìa nà</i> . E mentri intantu stu sullazzu dura | 12 Non fu zucca, la <i>bernagualà</i> , Preso la foga, suonati i tamburi <i>Tubba</i> , <i>catubba</i> , la <i>nanìa nà</i> . E mentre intanto questo sollazzo dura |
| Duna lu Rè a Bittuzza carni, e cauli. E na xarbuxa cotta a la tannura. | 15 Dà il re a Bettuccia carne, e cavoli E una focaccia cotta sul fornello. |

3. L’autore introduce il momento in cui il re di Cuccagna *Paniganuni* dà inizio alla festa in onore dei suoi ospiti venuti da Palermo, e ordina l’intervento dei musicisti, perché «vegna di spassu ogni cosa ch’è in cuntù». Giungono degli schiavi, i quali cominciano a danzare girando attorno alla sala, dove gli astanti richiedono la *Bernagualà*, il canto a ballo, tipico, ai tempi del Basili e fin dal XVI sec., degli schiavi, particolarmente napoletani (v. *infra*, § 3). L’allegra e scomposta compagnia dà immediatamente inizio al canto a ballo.

4. Sia *Martina* che *Lucia* sembrano essere due donne della compagnia: *Martina* già ubriaca (*bivuta*) e *Lucia*, una ben nota *Lucia*, la cui presenza è stata per tempo richiesta (*chiamata*). In origine – come si vedrà più sotto – quel *Martina* potrebbe

essere stato il nome di uno schiavo piuttosto che di una schiava, dal momento che nelle “moresche” napoletane l’-a non viene individuata come morfema del femminile, ma serve a indicare anche personaggi maschili. *Martina*, infatti, nella moresca *Chi chilichi*, secondo Gianfranco Salvatore (v. *Parodie realistiche. Africanismi, fraternità e sentimenti identitari nelle canzoni moresche del Cinquecento*, «Kronos» 14-2011, pp. 97-130) che alle moresche ha dedicato uno studio fondamentale ai nostri fini e di cui faremo ancora tesoro (→ *infra*, § 3), è l’infido compare di Giorgio, mentre l’altro compagno è *Carcioffala*.

5. La traduzione del sintagma *cani canassa* con *cagna (figlia) di cagnaccia* si fonda su un’ipotesi di lettura come *can’i canassa*, in cui si scorpora il morfema *i ‘di’* dalla grafia popolare *cani* per *can’i ‘cane di’*. Il sintagma s’accorda sintatticamente con *Luxia*, ma può riferirsi, stando almeno al testo del Basili, anche a *Martina*. Peraltro, sia *cagna* che *cani* – quest’ultima nel sic. anche femm. –, e ancor più *canassa* stanno per ‘donna sessualmente assatanassata’. Nel testo il suff. spreg. -*assa*, equivalente al sic. -*azza* (it. -*accia*), è probabile indizio della sua origine non siciliana (→ *infra*, § 4).

L’altra parte del verso, *scavassa larduta*, è di tale trasparenza – il sintagma fin dal testo del Basili è isolato tra due virgole – che non si capisce come Tesio l’abbia potuto tradurre con «deflorata».

6. Credo che sia “gioia” l’unico traduttore possibile dello strano *xoia* del testo: semanticamente *gioia*, *allegria* e sim. sono voci ben adatte alla situazione di chi si trovi in *Cuccagna* o, comunque, a una festa piena di allegria. Improponibile a mio parere è la traduzione «la sua la mia!» di Tesio, che non ha significato alcuno. Anche le traduzioni (tutte citate al § 4) francese (1980) e catalana (2006), che sono state fatte del romanzo consoliano e del testo in questione, hanno rispettivamente «la sienne la mienne» (p. 73, n 1) e «la seva la meva» (p. 46, n 2), mentre le due traduzioni spagnole (1981 e 2001) hanno «la tuya y la mía». Poiché la prima non può dipendere, per ovvi motivi di ordine cronologico, da quella di Tesio, penso che ispiratore di entrambe possa essere stato lo stesso Consolo.

