

Quaderni camilleriani

19

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)



GRAFICHE GHIANI



Quaderni camilleriani 19

Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)

Comitato Scientifico

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARÍA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

Direzione

GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)
MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale

PAOLO LUSCI (paololusci@gmail.com)

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, GIOVANNI CAPRARA, SIMONA DEMONTIS, FEDERICO DIANA, VERONKA SZŐKE

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

I contributi compresi nella sezione *Saggi* sono sottoposti a doppia revisione anonima

Quaderni camilleriani 19

*Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni
nell'area mediterranea*

Fimmine
(...ci vogliono occhi per taliarle)

A cura di
Morena Deriu

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 19

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)

ISBN: 979-12-80024-28-2

2023 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

QUADERNI CAMILLERIANI 19

7 *Premessa*
MORENA DERIU

Testimonianze

13 *La donna svedese e la 'svedesità' nei romanzi di Andrea Camilleri: osservazioni da un punto di vista nordico*
KARIN VIKSTRÖM

Saggi

27 *«Le donne sono la meraviglia del mondo». L'immaginario femminile di Camilleri fra realtà e fantasia*
SIMONA DEMONTIS

43 *«La femmina, figlio mio, è sempre stata un fatto delicato». Di Elena, Camilleri, Stesicoro e di come ritrattare una ritrattazione*
MORENA DERIU

62 *Un battito di ciglia. La bellezza come antidoto alla guerra*
MARTINA TREU

84 *L'Afrodite Kallipygos in Andrea Camilleri: uno sguardo (al) 'classico' per una Venere contemporanea*
MARIANNA CASTIGLIONE

99 *Su 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta: fimmine e metamorfosi ne Il casellante*
MARIA LAVINIA PORCEDDU

114 *Scantu, cantu e cuntù in Maruzza Musumeci: un'analisi etnodialettologica*
MARINA CASTIGLIONE

Premessa

MORENA DERIU

È l'anno 2000 quando Elvira Sellerio pubblica la prima edizione del libro-intervista *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri* a firma di Marcello Sorgi. Allora, scriverà Sorgi nell'introduzione alla seconda edizione, «Camilleri era già Camilleri»¹: il pubblico aveva cominciato a criticare «la tendenza del commissario [Montalbano] a interessarsi delle donne» (p. 12), e pensava di conoscere lo scrittore solo per averne letto un romanzo o per averlo sentito parlare². Così, anche la questione 'donne' entrò di diritto nel volume: tra gli undici capitoli che lo compongono, il settimo è dedicato proprio a *una certa idea delle donne* (pp. 113-118).

In questa parte dell'intervista, Camilleri confessa – con toni a tratti divertiti – che la propria concezione dell'universo femminile affonda le radici nel mondo dell'infanzia:

Questa mia visione delle cose è legata alla mia infanzia, alle mie esperienze, anche a un senso di timore verso le donne che in Sicilia faceva parte di una certa educazione. [...]

Non ti sembra un limite il fatto di guardare le donne, costruire l'universo femminile dei tuoi racconti, con i parametri della tua infanzia?

Adesso che me lo dici ci rifletto, ma non credo di considerarlo un mio limite particolare. Io sono uno scrittore, il mio universo non sempre e non tutto è contemporaneo. Per esempio, pur essendo stato coinvolto nella strage di Porto Empedocle qualche anno fa, ho scelto di non parlare della mafia di oggi perché non credo di capirci, e poi c'è gente che ne sa e ne capisce molto più di me. Per me è interessante una certa mentalità mafiosa, e se rientra in un personaggio di uno dei miei racconti mi diverto a descriverla. Con le donne, con i personaggi femminili, non è diverso. Mi appassiona la forza del carattere femminile, ma so di essere bloccato a una certa epoca. Le ragazze di oggi, non le saprei raccontare. E bada che ne frequento tante, tantissime, con cui ho rapporti d'affetto. Pensa che, fino a due anni fa, ho insegnato in Accademia ad allieve ventenni, di volta in volta ventenni, per ventisette anni di seguito: tanto è durato il mio periodo di insegnamento. Certo, avrei potuto seguirne l'evoluzione; invece, mi è sfuggita tra le mani, l'ho lasciata sfuggire, anche se ho parlato tanto con tante di loro. Ma anche quando mi è sembrato di capire, anche quando ho fatto un po' il confessore di certe allieve, dentro di me mi sono ritrovato a dire: «Andrea, la verità è che non avevi capito niente». (pp. 116, 117-118)

Le donne che popolano le pagine camilleriane, quindi, sono prima di tutto personaggi letterari che l'autore ha avuto piacere e interesse a descrivere e che, in ciò, non sembrano differire in nulla da altre figure presenti nei suoi scritti. A stimolare la fantasia dello scrittore nella loro creazione, infatti, poteva essere ora l'interesse suscitato da «una certa mentalità mafiosa», ora l'apprezzamento per la «forza del carattere femminile»: tutti tratti

¹ M. SORGI, *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 7 [I ed. 2000].

² «Prima la partecipazione del lettore rispetto allo scrittore era più autentica perché meno esplicita. Cosa si sapeva di Moravia, a parte il fatto che fosse stato sposato con Elsa Morante e si fosse risposato con Dacia Maraini? Non c'era la sovrapposizione che c'è oggi tra la personalità di un autore, la sua vita privata e quel che scrive. Oggi puoi pensare di aver letto uno scrittore che conosci, ma magari non hai letto veramente, solo perché l'hai sentito parlare in tv del suo ultimo romanzo» (ivi, p. 12. Le parole sono, ovviamente, di Camilleri).

che risultano consapevolmente bloccati in un'epoca passata e che coincide esplicitamente con gli anni della formazione e dell'educazione autoriali.

In tale contesto, i personaggi femminili camilleriani appaiono come il frutto di una maniera maschile – e talvolta *machista* – di pensarli. Lo scrittore, infatti, interrogato da Sorgi sulla possibilità di avere fatto ricorso a un simile criterio – «e non ti viene il dubbio che il tuo sia un modo maschile di immaginarla [*scil.* la donna]?» (p. 113) –, sembra quasi confessarlo apertamente commentando: «Può darsi. Ma mi diverte così» (*ibidem*)³. Camilleri, del resto, esclude di essere in possesso di una teoria complessiva intorno al mondo femminile: «Per me è una cosa sciocca affermare la propria mascolinità cercando di giocare d'anticipo con le donne», spiega l'autore, «di racchiuderle in una teoria generale delle donne. È come tentare di capire un gatto, sapendo che è molto intelligente, ma imprevedibile» (p. 118). Forza, intelligenza e una imprevedibilità quasi felina assurgono, dunque, a tratti femminili nell'universo Camilleri, pur nel rifiuto dichiarato e, a tratti, paradossale di aderire a una qualsiasi «teoria generale» al riguardo.

I saggi che compongono questo *Quaderno* si collocano nel solco di tali premesse: non nascono dalla necessità di delineare una teoria generale attraverso cui guardare a tutti i personaggi femminili camilleriani, ma hanno origine, invece, dall'esigenza di cogliere la complessità e la varietà dei loro caratteri. Tali temi, inoltre, sono declinati qui soprattutto sul filo della letteratura e della cultura antiche, sebbene presentino anche alcune interessanti incursioni nella contemporaneità. In questo contesto, infatti, gli studi di ricezione offrono un campo di indagine utile ad approfondire la formazione e l'educazione camilleriane, due aspetti – lo si è visto sopra – invocati dallo stesso scrittore come determinanti per la propria visione delle donne e, di conseguenza, fondamentali per la costruzione delle figure che ne popolano le pagine. È in questo mondo, infatti, nell'ambito della formazione autoriale, che le *fimmine* camilleriane hanno avuto origine. Parlare di *fimmine*, inoltre, – e non di donne – è un atto dovuto; il termine, infatti, da una parte rende conto dell'*humus* culturale e biografico in cui Camilleri è cresciuto e ha vissuto e, dall'altra parte, anticipa e segnala quella ricchezza e complessità che sono proprie di tali figure e che sono messe ben in evidenza in buona parte dei saggi del *Quaderno*. Del resto, nel dialetto siciliano *fimmina* è termine con molteplici sfumature: indica la madre di famiglia come pure la donna in carriera, la 'mangiatrice di uomini' e anche la donna matura.

Agli occhi di Camilleri, quindi, sono *fimmine* – e, per di più, *fimmine* mitiche – figure come Elena, Andromaca, Penelope, la dea Afrodite e la ninfa Dafne, nonché le loro eredi nel mondo della narrativa camilleriana (e.g., Venere in *Donne* e Minica ne *Il casellante*). La bellezza, forse, è il tratto che sembra caratterizzarle più di qualsiasi altro, anche se non senza una certa problematicità che appare dovuta sia a un non ben precisato grado di soggettività sia al fatto di poter assumere spesso connotati stereotipici⁴. Nell'opera camilleriana, inoltre, tale complessità risulta connessa al multiforme rapporto tra realtà e finzione, che è un tratto centrale negli scritti dell'autore⁵.

³ E ancora: «*Il tuo è un tipico atteggiamento machista: cercare di anticipare, prevedere le donne, per poi provare con se stessi una sorta di senso di superiorità rispetto a loro. Tu, però, alla fine di questo processo, confessi la tua sconfitta. Sì, e farlo non mi costa particolarmente*» (M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 118).

⁴ A proposito del tema della bellezza e della sua associazione soprattutto al mondo femminile, può essere interessante un rimando a S. GESUATO, "The company women and men keep: What collocations can reveal about culture", in D. ARCHER *et al.* (eds.), *Proceedings of the Corpus Linguistics 2003 Conference*. UCREL, Lancaster, Lancaster University, 2003, pp. 253-262. La studiosa mette in evidenza come i modificatori linguistici femminili si concentrino spesso su avvenenza, età e attributi fisici, mentre quelli maschili sono spesso riferiti alla nozione di potere.

⁵ Cfr., e.g., L. CROVI, "Camilleri falsario", in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 14, pp. 35-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>

La testimonianza che precede i saggi, a firma di Karin Vikström, parte proprio dalla bellezza come da una delle caratteristiche tradizionalmente ascritte alla rappresentazione delle Svedesi nei romanzi camilleriani, mentre il saggio di apertura – redatto da Simona Demontis – offre un’ampia panoramica di ciò che lo scrittore siciliano ha detto o ha scritto sul mondo femminile, mettendo in evidenza quella commistione tra realtà e fantasia che è propria (anche) dell’immaginario *finminino* camilleriano. Il richiamo agli anni della educazione informa, del resto, in maniera originale anche il saggio conclusivo, dove Marina Castiglione mostra come la figura di Maruzza in *Maruzza Musumeci* vada oltre i rapporti con la Sirena di greca memoria, per guardare alle inquietanti figure femminili della tradizione siciliana e dell’infanzia dell’autore.

Mentre la sezione dei saggi si apre e si chiude nel segno della contemporaneità, il corpo centrale sviluppa temi analoghi ma attraverso prospettive di ricezione. La fortuna della più bella tra le belle, di colei che fu all’origine della guerra di Troia, ha stuzzicato l’interesse di Camilleri in più di un’occasione: in un confronto tra l’*Intervista a Stesicoro* e *Donne*, Morena Deriu illustra come, nell’intervista, Elena e la sua magnificenza continuino a essere oggetto e causa di discordia, un simbolo di come una *finmina* possa essere ridotta a una «questione delicata», in un mondo dominato da violenza ed equivoci. In questo mondo, tuttavia, l’avvenenza femminile – di Penelope e di Andromaca, ma non solo – può diventare anche un antidoto alla guerra: Martina Treu scandaglia questo tema fra le pieghe dell’epica, della tragedia e della commedia antiche, fino ad arrivare ad alcune rivisitazioni siciliane contemporanee, tra cui un passo de *La rete di protezione*. Il tema della bellezza, inoltre, risulta fondamentale anche nel saggio, a firma di Marianna Castiglione, dedicato ad Afrodite *Kallipygos* in *Donne*. La studiosa esamina tale tipologia iconografica alla luce di diverse fonti letterarie e archeologiche e tenendo conto della sua fortuna nell’arte e nella cultura post-antiche. Infine, uno sguardo originale rivolto a *Il casellante* mostra come la protagonista di questo *cunto* non sia semplicemente una nuova Dafne; Lavinia Porceddu parte, infatti, dal frequente richiamo all’ordinarietà di Minica per illustrare come Camilleri privi il personaggio di quella stupefacente bellezza che non solo è tipica della ninfa nelle *Metamorfosi* di Ovidio, ma che è anche primaria nella sua produzione – e nella trilogia, in particolare.

In questo contesto, dunque, la vitalità delle letterature e delle culture greche e romane e la loro originale reinterpretazione da parte di Camilleri permettono di osservare come quest’ultimo possa servirsi in maniera originale di figure e simboli antichi – e, talvolta, dal sapore pop – dotandoli di significati nuovi e funzionali all’espressione di messaggi ‘contemporanei’.

Questo volume è nato e cresciuto in piena pandemia di SARS-CoV-2 e, come buona parte delle nostre vite durante quei lunghi mesi, ne è stato modificato: nella redazione, nell’organizzazione e nei tempi di pubblicazione. Perciò il mio ringraziamento va, prima di tutto, alle studiose che si sono lasciate coinvolgere nell’elaborazione della miscellanea e a quante sono ancora all’opera per la realizzazione di un secondo volume previsto per il 2023 e dedicato, esso pure, alle *finmine* camilleriane.

La scelta di avere solo firme femminili all’interno del *Quaderno* è voluta: essa è legata, non senza problematicità e un pizzico di sfida, alle tematiche che vi sono affrontate ed è

quaderni-camilleriani-14>, in particolare p. 35; L. DANTI, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÓKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 15, pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>; G. MARCI, “Postfazione. Uomini che hanno sognato il falso”, in L. CROVI, *Copiare/Reinventare*, Verona, Oligo editore, 2022, pp. 53-76.

motivata dalla sottorappresentazione di studiose e ricercatrici in numerosi ambiti, soprattutto apicali, della ricerca⁶. Ciò rappresenta, per il mondo degli studi come per l'intera società, una perdita di conoscenza e di punti di vista potenzialmente originali e produttivi.

Da ultimo ma non per ultimo, il mio grazie più sincero va a Giuseppe Marci, per aver ispirato, voluto e sostenuto fermamente questo progetto.

⁶ A questo proposito si vedano i dati e i riferimenti bibliografici contenuti nel documento *La dimensione di genere nelle carriere accademiche e di ricerca: alcune proposte verso l'inclusività*, approvato in occasione del Convegno annuale della Conferenza nazionale degli Organismi di parità delle Università italiane "Smart Academia. Valutazione, lavoro, benessere ed equità nell'Università che cambia" (Politecnico di Milano, 3-4 dicembre 2020), <http://www.cpouniversita.it/documenti/Varie/dimensione_di_genere.pdf> [22 ottobre 2022].

Testimonianze

La donna svedese e la ‘svedesità’ nei romanzi di Andrea Camilleri: osservazioni da un punto di vista nordico

KARIN VIKSTRÖM

1. Premessa

Da svedese, laureata in Lingua italiana e Storia della letteratura (con una tesi intitolata *Le fimmine boccacesche di Andrea Camilleri*), divoratrice delle opere di Andrea Camilleri e grande amante nonché frequentatrice della Sicilia, non ho potuto non notare il personaggio letterario corrispondente al nome di Ingrid Sjostrom: Ingrid, la svedese che ogni tanto appare nei romanzi che hanno come protagonista il commissario Salvo Montalbano. La mia connazionale – amica e a volte perfino complice del Commissario – l’ho sempre trovata simpatica, anche se un po’ esagerata per non dire stereotipata; ma chi non lo è nei romanzi di Montalbano? Vogliamo parlare del *fimminaro* Mimì Augello o delle acrobazie linguistiche di Catarella, tanto per menzionare solo due casi? Sembra che ogni personaggio sia dotato di una specifica caratteristica che lo distingue dagli altri e che lo rappresenta, ma che, oltre a ciò, non viene approfondito ulteriormente. In fondo, l’unica figura a tutto tondo e che a volte tiene persino un discorso interiore è il commissario Montalbano. Quindi mi sono accontentata della Ingrid camilleriana e non ci ho più riflettuto.

La mia assoluta convinzione era che il nome della Svedese, scelto da Camilleri di sicuro non a caso, non fosse altro che un omaggio all’attrice di fama mondiale (e per un periodo sposata con l’altrettanto famoso regista italiano Roberto Rossellini) Ingrid Bergman e che il cognome invece fosse un omaggio all’attore e regista svedese Victor Sjöström che, tra l’altro, interpreta l’anziano professore Isak Borg nel film *Smultronstället (Il posto delle fragole, 1957)* di Ingmar Bergman.

Isabell Sollman, l’attrice svedese che impersona Ingrid Sjostrom nei telefilm del commissario Montalbano, in una intervista condivide la mia convinzione, ovvero che la scelta del nome Ingrid non possa essere altro che un rimando alla Bergman¹.

Quando nel 2014 uscì *Donne*, un libro in cui Camilleri racconta di alcune delle donne che, in un modo o nell’altro, per lui sono state importanti oppure da lui sono state amate, leggendo un capitolo, sono rimasta stupita, sconvolta e, a dire la verità, anche un po’ delusa. Si tratta del capitolo intitolato proprio *Ingrid*, dedicato a una studentessa svedese che porta quel nome. Lo scrittore l’avrebbe conosciuta durante uno *stage* su Pirandello tenuto all’Università di Copenaghen, ma non dice esattamente quando. Non mi sono stupita tanto del fatto che avevo sbagliato nel pensare all’omaggio a Ingrid Bergman quanto delle ragioni per cui Camilleri ha voluto chiamare l’amica di Salvo Ingrid. La studentessa, naturalmente alta, bionda e bella, durante la cena d’addio e davanti a tutti, rettore e preside compresi, dichiara che avrebbe voluto trascorrere la serata con Camilleri. Successivamente lo porta con sé in Svezia, a casa dei genitori (più giovani di lui), che

¹ T. BALOGH, “Kommissarie Montalbano och skönheten från Stenungsund”, «Lokaltidningen Stenungsund, Orust Tjörn», 29 juni 2021, <<https://www.sttidningen.se/nyheter/kommissarie-montalbano-och-skönheten-från-stenungsund-1.49486772>>.

stanno in salotto a guardare la TV mentre lei, nel frattempo, trascina l'ospite in camera dove inizia a baciarlo con l'intenzione di andarci a letto. L'episodio ha termine perché lui, inorridito e vergognoso, finge un momentaneo malore (qui crolla il mito del *latin lover!*), e alla fine il gentile papà di Ingrid lo riaccompagna all'albergo in Danimarca.

Il capitolo si conclude con queste righe: «Ed è in omaggio alla libertà, alla spontaneità e alla pulizia morale di Ingrid che ho voluto che l'amica straniera del mio commissario Montalbano fosse svedese e si chiamasse come lei»².

Da cosa nascono questi miei sentimenti di stupore e di delusione? In parte dal fatto che, a mio avviso, portare un professore universitario, più vecchio dei propri genitori, a casa con l'intenzione di sedurlo mentre i suddetti genitori stanno nel salotto accanto a guardare la TV, non solo mi sembra inverosimile e ridicolo, ma è anche tutt'altro che un'espressione di pulizia morale e libertà, semmai di spontaneità. Inoltre, da sempre ho pensato a Camilleri come a uno scrittore femminista e, secondo me, il comportamento di Ingrid, in *Donne*, non rappresenta in nessun modo una donna emancipata e libera.

Ricerche più approfondite mostrano che l'argomento del personaggio di Ingrid era stato affrontato già molti anni prima, in una conversazione con il giornalista Marcello Sorgi. Camilleri ammette che Ingrid rappresenta uno stereotipo, ma al contrario di quanto pensava Sorgi – che credeva che la Svedese fosse frutto di fantasia –, sostiene che è esistita perché ha sempre bisogno di partire da uno spunto di realtà per creare i suoi personaggi. Camilleri racconta a Sorgi, con qualche variazione, la stessa storia che si legge in *Donne*, concludendola però con la proposta di Ingrid di passare la notte insieme e con lui che arrossisce fino a sembrare un peperone, stupito di avere davanti a sé una donna «assolutamente libera, bella e pulita»³. Anche nella conversazione con Sorgi, le Svedesi si distinguono tra gli studenti e le studentesse arrivati a Copenaghen da altre università del Nord Europa: «Tra gli altri c'erano in prima fila le svedesi, queste bellissime studentesse che ti richiedevano un supplemento di concentrazione. Non potevi lasciar correre lo sguardo, ti perdevi» (pp. 111-112).

Questa versione, che precede quella in *Donne*, sembra certo più verosimile ma, a mio avviso, è comunque poco credibile. A mio parere, difficilmente una studentessa, svedese o di qualsiasi altra nazionalità, avrebbe chiesto a un docente assai più grande di lei – e davanti a tutti, rettore compreso – di andare a letto insieme. Nella conversazione, inoltre, si legge che le Svedesi, sedute in prima fila, si distinguevano per la loro bellezza, talmente evidente da far perdere la concentrazione a Camilleri. Penso, però, che in un'aula popolata da persone provenienti da tutto il Nord Europa sarebbe stato impossibile distinguere proprio le Svedesi, come se appartenessero a una razza propria. Forse il fatto che in quella occasione ci fossero studentesse svedesi e che una tra queste fosse, agli occhi dello scrittore, di una bellezza straordinaria, è bastato per inventare, e creare, il personaggio di Ingrid.

Dopo la lettura di *Donne* e di *La testa ci fa dire* ho cominciato a riflettere sul serio sulla Ingrid letteraria e sul suo ruolo nei romanzi di cui è protagonista Montalbano: rappresenta davvero l'immagine di Camilleri della donna svedese o ci sarebbe qualche altra ragione, anche nascosta, per le sue apparizioni nei romanzi, qualcosa che fino a quel momento mi era sfuggita? Per questo ho deciso di rileggere tutti i romanzi dove appaiono, anche se solo brevemente, Ingrid o altri Svedesi. Come viene descritto il personaggio di Ingrid? Come viene vista da Montalbano? E gli altri personaggi? Come si sviluppa la relazione tra Ingrid e Salvo? Quale funzione hanno le apparizioni di Ingrid nei libri? Mi sono posta una serie di domande per approfondire e capire meglio l'amica di Salvo, ma sono arrivata alla conclusione che è utile farsene anche altre: qual è o qual era l'immagine

² A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 91.

³ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 112.

all'estero di noi svedesi e quale significato hanno per noi donne svedesi la libertà, la pulizia morale e la spontaneità? Con questa 'indagine alla Montalbano' spero di riuscire a capire meglio le intenzioni che aveva Camilleri mettendo una *svidisa* nei romanzi.

2. Le prime immagini di Ingrid

Ingrid appare per la prima volta nel romanzo che inaugura la serie di Montalbano, *La forma dell'acqua*, ma la sua fama la precede: l'avvocato Rizzo, il legale del marito, la descrive come «una donna francamente un poco scapestrata, che non sa adeguarsi ai nostri costumi»⁴. Nicola Zito, giornalista al telegiornale di Retelibera, nonché amico di Montalbano, la definisce invece così: «Uno stocco di un metro e ottanta, bionda, certe gambe, e certe minne!» (p. 97). A richiesta di Montalbano, per necessità di un'indagine, Zito gli manda un fax nel quale racconta di Ingrid e di come è finita in Sicilia: aveva incontrato il futuro marito siciliano durante una corsa di autocross (di cui era risultata vincitrice) in Svezia, dove lui era andato dopo il divorzio dalla prima moglie. Si innamorano e Ingrid segue Giacomo Cardamone, un nullafacente e figlio di un papà potente e ricco, in Sicilia. Ormai la donna convive da cinque anni quando tradisce il marito, e non a sua insaputa, «con svedese semplicità e disinvoltura» (p. 104). Zito accenna che anche il suocero «l'austero professor Cardamone padre ci abbia inzuppato il pane con la nuora» (*ibidem*).

Quando Montalbano, la prima volta e sotto un falso nome – che per pura coincidenza sembra essere il nome dell'amante in carica –, chiama a casa di Ingrid, lei gli risponde con un «ciao cazzuto, come stai?» e, dopo aver chiarito l'equivoco, mantiene il 'tu' col Commissario.

Ingrid stessa è consapevole della sua fama. Per richiedere il rimborso dall'assicurazione per una collana preziosa da lei perduta, il marito e l'avvocato Rizzo si inventano una storia secondo la quale la donna avrebbe perso il gioiello mentre si trovava alla *mànnara*, una zona di spaccio di droga e di prostituzione. Ingrid trova la storia troppo fantasiosa, ma spiega a Montalbano: Giacomo «mi fece notare che agli occhi di tutti io passavo per una puttana e quindi era da pensare che mi fosse venuta un'idea come quella di farmi portare alla *mànnara*» (p. 151).

3. L'aspetto fisico e la bellezza di Ingrid

L'aspetto fisico, l'apparenza di Ingrid, non è di poca importanza nei romanzi e sia Salvo sia gli altri uomini rimangono colpiti dalla sua bellezza; è un fatto che il romanzo sottolinea ripetutamente.

La prima volta che Montalbano la incontra di persona può constatare che è meglio di come la immaginava: «Jeans attillati fasciavano le gambe lunghissime, camicia bianca scollata con le maniche arrotolate, sandali, capelli raccolti a crocchia: una vera femmina da copertina» (p. 135).

Sempre in quell'iniziale momento di conoscenza, Ingrid assume un comportamento che può essere considerato eccessivamente confidenziale: «Senti, commissario, io do del tu a tutti, se tu mi dai del lei mi metti in imbarazzo. Come ti chiami di nome?» (p. 136). Per capire tale atteggiamento, va ricordato che in Svezia, alla metà degli anni Sessanta del Novecento, è stata avviata la 'riforma del tu' e che quindi Ingrid non è maleducata (né sta cercando di creare un clima di intimità), ma semplicemente segue le usanze del paese d'origine.

⁴ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 95.

Molti anni dopo il primo incontro, a casa del Commissario, «Montalbano non si cataminò, continuò a talarla. “Beh? Ingrid quant’è che ci conosciamo?”. “Da più di dieci anni. Perché?”. “Com’è che sei diventata più bella?”»⁵. In un’altra occasione Ingrid e Salvo hanno fissato un incontro al bar di Marinella e Salvo, quando entra, non solo nota che gli altri uomini nel bar «non le livavano l’occhi supra», ma anche si chiede: «Ma com’è che quella fimmina cchiù passavano l’anni e cchiù addivintava beddra? Beddra, elegante, intelligente, discreta»⁶. Qualche anno dopo, vedendola mentre entra a casa sua, il Commissario si fa la stessa domanda: «Ma com’è che per quella fimmina l’anni non contavano? L’ingranaggio del tempo, per lei, si era ’ncippato»⁷. E, nonostante si vesta con semplicità (jeans, camicia e sandali), è «elegantissima come se aviva di supra un abito di gran marca»; non usa nemmeno profumi, «era la so pelli a profumare di vircooco appena cogliuto»⁸.

4. L’amicizia tra Salvo e Ingrid: confidenze, mangiate e qualche bevuta

Fra il Commissario e Ingrid nasce quasi subito «una curiosa amicizia»⁹ che consiste in confidenze, chiacchierate e cene, sia al ristorante sia a casa di Montalbano. E come Montalbano stesso può constatare: «Una cena con Ingrid era inconcepibile senza ’na robusta vivuta finale»¹⁰. Ingrid non solo è una buona forchetta (al contrario di Livia, la fidanzata di Salvo, apprezza i piatti deliziosi preparati dalla domestica Adelina), ma è anche una grande bevitrice che senza problemi condivide con il Commissario qualche bottiglia di whisky dopo cena. Questo porta a un ‘delicato problema’ dal punto di vista di Montalbano. Dato che dopo le bevute non è sempre in grado di guidare, Ingrid, per questo o per qualche altro motivo, un inverosimile numero di volte, preferisce passare la notte a casa di Montalbano o almeno desidera farsi una doccia prima di ripartire: in entrambi i casi bisogna che si spogli. Il Commissario, che si considera una specie di padre spirituale della donna e, oltre a ciò, vuole rimanere fedele alla fidanzata Livia, non è indifferente davanti alla nudità della Svedese o al dormire accanto a lei. Ingrid spesso per questo lo prende in giro, con tono scherzoso:

“E poi sai che mi piace tanto dormire castamente accanto a te”. Castamente ’na minchia. Lo sapiva che pagava per quella castità: insonnia, susute in piena notte per urgenti docce fridde... “Sì, ma vedi...” “Ed è così erotico!”. “Ingrid, ma io non sono un santo!”. “È proprio su questo che conto” disse Ingrid arridenno e susennosi dal divano¹¹.

Nonostante episodi come questo, e altri simili, Ingrid e Salvo rimangono solo buoni amici e né lei né lui sognano sul serio di avviare una relazione sentimentale, come spiega Ingrid: «Se noi due diventassimo amanti, stando insieme giorno e notte, credo che uno dei due finirebbe con l’uccidere l’altro»¹². Invece, le dice Montalbano, si danno conforto reciproco per le rispettive solitudini. Al sentire queste parole, e confrontandole con la realtà, Ingrid piange disperatamente, ma dopo cinque minuti la malinconia passa.

Una cosa che non digerisce così facilmente e che racconta a Montalbano già ne *La forma dell’acqua* è il comportamento del suocero, il professor Cardamone, che

⁵ A. CAMILLERI, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 85.

⁶ A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 84.

⁷ A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 83.

⁸ Ivi, pp. 83-84.

⁹ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 79.

¹⁰ A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 41.

¹¹ Ivi, pp. 49-50.

¹² A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, cit., p. 154.

regolarmente la costringe a fare sesso con lui, non perché la ama, ma perché è ossessionato da lei. Ingrid, sia perché lo teme sia per evitare uno scandalo, lo porta in un *pied-à-terre* appartenente a un amico, ma ne rimane profondamente turbata e spiega che è la cosa più sgradevole che le sia capitata da quando sta in Sicilia (pp. 153-154). È una situazione dalla quale lei non riesce a uscire da sola; invece è Salvo che risolve tutto, mandando al suocero foto scattate ai due di nascosto, mentre Cardamone praticamente la violenta. Da allora il suocero la lascia stare, in sostanza perché, se viene alla luce che cosa sta facendo alla nuora, addio carriera politica, lavoro e famiglia. Ingrid saprà solo dopo che è stato Montalbano a salvarla, mentre già stava meditando sul serio di mollare tutto, tornare in Svezia e ricominciare a lavorare come meccanico di automobili. Lei, una donna assolutamente libera, non reggeva più la situazione e si sentiva sporcata¹³.

5. Ingrid complice di Montalbano e le doti di lei che mancano a lui

Più di una volta, Ingrid assiste Montalbano nel risolvere un caso. Lei ha molte capacità che mancano al Commissario. Già in *La forma dell'acqua* mostra di essere una bravissima pilota (pp. 144-146); questo si ripete anche nel racconto *Stiamo parlando di miliardi*¹⁴, mentre ne *Il cane di terracotta*, da professionista brava nel suo mestiere, lo aiuta di nuovo, esaminando il cavo dei freni della macchina di una vittima (p. 86).

Montalbano la apprezza non solo per queste capacità, ma anche per il fatto che non gli fa domande quando le chiede un favore: «Se un amico ch'era un amico le spiava un favore, lo faceva e basta»¹⁵. Inoltre, istituisce un confronto fra Ingrid e Livia: «Se al posto della svedese ci fosse stata Livia, la gola gli si sarebbe seccata a forza di rispondere e spiegare»¹⁶. Il non fare domande sembra, almeno secondo Montalbano, tipico dell'uomo: «Ingrid valeva oro a peso: aveva fatto quello che lui le aveva chiesto e non gli aveva domandato nessuna spiegazione. Dal punto di vista della curiosità, fimmina certamente non era. Ma solo da quello»¹⁷.

Un'ulteriore capacità, considerata tipica degli Svedesi e che va attribuita a Ingrid, è la puntualità: «Tra le altre doti che 'u Signuruzzo le aveva dato, la svidisa possedeva macari quella della puntualità»¹⁸. La puntualità di Ingrid sembra essere una dote talmente rara che è menzionata ancora altre due volte: «Ingrid aveva un culto addirittura maniacale per la puntualità»¹⁹, e «quella, svidisa com'era, sarebbe arrivata alle tri spaccate»²⁰.

6. Il cattolicesimo

Ogni tanto, nelle discussioni tra Ingrid e Salvo, vengono fuori argomenti che hanno a che fare col cattolicesimo. Ne *Il giro di boa* Ingrid racconta a Salvo che da quando si erano visti l'ultima volta aveva avuto due storie. Una era con «un deputato di stretta osservanza chiesastra [...] il quale avanti di mettersi al letto con lei s'agginucchiava 'n terra e addumannava a Dio perdono per il peccato che stava per commettere»²¹.

¹³ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 82-85.

¹⁴ A. CAMILLERI, *Stiamo parlando di miliardi*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 270.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 87.

¹⁸ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 265.

¹⁹ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 79.

²⁰ A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, cit., p. 82.

²¹ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 47.

Quando Salvo invece confessa a Ingrid che ha tradito l'eterna fidanzata Livia con una ragazza di ventidue anni, ma che «tutto quello che era successo è stato voluto da lei, perché aveva un suo scopo preciso», Ingrid gli chiede se è andato domenica alla messa: «Perché stai ragionando come un vero cattolico! Per voi cattolici è sempre la donna che induce l'uomo alla colpa!»²².

Ingrid a sua volta, ne *La caccia al tesoro*, risponde di no a Salvo che le chiede se ha avuto nuovi amori e lui nota: «Quindi, da un anno niente uomini?», e lei ribatte: «Stai scherzando? Secondo il cattolico che sei, una donna deve andare con un uomo solo se ne è innamorata?» (p. 85).

7. Altri Svedesi nei romanzi di Camilleri

A volte, gli Svedesi sono presenti nei romanzi di Camilleri anche se non sono fra i protagonisti della trama. Ad esempio, Montalbano legge un libro che ha come protagonista il commissario Martin Beck, il cui *modus operandi* gli piace²³. Martin Beck è il protagonista dei dieci romanzi, scritti in dieci anni, dai capostipiti del giallo svedese, Maj Sjöwall e Per Wahlöö. Grazie ad Andrea Camilleri, Sellerio ha pubblicato tutti i libri della famosa coppia.

Forse non è molto noto, ma c'era una Ingrid a Vigàta già negli anni Quaranta e non era sola. Nella raccolta di racconti *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, e nell'omonimo racconto, quattro Svedesi – Liv, Annie, Kaj e Ingrid – si esibiscono davanti al pubblico sulle loro motociclette dentro una specie di sfera, dando vita a un'operazione veramente rischiosa:

Le quattro piciotte, bellissime, cchiù belle assà di quanto apparivano nel manifesto, àvute tutte uguali, un metro e ottanta, i capelli biunissimi lunghi fini a tanticchia supra il funno schina, in muta nivura attillatissima, s'apprisintavano a una a una trasenno dalla porticina nica... Ognuna riggiva per il manubrio la propria motogigletta, una Harley-Davidson...²⁴.

Proprio la motociclista, che si chiama, appunto, Ingrid, mentre cucina, si brucia una coscia e dovrà perciò farsi visitare dal medico del paese, il dottor Ciccio Lavagnino che davanti a tutta quella grazia di Dio perde il fiato e quasi non ce la fa a reggere. Per spegnere quella che sembrava un'eruzione dell'Etna dentro la sua testa, e per riuscire a fasciare la coscia di Ingrid, dovrà correre più volte in bagno e infilare la testa sotto il rubinetto (pp. 134-135).

Ne *La rete di protezione*, un set della televisione svedese popola le strade di Vigàta per via delle riprese di una *fiction* la cui trama è ispirata a una delle novelle di Pirandello, *Lontano*. Contemporaneamente si festeggia il gemellaggio tra Vigàta e la città svedese di Kalmar e, quindi, tutta la città è affollata da Svedesi. Prima che inizino le riprese, arrivano a Vigàta tecnici del suono, aiuto scenografi, macchinisti, ecc. La cosa che più stupisce i cittadini vigatesi è che sono tutte donne e tutte belle da togliere il fiato. Allora gli uomini cominciano a ragionare: se loro sono talmente belle, quanto lo saranno le attrici che arriveranno²⁵?

A questo punto, vediamo i primi segni di una svolta, un cambiamento nei confronti degli Svedesi; in effetti, Maj, la protagonista, è di una bellezza straordinaria; secondo Catarella è «'na vera e propria statua venerea» (p. 97), e Montalbano non può che essere

²² A. CAMILLERI, *Le ali della sfinge*, cit., p. 90.

²³ A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, cit., p. 237.

²⁴ A. CAMILLERI, *Le vichinghe volanti*, in ID., *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 132.

²⁵ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 12.

d'accordo quando la incontra in commissariato accompagnata da Ingrid che durante le riprese lavora come interprete. Per la prima volta in un romanzo di Camilleri, una bellissima svedese è diversa dal ritratto stereotipato: «'Ntanto contrariamente al modello svidisi 'sportato in tutto il munno non era biunna ma bruna bruna, l'occhi cilestri cilestri, i capelli ricci ricci» (p. 97). In questo romanzo appare anche, insolitamente, uno svedese, il regista nonché fidanzato della bella Maj. Camilleri disegna un'immagine esilarante di Gustav. Ricorre perfino allo zoomorfismo quando lo paragona a un orso biondo alto due metri, un orso (a volte) ballerino che, quando sente nominare Maj, sospettata di averlo tradito con Mimì Augello, «satò adritta, non sulamenti digrignando i denti con maggiori forza, ma accompagnanno il digrigno con vociate gutturali che assà assimigliavano a ruggiti leonini chiuttosto che ad arrugli ursischi» (p. 31).

Per via delle riprese, tutta la città è sottosopra, un camion blocca l'ingresso del commissariato e, nonostante Catarella cerchi di convincerlo a spostarlo, «l'autista svidisi, alla facci della tanto vantata civiltà nordica, faciva finta di non accapiri» (p. 9). Durante le riprese e dopo la cerimonia del gemellaggio tra Kalmar e Vigàta, scoppiano diverse risse tra Vigatesi e Svedesi; a questo punto Fazio si rivolge a Montalbano: «Ci pozzo dire 'na cosa: lo sapi che quanno li svidisi s'arraggiano sunno pejo di nauatri?» (p. 55).

Finora, dunque, ne *La rete di protezione* abbiamo visto una svedese bruna; un orso biondo ballerino di due metri, vale a dire uno svedese appassionato e geloso come un Siciliano; una Ingrid che per la prima volta svolge un vero lavoro; camionisti che se ne fregano delle regole del traffico e Svedesi che quando si arrabbiano sono peggio dei Siciliani. Ma non finisce qua: Adelina, che da sempre si limita a cucinare piatti siciliani, questa volta, in omaggio alla Svezia, ha preparato «un piatto di pasta fridda condita con salmoni e passaluna. Un gimillaggio pifretto» (p. 65). E dopo liti, gelosie e incomprensioni varie, tutto si risolve nel modo migliore con un pranzo al porto organizzato dai pescatori vigatesi, una grande mangiata di pesce su un peschereccio circondato da barche addobbate con bandiere svedesi e italiane. Una vera festa del gemellaggio, non solo tra Vigàta e Kalmar, ma tra l'Italia e la Svezia (pp. 211-213).

8. *The Swedish sin*

The Swedish sin è un concetto associato soprattutto al cinema svedese, ma con cui, almeno per un periodo, si identificava l'intera Svezia e i suoi abitanti. Ma da dove nasce questa espressione? E queste idee erano o sono ancora condivise dagli Italiani?

Tutto cominciò nel 1955. In un articolo sul *Time*, il giornalista americano Joe David Brown dipinse un'immagine della Svezia non del tutto positiva, a dir poco:

“Sociology has become a religion in itself, and birth control, abortion and promiscuity – especially among the young – are recognized as inalienable rights.” The church was said to be more or less under the control of the state, and unwed mothers were “practically heroines” in secular Sweden. Educators supposedly encouraged sex before marriage as long as love was involved and the article ended with a quote by a young boy claiming that he would never give up his freedom by marrying a girl just because he had made her pregnant²⁶.

²⁶ K. ARNBORG, K. MARKLUND, “Illegally blonde: Swedish sin and pornography in U.S. and Swedish imaginations, 1955-1971”, in E. BJÖRKLUND, M. LARSSON (eds.), *Swedish cinema and the sexual revolution. Critical essays*, Jefferson, McFarland Publishing, 2016, p. 186. I due studiosi riportano nel virgolettato le parole di J. D. BROWN, “Sin and Sweden”, «Time Magazine», 25 aprile 1955.

L'allora Presidente degli Stati Uniti, Dwight D. Eisenhower, a sua volta, nel 1960 descrisse la Svezia come un «fairly friendly Socialist governed country in Europe where suicides and drunkenness reign»²⁷.

Secondo Brown, la Svezia era un Paese dove la sociologia aveva sostituito la religione; la promiscuità, il controllo delle nascite e l'aborto erano considerati diritti di cittadine e cittadini e la chiesa era sotto il controllo dello Stato. E, come se non bastasse, madri non sposate erano praticamente ritenute eroine nella Svezia secolarizzata e i professori incoraggiavano sesso prematrimoniale purché tra innamorati. L'articolo di Brown terminava con la dichiarazione di un ragazzo, il quale sosteneva che non avrebbe mai rinunciato alla libertà sposando una ragazza solo perché l'aveva messa incinta. Il presidente Eisenhower dal canto suo parlava della Svezia come di un Paese governato da socialisti, dove regnano ubriachezza e suicidi. Un paese di depravati, la Svezia!

In questa sede non desidero approfondire le ragioni per cui la Svezia e gli Svedesi avevano tale fama: sarebbe un discorso troppo lungo che ha a che fare sia con la politica sia con la censura in Svezia. Accontentiamoci di sapere che cosa si pensasse e come si parlasse di noi nordici all'epoca, tanto per farci un'idea del clima che regnava.

Per quel che riguarda il cinema svedese e i film sulla Svezia, possiamo osservare come venivano promossi e accolti all'estero. Si può prendere ad esempio un film del noto regista svedese Ingmar Bergman, *Sommaren med Monika* (1953), una storia di due giovani di umili condizioni che fuggono dai litigi con i genitori e dai lavori pesanti per passare un'estate in libertà nell'arcipelago di Stoccolma e poi tornare alla grigia quotidianità in autunno; lei è rimasta incinta e perciò si sposano, ma sono troppo giovani per una tale responsabilità e si separano. Il film non contiene scene pornografiche o oscene, l'unica volta che si vede la protagonista nuda è quando si tuffa in mare, e in quella circostanza è filmata da dietro. Negli Stati Uniti, dove hanno tradotto il titolo letteralmente – *Summer with Monika* – la promozione prometteva molto di più rispetto al contenuto. In una locandina si poteva leggere: «Naughty and Ninteen!», «the devil controls her radar!» e «the story of A BAD GIRL!». In Italia il titolo non è stato tradotto come «L'estate con Monika», ma con *Il desiderio di Monika*.

Come secondo esempio si può ricordare un film italiano del 1968, che fu proiettato anche all'estero con voce fuori campo in inglese. Si tratta di *Svezia, Inferno e Paradiso* (*Sweden: Heaven and Hell*) del regista Luigi Scattini. È uno pseudo-documentario appartenente ai cosiddetti 'Mondo film'. Anche in questo caso, sulle locandine si potevano leggere frasi come «Sweden... Where the facts of life are stranger than fiction». La voce fuori campo proclamava nella versione inglese:

This is Sweden: land of enchantment, land of freedom, where you are about to see things, which you just don't see at home. In America, you don't see beautiful girls bouncing boldly out of the sauna into the snow. In America, you don't see public pornography shops where erotic books are displayed for both sexes with government approval²⁸.

Dato che si trattava di uno pseudo-documentario, i protagonisti erano attori, ma scoppì lo scandalo quando la televisione svedese lo trasmise, nel 1971. Agli attori era stato promesso che il film non sarebbe mai stato proiettato in Svezia.

Tramite l'articolo di Brown, le parole di Eisenhower e questi due esempi si comincia a capire qual era l'immagine della Svezia negli anni Cinquanta e per qualche decennio successivo all'estero. Un'immagine poco veritiera e difficile da cancellare e che poteva essere interpretata in maniera sia negativa sia positiva.

²⁷ K. ARNBORG, K. MARKLUND, "Illegally blonde", cit., p. 187.

²⁸ Ivi, p. 188.

9. Che cosa significano libertà, pulizia morale e spontaneità per una donna svedese?

Secondo il mio parere, per una donna svedese in genere libertà significa soprattutto la libertà di poter scegliere quale strada prendere nella vita: questa possibilità porta logicamente a sentirsi e a essere più libere. Una delle cose più importanti è perciò essere autonoma, avere un lavoro, uno stipendio, essere indipendenti finanziariamente, anche se sposate o conviventi.

La Svezia non è assolutamente un paradiso, un paese perfetto, ma nel corso degli anni abbiamo fatto alcuni passi avanti che hanno facilitato la vita soprattutto alle donne; uno dei più importanti è il congedo parentale. Attualmente un genitore ha il diritto di astenersi dal lavoro per 480 giorni, corrispondenti a 16 mesi, 90 giorni dei quali sono riservati all'altra/altro genitore; se non utilizzati, vanno persi.

Inoltre, tutti i bambini e le bambine hanno diritto al servizio di asilo nido, il che significa che entrambi i genitori possono mantenere il lavoro. Oltre a ciò, entrambi hanno il diritto di lavorare *part-time*, riducendo il tempo lavorativo fino a un massimo del venticinque per cento, finché il bambino non ha compiuto otto anni.

Un'altra cosa importante è che iscriversi e studiare all'Università non costa niente, nel senso che il costo va diviso tra tutti i contribuenti. Attualmente si laureano più donne che uomini (con una percentuale del sessanta per cento). Non tutti i mestieri richiedono una laurea, e alcuni sono tradizionalmente considerati più adatti agli uomini. Ma si notano grandi cambiamenti e nessuno in Svezia si stupisce ormai nel vedere una donna svolgere un lavoro come ad esempio quello di elettricista, muratore, imbianchino, poliziotto.

Un mestiere, o, che dir si voglia, una vocazione, che richiede molti anni di studi, è invece quello del sacerdote. In Svezia le prime donne prete furono ordinate nel 1960, certo suscitando proteste da parte di alcuni colleghi, ma ormai circa la metà di chi svolge questo lavoro in Svezia è donna. L'arcivescovo di Svezia, Antje Jackelén (in carica fino a ottobre 2022), non solo è donna, ma è anche immigrata, e colei che è stata vescovo di Stoccolma tra il 2009 e il 2019, la teologa Eva Brunne, la quinta donna a ricoprire questa posizione, è anche apertamente omosessuale. Per credenti e non credenti, solo sapere che è possibile in Svezia raggiungere una tale posizione, può essere interpretato come un segnale: sei libera di diventare quello che vuoi, indipendentemente dal tuo sesso o dal tuo orientamento sessuale.

Se, poi, con libertà si intende anche la libertà della donna di prendere l'iniziativa, di tradire il proprio *partner* o, perfino, di invitare a casa dei genitori un professore più vecchio con l'intento di sedurlo nella propria camera da letto, certamente lo si può fare, non è contro la legge, ma credo che per la maggior parte delle Svedesi non sia questa l'interpretazione principale di libertà.

Per quanto riguarda il concetto di 'pulizia morale', potrebbe, a mio avviso, essere interpretato come l'esprimere un desiderio, un'opinione senza nascondere ulteriori motivi o intenzioni, o vergognarsene, oppure sentirsi in colpa. Tutto sommato: essere sincere e dire quello che si pensa e desidera, pur trattandosi di una cosa talmente banale come dire a una persona di volerci andare a letto.

Infine, riguardo la spontaneità, da buona svedese, avendo frequentato l'Italia per anni e avendo la fortuna di averci molti cari amici e, oltre a ciò, di aver avuto un collega italiano per quasi quarant'anni, penso che per quanto riguarda la spontaneità, gli Italiani ci battano al cento per cento. Oso sostenere che da sempre esiste un forte legame e un reciproco amore tra la Svezia e l'Italia e una delle caratteristiche che noi Svedesi ammiriamo negli Italiani – e che a noi non di rado manca – è proprio la spontaneità, la capacità di cogliere l'attimo. Si potrebbe dire che la spontaneità di Ingrid in *Donne* sia un'espressione del suo animo italiano.

10. Conclusioni, riflessioni personali

Le prime immagini di Ingrid percepite dai concittadini vigatesi sono tutt'altro che positive e corrispondono, almeno in una certa misura, all'immagine della donna nordica divulgata in tutto il mondo a partire dagli anni Cinquanta. Però sono, per lo più (eccezione fatta per il marito!), opinioni di chi non la conosce di persona.

Per quanto riguarda le descrizioni della bellezza di Ingrid e del suo aspetto fisico (e possiamo aggiungere di tutte le Svedesi che appaiono nei romanzi di Camilleri), queste vengono richiamate innumerevoli volte. Non c'è ombra di una Svedese un po' bruttina. Qui non si parla tanto della donna svedese come è nella realtà, quanto del *sogno* della Svedese. Da notare, però, che negli ultimi due romanzi in cui appare Ingrid, *La rete di protezione* e *Il cuoco dell'Alcyon*, la sua bellezza non viene più menzionata: sarà per il tempo che passa e per l'invecchiamento, oppure perché ormai Ingrid e Salvo sono grandi amici e il suo aspetto non è più l'argomento principale.

L'amicizia tra i due cresce nel corso degli anni e le loro cene finiscono praticamente sempre con una grande bevuta. Ingrid beve enormi quantità di whisky, ma non si saprà mai perché: è anche questa un'immagine della donna svedese all'estero, una grande bevitrice?

La storia del suocero con cui Ingrid ha una relazione sessuale da cui non riesce a uscire, ai miei occhi, testimonia una serie di atti di violenza: si potrebbe dire che lui la violenta. Allo stesso tempo, Ingrid si considera una donna assolutamente libera e medita di tornare in Svezia e ricominciare a svolgere il mestiere di meccanico. A mio parere, però, è molto difficile pensare a Ingrid come a una donna assolutamente libera: è mantenuta dal suocero, e il marito è un nullafacente le cui attività falliscono sempre. Non si amano più, non hanno figli che li legano: in effetti Ingrid, volendo, potrebbe tornare in Svezia, ma invece rimane in Italia e, oltre a vivere una vita da benestante e a frequentare l'alta borghesia di Montelusa, la sua libertà consiste nell'aver tanti amanti.

Quando si tratta della complicità e della quasi collaborazione tra Ingrid e Salvo, viene fuori un altro lato di lei. Ha delle capacità che tradizionalmente sono considerate maschili; è pilota, lavora come meccanico di automobile e non è curiosa (!); tale caratteristica è ripetuta più volte.

Riguardo al cattolicesimo e agli esempi menzionati sopra, Ingrid potrebbe funzionare come uno strumento che l'autore utilizza per descrivere la sua avversione contro la chiesa cattolica e la doppia morale. Il comportamento di quell'amante che si inginocchia e chiede perdono per il peccato che starebbe per commettere non solo è esilarante e ridicolo, ma include anche una forte critica verso il cattolicesimo e la doppia morale.

Gli altri Svedesi dei romanzi appartengono a due categorie diverse; la Ingrid degli anni Quaranta (e chissà se Camilleri non abbia scritto questo racconto prima di presentarci la Ingrid di Montalbano, anche se *Le vichinghe volanti* sono state pubblicate dopo) appare come *una stampa e una figura* della Ingrid 'moderna'. Gli Svedesi che compaiono ne *La rete di protezione* sembrano avere la funzione di farci capire che alla fine non siamo, noi Svedesi e i Vigatesi, così diversi: tutto il mondo è paese. Di sicuro Camilleri, grande uomo di teatro, di televisione e di cinema, conosceva bene tutti i lati di *the Swedish sin*. È molto probabile che abbia giocato un po' con questo concetto, esagerando sia i vizi sia le doti di Ingrid. Allo stesso tempo, nel personaggio si può osservare l'ammirazione dell'autore per la società svedese.

Infine, possiamo essere davvero sicuri che l'incontro con Ingrid, la studentessa svedese, sia veramente avvenuto? È vero che, nel 1984, Camilleri tenne uno *stage* su

Pirandello all'Università di Copenaghen²⁹, ma bisogna comunque leggere e riflettere su alcune righe comprese nella Nota dell'Autore: «Gli incontri personali sono così lontani nel tempo che credo possa valere per essi la prescrizione. Comunque non potrei giurare che siano realmente accaduti, può darsi che me li sia inventati o sognati e poi, col trascorrere del tempo, li abbia creduti veri»³⁰.

²⁹ CAMILLERI FANS CLUB, a cura di F. LUPO (1997-), "Altre notizie di spettacolo", <<http://www.vigata.org/attivita/attivita.shtml>>.

³⁰ A. CAMILLERI, *Donne*, cit., p. 211.

Bibliografia

- ARNBORG, KLARA; MARKLUND, KARL, “Illegally blonde: Swedish sin and pornography in U.S. and Swedish imaginations, 1955-1971”, in E. BJÖRKLUND, M. LARSSON (eds.), *Swedish cinema and the sexual revolution. Critical essays*, Jefferson, McFarland Publishing, 2016, pp. 185-200.
- BALOGH, TONY, “Kommissarie Montalbano och skönheten från Stenungsund”, «Lokaltidningen Stenungsund, Orust Tjörn», 29 juni 2021, <<https://www.sttidningen.se/nyheter/kommissarie-montalbano-och-skönheten-från-stenungsund-1.49486772>> [7 agosto 2021].
- BROWN, JOE D., “Sin and Sweden”, «Time Magazine», 25 aprile 1955.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2013 [I ed. 1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le vichinghe volanti*, in ID., *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 125-164.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Stiamo parlando di miliardi*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 259-274 [I. ed. Milano, Mondadori, 1999].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI FANS CLUB, a cura di F. LUPO (1997-), “Altre notizie di spettacolo”, <<http://www.vigata.org/attivita/attivita.shtml>> [26 agosto 2021].
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2019 [I ed. 2000].

Saggi

«Le donne sono la meraviglia del mondo». L'immaginario femminile di Camilleri fra realtà e fantasia

SIMONA DEMONTIS

This paper aims firstly to identify the palpable influence that the world of women has had on Andrea Camilleri's work, from his grandmother Elvira to his wife Rosetta to the publisher Elvira Sellerio. Secondly, it intends to highlight how some of the most successful female characters are inspired by the charm of real-life women, with one eye on the experiential sphere and the other on news events: schoolgirls and actresses, peasants and noblewomen, murderers, and prostitutes. Finally, it is emphasised that women in Camilleri's production assume a central role and are mostly described with admiration, respect, and consideration.