Comunque, tornando al nostro sintagma, qui tradotto *la gioia la mia* (lett. ‘la gioia la mia’), esso potrebbe essere inteso come ‘la mia grande gioia’, in cui il *la* che precede *mia* ha valore dimostrativo e sta per ‘quella mia’: ‘la gioia, quella mia, quella che io conosco e che mi appartiene’ e propr. ‘la mia vera gioia’.

7. *Balerma* per *Palermo*, con *B-* invece di *P-*, è forse l’unico elemento realmente esotico (arabizzante?) del testo. SM (p. 539) parla di una «voluta imitazione [di] parole moresche» riferendosi forse – se cogliamo bene nel segno – a parole come *bernagualà*, *tubba*, *catubba* oltre che al *buliù* del v. 11, una parola, quest’ultima, adoperata in riferimento agli schiavi (→ *infra* n 11 di questo commento), che in Sicilia – come in qualsiasi parte del mondo occidentale – in quel torno di tempo non potevano che essere Mori.

8. Credo che *bassa* possa essere interpretato come imp.vo di (*ab*)*bassare* ed è evidente il contenuto lascivo dell’intero verso.

9. Dal Priapo del v. 8 (se *cucussa* si interpreta come simbolo fallico) si passa al Bacco del v. 9 e alla relativa performance: *Evviva il quartuccio, che la lascivia spinge giù*.

Forse *xiviussa* (con < *x-* > per < *sc-* >, usuale nel testo del Basili e nel siciliano antico) potrebbe intendersi come vezzeggiativo di *lascivia* con discrezione (e cancellazione) di *la-*, analizzato come articolo, pur se restano notevoli perplessità sull’uso di una parola come *lascivia* da parte di utenti di cultura decisamente bassa, come gli

schiavi. *Imbuta* potrebbe essere una italianizzazione (o una desicilianizzazione) di *mmutta* ← *mmuttari* ‘sospingere, spingere’.

10. “Non è questione di zucca, il canto della *bernagualà*”: così credo possa essere interpretato questo verso.

11. *Bulìu pigliata, sunata tambura / Tubba, catubba, la nània nà* “Venuta su la foga (o anche: il fervore), suonati i tamburi / ecco tutti insieme a danzare vorticosamente”. Quest’ultima parte credo sia l’interpretazione più verosimile del fonosimbolico verso finale.

Per quanto riguarda *bulìu*, il VS (I, p. 473) registra i significati ‘ira di schiavi’, ‘stizza; bile’, ‘estro’, ‘voglia’ e ‘fervore’, mentre G. Vinci (nel suo *Etymologicum siculum*. Ex Regia Typographia Francisci Gaipa, Messina 1759, p. 46) di *bulìu* (e del sinonimo *buliana*) scrive: «his vocibus utimur, cum de mancipiis, praesertim nigris dicimus, *ci acchianau lu buliu, avi la buliana*». Etimologicamente *bbulìu* potrebbe essersi retroformato da *(ab)biliàrisi* ‘adirarsi’ (con *-u-* invece di *-i-*, normale in atonia). Certamente da *bbulìu* dipende il *bbuliusu* ‘stizzoso, collerico; lunatico’ di cui al VS cit. Se così è, ha visto bene Vinci (cit.) che spiega *bulìu* «a latina voce *bilis, biliosus*».

La variante etimologica, *bbilìu*, non è presente nei lessici.

12. *Tubba catubba, la nania nà!*, parole ritmiche ad andamento dattilico, catalettico nell’ultima sillaba, non hanno, nel testo analizzato, un senso verbalizzabile (per l’interpretazione etimologica, v. *infra*, § 3).