La mia tribù, che allora era composta da mia moglie,
mia suocera, tre figlie, due gatti, due uccelli e
un cane, se ne andò nella casa in Toscana.
(A. Camilleri, *I tacchini non ringraziano*)

1. Mani avanti

Prima di cimentarsi sul tema annunciato dal titolo è necessario fare non una, ma una serie di premesse. Innanzitutto, l'ampiezza della produzione di Andrea Camilleri comporta una casistica di vaste proporzioni, impossibile da riprodurre esaustivamente in un articolo di lunghezza limitata. In secondo luogo, non è semplice classificare una buona parte dell'opera, vale a dire l'insieme dei volumi che esula dai due percorsi più conosciuti – il ciclo di Montalbano e i romanzi di ambientazione storica – che comprende libri di narrativa, favole, racconti, memorie e riflessioni in cui talvolta è difficile distinguere i personaggi che prendono a modello persone concrete da quelli radicalmente inventati. Inoltre, l'abitudine a rifarsi almeno per lo spunto iniziale ad avvenimenti reali e la notoria vocazione camilleriana alla falsificazione¹ rende ancora più complessa e ardua un'indagine nel senso indicato, che miri a individuare lo sguardo dello scrittore sul mondo femminile che ha attraversato la sua esistenza e che, verosimilmente, lo ha influenzato nella raffigurazione dei suoi personaggi.

Non basta. Camilleri è nato nel 1925 a Porto Empedocle, già Borgata Molo di Girgenti, assunta a rango di comune indipendente nel 1853²: lo scrittore lo definisce «un paese di terra e mare. Aveva un hinterland abbastanza grande da potervi fare allignare i germi di una cultura contadina che s'intrecciavano, si impastavano con quelli di una cultura, più

¹ Sono da menzionare almeno i due contributi più recenti al riguardo: L. CROVI, "Camilleri falsario", in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 14, pp. 35-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>, e L. DANTI, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 15, pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.

² È lo stesso Camilleri a offrire un breve sunto delle fasi della storia del paese natio, da sobborgo a città, in A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 14-18, nonché in *Cenni storici su Porto Empedocle*, in ID., I. INSOLERA, *L'occhio e la memoria. Porto Empedocle 1950*, Roma, Palombi, 2007, pp. 9-12.

articolata e mossa, che era propria dei pescatori, dei marinai»³. Una cittadina provinciale quindi che, nella prima metà del '900 e soprattutto nel periodo della Seconda guerra mondiale, dal punto di vista economico ha goduto del vantaggio della posizione sul canale di Sicilia e nel corso dell'ultimo secolo ha aumentato la popolazione di poche unità, specie in confronto al capoluogo⁴. Questa parentesi demografica ha l'ovvio scopo di contestualizzare l'infanzia e l'adolescenza dello scrittore, cresciuto in un ambiente piuttosto ristretto e tradizionale, tuttavia non privo di una certa dinamicità, che ha sortito un numero di intellettuali sorprendente. Tutti maschi: basta leggere nelle pieghe dei libri-intervista dei primi anni Duemila, *La testa ci fa dire* e *La linea della palma*⁵, per constatare quanti dei compagni di scuola e degli amici d'infanzia di Camilleri abbiano fatto carriera nel mondo artistico, accademico e politico⁶. Con tali presupposti, risulta manifesto che alcuni elementi delle sue opere, i quali vengono interpretati, talvolta frettolosamente, con gli occhi di oggi come maschilisti e sessisti⁷, derivino dall'educazione ricevuta dal giovane Camilleri, intrisa di aspettative di virilità brancatiana e viziata da pregiudizi atavici⁸. La sfera femminile appare come un mondo a parte, meraviglioso e misterioso, ma estraneo e vagamente incomprensibile. Al 'rimprovero' che gli fa Marcello Sorgi: «Le donne, nei tuoi racconti, sembrano più ispirate a uno stereotipo [...] non ti viene il dubbio che il tuo sia un modo molto maschile di [immaginarle]?», lo scrittore non nega e gli risponde: «Può darsi. Ma mi diverte così. [...] E nel caso di un uomo della mia generazione, è perfino probabile. In fondo, un uomo della mia età è passato dall'epoca delle fantasie adolescenziali, di certe chiacchierate iniziatriche con i compagni più grandi che non te le sto a raccontare, a quella, cosiddetta, della liberazione»⁹.

Davanti alle sollecitazioni del giornalista, Camilleri riflette su un fatto: nonostante sia sempre stato in contatto col mondo giovanile, specie attraverso l'attività all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, riguardo alle descrizioni dei caratteri femminili non riesce a evitare di ricorrere a canoni che risalgono all'epoca dell'infanzia e dell'adolescenza. Così, finisce per ammettere che «le ragazze di oggi, non le saprei raccontare»¹⁰: in effetti non si può negare che lo scrittore abbia una mano più felice nel parlare delle donne di ieri, che si avvicinano maggiormente all'immaginario della giovinezza. Nel contempo, però, prende le distanze da un atteggiamento che ritiene votato alla sconfitta, cioè quel *cliché* mascolino che cerca di desumere una teoria generale delle donne, che *tengono*

³ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 11.

⁴ Dalle statistiche Istat (<<http://dati.istat.it/Index.aspx>> [27 giugno 2022]) risulta che tra il 1911 e il 2011 (data dell'ultimo censimento) la popolazione di Agrigento è pressoché raddoppiata, mentre gli abitanti di Porto Empedocle sono cresciuti circa del 25%, da 13.000 a 16.000 unità circa.

⁵ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000; S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002. Queste pubblicazioni costituiscono la fonte primaria dei riferimenti di Camilleri alla sfera di amicizie e conoscenze del periodo siciliano. I molti altri volumi di memorie editi successivamente spesso riprendono e ampliano contenuti già espressi in quelle prime conversazioni.

⁶ Mi limito a citare Gaspare Giudice, critico e biografo pirandelliano, Dante Bernini, poeta e sovrintendente alle Belle Arti, Luigi Giglia, politico con incarichi di governo: con Camilleri fecero parte nel 1943 della redazione de «L'Asino» (cfr. S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 95), una rivista scolastica con i primi tentativi di scrittura, di cui «uscirono sei numeri, era di otto pagine formato piccolo; lo conservo» (M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 102).

⁷ Tale aspetto viene preso in particolare considerazione in E. SEMINARA, "Eros", in P. Di PAOLO (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019, pp. 47-60.

⁸ Cfr. I. BARTHOLINI, "Le parole della violenza. Recrudescenze mediterranee di patriarcato e sessismo", in F. CORBISIERO, P. MATURI, E. RUPINI (a cura di), *Genere e linguaggio. Le parole dell'uguaglianza e della diversità*, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 126-137.

⁹ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 105-106.

¹⁰ Ivi, p. 109.

l'amorose fiamme nascose, dal loro comportamento. In molti scritti camilleriani, pertanto, si trovano costanti espressioni di rispetto, considerazione e ammirazione quasi boccacciana per le *fimmine*, le quali in ambito narrativo rivestono di frequente un ruolo centrale, pur essendo raramente protagoniste. Al punto che nella pur amplissima produzione, si fa fatica a rintracciare nelle figure femminili una condotta decisamente negativa¹¹, che non possa essere giustificata e compresa. In aggiunta, Camilleri condivide con Leonardo Sciascia la convinzione che in Sicilia vigesse una forma di matriarcato e ritiene che, nella sua esperienza, all'interno delle mura casalinghe fossero le donne a governare con una sorta di potere assoluto¹². E infatti, scorrendo le memorie camilleriane, non è difficile trovare testimonianza di questa percezione, sul filo di nostalgia, commozione e umorismo.

2. Queste nonne favolose

Una buona parte de *La linea della palma* è dedicata ai numerosi membri dell'allargata famiglia Camilleri-Fragapane, le cui parentele derivano da reticoli di difficile decifrazione. Qualche menzione è riservata alla bellissima nonna paterna Carolina, cugina prima di Pirandello, con la quale non era possibile stabilire grande confidenza a causa del carattere riservato e tendenzialmente rigido. È protagonista soprattutto di un episodio da cui trasuda evidente l'orgoglio del nipote: nel 1943, poco tempo prima dello sbarco degli alleati in Sicilia, vestita di nero, con la sola autorità conferita dai capelli candidi e parlando in dialetto stretto, si era opposta con ferma dignità a un tenente tedesco che cercava di imporre l'evacuazione della casa di Serradifalco in cui si erano rifugiate decine di sfollati¹³.

Ben altro spazio è votato a Elvira Capizzi in Fragapane, la nonna materna che è omaggiata anche in alcune belle pagine di *Donne*, in condivisione con un'altra grande Elvira, l'editrice Sellerio¹⁴. Viene ricordata come una donna singolare, che si divertiva a giocare con le parole e ad assumere talvolta atteggiamenti provocatori e poco convenzionali; come quando maliziosamente dice al nipotino che sta andando a *fornicare*, cioè ad accendere il forno per cuocere il pane, suscitando le reazioni scandalizzate dei parenti a cui l'inconsapevole bambino lo riferisce¹⁵. Dotata di grande vivacità intellettuale e di sincera spiritualità, sentiva una forte carica religiosa non conformista, una devozione che la spingeva ad atti concreti, poco esibiti: quando morì, per esempio, si scoprì che portava il cilicio¹⁶. Camilleri racconta inoltre che un prete il venerdì e la domenica aveva l'incarico di dire messa nella cappella privata della *casina* di campagna¹⁷ nella quale la famiglia passava i mesi estivi, funzione a cui chiunque era ammesso ad assistere. Il

¹¹ Da menzionare in tal senso lo squallido comportamento di 'gente perbene' come Piccirillo madre e figlia e, soprattutto, di Antonietta Palmisano, vedova e assassina di Lapecora (A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996).

¹² M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 107. A tal proposito, si trovano numerose similarità con un volume autobiografico (*Un filo d'olio*, Palermo, Sellerio, 2011) della conterranea e amica Simonetta Agnello Hornby.

¹³ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., pp. 130-131. Più noto è un altro aneddoto datato al 1932 o al 1933, riportato in A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., pp. 91-95, circa la visita alla nonna Carolina di Pirandello, 'o *scantusu* che, con l'uniforme di Accademico d'Italia, spaventa il pronipote Nenè, il quale corre a nascondersi sotto lo *scagno* del padre, soffocando i singhiozzi.

¹⁴ A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 56-58.

¹⁵ Cfr. S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 57.

¹⁶ Ivi, p. 60.

¹⁷ In A. CAMILLERI, *La casina di campagna*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018, si può leggere una raccolta di affettuosi scritti sulla grande casa colonica che ospitava la famiglia per lunghi periodi. Cfr. anche *La casa di campagna*, in ID., *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 43-52.

venerdì però era compreso anche il rito dell'elemosina, durante il quale i bisognosi ricevevano una scodella di minestra e qualche soldo, mentre nonna Elvira avrebbe digiunato proprio il giorno degli ultimi, in cui un pasto caldo non veniva negato a nessuno¹⁸.

Camilleri non ha remore ad ammettere che la personalità lievemente eccentrica della nonna materna ha influito enormemente sulle sue capacità di connettere la fantasia con la realtà. La donna era capace di certi accostamenti borghesiani *ante litteram*, come l'invenzione dei nomi di animali¹⁹, così come di improvvisare dialoghi surreali con oggetti quotidiani che ad altri passavano inosservati. Esilarante, per esempio, lo scambio con un'antica saliera che apparteneva alla famiglia dal Settecento:

Arrivata a un certo punto, cominciò a incazzarsi ferocemente con la saliera facendole i conti: "Tu stai qui, fatta di vetro, e t'inni futti. Nuavutri, invece, semo di carne e sangue, e tu hai visto muriri 'u nonnu di me nonnu... quando sei nata, stronza? Quando ti hanno fatto? Nel 1712. E ti fazzu 'u cuntutu: e vidisti moriri 'a bisnonna, e tu cca, cu 'sta minchia di sali infilato dintra... 'u pipi 'u sali..., e tinni futti, e mori me patri e mori me nonna e mori... e tinni futti... Sai che c'è figlia mia? La mia morte non la vedi...". La pigliò e la catafottè fuori dalla finestra, la povera saliera²⁰.

Un ragionamento simile è presente in un racconto di Camilleri, *L'uomo che andava appresso ai funerali*²¹: Montalbano indaga sull'omicidio di Cocò, un inoffensivo pensionato che aveva preso l'abitudine di andare a tutti i funerali del paese fino a farne una compulsione che lo portava a sedersi su un paracarro in attesa della notizia del prossimo morto. Il Commissario si rende conto che l'assassino è un compaesano cinquantenne affetto da una malattia terminale, ossessionato dal pensiero che Cocò sarebbe sopravvissuto anche dopo avere seguito il suo feretro. Così aveva pensato, come nonna Elvira con la saliera, «tu, a mia, non mi vieni appresso!» (p. 283)²² e dopo l'*ammazzatina* si suicida.

Quegli 'spettacoli' familiari sono quindi come un *imprinting* creativo, semi che germogliano e che daranno copiosi frutti. Religiosa com'era, Elvira Capizzi non leggeva il Vangelo al nipote, ma gli raccontava di *Alice nel Paese delle meraviglie* e del Barone di Münchhausen, intavolando lunghi discorsi sul cappellaio matto e sul ghigno senza gatto; argomenti che certamente hanno sviluppato una fantasia probabilmente già fervida e messo le basi per l'interesse del bambino per la cultura e la scrittura. Così ne *Gli arancini di Montalbano* spunta un'altra narrazione breve, *Come fece Alice*²³, in cui il Commissario intuisce che un latitante si nasconde in un garage a fianco alla sua stessa casa, il cui ingresso è occultato da una grande specchiera; inoltre, tra i tanti personaggi camilleriani fanno capolino simpatici fanfaroni che, come il barone tedesco,

¹⁸ A. CAMILLERI, *Donne*, cit., pp. 202-205. La compassionevole carità dimostrata dalla matriarca rende incomprensibile agli occhi del nipote bambino il suo atteggiamento di ripulsa nei confronti di «chiddra ddrà», la vecchia mendicante assassina, protagonista del racconto, che riceve anch'essa l'elemosina, ma non direttamente dalle sue mani e in un momento diverso dagli altri indigenti.

¹⁹ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 56: «"Questo" mi disse "si chiama mirmecoleone. È un animale piccolo, molto piccolo. Però la fantasia l'ha fatto diventare un animale enorme: metà leone e metà formica"».

²⁰ Ivi, pp. 57-58.

²¹ A. CAMILLERI, *L'uomo che andava appresso ai funerali*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 277-286.

²² La frase riprende un modo di dire siciliano con cui si augura la morte a qualcuno.

²³ A. CAMILLERI, *Come fece Alice*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 223-238.

gigioneggiano di fronte a un uditorio di creduloni: dal preteso marinaio Capitan Caci²⁴ al furbo etiope di stirpe imperiale Grhane Selassié²⁵, dal Marchese Carlo Alberto Squillace del Faïto, presunto Console onorario del «Regno (provvisorio) di Pomerania»²⁶, all'ebreo convertito dalle molteplici identità Flavio Mitridate²⁷.

Persino la morte di nonna Elvira sembra scaturire dall'immaginazione di un consumato teatrante: ormai novantenne, la donna esprime il desiderio di essere ricevuta dal Papa, che in quel momento era Giovanni XXIII, e di fare qualche escursione nei dintorni di Roma. Dopo una gita alla villa di Adriano presso Tivoli, pronunciando la frase «tutto ciò è di una bellezza insopportabile»²⁸, esce di scena da protagonista e muore sorretta da Rosetta, la moglie di Camilleri.

3. Le sole vere pupille

Rosetta Dello Siesto ha sposato Camilleri nel 1957 e fino alla scomparsa dello scrittore nel 2019, per oltre sessant'anni, ha rivestito un ruolo incomparabile. Sull'incontro, il fidanzamento e la celebrazione del matrimonio con una giovane romana di educazione milanese, laureata in Lettere e conosciuta in teatro, ci sono poche avare notizie²⁹. In questa sede, del resto, si cerca di ricostruire non il rapporto privato fra i coniugi (che tale ha il diritto di restare), quanto la forte intesa intellettuale fra di loro, l'influenza che nel loro *lungo viaggio* la signora Rosetta ha avuto sul marito in quanto romanziere.

Nel 1992 Camilleri, sottolineando la tenuta del rapporto più che trentennale, dedica alla moglie *La stagione della caccia*, nonostante le perplessità della signora sul significato dell'opera; il concetto è ribadito nella dedica de *La setta degli angeli* nel 2011, quando gli anni passati insieme sono più di cinquanta. Scabre e forse per questo anche più significative le dedicatorie nel 2001 (riproposta nell'edizione 2021) de *Il re di Girgenti*, l'opera più meditata, e nel 2013 de *La rivoluzione della luna*, in cui compare forse il più bel ritratto femminile realizzato dallo scrittore: semplicemente «a Rosetta». L'omaggio non è solo un tributo per il *milione di scale* sceso assieme, né alla pazienza nei suoi confronti: è il riconoscimento di una presenza non esibita, sempre mantenuta di basso profilo, costante e rassicurante, ma nel contempo esigente e senza sconti. La sua opinione positiva, infatti, fin dai tempi dell'attività da regista, era la più ambita e la più temuta:

Rosetta è stata la spina dorsale della mia esistenza e continua a esserlo. Quando facevo il regista di teatro tenevo più al suo giudizio che a quello dei critici. Non c'è rigo che io abbia pubblicato che non sia stato prima letto da lei. Ho sempre seguito i suoi intelligenti e penetranti consigli, tanto da essere costretto a riscrivere decine di pagine dei miei romanzi³⁰.

²⁴ A. CAMILLERI, *Quel quaquaraquà di Capitan Caci*, «La Stampa», 3 settembre 2000. Per una disamina di questo personaggio, purtroppo rimasto abbozzato, rimando a G. MARCI, «Storie archetipali di vecchi marinai», in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2022, vol. 16, pp. 49-59, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.

²⁵ Protagonista di A. CAMILLERI, *Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2010.

²⁶ A. CAMILLERI, *La Regina di Pomerania*, in ID., *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 120.

²⁷ È incentrato su questo ambiguo personaggio A. CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.

²⁸ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 59.

²⁹ Per qualche dettaglio, cfr. *ivi*, pp. 203-212 e A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 42-43.

³⁰ A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te*, cit., p. 53. La funzione 'censoria' della moglie viene evidenziata in uno scritto dello stesso periodo, ID., «Camilleri sono», «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32 (da cui sono tratte anche le citazioni successive; il testo, raccolto da P. Flores d'Arcais e curato da C. Sciuto, è poi confluito nel volume *Tutto Camilleri. 1999-2019*, «MicroMega», Supplemento autonomo, 2019, pp. 291-320).

Camilleri percepiva nella moglie una marcata sensibilità al ritmo narrativo e le sottoponeva le bozze delle proprie opere con un certo nervosismo, spiando (fin quando gli è stato possibile) l'eventuale caratteristica smorfia che era abbinata a una titubanza che annunciava la scoperta dell'elemento dissonante, da rivedere ed emendare. L'intervento della signora Rosetta, per esempio, è stato determinante per giungere alla struttura conclusiva de *Il re di Girgenti*, che inizialmente prevedeva una serie di documenti apocrifi che interrompevano la fluidità della lettura³¹. I dubbi della lettrice 'dilettante' fanno irritare l'autore, il quale però deve convenire con lei, quando sono confermati dagli occhi della lettrice professionale, l'editrice Elvira Sellerio³².

È sempre attraverso un'osservazione della moglie, che si avvale della visione distaccata da non siciliana, che Camilleri prende coscienza di aver raffigurato il commissario Montalbano con alcuni tratti caratteriali del padre³³; un atto di riguardo inconsapevole, ma significativo dell'ammirazione che provava nei confronti del genitore, il cui comportamento ha visto sempre improntato a coraggio, lealtà e rettitudine. Certamente il matrimonio di Camilleri è stato fortunato, un'unione nella quale lo scrittore non ha mai smesso di riconoscere le qualità della moglie, che pur di sposarlo si è sacrificata a svolgere una mansione al di sotto delle proprie capacità, ha sopportato le sfuriate e le lunghe assenze del marito, ha mantenuto uno stile di vita sobrio, nonostante l'agiatezza del periodo della celebrità, rimanendo sempre al suo fianco, presenza discreta ma imprescindibile.

4. Sorelle e simulacri

La pienezza della sfera affettiva della maturità contrasta con la solitudine dei primi anni di vita del piccolo Nenè, che cresce gracile e iperprotetto da genitori apprensivi che avevano già perso precocemente altri due figli. Il bambino chiede con insistenza una sorellina con cui giocare, finché la madre, probabilmente per esasperazione, gli regala una bambola di grandi dimensioni:

Questa bambola occupava uno spazio che solo ora realizzo essere stato segreto: perché non ne parlai mai ai compagni, perché se qualche compagno veniva la nascondevo subito. Ed era mia sorella. Mia sorella, in tutto e per tutto. La facevo sedere davanti a me, le parlavo, le raccontavo i miei segreti, pensavo persino che mi rispondesse. [...] 'Sta bambola l'ho tenuta fino a dodici anni, fin quando ormai era ridotta un mostro, le mancava un occhio, e poi mi spari con la guerra, perché la tenevo in un armadio, uno scheletro in un armadio...³⁴.

³¹ Questi preziosi documenti, espunti nell'edizione Sellerio del 2001, sono stati aggiunti in appendice nella versione celebrativa del 2021 (A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, seguito da una appendice di testi originali dell'autore, Palermo, Sellerio, 2021, pp. 461-545). In gran parte erano stati già pubblicati in S. S. NIGRO (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, con un saggio di S. S. NIGRO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, pp. 1677-1734.

³² L'aneddoto viene raccontato in G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007, p. 350; nella lettura viene coinvolta anche la figlia Elisabetta. Era consuetudine nella famiglia Camilleri implicare tutta la famiglia per una prima lettura delle opere *in itinere*: «Dopo che l'ha letto Rosetta, la stessa copia passa alle mie figlie, in ordine di età, prima ad Andreina, poi a Betta e poi a Mariolina» (A. CAMILLERI, «Camilleri sono», cit., p. 28).

³³ Tale riflessione è presente in numerose interviste rilasciate da Camilleri. Mi limito alla prima in ordine cronologico: A. CAMILLERI, «La realtà oltre la fantasia», «MicroMega», 1 (2002), pp. 97-122, poi in *Tutto Camilleri. MicroMega 1999-2019*, cit., p. 87.

³⁴ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 55.

È comprensibile il pudore con cui un bambino che vive nella terra de *Il bell'Antonio* e negli anni '30, un periodo in cui la virilità era particolarmente associata al potere, giochi di nascosto con una bambola, immancabilmente accostata alla sfera muliebre e occultata per non dare adito a eventuali dubbi sulla propria mascolinità. Ma non si tratta solo di questo: il giocattolo diventa soprattutto una compensazione all'isolamento del figlio rimasto unico, un angolo privato fatto di confidenza e fiducia, un *tuttosuo* da non condividere per una forma di gelosia, non di vergogna.

È possibile, allora, che nasca da quell'esperienza infantile l'idea del legame morboso fra Arianna e Stefania nel romanzo *Il tuttomio*, pubblicato nel gennaio del 2013, nel quale la delirante protagonista dialoga, come se fosse un'amica, con una grande «bambola di ceramica, alta mezzo metro, con gli occhi di vetro che si aprono e si chiudono»³⁵, sistemata in una parte della soffitta che assume il ruolo del covo, in cui compiere riti propiziatori. È da rimarcare anche quanto Camilleri sia affascinato dall'idea del simulacro e sposi la teoria della *Palinodia* di Elena del poeta Stesicoro, ripresa nella tragedia euripidea, riguardo alla moglie di Menelao, calunniata e poi riabilitata. Secondo questa versione, infatti, gli dèi avrebbero fatto rapire a Paride una copia perfetta della donna, il cui onore sarebbe rimasto intatto³⁶. Suscita la sua attenzione anche una novella fantastica di Landolfi, nella quale lo scrittore russo Gogol' si procura un fantoccio di gomma adibito alla funzione di moglie, che però sembra prendere vita e diventare sempre più prepotente e irritante. Il mito e il racconto servono a Camilleri per deprecare la violenza sul corpo femminile, interpretato come un mero oggetto di piacere, e introdurre la vicenda de *La creatura del desiderio*, stampata nel dicembre dello stesso anno 2013³⁷; in questa torbida ricostruzione, l'artista Oskar Kokoschka ostenta un manichino che aveva fatto realizzare in modo da riprodurre goffamente le fattezze dell'amante Alma Mahler da cui era ossessionato, giacché la donna, dopo una breve relazione, l'aveva escluso dalla propria vita.

Tali suggestioni sono presenti nella bandella curata da Nigro per *La caccia al tesoro*³⁸, che per intuito o più probabilmente per uno scambio di opinioni con lo scrittore, già dal 2010 testimonia, se non la fissazione, il vivo interesse di Camilleri per la bambola come mezzo surrogato in una mente disturbata³⁹. Infatti, in questo romanzo con dettagli inusualmente *gore*⁴⁰, Montalbano viene sfidato da uno psicopatico che con una serie di crudeli interventi riduce una ragazza alla stregua di una bambola gonfiabile, da mettere in mostra al pubblico ludibrio.

Mettendo da parte questi orrori, è consolante aggiungere che, seppure tardivamente, Andrea Camilleri alla fine ha trovato un sostitutivo in carne e ossa di una sorella: Elvira Sellerio, amica intima e impareggiabile confidente. La conosce nei primi anni Ottanta, attraverso gli uffici di Leonardo Sciascia, a proposito della pubblicazione de *La strage dimenticata*⁴¹, ma il rapporto si consolida più tardi, in relazione all'edizione de *La*

³⁵ A. CAMILLERI, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013, p. 43.

³⁶ Tale idea è presente nell'*Intervista a Stesicoro* in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 22-31, in cui, tuttavia, Stesicoro sostiene di essere stato costretto a scrivere la difesa nei confronti di Elena dopo un avvertimento di stampo mafioso, da parte di individui poco raccomandabili.

³⁷ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 9-17.

³⁸ S. S. NIGRO, risvolto di copertina di A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.

³⁹ Per un approfondimento in chiave psicoanalitica rimando a G. FABIANO, "Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.

⁴⁰ Come sottolineato in E. ECKERT, "Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)", «Spunti e Ricerche», 35 (2020), p. 24.

⁴¹ Sulla profonda amicizia con l'editrice, Camilleri interviene numerose volte, da M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 68, fino a A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te*, cit., p. 70.

stagione della caccia, nel 1992. Da allora, immancabilmente, quando lo scrittore si recava a Porto Empedocle, faceva in modo di fermarsi a Palermo almeno una mezza giornata per incontrarla:

Da come mi sorrideva, appena mi vedeva entrare nella sua stanza, capivo quanto mi volesse bene. E a me, solo con lei, capitava d'aprirmi come con nessun altro. Quante ben dissimulate incertezze, paure, indecisioni conobbe di me! E ogni volta me ne ripartivo ristorato, confortato. Poi io cominciai a chiamarla "Elvirù" e lei prese a dirmi "mio amico del cuore"⁴².

Sul ruolo di Elvira Sellerio amica e sorella (in risalto anche in alcuni titoli di giornale) esistono numerose testimonianze da parte dello scrittore, ma si distingue in maniera particolare il commosso ricordo col quale egli rievoca il loro profondo rapporto di amicizia in occasione della morte dell'editrice, nell'ambito della manifestazione culturale *Più Libri Più Liberi*. Afferma, per esempio, con la voce rotta dall'emozione, che il loro era un rapporto fra persone, che sarebbe esistito anche se avessero svolto un altro mestiere⁴³; dopo avere rievocato l'aneddoto infantile della bambola a grandezza naturale, conclude: «Forse Elvira era quella sorella minore che avevo tanto desiderato»⁴⁴. La definisce una donna intelligentissima, col fiuto di una raddomante, ben cosciente che il suo autore di punta sarebbe stato corteggiato da altri. A tal proposito, riferisce che Sellerio molto seriamente osservò, significativamente in dialetto: «Inevitabilmente un giorno o l'altro mi metterai le corna. Però attento, se mi metti le corna con Marilyn Monroe io non posso fare altro che addolorarmi e perdonarti, ma se mi metti le corna con una donnetta qualsiasi, io me la lego al dito, ci siamo capiti?»⁴⁵. In questo modo diede generosamente la propria approvazione a che Camilleri, definito *meu amico de alma*⁴⁶, collaborasse con la Mondadori. Quindi non può meravigliare che i volumi mondadoriani (e non solo) a poco a poco stiano tornando 'a casa', ripubblicati da Sellerio: Camilleri sta restituendo il favore.

5. 'A buttana di Sciacca (e le sue compagne)

La sfera femminile si connette fatalmente con l'ambito della sessualità, argomento che nell'opera di Camilleri è affrontato sotto molteplici latitudini. Prevalde l'aspetto giocoso e sorridente del sesso, ancora una volta derivante piuttosto spesso dalla visione anteguerra relativa al periodo della giovinezza dell'autore. Lo sguardo sul mondo della prostituzione, in particolare, è scevro da facile moralismo nei confronti dell'attività delle case chiuse, che in quei tempi non era illegale, ma era considerata «un servizio sociale riconosciuto»⁴⁷, che aveva lo scopo di far sfogare gli istinti maschili senza pericolare le ragazze da marito.

Tra le numerose lavoratrici del sesso citate da Camilleri spicca 'a buttana di Sciacca, una delle microstorie riportate ne *Il gioco della mosca* che risale alle memorie familiari,

⁴² A. CAMILLERI, *Donne*, cit., p. 59.

⁴³ "Elvira Sellerio. Il ricordo di Andrea Camilleri", in *Più Libri Più Liberi*, Fiera Nazionale della Piccola e Media Editoria, Roma, 4 dicembre 2010, Palazzo dei Congressi, IX Edizione, min. 8, 50, <<https://www.youtube.com/watch?v=61Et0uLvM5E>> [27 giugno 2022]. Estratti dalle affermazioni di Camilleri tratte da questa manifestazione sono presenti nella stampa del periodo, per la quale rimando a *Camilleri Fans Club*, *Rassegna Stampa*, 12 (2010), <http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2010/dic10.shtml> [30 dicembre 2022].

⁴⁴ "Elvira Sellerio. Il ricordo di Andrea Camilleri", cit., min. 10, 30.

⁴⁵ Ivi, min. 26. L'episodio è ricordato anche in A. CAMILLERI, *Elvira e io*, in AA.VV., *La memoria di Elvira*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 14.

⁴⁶ Si tratta della citazione di un libro pubblicato dall'editrice palermitana: M. DE SÁ-CARNEIRO, *Meu amigo de alma*, a cura di M. J. DE LANCASTRE, Palermo, Sellerio, 1984.

⁴⁷ G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 398.

dato che la vicenda è ambientata alla metà dell'Ottocento, quando Porto Empedocle si chiamava ancora Molo di Girgenti. La protagonista eponima è una ragazza che, munita di foglio di via, deve sbarcare dal postale da Sciacca per poi essere riportata al paese di origine. Agatino, la guardia incaricata della faccenda, mosso a pietà nei confronti della giovane infreddolita (per evitare interazioni coi passeggeri, l'avevano obbligata a viaggiare all'aperto, nella serata di un freddo febbraio), la ospita a casa propria, se ne innamora e la sposa: «Ebbero figli chiari, che crebbero puliti di cuore e di mente, da fare invidia alle migliori famiglie 'civili'»⁴⁸. È un esempio del fatto che Camilleri colleghi frequentemente il concetto di pulizia al mondo privato delle donne che generalmente sono costrette a prostituirsi: per averne prova, basta andare a rileggere qualche passo tratto da alcuni romanzi con protagonista Montalbano, come *La forma dell'acqua*, *Il ladro di merendine*, *La pazienza del ragno*. Le abitazioni delle tunisine Fatma e Karima, implicate nel sottobosco sommerso dello sfruttamento delle immigrate, sono modeste, ma pulite e tenute in esemplare ordine, così come l'umile dimora di Angela Di Bartolomeo, la *picciotta* che cura amorevolmente il marito invalido con le medicine acquistate col denaro dei clienti⁴⁹.

Come le case sono specchio di una dignità interiore che persiste e non è intaccata dal mestiere dal quale queste donne non si sentono definite, anche il bordello negli scritti di Camilleri non appare come un luogo di sfrenata lussuria⁵⁰, semmai un territorio in cui la decenza è temporaneamente sospesa. Le ragazze de *La pensione Eva* costituiscono per i clienti una parentesi e una diversione, non una laida perversione: offrono compagnia, comprensione e capacità di ascolto, assumendo quasi un ruolo terapeutico, mentre l'atto sessuale in sé, sovente, è marginale⁵¹. Il casino di Vigàta è una versione idealizzata della vera casa di tolleranza di Porto Empedocle che negli anni '30 solletica la curiosità infantile di Nenè Camilleri, il quale ne domanda ai più scafati compagni di scuola, figli di pescatori, e al padre che imbarazzato fornisce una spiegazione parziale e minimalista⁵². L'immissione di elementi autobiografici conferisce alle circostanze del volume una patina di autenticità, a cominciare dal nomignolo dello scrittore, trasferito al protagonista⁵³:

⁴⁸ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., p. 16.

⁴⁹ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 58; ID., *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 70; ID., *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 108. In queste esemplificazioni Camilleri allude anche a uno Stato noncurante, che non tutela quanto dovrebbe i bisognosi.

⁵⁰ Nel panorama complessivo delle opere di Camilleri risulta particolarmente stridente la presunta «Pia Opera delle vergini pericolanti» (A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 84 e ss.), dietro la quale si cela un'organizzazione che riduce in schiavitù sessuale ragazze di basso ceto, reclutate da istituzioni ecclesiastiche compiacenti. Le giovani sono chiuse a chiave in anguste celle, le cui porte sono dotate di uno sportellino apribile dal quale possono essere spiate e scelte dai facoltosi clienti, in una modalità che più che un *peep-show* in cui esibire eroticamente le proprie grazie, ricorda il mercato del bestiame.

⁵¹ In L. ROSSO, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimum, 2012, pp. 65-66, lo scrittore ammette di aver trovato il coraggio di cimentarsi in un argomento tanto scabroso dopo aver letto *Memoria delle mie puttane tristi* di Gabriel García Márquez (Milano, Mondadori, 2005). Potrebbe non essere estranea anche la descrizione del bordello in *La verità completa sulle controverse avventure del comandante Vasco Moscoso de Aragon, Capitano di lungo corso*, in J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, Milano, Garzanti, 2010, *passim*. È da notare come sia piuttosto simile l'illustrazione che Maurizio de Giovanni offre della casa di tolleranza nella serie sul commissario Ricciardi (in particolare in M. DE GIOVANNI, *Vipera*, Torino, Einaudi, 2012), ambientata a Napoli negli anni '30. Notoriamente lo scrittore napoletano considera Camilleri come un maestro inarrivabile; a riprova, cfr. ID., «Maestro di scrittura e di vita», «MicroMega», 5 (2018), pp. 169-177.

⁵² S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 62. Lo stesso episodio compare in A. CAMILLERI, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006, p. 12. Altri brani de *La pensione Eva*, specie della parte finale, trovano riscontro nelle vicende autobiografiche che Camilleri ha raccontato ne *La linea della palma* e altrove.

⁵³ Come specificato in A. CAMILLERI, *La pensione Eva*, cit., nota p. 189.

l'immaginazione autoriale, ancora una volta, si compenetra con la realtà e raffigura proustiane fanciulle in fiore che non hanno perso la loro innocenza, ragazze alla mano, di buon cuore⁵⁴, sanamente procaci, ben lontane dall'esibizionismo posttribolare. Tra di loro, è emblematica Marianna, detta Ambra, religiosissima nonostante tutto, la quale cade in preda di una crisi mistica davanti a un cliente tedesco, fisicamente rispondente alla classica iconografia che riproduce Cristo, con tanto di ferita sul costato; in seguito, scambia un paracadutista americano caduto sul tetto della pensione per un angelo. Dotata di fede incrollabile, ma laica, è invece Teresa, una comunista il cui padre è in carcere per sovversione: lavora con lo pseudonimo di Tatiana (nome tipicamente russo in onore di Stalin) e profitta dei continui cambi di residenza derivanti dalla prassi della *quindicina* per fungere da staffetta per il partito. Il sistema prevedeva, infatti, un ricambio continuo delle ragazze in maniera da evitare che i rapporti mercenari si tramutassero in relazioni sentimentali, le quali avrebbero messo in imbarazzo la comunità⁵⁵. Cosa che puntualmente si verifica quando durante la guerra tale pratica viene necessariamente sospesa e le ragazze diventano stanziali. Così per amore di Romilda, in arte Siria, il *malmaritato* baronello Giannetto, in un episodio di stampo pirandelliano, finge la propria morte per rifarsi una vita con l'amante. Il profumo artigianale con essenze di mentuccia, cannella e chiodi di garofano creato da Michela, 'in arte' Lulla, strega invece il giovane Giugiù, serissimo studente di medicina che rapina una banca pur di procurarsi il denaro che, per un mese, gli avrebbe dato l'esclusiva sull'innamorata. I due giovani, protagonisti di una vicenda di sapore shakespeariano, non inscenano una falsa scomparsa: incuranti dei bombardamenti, fanno una gita con una barchetta che non torna più a riva e spariscono volontariamente in mare, preferendo la morte alla sicura separazione.

Ne *La pensione Eva*, quindi, i personaggi sono perlopiù di fantasia, ma calati in un'ambientazione verosimile; anche se talvolta la narrazione scivola verso una drammaticità coerente con il contesto bellico, nello svolgimento delle vicende permane la leggerezza della «vacanza narrativa»⁵⁶. Non vi trova spazio, infatti, una storia come quella di Foffa, prostituta indipendente sempre nel periodo della Seconda guerra mondiale, la cui situazione appare decisamente più tragica, soprattutto perché proposta come reale. La giovane donna era stata indotta a fare la vita per mantenere i due figli avuti da un marito abusante, poi rimasto ucciso in una rissa⁵⁷. Dopo la morte accidentale dei bambini, non le rimane alcuno scopo nella vita e si suicida, buttandosi in mare. Camilleri dedica alcune commosse righe al funerale dei piccoli: nella chiesa stipata di fedeli, Foffa è sola davanti alle bare bianche dove riposano le creature, dato che lo stigma della prostituta impedisce alle persone 'perbene' di avvicinarsi per confortarla. Solo l'adolescente Nenè, che conosceva i retroscena del passato della povera madre, sfida le convenzioni sociali e le posa pietosamente la mano sulla spalla, segno che la compassione per la categoria ha accompagnato lo scrittore fin dalla giovinezza.

⁵⁴ A. CAMILLERI, *La pensione Eva*, cit., p. 160: «E chi lo diceva che le buttane erano tutte mali fimmine? Al maresciallo gli tornò a mente di quella volta che una buttana si era gettata a mare per salvare un picciliddro che stava annegando e quell'altra volta che le buttane d'un casino avevano fatto una colletta per un povirazzo che moriva di fame e quell'altra volta che...».

⁵⁵ «Ogni quindici jorni le sei buttane della Pensione Eva cangiano. Vanno in un altro burdellu e quelle di un altro burdellu vengono qua» (ivi, p. 46). Per un approfondimento circa le aberrazioni delle case chiuse e l'incancellabile marchio di prostituta che una donna doveva sopportare, si veda S. BELLASSAI, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006, pp. 17-39.

⁵⁶ A. CAMILLERI, *La pensione Eva*, cit., nota p. 189.

⁵⁷ A. CAMILLERI, *Foffa*, in ID., *Esercizi di memoria*, cit., pp. 159-162.

6. Donne ch'avete intelletto d'amore

Nella gran parte dei volumi camilleriani compare, perlopiù nelle pagine finali, una nota autoriale che solitamente consiste nella classica avvertenza, inserita per cautelare autore ed editore, con la quale si informa che fatti e personaggi sono inventati e un'eventuale coincidenza con eventi reali è dovuta a una malaugurata coincidenza. Talvolta però questi elementi paratestuali contengono affettuose dediche, sentiti ringraziamenti, dolorosi ricordi che sovente si trasformano in suggerimenti preziosi per chi studia l'opera di Camilleri, giacché illustrano le fonti che hanno offerto uno spunto per l'elaborazione di un racconto o per la rappresentazione di un carattere. È un'ulteriore testimonianza del fatto che la varietà di personaggi presenti nei testi dell'autore almeno in parte sia ispirata alle persone che lo scrittore ha amato, frequentato, conosciuto superficialmente o di cui ha anche solo sentito parlare.

Riguardo alla sfera femminile, su cui si concentra questo lavoro, alcune figure sono il frutto di un mosaico di suggestioni, come l'inquieta Arianna de *Il tuttomio*, che assume comunque principalmente i tratti di un'assassina, capace di scrivere delicate poesie e con cui l'autore ha avuto alcuni colloqui in carcere⁵⁸. Alla base della figura tormentata di Laura, protagonista di *Noli me tangere*, c'è la volontà di ricordare Carmen, un'attrice e cantante brasiliana che dopo una vita intensa, in cui bruciava la candela dai due lati, aveva scelto di diventare suora e di dedicarsi agli indigeni, per poi essere uccisa in Amazzonia⁵⁹. L'infelice storia della reietta mendicante soprannominata Yerma, che aveva avvelenato il marito sterile, colpevole di averle negato la maternità e rubato il futuro, è rimasta talmente impressa⁶⁰ che ha originato la dolente Minica Olivieri de *Il casellante*: in entrambe le narrazioni si ripete il *refrain* sul fatto che un albero che non dà frutti è buono solo come legna da ardere⁶¹. L'autentica Leonor de Moura, sposa del viceré spagnolo in Sicilia alla fine del '600, ha suggerito il ritratto di una nobildonna assetata di giustizia più che di vendetta, in quel luminoso gioiello che è *La rivoluzione della luna*⁶².

Scorrendo la lunga intervista di Marcello Sorgi, si apprende inoltre che una disinibita studentessa svedese ha propiziato il personaggio di Ingrid Sjostrom, amica e confidente di Salvo Montalbano⁶³. Andando a sfogliare l'album delle fotografie inserito ne *La linea della palma*, si può inoltre scoprire che Livia Burlando, l'eterna fidanzata del Commissario, è ispirata a una certa Raffaella Perillo, conosciuta a Genova nel 1950⁶⁴. Insieme a tutti questi riferimenti chiaramente esplicitati se ne possono intuire molti altri impliciti. Alcuni provengono dalla cronaca, come Leena, la giovanissima migrante violentata dagli scafisti, o Meriam, la sarta magrebina che si è integrata nella comunità di

⁵⁸ A. CAMILLERI, *Il tuttomio*, cit., nota p. 147; in "Camilleri sono", cit., pp. 29-30, lo scrittore fornisce ulteriori particolari.

⁵⁹ A. CAMILLERI, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016, nota p. 171. Anche in questo caso sono forniti dettagli aggiuntivi in ID., "Camilleri sono", cit., pp. 30-31.

⁶⁰ A. CAMILLERI, *Donne*, cit., p. 205: «Questa storia me la portai dentro a lungo».

⁶¹ Cfr. A. CAMILLERI, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 133 con ID., *Donne*, cit., p. 204. Il modo di dire è tratto da F. LANZA, *Mimo n. 44. Il Cristo del nicosiano*, in ID., *Mimi siciliani*, Edizione Digitale, 1999, p. 30, riproduzione dell'edizione Sansoni *Mimi e altre cose* (1928).

⁶² A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., nota pp. 271-276.

⁶³ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 103-104. Per un più dettagliato ritratto di Ingrid, rimando alla testimonianza di Karin Vikström, presente in questo stesso volume.

⁶⁴ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. XV dell'inserto fotografico: la giovane appare nella foto in basso. Camilleri l'ha poi confermato in un'intervista in occasione dei suoi ottant'anni, M. ASSALTO, "Camilleri-Zingaretti: 'Montalbano siamo'", «La Stampa», 1° settembre 2005 (disponibile sul sito *Camilleri Fans Club*, <http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2005/set05.shtml> [27 giugno 2022]): «Livia, per esempio. L'ho conosciuta a Boccadasse nel 1950, si chiama Raffaella Perillo. L'ho rivista quando sono andato a Genova a presentare *La mossa del cavallo*. Una bella vecchietta. Mi sono spaventato, per me».

Vigàta⁶⁵. Altri si immaginano attinti alla tradizione contadina, come la *gnà* Pina, la *sittantina* guaritrice e sensale che non si separa mai dal «suo sacco chino chino d'erbe»⁶⁶, e la sua omologa contemporanea, la «vicchiaredda che accanosce l'erbe giuste»⁶⁷ che cura Catarella e uno scettico Montalbano.

Tante delle *fimmine* di Camilleri agiscono per amore: può essere l'amore malato ed esclusivo di una sociopatica incapace di tradire, che elimina fisicamente un amante prima di concedersi al successivo; un amore altruista, derivato dalla tensione verso l'assoluto, che si traduce nella dedizione verso gli altri, anche a prezzo della vita; un disperato e inappagato amore materno che non accetta un ventre vuoto, ritenuto inutile da una società che impone alla donna ruoli circoscritti e ben definiti. O ancora amore per la giustizia e la perequazione sociale, in nome della lealtà verso gli elementari insegnamenti appresi nell'infanzia da una bambina destinata a indossare per troppo breve tempo le vesti di viceré: il rispetto per le donne al pari degli uomini dovrebbe risultare un'ovvietà, non apparire rivoluzionario. Sono significative e di grande peso, infatti, le parole che Camilleri fa proferire a Eleonora di Mora, nell'ultimo discorso tenuto in virtù della carica politica, inusuale per una donna, che ha ricoperto per poco, prima che il potere maschile la estromettesse per sempre:

Mi sono sempre impegnata a rispettare tutti gli uomini, naturalmente quelli che sono degni di essere chiamati in questo modo, perché in loro si riflette l'immagine stessa di Dio. Quindi, se non si soccorre chi soffre, chi subisce ingiustizie, chi muore di fame, chi è più debole, e le donne sono sempre le più deboli, non si commette solo un peccato di omissione, ma il peccato molto più grave di bestemmia⁶⁸.

Sembra evidente che Camilleri questi peccati non li abbia commessi: nell'inquadramento complessivo del mondo femminile si affaccia ancora una volta l'aspetto civile e impegnato dello scrittore che non si sottrae a una presa di posizione politica netta, pronto a esecrare, a mezzo fra stupore e indignazione, che in Italia – dove nessuna donna ha ancora rivestito la massima carica dello Stato, Presidente della Repubblica – sia stato necessario varare una legge contro il femminicidio⁶⁹. Una caratteristica della sua produzione probabilmente sottovalutata da chi si limita a sottolineare il *cliché* nella descrizione delle giovani alte, bionde e di coscia lunga e associa sbrigativamente Camilleri ai *vitelloni* degli anni '50. Anziché indugiare su queste rappresentazioni, perlopiù funzioni narrative, sarebbe opportuno soffermarsi sui ritratti femminili che si propongono come esempi dell'ingiusta oppressione di un mondo maschile che concede alle donne spazi ristretti di movimento, non dà diritto di scelta e attribuisce solo mestieri umili. Come Filonia, la bracciante che si piega ai desideri feticistici del campiere perché nella società della fine del XVII secolo nella quale vive è un atto naturale e scontato, dal quale non può esimersi⁷⁰. Con simile fatalismo si comporta, alla fine dell'Ottocento, la sedicenne Catarina, *cammarèra* di casa Bruccheri, che, come una pupa di pezza, accondiscende semiaddormentata alla lascivia del padrone e ne confronta la goffa *performance* con quella del fratello Aitàno che aveva iniziato ad abusare di lei quando aveva dodici anni: violenza che la ragazza, vittima di una mentalità contorta e ignorante,

⁶⁵ Entrambe le figure compaiono in A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.

⁶⁶ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 29. Camilleri attinge manifestamente a S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Edizione Digitale Pro Loco-Avola, e-book realizzato da A. PALMERI, 2014, pp. 33-34.

⁶⁷ A. CAMILLERI, *Il quarto segreto*, in ID., *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 128.

⁶⁸ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 261 (nel testo la protagonista si esprime in spagnolo, la traduzione è mia).

⁶⁹ A. CAMILLERI, *Donne*, cit., nota p. 211.

⁷⁰ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 46.

non percepisce nemmeno come tale⁷¹. Anche a Suintina, rimasta orfana e accolta da uno zio, pare regolare e logico che il parente la tratti come una serva e che la svergini a tredici anni; ha un moto d'orgoglio e abbandona l'uomo per fare la domestica altrove soltanto quando questi esige di sottoporla all'umiliazione di lavargli i piedi⁷².

Particolarmente emblematica, infine, la raffigurazione di Anna Canzoneri nel racconto breve *La ripetizione*⁷³: nel '600, bollata come fattucchiera da due corteggiatori respinti, è vittima dell'Inquisizione, che la separa dall'amato Antonello e la condanna al rogo per stregoneria⁷⁴. La ritroviamo negli anni Duemila, sposata a un marito violento e prepotente, quasi rassegnata al destino di casalinga sottomessa, quando individua nella folla del mercato un uomo che per *magaria* riconosce come l'amante di secoli prima. Con questo personaggio Camilleri denuncia apertamente il fatto che in quattrocento anni sembra non essere cambiato nulla e che le donne vengano considerate ancora come un oggetto da parte di certi uomini che pretendono di assoggettarle alla volontà di possesso. Il guizzo di ribellione di Anna, allora, è simbolo di quella autodeterminazione che alle donne spetta e che non deve essere benignamente concessa, ma ottenuta di diritto, come si conviene a una persona alla quale si riconosca dignità, a prescindere dal genere al quale appartiene.

In conclusione, Camilleri, palesemente, ama, rispetta, apprezza, esalta, difende le donne in ogni possibile declinazione, cerca di comprendere e giustificare le motivazioni anche di comportamenti considerati comunemente devianti, senza emettere giudizi moraleggianti, e offre un contributo alla loro giusta emancipazione attribuendo loro professioni che presuppongano un'istruzione, quali studentesse universitarie, insegnanti, poliziotte, tenenti, dottoresse, galleriste, non solo il ruolo di madri di famiglia. Nella sua vasta opera si rintraccia una continua celebrazione dell'«eterno femminile» che si può sintetizzare con le parole dello stesso scrittore, dichiarate con ferma convinzione in chiusura della lunga nota autobiografica pubblicata su «MicroMega» un anno prima della scomparsa: «Le donne sono la meraviglia del mondo»⁷⁵.

⁷¹ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 44-45.

⁷² A. CAMILLERI, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 41.

⁷³ A. CAMILLERI, *La ripetizione*, in ID., *La Vucciria. Renato Guttuso*, Ginevra-Milano, Skira, 2011, pp. 5-19.

⁷⁴ Per dare maggiore verosimiglianza alla vicenda, Camilleri assegna alla protagonista il cognome di Antonino Canzoneri, bruciato vivo per eresia nel 1732; si tratta dell'ultimo condannato a morte nello Steri, il Palazzo Chiaramonte di Palermo, sede dell'Inquisizione (G. DI MARZO [a cura di], *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, pubblicati sui manoscritti della biblioteca comunale, Palermo, Pedone Lauriel, 1871, vol. 9, p. 189). Per maggiori dettagli, si veda J. BARTKOWIAK, «La Medusa decapitata: la donna nel racconto efrastico *La ripetizione* di Andrea Camilleri e nel quadro *La Vucciria* di Renato Guttuso», «Italica Wratislaviensia», 11.2 (2020), pp. 55-72.

⁷⁵ A. CAMILLERI, «Camilleri sono», cit., p. 32.

Bibliografia

- AGNELLO HORNBY, SIMONETTA, *Un filo d'olio*, Palermo, Sellerio, 2011.
- AMADO, JORGE, *Due storie del porto di Bahia*, traduzione di E. GRECHI, Milano, Garzanti, 2010 [I ed. 1980].
- ASSALTO, MAURIZIO, "Camilleri-Zingaretti: 'Montalbano siamo'", «La Stampa», 1° settembre 2005.
- BARTHOLINI, IGNAZIA, "Le parole della violenza. Recrudescenze mediterranee di patriarcalismo e sessismo", in F. CORBISIERO, P. MATURI, E. RUSPINI (a cura di), *Genere e linguaggio. Le parole dell'uguaglianza e della diversità*, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 126-137.
- BARTKOWIAK, JOANNA, "La Medusa decapitata: la donna nel racconto efrastico *La ripetizione* di Andrea Camilleri e nel quadro *La Vucciria* di Renato Guttuso", «Italica Wratislaviensia», 11.2 (2020), pp. 9-14.
- BELLASSAI, SANDRO, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006.
- BONINA, GIANNI, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984.
- CAMILLERI, ANDREA, "Andrea Camilleri / Stesicoro", in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 22-31 [I ed. 1975].
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Come fece Alice*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 223-238.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'uomo che andava appresso ai funerali*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 277-286.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Quel quaquaraquà di Capitan Caci*, «La Stampa», 3 settembre 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il quarto segreto*, in ID., *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 115-231.
- CAMILLERI, ANDREA, "La realtà oltre la fantasia", «MicroMega», 1 (2002), pp. 97-122.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *La ripetizione*, in ID., *La Vucciria. Renato Guttuso*, Ginevra-Milano, Skira, 2011, pp. 5-19.
- CAMILLERI, ANDREA, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *La Regina di Pomerania*, in ID., *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 117-156.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La creatura del desiderio*, Ginevra-Milano, Skira, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Elvira e io*, in AA.VV., *La memoria di Elvira*, Palermo, Sellerio,

- 2015, pp. 9-18.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, *La casina di campagna*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Tutto Camilleri. 1999-2019*, «MicroMega», Supplemento autonomo, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, seguito da una appendice di testi originali dell'autore, Palermo, Sellerio, 2021.
- CAMILLERI, ANDREA; INSOLERA, ITALO, *L'occhio e la memoria. Porto Empedocle 1950*, Roma, Palombi, 2007.
- CROVI, LUCA, “Camilleri falsario”, in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo, «Quaderni camilleriani»*, Cagliari, 2021, vol. 14, pp. 35-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>
- DANTI, LUCA, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 15, pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.
- DE GIOVANNI, MAURIZIO, *Vipera*, Torino, Einaudi, 2012.
- DE GIOVANNI, MAURIZIO, “Maestro di scrittura e di vita”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 169-177.
- DE SÁ-CARNEIRO, MARIO, *Meu amigo de alma*, a cura di M. J. DE LANCASTRE, Palermo, Sellerio, 1984.
- DI MARZO, GIOACCHINO (a cura di), *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, pubblicati sui manoscritti della biblioteca comunale, Palermo, Pedone Lauriel, 1871, vol. 9.
- ECKERT, ELGIN, “Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)”, «Spunti e Ricerche», 35 (2020), pp. 12-28.
- FABIANO, GIUSEPPE, “Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Memoria delle mie puttane tristi*, traduzione di A. MORINO, Milano, Mondadori, 2005.
- GUASTELLA, SERAFINO A., *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, e-book realizzato da A. PALMERI, Edizione Digitale Pro Loco-Avola, 2014 [I ed. Ragusa, Piccitto & Antoci, 1884].
- LANZA, FRANCESCO, *Mimi siciliani*, Edizione Digitale, 1999, <http://www.francescolanza.it/Mim_siciliani.pdf> [21 dicembre 2021, riproduzione di *Mimi e altre cose*, Firenze, Sansoni, 1928].
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MARCI, GIUSEPPE, “Storie archetipali di vecchi marinai”, in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2022, vol. 16, pp. 49-59, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.
- NIGRO, SALVATORE S. (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, con un saggio di S. S. NIGRO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.

- ROSSO, LORENZO, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012.
- SEMINARA, ELVIRA, “Eros”, in P. DI PAOLO (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019, pp. 47-60.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.

«La femmina, figlio mio, è sempre stata un fatto delicato». Di Elena, Camilleri, Stesicoro e di come ritrattare una ritrattazione

MORENA DERIU

When Andrea Camilleri approaches the ancient myths, the latter often acquire new meanings to express the message promoted by the author. This is true for both the so-called fantasy trilogy and for the monologue *Conversazione su Tiresia*. Indeed, in both cases, the reception of ancient myths helps to outline a woman characterised by free and striking sensuality. Beauty, sensuality, and a complex (to say the least) married life are three constants of the representations of Helen, who, from the *Iliad* onwards, always appears at the origin of the war of wars. Camilleri deals with her in his interview with Stesichorus (1975) and in *Donne* (2014). This paper aims to investigate the reception of Helen's myth especially in this interview, showing how her character is particularly illustrative of that indissoluble relationship between verses and misunderstandings which, years later, Camilleri will associate with this very interview. The author, in fact, not only plays with the idea of consulting Stesichorus on a version of the myth usually opposed to the Homeric tradition, but also plays with the possibility of denying that version. Helen and her story thus become the result of a great deception, as Camilleri reduces her to a mere, albeit powerful, concentration of beauty which is still the object and cause of discord.

1. Premessa. Con uno sguardo a *Donne*

Da Charles Martindale in poi, i cosiddetti *Reception studies* hanno criticato l'idea di testo come veicolo di un messaggio sempre identico a sé stesso sottolineando, invece, l'importanza della partecipazione attiva del pubblico (ma non solo) nella comprensione e 'ri-creazione' del testo di partenza¹. In tale processo, il bagaglio percettivo ed esperienziale di chi recepisce il modello diventa strumento di attribuzione di significati nuovi all'ipotesto che si trova così al centro di una rete di relazioni tra l'autore, il pubblico e la sua stessa interpretazione e ripresa da parte di scrittori e scrittrici più recenti. In questo contesto, anche la ricezione da parte di Andrea Camilleri del mito antico (greco o romano che sia) risponde appieno a tale linea interpretativa. Quando, infatti, il creatore del commissario Montalbano si avvicina alla letteratura e alla cultura antiche, queste acquisiscono significati nuovi e funzionali a esprimere il messaggio promosso dall'autore. Ciò è vero – ed è stato dimostrato come tale – sia per la cosiddetta trilogia fantastica sia per il monologo *Conversazione su Tiresia*, andato in scena al Teatro greco di Siracusa l'11 giugno 2018². In entrambi i casi, la rielaborazione dei modelli

¹ Su questi aspetti si vedano almeno C. MARTINDALE, *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; C. MARTINDALE, R. F. THOMAS (eds.), *Classics and the uses of reception*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

² Camilleri apre la trilogia con *Maruzza Musumeci* (Palermo, Sellerio, 2007), a cui seguono *Il casellante* (Palermo, Sellerio, 2008) e *Il sonaglio* (Palermo, Sellerio, 2009). Sulla trilogia rimando a V. BUSACCHI, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur 'risolta' dalla 'trilogia fantastica' di Camilleri", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 53-65, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>; G. MARCI, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", in M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310; S. DEMONTIS, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni

contribuisce a tratteggiare (anche) la fisionomia di una donna dalla sensualità libera e prorompente.

In particolare, all'interno dei tre *cunti*, Camilleri offre una versione rinnovata del tema delle metamorfosi, che risulta finalizzata a esprimere il potere della resilienza e dell'amore coniugale secondo la prospettiva autoriale. Nello specifico, in *Maruzza Musumeci*, la reinterpretazione delle vicende odissee delle Sirene e di Nausicaa contribuisce alla rappresentazione di una figura di donna selvaggia e seducente e che pare anche trovarsi a proprio agio nella quotidianità della vita coniugale³. Maruzza, infatti, – che «si cridiva d'essiri [...] 'na sirena» (p. 39) e che si rivolgeva al suo Gnazio con i versi della principessa feacia (p. 75, cfr. *Od.* 6.244-245) – affascina con l'aspetto e con la voce. Le sue canzoni, racconta Camilleri, «parlavano di quello che prova 'na fimmina quando s'innamora, quando le nasci un figlio, quando le mori qualichi pirsona cara» (p. 131): sono canzoni e parole legate alla quotidianità della vita che l'immaginario del *cunto* associa alla donna. Nulla hanno a che fare, invece, con le vicende guerresche cantate dalle Sirene (*Od.* 12.184-191), le cui vittime morivano ascoltandone il canto – questo, almeno, è quanto il poema suggerisce (12.41-44)⁴. Di contro, la fine di Aulissi, vicino di casa e vittima di Maruzza, rimanda a un episodio (possibile) di cannibalismo: anche se Camilleri non ne narra mai esplicitamente le circostanze della morte, una serie di indizi lascia intendere che il giovane possa essere stato divorato dalla Sirena (pp. 100, 105, 108). Questa, peraltro, risulta accostabile anche a un altro personaggio femminile dell'*Odissea*, là dove, durante il matrimonio con Gnazio, riprende i versi con cui Nausicaa vagheggia che un uomo simile a Odisseo possa diventare suo sposo (*Od.* 6.244-245)⁵. Le nozze tra il *viddrano* e la Sirena paiono concretizzare, così, quell'unione tra l'eroe e una giovane mortale dalla bellezza divina (*Od.* 6.102-109, 123-124) che, nell'ipotesto, è invece evitata (cfr. *Od.* 7.309-733).

Anche in *Conversazione su Tiresia* la ricezione della vicenda dell'indovino può essere letta, almeno in parte, alla luce della raffigurazione dell'universo *fimminino*. Nel monologo, Camilleri rievoca la metamorfosi del profeta da uomo a donna e viceversa rimandando esplicitamente a Esiodo: costui, «raccontando questa mia vicissitudine, afferma che io approfittai largamente dell'esser donna. Confesso che aveva ragione [...]. Devo ammetterlo, non ho resistito a sperimentarne tutti i possibili piaceri» (pp. 14-15). La narrazione esiodica a cui il personaggio fa riferimento è parte della *Melampodia*, un poema epico datato al VI secolo a.C., di cui oggi possediamo appena ventiquattro esametri (ffr. 270-279 M.-W.): nessuno imputa a Tiresia quella sperimentazione di «tutti i possibili piaceri» tratteggiata, di contro, nel monologo (p. 15). I testimoni antichi, invece, ne associano l'esperienza di metamorfosi alla conoscenza dei gradi di piacere maschile e femminile ([Hes.] fr. 275 M.-W. = [Apollod.] *Bibl.* 3.71; ΣHom. *Od.* 10.494, ii 475 Dindorf), e solo Flegonte racconta che l'indovino, divenuto donna, “si unì con un uomo” (*Mirab.* 4.1 $\mu\chi\theta\eta\nu\alpha\iota\ \acute{\alpha}\nu\delta\rho\iota$). Il singolare *andri* “uomo”, letto alla luce

camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.

³ Sulla ricezione del mito in *Maruzza*, M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los mitos clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374; M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, cit., pp. 23-41.

⁴ All'interno della vasta bibliografia sulle Sirene, mi limito qua a rimandare a L. E. DOHERTY, *Sirens songs: Gender, audience, and narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995; M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.

⁵ Durante il matrimonio fra Gnazio e Maruzza, la donna e la bisnonna Minica parlano tra loro ricorrendo a versi omerici. Sul matrimonio e il suo ipotesto, M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis”, cit., pp. 351-352.

dell'affermazione camilleriana, può essere considerato cospicuo, giacché permette di misurare la distanza fra il monologo e gli ipotesti⁶. Tale distanza, per quel che qui interessa, risulta connessa alla raffigurazione camilleriana della femminilità e potrebbe essere posta in relazione con il ritratto di Maruzza. Tanto nel *cunto* quanto nella *Conversazione*, infatti, la trasformazione dei modelli concorre alla rappresentazione di una fisionomia di donna libera e travolgente, la cui sessualità, nel caso di Maruzza, è parte integrante della vita dei due protagonisti. Nella *Conversazione*, invece, la curiosa e consapevole promiscuità di Tiresia non è inserita in un contesto coniugale, né è posta in relazione – come, d'altra parte, nel *cunto* – con la fisicità della figura protagonista (l'autore, del resto, non fa cenno alcuno all'aspetto del personaggio).

Ora, motivi analoghi a quelli di una bellezza straordinariamente seducente e di una sessualità libera e, a tratti, prorompente appaiono connessi in almeno un'altra *fimmina* camilleriana, il cui ritratto è dichiaratamente debitore al mondo greco antico. Bellezza, sensualità e una vita coniugale (a dir poco) complessa sono infatti tre costanti delle rappresentazioni di Elena, la donna che, dall'*Iliade* in poi, è stata rappresentata come all'origine della guerra delle guerre. «Narrare la sua storia», commenta Carlo Brillante, «significa di fatto indagare la natura femminile nei suoi vari aspetti o almeno confrontarsi con l'immagine che i Greci si erano costruiti della donna in un lungo periodo di tempo: almeno dall'età micenea alla tarda antichità»⁷. Esplorare la ricezione di tale figura nell'opera camilleriana implica esaminare quanto delle immagini antiche sia sopravvissuto, anche in funzione della raffigurazione di un universo femminile dai tratti quasi prototipici.

Il mito di Elena è al centro degli interessi di Camilleri in almeno due opere: l'*Intervista impossibile* a Stesicoro (1975) – a cui è dedicato il presente contributo – e la raccolta *Donne* (2014)⁸. Nei trentanove profili di questo «parziale catalogo delle donne, realmente esistite nella Storia o create dalla letteratura», che «per un verso e per l'altro, sono rimaste nella mia memoria» (p. 211), recita la Nota dell'Autore, Camilleri ha trasferito «un fatto, un incontro, una storia, l'impressione di una lettura» (*ibidem*), un'impressione che, nel caso di Elena, appare legata a una domanda sulla sua identità: «Chi è stata davvero Elena? Difficile dirlo. Io ho una risposta che vale solo per me. Elena è stata, semplicemente, tutte le donne che gli uomini nel corso dei secoli hanno di volta in volta amato e odiato. Una e centomila. Mai “nessuna”» (p. 55). L'eco pirandelliana a conclusione del profilo si innesta sulle immagini richiamate nelle pagine precedenti: la sposa di Menelao è, prima di tutto, la «donna più bella della terra» (p. 51), il «bel bocconcino» offerto a Paride da Afrodite (*ibidem*), la «bella preda» (*ibidem*) che il principe troiano rapì e portò con sé.

In *Donne*, dunque, Elena è presentata in un primo momento come la vittima di un rapimento, in linea con una piccola parte della tradizione antica che risulta minoritaria rispetto alla variante omerica. Tuttavia, le prime, per quanto sfuggevoli, testimonianze di questa Elena preda compaiono già nell'*Iliade*, nelle allusioni – da parte di Nestore e Menelao nel II canto – alla donna prigioniera e in preda a “sofferenze e lamenti” per cui entrambi reclamano vendetta (2.356 = 2.590 τίσασθαι δ' Ἐλένης ὀρμήματά τε στοναχάς

⁶ Per questa analisi e per il rapporto della *Conversazione* con gli ipotesti greci, M. DERIU, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «ClassicoContemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.

⁷ C. BRILLANTE, “Elena di Troia”, in M. BETTINI, C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 76.

⁸ Cfr. A. CAMILLERI, “Andrea Camilleri / Stesicoro”, in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 22-31; A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli vintage, 2016, pp. 50-55.

τε)⁹. Il medesimo motivo sarà ripreso, secoli più tardi, ai vv. 102-109 dell'*Alessandra* di Licofrone (seconda metà del IV sec. a.C.) e nel commento di Servio Danielino (IV-V d.C.) al v. 651 del I libro dell'*Eneide*.

«Stando così le cose», quindi – vale a dire, in considerazione del fatto che la regina di Sparta sarebbe stata rapita, suo malgrado, da Paride – commenta Camilleri in *Donne*, «della tragedia che colpì Troia, Elena non sarebbe minimamente responsabile» (p. 52). Pur nella lontananza del punto di partenza, il giudizio dell'autore appare in linea con la posizione dell'aedo dell'*Iliade*: indipendentemente dal fatto di fare o meno di Elena una vittima, il primo e pressoché unico colpevole dello scontro fra Achei e Troiani è il principe Paride, il quale, avendo tradito la fiducia e l'ospitalità di Menelao, può essere ritenuto il solo perseguibile per la guerra contro Troia (*Il.* 3.351-354, 13.620-627). Elena, di contro, non può influenzare in alcun modo l'andamento dello scontro e, anzi, la sua sorte dipende dalla risoluzione di quest'ultimo; anche per questo, il personaggio non è del tutto estraneo a una certa dose di benevolenza perfino all'interno del poema (e.g. *Il.* 3.164 e sgg.)¹⁰.

In *Donne*, inoltre, Camilleri si mostra a conoscenza anche dell'altra variante (ben più diffusa) del mito e secondo la quale la regina di Sparta – caratterizzata ancora per la «bellezza senza eguali» (p. 52) e per essere animata da una «sensualità [...] debordante» (*ibidem*) – sarebbe stata «consenziente» al rapimento (*ibidem*). Per questo, commenta lo scrittore, «il viaggio in mare verso Troia non era stato altro che un ininterrotto esercizio amoroso» (*ibidem*). Secondo tale versione, dunque, la donna avrebbe accondisceso all'abbandono di Menelao e al viaggio verso Troia, come sostenuto appunto già nell'*Iliade* – eccezion fatta per i pochi passi richiamati sopra (*Il.* 2.356 = 2.590) –, per quanto, anche così, il poema non la ritenga comunque responsabile della guerra¹¹.

«Altri», infine, è lo stesso Camilleri a scriverlo, «la dicevano priva di scrupoli e cinica» (p. 52), tant'è che, secondo alcuni, dopo la distruzione della città, la «seduttrice suprema» avrebbe avuto la meglio anche su un Menelao furente (p. 53)¹². Il rimando, qui, è alle *Troiane* euripidee, una tragedia andata in scena ad Atene nel 415 a.C. e ambientata in una Troia ormai caduta, fra i lamenti e le parole delle donne colte nell'attesa della propria

⁹ Tra la vasta bibliografia sulla Elena omerica si veda almeno (oltre al già citato lavoro di C. BRILLANTE, "Elena di Troia") N. AUSTIN, *Helen of Troy and her shameless phantom*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2008, pp. 23-50, 71-89.

¹⁰ Su questi aspetti C. BRILLANTE, "Elena di Troia", cit., pp. 80-86. Lo studioso osserva anche come, nell'Atene del V secolo, la riflessione tendesse invece a concentrarsi sulle responsabilità personali di Elena (p. 107). Al riguardo, un cenno a parte merita l'*Encomio* di Gorgia, che, dopo aver esaminato le possibili cause del tradimento, giunge alla conclusione che Elena sia da considerare innocente, perché mossa da forze su cui non è possibile intervenire. Inoltre, è opportuno fare qui almeno un richiamo alla trattazione della guerra di Troia da parte di Erodoto: secondo le *Storie*, Elena, giunta in Egitto insieme a Paride, vi sarebbe rimasta sotto la protezione di Proteo, per poi essere restituita a Menelao a guerra ed equivoco conclusi (2.112-120). «Questa narrazione si distingue per [...] il punto di osservazione adottato: quello dei sacerdoti nel santuario di Efesto [...] nella città di Memfi» (C. BRILLANTE, "Elena di Troia", cit., p. 138; sull'episodio si veda anche N. AUSTIN, *Helen of Troy*, cit., pp. 118-136).

¹¹ Numerosi testi antichi rappresentano Elena coinvolta attivamente nella fuga da Sparta. Così, per esempio, per Alceo è "resa folle" dalla vista di Paride (fr. 283 L.-P., v. 3 ἐκμάνεισα); per Saffo abbandona lo sposo e naviga verso Troia, dimentica della figlia e dei genitori (fr. 16 L.-P.); e per Eschilo ha piena responsabilità nelle cause della guerra proprio per il fatto di aver deciso liberamente di abbandonare Menelao (*Ag.* 404-408).

¹² L'incontro fra Menelao ed Elena e la sua cattura dopo la presa di Troia sono narrati da numerose fonti. Fra i passi inerenti ai momenti successivi alla caduta della città, mi limito a richiamare (in ragione dell'oggetto di questo contributo) l'*Iliou persis* di Stesicoro. Qui, la donna si imbatteva in un gruppo di Achei che, pronti a lapidarla ma colpiti dalla sua bellezza, lasciavano cadere i sassi desistendo dal proposito (*ΣEur. Or.* 1287).

sorte. Fra queste compare anche Elena, la quale seduce un Menelao apparentemente assetato di vendetta¹³.

In *Donne*, infine, Camilleri rimanda – senza tuttavia citarne il titolo – anche a un’altra *pièce* euripidea «che ribalta la storia che crediamo di conoscere» (p. 53). Nell’*Elena* – questo è il titolo dell’opera rappresentata per la prima volta ad Atene nel 412 a.C. –, l’eponima eroina ricoprirebbe il ruolo de «l’onesto e devota moglie di Menelao» (*ibidem*), che avrebbe vissuto «casta» (*ibidem*) e sotto la protezione di Proteo in Egitto, mentre a Troia ne sarebbe stata presente «una copia perfetta, [...] un simulacro vivente, una simil sexy bambola parlante» (*ibidem*). Anche questa Elena, racconta Camilleri, avrebbe mostrato «una furberia e una lucidità che ci restituiscono l’Elena leggendaria» (p. 54): l’unica possibilità di salvezza per lei e Menelao (approdato in Egitto con ‘bambola’ al seguito) risiede nella possibilità di ingannare chi, di fatto, li tiene entrambi prigionieri (Teoclimeno, il figlio di Proteo, che, alla morte del padre, è divenuto re d’Egitto e desidera Elena in moglie). In questo frangente, l’astuzia della donna è volta a permettere la fuga sua e del marito e il rientro di entrambi a Sparta.

Al Camilleri di *Donne*, dunque, «l’Elena narrataci dai classici greci» (*ibidem*) appare come una figura multiforme – «una e centomila. Mai “nessuna”» (p. 55) – e che, al tempo stesso, presenta elementi di continuità interni ed esterni: che sia stata o meno a Troia, o che vi sia andata di o contro la propria volontà, la donna è contraddistinta costantemente da caratteristiche quali la bellezza, l’astuzia e la lucidità. I medesimi tratti sembrano accompagnarla, del resto, anche nell’*Intervista impossibile* a Stesicoro, un’opera firmata dall’autore siciliano ben trentanove anni prima del profilo tratteggiato in *Donne*. La figura di Stesicoro – vissuto in Magna Grecia tra la fine del VII secolo a.C. e la prima metà del VI e noto per essere stato *omērikōtatos* (Anon. *Subl.* 13.3) “il più omerico” fra tutti i poeti¹⁴ – risulta legata, fin dalla grecità, alle vicende della sovrana di Sparta: la sua opera occupa un posto di tutto rilievo in vari momenti dell’*Elena* di Euripide, e buona parte della fortuna della versione del mito che vuole Elena in Egitto è da ascrivere proprio al poeta di Imera¹⁵. Cionondimeno, in *Donne*, Camilleri non vi accenna in alcun modo.

Nell’*Intervista*, invece, l’autore immagina di conversare con Stesicoro in occasione della messa in onda (da parte della seconda rete radiofonica Rai) di una puntata del programma *Le interviste impossibili*, ideato da Lidia Motta¹⁶. In quell’occasione, il 1° marzo 1975, a prestare la voce al poeta è Pino Caruso, mentre la regia e la conduzione sono a opera di Camilleri stesso, il quale escogita di interpellare Stesicoro su una versione del mito secondo cui Elena non sarebbe stata a Troia e non avrebbe nemmeno abbandonato lo sposo.

¹³ «Quando i Greci conquistano Troia – questo ce lo racconta Euripide nelle *Troiane* – e Menelao vuole riprendersi Elena, il suo intento è di riportarsela a Sparta per ucciderla. [...] alla fine si capisce benissimo che Menelao, pur mantenendo una durezza di facciata, si guarderà bene, tornato a Sparta, d’uccidere Elena» (A. CAMILLERI, *Donne*, cit., pp. 52-53). Sulla figura di Elena nelle *Troiane* si veda, almeno, G. GELLIE, “Helen in the *Trojan women*”, in J. BETTS, J. HOOKER, J. GREEN (eds.), *Studies in T. B. L. Webster’s honor*, Bristol, Bristol Classical Press, 1986, vol. 1, pp. 114-121.

¹⁴ Sulla cronografia stesicorea, M. ORNAGHI, “Un poeta senza età. Note di cronografia stesicorea (e almanico-saffico-simonidea)”, «Annali Online di Ferrara. Sezione di Lettere», 9.2 (2014), pp. 32-96.

¹⁵ Per il rapporto fra Stesicoro ed Euripide si vedano almeno G. MONACO, “La nuova Elena”, in AA.VV., *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, vol. 1, pp. 143-151; G. CERRI, “Dal canto citarodico al coro tragico: la *Palinodia* di Stesicoro, l’*Elena* di Euripide e le Sirene”, «Dioniso», 55 (1984/1985), pp. 157-174.

¹⁶ La registrazione dell’*Intervista* può essere ascoltata su RaiPlaySound al link <<https://www.raiplaysound.it/audio/2020/09/Le-interviste-impossibili--Andrea-Camilleri-incontra-Stesicoro-ae2ccb0-288b-4722-b055-c6ebcf6617fc.html>> [24 giugno 2022]. Sull’intera serie delle *Interviste impossibili*, G. M. GALLERANI, *L’intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 73-83.

Scopo del presente contributo è indagare la ricezione del mito di Elena nell'*Intervista*, al fine di mostrare come la figura della donna risulti particolarmente illustrativa di quell'indissolubile relazione fra versi ed equivoci, che, anni più tardi, Camilleri assocerà all'*Intervista* definendola, di fatto, «un manifesto sulla poesia, condannata all'equivoco»¹⁷. L'autore, infatti, non solo escogita di consultare il poeta su una versione del mito usualmente contrapposta alla tradizione omerica, ma gioca pure con la possibilità di smentire tale versione¹⁸. In questo modo, il personaggio di Elena e la vicenda che la vede protagonista diventano, essi stessi, il frutto di un grande inganno, con la donna ridotta a un concentrato potente di bellezza e in grado di far perdere la testa anche a chi non l'ha mai vista.

2. L'*Elena* di Stesicoro e la sua ricezione nell'*Intervista*

CAMILLERI – Vorrei [...] interrogarla su una vicenda, non sappiamo quanto leggendaria, che la riguarda. Si dice che lei avesse cantato in un poema, intitolato *Elena*, le nozze appunto di Elena con Menelao. E che Elena, irritatasi per alcune non felici allusioni alla sua virtù, si fosse vendicata accecandolo...

STESICORO – Allora c'era qualcuno che accecava i poeti, ma non per vendetta. Perché cantassero meglio, come i merli. Vedi Omero, tanto per fare un esempio. Ma, ad ogni modo, questa storia di Elena te l'hanno contata malamente. (p. 27)

In questo passo tratto dall'*Intervista*, Camilleri chiede conto a Stesicoro di una leggenda («si dice») secondo cui il poeta avrebbe composto un poema intitolato *Elena* dedicandolo al racconto delle nozze fra la donna e Menelao, ma in seguito a cui Stesicoro sarebbe stato accecato. Il testo, infatti, avrebbe contenuto anche «alcune non felici allusioni alla virtù» della donna, la quale si sarebbe vendicata sottraendogli la vista. Le parole del personaggio, nelle linee principali, rispecchiano correttamente la tradizione intorno a Stesicoro e alla sua *Elena: l'Encomio di Elena* di Isocrate e il *Fedro* di Platone – due tra le fonti più antiche sul poeta di Imera, accanto a Simonide (cfr. Ath. *Deipn.* 4.172d-f) e ad Aristotele (*Rh.* 1393b8-22) – attestano, per primi, il legame fra la regina, Stesicoro e la leggenda della cecità¹⁹.

¹⁷ L. PAVOLINI, "Introduzione; *In souplesse*. Intervista sulle *Interviste impossibili* a Andrea Camilleri", in ID. (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Roma, Donzelli, 2006, pp. I-XXXII, consultabile al link <<http://www.vigata.org/bibliografia/intervisteimpossibili.shtml>> [22 giugno 2022] da cui cito.

¹⁸ «Come scrittore Andrea Camilleri ha spesso giocato sulla sua capacità di reinventare i modelli di altri, sulla sua capacità di imitazione e falsificazione che gli ha spesso permesso in maniera invisibile di riscrivere con la sua voce opere non sue. Fra gli scrittori che ha falsificato e reinventato ci sono Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, Boccaccio, Caravaggio, Stesicoro (tanto per citarne solo alcuni). E ogni volta è stato per Camilleri divertente ricopiare gli stili e le storie degli altri facendoli suoi» (L. CROVI, "Camilleri falsario", in G. MARCI [a cura di], *Tra letteratura e spettacolo*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 14, pp. 35-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>). Su questi aspetti si veda anche L. DANTI, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZŐKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 15, pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.

¹⁹ Sulle origini di questa associazione, A. M. DALE, *Euripides*. Helen, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. XXIII; B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 178; G. CERRI, "La *Palinodia* di Stesicoro e la città di Crotone: ragioni di un'innovazione mitica", in L. PRETAGOSTINI (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, Roma, Gruppo editoriale internazionale, 1993, vol. 1, pp. 329-345; G. ARRIGHETTI, "Stesicoro e il suo pubblico", «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 32 (1994), pp. 17 (per l'accecamento come «una metafora ben meditata per motivi letterari») e 23-25; J. CARRUESCO, "The invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse", in E. J. BAKKER (ed.), *Authorship and Greek song: Authority*,

Isocrate, infatti, nell'illustrare "il potere [di Elena] di vendicarsi e di ricompensare" (10.66 δίκην λαβεῖν καὶ χάριν ἀποδοῦναι δυναμένην), racconta come essa

“dimostrò la sua potenza anche al poeta Stesicoro. Quando, al principio del suo poema, questi pronunziò parole irriverenti nei suoi riguardi, si levò privo della vista; ma dopoché, capita la causa della sua disgrazia, ebbe composto la cosiddetta Palinodia, ella lo restituì allo stato originario”²⁰.

ἐνεδείξατο δὲ καὶ Στησιχόρῳ τῷ ποιητῇ τὴν αὐτῆς δύναμιν· ὅτε μὲν γὰρ ἀρχόμενος τῆς ᾠδῆς ἐβλασφήμησεν τι περὶ αὐτῆς, ἀνέστη τῶν ὀφθαλμῶν ἐστερημένος, ἐπειδὴ δὲ γνοῦς τὴν αἰτίαν τῆς συμφορᾶς τὴν καλουμένην παλινωδίαν ἐποίησεν, πάλιν αὐτὸν εἰς τὴν αὐτὴν φύσιν κατέστησεν. (Isoc. 10.64)

In maniera simile, anche Platone allude nel *Fedro* alla medesima credenza, con Socrate che richiama “un’antica purificazione per coloro che compiono errori nei racconti mitici” (243a τοῖς ἀμαρτάνουσι περὶ μυθολογίαν καθαρμὸς ἀρχαῖος):

“Quando Stesicoro venne privato della vista per aver parlato male di Elena, non rimase ignaro della causa come Omero, ma, devoto alle Muse, capì quale era e compose subito questi versi [...]. E come ebbe finito di comporre per intero quel carme che si chiama ‘palinodia’, gli tornò immediatamente la vista”²¹.

τῶν γὰρ ὀμμάτων στερηθεὶς διὰ τὴν Ἑλένης κακηγορίαν οὐκ ἠγνόησεν ὥσπερ Ὅμηρος, ἀλλ’ ἄτε μουσικὸς ὢν ἔγνω τὴν αἰτίαν, καὶ ποιεῖ εὐθὺς [...]· καὶ ποιήσας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινωδίαν παραχρῆμα ἀνέβλεψε. (Plat. *Phdr.* 243a-b)

Secondo Isocrate e Platone, dunque, Stesicoro si sarebbe macchiato di diffamazione nei confronti di Elena (Isoc. 10.64 ἐβλασφήμησέν τι περὶ αὐτῆς, Plat. *Phdr.* 243a τὴν Ἑλένης κακηγορίαν), e tale colpa sarebbe stata all’origine dell’improvvisa cecità del poeta²². Questa è presentata dal filosofo come il risultato di “un’antica purificazione” riservata “a quanti commettono errori [τοῖς ἀμαρτάνουσι] nei racconti mitici” (*Phdr.* 243a), e, in tal senso, l’intenzionalità di Stesicoro nell’ingiuriare la donna sarebbe stata ben lontana dal poter esser considerata come assodata (cfr. *DELG*, s.v. ἀμαρτάνω). Del resto, una mancata intenzionalità da parte del poeta appare suggerita anche dal fatto che quest’ultimo si trovò a dover comprendere la causa della propria disgrazia (Isoc. 10.64 γνοῦς τὴν αἰτίαν τῆς συμφορᾶς, Plat. *Phdr.* 243a ἔγνω τὴν αἰτίαν). In seguito a ciò, la sua posizione si sarebbe discostata, per Platone, da quella di Omero: “Per il fatto di essere devoto alle Muse” (*Phdr.* 243a μουσικὸς ὢν), Stesicoro capì qual era l’origine del proprio accecamento, mentre Omero ne sarebbe rimasto all’oscuro.

authenticity, and performance, Leiden, Brill, 2007, pp. 178-196. Per un tentativo di spiegare la cecità di Stesicoro in un contesto performativo si veda D. SIDER, “The blinding of Stesichorus”, «Hermes», 117 (1989), pp. 423-431. F. BLAISE (“Les deux [?] Hélène de Stésichore”, in L. DUBOIS [éd.], *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 29-40) ritiene che la grande innovazione della ritrattazione stesicorea risieda nel fatto di trovare una legittimazione proprio nell’accecamento del poeta.

²⁰ Le traduzioni dell’opera di Isocrate sono di M. MARZI (*Isocrate. Opere*, Torino, UTET, 1991, vol. 1).

²¹ Le traduzioni delle opere di Platone sono di M. G. CIANI (in M. ISNARDI PARENTE, *Platone. Lettere*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2014), R. RADICE e G. REALE (in G. REALE, *Platone. Fedro*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 1998; e G. REALE, R. RADICE, *Platone. Repubblica*, Milano, Bompiani, 2009).

²² La *Suda* imputa l’accecamento di Stesicoro al fatto di “aver composto un biasimo [ψόγον] di Elena” (σ 1095 Adler). Anche il retore Massimo di Tiro parla di un “biasimo” (21.1).

Dell'*Elena* composta da Stesicoro e citata da Camilleri nell'*Intervista* (p. 27) possediamo oggi cinque frammenti (187-191 Davies); uno di questi, il fr. 189 tratto dall'*argumentum* all'*Idillio* I di Teocrito (p. 331 Wendel), lascia intendere che il poema avesse un'estensione cospicua²³. Che poi fosse dedicato, come sostenuto dallo stesso Camilleri (p. 27), alle nozze dei sovrani di Sparta è attestato dal fr. 187 tramandato da Ateneo (*Deipn.* 3.81d)²⁴: i versi offrono «una vivida rappresentazione della cosiddetta *phyllobolia*, ossia del lancio augurale di foglie e fiori, in questo caso riservata alle nozze di Elena con Menelao»²⁵. Inoltre, uno scolio al v. 339 del II canto dell'*Iliade* (fr. 190 Davies, cfr. [Apollod.] *Bibl.* 3.10.9) riferisce che nell'opera figurava il giuramento dei pretendenti alla mano della donna: Tindaro, il padre di Elena, avrebbe fatto promettere loro sostegno reciproco e, per questo, tutti sarebbero accorsi in aiuto di Menelao quando la donna fu rapita; «la storia si trova in Stesicoro», conclude icasticamente lo scoliasta (*ΣHom. Il.* 2.339 [i 103 Dindorf] ἡ ἱστορία παρὰ Στησιχόρω). Pausania, poi, riferisce che Stesicoro, il poeta epico Euforione (III a.C.) e il tragediografo Alessandro Etolo (III a.C.) concordano tutti sul fatto che Elena avesse dato alla luce Ifigenia, concependola insieme a Teseo: la donna avrebbe affidato la piccola alla sorella Clitemestra prima di andare in sposa a Menelao (Paus. 2.22.6 = Stesich. fr. 191 Davies). Infine, appartarrebbe all'*Elena* anche un frammento papiraceo rinvenuto a Ossirinco e pubblicato nel 1990 (*P. Oxy.* 3876 fr. 35): il testo loda una figura la cui bellezza è accostata a quella di una divinità e che è rappresentata come incostante in amore²⁶.

Il poeta di Imera, dunque, nel narrare in un primo momento le nozze fra Elena e il re di Sparta, si sarebbe attenuto alla versione omerica del mito: questa prevedeva il rapimento della regina e il conseguente trasferimento a Troia. Inoltre, tale adesione avrebbe determinato, secondo la leggenda, l'accecamento del poeta e la ritrattazione del poema. Da questa prospettiva, quindi, Camilleri appare in linea con i testimoni, giacché, per l'*Intervista*, Stesicoro avrebbe «cantato in un poema, intitolato *Elena*, le nozze [...] di Elena con Menelao», e la donna, «irritatasi per alcune non felici allusioni», si sarebbe vendicata accecandolo (p. 27). Tali allusioni, inoltre, sono qualificate dalle fonti come menzognere; un passo della *Lettera* III attribuita a Platone le connota in tal senso, là dove l'autore invoca da parte del destinatario del testo (Dionisio II di Siracusa) una ritrattazione paragonabile a quella del poeta di Imera: «Se tu neghi di aver detto quello che hai detto, io sono assolto; se lo ammetti, pensa allora alla saggezza di Stesicoro, imita la sua palinodia e passa dalla menzogna alla verità» (*Ep.* 319e εἰ μὲν μὴ φῆς εἰρηκέναι εἰρηκῶς ταῦτα, ἔχω τὴν δίκην· εἰ δ' ὁμολογεῖς, τὸ μετὰ τοῦτο ἡγησάμενος εἶναι σοφὸν τὸν Στησιχόρον, τὴν παλινωδίαν αὐτοῦ μιμησάμενος, ἐκ τοῦ ψεύδους εἰς τὸν ἀληθῆ λόγον μεταστήσῃ). Del resto, anche Dione di Prusa riferisce che il poeta fu accecato per il fatto

²³ Stesich. fr. 189 Davies τοῦτο τὸ εἰδύλλιον ἐπιγράφεται Ἑλένης ἐπιθαλάμιος καὶ ἐν αὐτῷ τινα εἴληπται ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχόρου Ἑλένης “questo idillio è intitolato *Epitalamio di Elena* e, in esso, alcuni temi sono stati presi dal primo libro dell'*Elena* di Stesicoro” (trad. mia). Come visto sopra, inoltre, Isocrate allude brevemente al fatto che il poeta avrebbe screditato Elena al principio di un suo canto (10.64).

²⁴ Stesich. fr. 187 Davies Κυδωνίων δὲ μήλων μνημονεύει Στησιχόρος ἐν Ἑλένη οὕτως· πολλὰ μὲν Κυδόνια μᾶλα ποταρρίπτουν ποτὶ δίφρον ἄνακτι, / πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα / καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας “alle mele cotogne fa cenno Stesicoro nell'*Elena* con questi versi: Molte mele cotogne gettavano sul cocchio per il sovrano, / molti rami di mirto, / e corone di rose e ghirlande intrecciate di viole” (trad. di E. GRESELIN in L. CANFORA [a cura di], *Ateneo. I deipnosofisti. I dotti a banchetto*, Roma, Salerno editrice, 2001, vol. 1).

²⁵ L'osservazione è di E. GRESELIN in L. CANFORA (a cura di), *Ateneo. I deipnosofisti*, cit., p. 227.

²⁶ Sul frammento rimando a W. LUPPE, “Zum neuesten Stesichoros. *P. Oxy.* 3876”, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 95 (1993), pp. 53-58.

di aver mentito (11.40 τυφλωθῆναι [...] ὑπὸ τῆς Ἑλένης ὡς ψευδάμενον), e Massimo di Tiro gli attribuisce “parole non veritiere” (21.1 οὐκ ἀληθεῖς λόγους). La menzogna (cfr. [Plat.] *Ep.* 319e; D.Chr. 11.40), la diffamazione di cui Stesicoro si sarebbe macchiato (cfr. Isoc. 10.64; Plat. *Phdr.* 243a-b; Conon *FGrHist* 26 F 1, 18; Paus. 3.19.13; Herm. in Plat. *Phdr.* 243a) – le «non felici allusioni alla virtù» di Elena richiamate da Camilleri (p. 27) –, sarebbe consistita nel sostenere la variante omerica della vicenda, con Elena che, dopo le nozze con Menelao, avrebbe abbandonato lo sposo per trasferirsi insieme a Paride a Troia²⁷.

3. La palinodia e la sua ricezione nell’*Intervista*

Secondo la leggenda, in seguito all’accecamento, Stesicoro avrebbe ritrattato l’*Elena* così da riconquistare la vista²⁸. Di questa ritrattazione possediamo solo due frammenti (192-193 Davies) utili, in primo luogo, a chiarire in quale modo il poeta si sarebbe espresso in termini opposti all’*Elena* – ispirandosi a un criterio di verità ([Plat.] *Ep.* 319e)²⁹ – e funzionali, in secondo luogo, a indagare il rapporto fra il testo camilleriano e i modelli. L’*Intervista*, infatti, rievocata la leggenda dell’accecamento, fa poi riferimento alla ritrattazione dell’*Elena* e ai suoi contenuti: «Mi fecero capire che dovevo scrivere una ritrattazione» (p. 28), racconta Stesicoro, spiegando come avesse «inventato che a Troia non andò Elena ma il suo fantasma, e che lei rimase vicino al marito, mantenendosi sempre come una vera moglie deve mantenersi, fedele, casta e con gli occhi sempre bassi» (p. 29). Anche in questo caso, le parole del personaggio rispecchiano (almeno in parte) la tradizione intorno al poeta di Imera e alla rettifica: Elena non sarebbe mai giunta a Troia, dove, al suo posto, ci sarebbe stato un *eidōlon*, una “immagine” della donna³⁰.

Il primo frammento della palinodia, il 192 Davies, è tramandato da Platone nel già citato passo del *Fedro*: “Questo discorso non è veritiero, / tu non salisti sulle ben costruite navi, / né giungesti alla rocca di Troia” (243b οὐκ ἔστ’ ἔτυμος λόγος οὗτος, / οὐδ’ ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις, / οὐδ’ ἴκεο πέργαμα Τροίας)³¹. Il filosofo allude, inoltre, alla vicenda anche nella *Repubblica*, dove riferisce come, a quanti hanno a che fare con parvenze del vero piacere, capiti che tali piaceri generino un’attrazione talmente folle da determinare uno stato di guerra in chi li vive. “Capita”, afferma Socrate, “come Stesicoro dice che fosse avvenuto a Troia, dove, per ignoranza della verità, si combatteva per l’immagine di Elena” (R. 586c ὥσπερ τὸ τῆς Ἑλένης εἶδωλον ὑπὸ τῶν ἐν Τροίᾳ

²⁷ In Dione, Stesicoro è presentato come “un altro poeta che era stato persuaso da Omero” (11.40 ποιητὴν ἕτερον Ὀμήρῳ πεισθέντα).

²⁸ «Lo svolgimento del racconto, qualunque sia la sua origine, sembra quindi implicare l’esistenza, già ai tempi del poeta, di un mito di Elena diverso da quello omerico: il risentimento della donna non sarebbe infatti giustificato se il poeta si fosse attenuto all’unica versione esistente, ma solo se nell’opera più antica avesse scelto di seguire quella meno favorevole al personaggio» (C. BRILLANTE, “Elena di Troia”, cit., p. 134).

²⁹ G. ARRIGHETTI (“Stesicoro e il suo pubblico”, cit., p. 25) spiega il passaggio dalla menzogna alla verità come il risultato di «un’invenzione autobiografica» da parte dell’autore: «In questa connessione fra un evento personale e la conseguente capacità di scorgere una più precisa verità, Stesicoro aveva un valido precedente letterario in Esiodo che, solo dopo la lite col fratello, si era accorto che la natura di Eris è duplice». Sul legame tra Stesicoro ed Esiodo, cfr. J. CARRUESCO, “The invention of Stesichorus”, cit.

³⁰ Sull’*eidōlon* di Elena si vedano almeno M. DAVIES, P. J. FINGLASS, *Stesichorus. The poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 305-306.

³¹ Nei versi citati da Platone, «l’insistita negazione ribadisce il rifiuto di una storia che in passato era stata adottata dallo stesso poeta. In particolare il secondo verso [...] esclude qualsiasi partecipazione di Elena a un viaggio oltremare» (C. BRILLANTE, “Elena di Troia”, cit., p. 136; cfr. anche F. BLAISE, “Les deux [?] Hélène de Stésichore”, cit., pp. 31-34). Il primo verso è riportato anche da Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tiana* (14) – che segue, tuttavia, la versione erodotea (per cui si veda sopra la nota 10) – e da Massimo di Tiro nella *Dissertazione* 21 (1).

Στησίχορος φησι γενέσθαι περιμάχητον ἀγνοία τοῦ ἀληθοῦς). A questa versione allude pure il retore Elio Aristide in due orazioni (1.128, 2.234), e il breve richiamo di questo deuterosophista alla presenza di un *eidōlon* presso Ilio diventa occasione per lo scoliasta per fornire maggiori dettagli al riguardo:

“Nel componimento, Stesicoro racconta che Alessandro, avendo rapito Elena ed essendo sulla via per Faro, fu privato di Elena da Proteo e che ricevette da Proteo un’immagine della donna dipinta su un quadro affinché, guardandola, potesse placare il proprio amore”. (Trad. mia)

Στησίχορος ἐν τῇ ποιήσει λέγει ὡς ἠρπακὸς τὴν Ἑλένην Ἀλέξανδρος καὶ διὰ τῆς Φάρου ἐρχόμενος ἀφῆρέθη μὲν ταύτην παρὰ Πρωτέως, ἔλαβε δὲ παρ’ αὐτοῦ ἐν πίνακι τὸ εἶδωλον αὐτῆς γεγραμμένον ἵνα ὁρῶν παραμυθοῖτο τὸν αὐτοῦ ἔρωτα. (ΣArist. 1.128 [iii 150 Dindorf])

Secondo questa parte della tradizione, dunque, a Troia ci sarebbe stato un *eidōlon* di Elena, mentre la donna o non sarebbe partita da Sparta (Plat. *Phdr.* 243b) o, una volta partita, sarebbe poi rimasta in Egitto (ΣArist. 1.128 [iii 150 Dindorf]). Una versione analoga è riportata, del resto, anche dall’erudito bizantino Giovanni Tzetze (*ad Lyc.* 113, *Antehom.* 149), e Dione testimonia entrambe le versioni del racconto: “Nel canto successivo, Stesicoro afferma che Elena non veleggiò mai verso alcun luogo, mentre altri invece sostengono che fu rapita da Alessandro, ma che giunse fin qui da noi in Egitto” (11.40 καὶ τὸν μὲν Στησίχορον ἐν τῇ ὕστερον ᾠδῇ λέγειν ὅτι τὸ παράπαν οὐδὲ πλεύσειεν ἢ Ἑλένη οὐδαμόσε, ἄλλοι δὲ τινες ὡς ἀρπασθεῖη μὲν Ἑλένη ὑπὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου, δεῦρο δὲ παρ’ ἡμᾶς εἰς Αἴγυπτον ἀφίκοιτο)³². Tra le fonti, dunque, da un lato si afferma che, nella ritrattazione, Elena non avrebbe abbandonato Sparta (Plat. *Phdr.* 243b; D.Chr. 11.40), mentre dall’altro lato si asserisce che la donna sarebbe stata rapita da Paride – o che, comunque, fuggì insieme a lui – e che in seguito sarebbe rimasta in Egitto, senza giungere a Troia (ΣArist. 1.128; Tz. *ad Lyc.* 113, *Antehom.* 149).

Il fr. 193 Davies (*P. Oxy.* 2506 fr. 26 col. i) si inserisce in questo scenario bifronte: nel riportare il giudizio del grammatico peripatetico Chamaileon, vissuto fra il IV e il III secolo a.C., l’anonimo autore del papiro (datato agli inizi del II d.C.) afferma che il poeta avrebbe rivolto una serie di critiche a Omero e a Esiodo proprio in merito alla trattazione del mito di Elena.

“[Stesicoro] critica Omero perché fece giungere Elena a Troia e non la sua immagine, nell’altra [palinodia] critica Esiodo: due sono infatti le palinodie fra loro differenti e di una è questo l’inizio: ‘Qui nuovamente o dea della danza e del canto’, dell’altra ‘ragazza dalle ali d’oro’, come scrisse Chamaileon. Lo stesso Stesicoro afferma che l’immagine (*eidolon*) giunse a Troia, mentre Elena rimase presso Proteo”³³.

[μέμ-
φεται τὸν Ὅμηρο[ν ὅτι Ἑ
λέ]νην ἐποίησεν ἐν Τ[ροί]αι
καὶ οὐ τὸ εἶδωλον αὐτῆ[ς], ἐν
τε τ[ῆ]ι ἐτέραι τὸν Ἡσίοδ[ον
μέμ[φεται]· διτταὶ γάρ εἰσι πα-
λινωιδ<ίαι δια>λλάττουσαι, καὶ ἔ-
στιν <τ>ῆ<ς> μὲν ἀρχή· δεῦρ’ αὖ-
τε θεὰ φιλόμολπε, τῆς δὲ
χρυσόπτερε παρθένε, ὡς
ἀνέγραφε Χαμαιλέων· αὐ-
τὸ[ς δ]έ φησ[ιν ὅ] Στησίχορος[ς]

³² Trad. mia.

³³ Riporto qui la traduzione data in C. BRILLANTE, “Elena di Troia”, cit., p. 135.

τὸ μὲν εἰ[ῖδωλο]ν ἐλθεῖ[ν ἐς
 Τροίαν, τὴν δ' Ἑλένην π[αρά
 τῶι Πρωτέϊ καταμεῖν[αι: [...]] (Stesich. fr. 193 Davies)

Il papiro non è il solo ad attribuire al poeta la stesura di più palinodie (cfr. Conon *FGrHist* 26 F 1, 18; Hippol. *Haer.* 6.19.3; Iren. *Haer.* 1.23.2 Migne), ma è l'unico a citare le parole di apertura di ambedue i testi: si tratta, in entrambi i casi, di una invocazione alle divinità ispiratrici; la Musa, nel primo caso, e una Sirena, nel secondo³⁴. Il riferimento, inoltre, è talmente puntuale da lasciar supporre che Chamaileon leggesse effettivamente due composizioni differenti³⁵ e che, quindi, si trovasse in una situazione che può pure dare conto dell'ambiguità delle fonti. In tal caso, in una delle palinodie, Stesicoro avrebbe cantato il soggiorno della donna presso Proteo in Egitto, nel bel mezzo del conflitto troiano (cfr. ΣArist. 1.128; Tz. *ad Lyc.* 113, *Antehom.* 149), mentre nell'altra Elena non avrebbe nemmeno abbandonato Sparta (cfr. Plat. *Phdr.* 243b; D.Chr. 11.40). È pertanto possibile, come osservato (fra gli altri) da Brillante, che

nelle due opere [Stesicoro] seguisse versioni diverse fra loro. [...] Una ritrattazione [...] che si limitava a negare la presenza di Elena a Troia, non poteva soddisfare le richieste della donna. Solo una versione nella quale il personaggio fosse del tutto innocente poteva placarne il risentimento e restituire la vista al poeta. Era quindi necessario ritornare sul tema, scagionare Elena da ogni colpa affermando che non aveva seguito Paride né a Troia né in Egitto e restituirle quella 'buona fama' cui aspirava³⁶.

Ciò detto, rimane da capire come la ricezione camilleriana si collochi all'interno di questo ampio e complesso contesto, in cui non vi è certezza né del numero né della natura della palinodia stesicorea con Elena protagonista. Nell'*Intervista*, intanto, il poeta attribuisce a sé l'invenzione di quella versione della vicenda («avevo inventato» [p. 29]) secondo cui Elena non avrebbe mai lasciato Sparta. Tuttavia, è «improbabile che un poeta arcaico introducesse di propria iniziativa una versione del mito profondamente diversa da quella tradizionale. [...] Anche se non disponessimo di altre testimonianze [,] dovremmo [...] prendere in considerazione l'ipotesi che Stesicoro riprendesse piuttosto una versione già esistente»³⁷. Uno scolio all'*Alessandra* di Licofrone (ΣLic. 822 = Hes. fr. 358 M.-W.) dà conto proprio di questa possibilità, ascrivendo a Esiodo la prima introduzione dell'*eidōlon* di Elena, ma, va detto, la critica è tutt'altro che concorde pure a questo riguardo³⁸.

³⁴ G. CERRI, "Dal canto citarodico al coro tragico", cit., pp. 160-163.

³⁵ C. BRILLANTE, "Elena di Troia", cit., p. 135.

³⁶ Ivi, pp. 135-136; cfr. F. SISTI, "Le due palinodie di Stesicoro", «Studi Urbinati», n.s. 1 (1965), pp. 304-312; B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, cit., p. 177, nota 27. Si tenga comunque presente che, ancora oggi, la critica è tutt'altro che concorde sull'esistenza di una o più palinodie (su questo argomento e per una ricostruzione dettagliata degli studi intorno alle differenti ipotesi rimando *infra* alla nota 39 e, nello specifico, a S. COEN, "Una o due Palinodie? A proposito di *P. Oxy.* 2506 fr. 26", «Eikasmos», 32 [2021], pp. 73-82).

³⁷ C. BRILLANTE, "Elena di Troia", cit., p. 133. La pensa diversamente G. ARRIGHETTI ("Stesicoro e il suo pubblico", cit., p. 18): «L'*Elena*, con la *Palinodia*, è forse un caso limite, quello in cui le novità introdotte da Stesicoro nella tradizione erano [...] talmente clamorose da richiedere una maniera adeguatamente clamorosa per essere proposte, ma, notoriamente, è solo uno dei molti esempi di innovazioni mitiche ed è sufficiente porre mente a tutto questo per non aver dubbi sul fatto che Stesicoro sentisse, anche per tale motivo, l'opportunità di assumere una forma poetica differente da quella epica tradizionale, se non altro come segno di rottura con quella».

³⁸ Anche R. KANNICHT (*Euripides*. Helena, Heidelberg, Winter, 1969, pp. 24 [e nota 5], 38), per esempio, sostiene che la presenza del fantasma di Elena a Troia sia un'innovazione stesicorea. Ai fini di questo contributo, tuttavia, queste ipotesi appaiono talmente specialistiche da poter essere forse ritenute perlopiù ignote a chi non è addentro ai lavori.

Ai fini del presente discorso, tuttavia, appare forse di maggiore interesse il fatto che lo Stesicoro camilleriano imputi a sé la stesura di una sola palinodia e che i contenuti di quest'ultima appaiano in linea con quelle testimonianze secondo le quali, per il poeta di Imera, Elena non avrebbe abbandonato Menelao, mentre, a Troia, sarebbe giunta una "immagine" – per Camilleri «il [...] fantasma» (p. 29) – della donna (cfr. Plat. *Phdr.* 243b; D.Chr. 11.40): «Avevo inventato che a Troia non andò Elena ma il suo fantasma, e che lei rimase vicino al marito» (*ibidem*). Nell'*Intervista*, quindi, manca qualsiasi riferimento alla possibilità che la donna si sia stabilita in Egitto mentre a Troia ne risiedeva l'*eidōlon*. Tale variante – attribuita a Stesicoro da alcune fonti – sarà richiamata da Camilleri in *Donne* (pp. 53-54), dove però è ascritta al solo Euripide: nel catalogo – lo si è visto in apertura del contributo – la possibilità che Elena non abbia mai lasciato Sparta non è contemplata, né Stesicoro è ricordato in alcun modo. Secondo *Donne*, infatti, la regina avrebbe comunque abbandonato lo sposo, ma non sarebbe giunta a Troia, fermandosi in Egitto.

Ora, in questo intreccio di racconti antichi e moderni, è difficile, se non impossibile, affermare con certezza che, già all'epoca dell'*Intervista*, Camilleri conoscesse la variante egizia del mito (poi ripresa in *Donne*) e che, quindi, avesse scientemente operato una selezione fra le due versioni ascritte al poeta di Imera. Al momento della messa in onda, entrambe le varianti erano già ampiamente note (e discusse) tra la critica come, del resto, l'ipotesi che Stesicoro avesse scritto non una ma due palinodie³⁹.

Al riguardo, inoltre, la scelta da parte del Camilleri di *Donne* di non ritornare sul poeta e sulla possibilità che Elena non avesse abbandonato Menelao sembra quasi testimoniare una sorta di volontà di coerenza da parte dell'autore. Da questa prospettiva, infatti, nel momento in cui lo scrittore di Porto Empedocle decide di presentare al pubblico l'Elena 'egizia', ne ascrive l'esistenza al solo Euripide, quasi a evitare il rischio di contraddirsi rispetto alla precedente *Intervista*. Un simile atteggiamento può essere posto in relazione, a mio avviso, con quanto accade anche in *Conversazione su Tiresia*, dove l'autore si schiera esplicitamente a favore della versione sull'accecamento del profeta tramandata nella *Melampodia*, rifiutando invece il racconto di Callimaco⁴⁰. Nel monologo,

questo atteggiamento nei confronti delle fonti sembra suggerire [...] una sorta di applicazione implicita del principio di non contraddizione al mondo del mito: se la versione pseudo-esiodica è vera [...], allora la redazione callimachea non può essere credibile nell'attribuire ad Atena (e non a Era) la responsabilità della cecità dell'indovino⁴¹.