4. L’“etimo culturale”

Ho fatto cenno, poco più sopra, all’opinione del SM²⁴ che il nostro canto a ballo potesse essere «importazione orientale, dei tempi della dominazione musulmana, e rimasta poi in Sicilia connaturata in maniera, che nel Continente ebbe nome di “moresca siciliana”». Certo nel nostro canto sono presenti parole inusuali del tipo *bernagualà, tubba catubba, nania nà* che non possono essere liquidate solo come onomatopoeiche o fonosimboliche, ma l’unica che possa essere attribuita, sul piano fonico-grafico, a interferenza con l’arabo (ma: solo con l’arabo?) potrebbe essere *Bilerma* per *Palermo*, con *B-* invece che con *P-*, e, sul piano lessicale, *Bernagualà*, nella quale si potrebbe celare, nel secondo elemento, l’ar. Allāh. Parole, poi, come *canassa, scavassa, Bittussa, cucussa* e *xiviussa*, pur evidenti come tipi lessicali, risultano foneticamente estranee – per quanto riguarda *-assa/-ussa* – al siciliano e ai dialetti meridionali.

Soccorre a questo proposito lo studio di Gianfranco Salvatore²⁵ in ordine alle canzoni moresche del Cinquecento. Lo studioso, intanto, colloca quelle canzoni nell’ambito della società schiavile della Napoli cinquecentesca. L’eventuale traccia di elementi arabo-musulmani o,

²⁴ *Spigolature storiche*, cit., p. 538.

²⁵ *Parodie realistiche* ecc., cit. alla p. 209 di questo contributo.

più propriamente – come vedremo –, africani, va così ricercata in quell’ambito. Infatti, gli schiavi, a Napoli come a Palermo, non erano solo mori nel senso di “musulmani” ma anche “mori” nel senso etimologico della parola e cioè negri africani. Questi – attingendo ora e riassumendo l’ottimo studio di Gianfranco Salvatore – erano per lo più schiavi africani razziati dai cavalieri del potente impero islamico centroafricano del Kanem-Bornu. Quest’ultimo «monopolizzava il commercio di schiavi in un’area vastissima, grazie alle continue razzie nei territori “pagani” circostanti, alle frequenti attività belliche contro i numerosi nemici, e al controllo delle principali rotte transahariane che attraversavano la regione semidesertica del Fezzan»²⁶. Ma, ironia della sorte, tra quei poveri sventurati potevano capitare gli stessi kanuri, a loro volta «razziati dagli arabi e venduti come schiavi»²⁷, «in una fase di debolezza dell’impero del Bornu»²⁸. Questi, per quanto accomunati nella sventura con gli altri schiavi, mantenevano ancora l’orgoglio di appartenere all’impero del Bornu. Il termine *Bernaguallà* – sempre secondo Salvatore cit. – appare per la prima volta nella *Bataglia* di De Reulx (1546) – dove si alterna con «Berna siam!» –, col significato letterale di “[siam del] Bornu per Allāh!”. Un’«esclamazione di fierezza» – commenta Salvatore²⁹ – da intendere «come un modo di rimarcare la propria identità autentica di cittadino dell’impero Bornu, rispetto agli altri schiavi neri presenti in città, e classificati come “negri Bornu” [...] perché commerciati dalla tratta imperiale»³⁰.

Così il nostro BERNAGUALÀ, nel giro di un secolo – dalla *Bataglia* del 1546 al poemetto del Basili del 1640 –, desementizzato nel suo significato originario, assume, nel siciliano, quello di ‘canto a ballo’ che manterrà almeno fino agli inizi del Novecento. Mentre nel napoletano, già nel 1646³¹, è adoperato, nella forma *Pernovallà* (insieme a *cierne Lucia*, e *vucce hè*), come voce di incitamento nel corso del ballo popolare.

Per quanto riguarda gli altri elementi per così dire esotici del canto, c’è da stabilire se, al di là dell’apparente spiegazione onomatopeica, non si tratti di voci in origine lessicali e di origine “orientale”, come pensava SM.

²⁶ G. Salvatore, cit., p. 112.