Il medesimo principio parrebbe animare, dunque, anche le due rievocazioni del mito di Elena. Se, infatti, le narrazioni di Euripide e di Stesicoro possono essere presentate come un'alternativa al più noto racconto iliadico, per essere credibile, tale alternativa non può essere proposta come una fra le altre. Chiaramente, i contesti dell'*Intervista* e di *Donne*

³⁹ Il filone della critica sostenitore dell'esistenza di due palinodie «affonda le sue radici, si può dire, nell'*editio princeps*: Page ([*The Oxyrhynchus papyri*, London, Egypt Exploration Society] 1963, [vol. 29, pp.] 35s.), infatti, sebbene con doverosa prudenza, non si dimostra troppo restio ad accogliere con fiducia la testimonianza cameleontea, pur sottolineando giustamente la novità della notizia e la concordia dei principali testimoni fino ad allora noti nel fare riferimento ad una sola *Palinodia*. Dopo di lui, [...] i primi prosecutori di questa corrente possono essere considerati Bowra ([“The two palinodes of Stesichorus”, «Classical Review», 13] 1963 [pp. 245-252]) e Doria ([“Le due palinodie di Stesicoro”, «La parola del passato», 18] 1963 [pp. 81-93]), i quali, nel medesimo anno di pubblicazione del papiro, si sono occupati subito della questione» (S. COEN, “Una o due Palinodie?”, cit., p. 75).

⁴⁰ Callimaco imputa la cecità di Tiresia alla visione di Atena nuda al bagno (*H.* 5.77-82), mentre la *Melampodia* ([Hes.] fr. 275 M.-W.) e la stessa *Conversazione* (pp. 13-15) la mettono in relazione con la risposta del profeta alla domanda di Zeus ed Era circa i gradi del piacere maschile e femminile.

⁴¹ M. DERIU, “Ipotesti greci e questioni di identità”, cit., p. 49.

differiscono dalla *Conversazione*, ma l'atteggiamento camilleriano non è privo di una certa congruenza.

Da ultimo, ai fini di questo discorso e nonostante gli evidenti punti di distanza, risulta comunque interessante il fatto che, in Camilleri, entrambe le rappresentazioni dell'Elena alternativa al mito omerico presentano punti di coerenza significativi: nell'*Intervista* la donna è ritratta come «fedele, casta e con gli occhi sempre bassi», «come una vera moglie deve mantenersi» (p. 29), e in *Donne* è apostrofata analogamente come «onesta», «devota» e «casta» (p. 53). Di certo, in entrambi i testi (come, del resto, nei modelli), il fascino di tale immagine risiede nel netto e dichiarato contrasto rispetto alla tradizione omerica e riguardo a un punto essenziale: la fedeltà o infedeltà della sposa a Menelao.

Nell'*Intervista*, infine, il gioco fra le diverse immagini di Elena diventa anche e programmaticamente immagine e «manifesto sulla poesia, condannata all'equivoco»⁴². Là dove, infatti, le fonti riconnettono l'accecamento del poeta alla necessità di passare dalla menzogna dell'*Elena* alla verità della o delle palinodie (Plat. *Phdr.* 243b; [Plat.] *Ep.* 319e; D.Chr. 11.40; Max.Tyr. 21.1), lo Stesicoro camilleriano capovolge anche questa tradizione, presentando la propria ritrattazione – e l'Elena a essa associata – come una egoistica «bugia» (p. 29).

4. «Una vicenda non sappiamo quanto leggendaria»: anamnesi di una ritrattazione

Secondo Platone, a Stesicoro, “il più omerico” fra tutti i poeti (Anon. *Subl.* 13.3)⁴³, va il merito di aver compreso quale fosse la causa della propria cecità; Omero, invece, rimastone ignaro, non poté porvi rimedio (*Phdr.* 243a). Il legame fra la cecità dei due poeti, assente in Isocrate e in altre fonti, è ripreso non sorprendentemente nel commento al *Fedro* del neoplatonico Ermia (V d.C.), il quale narra come Elena avesse rivendicato per sé la responsabilità dell'accecamento: “Anche Omero per questa stessa ragione – per avermi calunniata [ὡς κακηγορήσαντά με] – ha perduto la vista” (in Plat. *Phdr.* 243a)⁴⁴. Lo stesso Camilleri o, meglio, il suo Stesicoro gioca con la possibilità di essere associato al poeta dell'*Iliade*, e all'intervistatore, che ha appena evocato la leggenda dell'accecamento, spiega che, sì, Omero fu accecato – «allora c'era qualcuno che accecava i poeti [...]. Vedi Omero, tanto per fare un esempio» (p. 27) –, ma che ciò accadde perché allora i poeti venivano resi ciechi per cantare meglio, proprio «come i merli» (*ibidem*)⁴⁵. La battuta prepara la scena a una nuova, inattesa, verità sulla leggenda

⁴² L. PAVOLINI, “Introduzione; *In souplesse*”, cit.

⁴³ In maniera analoga, Dione definisce Stesicoro “imitatore di Omero” (2.33 μιμητής Ὀμήρου), mentre Quintiliano, che pur ripropone lo stesso accostamento (*Inst. orat.* 10.1.62), gli riserva un giudizio notoriamente più severo e che Camilleri mostra di conoscere insieme alla fama ‘omerica’ del poeta di Imera: «Insomma, pare impossibile credere che colui che venne detto “simile a Omero” e che Quintiliano chiamò “colui che sulla cetra sostenne il peso del canto epico” sia la stessa persona che mi sta davanti» (p. 29). Per il giudizio degli antichi su Stesicoro si veda G. ARRIGHETTI, “Stesicoro e il suo pubblico”, cit., pp. 10-11.

⁴⁴ La traduzione è di B. NEOLA (*Il neoplatonismo di Ermia di Alessandria: uno studio sugli* In Platonis Phaedrum Scholia, Tesi di dottorato: Sorbonne Université, Università degli studi di Salerno, 2021). Secondo Ermia (cfr. Paus. 3.19.13), Elena avrebbe chiesto allo stratega crotoniate Leonimo (Autoleonte nella versione di Conone [*FGrHist* 26 F 1, 18]), giunto sull'Isola Bianca per guarire da una ferita, di “riferire a Stesicoro che, per riguadagnare la vista, avrebbe dovuto cantare una palinodia [...]. E fu così che Stesicoro, udito ciò da Leonimo, scrisse la palinodia e riacquistò la vista” (in Plat. *Phdr.* 243a τὴν Ἑλένην καὶ εἰπεῖν ἀπαγγεῖλαι Στησίχορον παλινωδῖαν ἄσαι ἵνα ἀναβλέψῃ· καὶ οὕτω τὸν Στησίχορον ἀκούσαντα παρὰ τοῦ Λεωνύμου γράψαι τὴν παλινωδῖαν καὶ οὕτως ἀναβλέψαι). La *Suda*, invece, racconta che il poeta avrebbe composto la palinodia in seguito a un sogno (σ 1095 Adler φασὶ [...] πάλιν δὲ γράψαντα Ἑλένης ἐγκώμιον ἐξ ὀνείρου, τὴν παλινωδῖαν, ἀναβλέψαι), ma non fornisce alcun dettaglio al riguardo.

⁴⁵ La presenza di Omero è cospicua anche in *Conversazione su Tiresia*. Su questo aspetto rimando a R. FURNO, “Mito: rappresentabilità e contemporaneità”, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring myths. Miti*

dell'accecamento, presentata come il frutto di un grande, e pericoloso, equivoco:

Quelli che appena facevo il nome di Elena si sentivano bollire il sangue di passione, se la presero [...] con me perché mi ero permesso di non trattarla col dovuto rispetto. E una sera, dopo aver recitato il mio poema [*scil. l'Elena*], mentre me ne stavo tornando a casa, mi si avvicinarono due di quelli che a solo vederli ti puoi considerare già morto e mi dissero: "Permetti una preghiera, Stesicoro?" Mi portarono in un cantone e lì, con parole appropriate, mi fecero capire che dovevo scrivere una ritrattazione. "Va bene" risposi "appena posso..." "Allora non ci siamo spiegati bene" fecero i due "tu, da questo momento in poi, pensi solo a quello che devi scrivere a favore di Elena e non ti interessi di niente altro." [...] Che cosa dovevo fare? Mi misi una fascia sugli occhi e dissi a destra e a manca che avevo un disturbo alla vista che mi dava un terribile mal di testa e che perciò per un pezzo non ero più capace di fare cose nuove. Fu, credimi, una vita scomoda per un mese. Perché quelli venivano ogni notte a trovarmi e io gli dovevo recitare sulla cetra quello che andavo componendo. [...] Finalmente una notte si guardarono in faccia e dissero che erano soddisfatti. E così mi levai la fascia dagli occhi, feci sapere che la vista mi si era sanata, che il mal di testa mi era passato, e mi misi a leggere in piazza la *Palinodia*. [...]

CAMILLERI – Lei mi sta dando la sua versione dei fatti, maestro, e sono costretto a crederci...

STESICORO – Perché, tu credi che Elena veramente...?

CAMILLERI – No, questo no. Si dice che a spingerlo a scrivere la *Palinodia* sia stata l'esigenza di moralizzare, per la prima volta, il mito...

STESICORO – E come fai a moralizzare raccontando bugie? Perché la storia che Elena non andò a Troia era una bugia, figlio mio. Ma quale esigenza morale! Fu esigenza di vita, salvamento di pelle! (pp. 28-29)

L'*Intervista*, dunque, da un lato rispecchia, nelle linee principali, una delle tradizioni intorno al poeta di Imera, all'*Elena* e alla palinodia – con la regina di Sparta nei panni di una *fimmina* dapprima fedifraga e poi onesta e casta –, e, dall'altro lato, contestualizza la ritrattazione in una vicenda tutt'altro che limpida e che sarebbe all'origine del falso accecamento del poeta. Nell'*Intervista*, peraltro, Stesicoro aveva chiarito fin da subito all'intervistatore che «questa storia di Elena» – delle infelici allusioni alla sua virtù e della conseguente cecità – «te l'hanno contata malamente» (p. 27).

La vicenda dei due loschi figure, inoltre, sottrae alla regina quella agentività che le era stata attribuita dalle fonti: Elena non è più la tremenda e vendicativa responsabile dell'accecamento del poeta, ma è ridotta a un concentrato di bellezza celebrato nella sua interezza. Anche le fonti antiche, del resto, si concentrano sull'esaltazione dell'aspetto della donna richiamandone raramente i singoli dettagli e, quando accade, ciò avviene comunque solo in funzione della celebrazione dell'intero. Nei poemi omerici, per esempio, l'avvenenza di Elena «è [...] valorizzata negli effetti che provoca sui personaggi e sugli eventi»⁴⁶, e nell'*Elena* di Euripide è regolarmente evocata in relazione alle sventure da essa causate⁴⁷. L'aspetto della signora di Sparta, dunque, – centrale già nell'antichità – ha un ruolo di primo piano anche nell'*Intervista*: l'equivoco intorno al presunto accecamento e, di conseguenza, intorno alla palinodia è originato dalle minacce di quanti, al solo udirne il nome, «si sentivano bollire il sangue di passione» (p. 28)⁴⁸.

Inoltre, l'atteggiamento dei due figure può essere posto in relazione anche con il fatto che, in Camilleri, Stesicoro imputi a sé la stesura di una sola ritrattazione (p. 29), in quanto

allo specchio tra cinema americano ed europeo, Roma, RomaTre Press, 2019, p. 172; M. DERIU, "Ipotesti greci e questioni di identità", cit., p. 40.

⁴⁶ C. BRILLANTE, "Elena di Troia", cit., p. 78.

⁴⁷ C. SEGAL, "The two worlds of Euripides' *Helen*", «Transactions of the American Philological Association», 102 (1971), p. 569.

⁴⁸ Anche in *Donne* (pp. 50-55), Camilleri ritorna a più riprese sulla bellezza di Elena; al riguardo si vedano i passi richiamati nella sezione di apertura del presente contributo.

le minacce dei due individui non sembrano lasciare spazio a una versione della vicenda che non riabiliti *in toto* la regina. La possibilità, dunque, (attribuita al poeta da alcune fonti) che Elena possa aver comunque abbandonato Menelao e sia poi rimasta in Egitto non può essere contemplata in alcun modo.

Infine, merita di essere sottolineato ancora una volta il fatto che Camilleri presenti come menzogneri sia la *Palinodia* sia il ritratto di Elena in essa contenuto. Tale atteggiamento, infatti, risulta illustrativo del rapporto instaurato dall'autore (non solo) con i modelli: mentre le fonti riconnettono spesso l'accecamento di Stesicoro alla necessità di passare dalla menzogna alla verità (Plat. *Phdr.* 243b; [Plat.] *Ep.* 319e; D.Chr. 11.40; Max.Tyr. 21.1), l'*Intervista* capovolge anche tale aspetto. Camilleri, infatti, presenta la ritrattazione – e l'Elena onesta e casta – come una bugia, smentendo così, oltre alla leggenda, anche chi ha sostenuto che, dietro a essa, si celi «l'esigenza di moralizzare [...] il mito» (p. 29). In questo modo, il gioco tra l'autore e i modelli finisce con l'investire anche la stessa critica stesicorea, la quale ha ravvisato spesso dietro alla o alle palinodie la necessità di placare un pubblico insoddisfatto del trattamento riservato all'eroina⁴⁹.

5. Conclusioni intorno a «un fatto delicato»

In *Maruzza Musumeci* e in *Conversazione su Tiresia*, la ricezione degli ipotesti greci concorre a delineare la fisionomia di donne dalla sensualità libera e prorompente. Questo è vero, almeno in parte, anche per la fortuna di Elena nell'*Intervista impossibile* a Stesicoro e in *Donne*. Nel primo caso, Camilleri immagina di interrogare il poeta su una leggenda secondo cui proprio l'autore di Imera avrebbe dedicato al racconto delle nozze fra Elena e Menelao un poema intitolato *Elena*, che, in un secondo momento, sarebbe stato costretto a ritrattare. L'eponima protagonista, infatti, irata per il trattamento ricevuto, avrebbe accecato Stesicoro per vendetta, costringendolo a riscrivere l'opera per riottenere la vista. In ciò, il testo rispecchia senz'altro la tradizione nelle linee principali, ma se questo accade, è solo allo scopo di smentirla; lo Stesicoro di Camilleri, infatti, capovolge il racconto dell'accecamento presentando la ritrattazione – e la donna in essa ritratta – come una egoistica «bugia» (p. 29), a cui sarebbe stato spinto dalle minacce di quanti, al solo sentire il nome di Elena, «si sentivano bollire il sangue di passione» (p. 28). Nella realtà dei fatti, dunque, il poeta avrebbe simulato un problema alla vista a seguito delle intimidazioni di questi ultimi, ed è in ragione di ciò che si sarebbe dedicato alla stesura di quella «bellissima poesia sulla virtù di Elena» nota, appunto, come

⁴⁹ La critica si è divisa a lungo sulla possibilità che il pubblico in questione fosse spartano (cfr. L. E. ROSSI, "Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa", «Orpheus», 1 [1983], pp. 5-31; B. GENTILI, *Poesia e pubblico*, cit., pp. 198-201) o locrese (cfr. F. SISTI, "Le due palinodie", cit., 301-313; M. GIGANTE, "La cultura a Locri", in AA.VV., *Locri Epizefirii*, Atti del XVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia [Taranto, 3-8 ottobre 1976], Napoli, Arte tipografica, 1977, pp. 619-697; M. GIANGIULIO, "Locri, Sparta, Crotona e le tradizioni leggendarie attorno alla battaglia della Sagra", «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 95 [1983], pp. 473-521; B. GENTILI, *Poesia e pubblico*, cit., pp. 200-201). Elena era oggetto di un doppio culto a Sparta, in quanto «figura eroica connessa, assieme ai suoi fratelli Dioscuri, alla storia fondatrice della città attraverso la doppia paternità da Zeus e da Tindaro» (C. CALAME, "Elena e il canto rituale: 'mito' e 'performance' poetica nella Grecia arcaica [una prospettiva antropologica]", «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 110.2 [2015], p. 24). A Locri, invece, la sposa di Menelao era celebrata insieme ai Dioscuri, divinità tutelari della colonia: secondo una versione della leggenda richiamata *supra* alla nota 44, l'eroina avrebbe chiesto a Leonimo/Autoleonte di riferire a Stesicoro che, per riguadagnare la vista, avrebbe dovuto cantare una palinodia (cfr. Paus. 3.19.13; Conon *FGrHist* 26 F 1, 18; Herm. in Plat. *Phdr.* 243a), e questi nuovi canti in suo onore sarebbero stati all'origine del culto locrese. Essendo Leonimo originario di Crotona, tuttavia, G. CERRI ("La *Palinodia*", cit.) ha supposto che la ritrattazione sia stata commissionata non da Locri ma da Crotona. L'opinione oggi maggiormente condivisa è che l'ambiente di origine sia locrese (M. DAVIES, P. J. FINGLASS, *Stesichorus*, cit., pp. 12-13).

Palinodia (p. 29). La donna in essa rappresentata – la sposa «fedele, casta e con gli occhi sempre bassi», «come una vera moglie deve mantenersi» (*ibidem*) – non è altro, dunque, che una bugia.

Stando così le cose, quindi, è possibile rilevare una differenza non di poco conto tra l'Elena dell'*Intervista* e quella di *Donne*; anche all'interno del catalogo, infatti, la signora di Sparta sarà raffigurata come una sposa «onesta», «devota» e «casta» (p. 53), ma nella raccolta questa sarà solo una delle tante facce (euripidee e non solo) della medaglia. Al Camilleri di *Donne*, infatti, la regina di Sparta appare come una figura multiforme («una e centomila. Mai 'nessuna'» [p. 55]) e quasi prototipica: «Elena è stata, semplicemente, tutte le donne che gli uomini [...] hanno di volta in volta amato e odiato» (*ibidem*), nota lo scrittore a conclusione del profilo. La prospettiva prettamente maschile di tale osservazione – che definisce la figura per i sentimenti provati dagli uomini nei suoi confronti – è condivisa forse prevedibilmente dalla voce principale dell'*Intervista*: qui la tradizionale complessità della regina è trasformata nel prodotto di un grande equivoco, alla cui origine Camilleri colloca, appunto, l'ennesimo scontro tra maschi.

Smentita la leggenda sulla cecità di Stesicoro e privata Elena di quella vendicativa agentività che le era stata attribuita dalle fonti, la figura della donna è ricondotta nel solco della bella moglie fedifraga dell'*Iliade* ed è ridotta a un concentrato – per quanto potente – di avvenenza. Di lei, infatti, non resta che il fantasma di una magnificenza in grado di far ribollire il sangue anche in chi non l'ha mai incontrata.

Eppure, anche in questa apparente riduzione della complessità ai minimi termini, Elena non sembra ancora destinata a perdere del tutto il proprio ruolo prototipico: «La femmina», spiega Stesicoro, «è sempre stata un fatto delicato, e non solo in Sicilia» (p. 28). La più bella fra le belle continua, così, a essere oggetto e causa di discordia: un simbolo di come ogni *fimmina* possa essere ridotta potenzialmente a una questione delicata, in un mondo dove a dominare sono uomini, violenza ed equivoci.

Bibliografia

- ARRIGHETTI, GRAZIANO, “Stesicoro e il suo pubblico”, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici», 32 (1994), pp. 9-30.
- AUSTIN, NORMAN, *Helen of Troy and her shameless phantom*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2008 [I ed. 1994].
- BETTINI, MAURIZIO; SPINA, LUIGI, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- BLAISE, FABIENNE, “Les deux (?) Hélène de Stésichore”, in L. DUBOIS (éd.), *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 29-40.
- BOWRA, CECIL M., “The two palinodes of Stesichorus”, «Classical Review», 13 (1963), pp. 245-252.
- BRILLANTE, CARLO, “Elena di Troia”, in M. BETTINI, C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 37-185.
- BUSACCHI, VINICIO, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricœur ‘risolta’ dalla ‘trilogia fantastica’ di Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 53-65, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- CALAME, CLAUDE, “Elena e il canto rituale: ‘mito’ e ‘performance’ poetica nella Grecia arcaica (una prospettiva antropologica)”, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 110.2 (2015), pp. 19-33.
- CAMILLERI, ANDREA, “Andrea Camilleri / Stesicoro”, in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 22-31 [I ed. 1975].
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli vintage, 2016 [I ed. Milano, Rizzoli, 2014].
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2019 [I ed. 2018].
- CANFORA, LUCIANO (a cura di), *Ateneo. I deipnosofisti. I dotti a banchetto*, Roma, Salerno editrice, 2001, vol. 1.
- CARRUESCO, JESÚS, “The invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse”, in E. J. BAKKER (ed.), *Authorship and Greek song: Authority, authenticity, and performance*, Leiden, Brill, 2007, pp. 178-196.
- CERRI, GIOVANNI, “Dal canto citarodico al coro tragico: la *Palinodia* di Stesicoro, l’*Elena* di Euripide e le Sirene”, «Dioniso», 55 (1984/1985), pp. 157-174.
- CERRI, GIOVANNI, “La *Palinodia* di Stesicoro e la città di Crotona: ragioni di un’innovazione mitica”, in L. PRETAGOSTINI (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, Roma, Gruppo editoriale internazionale, 1993, vol. 1, pp. 329-345.
- COEN, SAMUELE, “Una o due Palinodie? A proposito di *P. Oxy.* 2506 fr. 26”, «Eikasmos», 32 (2021), pp. 73-82.
- CROVI, LUCA, “Camilleri falsario”, in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 14, pp. 35-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.
- DALE, AMY M., *Euripides. Helen*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- DANTI, LUCA, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, vol. 15, pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.

- DAVIES, MALCOM, *Poetarum melicorum graecorum fragmenta*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1991.
- DAVIES, MALCOM; FINGLASS, PATRICK J., *Stesichorus. The poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- DEMONTIS, SIMONA, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.
- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolititudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DERIU, MORENA, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «ClassicoContemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.
- DOHERTY, LILLIAN E., *Sirens songs: Gender, audience, and narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- DORIA, MARIO D., “Le due palinodie di Stesicoro”, «La parola del passato», 18 (1963), pp. 81-93.
- FURNO, RAFFAELE, “Mito: rappresentabilità e contemporaneità”, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTre Press, 2019, pp. 171-179.
- GALLERANI, GUIDO M., *L’intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2022.
- GELLIE, GEORGE, “Helen in the *Trojan women*”, in J. BETTS, J. HOOKER, J. GREEN (eds.), *Studies in T. B. L. Webster’s honor*, Bristol, Bristol Classical Press, 1986, vol. 1, pp. 114-121.
- GENTILI, BRUNO, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- GIANGIULIO, MAURIZIO, “Locri, Sparta, Crotone e le tradizioni leggendarie attorno alla battaglia della Sagra”, «Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité», 95 (1983), pp. 473-521.
- GIGANTE, MARCELLO, “La cultura a Locri”, in AA.VV., *Locri Epizefirii*, Atti del XVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 3-8 ottobre 1976), Napoli, Arte tipografica, 1977, pp. 619-697.
- ISNARDI PARENTE, MARGHERITA, *Platone*. Lettere, traduzione di M. G. CIANI, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2014 [I ed. 2002].
- KANNICHT, RICHARD, *Euripides. Helena*, Heidelberg, Winter, 1969.
- LUPPE, WOLFGANG, “Zum neuesten Stesichoros. P. Oxy. 3876”, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 95 (1993), pp. 53-58.
- MARCI, GIUSEPPE, “Isole mediterranee nell’immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)”, in M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310.
- MARTINDALE, CHARLES, *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MARTINDALE, CHARLES; THOMAS, RICHARD F. (eds.), *Classics and the uses of reception*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- MARZI, MARIO, *Isocrate. Opere*, Torino, UTET, 1991, vol. 1.
- MONACO, GIUSTO, “La nuova Elena”, in AA.VV., *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, vol. 1, pp. 143-151.

- NEOLA, BENEDETTO, *Il neoplatonismo di Ermia di Alessandria: uno studio sugli In Platonis Phaedrum Scholia*, Tesi di dottorato: Sorbonne Université, Università degli studi di Salerno, 2021.
- ORNAGHI, MASSIMILIANO, “Un poeta senza età. Note di cronografia stesicorea (e alcmánico-saffico-simonidea)”, «Annali Online di Ferrara. Sezione di Lettere», 9.2 (2014), pp. 32-96.
- PAGE, DENYS L., *The Oxyrhynchus papyri*, London, Egypt Exploration Society, 1963, vol. 29.
- PAVOLINI, LUCA, “Introduzione; *In souplesse*. Intervista sulle *Interviste impossibili* a Andrea Camilleri”, in ID. (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Roma, Donzelli, 2006, pp. I-XXXII.
- REALE, GIOVANNI, *Platone. Fedro*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 1998.
- REALE, GIOVANNI; RADICE, ROBERTO, *Platone*. Repubblica, Milano, Bompiani, 2009.
- ROSSI, LUIGI E., “Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa”, «Orpheus», 1 (1983), pp. 5-31.
- SEGAL, CHARLES, “The two worlds of Euripides' *Helen*”, «Transactions of the American Philological Association», 102 (1971), pp. 553-614.
- SIDER, DAVID, “The blinding of Stesichorus”, «Hermes», 117 (1989), pp. 423-431.
- SISTI, FRANCESCO, “Le due palinodie di Stesicoro”, «Studi Urbinati», n.s. 1 (1965), pp. 304-312.
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los mitos clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374.

Un battito di ciglia. La bellezza come antidoto alla guerra

MARTINA TREU

As in many other cultures, the Ancient Greeks considered a beautiful woman as potentially dangerous, because she could be the cause of conflict. On the other hand, not only are the ‘good wives’ of heroic characters praised for their beauty and their virtues, but they are also shown as being strongly opposed to war, as attested in several poetic, literary and dramatic examples, including Camilleri’s works. Inspired by one of the author’s most poetic definitions, the paper examines a series of ancient texts where war intertwines with the lives of famous women: Penelope, Andromache, and Helen, Menelaus’ unfaithful wife, who is often blamed for the Trojan war. As the paper will show, she actually has many other faces: she is both the victim of Aphrodite’s will, the archetype of the phenomenon currently known as ‘victim blaming’, and also the heroine of Euripides’ *Helen*: the ‘new Helen’ as Aristophanes calls her in his comedy *Thesmophoriazousae* (411 BCE). The analysis is completed by the study of *Lysistrata*, another comedy of the same year, in which Aristophanes imagines how feminine seduction and beauty may function as an antidote to war.

O pensiero meridiano,
la guerra di Troia viene combattuta lontano dai campi di battaglia!
Anche questa volta le terribili mura della città moderna cadranno,
per darci, “anima serena come la calma dei mari”, la bellezza di Elena.
(A. Camus, *L’Esilio di Elena*)

1. Prologo: Camilleri e Giraudoux

Andrea Camilleri, da buon siciliano, è nato e cresciuto tra gli archetipi classici e vi attinge frequentemente, per tutta la vita: basti ricordare, tra le ultime fatiche, la *Conversazione su Tiresia* che lui stesso recita al Teatro greco di Siracusa l’11 giugno 2018¹.

Inevitabilmente, nella sua formazione, la cultura greca e in particolare il teatro hanno un ruolo importante: com’è noto, Camilleri nel corso della carriera pratica le scene teatrali da regista e teorico, assiste a molti spettacoli classici, e in diverse opere discute di problemi teatrali e relative soluzioni con competenza e intelligenza, oltre che con la consueta ironia. Ne è un perfetto esempio la voce “Coro” in *Le parole raccontate: piccolo dizionario di termini teatrali*, dove l’autore sintetizza con lucidità un problema cruciale per i drammaturghi e i registi antichi e moderni – la resa del Coro sulla scena – per poi esemplificarlo ritraendo in modo esilarante un comico ‘siparietto’ a cui lui stesso ha assistito al Teatro di Siracusa².

Un altro esempio per noi rilevante è la predilezione di Camilleri per *’U Ciclopu*, la versione siciliana di Pirandello dell’omonimo dramma satiresco di Euripide (*Ciclope*): da regista, lo mette in scena tre volte e, da spettatore, l’applaudiva nella bella messinscena diretta e interpretata da Vincenzo Pirrotta al Teatro greco di Akrai (Palazzolo Acreide)

¹ Cfr. al riguardo il contributo di Morena Deriu in questo stesso volume e M. DERIU, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «ClassicoContemporaneo», 6 (2020), pp. 27-58. Ringrazio Morena Deriu per il coinvolgimento nel progetto, Anna Beltrametti per i preziosi suggerimenti, la Fondazione INDA di Siracusa (in particolare, Elena Servito e Gaspare Urso) e Costanza Uncini per la sua analisi delle tragedie euripidee e delle testimonianze iconografiche.

² A. CAMILLERI, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001, in particolare pp. 32-33.

nel maggio 2005. In quell'occasione l'autore accenna all'influsso di quest'opera sui suoi romanzi: «A me è capitata la fortuna di mettere in scena *'U Ciclopu* nel 1969, nel 1979 e infine nel 1982, sempre con attori diversi. Una lunghissima frequentazione che ha segnato, al di fuori dell'esperienza teatrale, anche la mia scrittura di romanziere»³.

Seguendo questa suggestione, abbiamo scandagliato le opere di Camilleri alla ricerca di rimandi diretti o indiretti ai classici. Non abbiamo trovato rivisitazioni esplicite, calchi o rifacimenti, bensì piuttosto echi, suggestioni, tracce dell'antico, opportunamente camuffate, rivissute e trasformate, non di rado con l'ironia che contraddistingue l'autore siciliano. In questa eredità così preziosa, un filo conduttore sembra costituito da alcuni personaggi femminili del mondo antico che subiscono e contrastano la guerra in vario modo: nelle pagine di Camilleri emergono a tratti, in controluce, quasi come fantasmi, spesso con la mediazione di testi moderni. Passiamo in rassegna queste figure, care all'autore, prendendo le mosse dal romanzo *La rete di protezione* (2017) dove si fa riferimento alla guerra di Troia e alla riscrittura del mito *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux (1935): «“C'è una bellissima commedia francese” arrisponni Montalbano “nella quale Ulisse tenta, parlando con Ettore, di scongiurare l'inizio della guerra di Troia. E quando Ettore, stupito, gliene domanda la ragione, Ulisse risponde: perché Andromaca, tua moglie, ha lo stesso battito di ciglia di Penelope”»⁴.

Giraudoux non è qui nominato direttamente, ma presupposto come noto al pubblico. A lui, peraltro, Camilleri rende omaggio in altre opere precedenti: *La strage dimenticata* (1984), *La testa ci fa dire* (2000), *La linea della palma* (2002), *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (2007), *Donne* (2014)⁵. Quest'ultima citazione è anch'essa riferita alla stessa commedia citata ne *La rete di protezione* e quindi, per estensione, al conflitto troiano, simboleggiato dalla donna che lo incarna più di tutte:

Il commediografo invece è Jean Giraudoux nei suoi due atti intitolati *La guerra di Troia non si farà*. Spiritosa e amara commedia, scritta da un teatrante-diplomatico che prevedeva già, da lì a qualche anno, lo scoppio dell'atroce conflitto mondiale provocato da Hitler.

³ A. CAMILLERI, “Totò contro i ciclopi”, «La Stampa», 14 maggio 2005, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/totociclopi.shtml>> [27 giugno 2022]. Il testo pirandelliano, pubblicato per la prima volta nel 1919, è significativamente scritto sul finire della Prima guerra mondiale e dell'originale euripideo amplifica i toni parodici, incluso il sarcasmo sul conflitto troiano (scatenato per colpa di una donna infedele: si veda oltre). Sulla messinscena di Pirrotta (debutto nel maggio 2005, repliche nel febbraio 2009 al Teatro India di Roma) si vedano M. TREU, “Satira futurista e Satiri siciliani”, «Quaderni di Storia», 63 (2006), pp. 345-370; EAD., “La festosa invasione dei Satiri in Sicilia”, «Dionysus ex machina», 1 (2010), pp. 1-6. Cfr. anche A. LEZZA, F. CAIAZZO, E. FERRAUTO (a cura di), *Antologia teatrale. Atto secondo*, Napoli, Liguori, 2021, in particolare pp. 225-239; S. RIMINI, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015; V. DI VITA, “Vincenzo Pirrotta tra *cunto* e *sacre-vie* nell'apocalisse di un *Faro al Buio*”, in M. ARPAIA, A. ALBANESE, C. RUSSO (a cura di), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2015, pp. 113-122. Si vedano infine per il testo pirandelliano: A. PAGLIARO (a cura di), *Euripide. 'U Ciclopu*, dramma satiresco ridotto in siciliano da L. PIRANDELLO, Firenze, Le Monnier, 1967; P. L. GALLATO (a cura di), *Luigi Pirandello. 'U Ciclopu*, prefazione di M. NAPOLITANO, traduzione italiana a fronte, Roma, The Freak, 2017.

⁴ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 144. Cfr. J. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935 [trad. it. C. FERRERO, “La guerra di Troia non si farà”, «Il Dramma», 21.2-3 (1945), pp. 57-80]. Prima rappresentazione francese: 21 novembre 1935, Théâtre de l'Athénée, Paris, regia di Louis Jouvet. Prima rappresentazione italiana: 22 novembre 1944, Teatro Eliseo, Roma, regia di Guido Salvini. Si veda anche A. BELTRAMETTI, “La guerra di Troia ha avuto luogo. Le scene del teatro e i retroscena delle guerre: oro, violenze, menzogne”, in A. CAMEROTTO, M. FUCECCHI, G. IERANÒ (a cura di), *Uomini contro. Tra l'Iliade e la grande guerra*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 131-144, in particolare pp. 131-133.

⁵ Per le citazioni complete rimando al CamillerIndex, <<https://www.camillerindex.it/lemma/jean-giraudoux>> [31 gennaio 2022].

Sull'incombere della tragedia di Troia, l'ironia, la grazia, l'apparente cinismo, il sorriso di un'Elena raffinata e inconsciamente crudele, che ci dice senza dircelo quanto sia vano davanti alla bestialità umana ogni ricorso a pietà e a ragione, compongono come una danza che afferma la bellezza della vita davanti a chi, da lì a poco, farà in modo di riempire i cimiteri. Allora, chi è stata davvero Elena? Difficile dirlo. Io ho una risposta che vale solo per me. Elena è stata, semplicemente, tutte le donne che gli uomini nel corso dei secoli hanno di volta in volta amato e odiato. Una e centomila. Mai "nessuna"⁶.

Qui, come ne *La rete di protezione*, Camilleri rende esplicitamente omaggio a Giraudoux, alla sua ironia amara, alle posizioni antibelliciste espresse non solo nel passo citato, ma nell'intera commedia: nella guerra di Troia l'autore francese evidentemente raffigura il primo conflitto mondiale, di cui lui stesso è reduce, e vi contrappone l'amore coniugale e la bellezza femminile.

Queste citazioni offrono, dunque, lo spunto per una riflessione sulle donne che ruotano intorno al conflitto troiano e che, per Camilleri, rappresentano il potere della bellezza e della seduzione come antidoto alla guerra. Il nostro intento è verificare se, ed eventualmente come, la contrapposizione qui accennata abbia precedenti nel mondo antico. A tal fine è opportuno ripercorrere per sommi capi le caratteristiche dei personaggi sopra citati, in parallelo o in contrapposizione con altri, così da valutarne l'eventuale presenza o l'influsso, per quanto indiretto, sull'opera dell'autore siciliano.

2. Andromaca: come sopravvivere a Ettore e rifarsi una vita

Per tradizione Andromaca e Penelope si presentano come mogli esemplari, rispettivamente di Ettore e di Ulisse, ma sono anche simboli di tutte le donne che subiscono i danni collaterali della guerra senza averne alcuna colpa e, anzi, facendo di tutto per contrastarla. Ne danno ampia testimonianza i poemi ciclici rimasti, l'*Iliade* e l'*Odissea*: basti ricordare una delle scene più celebri del poema tra Ettore e Andromaca nel sesto canto dell'*Iliade* (6.369-502). Al marito, in una pausa della battaglia, la donna rivolge un'accorata supplica per convincerlo a rinunciare alla guerra, per amor suo e del figlio. L'appassionata perorazione resta nella memoria del pubblico e ispira autori e drammaturghi dei secoli successivi. Ma Ettore, per quanto ami la moglie e il figlio, non può seguire il consiglio citato da Camilleri in apertura di questo contributo: l'etica sottesa all'epica omerica (espressione di una civiltà basata sul senso dell'onore e sul deterrente della pubblica 'vergogna') non gli consente di disertare la battaglia, di abbandonare i compagni e di disonorare la patria (e qui è inevitabile termine di confronto Paride, che Ettore stesso rimprovera di sottrarsi alla guerra, proprio nel sesto canto, oltre che in altre occasioni).

Nel congedarsi da Andromaca, inoltre, il marito prende in braccio il figlio e prega gli dèi di renderlo ancor più valoroso di lui, augurandosi che una volta cresciuto si faccia onore in guerra e torni dal campo di battaglia "con le spoglie insanguinate dei nemici, rendendo felice la madre" (6.476-481): non potrebbe essere più stridente la dicotomia tra l'etica dell'onore, e del valore guerresco, e le istanze di cui la donna si fa portavoce, tutte a favore della vita, della famiglia e degli affetti più cari. Ogni tentativo di trattenerlo risulta vano: l'eroe, dopo aver rivolto alla sposa e al figlio poche parole di consolazione, si congeda come se fosse l'ultima volta. Rientrata in casa, Andromaca inizia a piangere il marito – seppur ancora vivo – con le altre donne, dando vita a una sorta di lamento funebre, intenso, vivido e ricco di premonizioni (6.494-502), ad anticipare l'effettiva e imminente morte di Ettore (22.437-515).

⁶ A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli vintage, 2016, p. 55.

Questa scena, come altre di cui sono protagoniste le donne, è certamente fonte d'ispirazione per il sopra citato Giraudoux, ma prima ancora per i drammaturghi attici di quinto secolo. Le parole di Andromaca riecheggiano nel Coro femminile che dà il nome alle *Coefore* (tragedia centrale dell'*Oresteia* di Eschilo): simboli e vittime della guerra, private degli affetti più cari, le donne del Coro sono state deportate dalla patria per divenire schiave nella casa di Agamennone⁷. È, però, soprattutto Euripide a dedicare diverse, specifiche tragedie alla sorte di Andromaca e delle altre donne troiane: i testi conservati sono ancora oggi oggetto di riscritture e di allestimenti in tutto il mondo. Non è difficile indovinarne il motivo: Euripide scrive queste opere negli anni più intensi e luttuosi della guerra del Peloponneso, ed esprime con straordinaria intensità i moniti antibellicisti destinati ai suoi stessi concittadini attraverso le voci delle donne vinte e schiave. Seguendo il filo tracciato da Camilleri, ci concentriamo su *Troiane*, *Andromaca* ed *Elena*, paragonabili ai nostri occhi ai prodotti seriali odierni che si propongono come *sequel* a partire da un noto capostipite, film o *best seller* di successo. Ripercorriamo brevemente i tre drammi in quest'ordine, per evidenziare le peculiarità più attinenti al nostro tema.

Si intitola semplicemente *Troiane* una delle tragedie euripidee di più grande e duratura fortuna, fino ai giorni nostri⁸. Ambientata all'indomani della disfatta di Troia, ha per Coro le donne troiane divenute schiave e destinate al seguito dei nuovi padroni, i Greci vincitori. Attendono l'esito del sorteggio per sapere a chi saranno assegnate. Tra loro ci sono la regina Ecuba, moglie di Priamo, ma anche Andromaca: è stata aggiudicata come schiava e concubina a Neottolemo, figlio di Achille, l'assassino del suo stesso marito. Con amaro sarcasmo, Andromaca deplora le doti muliebri e le virtù coniugali che l'hanno contraddistinta per tutta la vita, e che ora costituiscono un'attrattiva per il nuovo padrone. Lo straziante addio alla famiglia, alla patria e al figlio ricalca evidentemente il modello omerico e ne riprende gli argomenti accentuandone gli aspetti patetici, specialmente per quel che riguarda la sorte del figlio, condannato a morte dai Greci⁹.

Lo stesso modello influisce su un'altra tragedia euripidea di cui la vedova di Ettore è protagonista, intitolata appunto *Andromaca* e ambientata nella reggia di Neottolemo. Come concubina di quest'ultimo, Andromaca è ancora una volta vittima, non più della guerra, bensì di un'altra donna; subisce infatti la gelosia della moglie legittima del re, Ermione, figlia di Elena e rappresentata qui in modo fortemente negativo (come peraltro avviene in un'altra tragedia euripidea, *Oreste*, del 408 a.C.; dell'*Elena*, invece, si dirà più

⁷ Sul Coro delle *Coefore*, M. CENTANNI, "Le schiave troiane attrici del dramma: il ruolo drammaturgico del coro nelle *Coefore* di Eschilo", «Atene e Roma», 3/4 (2012), pp. 355-368.

⁸ Si vedano, sulle *Troiane*, A. LESKY, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 571-587; E. CERBO, V. DI BENEDETTO, *Euripide. Troiane*, Milano, Rizzoli, 1998; D. SUSANETTI, *Euripide. Troiane*, Milano, Feltrinelli, 2010. Su interpretazioni, regie e riscritture moderne del dramma, M. GIOVANNELLI, "Sulle macerie della città (e di Euripide): le *Troiane* del contemporaneo", «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 16 (2010), pp. 103-123; C. BARONE, *Troiane di Euripide: anatomia di una messa in scena*, Padova, Cleup, 2016; F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Troiane classiche e contemporanee*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2017; G. UGOLINI, "La tragedia greca dopo la pandemia. Le *Troiane* con Elisabetta Pozzi", «Visioni del tragico», 20 settembre 2020, <<https://www.visioni deltragico.it/blog/contributi/la-tragedia-greca-dopo-la-pandemia-le-troiane-con-elisabetta-pozzi-a-brescia>>.

⁹ Si veda, per *Troiane*, A. BELTRAMETTI, *Euripide. Le Tragedie*, traduzione di F. M. PONTANI, introduzione e note di A. BELTRAMETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 325-326, 417-420, 444-445, in particolare per il discorso di Andromaca a Ecuba (*Tr.* 634-683): "Madre, madre di figli, un bel discorso ascolta, voglio rallegrarti il cuore. Io dico che non nascere equivale a morire [...]. Io tesi l'arco ad una fama onesta e l'ebbi, e tanto più fallii. Ché tutte le virtù che s'assegnano a una donna io praticavo in casa d'Ettore. [...] Di queste mie virtù la fama è giunta all'esercito greco e mi ha perduta. Appena catturata, il figliolo d'Achille volle prendermi come sposa: in casa d'assassini sarò schiava".

avanti)¹⁰. Quel che qui interessa rimarcare è il lieto fine, per così dire, del dramma: Andromaca riesce ad avere la meglio su Ermione, proprio perché il suo comportamento le ha permesso di conquistare ‘sul campo’ la stima dei nuovi padroni e, in particolare, di Peleo, padre di Achille e patriarca della casata. Il finale in un certo senso ribalta le gerarchie acquisite, sancendo di fatto la vittoria ‘morale’ della donna straniera e schiava rispetto alla regina spartana¹¹.

3. Penelope: moglie fedele (ma non troppo) e regina di Itaca

In confronto ad Andromaca e alle pur sfortunate Troiane, che almeno per una parte della guerra possono vedere i loro mariti, Penelope non ha neppure questa consolazione: abbandonata da Ulisse con un figlio in fasce, rimasta sola per vent’anni senza più averne notizie, si identifica con l’isola e con la reggia di Itaca in cui è reclusa¹². Anche il figlio Telemaco all’inizio dell’*Odissea* la lascia per intraprendere un viaggio alla ricerca del padre, e lei è in preda all’angoscia di non vederlo più tornare. Ma in compenso, proprio per il fatto di essere rimasta sola a reggere Itaca, Penelope ha uno spazio di manovra ben più rilevante, e una caratterizzazione più ricca di sfumature: non solo nell’*Odissea*, ma anche in altri testi successivi.

In primo luogo, è lei stessa a deplorare in più occasioni la propria sorte, la solitudine e l’attesa che la contraddistinguono: è l’incarnazione della ‘vedova bianca’, dalla vita congelata e sospesa nell’attesa del ritorno. Così è ritratta già nell’antichità in una serie di statue greche e romane che si impongono come modello iconografico derivato dal personaggio omerico, ma dalla portata ben più ampia: l’espressione del viso, l’atteggiamento e la postura del corpo sono riconoscibili in diverse sculture a formare una lunga catena di ricezione e imitazione, ampiamente documentata da una ricerca ancora in corso di Salvatore Settis¹³. Malgrado il successo di quest’immagine stereotipa, che corrisponde al ritratto idealizzato della moglie fedele e irreprensibile, in realtà il personaggio mostra già in Omero un atteggiamento a tratti ambivalente e ambiguo secondo diversi critici, anche recenti, e secondo molti autori moderni e contemporanei che hanno ritratto Penelope nelle loro opere¹⁴.

¹⁰ Per la datazione e l’analisi puntuale delle due opere, cfr. rispettivamente A. LESKY, *La poesia tragica*, cit., pp. 506-521 (per *Andromaca*) e 688-705 (per *Oreste*) e A. BELTRAMETTI, *Euripide*, cit., pp. 327-330 (per *Andromaca*), 857-861 (per *Oreste*) e, in particolare, 335-334 per il monologo con cui Andromaca si presenta e ripercorre la propria storia, a inizio prologo (*Andr.* 1 sgg.): “Città di Tebe, ornamento dell’Asia, da cui, col fasto d’oro della dote, venni alla casa regale di Priamo un giorno, sposa feconda per Ettore, io, l’invidiata Andromaca in passato, oggi la più infelice delle donne!”.

¹¹ Tra i non frequenti allestimenti di questa tragedia euripidea si segnala una recente riscrittura, in chiave parodica e tragicomica, notevole per la qualità della drammaturgia, della regia e dell’interpretazione: *Andromaca* da Euripide, uno spettacolo di Massimiliano Civica e I Sacchi di Sabbia (2018), per cui rimando a <<http://www.sacchidisabbia.com/andromaca.html>> [8 novembre 2022].

¹² Per una lettura approfondita dell’*Odissea* e in particolare delle figure femminili si vedano B. COHEN (ed.), *The distaff side: Representing the female in Homer’s Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 1995, e M. DERIU, Nēsoi. *L’immaginario insulare nell’Odissea*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2020 (in particolare il cap. 4, “Un arcipelago di donne”, pp. 121-169).

¹³ Si vedano al riguardo S. SETTIS, “Sommamente originale: l’arte classica come seriale, iterativa, portatile”, in S. SETTIS, A. ANGISSOLA, D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable classic – The Greek canon and its mutations*, Milano, Progetto Prada Arte, 2015, pp. 276-278 e sul modello iconografico di Penelope la lezione inaugurale dei Corsi di laurea in Scienze dei Beni Culturali e in Archeologia dell’Università di Pisa, tenuta da Salvatore Settis il 9 dicembre 2021: *Penelope in viaggio. Originali e copie da Persepoli a Roma*, disponibile online sul canale YouTube dell’Università, <<https://youtu.be/fjwGf4QZXoE>> [27 giugno 2022].

¹⁴ Penelope non solo si mostra in varie occasioni incerta sul da farsi, ma racconta a Ulisse un sogno simbolico e a nostro avviso rivelatore di un atteggiamento ambivalente (*Od.* 19.535-599): si dispera per la morte delle oche (i Proci) uccise dall’aquila (Ulisse), a prefigurare la strage che sta effettivamente per

In molte di queste la regina di Itaca non si accontenta del ruolo di comprimaria, ma assume il risalto di co-protagonista o protagonista, in un aperto confronto o anche conflitto con il marito, da cui esce vincitrice in termini narrativi e drammaturgici. Tra gli innumerevoli esempi, appartenenti a diversi generi e *media*, basti ricordare la Molly Bloom dell'*Ulisse* di Joyce, la Penelope di *Capitano Ulisse* di Alberto Savinio – che si rivela la replica esatta di Circe e di Calipso¹⁵ –, la ‘diva’ Silvana Mangano, che interpreta Penelope e Circe nel film *Ulisse* di Mario Camerini (1954). Soprattutto in opere più recenti Penelope è capostipite e antesignana di una schiera di figure femminili dai tratti sempre più marcati: forti, determinate, padrone di sé, artefici del proprio destino, con un atteggiamento fiero e perfino dominante nei confronti non solo dei servi, del figlio e dei vari corteggiatori, pretendenti o ammiratori, ma anche del marito stesso. Questa tendenza accomuna molte opere liberamente ispirate all'*Odissea*, e dei più diversi generi, con sempre maggior frequenza e risonanza: soprattutto in campo teatrale, negli ultimi vent'anni, si è assistito a un *revival* di dimensioni ormai planetarie.

Per citare solo i casi geograficamente più vicini, ricordiamo l'omonimo monologo di Paolo Puppa (scritto e rielaborato a partire dal 1998, e interpretato sulla scena da Laura Curino)¹⁶, e le molte letture sceniche e rielaborazioni dei poemi che rientrano in progetti itineranti e seriali. I canti sono spesso rappresentati in sequenza o a gruppi, preferibilmente in teatri all'aperto, in siti archeologici e luoghi non convenzionali, spesso sul mare: ad esempio Monica Guerritore e Maddalena Crippa incarnano Penelope, ciascuna a modo proprio, rispettivamente nell'edizione integrale dei ventiquattro canti dell'*Odissea* (prodotta e interpretata da Gabriele Lavia e diretta da Matteo Tarasco, vista da diecimila spettatori a Siracusa e dintorni nell'estate 2001), e in *Odissea. Un racconto mediterraneo*, un progetto decennale coordinato da Sergio Maifredi e tuttora in corso, che dal 2011 a oggi ha raggiunto migliaia di spettatori e ha prodotto un prezioso archivio video *online*¹⁷. Tra gli altri esiti di maggior successo va ricordato anche il *Canto di*

compersi nel palazzo (cfr. al riguardo M. TREU, “Il sogno della regina”, in G. RAINA [a cura di], *Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica*, Como-Pavia, Ibis, 2006, pp. 65-101). Si vedano, per un inquadramento più generale, A. FORD, *Homer: The poetry of the past*, Ithaca, Cornell University Press, 1992; R. BLONDELL, *Helen of Troy: Beauty, myth, devastation*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

¹⁵ Per il dramma, scritto nel 1925 ma rappresentato per la prima volta solo nel 1938, A. SAVINIO, *Capitano Ulisse*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 1989. Nella messinscena del 2009 diretta da Giuseppe Emiliani con Edoardo Siravo, Virgilio Zernitz, Vanessa Gravina (Teatro La Contrada di Trieste e La Biennale di Venezia, Teatro Fondamenta Nuove, Trieste, 20 novembre 2009) non a caso è un'unica attrice, Vanessa Gravina, a interpretare le tre donne di Ulisse: Calipso, Circe e Penelope; E. PUSCHÉ, “*Capitano Ulisse*, regia di Giuseppe Emiliani”, «Sipario», 3 dicembre 2009, <<https://www.sipario.it/recensioni/prosac/item/2010-sipario-recensioni-capitano-ulisse.html>>.

¹⁶ Per l'elenco completo delle versioni pubblicate, <<https://paolopuppa.wordpress.com/teatro-monologhi>> [26 giugno 2022] e P. PUPPA, *Famiglie di notte*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 67-80. Per la versione recitata da Laura Curino all'Ateneo veneto (Venezia, Campo s. Fantin, 1897, 3 marzo 2003) si veda il link <<http://1995-2015.undo.net/it/evento/13300>> [26 giugno 2022]. Per questa e altre versioni sceniche dell'*Odissea* nel panorama internazionale recente rimando a J. HARAMBAT, *Ulysse. Les chants du retour*, Arles, Actes Sud BD, 2001; B. GRAZIOSI, E. GREENWOOD (eds.), *Homer in the twentieth century. Between world literature and the Western canon*, Oxford, Oxford University Press, 2010; E. HALL, *The return of Ulysses: A cultural history of Homer's Odyssey*, London, I. B. Tauris, 2012; E. NOTTI, M. TREU, “Sailors on board, heroes en route: From the Aegean world to modern stage”, in R. ROVIRA GUARDIOLA (ed.), *The Ancient Mediterranean sea in modern visual and performing arts. Sailing in troubled waters*, London, Bloomsbury, 2018, in particolare p. 130.

¹⁷ Quest'ultima, prodotta dal Teatro Pubblico Ligure, dal 2011 ha coinvolto numerosi attori e cantanti in diversi teatri e siti archeologici d'Italia; l'altra è andata in scena dal 29 maggio al 1° luglio 2001, in concomitanza con gli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa, suddivisa in dieci spettacoli (con tre repliche per ogni episodio) in diversi luoghi della città e della provincia, dall'isola di Ortigia al Castello Eurialo, da Palazzolo Acreide a Fontane Bianche: per i video e le schede dei singoli canti del progetto di Maifredi *Odissea. Un racconto mediterraneo* il link <<https://www.teatropubblicoligure.it/odissea-un->

Penelope (The Penelopiad, 2005) della scrittrice canadese Margaret Atwood, *best seller* internazionale tradotto in molte lingue, che a sua volta ha ispirato numerose versioni sceniche¹⁸. Basti qui ricordare, da ultimo, il breve monologo recitato da Monica Guerritore sul palco del Festival di Sanremo (5 marzo 2021):

Da quando sono morta ho imparato cose che avrei preferito non sapere, come quando si origlia dietro le porte. Ulisse mi ha raggirata, sostiene qualcuno. Si sapeva che era scaltro e bugiardo, ma non avrei mai pensato che avrebbe usato la sua astuzia anche con me. Non gli ero stata fedele? Non avevo aspettato, vincendo la tentazione, quasi un impulso naturale a comportarmi in un altro modo? Cosa ho raccolto? Sono diventata una leggenda, un bastone con cui colpire altre donne, che non avrebbero saputo essere oneste, pazienti come me. Ma io avrei solo voluto gridare: “Non seguite il mio esempio”. Ma io non sono più. Non ho più voce con cui parlare, non riesco a farmi capire nel vostro mondo fatto di corpi, di lingue, di dita. Non c’è nessuno che mi ascolta dall’altra parte del fiume, e se qualcuno dovesse raccogliere il mio bisbiglio, lo confonderà con le brezze che soffiano tra i giunchi secchi, con il volo dei pipistrelli al crepuscolo, con un brutto sogno¹⁹.

Fin qui si è visto come Andromaca e Penelope rappresentino nella tradizione antica archetipi esemplari di mogli, regine e madri, in aperta contrapposizione rispetto a una guerra che di certo non hanno voluto né causato, ma che hanno anzi subito e, per quanto possibile, contrastato.

Sulla scorta di Camilleri possiamo ora chiederci se e in quale misura queste figure siano rappresentative del genere femminile, in relazione al nostro tema e a modelli alternativi e contrastanti quali Elena e Clitemnestra, mogli infedeli degli Atridi Menelao e Agamennone. La prima, infatti, ha causato la guerra di Troia per la sua bellezza; la seconda è non solo adultera, ma anche assassina del marito al ritorno in patria. A lei è paragonata direttamente Penelope nel dialogo ultraterreno tra Agamennone e Ulisse (*Od.* 11.385-464), mentre è la stessa regina di Itaca a confrontare il proprio comportamento con quello di Elena, in un discusso passo dell’*Odissea* (23.213-224). Da qui discende una lunga tradizione ripercorsa di recente da Giorgio Ieranò nel volume dal significativo titolo *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*²⁰. Qui, come dichiarato in

racconto-mediterraneo.html> [25 gennaio 2022], per l’*Odissea* siciliana del 2001 <http://www1.adn kronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2001/05/09/Spettacolo/Teatro/TEATRO-SIRACUSA-ODISSEA-ITINER ANTE-DI-LAVIA_180100.php>, <http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2001/07/02/Spettacolo/Televisione/SIRACUSA-DIECIMILA-SPETTATORI-PER-LODISSEA-KOLOSSAL_141100.php> [22 gennaio 2022].

¹⁸ Su Penelope basti citare l’opera in corso di realizzazione *The alternative queen’s speech*, tratta dalla riscrittura di Margaret Atwood (musica di Cheryl Frances-Hoad, libretto e direzione di Jeanne Pansard-Besson), su cui <<https://youtu.be/umZahL9i3IQ>> [8 novembre 2022]. Per una rassegna delle riscritture sceniche del poema, in continuo aggiornamento, cfr. M. TREU, “Una moltitudine di Nessuno. L’*Odissea* e il Mediterraneo in scena”, «Alessandria. Rivista di glottologia», 8 (2014), pp. 181-201; D. PIOVAN, R. BRAZZALE (a cura di), *Diario 2014*, «I Quaderni del Teatro Olimpico», Vicenza, Fondazione Teatro comunale di Vicenza, 2014, vol. 13, pp. 34-41; ID., *Diario 2015*, «I Quaderni del Teatro Olimpico», Vicenza, Fondazione Teatro comunale di Vicenza, 2015, vol. 36, pp. 41-47; e il numero monografico A. GONZÁLEZ-RIVAS, A. LIPSCOMB (eds.), *The eternal return: Myth updating in contemporary literature*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40.2 (2017), special issue, in particolare i saggi di L. HARDWICK, “Myth, creativity and repressions in modern literature: Refigurations from ancient Greek myth”, pp. 11-26; P.-F. KOLOVOU, “Penelope weaving the (f)e-mail: Texting and sexting”, pp. 135-150; M. TREU, “Ulysses’s journey and Homer’s *Odyssey*: An eternal return”, pp. 102-122.

¹⁹ Benché la fonte non sia accreditata, è sufficiente confrontare il monologo recitato dall’attrice con l’*incipit* della Atwood: si veda S. DI BATTISTA, “Penelope: riferimenti letterari nella canzone di Achille Lauro e nel monologo di Monica Guerritore”, «SoloLibri.net», 5 maggio 2021, <<https://www.sololibri.net/Penelope-riferimenti-letterari-achille-lauro-monica-guerritore.html>>.

²⁰ G. IERANÒ, *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*, Torino, Einaudi, 2021. Cfr. al riguardo C. SOFFICI, “Si fa presto a dire santa e traditrice se non conosci davvero Penelope e Elena”, «La Stampa», 27 novembre

apertura dall'autore stesso, l'esame in parallelo di testi antichi e moderni è volto a superare gli stereotipi e le opposizioni manichee – e più in generale le idee misogine e gli antichi pregiudizi sul femminile che si perpetuano nei secoli –, per rendere invece giustizia a due personaggi ricchi di chiaroscuri e contraddizioni.

4. Elena: causa della guerra o vittima del fato?

Per la rilevanza rispetto al nostro tema ci concentriamo su Elena, moglie infedele e sposa due volte, che presenta motivi di interesse sia per il ruolo svolto nella guerra di Troia sia per la sua stessa identificazione con la bellezza *tout court*. Alla complessità della figura Anna Beltrametti ha dedicato diversi importanti saggi, tra cui, da ultimo, il lavoro introduttivo al recente volume su Elena a firma di Giuseppina Norcia:

Elena non è bella, è la bellezza assoluta, il *kallos*, e lo sgomento, la vertigine che la bellezza provoca. Ma chi era e chi è Elena, una donna o un'idea? – si chiede e ci domanda Norcia, riproponendo a più riprese l'interrogativo dissacrante che Ecuba aveva posto rivolgendosi a Zeus (*Troiane*, vv. 885-886) proprio mentre incitava Menelao a uccidere Elena, quella donna rovinosa che rubava gli occhi degli uomini, distruggeva le città e incendiava le case, quella donna dal fascino irresistibile (*Troiane*, vv. 890-894). È questo il crinale su cui si pone chi voglia confrontarsi con Elena, con le molte figure di Elena ricorrenti dall'antichità al nostro tempo. È il confine infido e sospeso tra immaginazione e realtà, lo spazio della perenne incertezza: Elena è la bellezza incarnata che accende la fantasia e suscita i bisogni e i sacrifici di chi la guarda e la desidera? O è la proiezione delle fantasie, lo specchio in cui i desideri e i bisogni si riflettono e prendono forma? Elena è spesso un doppio, è colei che intorno al cavallo di legno imita tutte le voci delle donne achee in attesa dei loro eroi e l'ossessione o la promessa per cui tutti gli eroi combattono²¹.

Entrambe le studiose, Beltrametti e Norcia, arricchiscono con le proprie riflessioni il nutrito panorama di rassegne e saggi sulle incarnazioni – umane e divine – di colei che Goethe definì “l'eterno femminile”, che annovera tra i suoi cantori, estimatori e detrattori, scrittori, poeti e drammaturghi (da Simone Weil a Albert Camus, da Giorgos Seferis a Ghiannis Ritsos), e che anche recentemente è tornata alla ribalta in diversi generi e *media*, dai fumetti, ai film alle serie tv (basti citare la serie Netflix *Troy: Fall of a city*, 2018)²².

Le interpretazioni e le riletture del personaggio si moltiplicano, sempre più varie ed eterogenee, tanto che di Elena si potrebbe dire, parafrasando il Pirandello di *Così è (se vi pare)*, «io sono colei che mi si crede». Ce lo ricorda lo stesso Camilleri (si vedano i brani citati in apertura, in riferimento a Giraudoux) e, di recente, lo ha ricordato Viola Ardone in occasione del Festival del classico (dicembre 2021): «Elena è il fantasma perenne del desiderio [...] è, al pari del desiderio, l'origine del conflitto, il perturbante della società,

2021, <<https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2021/11/27/news/si-fa-presto-a-dire-santa-e-traditrice-se-non-conosci-davvero-penelope-e-elena-1.40960774>>.

²¹ A. BELTRAMETTI, “Elena, chiunque tu sia, necessità di natura o finzione del nostro pensiero”, in G. NORCIA, *A proposito di Elena*, Milano, Vanda edizioni, 2020, pp. 7-8.

²² Oltre a M. BETTINI, C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, si vedano le edizioni e i contributi citati in bibliografia, in particolare i più recenti e aggiornati, pubblicati rispettivamente nel giugno 2021 e nel gennaio 2022: B. CASTIGLIONI, *Euripide. Elena*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2021; A. AUGOUSTAKIS, M. S. CYRINO (eds.), *Screening love and war in Troy: Fall of a city*, London, Bloomsbury, 2022.

il motore immobile delle azioni altrui». E ancora: «Elena, pirandellianamente, non è una sola ma ha tanti volti»²³.

Su queste basi, rimandando agli studi specifici, possiamo ricordare brevemente i diversi rami della tradizione su Elena, che si sviluppano parallelamente lungo più assi o filoni principali già nell'*Iliade*, sin dalla prima celebre apparizione (*Il.* 3.121 e sgg.). Qui la donna “simile ad Afrodite”, chiamata da Iride, sale sulle mura per guardare dall’alto i Greci e i Troiani che si affrontano per lei (per questo l’intera scena è detta in greco *teichoskopia*), e, come una moderna spettatrice, osserva e descrive i contendenti a beneficio di Priamo e dei vecchi Troiani (che rappresentano simbolicamente il pubblico del poema). L’aspetto di Elena è descritto in modo indiretto, attraverso le reazioni altrui e il timore che provoca nei vecchi, per i suoi effetti nefasti e temibili. E se molti si augurano che i Greci la portino via, per porre fine alla guerra, dall’altra parte Priamo invoca a sua discolpa la volontà degli dèi, veri artefici del destino di Troia (3.156-160, 442-446). Nel breve dialogo appaiono già *in nuce* gli estremi dicotomici della questione – la bellezza e la guerra – ma anche i due contrapposti filoni della tradizione che accusano e assolvono Elena dalla colpa di aver scatenato il conflitto²⁴.

Su questa linea possiamo collocare un altro episodio significativo che ha per protagonista la regina di Sparta e che chiude lo stesso canto terzo dell'*Iliade* (3.369-461). Anche qui il sanguinoso conflitto che si svolge sotto le mura di Troia si contrappone icasticamente alla donna che personifica la forza dell’amore e il potere della bellezza: Afrodite sottrae Paride alla morte certa in duello, lo avvolge in una nube e lo trasporta in camera sua, e poi impone a Elena di raggiungerlo nel letto. La donna inizialmente si oppone, ma poi cede al volere della dea e di fatto consacra ancora una volta, nell’unione con Paride, l’opposizione dicotomica tra l’amore e la guerra²⁵. Anche in seguito Elena maledice sé stessa e la propria esistenza per aver causato tanti lutti (ad esempio nel sesto canto, rivolgendosi a Ettore, si definisce “cagna malefica, odiosa” [*Il.* 6.344 e sgg.]).

Passando dall’epica alla tragedia attica, ritroviamo la tradizione che imputa alla bellezza di Elena un ruolo determinante nello scoppio della guerra di Troia nell'*Agamennone* di Eschilo (la prima tragedia dell’unica trilogia greca conservata integralmente, l'*Oresteia*, rappresentata ad Atene nel 458 a.C.). Qui il tragediografo

²³ V. ARDONE, “Le tante guerre di Elena e i volti del desiderio”, «La Stampa», 4 dicembre 2021, e la sua lezione “La guerra di Elena: i volti del desiderio”, 4 dicembre 2021, <festivaldelclassico.it> [21 gennaio 2022].

²⁴ Si veda, per un esame puntuale dei passi omerici riguardanti Elena, il volume di D. DE SANCTIS, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018; cfr. anche A. FORD, *Homer: The poetry of the past*, cit.; C. SEGAL, *Singers, heroes and gods in the Odyssey*, Ithaca, Cornell University Press, 1994; M. BETTINI, C. BRILLANTE, *Il mito di Elena*, cit.; B. HUGHES, *Helen of Troy. Goddess, princess, whore*, London-New York, Random House, 2005; H. M. ROISMAN, “Helen in the *Iliad*: Causa belli and victim of war. From silent weaver to public speaker”, «American Journal of Philology», 127, 2006, pp. 1-36; C. BRILLANTE, “La voce che affascina: Elena e Cleopatra”, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici», 59, 2007, pp. 1-23; A. L. T. BERGREN, *Weaving truth: Essays on language and the female in early Greek thought*, Washington DC, Center for Hellenic Studies, 2008; L. MAGUIRE, *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Malden MA-Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.

²⁵ L’etimologia del nome Elena è discussa sin dall’antichità, ma appare probabile la derivazione dalla radice di ‘luce’. Si veda la sintesi di E. WESOŁOWSKA, “Hell-to-men? Helen and her magic names”, «Antigone Journal», Maggio 2021, <<https://antigonejournal.com/2021/05/helen-magic-names>>: «The etymology of Helen (Ἑλένη, Helenē) was disputed throughout antiquity – from Stesichorus, through the tragedian Aeschylus, to the Hellenistic poets, and onwards to the lexicographer Hesychius (5th/6th cent. AD). Although scholars remain divided on the issue, there is some agreement that “light” was the dominant sense, as seen in the homophonous noun ἑλένη, “torch”. [...] Christopher Marlowe echoed this idea much later, in his *Doctor Faustus* (1592), when he wrote of Helen’s “Face that launch’d a thousand ships”, a line that proves both his poetic intuition and erudition (*The Tragical History of Doctor Faustus*, Act V, Scene 1, line 1874)».

ribadisce tale tradizione attraverso tre canti corali in successione che ripercorrono poeticamente l'antefatto della guerra e della tragedia stessa. Già nel canto d'ingresso (in greco *parodos*) il Coro rievoca il rapimento della donna da parte di Paride e la reazione di Menelao e Agamennone (*Ag.* 60-67), rappresentandoli come eventi scatenanti della guerra e quindi della vicenda – il ritorno del re Agamennone ad Argo – su cui si impernia l'*Agamennone*.

Il filo del racconto è ripreso nel primo canto corale, detto stasimo, che evoca icasticamente una sequenza di immagini in rapida successione, come in un film: la fuga dei due amanti, la casa rimasta vuota, il marito abbandonato che crede ancora di vedere Elena, come un fantasma o una parvenza di sogno, l'inizio della spedizione e l'ira dei Greci costretti a morire per colpa di "una donna altrui" (*Ag.* 399-451). Il secondo stasimo, infine, è inaugurato proprio dal nome di Elena: l'*incipit* ne ricostruisce ad arte una etimologia tendenziosa, dalla forte valenza negativa, che la lega indissolubilmente alla guerra e alla distruzione. Non a caso viene ripetuto tre volte il concetto di "distruggitrice", "distruttrice" di navi, di uomini, di città (*Ag.* 681-698).

La trilogia eschilea, com'è noto, riscuote un tale successo da essere rappresentata e imitata già subito dopo la morte dell'autore (a Eschilo viene riservato l'onore delle repliche postume dei drammi). L'impatto di questi versi è immenso, si ripercuote come un'onda lunga sui contemporanei e sugli autori dei secoli successivi, ed è capostipite di una vasta tradizione di allestimenti e riscritture che prosegue fino ai giorni nostri. Ci limitiamo qui a ricordarne due, entrambe legate alla Sicilia. La prima è commissionata da Vittorio Gassman e Luciano Lucignani a Pier Paolo Pasolini nel 1959 e messa in scena dai due registi nel 1960 al Teatro greco di Siracusa. Così sono resi poeticamente questi passi cruciali dell'*Agamennone*:

Così guida i figli di Atreo contro Paride
guida Dio, patrono degli ospiti,
ed ecco, per colpa d'una donna non vergine,
quante braccia fiaccate in livide
lotte, quante ginocchia
sulla polvere, quante lance
rotte negli scontri, secondo la sorte
che tocca ora ai Greci ora ai Troiani.

[...]

Elena lasciò alla sua patria,
partendo, confusione di armi,
disperati tumulti
di gente che s'imbarca: e portò a Troia,
in luogo di dote, la morte.
Leggera essa varcò le porte, senza rimorsi.
Il gemito degli indovini subito s'alzò:
«No! No! Infelice casa, infelici padroni!
No! Letto ancora caldo della sposa!
Ormai, vediamo, umiliato, immoto,
un uomo ammutolito dal dolore:
e lei, la donna che sta oltre il mare,
che domina la casa, come uno spettro.

La grazia della sua immagine
dà, a quell'uomo, angoscia:
è un'immagine cieca,
svuotata d'amore.

Nei sogni, tristi apparizioni
gli portano fugaci batticuori:

fugaci, ché la soave presenza
che si sogna, scivola tra le mani
e scomparire, con le ali delle visioni!»

[...]
Qualche Dio senza nome
ma che alle nostre lingue
fa pronunciare i nomi voluti dal Destino,
ha dato a Elena un nome
che vuol dire Discordia:
e Discordia è intorno a lei,
che è nata a perdere navi,
a perdere uomini, a perdere città²⁶.

Vent'anni dopo, dall'altra parte della Sicilia, va in scena l'altra riscrittura liberamente ispirata a Eschilo che ci piace qui ricordare: s'intitola *L'Orestea di Gibellina* la trilogia siciliana commissionata all'artista, poeta e drammaturgo Emilio Isgrò nei primi anni Ottanta dal sindaco della città omonima, Ludovico Corrao, e rappresentata nella valle del Belice sulle rovine del terremoto («è Troia o Gibellina tutta questa rovina?») è una domanda-chiave del testo). Nel primo dramma, *Agamènnuni* (ripreso come monologo nel 2021 a Gibellina)²⁷, Isgrò rende l'originale eschileo con sensibilità poetica, in una lingua d'arte che mescola l'italiano con vari dialetti siciliani, ma anche con termini stranieri o di nuovo conio, come l'efficace composto *stutamàsculi* riferito proprio a Elena:

'U pòpulu racconta che Elena fuggi
con Paride l'amante.
L'assicùtano il marito Menelao
e Agamènnuni il cognato²⁸.

[...]
E Dòminu Onniputenti che l'òspiti cunsola
i figghi d'Atrèu 'nfùrgica contr'a Pàridi:
e pi 'na svirgugnata
chi s''a passaru tutti
si spèzzanu i catini 'u coddu e i vrazza
e masticanu purvirazzu
greci e trojàni 'nsèmmula
tra lanzi rutti e spatì e scuti e luttì²⁹.

In questo libro leggo e me la gusto
(anch'io son peccatore, grazie a Dio)
che Paride passò da Menelao,
fu ospite gradito

²⁶ P. P. PASOLINI, *L'Orestiede di Eschilo*, nella versione di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1960, rispettivamente p. 9 (*parodos*), pp. 22-23 (primo stasimo) e p. 33 (secondo stasimo).

²⁷ Si vedano rispettivamente, per la storia della trilogia e il testo integrale, l'edizione critica di M. TREU (a cura di), *E. Isgrò. L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 165-181; per il confronto tra l'allestimento originale e quello del 2021, EAD., "Orestee siciliane: Isgrò, Pirrotta e Livermore", «Stratagemmi», 22 luglio 2021, <<https://www.stratagemmi.it/orestee-siciliane-isgro-e-livermore>>; EAD., "Eschilo in Sicilia: l'Agamènnuni di Isgrò e Pirrotta (1983-2021)", in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamènnone classico e contemporaneo*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, pp. 243-255.

²⁸ Qui e in seguito riporto in nota la traduzione italiana da M. TREU (a cura di), *E. Isgrò. L'Orestea*, cit., pp. 165-181: "Il popolo racconta [...] L'inseguono il marito Menelao / e Agamènnone il cognato".

²⁹ "E il Signore Onnipotente che consola gli ospiti / i figli d'Atreo istiga contro Paride: / e per una svergognata / che si diede a tutti / si spezzano le catene del collo e le braccia / e masticano polvere / greci e troiani insieme / tra lance rotte e spade e scudi e luttì".

e gli strappò la moglie dal telaio.
 A voi vi pare giusto?
 E il pianto del marito e le sue doglie
 per Elena di Troia la tiranna
 e tutti i morti
 che non sono risorti dalle ceneri
 e mai risorgeranno

[...]
 POPOLO
 Èlina! Èlina!
 Èlina Sciàrra! Èlina Tirrimotu!
 Stutacitati e Stutabastimenti!
 Èlina Stutamàsculi!

Isgrò in quest'ultimo canto amplifica la voce popolare che identifica Elena come motore scatenante non solo della guerra di Troia, ma – per una ‘magica’ concatenazione di causa/effetto – anche di ogni possibile calamità e catastrofe, umana o naturale, incluso il terremoto del Belice. L'interpretazione dell'originale eschileo è dunque pienamente coerente con il carattere corale di questa *Orestea*, con la sua destinazione e ambientazione (Gibellina non solo è scenario reale e simbolico del dramma, ma la cittadinanza ne è ideale committente e pubblico, oltre a prestare all'allestimento musicisti, attori e manodopera).

Tornando al V secolo a.C., con Eschilo si confronta inevitabilmente, e programmaticamente, il più giovane tragediografo Euripide (come già intuì Aristofane nelle *Rane* del 405 a.C.): questi rinnova forme e contenuti del mito, adotta un punto di vista ‘femminile’ e fortemente critico in diverse tragedie ispirate al conflitto troiano e scritte, non a caso, negli anni cruciali della guerra del Peloponneso. Innanzitutto, nelle già citate *Troiane*, oltre al Coro e ad Andromaca, Euripide porta sulla scena la stessa Elena. Si tratta, a quanto sappiamo, di una novità assoluta³⁰. Qui l'ingresso di Elena viene ritardato fino al terzo episodio, ad accrescere la *suspense*, ma è sapientemente preparato dagli episodi e dagli stasimi precedenti. Prima ancora che le sia imputata la colpa di aver scatenato la guerra di Troia, e gli “infiniti lutti” che ne conseguono, le si attribuisce una capacità attrattiva e distruttiva tale da accomunarla a mostri femminili, quale la Gorgone Medusa – per l'attrazione fatale dello sguardo – e le affascinanti Sirene, per il potere di seduzione del canto (vv. 891-894)³¹.

³⁰ Seppure in altre tragedie si accennasse al ruolo di Elena nella guerra di Troia (già probabilmente nell'*Alessandro*), come personaggio in carne e ossa Elena appare in scena solo nel terzo episodio delle *Troiane*. Per gli altri riferimenti, oltre al già citato Eschilo (*Ag.* 681-698, 1455-1461), cfr. Eur. *Andr.* 103-108, *Ec.* 942-952, *El.* 479-486. Per le *Troiane* si vedano A. LESKY, *La poesia tragica*, cit., pp. 571-587; M. GIOVANNELLI, “Sulle macerie della città”, cit.

³¹ Ci pare pertinente, in relazione al tema della bellezza, ricordare che proprio nel corso del V secolo a.C. Medusa tradisce una significativa evoluzione non solo a livello letterario ma anche iconografico: i tratti inizialmente mostruosi sono ancora ben visibili nell'anfora a figure rosse conservata allo Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek di Monaco (inv. 2312, LIMC online ID 9805), risalente al 525-475 a.C., ma poi acquistano gradualmente un aspetto sempre più attraente: ad esempio nella *pelikē* a figure rosse conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 45.11.1) risalente al 450-440 a.C. Sulla variazione nell'iconografia del personaggio, L. M. WILSON, “Contributions of Greek art to the Medusa myth”, «American Journal of Archaeology», 24 (1920), pp. 232-240, in particolare p. 238. Per il rapporto tra Elena e le Sirene si veda T. J. SINKIEWICZ, “Helen. Scapegoat or Siren?”, «Classical Bulletin», 56 (1980), pp. 39-43, e per un inquadramento più ampio M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, Torino, Einaudi, 2007 e S. MORETTI, R. BOCCALI, S. ZANGRANDI, *La sirena in figura: forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron, 2017. Sulle Sirene in relazione all'opera di Camilleri, cfr. M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*”, in M. DERIU,

Le allusioni alla bellezza e allo sguardo di Elena ne anticipano di fatto l'apparizione, e il potere di seduzione che esercita su Menelao trova un riscontro importante anche nella pittura vascolare: si vedano a esempio il cratere a campana risalente al 475-425 a.C. e conservato al Louvre di Parigi (inv. G 424, *LIMC* online ID 29928), dove Menelao si copre con lo scudo gli occhi per evitare di incrociare lo sguardo di Elena, e l'anfora a figure rosse conservata al British Museum di Londra (inv. E 263, *LIMC* online ID 29922), dove lo scambio di sguardi tra i due induce l'uomo a lasciar cadere la spada³².

Quest'ultimo gesto nell'iconografia antica è a nostro avviso la più efficace rappresentazione simbolica della contrapposizione sopra citata: la bellezza vince la guerra. Anche il marito tradito, bellicoso e furioso, che per riavere Elena ha scatenato lo scontro, depone letteralmente le armi per effetto della seduzione femminile. Naturalmente questo gesto icastico trova supporto nelle *Troiane* in un ampio dispiego di argomentazioni sul piano retorico: Euripide, da buon drammaturgo e 'sofista', non rinuncia a contrapporre Ecuba ed Elena in un magistrale duello verbale costruito per discorsi contrapposti (in greco *agōn*), rispettivamente dedicati all'accusa e alla difesa, come in un vero processo. In risposta ai capi d'imputazione, la donna si professa vittima incolpevole delle decisioni altrui, *in primis* di Afrodite e di Paride: anche questi argomenti si trovano già in Omero, nel già citato terzo canto dell'*Iliade* e nel quarto canto dell'*Odissea* (vv. 120-624) dove Elena ha ripreso il proprio posto, al fianco di Menelao, sul trono di Sparta.

Su questa linea della tradizione 'assolutoria' nei confronti della donna, possiamo collocare infine l'*Elena* euripidea, che rappresenta un punto di svolta decisivo nella percezione del personaggio. La tragedia rilancia la figura in chiave radicalmente nuova, seppur riallacciandosi a una tradizione preesistente (attestata da varie fonti, fra cui almeno una perduta *Palinodia* del poeta greco-siciliano Stesicoro), secondo la quale Paride non avrebbe rapito e portato con sé a Troia Elena, bensì un suo 'doppio': vuota forma, simulacro vivente (in greco *eidōlon*)³³. Nella tragedia euripidea la 'vera' Elena in carne e ossa, all'insaputa di tutti, è stata trasportata magicamente da Sparta in Egitto, alla corte del re Proteo, l'unico in grado di resistere al suo fascino e preservarne intatta la virtù³⁴. Sotto la sua protezione Elena ha trascorso castamente gli anni della guerra di Troia.

Questo è l'antefatto dell'*Elena* euripidea, esposto dalla stessa protagonista nel prologo della 'tragedia' o, per meglio dire, del dramma del tutto innovativo che Euripide rappresenta con ogni probabilità alle Dionisie del 412 a.C. e che per molti aspetti segna uno dei vertici della sua sperimentazione, tesa a ripensare e a rinnovare le forme canoniche della tragedia³⁵. Tale è infatti l'*Elena*, non solo per la premessa esposta sopra,

G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.

³² Secondo R. BLONDELL (*Helen of Troy*, cit., p. 196) non doveva trattarsi di gesti plateali o eccessivi; era infatti sufficiente che la donna, nel menzionare il proprio corpo, indicasse sé stessa e la propria figura.

³³ Lo stesso Camilleri ha dedicato a Elena una *Intervista impossibile*: si veda al riguardo il saggio di Morena Deriu in questo stesso volume. Sull'*eidōlon*, cfr. anche J. P. VERNANT, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, e i saggi sopra citati di A. BELTRAMETTI e il volume di M. BETTINI, C. BRILLANTE (*Il mito di Elena*, cit.).

³⁴ Sull'*Elena* euripidea rimando alle edizioni in bibliografia, in particolare C. BARONE, *Euripide. Elena*, Firenze, Giunti, 1995. Per la tradizione precedente ad Euripide, A. LESKY, *La poesia tragica*, cit., pp. 619-635.

³⁵ Per la tesi sopra esposta riguardo ad Alcibiade, il 'principe nero' che gioca un ruolo determinante nella guerra del Peloponneso, cfr. A. BELTRAMETTI, "Elena o Alcibiade? Bellezza, desiderio e scandali dalle trame del mito a quelle della storia e viceversa", «Storia delle Donne», 12 (2016), pp. 115-139; EAD., "«Ti contentavi solo della forma» (Euripide, *Elena* 1368). Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo", «Dioniso», n.s. 7 (2017), pp. 137-156; EAD., "Elena, chiunque tu sia", cit. Qui si trovano ampiamente discusse numerose versioni moderne. Per i rapporti fra la tragedia euripidea e due riscritture poetiche, l'*Elena* di G. RITSOS (in *Quarta dimensione*, Milano, Crocetti Editore, 2013), messa in scena da

ma anche per il trattamento del mito che richiama (con una metafora trasparente per il pubblico di allora, secondo la convincente tesi di Anna Beltrametti) le tormentate vicende della guerra che in quel momento si combatte dentro e fuori Atene, e che prendono forma sulla scena in una serie di peripezie: l'approdo in Egitto di Teucro, fratellastro di Aiace, e poi di Menelao stesso, il quale può finalmente riabbracciare la moglie, sottrarla alla corte pressante del nuovo re succeduto a Proteo (il *villain* Teoclimeno) e portarla in salvo con uno stratagemma – più da commedia che da tragedia – a garanzia di un lieto fine non certo canonico, ma aperto ai nuovi generi che caratterizzano questa fase di transizione.

Le innovazioni drammaturgiche di Euripide risuonano oggi ai nostri orecchi singolarmente 'moderne'. Non a caso sono amplificate e attualizzate in diverse riscritture e versioni sceniche recenti: da ultima, quella delle *Troiane* (2020) firmata da Angela Demattè attualizza l'ambiguità di fondo di Elena con una interessante 'mediazione' tecnologica. All'inizio dello spettacolo un'attrice dalla fisicità strabordante (Alessia Spinelli), ben dissimulata da una tuta col cappuccio, va a sedersi su una poltrona a margine del palco: qui resterà a lungo in silenzio, presenza inquietante eppure estranea, insensibile ai drammi delle prigioniere troiane. Davanti a sé ha un computer portatile acceso: il viso in primo piano è ripreso in diretta e proiettato, gigantesco, sul fondale, sia nel prologo sia nel monologo di Elena. Prima di recitarlo, l'attrice si trasforma da figura goffa e sciatta in donna seducente, ancorché palesemente trasfigurata dal *medium*: si scopre il capo e il *decolleté*, si scioglie i capelli, si trucca. Nel pronunciare l'arringa di difesa Elena non si rivolge a Ecuba, ma al 'pubblico' di *follower* e *hater*: guardando 'in macchina' amoreggia con gli spettatori e sussurra nel microfono parole dolci e intime, a sottolineare i risvolti pornografici delle icone di bellezza femminile onnipresenti in rete³⁶. Analogamente, ma meno efficace, il gioco di specchi tra finzione e realtà che caratterizza l'ultimo allestimento dell'*Elena* euripidea al Teatro greco di Siracusa (2019). Anche qui la protagonista (Laura Marinoni) si confronta costantemente con la propria immagine riflessa, in video e sulla scena: in particolare il personaggio di Teucro, fratellastro di Aiace, viene affidato a un'attrice (Viola Marietti) e si trasforma in una sorta di *transfert* o 'doppio' di Elena (le assomiglia fisicamente, è vestita e pettinata come lei, ne imita volutamente l'aspetto, le pose, la voce). Perdi più la buca dell'orchestra è riempita d'acqua e chiusa da una parete scenica che accoglie le proiezioni, così da moltiplicare la superficie riflettente. In questo modo il gioco illusorio è portato all'estremo, grazie alle nuove

Elisabetta Vergani al Teatro Verdi di Milano, nel febbraio-marzo 2010, e la tragedia lirica di A. Corghi su testo di M. Mazzocut-Mis, *L'eco di un fantasma*, messa in scena al Teatro Elfo Puccini di Milano nel novembre 2013, si vedano rispettivamente M. TREU, "Le eroine del mito: Elisabetta Vergani a Milano", «Classico Contemporaneo», 10 novembre 2010, <<https://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/aggiornamenti/eventi/402-le-eroine-del-mito-elisabetta-vergani-a-milano>>, e EAD. "*Elena*. Tragedia lirica sulla deriva del mito", «Stratagemmi», 15 novembre 2013, <<https://www.stratagemmi.it/elena-tragedia-lirica-sulla-deriva-del-mito>>, in particolare per il confronto con Ritsos: «L'Elena di Ritsos, benché decrepita e invalida, si professa finalmente libera da quella vera e propria schiavitù della bellezza, e ossessione della giovinezza, che attanaglia sempre più donne e uomini del nostro tempo: se la sensazione di libertà era palpabile in quel testo, e rendeva 'leggere' le ultime parole di una moribonda, al contrario questa Elena ancora giovane e bella ci appare via via una Madame Bovary in declino, una povera infelice prigioniera del proprio ruolo di seduttrice. Non innamorata di Paride, ma del fascino e del potere che esercita su di lui. E dunque destinata a disilludersi presto, non appena gustata la conquista». Il testo della tragedia lirica *L'eco di un fantasma*, è pubblicato in M. MAZZOCUT-MIS, *Tragedie da leggere. Mito e conflitto*, Firenze, Le Monnier, 2020, pp. 27-48.

³⁶ *Troiane* da Euripide, drammaturgia di Angela Demattè, regia di Andrea Chiodi, con Elisabetta Pozzi, Graziano Piazza, Federica Fracassi, Valentina Bartolo, Alessia Spinelli (produzione Centro Teatrale Bresciano, 2020), cfr. D. CORNACCHIONE, "*Troiane*: un'intensa Elisabetta Pozzi per uno spettacolo toccante e contemporaneo", «Teatro.it», 15 settembre 2020, <<https://www.teatro.it/recensioni/troiane/troiane-unintensa-elisabetta-pozzi-per-uno-spettacolo-toccante-e-contemporaneo>>, e G. UGOLINI, "La tragedia greca dopo la pandemia", cit.

tecnologie, e arricchito di citazioni della cultura contemporanea (in particolare *pop*, *camp* e *mélo*). Il regista Davide Livermore volutamente sfida la tradizione, e malgrado riempra d'acqua la buca dell'orchestra si può dire che 'scherzi col fuoco', per come gioca con Euripide e travalica di continuo il sottile confine tra comico e tragico, tra melodramma e parodia, con accentuato gusto del citazionismo, del ridicolo e perfino del *kitsch*, mescolando e contaminando i linguaggi, soprattutto nelle proiezioni video che attingono liberamente a testi antichi e moderni³⁷. Il dramma si inquadra significativamente nel ciclo di spettacoli classici (2019) intitolato *Donne e guerra*, come sottolineano il comunicato stampa e il programma degli spettacoli. Tra gli eventi collaterali si segnala un processo simulato (*Agón*, 20 giugno 2019) in cui proprio Elena siede sul banco degli imputati per il coinvolgimento nella guerra di Troia. E naturalmente lo stesso filo conduttore accomuna le tre opere che si alternano sulla scena di Siracusa: le due tragedie già citate, *Elena* e *Troiane* di Euripide, e la commedia *Lisistrata* di Aristofane.

Questo commediografo merita un posto di rilievo in chiusura del presente intervento, in quanto proprio nel 411 a.C., cioè l'anno successivo all'*Elena*, egli rappresenta ben due commedie che fanno da degno contraltare alle raffigurazioni dell'epica e della tragedia, a completare il quadro fin qui delineato.

5. Aristofane. Il sogno di pace e la donna “che scioglie gli eserciti”

Prima di considerare le due commedie, vale la pena di ricordare, data la pertinenza al nostro tema, alcuni tratti ricorrenti nella carriera di Aristofane: l'unico commediografo della commedia attica detta “antica” o *archaia* di cui rimangono commedie complete trascorre la vita perlopiù in tempo di guerra, e si pronuncia dichiaratamente a favore della pace più volte, già nella prima delle undici commedie conservate, gli *Acarnesi* (425 a.C.). In questa stessa commedia appare già un altro tratto rilevante, il costante riferimento a Euripide, oggetto di parodia ma anche di imitazione, in un dialogo a distanza che Aristofane perpetuerà fino alla morte del tragediografo e anche oltre (nella commedia intitolata *Rane*, scritta e rappresentata nel 405 a.C. dopo la morte di Euripide, lo stesso Dioniso, dio del teatro, afferma che gli manca Euripide e vorrebbe riportarlo in vita).

Si è visto sopra come i canoni e i codici del tragico spingano Euripide a raffigurare in modo traslato, nella storia di Troia e delle sue vittime, gli orrori della guerra, del suo come di ogni tempo. Poiché la commedia antica non prevede simili filtri, Aristofane può invece affrontare sin dai primi versi degli *Acarnesi* la questione scottante della guerra, all'ordine del giorno in assemblea. Il protagonista si pronuncia più volte esplicitamente a favore della pace, e visto che l'assemblea non gli dà ascolto, mette in atto uno strampalato progetto – concludere una tregua privata con Sparta – che paradossalmente ha successo, contro ogni verisimiglianza. Ci preme qui sottolineare che Aristofane – come poi farà Giraudoux – denuncia con sarcasmo i reali motivi, innanzitutto economici, per cui si è entrati in guerra (*Ac.* 524-527); ancora una volta il pretesto è un “affare di donne”: non di Elena, in questo caso, ma di prostitute comicamente ricondotte ad Aspasia e alla cerchia di Pericle.

³⁷ Tra le variegata e discordanti critiche suscitate dal discusso allestimento di Livermore, in particolare per gli aspetti ‘ibridi’ e innovativi, rimando a titolo di esempio a S. RIMINI, “Campeggiare il mito”, «Fata Morgana web», 15 luglio 2019, <<https://www.fatamorganaweb.it/campeggiare-il-mito-elena-davide-livermore>> sull'allestimento siracusano del 2019; P. FIZZAROTTI, “Elena: morire nell'acqua per ricominciare”, «Teatro.it», 11 ottobre 2020, <<https://www.teatro.it/recensioni/elena/morire-nellacqua-per-ricominciare-livermore-incanta-con-lelena-di-euripide>>, sulla ripresa nel teatro ‘al chiuso’ Ivo Chiesa di Genova (2020).

Anche dopo gli *Acarnesi* Aristofane continua a perorare la causa della pace, in particolare nell'omonima commedia (*Pace* del 421 a.C., scritta e rappresentata per celebrare la reale pace di Nicia, breve tregua nella guerra del Peloponneso). La Pace è qui personificata e raffigurata allegoricamente come dea in forma di statua, “simulacro” o *eidōlon*, prigioniera in una caverna in cielo per volontà degli dèi, finché il protagonista riesce a liberarla, con l'aiuto del Coro³⁸. A distanza di dieci anni, nel 411 a.C., il commediografo torna sull'argomento con ben due commedie. Il tema dell'*eidōlon* e in particolare il riferimento all'*Elena* caratterizzano l'opera intitolata *Tesmoforiazuse* (ossia “la festa delle donne”, dal nome ‘Tesmoforie’: una festività esclusivamente femminile celebrata ad Atene, che offre ad Aristofane lo spunto e l'ambientazione per la commedia)³⁹. L'opera annovera tra i personaggi lo stesso Euripide e un suo Parente e si costruisce per gran parte sulla parodia di tragedie euripidee: una di queste è proprio l'*Elena* dell'anno precedente, chiamata esplicitamente “la nuova Elena” (*Th.* 850 e sgg.), a marcare significativamente non solo il breve intervallo trascorso, ma anche l'assoluta novità (che Aristofane riconosce e amplifica, fondendola insieme con altri drammi euripidei come l'*Andromeda*). Il commediografo si concentra sugli elementi di novità dell'opera, ma il sottotesto continuamente rievocato – che né lui né il pubblico possono ignorare – è il messaggio profondo che Euripide ha consegnato ai posteri: non soltanto Elena non è causa della guerra, ma a Troia i Greci hanno combattuto per un fantasma, per una “vuota parvenza”, e quindi per niente. Si mettono in dubbio, dunque, le ragioni di quel conflitto e della stessa guerra del Peloponneso che gli Ateniesi, seduti in teatro, combattono da due decenni e che le loro donne subiscono – come le Troiane ritratte da Euripide – senza aver scelto di combattere e senza la possibilità di ribellarsi. Da questa condizione comune, e dalla strenua opposizione alla guerra che accomuna finzione e realtà, Aristofane prende spunto per l'altra commedia del 411 a.C., intitolata *Lisistrata* dal nome della protagonista⁴⁰.

A lei il commediografo affida il proprio estremo appello per la pace: è lei a radunare una rappresentanza di donne, provenienti da tutta la Grecia, incluse Sparta e altre città nemiche. A tutte loro pesa la guerra, hanno nostalgia dei mariti lontani, hanno perso i propri cari. Lisistrata propone una soluzione apparentemente paradossale che però, come sempre in Aristofane, ha successo. E con uno stratagemma destinato a ‘fare scuola’ – si pensi a Giraudoux e allo stesso Camilleri – ricorre proprio alla bellezza e alla seduzione: estreme risorse per fermare la guerra che in quel momento insanguina la Grecia. Il piano prevede che le donne prima si mostrino agli uomini nella forma migliore, poi si sottraggano a ogni *avance* o rapporto sessuale, finché questi non si risolveranno a sancire una tregua.

Lisistrata vince l'iniziale resistenza delle compagne, con l'aiuto della spartana Lampitò, e porta a termine il proprio piano. A tal fine risulta decisiva, ed esemplare, una comica scena tra l'ateniese Mirrine e il marito Cinesia: lei si adorna e si agghinda per alletterarlo, finge di prepararsi all'unione amorosa, ma poi sparisce sul più bello,

³⁸ Si veda M. TREU, “*Pace* di Aristofane: traduzione di Martina Treu”, in EAD. (a cura di), *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, quaderno n. 4, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 11-122.

³⁹ Si veda il già citato contributo di M. GIOVANNELLI, “Sulle macerie della città”, cit.

⁴⁰ Sui nomi aristofanei, N. KANAVOU, *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011 (uno studio sistematico dei nomi comici nelle commedie integre e in diversi frammenti) e gli articoli di M. TREU, “Aristofane, nomi in commedia (Parte I). Il destino nel nome: *Acarnesi*, *Cavaliere* e *Nuvole*”, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 21, 2019, pp. 125-134; e di A. BELTRAMETTI, “Aristofane, nomi in commedia (Parte II). Nomi ed enigmi (non troppo oscuri), due casi di studio: Pistetero e Prassagora, *Uccelli* e *Donne in assemblea*”, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 21, 2019, pp. 135-142.

lasciandolo in preda al desiderio. La bellezza della donna si rivela l'arma più efficace, l'unico vero antidoto alla guerra. Gli uomini greci si arrendono al potere femminile e firmano un armistizio. Ed è rilevante, in relazione al nostro tema, che nel canto finale della commedia il Coro celebri la ritrovata pace ma anche, significativamente, il simbolo del fascino muliebre, distruttore e salvifico, l'amata e odiata Elena:

Vieni, Musa spartana / a celebrare d'Amicle il dio / lasciando l'amato Taigeto, / e la signora
dalla bronzea sede / e i prodi figli di Tindaro / che lungo l'Eurota si diletano [...] / Sia la
figlia di Leda / venerabile, alla guida del coro. (Ar. *Lis.* 1296-1320)

Ci piace chiudere il percorso fin qui tracciato con questo canto, che rievoca i cori dorici di Sparta e sancisce, nel nome di Elena, il trionfo della bellezza sulla guerra. Nella fantasia comica di Aristofane *Lisistrata* e le sue compagne si ergono a strumento di salvezza collettiva, come auspicava Giraudoux; usano con successo tutte le risorse femminili, le arti oratorie, le armi della seduzione e naturalmente la propria bellezza; e diversamente da quanto accade nell'epica e nella tragedia (e nella realtà, perlomeno nel V secolo) le donne riescono nel loro intento e pongono fine allo scontro. Per questo messaggio 'pacifista', affidato alle Ateniesi e non solo, *Lisistrata* gode di enorme fortuna nella storia della ricezione, prestandosi a diventare un vero e proprio manifesto antibellicista, un monito e un auspicio anche per il futuro⁴¹.

⁴¹ Sulla fortuna della commedia si veda S. BETA, *La donna che sconfigge la guerra. Lisistrata racconta la sua storia*, Roma, Carocci, 2022. Basti qui ricordare il movimento globale "Lysistrata Project" (nato nel 2003 in risposta all'offensiva USA in Iraq, con centinaia di allestimenti della commedia in contemporanea in tutto il mondo), i frequenti allestimenti di *Lisistrata* sulle scene internazionali (ad esempio al Teatro greco di Siracusa nel 2010 e nel 2019) e da ultimo il film *Chi-raq* di Spike Lee (2015) che traspone la vicenda aristofanea nella Chicago contemporanea, eleggendola a simbolo della protesta contro la guerra in Iraq e contro la violenza tra bande armate che tuttora insanguina le città nordamericane.

Bibliografia

- ANDERSON, MICHAEL J., *The fall of Troy in early Greek poetry and art*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- ARDONE, VIOLA, “Le tante guerre di Elena e i volti del desiderio”, «La Stampa», 4 dicembre 2021.
- ARPAIA, MARIA; ALBANESE, ANGELA; RUSSO, CARLA (a cura di), *L’oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2015.
- AUGOUSTAKIS, ANTONY; CYRINO, MONICA S. (eds.), *Screening love and war in Troy: Fall of a city*, London, Bloomsbury, 2022.
- BARLOW, SHIRLEY A., *Euripides. Trojan women*, Warminster, Aris & Phillips, 1986.
- BARONE, CATERINA, *Euripide. Elena*, Firenze, Giunti, 1995.
- BARONE, CATERINA, *Troiane di Euripide: anatomia di una messa in scena*, Padova, Cleup, 2016.
- BATTEZZATO, LUIGI, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995.
- BELTRAMETTI, ANNA, *Euripide. Le tragedie*, traduzione di F. M. PONTANI, introduzione e note di A. BELTRAMETTI, Torino, Einaudi, 2002.
- BELTRAMETTI, ANNA, “Elena o Alcibiade? Bellezza, desiderio e scandali dalle trame del mito a quelle della storia e viceversa”, «Storia delle Donne», 12.1 (2016), pp. 115-139.
- BELTRAMETTI, ANNA, “La guerra di Troia ha avuto luogo. Le scene del teatro e i retroscena delle guerre: oro, violenze, menzogne”, in A. CAMEROTTO, M. FUCECCHI, G. IERANÒ (a cura di), *Uomini contro. Tra l’Iliade e la grande guerra*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 131-144.
- BELTRAMETTI, ANNA, “«Ti contentavi solo della forma» (Euripide, *Elena* 1368). Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo: smagliature testuali, tracce di storia e problemi di metodo”, «Dioniso», n.s. 7 (2017), pp. 137-156.
- BELTRAMETTI, ANNA, “Aristofane, nomi in commedia (Parte II). Nomi ed enigmi (non troppo oscuri), due casi di studio: Pistetero e Prassagora, *Uccelli e Donne in assemblea*”, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 21 (2019), pp. 135-142.
- BELTRAMETTI, ANNA, “Elena, chiunque tu sia, necessità di natura o finzione del nostro pensiero”, in G. NORCIA, *A proposito di Elena*, Milano, VandA edizioni, 2020, pp. 7-12.
- BERGREN, ANN L. T., *Weaving truth: Essays on language and the female in early Greek thought*, Washington, Center for Hellenic Studies, 2008.
- BETA, SIMONE, *La donna che sconfigge la guerra. Lisistrata racconta la sua storia*, Roma, Carocci, 2022.
- BETTINI, MAURIZIO; BRILLANTE, CARLO, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002.
- BETTINI, MAURIZIO; SPINA, LUIGI, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- BIEHL, WERNER, *Euripides. Troades*, Heidelberg, Winter, 1989.
- BLONDELL, RUBY, *Helen of Troy: Beauty, myth, devastation*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- BRILLANTE, CARLO, “La voce che affascina: Elena e Cleopatra”, «Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici», 59 (2007), pp. 1-23.

- BRILLANTE, CARLO, “Elena nella notte della presa di Troia: dall’*Iliupersis* all’*Eneide*”, «*Aevum Antiquum*», 9 (2009), pp. 109-139.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, “Totò contro i ciclopi”, «*La Stampa*», 14 maggio 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli vintage, 2016 [I ed. Milano, Rizzoli, 2014].
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CASTIGLIONI, BARBARA, *Euripide. Elena*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2021.
- CENTANNI, MONICA, “Le schiave troiane attrici del dramma: il ruolo drammaturgico del coro nelle *Coefore* di Eschilo”, «*Atene e Roma*», 3/4 (2012), pp. 355-368.
- CERBO, ESTER; DI BENEDETTO, VINCENZO, *Euripide. Troiane*, Milano, Rizzoli, 1998.
- CITTI, FRANCESCO; IANNUCCI, ALESSANDRO; ZIOSI, ANTONIO (a cura di), *Troiane classiche e contemporanee*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2017.
- COHEN, BETH (ed.), *The distaff side: Representing the female in Homer’s Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- CORNACCHIONE, DAVIDE, “Troiane: un’intensa Elisabetta Pozzi per uno spettacolo toccante e contemporaneo”, «*Teatro.it*», 15 settembre 2020, <<https://www.teatro.it/recensioni/troiane/troiane-unintensa-elisabetta-pozzi-per-uno-spettacolo-toccante-e-contemporaneo>> [26 giugno 2022].
- DE SANCTIS, DINO, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018.
- DI BATTISTA, SERENA, “Penelope: riferimenti letterari nella canzone di Achille Lauro e nel monologo di Monica Guerritore”, «*Sololibri*», 5 marzo 2021, <<https://www.sololibri.net/Penelope-riferimenti-letterari-achille-lauro-monica-guerritore.html>> [5 maggio 2021].
- DI VITA, VINCENZA, “Vincenzo Pirrotta tra *cunto* e *sacre-vie* nell’apocalisse di un *Faro al Buio*”, in M. ARPAIA, A. ALBANESE, C. RUSSO (a cura di), *L’oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2015, pp. 113-122.
- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, «*Quaderni camilleriani*», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DERIU, MORENA, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «*ClassicoContemporaneo*», 6 (2020), pp. 37-58.
- DERIU, MORENA, Nēsoi. *L’immaginario insulare nell’Odissea*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2020.
- DIGGLE, JAMES, *Euripidis Fabulae*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1981, vol. 2.
- FIZZAROTTI, PAOLO, “Elena: morire nell’acqua per ricominciare”, «*Teatro.it*», 11 ottobre 2020, <<https://www.teatro.it/recensioni/elena/morire-nellacqua-per-ricominciare-livermore-incanta-con-lelena-di-euripide>> [21 gennaio 2022].
- FORD, ANDREW, *Homer: The poetry of the past*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- GALLATO, PEPPE L. (a cura di), *Luigi Pirandello. ’U Ciclopu*, prefazione di M. NAPOLITANO, traduzione italiana a fronte, Roma, The Freak, 2017.
- GIOVANNELLI, MADDALENA, “Sulle macerie della città (e di Euripide): le *Troiane* del contemporaneo”, «*Stratagemmi. Prospettive teatrali*», 16 (2010), pp. 103-123.
- GIRAUDOUX, JEAN, *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935 [trad. it. di C. FERRERO, “La guerra di Troia non si farà”, «*Il Dramma*», 21.2-3 (1945), pp. 57-80].

- GONZÁLEZ-RIVAS, ANA; LIPSCOMB, ANTONELLA (eds.), *The eternal return: Myth updating in contemporary literature*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40.2 (2017), special issue.
- GRAZIOSI, BARBARA; GREENWOOD, EMILY (eds.), *Homer in the twentieth century. Between world literature and the Western canon*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- HALL, EDITH, *The return of Ulysses: A cultural history of Homer's Odyssey*, London, Tauris, 2012.
- HARAMBAT, JEAN, *Ulysse. Les chants du retour*, Arles, Actes Sud BD, 2014.
- HARDWICK, LORNA, "Myth, creativity and repressions in modern literature: Refigurations from ancient Greek myth", in A. GONZÁLEZ-RIVAS, A. LIPSCOMB (eds.), *The eternal return: Myth updating in contemporary literature*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40.2 (2017), special issue, pp. 11-26.
- HUGHES, BETTANY, *Helen of Troy. Goddess, princess, whore*, London-New York, Random House, 2005.
- IERANÒ, GIORGIO, *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*, Torino, Einaudi, 2021.
- KANAVOU, NICOLETTA, *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011.
- KOLOVOU, PENELOPE-FOTEINI, "Penelope weaving the (f)e-mail: Texting and sexting", in A. GONZÁLEZ-RIVAS, A. LIPSCOMB (eds.), *The eternal return: Myth updating in contemporary literature*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40.2 (2017), special issue, pp. 135-150.
- KOVACS, DAVID, *Euripides. Troades*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- LEE, KEVIN H., *Euripides. Troades*, London, Bristol Classical Press, 1997.
- LESKY, ALBIN, *La poesia tragica dei Greci*, traduzione di P. ROSA, Bologna, il Mulino, 1996.
- LEZZA, ANTONIA; CAIAZZO, FEDERICA; FERRAUTO, EMANUELA (a cura di), *Antologia teatrale. Atto secondo*, Napoli, Liguori, 2021.
- MAGUIRE, LAURIE, *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Malden MA-Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
- MARZULLO, BENEDETTO, *Aristofane. Le commedie*, nuova edizione con testo greco rivisto, Milano, Newton Compton, 2003.
- MASTROMARCO, GIUSEPPE, *Commedie di Aristofane*, Torino, UTET, 1983, vol. 1.
- MASTROMARCO, GIUSEPPE; TOTARO, PIERO, *Commedie di Aristofane*, Torino, UTET, 2006, vol. 2.
- MAZZOCUT-MIS, MADDALENA, *Tragedie da leggere. Mito e conflitto*, Firenze, Le Monnier, 2020.
- MORETTI, SIMONA; BOCCALI, RENATO; ZANGRANDI, SILVIA, *La sirena in figura: forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron, 2017.
- MURRAY, GILBERT, *Euripidis Fabulae*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1913, vol. 2.
- NOTTI, ERIKA; TREU, MARTINA, "Sailors on board, heroes en route: From the Aegean world to modern stage", in R. ROVIRA GUARDIOLA (ed.), *The Ancient Mediterranean sea in modern visual and performing arts. Sailing in troubled waters*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 121-143.
- PADUANO, GUIDO, *Teatro greco. Tragedie*, Milano, Rizzoli, 2006.
- PADUANO, GUIDO, *Teatro greco. Commedie*, Milano, Rizzoli, 2007.
- PAGLIARO, ANTONINO (a cura di), *Euripide. 'U Ciclopu*, dramma satiresco ridotto in siciliano da L. PIRANDELLO, Firenze, Le Monnier, 1967.

- PARMENTIER, LEON; GREGOIRE, HENRY, *Euripide. Tome IV: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *L'Orestide di Eschilo*, nella versione di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1960.
- PIOVAN, DINO; BRAZZALE, RICCARDO (a cura di), *Diario 2014*, «I Quaderni del Teatro Olimpico», Vicenza, Fondazione Teatro comunale di Vicenza, 2014, vol. 35.
- PIOVAN, DINO; BRAZZALE, RICCARDO (a cura di), *Diario 2015*, «I Quaderni del Teatro Olimpico», Vicenza, Fondazione Teatro comunale di Vicenza, 2015, vol. 36.
- POUSCHÉ, ELENA, “Capitano Ulisse, regia di Giuseppe Emiliani”, «Sipario», 3 dicembre 2009, <<https://www.sipario.it/recensioniprosac/item/2010-sipario-recensioni-capitano-ulisse.html>> [26 gennaio 2022].
- PUPPA, PAOLO, *Famiglie di notte*, Palermo, Sellerio, 2000.
- RIMINI, STEFANIA, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015.
- RIMINI, STEFANIA, “Campeggiare il mito”, «Fatamorgana», 15 luglio 2019, <<https://www.fatamorganaweb.it/campeggiare-il-mito-elena-davide-livermore>> [21 gennaio 2022].
- RITSOS, GHIANNIS, *Quarta dimensione*, traduzione di N. CROCETTI, Milano, Crocetti Editore, 2013.
- ROISMAN, HANNA M., “Helen in the *Iliad*: Causa belli and victim of war. From silent weaver to public speaker”, «American Journal of Philology», 127 (2006), pp. 1-36.
- SAVINIO, ALBERTO, *Capitano Ulisse*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 1989 [I ed. Roma, Quaderni di Novissima, 1934].
- SEGAL, CHARLES, *Singers, heroes and gods in the Odyssey*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- SETTIS, SALVATORE, “Sommamente originale: l'arte classica come seriale, iterativa, portatile”, in S. SETTIS, A. ANGUSSOLA, D. GASPAROTTO (a cura di), *Serial / Portable classic – The Greek canon and its mutations*, Milano, Progetto Prada Arte, 2015, pp. 276-278.
- SIENKEWICZ, THOMAS J., “Helen. Scapegoat or Siren?”, «Classical Bulletin», 56 (1980), pp. 39-43.
- SOFFICI, CATERINA, “Si fa presto a dire santa e traditrice se non conosci davvero Penelope e Elena”, «La Stampa», 27 novembre 2021, <<https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2021/11/27/news/si-fa-presto-a-dire-santa-e-traditrice-se-non-conosci-davvero-penelope-e-elena-1.40960774>> [21 gennaio 2022].
- SUSANETTI, DAVIDE, *Euripide. Troiane*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- TREU, MARTINA, “Il sogno della regina”, in G. RAINA (a cura di), *Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica*, Como-Pavia, Ibis, 2006, pp. 65-101.
- TREU, MARTINA, “Satira futurista e Satiri siciliani”, «Quaderni di Storia», 63 (2006), pp. 345-370.
- TREU, MARTINA, “La festosa invasione dei Satiri in Sicilia”, «Dionysus ex machina», 1 (2010), pp. 1-6.
- TREU, MARTINA, “Le eroine del mito: Elisabetta Vergani a Milano”, «Classico Contemporaneo», 10 novembre 2010, <<https://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/aggiornamenti/eventi/402-le-eroine-del-mito-elisabetta-vergani-a-milano>> [21 gennaio 2022].
- TREU, MARTINA (a cura di), *E. Isgrò. L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, Firenze, Le Lettere, 2011.