²⁷ Ivi, p. 117.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Nella *Tiorba a taccone* di Storace d’Afflittio, di cui alla n 19, pp. 95 ss.

Intanto, CATUBBA, nella forma pl. *catube*, è approdato al *Grande dizionario della lingua italiana*³² [da ora in poi *GDLI*] col significato di «due piatti d'ottone che si suonano percuotendoli l'uno contro l'altro (nelle bande militari o municipali)» e con l'etichetta di «disus. e dial.». Fonte del *GDLI* è il Carena³³, che, a sua volta, aveva registrato la parola s.v. *piatti turchi* o semplicemente *piatti* che così definisce: «dischi di ottone, o di bronzo, di poco più di un palmo di diametro, con un incavo tondo nel mezzo, e due grucce, o due prese esterne, centrali e girevoli. Codesti due piatti picchiati l'uno contro l'altro a colpi striscianti, alternativamente all'insù e all'ingiù, mandano uno stridulo e forte tintinnio. I piatti adopransi nelle musiche militari. Anticamente chiamavansi *catùbe*, *cennamelle*». L'etimo per il *GDLI*, che si appoggia al Prati³⁴, è incerto e «forse d'origine imitativa» e l'origine geografica è meridionale (vi è ricordato il sic. *tubba catubba* 'suono del tamburo' e poco prima il romano disus. *catubba* 'grancassa, cappello a cilindro').

Di parere diverso è, invece, il *Dizionario etimologico italiano*³⁵. Intanto, la data di prima attestazione, il XVIII secolo, è sicuramente bassa rispetto, ad esempio, al testo del Basili (1640) e al De Reulx (1546). Segue la documentazione semantica: «strumento d'ottone a forma di piatti o bacinelli; grancassa; nap., sorta di ballo e accompagnamento di suono e di canto; cfr. calabr. *catuba* strumento di ottone che si suona picchiando, grancassa, fig. gobba, nap. *tubba catubba* ballo gagliardo con accompagnamento di suono e canto, sic. *catubba* grancassa, roman. cappello a cilindro (per la forma), bologn. *catuba* specie di tamburo ecc.». E infine, la spiegazione etimologica, che è opportuno riportare nella sua interezza: «la voce a torto fu ritenuta di origine onomatopeica, mentre è un prestito da una lingua orientale, come risulta dal passo seguente: *Satrapae vero in centuriis et milibus cum innumerabili argiraspidarum agmine cominus subsequentes aereis hadubbis, nervis et manibus personabant* (Andr. Floriac, *Miracula S. Benedicti*, lib. I; ms), probabilmente dall'ar. ḥadūb part. pass. di ḥadaba esser levato in alto e scosso», proprio come si fa col noto strumento idiofono.

³² Salvatore Battaglia, Giovanni Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. + Supplemento + Indice degli Autori citati a cura di G. Ronco, UTET, Torino 1961-2004, II, p. 893.

³³ G. Carena, *Nuovo vocabolario d'arti e mestieri*, a cura di E. Sergent, Pagnoni, Milano 1868-69, p. 25.

³⁴ A. Prati, *Vocabolario etimologico italiano*, Garzanti, Milano 1951, p. 249.

³⁵ C. Battisti, G. Alessio et al., *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Barbera, Firenze 1975; I, p. 818.

Quanto a TUBBA, credo che non si possa separare dalla già vista *catubba*, che la contiene e con la quale condivide il significato di ‘gran-cassa’³⁶. Sulla sua estrazione da *catubba* può avere influito l’andamento dattilico fortemente ritmato che con *catubba* verrebbe ad assumere nel canto a ballo. Fuorviante mi pare l’idea che si tratti di un femm. di *tubo* «sul modello del fr. *tube* ‘tubo’ e ‘cappello a cilindro’ (che però è forma masch.)», affacciata nel *GDLI*³⁷.