- TREU, MARTINA, “*Elena*. Tragedia lirica sulla deriva del mito”, «Stratagemmi», 15 novembre 2013, <<https://www.stratagemmi.it/elena-tragedia-lirica-sulla-deriva-del-mito>> [26 gennaio 2022].
- TREU, MARTINA, “Una moltitudine di Nessuno. L’*Odissea* e il Mediterraneo in scena”, «Alessandria. Rivista di glottologia», 8 (2014), pp. 181-201.
- TREU, MARTINA, “Ulysses’s journey and Homer’s *Odyssey*: An eternal return”, in A. GONZÁLEZ-RIVAS, A. LIPSCOMB (eds.), *The eternal return: Myth updating in contemporary literature*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40.2 (2017), special issue, pp. 102-122.
- TREU, MARTINA, “Aristofane, nomi in commedia (Parte I). Il destino nel nome: *Acarnesi*, *Cavalieri* e *Nuvole*”, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 21 (2019), pp. 125-134.
- TREU, MARTINA, “Orestee siciliane: Isgrò, Pirrotta e Livermore”, «Stratagemmi», 22 luglio 2021, <<https://www.stratagemmi.it/orestee-siciliane-isgro-e-livermore>> [22 gennaio 2022].
- TREU, MARTINA, “*Pace* di Aristofane: traduzione di Martina Treu”, in EAD. (a cura di), *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, quaderno n. 4, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 11-122.
- TREU, MARTINA, “Eschilo in Sicilia: l’*Agamènnuni* di Isgrò e Pirrotta (1983-2021)”, in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, pp. 243-255.
- UGOLINI, GHERARDO, “La tragedia greca dopo la pandemia. Le *Troiane* con Elisabetta Pozzi”, «Visioni del tragico», 20 settembre 2020, <<https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/la-tragedia-greca-dopo-la-pandemia-le-troiane-con-elisabetta-pozzi-a-brescia>> [23 febbraio 2022].
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *L’immagine e il suo doppio. Dall’era dell’idolo all’alba dell’arte*, traduzione di P. CONTE, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- WESOŁOWSKA, ELŻBIETA, “Hell-to-men? Helen and her magic names”, «Antigone Journal», Maggio 2021, <<https://antigonejournal.com/2021/05/helen-magic-names>> [23 gennaio 2022].
- WILSON, LILLIAN M., “Contributions of Greek art to the Medusa myth”, «American Journal of Archaeology», 24 (1920), pp. 232-240.

L'Afrodite *Kallipygos* in Andrea Camilleri: uno sguardo (al) 'classico' per una Venere contemporanea¹

MARIANNA CASTIGLIONE

In the story entitled *Venere*, within the collection *Donne*, Andrea Camilleri mentions the adjective «callipigia», calling to mind the ancient iconography of the Aphrodite *Kallipygos*, a well-known marble statue currently in the National Archaeological Museum of Naples. The paper focuses on this iconographic type examining it in the framework of different literary sources and archaeological materials, as well as referring to its fortune in post-antique art and culture (paintings, sculpture, ceramic production, women's fashion, comic strips, and advertisements). Such an overview clarifies the perception of the 'Classic' in modern and contemporary times, and also in the quotation in Camilleri's work. This is a phenomenon also well attested by other masterpieces which have sometimes become Pop culture and globalised icons.

1. Premessa

«Venere scivolò in giù e Marco dovette bloccarla tenendola con le mani più in basso. Fu così che ebbe modo di constatare come l'aggettivo "callipigia" attribuito alla dea Venere si addicesse perfettamente a quella Venere terrestre»². Il riferimento all'Afrodite *Kallipygos* (Καλλιπυγος) nel racconto intitolato *Venere*, all'interno della raccolta *Donne*, è l'unico accenno che si può trovare in Andrea Camilleri a un tipo iconografico ripreso da una nota statua in marmo attualmente conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Figura 1)³.

Tale scultura è presa in esame in questo contributo dal punto di vista formale e per la sua fortuna antica e post-antica, con lo scopo di fornire gli strumenti interpretativi peculiari dell'arte e dell'archeologia classica a quanti si avvicinino al testo di *Venere* e ne vogliano comprendere appieno le sfumature della citazione qui contenuta, inserendola nel percorso compositivo ed esistenziale dello scrittore. Sarà così possibile leggere il racconto di Camilleri non solo tramite lo sguardo 'classico' degli osservatori antichi dinanzi alla *Kallipygos*, ma anche attraverso quello sguardo orientato verso il 'classico', inteso come un patrimonio di conoscenza noto, compreso e riutilizzato, che determinò la fortuna post-

¹ Sono molto grata a Giuseppe Marci e a Morena Deriu per avermi coinvolta in questo progetto camilleriano, ad Andrea Ercolani e a Maurizio Paoletti per la disponibilità al confronto, e ai due revisori anonimi per l'attenta lettura e gli utili suggerimenti, che hanno certamente contribuito a migliorare il testo.

² A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli vintage, 2016, p. 187.

³ MANN, inv. 6020. Per il tipo iconografico e sulla sua diffusione in materiali differenti, cfr. G. SÄFLUND, *Aphrodite Kallipygos*, Uppsala, Almqvist & Winksell, 1963; A. DELIVORRIAS, s.v. "Aphrodite", in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. LIMC*, Zürich-München, Artemis Verlag, 1984, vol. 2.1, pp. 2-151, in particolare pp. 85-86, nrr. 765-771; K. PARLASCA, "Aphrodite *Kallipygos*. Ihre kunstarchäologische Stellung und Aspekte ihrer Rezeption", in K. SCHADE, A. SCHÄFER, D. RÖBLER (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, Beiträge einer internationalen Fachtagung (Berlin, 19-21 Februar 2005), Münster, Scriptorium, 2007, pp. 223-234, Taf. 56-61; S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", in C. GASPARRI (a cura di), *Le sculture Farnese, I. Le sculture ideali*, Verona, Electa, 2009, pp. 73-76.

antica dell'iconografia e che appartiene all'autore stesso, per il quale la memoria del passato ha anche la capacità di illuminare le vicende del presente⁴.

2. Il tipo statuario dell'Afrodite *Kallipygos* e le sue interpretazioni

La scultura dell'Afrodite *Kallipygos* fa parte della Collezione Farnese esposta nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli ed è stata da alcuni attribuita all'età repubblicana o proto-imperiale; la sua datazione, però, può forse scendere anche fino alla metà del II secolo d.C. per l'accentuato uso del trapano corrente. Si tratta di una copia romana di un originale greco ascrivito a un ampio arco cronologico, compreso tra la fine del IV e il I secolo a.C., che si può ragionevolmente circoscrivere al primo Ellenismo. Rinvenuta nel XVI secolo, la sua provenienza resta tutt'ora ignota: quella riportata, vale a dire la *Domus Aurea*, la grandiosa residenza dell'imperatore Nerone fatta erigere dopo l'incendio del 64 d.C., non è, infatti, verificabile⁵.

La statua rappresenta una figura femminile giovanile stante, con la gamba sinistra portante e la destra flessa, leggermente scartata di lato, vestita di un lungo chitone altocinto, dalla stoffa sottile e le pieghe molto fitte, che, aperto sul fianco destro, lascia nuda la porzione inferiore del corpo. La spallina destra è scivolata lungo il braccio, come spesso accade nelle rappresentazioni di Afrodite, sin dalle sculture pertinenti al frontone del Partenone ad Atene. Si tratta, pertanto, di un elemento allusivo alla divinità e spesso utile alla sua identificazione anche in mancanza di ulteriori attributi più espliciti, quale la presenza del figlio Eros, per esempio. Tale caratteristica, che nel caso della statua Farnese lascia anche parzialmente scoperto il seno, era talvolta visibile, altresì, nelle rappresentazioni di quelle donne mortali che intendevano atteggiarsi e attribuirsi allusivamente qualità proprie della dea. La figura si inarca, si volge su sé stessa e all'indietro, e, sollevando un ampio lembo della veste al di sopra della spalla sinistra, ammira le parti denudate e, in particolare, le "belle natiche" cui rimanda l'aggettivo⁶. Il suo stesso sguardo coinvolge e direziona anche quello dell'osservatore.

L'interpretazione della scultura resta controversa: sia che si tratti della replica della statua di culto di Afrodite, o della dea stessa che prendeva a modello un'etera, oppure di una danzatrice, una fanciulla o un'etera⁷, essa è certamente condizionata dalla torsione delle spalle e dalla posizione del braccio sinistro che tiene il lembo del chitone sollevato, elemento di restauro, così come dall'enfasi del gesto della testa, che era già stata inserita al momento dell'acquisto da parte del cardinale Odoardo Farnese e che fu, poi, smontata e cambiata da Carlo Albacini, autore delle integrazioni delle parti mancanti, della sostituzione dei vecchi restauri, così come della realizzazione dell'attuale base di appoggio, che ricalcava la forma dell'originale (Figura 2)⁸.

⁴ Si veda S. BORCHETTA, "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*", «Diacritica», 8.2 (2020), pp. 19-27.

⁵ Si veda S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., pp. 73 (per la provenienza), 75-76 (per la datazione).

⁶ Per un'accurata descrizione della statua rimando, da ultimo, a S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., pp. 73-76; cfr., altresì, C. MITCHELL HAVELOCK, *The Aphrodite of Knidos and her successors. A historical review of the female nude in Greek art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 98-101; A. M. RICCOMINI, *La scultura*, Roma, Carocci, 2014, pp. 141-142.

⁷ Cfr. G. SÄFLUND, *Aphrodite Kallipygos*, cit., pp. 50-53; C. MITCHELL HAVELOCK, *The Aphrodite of Knidos and her successors*, cit., p. 99; M. BEARD, J. HENDERSON, *Classical art. From Greece to Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 123-124; S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., p. 75.

⁸ Sui restauri, G. SÄFLUND, *Aphrodite Kallipygos*, cit., pp. 15-21; S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., pp. 73-74.

Neppure le fonti antiche forniscono dati probanti all'identificazione, sebbene in esse si possano rintracciare alcuni riferimenti a un'Afrodite definita *Kallipygos*: un passo dei *Deipnosophisti* di Ateneo di Naucrati, scrittore di lingua greca del II-III d.C., menziona un tempio eretto per questa dea a Siracusa da due avvenenti sorelle "dalle belle natiche", appunto, che riuscirono a sposare due fratelli dal ricco patrimonio (Appendice nr. 1)⁹, mentre un passaggio del *Protrettico ai Greci* di Clemente Alessandrino, uno dei Padri della Chiesa vissuto tra la metà del II secolo e gli inizi del III d.C. circa, ricorda i sacrifici offerti dai Siracusani a tale divinità (Appendice nr. 2), che il poeta ellenistico Nicandro di Colofone appellava con l'epiteto di *Kalliglutos* (Καλλίγλουτος)¹⁰.

Sebbene la presenza di tali riferimenti letterari suggerisca l'esistenza di un culto di Afrodite *Kallipygos* almeno a Siracusa, tuttavia non si può inferire che la scultura Farnese fosse la riproduzione dell'immagine sacra della divinità. Quest'ultima fu realizzata durante il primo Ellenismo, probabilmente in marmo e in Asia Minore, forse più precisamente in ambiente pergameno, come parrebbe confermare l'esistenza del motivo iconografico sulla ceramica a rilievo rinvenuta nell'antico centro dell'Eolide¹¹. La figura poteva rappresentare, altresì, una donna mortale, libera o etera, a cui, nelle città greche, non era assolutamente preclusa la vita culturale; non doveva necessariamente trattarsi, pertanto, di un'immagine legata alla prostituzione sacra, un rituale che, secondo alcune fonti, era praticato in taluni santuari di Afrodite¹². Proprio alla dea, infatti, in quanto divinità dell'amore, protettrice della femminilità e della sessualità, nonché patrona della prosperità del corpo civico e dell'attività della prostituzione, si rivolgevano le preferenze anche di prostitute o etere, intese come categorie professionali.

3. Fortuna antica dell'Afrodite *Kallipygos*

Nell'antichità il tipo iconografico della *Kallipygos* ebbe una certa fortuna nel mondo greco e romano, replicato su materiali di diverso tipo. Oltre alla Callipige Farnese, infatti, si possono annoverare un castone in pasta vitrea del IV secolo a.C. (Figura 3.a), una statuetta in bronzo di età ellenistica posta come manico di una spatula per cosmetici da Locri (Figura 3.b), un rilievo tardo-ellenistico in calcare da Kos (Figura 3.c), una statuetta tardo-ellenistica in terracotta da Capua, un busto frammentario e di dimensioni ridotte del Museo Nazionale di Teheran, variamente datato al III o al II-I secolo a.C., una statuetta bronzea di età romana del Museo Provinciale d'Arte di Trento, una frammentaria in basalto datata entro la metà del II secolo d.C. e conservata nel Magazzino dei Musei Vaticani, una statua delle dimensioni uguali al vero confluita in una collezione privata statunitense¹³ e, probabilmente, un'altra rinvenuta a Salona, così interpretata sulla base della descrizione del viaggio compiuto nel XIX secolo dal veneziano Giacomo de Concina¹⁴.

⁹ Ath. 12.80.554c-e.

¹⁰ Clem. Al. *Protr.* 2.39.2. Per il riferimento a Nicandro, si veda il fr. 23 Schneider.

¹¹ Cfr., da ultimo, S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., pp. 75-76.

¹² Sulla prostituzione sacra, vera o 'mitica', in alcuni luoghi di culto di Afrodite, come quelli di Corinto, Locri, Erice e d'Asia Minore, si vedano, a titolo esemplificativo, B. LIETZ, "La dea di Erice ed il suo rapporto con la prostituzione", in F. GHIZZANI MARCIA, C. MEGALE (a cura di), *Materiali per Populonia 8*, Pisa, ETS, 2009, pp. 247-254; G. PIRONTI, "L'Afrodite di Corinto e il 'mito' della prostituzione sacra", in P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Corinto, luogo di azione e luogo di racconto*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 23-25 settembre 2009), Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, pp. 13-26.

¹³ Per i diversi materiali archeologici citati, G. SÄFLUND, *Aphrodite Kallipygos*, cit., pp. 22-29, 40-44; A. DELIVORRIAS, s.v. "Aphrodite", cit.; S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., p. 75.

¹⁴ Cfr. A. SEDLAR, "Unidentified sculpture from Salona: Venus *Kallipygos*?", in M. MOKRYS, S. BADURA, A. LIESKOVSKY (eds.), *The 2nd international virtual scientific conference*, 9-14 June 2014 (University of Zilina), «ScieConf», 2014, pp. 347-349.

L'ideazione e la diffusione della *Kallipygos* si inseriva nell'ambito di una nuova formulazione del corpo di Afrodite a partire dalla creazione della statua della Cnidia di Prassitele (360 a.C.). Prima di allora, infatti, né la cultura artistico-artigianale né la letteratura di ambito greco recavano traccia di un'immagine della divinità nuda, che si poteva osservare, invece, nel vicino mondo orientale¹⁵.

Le figure femminili mortali, afferenti generalmente alle classi più abbienti della società, spesso non si differenziavano dall'immagine attribuita alla dea, secondo quanto testimoniato dalle fonti scritte e dalla produzione artistica del periodo Tardo Geometrico e dello stile dedalico (seconda metà dell'VIII-terzo quarto del VII a.C. ca.). Esse, infatti, al pari della divinità, indossavano vesti ricche e sontuose, che ne ribadivano il ruolo e lo *status*¹⁶. In età arcaica (ultimo quarto del VII-primo quarto del V a.C. ca.), poi, rarissimi erano i casi di donne raffigurate nude: si trattava per lo più di etere, di giovani ritratte al bagno prenuziale o di fanciulle impegnate in rituali di iniziazione. Afrodite, invece, continuava a essere rappresentata completamente vestita.

Dal VI secolo a.C., però, si poté registrare un cambiamento: gli abiti furono talvolta utilizzati per mettere in evidenza le forme del corpo, palesando una certa attenzione degli artigiani e degli artisti e, conseguentemente, della cultura greca per la fisicità femminile¹⁷. Ancora in età classica (secondo quarto del V-terzo quarto del IV a.C. ca.), però, la divinità e le donne comuni portavano ricchi abiti dalla stoffa pesante e poi, dalla seconda metà del V a.C., più leggera e aderente al corpo. Tuttavia, a partire dalla fine del secolo la corrispondenza tra la dea e le figure mortali iniziò a perdersi: la prima acquisì sempre più un atteggiamento sensuale e passò dalla parziale alla totale nudità, con la Cnidia appunto¹⁸. In età ellenistica (ultimo terzo del IV-I a.C. ca.) le donne continuarono a essere vestite, mentre Afrodite fu rappresentata completamente o parzialmente nuda, e il suo aspetto acquisì una valenza erotica sempre maggiore, ancora assente nella Cnidia. Tale caratteristica andava ad affiancarsi alle altre funzioni della dea, sue prerogative già in età classica: conferire forza attrattiva alle donne e soprintendere alla sfera amorosa, ai matrimoni e alle nascite, così come alle unioni sessuali non orientate alla maternità¹⁹.

Furono proprio l'attenzione per questi aspetti legati all'amore anche nell'accezione prettamente erotica, insieme all'analisi e all'osservazione delle forme perfette o meno del corpo umano e delle sue pose, tratti distintivi dell'età ellenistica, a determinare la creazione e la diffusione della *Kallipygos*. Già sulla ceramica figurata tardoclassica del IV secolo a.C. si poteva rintracciare, tra l'altro, un motivo simile, ovvero il gesto di sollevare la veste, l'*anasyrma*, compiuto da alcune etere, le cui nudità, in tal modo, erano agevolmente ammirate dagli uomini durante il simposio²⁰.

4. Fortuna post-antica dell'Afrodite *Kallipygos*

In età moderna, l'interesse per le connotazioni voyeuristiche assicurò una grande fortuna alla Callipige Farnese e al suo fiero atteggiamento di esibizione del corpo. Ne sono testimonianza alcuni oggetti di natura e materiali diversi: le numerose stampe in cui fu riprodotta, le varie copie in marmo e bronzo eseguite a partire dal XVI secolo e destinate

¹⁵ Cfr. Z. BAHRANI, "The Hellenization of Ishtar: Nudity, fetishism, and the production of cultural differentiation in Ancient art", «Oxford Art Journal», 19.2 (1996), pp. 3-16.

¹⁶ Per un'accurata disamina, P. KRANZ, *Aphrodite – Venus. Die Göttin und das Erscheinungsbild der Frau in der Antike*, Erlangen, FAU University Press, 2020, pp. 4-32.

¹⁷ Per un approfondimento puntuale dei vari aspetti, *ivi*, pp. 33-56.

¹⁸ *Ivi*, pp. 57-87.

¹⁹ *Ivi*, pp. 89-102.

²⁰ Cfr. G. SÄFLUND, *Aphrodite Kallipygos*, cit., pp. 45-49.

ai musei, così come alle corti e ai nobili italiani, francesi, inglesi, svedesi e russi, e, infine, i calchi realizzati sin dal XVII secolo²¹.

L'apprezzamento del modello iconografico è confermato, altresì, sia dal suo uso in qualità di motivo decorativo nelle produzioni settecentesche in porcellana (Wedgwood) e biscuit (Sèvres)²² sia dall'evidente richiamo in opere pittoriche quale *The Bath of Psyche* (1890) di Frederic Leighton, in cui la posa di Psiche parrebbe un'imitazione di quella della statua della Callipige, ammirata a Napoli dall'artista²³.

Anche la moda degli ultimi decenni del Settecento e degli inizi dell'Ottocento subì l'influsso del tipo scultoreo. In tale periodo, infatti, si diffuse, prima in Francia e poi altrove in Europa, un vestito con una cintura alta in vita e ormai privo di quelle componenti voluminose tipiche degli abiti femminili di epoca precedente, che tenevano celate le parti inferiori del corpo. Queste componenti furono sostituite da sottovesti che definivano e mettevano in evidenza la fisicità, alla maniera di quanto visibile nella statua della Callipige Farnese, cui si ispirarono, altresì, acconciature, accessori e pose del tempo²⁴.

In età contemporanea l'Afrodite *Kallipygos* ebbe un influsso meno pervasivo rispetto ad altre opere ampiamente riprodotte in vari ambiti, formati e materiali, quali i Bronzi di Riace, il Discobolo, la *Nike* di Samotracia, la Venere di Milo, il Laocoonte o l'Apollo del Belvedere. Queste sculture fanno ormai parte dell'immaginario collettivo, che le reinterpreta in vario modo e nei più diversi settori e che, in tal modo, ha conferito loro lo *status* di vere e proprie icone pop e globalizzate²⁵.

La Callipige Farnese, invece, è esplicitamente richiamata e riprodotta nel tomo tre della serie di fumetti franco-belgi intitolata *Cassio* e la sua presenza ha qui lo scopo di contestualizzare cronologicamente la storia²⁶. Oltre a questo rimando nella fumettistica d'oltralpe, la cultura contemporanea non sembra mostrare un interesse più o meno esplicito per il motivo iconografico della scultura così come per la statua stessa. Una simile lacuna, per cui si possono avanzare soltanto delle ipotesi, potrebbe forse derivare dalla stretta connessione tra l'opera d'arte e la fisicità femminile, i cui canoni, a differenza di quelli maschili, sono tutt'altro che statici e variano sensibilmente nel tempo, focalizzando l'attenzione degli osservatori, di volta in volta, su parti diverse del corpo oppure su caratteristiche differenti della stessa.

Considerata la sua consistente e documentata fortuna pregressa e tenendo conto, tuttavia, dell'apparente assenza di dati legati a una ricezione più recente, si cercherà di rintracciare dei riferimenti al tipo della *Kallipygos* in alcuni campi connessi alla

²¹ Si veda, da ultimo, S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., p. 74; sulla fortuna del tipo nella moda, cfr. A. BISSONNETTE, S. NASH, "The re-birth of Venus", «Dress», 41.1 (2015), pp. 1-20. Sui numerosi calchi realizzati per i collezionisti francesi, svedesi e inglesi, cfr. C. MITCHELL HAVELOCK, *The Aphrodite of Knidos and her successors*, cit., p. 98. Segnalo, infine, un recente volume per la ricezione post-antica della Callipige: E. M. DAL POZZOLO, *Un apice erotico di Lavinia Fontana e la rinascita della Callipigia nel Cinquecento italiano*, Treviso, ZeL, 2019.

²² Cfr. S. PAFUMI, "Statua di Afrodite, cd. Callipige", cit., p. 75.

²³ Cfr. N. SCIPPACERCOLA, R. SCIPPACERCOLA, "La bellezza di Psiche tra testo e immagine", «ClassicoContemporaneo», 2 (2016), pp. 23-64, in particolare pp. 34, 36.

²⁴ A. BISSONNETTE, S. NASH, "The re-birth of Venus", cit.

²⁵ A riguardo si confrontino i vari articoli contenuti in F. BIÈVRE-PERRIN, É. PAMPANAY (éd.), *Antiquipop: la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, MOM éditions, 2018. Utile per approfondire l'influsso e le interferenze del mondo antico nella cultura Pop e nella politica è anche il sito <<https://antiquipop.hypotheses.org/eng>> [8 luglio 2022].

²⁶ Si veda M. SCAPIN, "Les chefs d'œuvre de l'Art antique dans la bande dessinée du XXIe s. Usages et background", «Thersites», 13 (2021), pp. 169-199, in particolare p. 174.

comunicazione visiva propria dell'età contemporanea: quello della *réclame*²⁷ e delle arti figurative realizzate come bene e patrimonio per la collettività.

Nel mondo della pubblicità del *Made in Italy* si possono cogliere alcuni rimandi all'iconografia antica, seppure non siano perfettamente puntuali in ogni dettaglio. Negli esempi riportati di seguito, tuttavia, un ruolo fondamentale è rivestito dall'occhio dell'osservatore, alla stessa maniera di quanto doveva avvenire nell'antichità dinanzi alla scultura della *Kallipygos*. Come osserva Matteo Cadario,

nella cosiddetta Afrodite Callipigia il motivo della statua che si osserva era declinato in un senso più esplicitamente erotico e lo sguardo della dea aveva la funzione di guidare quello dell'osservatore verso le proprie natiche, opportunamente denudate dal gesto stuzzicante di sollevare la veste, creando così un effetto voyeuristico molto accentuato, evidenziato anche dalla contrapposizione tra parti nude e coperte e favorito dalla torsione e dall'inarcarsi del corpo che aiutava la rivelazione di un seno e, in parte, dell'inguine. Il compiaciuto *strip-tease* costituisce un'eccezione rispetto a molte altre immagini di Afrodite, visto che la nudità non è presentata come conseguenza di un bagno «innocente» e la dea non cerca affatto di coprirsi, ma sembra semmai sollecitare esplicitamente il desiderio di chi la osserva, sebbene non ne incontri direttamente lo sguardo e la sua figura resti quindi chiusa in se stessa. La Callipigia era stata quindi costruita proprio per sfruttare il gioco tra gli sguardi interno ed esterno all'opera²⁸.

Tenendo conto, dunque, dell'importanza dell'occhio di chi guarda, un primo caso utile si può individuare nelle campagne di *marketing* del marchio di abbigliamento Intimo Roberta, in cui, a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, era messo in risalto il fondoschiena della modella di turno, focalizzando l'attenzione degli spettatori proprio su di esso. Un messaggio simile era suggerito, altresì, dalla pubblicità di Jesus Jeans, firmata da Oliviero Toscani negli anni Settanta.

Se, nei casi appena citati, le corrispondenze con il modello classico, certamente condizionate dalla tipologia di oggetti messi in vendita, si limitano all'accentuazione, anche in chiave sensuale, di una specifica parte del corpo, esibita senza pudore e su cui far convergere l'interesse di chi guarda, nello spot del Martini Bianco del 1995 è possibile riconoscere un accenno più consistente alla Callipige. Oltre alla scena del progressivo sfilarsi dell'abito, che pian piano disvela il fondoschiena, senza però denudarlo completamente, il gesto di Charlize Theron in una delle inquadrature finali, ripresa mentre si volta appena indietro, dirigendo il proprio sguardo oltre le spalle a controllare il vestito impigliato, potrebbe essere riconosciuto come una citazione della posa della scultura antica. E la forza di tale ripetizione sta proprio nella familiarità, nella conoscenza e nel riconoscimento del codice iconografico da parte della comunità che lo osserva, lo imita e lo riadatta.

Un'allusione più chiara alla *Kallipygos* sembrerebbe poter essere individuata, infine, nella recentissima statua della Spigolatrice, opera dello scultore cilentano Emanuele Stifano e collocata sul lungomare di Sapri nel 2021²⁹. I richiami, in questo caso,

²⁷ Sull'uso e il valore del 'classico' nella pubblicità si vedano le pagine, ancora imprescindibili, di N. HIMMELMANN, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari, De Donato, 1981, pp. 161-172.

²⁸ M. CADARIO, "L'importanza dell'osservatore nella scultura ellenistica", in A. M. ECKSTEIN *et al.*, *L'Ellenismo come categoria storica e come categoria ideale*, Milano, V&P, 2013, pp. 83-101, in particolare pp. 90-91.

²⁹ L'accostamento tra le due statue si ritrova anche in alcuni articoli dedicati allo specifico fatto di cronaca: O. NICODEMO, "La spigolatrice dalle belle natiche della Venere callipigia", «gliStatiGenerali», 27 settembre 2021, <<https://www.glistatigenerali.com/arte/la-spigolatrice-dalle-belle-natiche-della-venere-callipigia>>; A. LAMORTE, "La spigolatrice di Sapri, il caso della statua e la polemica sessista: 'Un'offesa alle donne'", «il Riformista», 28 settembre 2021, <<https://www.ilriformista.it/la-spigolatrice-di-sapri-il-caso-della-statua-e-la-polemica-sessista-unoffesa-alle-donne-250404>>; REDAZIONE, "La spigolatrice

parrebbero molteplici, esplicitati non solo dall'acconciatura che raccoglie in alto i capelli, lasciando alcune ciocche libere di ricadere sulle spalle, ma anche dall'abito cinto in vita, realizzato in una stoffa ricca di pieghe e dalla consistenza leggera, che mette in evidenza le parti del corpo e, specialmente, il fondoschiena, sebbene, a differenza degli esempi riportati sopra, non sia questo l'elemento su cui la scultura intenderebbe attirare appositamente l'attenzione.

5. Dall'Afrodite *Kallipygos* alla Venere di *Donne*. Uso e recupero del 'classico' in Andrea Camilleri

Così come i casi appena menzionati, anche la più esplicita citazione dell'Afrodite *Kallipygos* in Camilleri si inserisce nel fenomeno, pienamente consapevole nello scrittore, del recupero del 'classico', che va inteso non come un modello statico e invariabile o un'eredità muta ed estranea ai molteplici fruitori, ma come un valore variamente declinabile e adattabile alle diverse esigenze ed esperienze culturali, portatore di tutti quegli elementi che riguardano sì il passato, ma anche e soprattutto il presente e il futuro³⁰. Il 'classico' rappresenta e si propone, dunque, come un'idea duttile, mutevole, esemplare, capace di ispirare pensieri, ragionamenti e azioni nelle epoche più diverse. Travalicando l'ambito dell'estetica, esso coinvolge profondamente l'uomo, fornendo modelli utili anche a spiegare, ridimensionare e controllare passioni e sentimenti, che sono, in tal modo, riletti sul piano dell'universale e dell'atemporale.

Nel racconto camilleriano, che fa riferimento alle pulsioni erotiche generate dalla figura, umana e contemporanea, di Venere, la protagonista femminile si propone, a tutti gli effetti, come una novella Afrodite *Kallipygos*, di cui porta il nome e a cui il narratore attribuisce l'epiteto. Proprio alla famosa scultura pensò Marco quando, in un lungo viaggio in treno che lo avrebbe riportato a Siracusa, si ritrovò a stretto contatto fisico con una ragazza chiamata Venere, intravista nel medesimo giorno in Piazza della Signoria a Firenze e riapparsa, poi, nel suo stesso vagone. L'assenza di posti a sedere e l'accalcarsi dei numerosi passeggeri favoriscono la vicinanza dei due giovani, permettendo al ventenne di apprezzare appieno la bellezza e le fattezze del corpo, così come di constatare quanto l'aggettivo *kallipygos* fosse adeguatamente attribuibile anche alla Venere che aveva dinanzi.

Attraverso poche righe, quindi, che menzionano e alludono soltanto, senza spiegare nel dettaglio, si instaura una corrispondenza semantica tra l'autore e il lettore che, se colta, va ben al di là del testo.

Lo scambio di identità tra la dea e la mortale, favorito dall'omonimia, non si limita a questo richiamo, ma è ribadito, anche, in alcuni momenti successivi della narrazione: quando la giovane, uscendo dalle acque del mare dopo una nuotata mattutina, sembrerebbe materializzare la nascita di Afrodite dalla schiuma marina, secondo quanto tramandato da Esiodo (*Th.* 188-206), e alla fine del racconto, allorché l'identificazione tra il divino e l'umano si attua totalmente e la ragazza parrebbe incarnare «la dea Venere, che mai nell'eternità si era perduta un'occasione d'amore» (p. 189), assumendone definitivamente le sembianze.

callipigia e Fedez», «AdHocNews», 5 ottobre 2021, <<https://www.adhocnews.it/la-spigolatrice-callipigia-e-fedez>>.

³⁰ Sulla ricezione e sul riuso del 'classico', cfr. S. SETTIS, "Introduzione", in N. HIMMELMANN, *Utopia del passato*, cit., pp. 9-44; L. HARDWICK, *Reception studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; S. SETTIS, *Futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi, 2004; M. DE POURCQ, "Classical reception studies: Reconceptualizing the study of the classical tradition", «The International Journal of the Humanities», 9.4 (2012), pp. 219-225; M. DE POURCQ, N. DE HAAN, D. RIJSER (eds.), *Framing Classical reception studies. Different perspectives on a developing field*, Leiden-Boston, Brill, 2020.

Il rimando di Camilleri alla statua antica e, più in generale, alla cultura classica è di certo funzionale a circostanziare il titolo, delineare una dei due protagonisti e dare risalto ad alcuni passaggi fondamentali nell'architettura del testo. Tale strategia compositiva è messa in atto tramite l'uso di due codici di natura differente: l'uno è strettamente legato alla fonte immateriale e si compie attraverso l'allusione al mito e alla tradizione consolidatasi intorno alla figura divina di Afrodite; l'altro, invece, è connesso all'immagine tangibile della dea, rievocata per mezzo di una effigie, la scultura della *Kallipygos*, scelta perché riferibile ad alcune peculiarità fisiche della ragazza su cui il narratore intende indugiare.

Il recupero della tradizione classica da associare a momenti storici e vicende contemporanee, attuato tramite riferimenti mitologici e attraverso l'uso di puntuali rimandi linguistici e lessicali, è una cifra stilistica che si ritrova anche in altre opere di Camilleri, tra cui, per esempio, i romanzi *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* e *Il sonaglio*. Il primo, infatti, trae ispirazione da diversi episodi e personaggi dell'*Odissea*, il secondo sembra essere stato composto rifacendosi alle *Metamorfosi* di Ovidio e contiene un'allusione esplicita ai miti di Apollo e Dafne e a quello di Niobe, mentre il terzo richiama il *De rerum natura* di Lucrezio³¹.

Il riferimento alla statua dell'Afrodite *Kallipygos*, inoltre, si inserisce appieno nella formazione culturale e negli interessi personali dello scrittore, così come nel suo *usus scribendi*: in diverse opere è evidente una consolidata conoscenza della storia dell'arte, dall'antichità al Novecento, la quale viene trasmessa direttamente anche a uno dei suoi personaggi, il commissario Montalbano³². L'arte è una forma comunicativa connaturata all'essere umano, come Andrea Camilleri dichiara in un articolo del 2011, che ha la capacità di narrare, descrivere e rappresentare la realtà sia negli aspetti più direttamente legati all'ordine cosmico sia in quelli connessi alle sue divergenze e irregolarità³³.

Questo mondo di immagini popola la memoria dello scrittore, la ristora e la vivifica, soprattutto quando la vista inizia a venire meno³⁴ ed egli stesso sembra assumere le sembianze del mitico indovino cieco Tiresia³⁵, in quella compenetrazione tra vita e mito, tra presente e 'classico', che non solo connota il personaggio di Venere, ma che si riflette anche nell'esistenza dell'autore.

³¹ Cfr. C. FERRARA, ««Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri», «Kepos», 2 (2018), pp. 99-116; M. H. VELASCO LÓPEZ, «El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri», «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 30 (2018), pp. 73-82; M. DERIU, «Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*», in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>; L. MEDDA, ««Torno torno all'àrbolo d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri», in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, cit., pp. 42-52; S. DEMONTIS, «La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri», in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.

³² Sul rapporto tra Camilleri e la storia dell'arte rimando, da ultimo, a G. MARCI, M. E. RUGGERINI, «Narrare l'arte, illustrare le parole», in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 12, pp. 15-35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

³³ Cfr. A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 145, citato in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, «Narrare l'arte, illustrare le parole», cit., pp. 26-27.

³⁴ Sull'importanza dell'arte per Camilleri, quando non più vedente, G. MARCI, M. E. RUGGERINI, «Narrare l'arte, illustrare le parole», cit., pp. 31-35.

³⁵ Sul rapporto identitario tra Omero, Tiresia e Camilleri, cfr. S. BORCHETTA, «Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*», cit.; M. DERIU, «Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri», «ClassicoContemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.

Il richiamo alla *Kallipygos*, in particolare, e al ‘classico’, più in generale, costituisce, quindi, uno *ktēma es aiei*, un “possesso per sempre” secondo la lezione di Tucidide (1.22 κτήμα ἐς αἰεῖ), che svela e fornisce le chiavi di lettura di mondi tanto lontani quanto prossimi, stimola la riflessione e la curiosità per l’antico e il post-antico, così come la riscoperta del patrimonio culturale, e rappresenta un’occasione di conoscenza affatto effimera, che coinvolge, arricchisce, modella, orienta e consente di riformulare gli assetti e gli spazi ‘identitari’ tanto dell’autore e del lettore quanto delle società contemporanee³⁶.

Appendice

1) Ath. 12.80.554c-e³⁷

[80] |554c| οὕτω δ’ ἐξήρτηντο τῶν ἡδυπαθειῶν οἱ τότε ὡς καὶ Καλλιπύγου Ἀφροδίτης ἱερὸν ἰδρύσασθαι ἀπὸ τοιαύτης αἰτίας. ἀνδρὶ ἀγροίκῳ ἐγένοντο δύο καλαὶ θυγατέρες· αὗται φιλονικήσασαί ποτε πρὸς ἑαυτὰς προελθοῦσαι ἐπὶ τὴν λεωφόρον διεκρίνοντο ποτέρα εἶη καλλιπυγοτέρα. καὶ ποτε παρίοντος νεανίσκου πατέρα πρεσβύτην ἔχοντος ἐπέδειξαν ἑαυτὰς καὶ τούτῳ· καὶ ὃς θεασάμενος ἔκρινε τὴν πρεσβυτέραν· ἥς καὶ εἰς ἔρωτα ἐμπεσῶν ἐλθὼν εἰς ἄστῳ κλινῆρης γίνεται καὶ |554d| διηγεῖται τὰ γεγενημένα τῷ ἀδελφῷ ἑαυτοῦ ὄντι νεωτέρῳ. ὃ δὲ καὶ αὐτὸς ἐλθὼν εἰς τοὺς ἀγροὺς καὶ θεασάμενος τὰς παῖδας ἐρᾷ καὶ αὐτὸς τῆς ἐτέρας. ὃ δ’ οὖν πατὴρ ἐπεὶ παρακαλῶν αὐτοὺς ἐνδοξοτέρους λαβεῖν γάμους οὐκ ἔπειθεν, ἄγεται ἐκ τοῦ ἀγροῦ τὰς παῖδας αὐτοῖς, πείσας ἐκείνων τὸν πατέρα, καὶ ζεύγνυσι τοῖς υἱοῖς. αὗται οὖν ὑπὸ τῶν πολιτῶν καλλίπυγοι ἐκαλοῦντο, ὡς καὶ ὁ Μεγαλοπολίτης Κερκιδᾶς ἐν τοῖς Ἰάμβοις ἱστορεῖ λέγων (PL II 513, fr. 1 B):

ἦν καλλιπύγων ζεῦγος ἐν Συρακούσαις.

αὗται οὖν ἐπιλαβόμεναι οὐσίας λαμπρᾶς ἰδρύσαντο Ἀφροδίτης ἱερὸν καλέσασθαι Καλλίπυγον τὴν θεόν, ὡς |554e| ἱστορεῖ καὶ Ἀρχέλαος ἐν τοῖς Ἰάμβοις³⁸.

[80] |554c| A tal punto erano attaccati ai piaceri gli uomini di allora, che edificarono persino un tempio di Afrodite Callipigia per una ragione di tal genere: un contadino aveva due belle figlie; queste, gareggiando una volta tra loro, uscite sulla via si sottoponevano a giudizio chiedendo quale di loro avesse le natiche più belle. Passò di là un ragazzo che aveva un padre anziano e ricco, e si mostrarono anche a questo; dopo averle ben guardate, egli diede la vittoria alla maggiore, ma se ne innamorò. Tornato in città cadde ammalato, e narrò l’accaduto a suo fratello, |554d| che era più giovane. Questi allora si reca di persona in campagna, e dopo aver visto le ragazze s’innamora anche lui, ma dell’altra. A questo punto il padre, poiché nonostante li redarguisse non poté indurli a contrarre matrimoni più convenienti al loro cetto, avuto il consenso anche dal padre delle ragazze, le condusse dalla campagna per i figli, e con questi le unì in matrimonio. Queste ragazze

³⁶ L’aggettivo ‘identitari’ è stato inserito tra apici singoli per mettere in evidenza che il termine ‘identità’, al pari di ‘alterità’, va considerato non nella sua accezione egocentrica ed esclusiva, ma piuttosto come una nozione che sottintenda un groviglio di somiglianze/differenze, concetti di natura altruistica e inclusiva (cfr. F. REMOTTI, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Bari-Roma, Laterza, 2019, in particolare pp. 14-17). ³⁷ Un episodio simile vide coinvolto anche il poeta greco Rufino, autore di epigrammi, che fu chiamato a giudicare le natiche di tre fanciulle e che si paragonò a Paride, arbitro nella gara di bellezza tra Era, Afrodite e Atena (*AP* 5.35).

³⁸ Testo tratto da G. KAIBEL, *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, Stuttgart, Teubner, 1962, vol. 3, p. 223.

furono dunque chiamate “callipigie” dai concittadini, come narra nei *Giambi* Cercida di Megalopoli:

Di callipigie vi era una coppia a Siracusa.

Esse, dunque, avuto in sorte un ricco patrimonio, edificarono il tempio di Afrodite |554e| chiamando la dea Callipigia, come attesta anche Archelao nei *Giambi*³⁹.

2) Clem. Al. *Protr.* 2.39.2

οὐχὶ μέντοι Ζεὺς φαλακρὸς ἐν Ἄργει, τιμωρὸς δὲ ἄλλος ἐν Κύπρῳ τετίμησθον; οὐχὶ δὲ Ἀφροδίτη περιβασοῖ μὲν Ἀργεῖοι, ἐταῖρα δὲ Ἀθηναῖοι καὶ καλλιπύγῳ θύουσιν Συρακούσσιοι, ἦν Νίκανδρος ὁ ποιητὴς “καλλίγλουτόν” που κέκληκεν;⁴⁰

E infatti non sono onorati uno Zeus calvo in Argo, un altro vendicatore in Cipro? Non sacrificano gli Argivi ad Afrodite Peribasias, gli Ateniesi ad Afrodite etera, i Siracusani ad Afrodite callipigia, che il poeta Nicandro ha chiamato in qualche luogo “calliglutea”⁴¹?

³⁹ Traduzione di M. L. GAMBATO in L. CANFORA (a cura di), *Ateneo. I deipnosofisti. I dotti a banchetto*, Roma, Salerno editrice, 2001, vol. 3, pp. 1390-1391.

⁴⁰ Testo tratto da G. W. BUTTERWORTH, *Clement of Alexandria. Exhortation to the Greeks, The rich man's salvation and the fragment of an address entitled to the newly baptized*, Cambridge MA-London, Harvard University Press, 1960, p. 82.

⁴¹ Traduzione di M. G. BIANCO, *Clemente Alessandrino. Il Protrettico, Il Pedagogo*, Torino, UTET, 1971, p. 107.

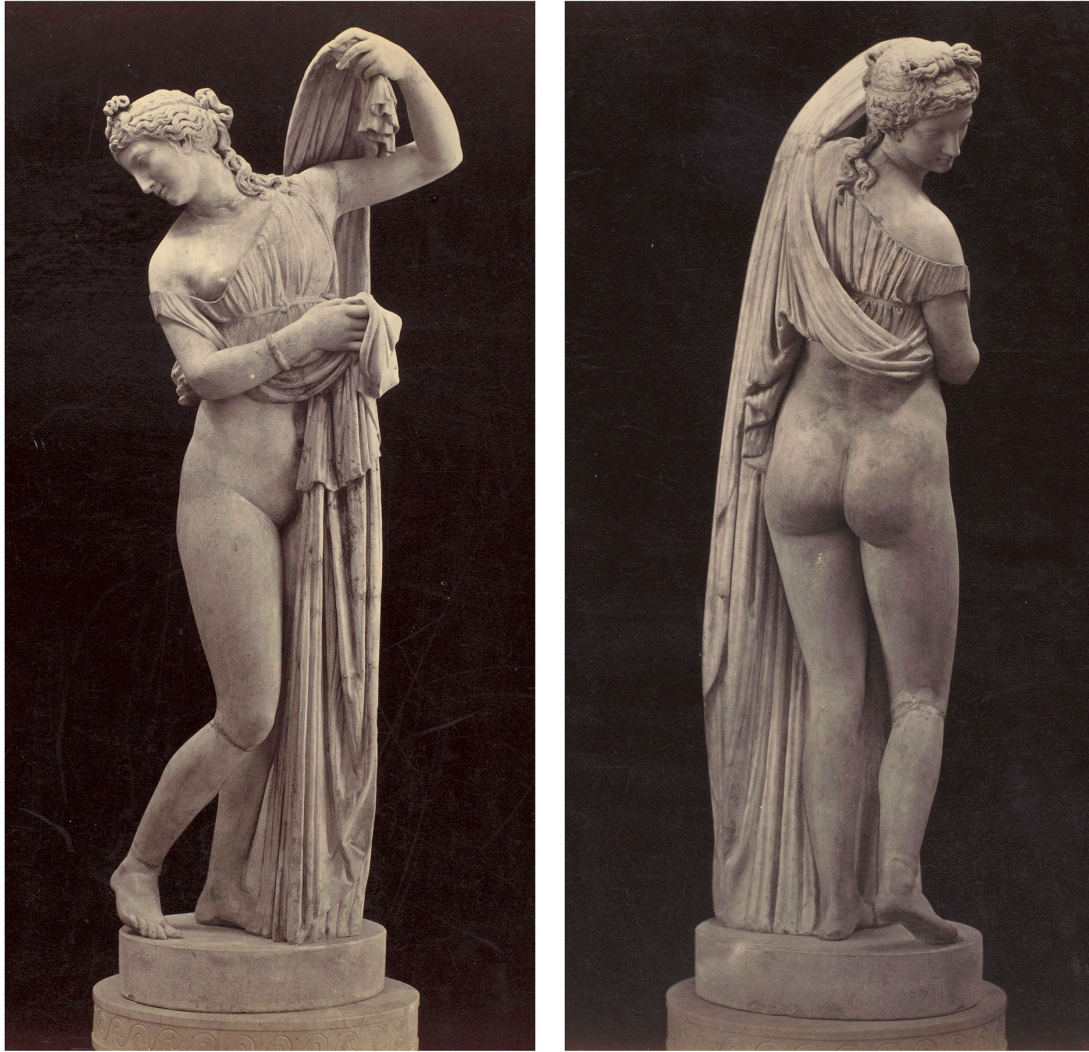


Figura 1. Statua dell'Afrodite, cd. Callipige, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Da Wikimedia Commons, autore: Rijksmuseum, licenza: CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.



Figura 2. Statua dell'Afrodite, cd. Callipige priva delle integrazioni di Carlo Albacini. Rielaborazione dell'Autrice da G. Säflund, *Aphrodite Kallipygos*, Uppsala, Almqvist & Winksell, 1963, p. 31, fig. 19.a-b.

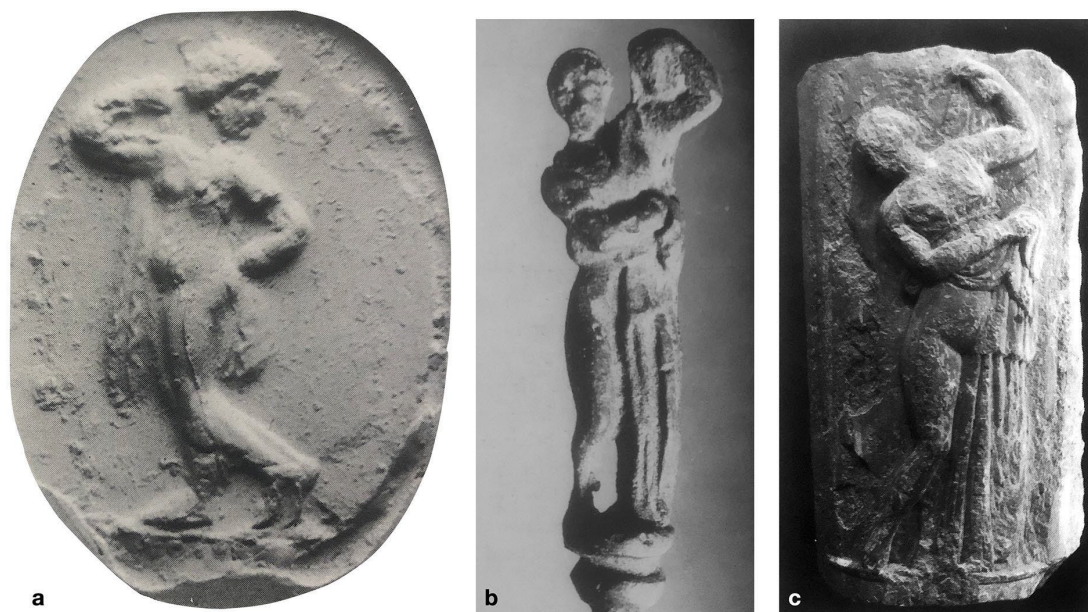


Figura 3. a. Castone in pasta vitrea; b. Particolare del manico della spatula da Locri; c. Rilievo in calcare da Kos. Rielaborazione dell'Autrice da *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. LIMC*, Zürich-München, Artemis Verlag, 1984, vol. 2.2, p. 76 nrr. 767, 770 (a, c); e da G. Säflund, *Aphrodite Kallipygos*, Uppsala, Almqvist & Winksell, 1963, p. 24, fig. 10.a (b).

Bibliografia

- ARRIGHETTI, GRAZIANO, *Esiodo. Teogonia*, Milano, Rizzoli, 2000 [I ed. 1984].
- BAHRANI, ZAINAB, "The Hellenization of Ishtar: Nudity, fetishism, and the production of cultural differentiation in Ancient art", «Oxford Art Journal», 19.2 (1996), pp. 3-16.
- BEARD, MARY; HENDERSON, JOHN, *Classical art. From Greece to Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- BIANCO, MARIA GRAZIA, *Clemente Alessandrino. Il Protrettico, Il Pedagogo*, Torino, UTET, 1971.
- BIEVRE-PERRIN, FABIEN; PAMPANAY, ÉLISE (éd.), *Antiquipop: la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, MOM éditions, 2018.
- BISSONNETTE, ANNE; NASH, SARAH, "The re-birth of Venus", «Dress», 41.1 (2015), pp. 1-20.
- BORCHETTA, SABRINA, "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*", «Diacritica», 8.2 (2020), pp. 19-27.
- BUTTERWORTH, GEORGE W., *Clement of Alexandria. Exhortation to the Greeks, The rich man's salvation and the fragment of an address entitled to the newly baptized*, Cambridge MA-London, Harvard University Press, 1960.
- CADARIO, MATTEO, "L'importanza dell'osservatore nella scultura ellenistica", in A. M. ECKSTEIN et al., *L'Ellenismo come categoria storica e come categoria ideale*, Milano, V&P, 2013, pp. 83-101.
- CAMILLERI, ANDREA, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli vintage, 2016 [I ed. Milano, Rizzoli, 2014].

- CANFORA, LUCIANO (a cura di), *Ateneo*. I deipnosofisti. I dotti a banchetto, Roma, Salerno editrice, 2001, vol. 3.
- DAL POZZOLO, ENRICO M., *Un apice erotico di Lavinia Fontana e la rinascita della Callipigia nel Cinquecento italiano*, Treviso, ZeL, 2019.
- DE POURCQ, MAARTEN, "Classical reception studies: Reconceptualizing the study of the Classical tradition", *The International Journal of the Humanities*, 9.4 (2012), pp. 219-225.
- DE POURCQ, MAARTEN; DE HAAN, NATHALIE; RIJSER, DAVID (eds.), *Framing Classical reception studies. Different perspectives on a developing field*, Leiden-Boston, Brill, 2020.
- DELIVORRIAS, ANGELOS, s.v. "Aphrodite", in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. LIMC, Zürich-München, Artemis Verlag, 1984, vol. 2.1, pp. 2-151.
- DEMONTIS, SIMONA, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.
- DERIU, MORENA, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolidini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DERIU, MORENA, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «ClassicoContemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.
- FERRARA, CHIARA, "«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri", «Kepos», 2 (2018), pp. 99-116.
- HIMMELMANN, NIKOLAUS, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari, De Donato, 1981.
- KAIBEL, GEORGIUS, *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, Stuttgart, Teubner, 1962, vol. 3.
- KRANZ, PETER, *Aphrodite – Venus. Die Göttin und das Erscheinungsbild der Frau in der Antike*, Erlangen, FAU University Press, 2020.
- LAMORTE, ANTONIO, "La spigolatrice di Sapri, il caso della statua e la polemica sessista: 'Un'offesa alle donne'", «il Riformista», 28 settembre 2021, <<https://www.ilriformista.it/la-spigolatrice-di-sapri-il-caso-della-statua-e-la-polemica-sessista-un-offesa-alle-donne-250404>> [8 luglio 2022].
- LIETZ, BEATRICE, "La dea di Erice ed il suo rapporto con la prostituzione", in F. GHIZZANI MARCIÀ, C. MEGALE (a cura di), *Materiali per Populonia 8*, Pisa, ETS, 2009, pp. 247-254.
- MARCI, GIUSEPPE; RUGGERINI, MARIA ELENA, "Narrare l'arte, illustrare le parole", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 12, pp. 15-35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MEDDA, LAURA, "«Torno torno all'arbolo d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolidini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 42-52, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- MITCHELL HAVELOCK, CHRISTINE, *The Aphrodite of Knidos and her successors. A historical review of the female nude in Greek art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

- NICODEMO, OSCAR, “La spigolatrice dalle belle natiche della Venere callipigia”, «gliStatiGenerali», 27 settembre 2021, <<https://www.glistatigenerali.com/arte/la-spigolatrice-dalle-belle-natiche-della-venere-callipigia>> [8 luglio 2022].
- PADUANO, GUIDO, *Antologia Palatina. Epigrammi erotici*, Milano, Rizzoli, 1997 [I ed. 1989].
- PAFUMI, STEFANIA, “Statua di Afrodite, cd. Callipige”, in C. GASPARRI (a cura di), *Le sculture Farnese, I. Le sculture ideali*, Verona, Mondadori Electa, 2009, pp. 73-76.
- PARLASCA, KLAUS, “Aphrodite Kallipygos. Ihre kunstarchäologische Stellung und Aspekte ihrer Rezeption”, in K. SCHADE, A. SCHÄFER, D. RÖBLER (Hrsg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, Beiträge einer internationalen Fachtagung (Berlin, 19-21 Februar 2005), Münster, Scriptorium, 2007, pp. 223-234, Taf. 56-61.
- PIRONTI, GABRIELLA, “L’Afrodite di Corinto e il ‘mito’ della prostituzione sacra”, in P. ANGELI BERNARDINI (a cura di), *Corinto, luogo di azione e luogo di racconto*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 23-25 settembre 2009), Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, pp. 13-26.
- REDAZIONE, “La spigolatrice callipigia e Fedez”, «AdHocNews», 5 ottobre 2021, <<https://www.adhocnews.it/la-spigolatrice-callipigia-e-fedez>> [8 luglio 2022].
- REMOTTI, FRANCESCO, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Bari-Roma, Laterza, 2019.
- RICCOMINI, ANNA MARIA, *La scultura*, Roma, Carocci, 2014.
- SÄFLUND, GÖSTA, *Aphrodite Kallipygos*, Uppsala, Almqvist & Winksell, 1963.
- SCAPIN, MATHIEU, “Les chefs d’œuvre de l’art antique dans la bande dessinée du XXI^e s. Usages et background”, «Thersites», 13 (2021), pp. 169-199.
- SCHNEIDER, OTTO, *Nicandrea*, Lipsiae, Teubner, 1856.
- SCIPPACERCOLA, NADIA; SCIPPACERCOLA, ROSANNA, “La bellezza di Psiche tra testo e immagine”, «ClassicoContemporaneo», 2 (2016), pp. 23-64.
- SEDLAR, ANA, “Unidentified sculpture from Salona: Venus Kallipygos?”, in M. MOKRYS, S. BADURA, A. LIESKOVSKY (eds.), *The 2nd international virtual scientific conference*, 9-14 June 2014 (University of Zilina), «ScieConf», 2014, pp. 347-349.
- SETTIS, SALVATORE, “Introduzione”, in N. HIMMELMANN, *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari, De Donato, 1981, pp. 9-44.
- SETTIS, SALVATORE, *Futuro del ‘classico’*, Torino, Einaudi, 2004.
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, “El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri”, «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 30 (2018), pp. 73-82.