Meno certezze avrei per NÀNIA NÀ. Solo un’ipotesi: *nanìa* nel dialetto napoletano equivale a ‘nulla’: «è na cosa de nanìa, detto per ironia, val cosa *d’importanza*, è pur un intercalare in certe canzoni popolari in forma di cadenza e *nnania nella*, e *nnania na*» (Accademici Filopatridi, 1789, I, p. 246).

Poche parole vanno spese infine per spiegare le strane forme in *-assa/-ussa* come *canassa*, *scavassa*, *Bittussa*, *cucussa* e *xiviussa*. È chiaro che nell’ambiente schiavile meridionale non possono essere considerate italiane settentrionali. Sì, invece, forme parodistiche, caricaturali, tipiche delle moresche. Non è inopportuno, a questo proposito, concludere con Gianfranco Salvatore³⁸ che

una significativa analogia fra le canzoni moresche e i repertori coevi sta nella presenza di stilizzazioni linguistiche di tipo parodistico. Come accade sovente negli altri generi minori, la moresca riproduce o rielabora il linguaggio e i costumi di una minoranza etnica alloglotta con intenzioni caricaturali. Dai canti carnascialeschi fiorentini alle successive “greghesche”, “ebraiche” e simili – e poi fino al plurilinguismo delle cosiddette “commedie madrigalesche” a cavallo fra Cinque e Seicento – la *light music* rinascimentale sviluppò stereotipie linguistiche dell’italiano distorto e storpiato dagli immigrati stranieri alle prese con la nostra lingua, basandosi in parte sulle idiosincrasie fonetiche della loro pronuncia, in parte su una buffa, goffa italianizzazione della loro lingua d’origine.

5. Le traduzioni

Il sorriso dell’ignoto marinaio ha avuto parecchie traduzioni nelle lingue d’Europa³⁹. Mettere a fuoco e commentare le scelte operate dai

³⁶ Nel *VS* v, p. 796 anche ‘tuba, strumento a fiato’, ‘campano della mucca’, ‘suono del tamburo’ e, per successive estensioni, ‘vocione’ e ‘brancio’.

³⁷ Vol. XXI, p. 429 s.v. *tuba*². Analogo giudizio va dato dei significati ‘tuba, cappello a cilindro’, ‘cartoccio del lume a petrolio’ del *VS* cit., che sono stati raggruppati insieme a quelli relativi agli strumenti musicali.

³⁸ Nel suo lavoro (p. 101), citato alla nota 4 del commento al testo del Basili (→ *supra*).

³⁹ Le riporto qui di seguito in ordine cronologico, insieme alle iniziali della

traduttori in merito al difficile testo folclorico utilizzato da Consolo è di sicuro interesse per rendersi conto di quel che il testo di partenza [= TP] può aver potuto comunicare ad un traduttore e, insieme, del modo in cui lo stesso Consolo può aver orientato i suoi traduttori.

Intanto va subito detto che nelle traduzioni francese, spagnola e catalana le due strofe sono riportate integralmente nella forma del TP e tradotte in nota; nelle traduzioni tedesca e inglese, invece, il TP non è riportato.

Passando ora all'analisi delle traduzioni che del testo folclorico sono state fatte, bisogna subito dire che la sostanziale oscurità del TP, mentre gioca a favore della libertà dei traduttori, può facilmente dar luogo a inevitabili fraintendimenti. Il traduttore, peraltro, come qualunque lettore, non riesce a percepire molto, sul piano del significato, dal testo delle due terzine, e non a caso la Benítez, – pur senza citare lo scritto del SM che non conosce direttamente, ma attraverso il filtro di Consolo⁴⁰ – scrive che: «las alusiones obscenas del texto extán, en el texto siciliano, más confiadas al sonido que al sentido lógico de las palabras». Per quel che ci riguarda, poi, è sulla base di tale convincimento che bisogna analizzare il testo delle traduzioni dei nostri versi, che riporto ora insieme al TP, non senza confrontarci con la nostra interpretazione di cui al § 3:

lingua di traduzione con cui ad esse mi riferisco nel seguito del paragrafo: – *Le sourire du marin inconnu*. Préface de Leonardo Sciascia. Traduit de l'italien par Mario Fusco et Michel Sager, Bernard Grasset, Paris 1980 [= franc.]; – *La sonrisa del ignoto marinero*. Traducción de Esther Benítez. Ediciones Alfaguara S. A., Madrid 1981 [spagn.¹]; – *Das Lächeln des unbekannten Matrosen*. Aus dem Italienischen von Arianna Giachi, Inselverlag, Frankfurt a.M. 1984; Suhrkamp 1990 [= ted.]; – *The Smile of the Unknown Mariner*. Translated with an afterword by Joseph Farrell. Carcanet Press Limited, Manchester 1994 [= ingl.]; – *La sonrisa del ignoto marinero*. Traducción de Giovanni Barone y Mirta Vignatti. Laborde, Rosario (Argentina) 2001 [spagn.²]; – *El somrís del mariner inconegut*. Traducció d'Alexis Eudald Solà. Proa, Barcelona 2006 [= catal.].

⁴⁰ Col quale sicuramente fu in contatto epistolare, anche se non esiste traccia, né in casa Consolo, né in casa Benítez, della corrispondenza che sicuramente – come lo stesso Consolo ebbe a informarmi – intercorse tra i due. Gli stessi autori argentini della nuova edizione spagnola del *Sorriso* (p. 29 n) dichiarano: «Según especifica Esther Benítez y confirma el mismo autor, trátase de un fragmento de un antiguo canto carnavalesco siciliano ya desaparecido» (enfasi mia), concludendo con le stesse parole della Benítez riportate nel testo.

| | | | |
|----|------------------------------------|------------------------|--|
| I. | 1. Bivuta Martina, chiamata Luscia | 1. franc. | 1. Ivre Martine, j'appelle Lucie |
| | 2. Cani canassa, scavassa larduta | | 2. La chienne en chaleur, la grasse à lard |
| | 3. Viva Cuccagna, la xoia la mia! | 2. spagn. ¹ | 3. Vive Cocagne, la sienne la mienne! |
| | | | 1. Borracha Martina, llamada Lucía |
| | | 3. ted. | 2. El perro en la perra engrasa su palo |
| | | | 3. ¡Buena cucaña, la tuya y la mía! |
| | | 4. ingl. | 1. Martina besoffen, wirst Luscia gerufen, |
| | | | 2. du läufige Hündin, du feistes Schwein, |
| | | 5. spagn. ² | 3. meine Freude wird immer Schlaraffenland sein. |
| | | | 1. Drunken Martina, jolly Lucia |
| | | 6. catal. | 2. Every dog will have its bitch |
| | | | 3. So hey ho! which bitch is mine tonight? |
| | | | Come spagn. ¹ |
| | | | 1. Beguda Martina, li diuen la Llúcia |
| | | | 2. Gos gossa, desflorada llardosa |
| | | | 3. Visca la Cuccagna, la seva la meva! |

Scendendo ora nei particolari, il *chiamata Lucia* (I., 1), da noi interpretato come ‘dopo aver chiamato Lucia, dopo averne richiesto la sua presenza’ (→ *supra* § 3, n 4), il traduttore francese se la cava attribuendo tempo e persona, *j'appelle*, all’ indefinito *chiamata* del TP, mentre il traduttore inglese si allontana sostanzialmente dalla lettera, estendendo a *Lucia* l’ubriachezza di *Martina*, e attenuando con *jolly* il *drunken* riferito alla prima. Il traduttore catalano, infine, forse falsa il TP, attribuendo un secondo nome (*li diuen Llúcia* ‘le dicon la Lucia’) alla precedentemente *Martina*. Per il resto – ed è l’unico, per ovvi motivi cronologici – sembra dipendere dalla traduzione di Tesio.