Su 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta: fimmine e metamorfosi ne *Il casellante*

MARIA LAVINIA PORCEDDU

In the Sicilian countryside of Andrea Camilleri's novel *Il casellante*, ancient traditions persist and extraordinary events take place during the Second World War. This is where a young woman called Minica Olivieri undergoes brutal male violence and decides to turn into a tree. Her story recalls Daphne's ancient metamorphosis into a laurel tree to avoid being raped, as narrated by Ovid in his *Metamorphoses*. The aim of this paper is to compare Camilleri's novel with Ovid's account to investigate how Camilleri recovers and reinvents the myth of the woman transformed into a tree according to his renewed narrative needs. Indeed, he deals with Ovid's *Metamorphoses* by means of precise textual and structural references, such as the description of Daphne's escape and transformation as well as the predominance of the male gaze on the metamorphic process. However, the way Camilleri reuses the Ovidian verses contributes to representing Minica as an 'anti-Daphne' who chooses to transform her body into a tree to make her desire for motherhood come true. As such, the metamorphosis theme enlightens the real nature of Camilleri's character: thanks to her intimate connection with nature, Minica can go beyond the boundaries of the contemporary world and access a mythical reality that remains utopia for most people.

1. Di treni e loci mitici

Il treno a scartamento ridotto che dalla stazione di Vigàta-Cannelle si dirigeva a Castelvetro era un treno mitico, legato ad avvenimenti così straordinari da sembrare materia di antiche leggende¹. Inizialmente proprietà di una compagnia privata, la linea prevedeva in servizio, sulla medesima tratta, due locomotive a carbone che trainavano tre piccole vetture passeggeri dotate di verandina scoperta, di prima e terza classe. Le affollava una piccola comunità di commercianti, impiegati, maestri e maestre, parenti di carcerati diretti a Montelusa, nonché *viddrani* e *viddrane* carichi di merci da vendere nei paesi vicini. Su questi gemelli lentissimi che costeggiavano per la gran parte del percorso il mare, «s'accaniscivano tutti tra di loro»². In questo regno di regolarità abitudinarie il tempo sembra seguire il lento andamento dei treni, scandito dalla successione dei casellanti che si avvicendano nel terzo casello, una successione che richiama la struttura delle genealogie mitiche³.

¹ Così lo definisce lo stesso Camilleri nell'intervista rilasciata a Gaetano Savatteri e riportata nel libro fotografico di A. PITRONE, *Linea di terra. Viaggio in Sicilia per treni e stazioni*, testi di R. VALTORTA e F. LA CECLA, Palermo, Edizioni di passaggio, 2005 (l'intervista è consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/lineaditerra.shtml>> [13 novembre 2022], da cui cito). Riferendo delle proprie (meravigliose) esperienze come viaggiatore ferroviario, l'autore afferma: «Era la linea Porto Empedocle-Castelvetro. Un treno mitico, mi devi credere. Un treno da film western. [...] Perché nelle stazioni possono succedere cose straordinarie».

² A. CAMILLERI, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 13.

³ A uno stadio temporale originario, di creazione della linea e del connesso universo ferroviario («la linea a scartamento ridotto, che era stata fatta a metà dell'800» [p. 13]), una fase di *archē* in cui il tempo appare dilatato e quasi indistinto, segue una fase («ma al tempo che vinni il fascismo» [*ibidem*]), segnata dalla successione dei cantonieri del terzo casello (definito, non a caso, «il meglio» [*ibidem*]), comparabile nella propria scansione temporale allo svolgimento delle genealogie mitiche della classicità, in cui l'inventario tramandato della discendenza di una dinastia regnante a partire da un capostipite di origine divina aveva lo scopo di costituire un filo ininterrotto tra il passato più remoto e la memoria delle epoche più recenti. La costruzione del passato tramite una fitta tessitura di rapporti genealogici è consuetudine diffusa (si veda, ad

«Al tempo che vinni il fascismo» (p. 13) gli ambiti posti di casellante furono assegnati a camerati e sostenitori della prima ora. Lo stato di felicità suprema raggiunto dal primo casellante dell'era fascista⁴ dura però appena dieci anni: vi pone fine in maniera violenta un bombardamento francese sulla costa, la prima irruzione nel mondo magico del mito delle devastazioni del conflitto mondiale. La vicinanza al mare costituisce un problema, sebbene in modo diverso, anche per il successore, tanto che nel marzo del 1942 questi è sostituito da Nino Zarcuto. Nino è un giovane di circa trent'anni, di bell'aspetto, alto e bruno, privo, a causa di un incidente sul lavoro, di due dita della mano sinistra. Lungi dall'aver ripercussioni negative sulla sua vita, tale fortuito evento ha messo il giovane al riparo dalla leva, non impedendogli di continuare a suonare divinamente il mandolino. I concertini domenicali al salone del barbiere di Vigàta, assieme all'amico Totò, costituiscono certo una fonte importante nella felicità di Nino, felicità che gli è garantita in larga parte dall'assoluta armonia nel rapporto con la moglie, Minica Olivieri. Quest'ultima sembrerebbe in apparenza mancare di quelle doti straordinarie che connotano, al contrario, la figura del marito fin dal suo primo apparire: è una donna semplice, una gran lavoratrice, dedita all'amministrazione della casa. Ma Nino e Minica nel casello tra la campagna e il mare vivono una vita felice, offuscata da una sola angustia: la mancanza di figli («'u Signoruzzu non gli mannava figli, per quanto loro d'è ce la mittivano tutta» [p. 17]). Il desiderio di divenire genitori, che sembra coinvolgere entrambi allo stesso modo⁵, sarà appagato grazie all'aiuto di una mammana esperta di erbe, che riuscirà con le proprie arti a rafforzare il *semo debboli* di Nino.

In quel lembo di terra compreso tra la campagna e il mare, in cui perdurano tradizioni antiche e la medicina moderna degli uomini sembra poter poco⁶, Nino e Minica trovano un vero e proprio *paradeisos*⁷, ma tale *locus amoenus* viene stravolto da violenze efferate. È la contemporaneità a irrompere nella vita beata di Nino e Minica, con il suo portato di sopraffazione e brutalità. L'arrivo dei soldati addetti alla costruzione di una linea fortificata di bunker lungo la costa destabilizza la coppia: i lavori nel pozzo del casello rovinano l'orto curato da Minica, provocando in lei il primo grande dolore⁸, mentre le molestie dei soldati *taliani* la terrorizzano⁹. Ma è soprattutto lo smascheramento da parte dei fascisti delle connivenze esistenti tra un collega di Nino e gli Inglesi a provocare conseguenze nefaste: il sostituto provvisorio Barrafato approfitta della momentanea assenza di Nino, incarcerato per vilipendio al fascismo, e della fiducia di Minica per usarle violenza e picchiarla brutalmente, lasciandola in fin di vita. La guerra e i

esempio, il canonico studio di J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997), i cui archetipi letterari in ambito classico possono essere individuati nella *Teogonia* e nel *Catalogo delle donne* esiodici, e nelle più tarde *Metamorfosi* ovidiane (cfr. il paragrafo *Genealogia, cronologia: ordine e disordine* della "Introduzione" di A. BARCHIESI in ID., *Ovidio. Metamorfosi. Libri I-II*, traduzione di L. KOCH, Milano, «Fondazione Lorenzo Valla», 2005, pp. CXXXI-CXLI).

⁴ «Concetto Licalzi, quando nel 1930, pigliò possesso del casello, sintì d'essiri arrivato 'n paradiso» (p. 14).

⁵ Il desiderio di genitorialità riguarda tanto Minica quanto Nino, al punto che, quando riceve dal dottore la notizia della propria infertilità, l'uomo si sente perduto: «Se gli sparava, era meglio» (p. 19). Quando poi Minica rimane incinta, Nino le dice esplicitamente che «figli 'nni voglio chiossà di uno» (p. 68).

⁶ Le modalità impiegate dalla mammana ricordano latamente, non a caso, quelle cui ricorre la maga e sacerdotessa Enotea in Petr. *Sat.* 138 per aiutare Encolpio a recuperare la virilità.

⁷ Già per il primo casellante dell'era fascista, del resto, era stato così: l'abbondanza d'acqua, grazie al pozzo, e il terreno da cui ricavare l'orto garantiscono un benessere tale da permettere di condurre una «vita felici» (p. 14).

⁸ «Nino dovetto consolari a Minica che sinni era trasuta 'n casa a chiangiri» (p. 33).

⁹ È vivida la descrizione della paura di Minica di fronte agli agguati notturni domenicali al casello: «"Ti scantasti?" E notò subito che Minica era veramenti appagnata. Il sò cuscino era tutto vagnato di sudori» (pp. 30-31); «Minica, in cammisa di notti e pedi scàvusi, lo taliò con l'occhi spirdati e po' l'abbrazzò stritto, trimulianno tutta» (p. 37).

provvedimenti del regime entrano prepotentemente nella vita al casello, violando il luogo felice della coppia. Questo stesso luogo, prima emblema dell'armonia dei due, quindi teatro di violenza, è, infine, sede del *mirum*: là avverrà la metamorfosi di Minica in albero, prima nell'orto e poi nei campi. Le campagne della Trinacria del 1942, dunque, si configurano come un luogo 'altro', in cui i miti agiscono ancora.

Scopo di questo contributo è indagare le particolari forme in cui le antiche leggende sono riproposte e rivivono nella Sicilia del periodo bellico all'interno de *Il casellante*. Il *cunto* camilleriano, infatti, si riannoda alle narrazioni classiche di prodigi e trasformazioni che hanno in Ovidio, poeta di verità¹⁰, il principale cantore. In particolare, attraverso un confronto con la narrazione dell'autore latino, il presente studio intende indagare le modalità con cui Camilleri recupera e reinventa il mito della donna trasformata in albero, sulla base di rinnovate esigenze narrative.

2. Il modello ovidiano e le «cose passate dell'antichitate»

La storia della ninfa Dafne che protegge la propria verginità fino a farsi trasformare nell'albero di alloro, pur di sfuggire alla violenza del dio Apollo, ha avuto un'enorme diffusione nell'immaginario occidentale. L'origine del mito dev'essere ricercata, con tutta probabilità, in ambito ellenistico, ma è stata soprattutto la rilettura ovidiana a determinarne l'immenso successo¹¹.

L'episodio ha all'interno dell'opera latina un grande rilievo: è la prima storia incentrata sul desiderio erotico, che, non a caso, introduce una lunga serie di miti di predazione sessuale¹²; è il primo racconto che (di)mostra la fragilità della serenità del singolo e la sua vulnerabilità di fronte all'irruzione, inattesa e immancabile, della violenza.

¹⁰ Così lo definirà lo stesso autore in A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 25, quando, per bocca di Tiresia, dirà che Ovidio «nelle *Metamorfosi* ha raccontato la mia vicenda con assoluta onestà».

¹¹ Le fonti più antiche sul mito di Dafne non risalgono oltre il tardo IV secolo. In particolare, la vicenda è brevemente trattata dal peripatetico Palefato nel *Peri apiston*, dove racconta che la giovane ninfa, figlia del fiume arcadico Ladone, e di *Ghē*, la Madre Terra, dopo aver rifiutato le profferte d'amore di Apollo, per evitare di subirne violenza, è mutata in alloro dalla madre (*de incred.* 49). La versione del mito proposta da altri due scrittori ellenistici, Diodoro Elaita e Filarco di Atene – abbinati in un'ampia citazione di Partenio, autore greco di età augustea e tiberiana (*Erotikà Pathemata* 15) –, benché in parte coincidente con il *Peri apiston*, appare più articolata: in essa, Dafne, figlia di Amicla, eroe laconico, è inizialmente fatta oggetto delle attenzioni di Leucippo, signore dell'Elide, che, per accompagnarsi a lei e conquistarne i favori, si traveste da donna. La gelosia di Apollo, tuttavia, fa sì che il giovane venga smascherato e attaccato dal gruppo di giovinette cui si accompagna. Liberatosi dell'ostacolo costituito da Leucippo, il dio può precipitarsi all'inseguimento di Dafne, la quale sarà salvata, questa volta, dall'intervento di Zeus che induce la metamorfosi arborea. La medesima versione di Arcadi ed Elei compare brevemente in Plutarco (*Agis* 8.9) e Pausania (8.20), mentre a una diversa localizzazione geografica fa riferimento Filostrato Maggiore, che colloca la trasformazione di Dafne presso l'omonimo fiume Ladone ad Antiochia (*VA* 1.16). Sul mito e sul complesso delle fonti si vedano P. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 261-263; P. E. KNOX, "In pursuit of Daphne", «Transactions of the American Philological Association», 120 (1990), pp. 183-203; J. L. LIGHTFOOT, *Parthenius of Nicaea*, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 471-475; J. LARSON, *Greek nymphs. Myth, cult, lore*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 156-157, 165. Per una sintesi delle varianti mitiche si rimanda a M. HARARI, "Alle origini di Dafne: donne fogliute, donne fiorite nell'immaginario greco-romano", «Eidola», 4 (2007), pp. 29-48. La versione proposta da Ovidio, dunque, che elimina ogni riferimento all'Elide e a Leucippo, innova il mito concentrandosi maggiormente sul rapporto tra la ninfa e il dio Apollo e, soprattutto, tra la ninfa e il padre, il fiume tessalo Peneo (cfr. A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*, cit., pp. 205-206).

¹² Seguono solo nei libri I e II i miti, dello stesso tenore, di Io (1.568-667, 724-747) e di Callisto (1.401-530), perseguitate da Giove, di Coronea, aggredita da Poseidone (2.570-588), e di Europa, rapita da Giove (2.833-875).

Dafne, figlia del fiume Peneo, dedita a una vita ritirata e alla caccia, trova la propria dimensione nei boschi e aspira a divenire una novella Diana¹³. Dell'amore fugge perfino il nome (Ov. *Met.* 1.476 *fugit altera nomen amantis*) e, nonostante molti la pretendessero (1.478 *multi illam petiere*), la giovane, avversa agli uomini, predilige la solitudine, tanto da opporre un netto rifiuto al padre che le chiede un genero e dei nipoti¹⁴. Il rifiuto della maternità caratterizza Dafne tanto quanto la bellezza, che costituisce – afferma a più riprese il poeta – l'ostacolo principale alla realizzazione del desiderio di verginità perpetua (1.488-489 *sed te decor iste quod optas / esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat*). Febo, infatti, non appena la vede, la ama e la desidera (1.490-491): i capelli, la bocca, le dita, le mani, le braccia nude sono ammirati, così come quelle parti che non gli è dato vedere e che il dio immagina *meliora* (1.502), ancora più belle. Perfino la corsa, cui la Ninfa è indotta dalla paura, ne valorizza, nello sguardo maschile del dio, l'avvenenza aumentandola (1.530 *aucta fuga forma est*). Cosciente di dovere la propria rovina a quella bellezza che non ha mai desiderato, Dafne invoca il fiume suo padre perché ne distrugga l'aspetto¹⁵; avviene dunque la trasformazione in albero, descritta nel dettaglio tramite passaggi metaforici e analogie. Il processo metamorfico è illustrato per gradi: la trasformazione è già in atto quando il dio agguanta la giovane, e perciò il petto viene protetto da una sottile corteccia, mentre le braccia e i capelli divengono fronde e rami, e i piedi, prima così veloci, sono immobilizzati in radici. Il corpo di Dafne è mutato e tuttavia, rileva il poeta, anche nella nuova forma arborea persiste la caratteristica primaria, la bellezza (1.552 *remanet nitor unus in illa*), tanto che Apollo copre di baci la pianta.

Come molte altre vittime femminili nel poema, la ninfa subisce la violenta sopraffazione in silenzio: privata della voce, è il corpo in trasformazione a renderne visibile la repulsione e sofferenza (1.556 *refugit tamen oscula lignum*)¹⁶. Del resto, la perdita della parola rappresenta il tratto unificante di tutte le metamorfosi narrate da

¹³ *Met.* 1.481-487 “lei fugge anche il nome di amante; / non cerca che il folto dei boschi e le pelli strappate alle bestie / che ha preso, seguendo l'esempio di Febe, nemica alle nozze”. Le traduzioni sono a cura di L. KOCH in A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*, cit.

¹⁴ *Met.* 1.474-476 “insofferente degli uomini e libera, va a rifugiarsi nei boschi deserti: / che siano Imene, l'amore, le nozze, non vuole saperlo. / Suo padre ripete: ‘Da te voglio un genero, figlia’. / Suo padre ripete: ‘Voglio da te dei nipoti’. / Ma lei, che aborrisce le fiaccole nuziali come un delitto, / ogni volta arrossisce di vergogna nel volto bellissimo / e, buttando le braccia supplichevoli al collo del padre, / ‘Concedimi, padre amatissimo’, diceva, ‘che io goda in eterno / la verginità, come a Diana l'ha concesso un tempo suo padre’”. La richiesta della verginità perpetua e il nesso istituito con la dea Diana sono messi in rilievo dal poeta tramite la palmare allusione all'*Inno ad Artemide* di Callimaco (vv. 6-28) da tempo rilevata dalla critica.

¹⁵ *Met.* 1.544a-547 “ma vede le onde del Peneo / e lo invoca: ‘Soccorrimi, padre! Se in voi c'è potere divino, fiume, / trasforma e smarrisci questa bellezza [*mutando perde figuram*] che ha acceso un amore eccessivo’”. Il passo presenta in realtà delle difficoltà testuali, dal momento che parte della tradizione tramanda un appello rivolto non al padre Peneo ma alla madre *Tellus*. I manoscritti, tuttavia, si dividono in modo confuso, e la maggior parte degli studi, in virtù della coerenza narrativa, sostiene l'apostrofe al fiume, espungendo come interpolati i versi rivolti alla Terra (cfr. R. J. TARRANT, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2004; A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*, cit., pp. 212-213). La possibilità che entrambe le versioni siano genuine è stata sostenuta da C. E. MURGIA (“Ovid *Met.* 1.544-47 and the theory of double recension”, «Classical Antiquity», 3 [1984], pp. 207-235), il quale teorizza una doppia redazione del testo: la ramificazione dei manoscritti rifletterebbe in questo caso la circolazione di due diverse varianti d'autore, tra cui la più recente (e definitiva) dovrebbe essere quella che maggiormente si allontana dalla tradizione e dunque, appunto, quella che presenta l'apostrofe al fiume. Per un'aggiornata discussione sulla problematica testuale si veda L. GALASSO, *Ovidio. Opere. II. Le Metamorfosi*, traduzione di G. PADUANO, introduzione di A. PERUTELLI, commento di L. GALASSO, Torino, Einaudi, 2000, pp. 787-790.

¹⁶ *Met.* 1.555-556 “le stringe ai rami le braccia, come se fossero membra, / le copre il legno di baci: ma il legno respinge i suoi baci”.

Ovidio: l'incomunicabilità con l'esterno costituisce il primo trauma subito a seguito della sottrazione dell'identità e dell'acquisizione della forma nuova¹⁷. Di fronte alla volontà di Apollo di impadronirsi delle sue fronde per farne simbolo di culto, Dafne, ormai alloro, sembrerebbe scuotere il capo, ma la pianta è muta, e il dio si compiace di leggervi, in maniera in un certo qual modo arbitraria, il consenso della ex ninfa¹⁸.

Quella di Dafne, dunque, è la prima di molte dendromorfosi del poema ovidiano in cui, per svariate ragioni, giovani donne perdono la propria natura per acquisire una nuova forma vegetale, che, pur mantenendo elementi di continuità con l'aspetto precedente, si configura perlopiù come una gabbia in cui l'essenza della personalità scomparsa è costretta. L'incomunicabilità con l'esterno diviene, pertanto, simbolo dell'alienazione dal mondo familiare in cui la violenza e il dolore la precipitano. Se, dunque, l'episodio di Dafne costituisce l'archetipo per le numerose trasformazioni arboree del poema, nelle quali, non a caso, il processo metamorfico si svolge secondo le medesime tappe¹⁹, il *primus amor* è modello rivendicato o alluso in numerosi testi della letteratura moderna e contemporanea. Storia di violenza, quella di Dafne, diviene, ad esempio, nei *Dialoghi con Leucò* di Pavese emblema dell'inganno e della crudeltà cui sono sottoposti i mortali²⁰; e proprio in quanto storia di violenza essa costituisce il modello sotteso al *cunto* camilleriano. Alcuni tratti fondamentali del racconto, tra cui l'impianto strutturale della vicenda e la dinamica della metamorfosi, sembrano essere stati desunti, infatti, in maniera consapevole e circostanziata, dall'opera del poeta latino.

In primo luogo, già sotto il profilo dell'ambientazione è possibile rinvenire consistenti risposnde tra i due testi. Ovidio ambienta pressoché sistematicamente gli intrecci mitici in *loci* splendidi, per lo più isolati e lontani dalle città. L'*amoenitas* del paesaggio rispecchia armonicamente, in un primo momento, l'indiscussa felicità di coloro che li abitano o li frequentano, mentre la violenza li rende, ben presto, *horribiles*, silenti testimoni della sofferenza dei personaggi che in quei paesaggi subiscono un sopruso. È certamente così nel caso di Tempe in Tessaglia, in cui, in contrasto con la tradizione mitica precedente, che affermava l'origine peloponnesiaca della giovane, Ovidio ambienta la vicenda di Dafne: all'epoca del poeta latino, il toponimo indicava per antonomasia una valle amena²¹.

¹⁷ Così nel saggio di G. PADUANO, *Il linguaggio dell'animalità nelle Metamorfosi di Ovidio*, in C. MORDEGLIA, P. GATTI (a cura di), *Animali parlanti. II. Letteratura, teatro, disegni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020, pp. 33-43.

¹⁸ Rivelatore, in questo caso, l'impiego del verbo *videor*, che manifesta la differenza tra ciò che è e ciò che appare: v. 567 *utque caput uisa est agitasse cacumen* "e gli parve accennare col vertice, come se fosse una testa".

¹⁹ Questo accade anche quando la descrizione della metamorfosi risulti condensata in un numero minore di versi, così ad esempio nel caso delle Eliadi (*Met.* 2.340-366), di Driope (9.349-366) e di Mirra (10.488-502).

²⁰ Commenta infatti laconicamente Eros nel dialogo sul fiore Iacinto: «Quando un Dio avvicina un mortale segue sempre una cosa crudele. Tu stesso hai citato Dafne e Atteone» (C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 61-62).

²¹ Così E. MALASPINA, "La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari e archetipi del *locus amoenus*", «Studi Urbinati», 63 (1990), pp. 105-135, che rileva come tale antonomasia si affermi a partire dall'età ellenistica, in particolare già con Teocrito (1.67), ripreso, in seguito, da Catullo (64.35 e 85) e Virgilio (*Georg.* 2.469). Sul rovesciamento dei caratteri del *locus amoenus* nelle *Metamorfosi* si veda da ultimo R. VALENTI, "Est locus... I luoghi dell'immaginario ovidiano nelle *Metamorfosi*", in C. BUONGIOVANNI *et al.* (a cura di), *La poesia di Ovidio: letteratura e immagini*, Napoli, Federico II University Press, 2020, pp. 55-68.

Parallelamente nel *cunto* camilleriano, del casello è più volte ricordata la distanza dal paese («e il terzo invece solitario» [p. 12])²², che garantisce un'intimità particolarmente cara alla coppia²³. Inoltre, proprio come nel modello latino, lo stupratore, in questo caso il sostituto provvisorio Barrafato, si serve del carattere gradevole e rassicurante del luogo per cogliere di sorpresa la vittima (p. 91). Così, lo spazio che era stato sede della gioia e dei sogni di Minica diviene teatro della violenza, pur non recando traccia evidente dell'atrocità subita dalla giovane: tutto all'apparenza sembra identico a com'era prima²⁴. I due *loci*, dunque, lungi dal configurarsi come cornici inerti degli avvenimenti, partecipano attivamente alle vicende delle protagoniste e, soggetti anch'essi a profonde quanto latenti trasformazioni, in virtù di questo stretto rapporto con i personaggi, divengono sede della realizzazione del prodigio finale.

Del resto, è possibile rilevare consistenti parallelismi tra i due testi, oltre che nell'ambientazione, anche nello snodarsi della vicenda che vede i vani tentativi delle due donne di difendersi dalla violenza maschile. Tanto Dafne quanto Minica, infatti, sono fatte oggetto di attenzioni del tutto indesiderate. In particolare, della ninfa, fin dalle prime battute della narrazione, sono ricordati, accanto alla straordinaria bellezza e all'aspirazione al nubilato, i molti pretendenti, che erano da lei inesorabilmente respinti (*Met.* 1.478-480). L'espressione cui ricorre Ovidio è in questo caso rivelatrice: la *iunctura multi illam petiere* è impiegata come formula di cattivo auspicio che segnala l'inesorabile esito rovinoso della vicenda²⁵. Allo stesso modo Minica appare incalzata dai soldati inviati al casello per la costruzione dei bunker: assediata fin nell'intimità della propria casa, sarà un fortuito bombardamento a liberarla. Anche nel suo caso "molti l'hanno pretesa", e, non appena la giovane inizia a sentirsi nuovamente al sicuro, è di nuovo braccata, questa volta senza possibilità di salvezza²⁶.

Più nello specifico, è proprio nei particolari del racconto della violenza perpetrata a danno delle due donne che emerge con più evidenza la matrice ovidiana. Come, infatti, la narrazione dell'inseguimento di Apollo risponde a una prospettiva prettamente maschile – la ninfa è osservata, immaginata, concupita e braccata dal dio, nulla ci viene detto dei suoi sentimenti e timori –, così nel racconto camilleriano, è Nino che, dopo la ricostruzione di don Simone, immagina dall'esterno la scena. Come «al ginematò» (p. 93) vede Minica «che curriva disperata e scantata [cfr. *Met.* 1.525-526 *timido Peneia (...)* *fugit*] nello scuro della notte 'nsanguiliannosi i pedi supra alle petri²⁷ [...] facenno voci

²² La casa più vicina si trova a trecento metri (pp. 66, 113) e il modo più veloce per spostarsi è utilizzare il carrello sulla strada ferrata, modalità che spesso lascia Nino, nonostante la giovane età, spossato per lo sforzo (così alle pp. 40-41).

²³ Nino vive l'arrivo del nuovo sostituto provvisorio, così propenso ad abbandonare il proprio posto per trascorrere il tempo al terzo casello, con un certo disagio: fin dal loro primo incontro, durante il quale l'uomo si trattiene a pranzo, «non seppi se doviva ralligrarsi o dispiacersi per la novità. Oramà era accusi abituato ad assittarsi a tavola avenno sempre la sula Minica davanti» (p. 63).

²⁴ «S'aspittava d'attrovere la casa suttasopra, che macari ancora si vidivano 'n terra le macchie di sangue. Invece tutto era in ordine [...] Come se là dintra non era mai capitato nenti» (p. 102).

²⁵ Così, ad esempio, in *Met.* 2.571, 3.353, 12.404. Le origini del motivo vanno ancora una volta ricercate in epoca ellenistica, in particolare in Call. fr. 67.9 e 69 Pfeiffer, e nel mondo latino ne troviamo traccia anche in Verg. *Aen.* 9.581-582. Si veda G. TISSOL, "An allusion to Callimachus' *Aetia* 3 in Vergil's *Aeneid* 11", «Harvard Studies in Classical Philology», 94 (1992), pp. 263-268.

²⁶ L'inesorabilità della violenza, adombrata in Ovidio dall'espressione formulare, è segnalata nel *cunto* dall'insistenza con cui Barrafato – descritto come «stazzuto, aviva 'na forte commissioni e doveva aviri la forza d'un toro» (p. 63) – si presenta al casello alla ricerca di Minica (pp. 63, 65, 67, 68, 69). Di fronte a un simile accanimento risultano particolarmente rappresentativi ancora una volta i versi del poeta latino, riferiti a un'altra fanciulla aggredita: *illa quidem pugnât, sed quem superare puella?* (*Met.* 2.435) "lei, certo, combatte; ma contro un uomo può farcela / una ragazza?".

²⁷ La disperata corsa di Dafne aveva assunto delle movenze evidentemente paragonabili: non a caso la giovane viene pregata da Apollo perché rallenti la propria corsa (1.508-510 *ne prona cadas indignave laedi*

che nisciuno potiva sentiri e Barrafato che l'arraggiungiva, l'agguantava per i capelli» (p. 93, cfr. *Met.* 1.541-542 *ocior est requiemque negat tergoque fugacis / inminet et crinem sparsum cervicibus adflat*)²⁸. Lo sguardo, benché senza dubbio partecipato, è ancora una volta esterno e maschile: i sentimenti di Minica sono filtrati attraverso gli occhi di Nino, che deve confrontarsi con il suo «muto, dispirato, denso d'uluri» (p. 104).

Sono il dolore e la violenza, dunque, a indurre Dafne e Minica alla trasformazione arborea: per sfuggirvi nel caso di Dafne, e per affrontarne le strazianti conseguenze nel caso di Minica. Ed è ancora una volta attraverso gli occhi di Nino che vediamo la progressiva trasformazione della giovane in albero, una metamorfosi che si sostanzia delle medesime immagini impiegate da Ovidio²⁹. I piedi divengono radici, le braccia rami, i capelli fronde. Minica tenta di divenire un *arbolu in criscenza*: si ancora al terreno, ricercando uno stabile e sicuro contatto con il suolo. Interrati i piedi, inizia a comportarsi «a logica d'arbolu» (p. 130), irriga le radici e, in un secondo momento, insieme a Nino, gestisce le fasi di sviluppo: protezione, letamazione, potatura, innesto e messa a dimora della pianta³⁰. È proprio in occasione di quest'ultima che vediamo, ancora una volta attraverso lo sguardo del protagonista maschile, il progredire della metamorfosi: «I piduzzi [...] stavano veramenti addiventanno radici! Ma com'era possibbili? [...] Solo che ccà invece vinivano fora l'ossiceddri, fini fini, tanticchia giallusi e cummigliati a tratti da macchiuzze viridi, 'na speci di muschio. Sinni stavano piegati e avivano già artigliato il tirreno» (p. 131).

Nonostante l'incredulità iniziale di Nino la trasformazione è in atto: ferma nella convinzione di divenire albero, Minica si è abbarbicata alla terra e il corpo inizia a rispondere, anche visivamente, alla sua volontà. Di lì a poco il progressivo venir meno degli attributi umani in virtù dell'acquisizione di quelli arborei segnerà un ulteriore passo in avanti con la perdita, quasi completa, della parola. Proprio come per i predecessori mitici, il distacco dalla forma umana coincide con la perdita della facoltà di parlare, che, tuttavia, nel caso di Minica, contrariamente a quanto accade alla Dafne ovidiana, non coincide con la perdita della possibilità di comunicare: lei e Nino «s'accapivano alla perfezioni» (p. 132). Paradossalmente è proprio quando la giovane compie volontariamente dei passi indietro nel processo metamorfico che incontra le maggiori difficoltà espressive: la disabitudine alla parola la ostacola, e Nino, che da tempo ha imparato a intendere gli sguardi della moglie e ad anticiparne i desideri inespressi, non la capisce (p. 132). Dunque, Minica, pur proiettata in un mondo nel quale Nino non sarebbe mai riuscito ad arrivare (p. 121), non appare costretta nello stato di alienazione dalla vita familiare e di frustrazione delle proprie volontà in cui precipita la muta Dafne in seguito alla metamorfosi. Minica ha Nino. Minica, del resto, non è Dafne.

/ crura notent sentes, et sim tibi causa doloris. / Aspera, qua properas, loca sunt “purché tu non cada in avanti, purché non ti graffino / i rovi le gambe innocenti; purché io non ti sia una ragione di pena! / Ti avventi per luoghi selvaggi”).

²⁸ *Met.* 1.541-542 “non le dà tregua, è più rapido e già le sta addosso, / mentre lei scappa, alla schiena, ansandole dentro ai capelli / sparsi sul collo”.

²⁹ Un puntuale accostamento delle immagini ovidiane alla descrizione camilleriana si trova in C. FERRARA, “«Addivintari àrbolu». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri”, «Kepos», 3 (2018), pp. 99-116.

³⁰ In un primo momento Nino costruisce dei supporti per la moglie, che la sostengano e la tengano al riparo («l'arbolu in criscenza hanno bisogno di sustegno» [p. 122]; «l'arbolu in criscenza hanno bisogno di protezioni» [p. 124]), per poi concimarla e poterla («ti stajo concimanno. [...] Ti stajo potanno» [p. 129]), e, su richiesta di Minica stessa, l'aiuta nella fase di messa a dimora («mi devi trapiantare» [p. 130]) e di innesto («vinni 'u tempo d'innistarimi» [p. 132]).

3. Dafne e Minica: il modello negato

Come già rilevato, nel racconto ovidiano sono due le caratteristiche primarie della ninfa: il *decor* e l'*incuria* nei confronti del matrimonio. Dafne unisce infatti un'eccezionale bellezza, in virtù della quale appare particolarmente desiderabile agli occhi maschili, a una profonda avversione per gli uomini e per le nozze, da lei considerate alla stregua di un *crimen* (1.483). In quest'ottica la stessa maternità si configura nella prospettiva della giovane come un atto illecito, una colpa gravissima.

È certo un dato significativo, dunque, che nella protagonista camilleriana, che condivide con la ninfa la sorte della metamorfosi, tale caratterizzazione appaia radicalmente ribaltata. «Minica Olivieri [...], come fimmina, non era né beddra né laida, aviva 'na facci da mogliere, ma era 'na gran travagliatrice» (p. 17).

Ciò che più colpisce della sua breve descrizione è l'ordinarietà: Minica si presenta come una donna comune, non sgradevole nell'aspetto ma sprovvista di attrattive fisiche degne di nota³¹. Dotata di una particolare dedizione al lavoro, la sua dimensione è quella della vita coniugale. Le virtù, tutte domestiche, appaiono quasi dimesse, specialmente perché ricordate in seguito alle doti stra-ordinarie del marito, capace di «sonari il mandolino come un dio» (p. 17). Tuttavia, le attività di Minica, certo più prosaiche e concrete – come la gestione della casa, la coltivazione dell'orto e l'allevamento delle galline –, garantiscono alla coppia un'esistenza priva di preoccupazioni, felice, e tengono ai margini le difficoltà legate alla guerra³². Perfino la sua dote più pregevole, la «bella voci» (p. 18), appare non solo complementare al talento di Nino, ma quasi defilata, nonché rigorosamente riservata all'intimità delle sere d'estate trascorse insieme al marito di fronte al mare³³. Del resto, nonostante le preoccupazioni di Nino circa l'isolamento della moglie³⁴, quest'ultima appare perfettamente soddisfatta dalla propria esistenza, felice della vita che conduce al casello: Minica non è interessata alle serate al cinematografo, non accompagna mai il marito al paese, neanche per assistere alle sue esibizioni, e anche quando permette a Barrafato di avvicinarsi a lei, sembra farlo più per pietà ed empatia che per reale necessità di compagnia³⁵.

All'isolamento e all'ordinarietà che connota l'iniziale descrizione di Minica fanno da contraltare in un primo momento la sagacia e l'esuberanza di Nino, in grado di destreggiarsi tra uomini d'onore e militari *taliani*, di cogliere le opportunità, valicando i confini del mondo isolato del casello per immergersi in quello della modernità. Una donna normale com'è Minica sembra, al contrario, quasi voler tenersene deliberatamente distante, rifiutandone *in toto* logiche e dinamiche. Non è un caso, dunque, che il dolore

³¹ Nota S. DEMONTIS (“La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA [a cura di], *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, p. 69, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>) che la medesima espressione è impiegata da Camilleri anche ne *Il merlo parlante* (*Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 94), e, con variazioni, in *Un filo di fumo* (Palermo, Sellerio, 1997, p. 54) e ne *La stagione della caccia* (Palermo, Sellerio, 1997, p. 117).

³² Non è un caso che a Nino e Minica la guerra «pariva scordata» (p. 38).

³³ *La bella voci* costituisce evidentemente un elemento di continuità tra le protagoniste dei romanzi mitici camilleriani: in *Maruzza Musumeci* (Palermo, Sellerio, 2007) la vecchia Minica, Maruzza e Resina *affatano* con una voce ammaliante e straordinaria, cantando, proprio come Minica Olivieri, rivolte al mare, quando non in completa armonia e continuità con esso, come nel caso di Resina, che «quanno cantava, era come se s'attrovava dintra al mari stisso» (p. 131). Al contrario delle altre donne, tuttavia, Minica sceglie di avere come unico pubblico il marito.

³⁴ Nino pensa che «tanticchia di svario a sò mogliere, che non vidiva mai anima criata, le avrebbi fatto beni» (p. 63).

³⁵ Minica rivela a Nino che Barrafato «dice che gli arricordo a sò mogliere, mischino! [...] A momenti, parlannomi di quando sò mogliere aspittava, si mittiva a chiangiri» (p. 68).

giunga per la donna per la prima volta dall'esterno, da quella contemporaneità che la beatitudine garantita dalla dimensione familiare e dall'anelata maternità le avevano fatto dimenticare: alla devastazione dell'orto Minica risponde con le lacrime; sarà Nino a verificare razionalmente le condizioni delle verdure e a raccomandare l'orto, mentre per la moglie l'effettiva possibilità di poter ancora usufruire delle colture è irrilevante, consapevole dell'inevitabile portato di distruzione e rovina determinato dalla presenza dei soldati («la chiamò, le fici vidiri che l'insalateddra e le altre chiantine si sarebbiro presto arripigliate, ma quella le taliò, isò le spalli e disse che comunque i sordati portavano sempri guasto» [p. 36]). In quell'occasione il senso di superiorità di Nino, esplicito benché affettuoso, basato su valutazioni ragionevoli e condivisibili, sembrerebbe a chi legge del tutto giustificato: Minica pare quasi una «baba» (p. 34) che reagisce emotivamente, caparbia nel rigetto dell'invasione militare del casello («quanno Minica amminchiava supra a 'na cosa, non c'era verso di farle cangiare pinsero» [p. 36]). Anche nel rapporto con Barrafato la donna sembra ingenuamente non rilevare il pericolo di quelle *avances* che, invece, prontamente Nino coglie e, insieme a lui, chi legge³⁶.

In un primo momento, dunque, la donna parrebbe disarmata di fronte a un mondo che le sembra estraneo. Tuttavia, col progredire della vicenda risulta evidente che tale estraneità è determinata non certo da credulità o sprovvedutezza³⁷ quanto da una precisa volontà: la giovane rifiuta le logiche e le regole del mondo moderno, il quale è parte di un'alterità cui Minica *non vuole* accedere. In particolare, il rifiuto di sottostare a norme e consuetudini che regolano la contemporaneità diviene evidente in seguito alla violenza: il *muto*, *dispirato*, *denso duluri* non si scioglie in lacrime secondo le altrui aspettative, e il suo modo di affrontare il lutto risulta socialmente inaccettabile; Minica non piange, non si dispera, non è neppure interessata alla sorte dell'assalitore. Mentre Nino attraversa tutte le fasi canoniche di elaborazione del lutto³⁸, la donna reagisce in un modo del tutto inaspettato per il marito, proprio perché non rispondente agli schemi sociali

³⁶ Di fronte all'ennesima visita di Barrafato al casello, «Nino si squietò. “Ma si pò sapiri pirchi ti veni a trovar e sempri quanno io non ci sugno? Che hai, il meli?” “Dice che gli arricordo a sò mogliere, mischino!”» (p. 68).

³⁷ Che la donna sia ben a conoscenza di quali siano i problemi e le difficoltà del mondo contemporaneo si può agevolmente desumere dal fatto che è proprio lei a indurre Nino a recarsi a casa del collega dopo aver saputo del sopralluogo dei carabinieri: «“Vacci” “E pirchi?” “Pirchi siete collechi. Capace che capitò qualichi disgrazia e Assunta havi di bisogno [...] quanno c'è 'na disgrazia o 'na mala vintura...”» (p. 58). Consapevole delle difficoltà contemporanee, specie per le donne, Minica sceglie la via della solidarietà. Inoltre, la stessa recisa convinzione circa i perniciosi effetti della presenza dei soldati, già citata in precedenza, si dimostrerà di gran lunga più lucida rispetto alla posizione maggiormente accomodante di Nino, che ai soldati offre del vino (p. 24).

³⁸ In un primo momento, sulla carrozza che lo accompagna all'ospedale, Nino, avendo intuito dal racconto di don Amedeo quanto accaduto a Minica, cerca di negare la realtà («un pinsero accomenzò a firriari nella testa di Nino, un pinsero accussi laido e maligno e dulatoro che si scantava a pinsarlo» [p. 84]). Superato lo shock iniziale, subentrano il dolore («ma quello che dintra di lui passò come 'na falci spietata che gli tagliava carne, vini, cori, fu che il corpo di Minica sotto al linzolo si era come arriducito» [*ibidem*]) e la rabbia («parlari tinenno i denti 'nserrati, masannò se si rapre la vucca ne nesci 'na vociata accussi àvuta e forti da rumpiri i vitra delle finestre, 'na vociata come un lampo che abbruscia òmini e cose» [p. 85]). È proprio questo sentimento che Nino decide di assecondare, fino a vendicarsi di Barrafato («ai sirpenti vilinosi ci si scrafazza la testa [...]. A questo sirpenti la testa gliela voglio scrafazzare io» [p. 96]) uccidendolo (p. 99). In seguito alla morte dello stupratore, Nino scende a patti con il proprio dolore («Don Simone [...] aviva fatto in modo che lui era completamenti fora dalla facenna. Perciò potiva accomenzare a tintari di scordarisilla» [p. 105]), decidendo di dedicarsi totalmente all'impegno di sostenere Minica e lenirne la sofferenza («e po' non voliva fari ammanicare nenti a Minica» [p. 115]). Sulle fasi di elaborazione del lutto (diniego, rabbia, contrattazione, depressione, accettazione), teorizzate dalla psichiatra svizzera E. Kübler Ross, cfr. EAD., *On death and dying*, New York, MacMillan Publishing Company, 1969. Una lettura prettamente psicologica del romanzo camilleriano è proposta in G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 131-138.

contemporanei. La scelta del suicidio (paventata dalla mammana [p. 113]), la ricerca della vendetta (cui invece indulge Nino, nella convinzione di poter così far tacere la propria sofferenza), le manifestazioni esterne del dolore (attese in quanto codificate socialmente e ritenute catartiche) non appartengono a Minica, la quale possiede invece consapevolezze ben più profonde³⁹.

La donna, infatti, dimostra di conoscere una verità del tutto estranea a Nino: ciò che conta non è liberarsi dal dolore o attuare una vendetta, ma riappropriarsi di quella condizione di completezza di cui il mondo contemporaneo l'ha privata; ciò che conta è appagare il desiderio di una vita intera, il desiderio di *fare frutti*. Minica, del resto, sa che, se non può più realizzare la propria aspirazione come *fimmina*, la via da perseguire è la ricerca del mutamento in albero. Ecco, dunque, che nel comune destino (dendro)metamorfico le due figure della ninfa e della protagonista del *cunto* non potrebbero essere più diverse: la metamorfosi di Minica non è il risultato di un *mirum* imposto dall'esterno, una risposta forzata all'estremo tentativo di una fanciulla di sfuggire a una violenza, ma il modo in cui si concretizza la sua volontà di donna. In questa prospettiva la giovane appare non pietrificata dal dolore, ma ferma nella propria volontà e determinata nella scelta⁴⁰.

³⁹ «Appresso si mittirà a chiangiri e sarà meglio» (p. 113), aveva assicurato la mammana a Nino, «ma Minica non chiangi né allora né appresso» (p. 114). Nino, inoltre, al rientro della moglie dall'ospedale è terrorizzato all'idea che voglia parlare di quanto accaduto e che gli chieda notizie sullo stupratore: «Nino si scantava di quanno sarebbi arrivato il momento che sò moglie principiava a fargli domanne. Pirchi di sicuro Minica gli avrebbi ditto di denunziari a Barrafato. E lui avrebbi dovuto arrispunderle che Barrafato era stato ammazzato. Ed era certo che sò moglie, a quella risposta, di subito si sarebbi fatta pirsuasa che ad astutarlo era stato lui. E Nino sapiva benissimo che davanti alla sò taliata non avrebbi avuto la forza di nigarle la verità. E allura come se la sarebbi pinsata? Come avrebbi reagito?» (p. 109). Minica, tuttavia, non rievcherà quanto successo e non nominerà mai Barrafato; nonostante la dichiarata incertezza sulla reazione della moglie, l'ansia di Nino, che sembra temere il giudizio della donna, rivela al pubblico come il giovane sia consapevole del fatto che Minica non avrebbe tratto alcuna soddisfazione dalla notizia dell'assassinio, né avrebbe approvato il perpetrarsi della violenza.

⁴⁰ In tale prospettiva Minica giunge a configurarsi all'interno del *cunto* non solo come un'anti-Dafne, ma anche come un'anti-Niobe. A rilevare il richiamo alla figura mitologica di Niobe è Salvatore Silvano Nigro nella quarta di copertina. Ricordando come in ospedale gli occhi di Minica diventino «due lachi profondissimi, anzi senza funno [...]». E d'è gocci traboccaro da quei lachi» (pp. 104-105), Nigro rievoca la vicenda della prolifica moglie di Anfione re di Tebe, che osò dirsi superiore a Latona, madre di Apollo e Artemide, per il numero più elevato di figli, e che per la presunzione fu punita con l'assassinio dell'intera prole. La vicenda della donna, definita da Nigro «madre superba dapprima e poi dolorosissima», è costantemente ricordata dalle fonti classiche come esemplificatrice delle conseguenze della tracotanza nei confronti degli dèi. Per non aver saputo rispettare la propria condizione umana ed essersi voluta innalzare al di sopra della divinità, Niobe vede morire tutti i figli e, rimasta sola, «mutata in pietra, cova i dolori che le hanno inflitto gli dèi» (*Il.* 24.602-617, la traduzione è di M. G. CIANI, in E. AVEZZÙ, *Omero. Iliade*, Torino, UTET, 1998). La donna, arcaico esempio di *mater dolorosissima*, è pietrificata dal dolore e continua in eterno a sciogliersi in lacrime (cfr. *Ov. Met.* 4.311-312), divenendo paradigma di quel lutto, così intenso, da provocare in chi lo prova una totale insensibilità nei confronti di qualsiasi altra emozione (così già per Eschilo, su cui *fr.* 154a-167b Radt; cfr. A. GARZYA, «Sur la *Niobé* d'Eschyle», «Revue des Études Grecques», 100 [1987], pp. 185-202 e F. CARPANELLI, «Sofocle ed Eschilo. I due atti della *Niobe*», in L. AUSTA [a cura di], *Frammenti sulla scena*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, vol. 1, pp. 3-37). Se la sofferenza per la perdita subita, dunque, apparenta in un certo qual modo Niobe e Minica (divenuta insensibile al dolore fisico [p. 114]), la distanza tra le due risulta incolmabile. La rovina della regina è determinata, infatti, dalla stoltezza: Niobe sconta il proprio arrogante orgoglio, come costantemente rimarcato dalle fonti (cfr. *Ov. Met.* 4.170-202). Minica, al contrario, appare del tutto innocente e irresponsabile dell'atrocità subita («'nnucenti come un agneddruzzo» [p. 94]), e, forse proprio in virtù di questa innocenza, è capace di non ripiegarsi sul dolore e preferire alla strada della morte quella della vita.

4. La scelta del mutamento

Minica rivela a un Nino evidentemente disorientato e spaventato il proprio proposito: «“Ma pirchí voi addiventare àrbolo?” [...] “Voglio fari frutti” “E quali frutti voi fari?” “Nespoli. 'Nnestami”» (pp. 132-133). Il breve scambio di battute tra i due dimostra quanto consapevole e meditata sia la scelta della donna la quale non vuole diventare un albero qualsiasi, ma un nespolo. Si tratta, non a caso, di una pianta rustica e resistente al freddo, non particolarmente esigente nei confronti del terreno, i cui semi germinano velocemente e i cui frutti sono abbondanti⁴¹. Proprio come la pianta cui aspira a diventare, Minica è in grado di resistere agli agenti esterni, di adattarsi alle nuove condizioni.

Manifestando risorse inusitate, inoltre, la donna si mostra capace di ricorrere alle proprie consapevolezze per estraniarsi da un mondo in cui non si riconosce e per accedere a una condizione, naturale, che molti, tra cui Nino, credevano dimenticata.

'Na pazzia? Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiava. E non si potiva cangiare da vivo? S'arricordò che alle scoli limentari 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'adrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo putivano fari, pirchì ora l'omo non ne era cchiù capace? (pp. 128-129)

Spettatore dell'evolversi della metamorfosi della moglie, anche Nino si trasforma: egli intuisce solo a tratti la nuova natura di Minica, ma, pur non comprendendo del tutto la dimensione cui ella accede e che a lui sembrerebbe preclusa, decide di trasformarsi insieme a lei in qualcosa di nuovo. L'evoluzione dell'uomo, che, da superiore e onnisciente, comprende gradualmente i limiti delle proprie certezze⁴², raggiunge il culmine con la decisione di mutare trasformandosi in tutto ciò di cui Minica ha bisogno («e in quel momento giurò che l'avrebbe sempre accuntintata, a costo d'addivintari lui stisso concime, terra, filo d'erba, acqua» [p. 132]).

La vicenda de *Il casellante*, dunque, si configura come una duplice metamorfosi, quella di Minica in albero fruttifero e quella parallela di Nino in complemento e sostegno di Minica stessa, ed entrambe le trasformazioni avranno un esito del tutto inaspettato. Se, infatti, le velleità di Minica di poter *fari nespoli* saranno frustrate, la giovane riuscirà,

⁴¹ Così la definisce una delle pietre miliari degli studi agronomici, A. MORETTINI, *Frutticoltura generale e speciale*, Roma, Ramo Editoriale Degli Agricoltori, 1977, pp. 375-380.

⁴² La presa di coscienza della precarietà delle proprie convinzioni da parte di Nino è graduale e dolorosa: se in un primo momento il giovane affronta con un certo senso di superiorità quelle che ritiene ingenuità della moglie, progressivamente acquista la consapevolezza che le proprie certezze erano fondate su basi ben poco stabili. Del resto, è Minica a suggerire il modo migliore per affrontare i molesti soldati *taliani* (p. 38), mentre Nino sarà prima ingannato dal maresciallo Pintacuda (p. 86) e poi avrà bisogno del sostegno di don Simone per *accapire la facenna*, comprendere i limiti di una legge che tutela i persecutori e vessa le vittime, e decidere come comportarsi (pp. 90-93). L'evoluzione del personaggio risulta particolarmente interessante se confrontata con la teoria della studiosa spagnola M. H. VELASCO LÓPEZ (*“El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de Andrea Camilleri”*, «Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 30 [2018], pp. 73-82) circa la possibilità che nella ripresa del mito ovidiano Camilleri abbia deciso di scindere il personaggio di Apollo nei personaggi di Nino e Barrafato. Se il casellante provvisorio ripropone, infatti, la natura violenta e prevaricatrice del dio, Nino presenta alcuni attributi tipici di Apollo, quali un divino talento musicale e doti inusitate di conoscenza (e preveggenza). Tali supposti doni, tuttavia, nella seconda fase del *cunto*, dimostreranno i propri limiti e, di fronte al tentativo di Minica di mutarsi in albero, dopo una prima reazione di spaventato rifiuto («vinni pigliato da 'na raggia orba. Senza parlari, si ghittò supra a so mogliere, l'agguantò per la vita, la sradicò» [p. 121]), Nino dovrà gradualmente scendere a patti con eventi che non avrebbe mai ritenuto possibili, per accettare, infine, la diversa prospettiva e le speranze della moglie.

nonostante tutto, a divenire un tutt'uno con un albero. Per sfuggire ai bombardamenti della costa, è costretta a sradicarsi e a fuggire tra gli ulivi, tra i quali trova riparo. Accolta e protetta dal tronco cavo dell'*aulivo*, Minica si fonde con esso, riacquisendo con il contatto con la terra la propria essenza di Olivieri⁴³. Del resto, sarà proprio la sua capacità di accedere al mondo naturale e di re-instaurare un rapporto, antico e dai più obliato, con la terra madre, conducendo con sé al contempo anche il marito, a permettere ai due di salvarsi e di riacquisire quella condizione di felicità che il casello aveva inizialmente garantito loro.