Interessante è la traduzione di *cani canassa, scavassa larduta* (I., 2) – da noi interpretato, forti dell’informazione del SM che di canto di schiavi si tratti, come *cagna di cagnaccia, schiavaccia lardosa* – per le vistose libertà che i traduttori si prendono. Cominciando dalla tradu-

zione francese, in cui si perde non solo il *canassa* del TP (*la chienne en chaleur* che compendierebbe, forse anche in maniera originale, il *cani canassa* del TP ma anche lo *scavassa*, che resta non tradotto e che priva il testo di una parola chiave dal punto di vista etnolinguistico: *schiavacchia*, appunto, parola che, come abbiamo già visto, tiene legato il testo al contesto etno-sociolinguistico in cui è nato ed è stato utilizzato. Piena è invece la libertà della traduttrice spagnola (2., 2) e dei traduttori argentini che la seguono, i quali inventano *ex novo*, ma sempre nello spirito della licenziosità del canto carnevalesco: *El perro en la perra engrasa su palo*. Sulla stessa lunghezza d'onda è la traduzione inglese (4., 2): *Every dog will have its bitch* 'ogni cane avrà la sua cagna', mentre quella tedesca (3., 2) *du läufige Hündin, du feistes Schwein* 'tu cagna in calore, tu grassa maiala' appare poco coesa con il resto del testo. Sulla stessa linea è la traduzione catalana: *Gos gossa, desflorada llardosa* (6., 2) con un immotivato *gos gossa* lett. 'cane cagna' e un *desflorada llardosa* 'lurida deflorata' ispirato, come si è già detto, dalla traduzione di Tesio e sicuramente in coerenza con «las alusiones obscenas del texto [...] más confiadas al sonido que al sentido lógico de las palabras», ma sintatticamente scoordinata dal testo.

Non pone problemi l'ultimo verso della terzina (1., 3): *Viva Cuccagna, la xoia la mia!*, a parte quel *xoia*, per noi 'gioia' (→ *supra* § 3, n 6), tradotto come se fosse 'la tua' nei testi francese e spagnoli e 'la sua' nel testo catalano. Per il resto, la traduzione tedesca, per quanto libera, si attiene scrupolosamente al contenuto del testo (più che alla forma), che inneggia al paese di cuccagna: *meine Freude wird immer Schlaraffenland sein* 'la mia felicità sarà sempre in Cuccagna', mentre quella inglese se ne allontana vistosamente: *So hey ho! which bitch is mine tonight?* 'E che, dunque? Quale cagna sarà mia stanotte?'.

Ecco adesso le traduzioni della seconda terzina.

| | | |
|--|---|---|
| <p>II. 1. Nu xú cucussa, la bernagualà 2. Bulíu pigliata, sunata tambura 3. Tubba, catubba, la nània nà!</p> | <p>1. franc. 2. spagn.¹</p> | <p>1. Dans son potiron le bâton 2. Prise la chatte, sonné tambour 3. Trompe trompette, pan dans le trou! 1. No es calabaza, la carnavalá 2. Frenéticamente redobla el tambor 3. ¡Toma trompeta, vaya tracatrá!</p> |
|--|---|---|

- | | |
|------------------------|--|
| 3. ted. | 1. Dumpf und stumpf die Kalebasse, 2. doch nicht der Tanz, den ich nicht lasse, 3. ist die Lust erst gekommen, 4. klappern Kastagnetten, Pauken brummen, 5. ficke facke, ficke facke, bum, bum... |
| 4. ingl. | 1. Pierce the pumpkin with the rod, 2. My lovely's here, a roll of drums 3. In! out! and watch her come. |
| 5. spagn. ² | 1. No es calabaza, la concha de tu ma' 2. Herví la olla, redoblaron tambores 3. ¡Toma trompeta, vaya tracatrá! |
| 6. catal. | 1. No sóc cap de carbassa, la figa 2. Qui l'atrapa, toqueu els timbals 3. Tubba, catubba, la nània nà! |

Il verso *Nu xú cucussa, la bernagualà* (II, 1) viene interpretato nella traduzione francese quasi fosse “nella sua zucca il bastone”, in cui la “zucca” e il “bastone” sembrano fortemente cariche di allusioni sessuali, peraltro rese più evidenti dal verso che segue: *prise la chatte*, in cui *chatte* si esime certo dal significato denotativo di ‘gatta’, per assumere quello esteso e volgare di ‘passera, bernarda’: una traduzione che va certo al di là della nostra interpretazione di sopra proposta, ma che rende bene nella LA (lingua d’arrivo) il contenuto della LP (lingua di partenza). Originale, poi, appare l’interpretazione di *tubba catubba* con *trompe trompette*, mentre assai libera è la traduzione *pan dans le trou*, fortemente allusiva al contesto licenzioso del ballo, a fronte dell’oscuro *la nània nà!* del TP. Insomma, il contenuto del TP, per quanto oscuro alla lettera, viene adeguatamente comunicato nei suoi contenuti ai lettori francesi del romanzo consoliano.

La traduzione spagnola, letterale in 2. 1, è assolutamente libera in 2, mentre in 3 cerca di dare un senso al TP, rappresentando comunque “el sonido” del modello. Interessante la traduzione dei due autori argentini in cui *bernagualà* viene reso nel TA con il volgare *la concha de tu ma’*. In 2, invece, la libertà dei traduttori si fonda su una falsa traduzione. Entrambi di origine italiana, in *bulìu pigliata* vi scorgono un sic. *bugliù pignata* che traducono con *Herví la olla*. Che è poi l’interpretazione di Giovanni Tesio, cui avrebbe potuto suggerirla lo stesso Consolo.

Assai libera la traduzione tedesca, che non solo porta a cinque i versi della terzina, ma, non senza aver accennato alla *cucussa* (*Kalebasse*) del TP, divenuta *dumpf und stumpf* ‘pesante e schiacciata’ nel TA, trasforma il ballo frenetico, accampagnato dal battere convulso delle nacchere e dal rullio assordante dei timpani, in una danza orgiastica, come mostra il fonosimbolico e parzialmente semantizzato, *ficke facke, ficke facke, bum, bum...*

Meno creativa, da questo punto di vista, è la traduzione catalana, in cui il *bernagualà* del TP, ormai senza infingimenti o tabù, è tradotto con *figa*, o quella inglese, che, con i non troppo velati *pierce* e *the rod* di 4. 1 insieme all’*In! out! and watch her come* di 4. 3, si allinea, forse meno creativamente, alla traduzione tedesca.

6. Epilogo

La nostra curiosità sorta nell’ambito del *Sorriso dell’ignoto marinaio* si è esaurita – come si è visto – nel ritrovamento della fonte etnofolclorica di Consolo.

Spostando, poi, lo sguardo dal testo consoliano alla documentazione folclorica e alla letteratura in dialetto che quella documentazione registra, è stato possibile collocare quelle terzine all’interno di usi e costumi popolari ormai desueti.

Ad un terzo livello, e muovendo dalla marcatezza di alcuni fatti linguistici – i già visti *bernagualà*, *tubba catubba*, *nanìa nà*, oltre che e i nomi in *-assa/-ussa* –, è stato possibile accedere all’“etimo culturale”, profondo, in cui quei canti a ballo, sopravvissuti fin sulle soglie del xx secolo, sono nati: la “cultura” e la condizione degli schiavi nella Napoli del Cinquecento.

Il ponte tra il secondo e il terzo livello è costituito dagli usi parodistici che della lingua degli schiavi si è fatto negli spettacoli di strada particolarmente nel periodo carnevalesco di tempi ormai lontani.

Il quarto livello, infine, chiude il cerchio tornando all'opera letteraria, non più nella lingua di partenza, ma in quella delle tante lingue d'Europa in cui il testo consoliano è stato tradotto, analizzando la traduzione, o piuttosto la libera interpretazione di un testo di per sé intraducibile. Almeno nel riuso consoliano.