Non a caso, sarà un altro elemento naturale a rivelarsi salvifico per la coppia e a condurre all'ultima fase della metamorfosi: la grotta, affiorata in seguito ai lavori di ripristino del pozzo del casello, costituisce un rifugio sicuro. Lo spazio sotterraneo, impiegato in un primo momento per ospitare e nascondere l'americano sbarcato in Sicilia, su richiesta dell'*omo de rispetto* Tallarita, sarà usato da Nino come luogo protetto, per riparare Minica dall'infuriare dei bombardamenti. Nella grotta, immagine evidentemente uterina di accoglienza e protezione, al riparo dalle brutture della contemporaneità, Minica e Nino rinascono e, insieme al bambino, unico sopravvissuto al *raid* della ferrovia, esattamente nove mesi dopo l'arrivo nella terra liminare del casello, diventano nuovamente una famiglia nella data simbolica del 24 dicembre.

La storia di Nino e Minica, dunque, si configura come una storia di nascita e rinascita e, secondo lo stesso Camilleri nella Nota dell'Autore⁴⁴, come la storia di una metamorfosi incompiuta: all'interno della dimensione naturale cui, dopo aver respinto la contemporaneità, Minica è riuscita a tornare, la donna non ha più bisogno di *addivenire arbor* e, riacquisita la dimensione umana⁴⁵, nel ventre della Trinacria mitica torna a essere *fimmina* e, realizzando il proprio desiderio, madre.

⁴³ «Minica era trasuta dintra al cavo del tronco. Nuda e sicca sicca com'era, le vrazza isate, le mano che le scomparivano dintra alle spaccature interne del tronco, si era talmenti arravagliata da addivintari un tutt'uno con l'arbor» (p. 135). Va rilevato come ancora una volta di fronte a un evento traumatico Minica reagisca trovando un sicuro ancoraggio nella terra. Il fatto che la giovane, inoltre, durante il bombardamento «sia arrinisciuta a nesciri fora del fosso e sinni era scappata» (p. 134), dimostra nuovamente come, nonostante le affermazioni fatte a Nino in un momento di sconforto («pi...glia ... ac...cetta. [...] Di...l'arbori...senza frutti...sinni... fa...ligna» [pp. 133-134]), quella del rifiuto della vita non sia per lei una strada da percorrere.

⁴⁴ «Come *Maruzza Musumeci* anche questo racconto parla di una metamorfosi (che qui però rimane solo un tentativo)» (p. 143). Allo stesso modo nella presentazione del volume, visionabile presso il canale dell'editore Sellerio (<<https://youtu.be/U6PGPbZCe5M>> [28 giugno 2022]), l'autore afferma che «la metamorfosi non si compirà».

⁴⁵ L'acquisizione della natura nuovamente umana è segnalata dalla riacquisita facoltà di parola: nella grotta, di fronte al bambino che piange, Minica non ha tentennamenti e, rivolgendosi al marito, senza alcuna difficoltà, gli dice sorridendo: «Dunamillo ccà» (p. 139). Lo stesso accade, non a caso, in Ovidio nei rari casi in cui la metamorfosi è revocata; così, ad esempio, nel caso di Io che, ridivenuta fanciulla da giovenca, come primo atto riprova a formulare le parole cui aveva dovuto rinunciare (*Met.* 1.745 *timide verba intermissa retemptat*). È certo un elemento rilevante che proprio nell'ultima fase della trasformazione si registri la distanza maggiore tra le due metamorfosi, quella ovidiana di Dafne e quella camilleriana: mentre, come visto in precedenza, il *mirum* della trasformazione arborea della ninfa è reso possibile dall'intercessione del padre, il fiume Peneo, cui ella si rivolge per sfuggire alla violenza, l'ultima fase della metamorfosi narrata da Camilleri è resa possibile dalla terra. All'elemento maschile del fiume è sostituita l'immagine, prettamente femminile, della grotta. Nel *cunto*, dunque, Camilleri si allontana dall'innovazione ovidiana, quasi ripristinando la versione più antica del mito nella quale era *Tellus*, la madre terra, a consentire la realizzazione del desiderio di Dafne e la sua trasformazione in alloro (cfr. *supra* la nota 15).

5. Minica Olivieri come *fimmina*

Il mito della *picciotta* che si era *cangiata* in *addrauro* nella sua versione più famosa, quella ovidiana, appare senza dubbio sotteso al *cunto* camilleriano: le *Metamorfosi* sono presenti ne *Il casellante* per mezzo di precisi richiami tanto testuali – come la ripresa puntuale della descrizione della fuga della giovane aggredita e della successiva dendromorfosi – quanto strutturali, come la riproposizione della predominanza dello sguardo maschile sul processo metamorfico. È sul canovaccio narrativo del mito del poema latino che Camilleri reinventa il racconto della donna trasformata in albero, reinterpretandolo e rifunzionalizzandolo secondo rinnovate esigenze narrative. Le due protagoniste, soggette alla sopraffazione maschile, si fanno innanzitutto testimoni del principio universale del mutamento: *Omnia mutantur, nihil interit* afferma Ovidio (*Met.* 15.165), ma, parimenti, tutto persiste ontologicamente eternamente invariato (15.171-172 *animam sic semper eandem / esse, sed in varias doceo migrare figuras*)⁴⁶. Ecco, dunque, che la metamorfosi diviene dissoluzione della compattezza del mondo, della natura, della persona, una frammentazione che ci permette di comprendere, forse per la prima volta, l'essenza di ciò che è soggetto al mutamento. Della giovane ninfa nella forma arborea persistono, infatti, quelle medesime peculiarità che avevano caratterizzato Dafne fanciulla: la straordinaria bellezza e la sacralità dell'alloro – sacro agli dèi, proprio dei vincitori, ma, in quanto non fruttifero, estraneo alla quotidianità della vita degli uomini – rispecchiano la scelta di solitudine e marginalità di Dafne. Allo stesso modo, è proprio attraverso il processo metamorfico che riusciamo a conoscere veramente Minica come *fimmina*: l'acquisizione della forma arborea ci illumina sulla sua reale natura umana. Le piante nelle quali la sua natura trasmigra per scelta – il nespolo e l'ulivo – sono piante vigorose ma duttili e, soprattutto, fruttifere. Anche per la protagonista del *cunto*, quindi, la metamorfosi diviene metafora che, rimasta latente per tutta una vita, è improvvisamente capita in termini visivi⁴⁷.

Legata alla terra che ha eletto a casa, Minica appare inizialmente indifesa rispetto alla violenza esterna, in quanto del tutto estranea alle logiche della sopraffazione proprie del mondo degli uomini, per poi manifestare invece, esattamente come un *arbolu in criscenza*, la propria forza: salda nelle convinzioni e nei principi, è pronta a difendere caparbiamente la propria identità e a riacquisire con perseveranza la dimensione cui era stata strappata con la violenza. L'intima connessione con la natura, che pur giunge al termine di un lungo processo dialettico, le consente di travalicare i confini del mondo contemporaneo e di accedere alla realtà mitica, che per molti rimane invece un'utopia: se *l'omo non si potiva cangiare da vivo*, come *nell'antichitate*, la *fimmina* invece può. Ed è proprio la natura di *fimmina* di Minica a essere esaltata nel *cunto* camilleriano, fin dalla sua prima menzione. Il frequente richiamo all'ordinarietà, in questa prospettiva, assume una pregnanza significativa: priva perfino di quella stupefacente bellezza che tanto spazio ha nella produzione camilleriana (e all'interno della stessa trilogia) e che giunge a configurarsi spesso come un potere soprannaturale, Minica è una semplice *fimmina*. La sua bellezza, la sua forza e la sua natura non sono extra-ordinarie, bensì normali, ovvero, per Camilleri, la norma per le *fimmine*.

⁴⁶ “Tutto muta, nulla muore [...] così ti dico che l'anima rimane / sempre la stessa, ma trasmigra in varie figure” (la traduzione è di G. CHIARINI in P. HARDIE, *Ovidio. Metamorfosi. Libri XIII-XV*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2015). Il discorso è fatto pronunciare a Pitagora in uno dei passi programmatici dell'opera ovidiana (*Met.* 15.75-478), che chiarisce la concezione secondo la quale i corpi sono soggetti a cambiamenti senza fine e che costituiscono un disvelamento della natura di ciò che è soggetto al mutamento (cfr. C. SEGAL, “Il corpo e l'io nelle *Metamorfosi* di Ovidio”, in A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi*, cit., pp. XVIII, XXI).

⁴⁷ Così C. SEGAL, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 12, sulla trasformazione nel poema ovidiano.

Bibliografia

- ASSMANN, JAN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- AVEZZÙ, ELISA, *Omero. Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. CIANI, commento e note a cura di E. AVEZZÙ, Torino, UTET, 1998.
- BARCHIESI, ALESSANDRO, *Ovidio. Metamorfosi. Libri I-II*, traduzioni di L. KOCH, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1992].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. Milano, Garzanti, 1980].
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2019 [I ed. 2018].
- CARPANELLI, FRANCESCO, “Sofocle ed Eschilo. I due atti della *Niobe*”, in L. AUSTA (a cura di), *Frammenti sulla scena*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017, vol. 1, pp. 3-37.
- DEMONTIS, SIMONA, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- FERRARA, CHIARA, “«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri”, «Kepos», 3 (2018), pp. 99-116.
- FORBES IRVING, PAUL, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- GARZYA, ANTONIO, “Sur la *Niobé* d’Eschyle”, «Revue des Études Grecques», 100 (1987), pp. 185-202.
- HARARI, MAURIZIO, “Alle origini di Dafne: donne fogliute, donne fiorite nell’immaginario greco-romano”, «Eidola», 4 (2007), pp. 29-48.
- HARDIE, PHILIP, *Ovidio. Metamorfosi. Libri XIII-XV*, commento di P. HARDIE, traduzione di G. CHIARINI, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2015.
- KNOX, PETER E., “In pursuit of Daphne”, «Transactions of the American Philological Association», 120 (1990), pp. 183-203.
- KÜBLER ROSS, ELISABETH, *On death and dying*, New York, MacMillan Publishing Company, 1969.
- LARSON, JENNIFER, *Greek nymphs. Myth, cult, lore*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- LIGHTFOOT, JANE L., *Parthenius of Nicaea*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- MALASPINA, ERMANNIO, “La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari e archetipi del *locus amoenus*”, «Studi Urbinati», 63 (1990), pp. 105-135.
- MORETTINI ALESSANDRO, *Frutticoltura generale e speciale*, Roma, Ramo Editoriale Degli Agricoltori, 1977 [I ed. 1963].
- MURGIA, CHARLES E., “Ovid *Met.* 1.544-47 and the theory of double recension”, «Classical Antiquity», 3 (1984), pp. 207-235.
- PADUANO, GUIDO, “Il linguaggio dell’animalità nelle *Metamorfosi* di Ovidio”, in C. MORDEGLIA, P. GATTI (a cura di), *Animali parlanti. II. Letteratura, teatro, disegni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020, pp. 33-43.

- PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Milano, Mondadori, 1976 [I ed. Torino, Einaudi, 1947].
- PERUTELLI, ALESSANDRO; PADUANO, GUIDO; GALASSO, LUIGI, *Ovidio. Opere. II. Le Metamorfosi*, traduzione di G. PADUANO, introduzione di A. PERUTELLI, commento di L. GALASSO, Torino, Einaudi, 2000.
- PITRONE, ANGELO, *Linea di terra. Viaggio in Sicilia per treni e stazioni*, testi di R. VALTORTA e F. LA CECLA, Palermo, Edizioni di passaggio, 2005.
- SEGAL, CHARLES, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991.
- SEGAL, CHARLES, "Il corpo e l'io nelle *Metamorfosi* di Ovidio", in A. BARCHIESI, *Ovidio. Metamorfosi. Libri I-II*, traduzione di L. KOCH, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2005, pp. XVII-CI.
- TARRANT, RICHARD J., *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- TISSOL, GARTH, "An allusion to Callimachus' *Aetia* 3 in Vergil's *Aeneid* 11", «Harvard Studies in Classical Philology», 94 (1992), pp. 263-268.
- VALENTI, ROSSANA, "Est locus... I luoghi dell'immaginario ovidiano nelle *Metamorfosi*", in C. BUONGIOVANNI *et al.* (a cura di), *La poesia di Ovidio: letteratura e immagini*, Napoli, Federico II University Press, 2020, pp. 55-68.
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, "El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de Andrea Camilleri", «Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 30 (2018), pp. 73-82.

Scantu, cantu e cuntu in Maruzza Musumeci: un'analisi etnodialettologica

MARINA CASTIGLIONE

The aim of this paper is to verify whether Andrea Camilleri's writing can be subjected to an ethno-dialectological reading by means of references to some documentary and evocative elements of traditional Sicilian culture. As such, the first novel of the so-called fantasy trilogy, *Maruzza Musumeci* (2007), will be taken as a case study to evaluate through some linguistic clues the connection between fear, song and story which constitute a unitary context in Sicilian popular imagination. Thanks to the analysis of the ethno-dialectal hypotext, Maruzza – rather than being assimilated exclusively to a Siren – appears with the features of the female figures who traditionally cause fear in Sicilian children and who certainly frightened the author himself during his childhood. Except, they were then 'saved' by the Sicilian mothers' songs and fairy tales.

1. Premessa

Si sente spesso affermare che Andrea Camilleri non appartiene né apparterrà alla grande letteratura e che non entrerà nel canone, in virtù di un certo 'atletismo' da mercato editoriale¹, per una certa forzatura ricostruttiva di una Sicilia stereotipica², per una ancor più evidente artificiosità linguistica nella costruzione di un 'teatrino idiomático' che scimmietta una 'lingua nonna'³.

Eppure, questa serie di *Quaderni* – e non solo – se ne occupa con numeri monografici assai robusti sotto il profilo critico, mettendo in luce una costellazione di aspetti diversi che, da un lato, agganciano lo scrittore alla letteratura classica⁴, da un altro alla letteratura siciliana, nella filiera Pirandello-Sciascia, e da un altro ancora alla comparatistica. Un posto di rilievo meritano gli approfondimenti linguistici sul 'caso Camilleri'⁵ e alcuni ambiti tematici regionali di più ampia divulgazione, in particolare la

¹ M. ONOFRI, *Il secolo plurale: profilo di storia letteraria*, Milano, Zanichelli, 2001. R. Donnarumma, interrogato insieme ad altri critici circa alcuni romanzieri degli anni zero, compreso Camilleri, così si esprime: «Il primo punto su cui la critica non può derogare è questo: scambiare per letteratura vera oggetti prodotti per confermare le attese del pubblico più vasto possibile e più di bocca buona – il che è ben diverso da conquistarsi e costruirsi un uditorio che duri nel tempo» (V. SANTONI, "Lo stato della critica e lo stato del romanzo: quattro domande per sessantasei critici – 4. I libri degli anni Zero e l'egemonia del romanzo", «L'indiscreto. Un magazine inattuale», 10 gennaio 2019, <<https://www.indiscreto.org/lo-stato-della-critica-e-lo-stato-del-romanzo-quattro-domande-per-sessantasei-critici-4-i-libri-degli-anni-zero>>).

² D. BRULLO, "La falsa Sicilia di Camilleri non si sopporta più. Per capirci qualcosa torniamo a Sciascia", «LINKiesta», 09 febbraio 2018, <<https://www.linkiesta.it/it/article/2018/02/09/la-falsa-sicilia-di-camilleri-non-si-sopporta-piu-per-capirci-qualcosa/37045>>.

³ N. LA FAUCI, "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», 19.75 (2001), pp. 26-33.

⁴ Si prenda, proprio in linea con quanto qui si discuterà, M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.

⁵ Non ripercorreremo qui le numerose ricerche scientifiche sull'argomento, per cui basti citare S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani – Volume speciale 2021. Bibliografia tematica sull'opera di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

gastronomia⁶. Insomma: di Camilleri si è scritto e si scriverà ancora a lungo. Ciò accadrà perché la ricezione popolare è di gran lunga superiore quantitativamente alla ricezione critica o perché c'è un intrinseco valore con cui bisogna rapportarsi e da indagare fuori da una stereotipica visione di un Camilleri uomo di spettacolo prestato alla letteratura?

C'è di certo una dimensione ancora poco esplorata in questo autore, ossia la scrittura come testimonianza di lunga memoria di una Sicilia popolare e arcaica⁷: Camilleri come figlio e nipote di una tradizione orale che si caricava di saperi e usi etnografici che spesso sono confluiti nei suoi scritti, senza assumere valore documentaristico né didascalico.

Sappiamo che Camilleri ha scritto moltissimo, attraversando diversi generi: non ha lesinato interventi giornalistici, racconti brevi anche in sillogi collettanee, dialoghi metalinguistici, biografie romanzate, ecc. Ciò che manca a questa bulimia poligrafica è un volume sul tipo della *Kermesse* sciasciana⁸ o del *Museo d'ombre* bufaliniano⁹, con una raccolta ordinata e ragionata di fatti, detti, personaggi della Sicilia dell'infanzia e dei racconti di nonna Elvira¹⁰. Le spigolature che a questo ambito sono ascrivibili nei diversi testi sono numerose ma disperse. E altrettanto disperse sono le indicazioni che ci vengono anche dall'interno dei romanzi. Esse andrebbero ricostruite e inquadrare in una intelaiatura conoscitiva non superficiale né occasionale.

Qui tenteremo di far emergere lo sfondo etnodialettologico che si interseca con quello più esplicito della tradizione classica e quello assai interessante della lettura simbolico-filosofica¹¹, e che è ricostruibile a partire da tre concetti presenti nel primo romanzo della trilogia fantastica delle metamorfosi, *Maruzza Musumeci*¹²: lo *scantu*, il *cantu* e il *cuntutu*.

2. La creatura orrificica dell'infanzia, fonte ispirativa?

Si dà per scontato che la protagonista del romanzo sia una Sirena. Il suo stesso nome, Maruzza, richiama il mare per via derivativa e affettiva¹³; il nome della figlia Resina –

⁶ S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani – Volume speciale 2021*, cit. Pochi, invece, i lavori dedicati ad un'altra componente antropologica assai rilevante nel panorama degli studi sulle società tradizionali, ossia il gioco. Per cui oltre alla bibliografia citata, si veda una nota biografica d'autore in A. CAMILLERI, *In attesa d'a musca*, in G. RUFFINO (a cura di), *La carta dei giochi. L'Atlante linguistico della Sicilia e la tradizione ludica infantile*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1999, pp. 39-42.

⁷ In questo stesso romanzo, non mancherebbero spunti né per i paremiologi, né per gli etnografi. D'altra parte, S. DEMONTIS ("La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri", in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>), prima di occuparsi doviziosamente delle fonti classiche, accenna al fatto che nei romanzi della trilogia «talvolta riecheggiano i testi classici latini e greci, talaltra si richiamano alla trascrizione dell'oralità delle tradizioni popolari» (p. 60) e nel testo cita come fonti, oltre a Serafino Amabile Guastella, anche Francesco Lanza e persino l'abate Meli. Questo contributo vuole essere una indicazione per individuare un'altra pratica narrativa orale che secondo noi resta in filigrana in *Maruzza Musumeci* (Palermo, Sellerio, 2007).

⁸ L. SCIASCIA, *Kermesse*, Palermo, Sellerio, 1982.

⁹ G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982.

¹⁰ Sulle lingue di famiglia degli autori siciliani del Novecento, compreso il Nostro, cfr. M. CASTIGLIONE, "Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia", «The Italianist», 32.3 (2012), pp. 321-344.

¹¹ «L'accesso interpretativo [ai romanzi della trilogia fantastica] più proprio e fertile si ottiene, ci pare, proprio attraverso l'esercizio di un'ermeneutica simbolica» (V. BUSACCHI, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur 'risolta' dalla 'trilogia fantastica' di Camilleri", in M. DERIU, G. MARCI [a cura di], *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, cit., p. 59).

¹² D'ora in avanti MM. Per una analisi complessiva del testo, cfr. M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto", cit.

¹³ *Maruzza* potrebbe, però, essere diminutivo del nome tradizionale per eccellenza, *Maria*, così come di *Marina* per sincope attraverso *Marinuzza*. Ci sembra suggestiva la motivazione del nome della Maruzza la

secondo la lettura più diffusa – altro non sarebbe che un anagramma di Sirena; il disegno che l'Americano lascia sul tavolino non dà spazio a dubbi: pur con le fattezze di donna, sono state riconosciute, madre e figlia (p. 129); lo dichiara lo stesso autore nella Nota conclusiva.

Leggendo il testo, però, nell'ipotesto orale che permea la memoria antropologica camilleriana, noi intravediamo anche altro. Qualcosa di più sedimentato, che si intreccia con le letture classiche di odissiaca fattura e le precede nell'«istruzione» domestica dello scrittore di Porto Empedocle. Qualcosa di indicibile che ciascun bambino siciliano, di una Sicilia ormai remota culturalmente anche se storicamente databile almeno sino agli anni Sessanta del XX secolo, conosceva bene, perché trasmessa dalla parola delle madri. Per quanto oggi possa apparire antieducativo, erano le madri e, in generale, gli adulti, ad «allenare» i più piccoli ad avere paura e lo facevano per evitare il rischio che i bambini si allontanassero, si perdessero accedendo a luoghi pericolosi, si affidassero a sconosciuti, in una parola affinché gli stessi timori delle madri si contenessero. La paura così prodotta era assimilata alla malattia e questo faceva sì che, dopo averla indotta, successivamente i bambini si tranquillizzassero con pratiche orali spesso legate al canto (ninne nanne) o alla formularità (scongiuri, preghiere, brevi filastrocche).

Un circolo vizioso, dunque, tra prescrizioni, intimidazioni e conseguenti soluzioni, per il quale figure immaginarie si ponevano come custodi del limite invalicabile dei divieti materni: esseri ibridi, mostruosi, indefiniti, popolavano i racconti e gli aneddoti degli adulti, al punto da crederci essi stessi. L'inventario lessicografico siciliano¹⁴ legato a queste figure orrifiche si può ricondurre ad alcune invariabili che però vengono declinate lessicalmente – e dunque iconimicamente¹⁵ – in una tassonomia circoscrivibile¹⁶, che oscilla tra animali selvatici (lupi, gatti selvatici), animali anfibi (rospi, anguille, lumache), esseri malefici (ministri di Dio, maghi, vecchi e vecchie), demoni, figure ibride.

Longa dei *Malavoglia* contenuta in C. CENINI, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, Cleup, 2020, pp. 59-70, con il richiamo ad un geosinonimo meridionale per indicare la chiocciola, che qui sarebbe sostituita dalla conchiglia che custodisce e preserva la voce della protagonista. Di certo il suffisso *-uzza* «veicola principalmente il valore positivo nell'asse della qualità (positivo/negativo), orientato verso il parlante (apprezzamento o affettività)» (T. EMMI, *La formazione delle parole nel siciliano*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2011, p. 276). E positive sono le descrizioni che la riguardano fisicamente, là dove il suffisso viene replicato come marchio distintivo della protagonista: «Dù occhi ca parivano palluzze di celu, la vucca [...] russa russa comu 'na cirasuzza. Il nasuzzo dritto e fino spartiva a mità 'a miluzza frisca, appena cugliuta, ch'era la so facciuzza. [...] La cammisa [...] faciva 'na bella curvatura all'altizza delle minnuzze. [...] Da sutta alla gonna spuntavano i piduzzi che addimostravano ch'era fimmina e no sirena» (p. 42). E ancora: «Oh vuccuzza di meli! Oh labbruzza di menta!» (p. 94). Non è un caso che la gnà Pina dia del «vicchiazzo» a Gnazio, incensando le «carnuzze» di Maruzza (p. 84).

¹⁴ Il repertorio lessicale più completo anche relativamente alla indicazione areale delle voci è il *Vocabolario Siciliano* in cinque volumi (qui indicato con la sigla *VS*), una grandiosa opera di collazione di tutte le fonti lessicografiche siciliane, edite ed inedite, accompagnate dai riscontri sul campo delle voci ottenute attraverso una serie di questionari tematici, che hanno prodotto migliaia di schede, oggi conservate presso il Dipartimento DISUM di Catania, che le custodisce per conto del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani. L'opera, fortemente voluta da Giorgio Piccitto, è stata completata negli anni da Giovanni Tropea e Salvatore C. Trovato. Cfr. G. PICCITTO, G. TROPEA, S. C. TROVATO (a cura di), *Vocabolario siciliano. VS*, Palermo-Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002, 5 voll.

¹⁵ Il noto triangolo saussuriano è stato trasformato da M. ALINEI (*L'origine delle parole*, Roma, Aracne, 2009) in un quadrangolo, con l'inserimento dell'iconimo, ossia della motivazione, trasparente o opacizzata, che sta alla base della costruzione linguistica. Si parlerà dunque di iconomasiologia per richiamare la ricerca parallela dell'onomasiologia. Ciascuna lingua può ricorrere, nella diversità della forma lessicale, ad un tipo iconimico identico. Cfr. A. LANALIA, *Parole nella storia*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2020, il quale distingue iconimi metonimici, metaforici, onomatopeici, fonosimbolici.

¹⁶ Oggi tale tassonomia è riscontrabile in M. CASTIGLIONE, «Le figure orrifiche dell'infanzia in Sicilia, tra archetipi, geosinonimia e tabuizzazione. Una ricognizione tra le schede del *VS*», in F. PIAZZA, A. PUGLIESE (a cura di), *Il prisma delle passioni*, Palermo, Unipapress, 2021, pp. 163-180.

Circoscrivibile è anche lo spazio in cui tali creature si manifestano: si tratta di pozze d'acqua, cisterne, fonti, persino canali di scolo o di irrigazione. Circoscrivibile è il tempo idoneo alla manifestazione di tali esseri: ovviamente le ore notturne, con il loro carico di mistero e invisibilità perturbante, e quelle del primo pomeriggio, bianche per il caldo torrido e immote nella disattenzione delle madri.

Elemento simbolicamente ancipite, l'acqua è presente in molti miti fondativi come sorgente di vita¹⁷, ma rappresenta altresì un elemento di dissoluzione, una porta d'accesso ai regni inferi, l'ambiente naturale dei naufragi fisici ed esistenziali. Non c'è bisogno di rimandare ai mostri a guardia dello Stretto o al mito di Kore risucchiata dentro il lago di Pergusa o al giovane Colapesce che si inabissa per salvare la Sicilia, per riconoscere nell'immaginario isolano che l'elemento acquoreo corrisponda archetipicamente ad un inghiottitoio in cui si sprofonda senza possibilità di risalita nel mondo dei vivi.

La risalita è impossibile anche per un altro motivo determinante: molti di questi esseri – spesso presenti anche nei racconti favolistici di Giuseppe Pitrè¹⁸ a cui sembra rifarsi anche il secondo romanzo della trilogia¹⁹ – risultano paralizzanti per i bambini, che diventeranno il loro pasto. Essi sono, dunque, antropofagi²⁰. Tra questi esseri ibridi, con fattezze che raccolgono i tratti dell'orco, del drago e della donna, giganteggia la *mammadruga* (varr.: *mammadràa*, *mamma-ddràga*, *mamma-traja*, *ddràa*), malvagia divoratrice di carne umana, ma talora anche aiutante magica e benefattrice del/della protagonista. Ancipite anch'essa, svolge il ruolo di accompagnatrice nel regno dei morti (sicché tramite le fauci diventa inghiottitoio), ma anche quello di salvatrice e accompagnatrice fuori dai pericoli.

La denominazione è trasparente dal punto di vista linguistico, ma l'iconimo 'mamma drago' risulta opaco se non viene affiancato da una interpretazione culturale strettamente connessa al mondo animale. Il tipo lessicale, infatti, non può semplicisticamente essere ricondotto ad una metafora, in quanto la prima parte non risulterebbe intellegibile. Essa lo diventa all'interno di un sistema di denominazioni che legano gli animali ad esseri dai poteri soprannaturali e, in particolare, li designano a partire da associazioni parenterali (fase primitiva e totemica), riferimenti magici (fase pagana), riferimenti religiosi (fase cristiana)²¹.

Il caso del tipo *mammadruga* è assai interessante e abbraccia semasiologicamente numerose fasi culturali: la prima è senz'altro quella dell'attribuzione dei caratteri magici e spaventosi ad animali, da qui il suo impiego in qualità di zoonimo (in particolare la

¹⁷ In particolare, cfr. I. E. BUTTITA, *Verità e menzogna dei simboli*, Milano, Meltemi, 2008, pp. 99-118.

¹⁸ M. CASTIGLIONE, "I re animali nelle fiabe di Giuseppe Pitrè: nomi o sostanze?", in G. MARRONE (a cura di), *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, «Nuovi Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano», vol. 1, 2017, pp. 479-494.

¹⁹ *Il casellante* (Palermo, Sellerio, 2008) ripropone uno degli elementi del tipo narrativo AT 706, denominato «la fanciulla dalle mani mozzate» dai narratologi che si sono occupati di schemi e motivi favolistici, Antii Aarne e Stith Thompson (cfr. M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2018, p. 16). Ci convince, dunque, la lettura di V. BUSACCHI ("Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur", cit., p. 62), quando afferma che «conviene leggere il testo in questa chiave, cioè non attraverso la casistica di una psicopatologia, bensì di una regressione a uno stadio di *espressione simbolica di vita*», in quanto la fitometamorfose attraversa la mitologia e le tradizioni orali e rappresenta un legame ancestrale e radicale (in senso proprio) con la terra, nonché una fuga dalla violenza maschile (si veda il mito di Dafne).

²⁰ L'essere divoratore è attestato in tutte le popolazioni etnografiche «per la sua funzione nei riti iniziatici, in cui l'iniziato viene ingoiato, divorato, ucciso e restituito alla vita come adulto, attraverso riti spesso crudeli» (M. ALINEI, *Origini delle lingue d'Europa. I. La teoria della continuità*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 699).

²¹ M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti*, cit., p. 41.

mantide religiosa)²²; la seconda è quella di trasformazione in essere bestiale e antropofago che ha relazione con le *horridae mulieres* del paganesimo classico (in particolare Lamia ed Empusa)²³; nella terza e più recente fase, il referente si umanizza del tutto e passa ad indicare per un processo metaforico una «donna alta e grossa, a cui si attribuiscono cattive qualità d'animo» (*VS/2, s.v.*).

Che Andrea Camilleri possa aver avuto tra le evocazioni ispirative, oltre che le Sirene, queste figure orrifiche degli infanti siciliani che tormentarono pure Luigi Pirandello²⁴, non ci sentiamo di escluderlo anche per altri motivi. A sorreggere questa ipotesi sono due spie linguistiche. Una è il nome stesso della figlia di Maruzza, Resina, che è stato sempre interpretato come anagramma di Sirena. Una interpretazione semplice e scontata, ma che secondo noi contiene, invece, altre possibili suggestioni²⁵.

Infatti, nella prassi linguistica camilleriana, che procede per italianizzazioni del lessico dialettale e dialettizzazioni del lessico italiano²⁶, non ci stupirebbe se l'autore avesse giocato sull'adattamento fonologico della vocale tonica del lessema *rrisina*. Si tratta di una voce pansiciliana, con diverse accezioni lessicografiche: «1. rugiada; 2. nebbia molto fitta, proveniente dal mare, nociva alle piante; 3. ruggine, malattia che colpisce i cereali e soprattutto il frumento; 4. afide della vite; 5. resina» (*VS/4, s.v.*)²⁷. Ritorna l'umidità acquorea nelle prime due accezioni e la nocività come manifestazione della sua stessa essenza nelle ultime due.

Che, poi, «rugiada» e «nebbia» rimandino a fenomeni atmosferici ci stupisce assai poco, anzi conferma il legame, in quanto ciò che è connesso alla *mammaddraga* «sviluppa la sua evocatività iconimica in tre ambiti semantici: uno connesso ad aspetti terrestri, uno ad agenti atmosferici, l'ultimo a esseri antropomorfi»²⁸.

Madre e figlia, dunque, sarebbero (anche) incarnazioni letterarie delle figure paurose dell'infanzia, sdoppiate in quanto ai ruoli, l'una ancora antropofaga anche se in «fase di remissione» (Maruzza) e l'altra salvatrice (Resina). Camilleri avrebbe giocato con destrezza (consapevolmente o meno non possiamo dimostrarlo) su due piani, quello

²² A. LANAIÀ, «I nomi della mantide religiosa nel dominio linguistico italiano», «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano», 27 (2003), pp. 1-151.

²³ N. CUSUMANO, «*Ad infantes terrendos*. Sortilegi e disordine metamorfico nell'immaginario mitico greco sull'infanzia», in I. E. BUTTITTA (a cura di), *Miti mediterranei*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2008, pp. 47-65. Ricordiamo che Lamia, secondo il mito, era la regina della Libia di cui si innamorò Zeus. Era, per vendicarsene, le uccise i figli. L'unica a salvarsi fu Scilla, presente – come vedremo – nel romanzo camilleriano, archetipo di ogni figura sirenica e divoratrice.

²⁴ E di questo Andrea Camilleri è ben conscio, posto che costruisce l'intera *Biografia del figlio cambiato* (Milano, Rizzoli, 2000) attorno all'anamnesi pirandelliana dello scambio in culla per via del sortilegio delle Donne, esseri notturni tra i più temuti nel simbolico popolare.

²⁵ Accennerò almeno al fatto che Resina potrebbe anche essere uno scarto vocalico rispetto al nome maggiormente presente nella favolistica siciliana, ossia Rosina/Rosa, per cui cfr. M. CASTIGLIONE, «Onomastica folklorica nelle *Fiabe* di Giuseppe Pitre, nel suo anniversario», «Il nome nel testo», 19 (2017), pp. 71-88. Per una lettura sistemica dell'antroponimia della trilogia fantastica, M. CASTIGLIONE, «Tra acqua e terra, tra cultura alta e racconto popolare: i nomi della Trilogia fantastica di Andrea Camilleri», «Il nome nel testo», 24 (2022), 199-217.

²⁶ M. CASTIGLIONE, «Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani», «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 59-72; R. SOTTILE, «A caccia di 'autoctonismi' nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come 'accianza' di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate», in GRUPPO DI LAVORO DELL'ATLANTE LINGUISTICO DELLA SICILIA (a cura di), *La linguistica in campo. Scritti per Mari D'Agostino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 195-212.

²⁷ Durante la ricerca del nome, è la stessa Maruzza a scegliere come chiamare la figlia che sta per nascere. E Gnazio si chiede se questo abbia a che fare con la resina «che fanno certi arboli» (p. 111), suscitando la risata misteriosa della moglie.

²⁸ M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti*, cit., p. 44, dove si fa riferimento alle accezioni della voce *ddragunara/ddraunara/ddragunera* che, in quanto agente atmosferico, assume i significati di «violento rovescio di pioggia; pioggia torrenziale; tempesta; tromba marina; corso d'acqua in piena».

letterario e quello etnografico. A confermarcelo potrebbe essere anche il lessico della paura, che nel romanzo è pervasivo e che va combinato con le altre letture del testo, perché la fitta trama di rimandi venga completamente messa in luce e consenta una interpretazione più complessiva.

2.1. L'apparizione paurosa, un'etimologia da ridiscutere

La prima occorrenza della voce *scantu* “paura, terrore” riguarda proprio l'immagine marina, che suscita in Gnazio Manisco un sintomo tra i più ricorrenti della paura, ossia il *trimolizzo*²⁹ “tremore”: «Non acchianò mai supra il ponte, il mari gli faciva tanto scanto a sentirlo torno torno a lui, che aveva sempre il trimolizzo come per la frevi terzana» (p. 15).

Che sia espressa in siciliano (*scanto*)³⁰ o in italiano (*spavento*)³¹, la paura ha sempre la stessa causa e produce anche altri sintomi, come la sudorazione algida e il brivido di terrore³²: «Per tutto il viaggio non chiuiò occhio vuoi per la rumorata del mari che lo faciva sudare di spavento» (p. 20).

La stessa gnà Pina prova *scanto* nell'avvicinarsi troppo alla cisterna che Gnazio ha dovuto costruire per la moglie («mi scanto che cado dintra alla cisterna» [p. 113]), affinché Maruzza ad ogni cambio di stagione possa sentirsi ‘Sirena’ e bagnarsi in acqua di mare (pp. 85-87).

Alla voce principale si accostano la forma verbale *scantari* (pp. 20, 42, 48, 71, 91, 105, 110, 113, 120, 133) e gli aggettivi *scantato* (pp. 56, 72) e *scantusa* (p. 60). La voce, in generale, è ampiamente rappresentata nella scrittura di Andrea Camilleri³³.

La paura è sintomo, ma anche malattia e, infine, rimedio. Verificando le accezioni lessicografiche, infatti, chi soffre di *scantu* può somatizzare il disturbo e aver bisogno di interventi taumaturgici specifici (*VS/4*, s.v. *scantu*, accezione 3), al punto che la pozione assume lo stesso nome della causa scatenante (ivi, accezione 2): «1. paura, spavento; 2. pozione di santonina e marmellata che si dava ai bambini come rimedio contro gli effetti di uno spavento; 3. *tagghiari u s.* eliminare mediante una pratica magica il trauma susseguente a una forte paura» (ivi, s.v.)³⁴.

Nel romanzo le voci si riferiscono sempre alla paura umana, mentre, invece, Camilleri usa il verbo *appagnari* soltanto in due occorrenze (pp. 110, 136)³⁵ ed entrambe riferite

²⁹ Sic. *trimulizzu*: «1. tremito degli arti, tremore; 2. tremito dovuto al freddo, anche quello causato dalla febbre; 3. tremarella, paura» (*VS/5*, s.v.).

³⁰ Anche MM, pp. 77 e 134.

³¹ A fargli spavento sarà la bellezza (anch'essa ancipite) di Maruzza oltre che quella della luna: «La billizza di Maruzza che gli stava annanno incontro per un momento gli parse precisa 'ntifica a una laidizza che non si potiva taliare, a una laidizza da fari spavento» (p. 57). E ancora: «Spuntò 'na luna che faciva spavento» (p. 68).

³² Nella dimensione semantica ed emotiva della paura, c'è anche il provare una sensazione sgradevole con riflesso nella manifestazione fisica del brivido da pelle d'oca, che in siciliano si traduce nell'espressione «rizzari i pila» (cfr. MM, p. 72).

³³ Talora anche in dittologia mescolata: «Pino e Saro aggelarono di scanto, di spavento» (A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, p. 15); «scantusu. Viene da scantu, spavento» (ID., *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 71); «e tremavamo e piangevamo di scanto, di paura» (ID., *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 211); «se non avete fatto niente di male, non dovete avere scanto o timore» (ID., *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 26). Per verificare le altre occorrenze, almeno sino all'anno 2009, cfr. A. MOROLDO, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, Université de Nice Sophia Antipolis, <<http://sites.unice.fr/site/henneboi/SVG-lirces/langues/real/dialectes/index.htm>>.

³⁴ Vengono registrate altre due accezioni, ma dentro ambiti paremiologici.

³⁵ Nella prima occorrenza i muli si spaventano udendo il verso del lupo prodotto da Cola, primogenito di Gnazio e Maruzza. Non sfuggirà all'onomasta che il nome rimanda alla leggenda del fanciullo salvatore

alla paura degli animali³⁶, che restano come irretiti e immobilizzati nella pania³⁷ vischiosa; la forma sarebbe giunta in Sicilia attraverso un probabile catalanismo, *espanyar-se*³⁸.

Tre, dunque, sono in Sicilia le forme lessicali per indicare la paura: *scantu* (1373), *appagnu/spagnu* (av. 1337) e *spantu* (1519), che però nel romanzo non appare se non nella forma italiana “spavento”, con comune derivazione da lat. volg. *EXPAVENTARE e con un passaggio, per il siciliano, dal cat. *espantar*³⁹.

L’etimologia di sic. *scantu* è ancora oggi non risolta, ma a fronte di alcune evidenze linguistiche e culturali, ci sentiamo di propendere per una opzione che qui cerchiamo di motivare.

Esclusa da Varvaro la dipendenza di *scantu* da *spantu*, restano sul campo l’ipotesi di Rohlf che vede una connessione, anche nelle forme calabresi, con ‘schiantare’¹ e quella di De Gregorio e di Alessio che individuano, ma senza spiegazioni, una base EXCANTARE. La prima, secondo Varvaro (*VSES/2*, s.v. *scantári*), non risolve la ricerca etimologica, «perché *schiantare* è di origine sconosciuta» (ivi, p. 922). Resta la seconda, non motivata e in parte rifiutata in seguito dallo stesso Alessio.

L’etimo da EXCANTARE “attirare, evocare con incantesimi”, ma anche “guarire per mezzo di formule magiche”, oltre a non presentare difficoltà fonetiche di sorta, né collocazioni temporali ingiustificabili, contiene in sé alcuni elementi culturali che potrebbero ricondurre la sfera della paura sotto quella dell’imponderabile caos naturale sanato per mezzo della potenza del canto. Questa referenza religioso-pagana non è esclusa da Varvaro, anche per la proposta etimologica di Gioeni per *spagnari*, che propende per una derivazione da lat. PANĪCUS (TERROR): «In effetti l’area delle voci sic. e cal. potrebbe suggerire un grecismo e la semantica delle nostre voci concorda con il senso quasi religioso di spavento che la divinità incuteva a uomini ed animali e che è espresso da πανικός: la nostra famiglia lessicale par dunque conservare un relitto religioso interessante»⁴⁰.

La base di *scantari* rimanderebbe, dunque, alla sfera delle pratiche magiche prodotte attraverso l’affabulazione, così come l’it. ‘incantare’ (comp. di IN + CANTARE, intens. di CĀNERE) che il *DELI*⁴¹ considera sotto l’influenza del fr. *charmer*. La complicazione dei

che riesce a consolidare la terza colonna su cui poggia la Sicilia, sacrificando la propria vita e trasformandosi in pesce (cfr. M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti*, cit., pp. 51-55). Ma, nel romanzo camilleriano, Cola concentra il proprio sguardo verso la luna e le stelle e ulula come nella migliore tradizione dei lupi mannari, anch’essi spettri degli incubi infantili. Riuscirà a sopravvivere ad un naufragio continuando la propria vita negli abissi grazie alla sorella Resina. Sirene, lupi mannari e Colapesce sono i tre ibridi canonici della tradizione orale siciliana: nel testo, in modi diversi, sono tutti evocati.

³⁶ Questa distinzione è presente anche in lessicografia: sic. *appagnari* “spaventare”, “fare adombrare di bestie”. Non così netta per il sostantivo *appagnu* che però non è presente nel testo camilleriano: «1. spavento paura; 2. orrore che si prova stando in una casa in cui sia morta una persona; 3. sospetto, ansietà, ubbia; 4. adombramento, di bestie» (*VS/1*, s.v.).

³⁷ Nessuno ha mai proposto un etimo da lat. PAGINA(M) “bastoncino invischiato, pania”, che, in effetti, non ha continuatori diretti in siciliano.

³⁸ G. ROHLFS, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, Ravenna, Longo Editore, 1977, s.v. *spagnare*, -ri. Ma A. VARVARO (*Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano*. *VSES*, Palermo-Strasburgo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani-Editions de Linguistique et de philologie, 2014, 2 voll., s.v. *spagnari*) ritiene che vi siano difficoltà nell’accertamento dell’etimo, a causa di motivi semantici e di altezza cronologica, per cui lo considera ignoto e non connesso alla forma *scantu*.

³⁹ Cfr. A. MICHEL, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1996.

⁴⁰ *VSES/2*, s.v. *spagnári*.

⁴¹ M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*. *DELI*, Bologna, Zanichelli, 1991, vol. 3, s.v.

precipitati semantici di questa voce è, a nostro avviso, inscindibile dall'ambito cerimoniale che attribuisce al canto l'ambivalente funzione di perdizione/salvazione:

Nello specifico siciliano, i verbi, quasi tutti etimologicamente connessi ai gruppi latini di *carmen* e *cantus*, usati per incantare, scongiurare, disincantare, fare incantamenti o all'opposto contro-incantamenti, sono: *pricantari*, *pircantari*, *picantari*, *ppircantarisi*, *mpircantari*, *mpriccantari*, *pricontari*, *spircantari*; *fari lu scantu*, *scantari*; *cantari*, *ncantari*; *ciarmari*, *giarmari*, *cirmari*, *girmari*, *ciurmari*, *nciarmari*, *ngiarmarisi*, *cermari*, *ciammari*, *sciarmari*, *ncarmari*, *carmari*; *scarminari*, *carminari* [...]⁴².

Lo *scantu*, dunque, non è una generica paura, ma uno stato di shock creato da un'apparizione demoniaca, un rito incantatorio, un incontro casuale con il soprannaturale. A confermarlo è la rete dei derivati. Ad esempio *scanti* sono chiamate le «fate che stanno nelle case» (*VS/4*, s.v.), *sonni scantusi* sono gli «incubi» (ivi, s.v. *scantusu*), il sostantivo *scantatu* sta anche per «chi è invaso da un demonio», lo «spiritato» (ivi, s.v.). Inoltre, il *pircantu* è un «fantasma» (*VS/3*, s.v.), mentre il *pircanti* è uno spirito che opera incantesimi e che – vedi caso – abita presso le fonti d'acqua, con cui si intimoriscono i bambini (ivi, s.v.); *pircantatu* è l'uomo «affascinato», «ammaliato» (ivi, s.v.). «*Scantu* è la causa, il male che lo ha colpito, identificato spesso come spirito, demone, incantesimo; è l'effetto, la malattia che ha preso la vittima; è la risoluzione, l'antidoto al male, la bottiglietta di liquido giallo; è il rito che la ciarmatrice compie per curare il male»⁴³.

Il romanzo camilleriano – sintesi letteraria di *fabulae* orali e concentrato di reminiscenze colte – sembra inserirsi come prova a sostegno di questa ricostruzione: la paura (*scantu*) evocata attraverso le parole (*cunti*, minacce, sortilegi, prescrizioni), sanata attraverso l'incanto (*cantu*) di altre parole (preghiere, formule taumaturgiche) o canti (come le ninna nanne)⁴⁴.

Ed ecco giungere altre voci impiegate forse non a caso da Andrea Camilleri: *affatari* (MM, pp. 41, 57, 96, 146) e *'ngiarmari* (ivi, pp. 53, 74, 121), entrambe ancora una volta legate alla parola. La prima, al di là della derivazione da 'fata', ha il suo etimo remoto nel verbo difettivo lat. FARI "pronunziare, parlare", con radice indoeuropea (*DELI/2*, s.v. fato). Con la seconda ritorniamo nell'ambito del canto, in quanto *'ngiarmari/ciarmari* e varr. sono esiti del lat. CARMINARE attraverso il fr. *charmer*, da cui anche *ciarmavermi* come figura di guaritrice dalla verminosità dei bambini (spesso effetto di *scantu*)⁴⁵.

Che Gnazio non riesca a contemplare il mare senza vederne gli effetti devastanti di fascinazione, non lo mette al riparo dall'averne a casa, come sposa, colei che usa il canto proprio con questo scopo.

3. *Cantu e cuntu*

Dunque, il canto come condizione incantatoria (IN-CANTUM) che produce, anch'esso, manifestazioni fisiche di imbambolamento, assenza di sé, vaghezza incosciente. Gnazio canta poco e il suo repertorio è fatto di canzoni del lavoro (p. 28) o di canzonette d'amore

⁴² P. L. J. MANNELLA, *Il sussurro magico. Scongiuri, malesseri e orizzonti cerimoniali in Sicilia*, Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, 2015, p. 24.

⁴³ Ivi, pp. 27-28.

⁴⁴ Molti sarebbero gli esempi. Si prenda per tutti un racconto orale raccolto alla fine del XIX secolo in area modicana, in cui la paura scatenante della malattia si attiva negativamente attraverso una *iastima* ("maledizione") e si risolve attraverso una *raziunedda* ("preghiera"), cfr. S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Edizione Digitale realizzata da A. PALMERI, Pro Loco-Avola, 2014, pp. 40-45, <<http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf>>.

⁴⁵ La gnà Pina, in questa favola, è il personaggio che meglio si avvicina a tale figura 'professionale' sino a non molto tempo fa presente in ogni comunità.

(p. 47), ma si tratta più che altro di passatempi senza alcuna funzione simbolica; quando la gnà Pina gli comunica che a Maruzza «le piaci assà assà cantare, canta da la matina fino a sira» (p. 41) crede si tratti, dunque, di canzoni popolari.

Ma le *cose stramme* devono ancora arrivare. Perché il primo incontro con Maruzza è l'alba di una nuova vita. E questa vita si apre con «'na palora mammalucchigna»⁴⁶ (p. 56).

Le parole *mammalucchigne* sono quelle che attengono all'ambito esoterico, quelle che si usano nelle pratiche di *magaria*, ossia di magia (spesso nera), che nel romanzo viene evocata due volte in maniera esplicita (pp. 49, 79) e una volta in maniera implicita (nell'elenco delle diverse doti terapeutiche della gnà Pina [pp. 29-30]). *Mammaluccu*⁴⁷ è, in siciliano, un lessema con cui si indicano diversi tipi di lumaca: dall'essere anfibio⁴⁸ ed ermafrodita all'«essere immaginario con cui si intimoriscono i bambini perché non si avvicinino alle cisterne o alle vasche di irrigazione» (*VS/2*, s.v. *mammaluccu*, accezione 3), il passo semantico potrebbe sembrare lungo, ma – come abbiamo dimostrato – è culturalmente consequenziale.

Le parole *mammalucchigne*, per trafila di trasmissione, restano all'interno di pochi iniziati – in genere di sesso femminile – e pertanto non sono pronunciabili dai profani. Sin dal primo canto di Maruzza, Gnazio intuisce le parole, più che ascoltarle, perché di fatto ella «cantava 'na canzuna senza palore» (p. 57). Altrettanto avviene quando si concorda di celebrare il matrimonio (p. 62), testimone un plenilunio spaventoso.

Ai canti di Maruzza si intermezzano i *cunti* della catananna Minica e della gnà Pina. Il primo *cunto* è dedicato all'apparizione che aveva causato la pazzia del precedente proprietario dell'appezzamento di terra acquistato dal protagonista, Cicco Alletto: il lamento notturno sembra appartenere ad una giovane donna, ma in realtà si scopre essere quello di una strega, convenuta sotto l'albero d'olivo: «Al posto della facci la picciotta aviva 'na crozza di morto con tri fila di denti e s'abbintò contro a Cicco per mangiarisillo. Raprì la vucca, ma non fici a tempo perché spuntò la prima lama di soli che l'obligò a scompariri» (p. 59). La descrizione attiene maggiormente alla materia folklorica che vuole che i ritrovi di streghe avvengano nei pressi di un albero e che queste siano vecchie,

⁴⁶ L'espressione indica la “parola magica”: viene utilizzata da Andrea Camilleri anche nella fiaba intitolata *Magaria* pubblicata su «l'Unità», 18 dicembre 2005, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/magaria.shtml>> [27 giugno 2022], e poi raccolta in un volume di racconti per ragazzi, edito da Mondadori nel 2013. In questa fiaba, le sette parole *mammalucchigne* costituiscono una formula magica trasmessa da un folletto onirico e la loro recitazione induce chi le pronuncia a diventare invisibile. È in corso di svolgimento un Dottorato di ricerca da parte di Pier Luigi Josè Mannella (XXXVI ciclo, Università degli Studi di Palermo), per la realizzazione di un lessico di questo ambito tecnico-specialistico inesplorato, per definire le categorie specifiche tra i termini che rimandano a operazioni rituali di matrice mistica, alle entità preternaturali evocate e agli esercenti coinvolti.

⁴⁷ Maruzza e *mammaluccu*, dunque, costruirebbero un binarismo, fornendo un riscontro semantico ed etimologico alle ipotesi di C. CENINI (*Nel nome dei Malavoglia*, cit., pp. 59-70, su cui *supra* la nota 13). G. PELLEGRINI (*Gli arabismi nelle lingue neolatine con particolare riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia, 1972, vol. 1, p. 135) fa risalire questa voce all'ar. *mamlūk* “schiavo”. Con il fine di dimostrare in modo inequivocabile la fitta corrispondenza iconimica di questo ambito semantico con valore magico-religioso, tra i diversi geosinonimi per indicare lo stesso essere immaginario delle paure infantili, vi è anche sic. *scavittu* “schiavetto”, con cui si indica contemporaneamente un tipo di lumaca e lo spauracchio.

⁴⁸ Negli esseri anfibi spesso, secondo le credenze tradizionali, si manifestano gli spiriti delle fate: «L'epifania teriomorfica della fata (che si presenta in sembianze animali – anfibi, rettili di solito – in specifici giorni della settimana), tale da essere scambiata per animale, molestata da alcuni e salvata da altri che poi riceveranno aiuto dalla Signora rospo/serpente (la forma ferina è vissuta come limite o vincolo cui è subordinata la fata)» (P. L. J. MANNELLA, “Toccati dalle *donni*. Patogenesi preternaturali e mediatori terapeutici in Sicilia”, «La ricerca folklorica», 75 [2020], p. 50).

laide e che scatenino la loro potenza contro chi le abbia disturbate durante il sabba⁴⁹, ma poco dopo si fa il nome di questa apparizione orrenda: Scilla. La materia mitologica riappare e si mescola, lasciando Gnazio – non a caso – «ammammaloccuto» (p. 59).

Il secondo *cunto* tratta sempre del pezzo di terra acquistato da Gnazio, ma stavolta ne spiega il toponimo, Ninfa, ricollegandolo alle fanciulle che avevano abitato il luogo sin dall'antichità, subendo violenze e furti da parte di un gruppo di soldati. «Meno uno» (p. 60)⁵⁰.

Mentre la voce di Maruzza è *affatata* e il suo canto irretisce sempre più il promesso sposo, l'effetto prodotto dai racconti di Minica è quello di «insallanire» (p. 63) Gnazio. Questa nuova forma lessicale⁵¹ si sposa iconomicamente in maniera perfetta al cronotopo in cui si svolge la scena. In *VS/3*, s.v. *'nzalaniri* troviamo diverse accezioni, ma molto simili tra loro: «Stordire, confondere; fare ingrullire; ubriacare; rimanere confuso e stordito; perdere la testa, confondersi per il frastuono di molte voci; rabbrivire, trasalire». Rohlf s riconduce il verbo e le sue numerose varianti meridionali al gr. *selēnē* (σελήνη) “luna”, cioè «preso dalla luna, lunatico»⁵². E tale è la condizione del vecchio e stordito Gnazio da quando sa che una giovane tanto bella quanto strana diventerà sua moglie. E a questa condizione di stralunamento si aggiunge quella di terrore appena ascolta la risata sardonica delle due donne, talmente mostruosa che gli animali si ribellano, dimostrando come Camilleri recuperi l'informazione⁵³ secondo cui le cosiddette *toccatore* delle streghe possano stravolgere persino il mondo animale: «Alla risata di Maruzza che sonava cchiù forti della trumma del Giudizio, tutti l'armàla principiario a fari batteria, li scecchi ficiro hiòòò, le crape mmèèè, le vacchi mmùùù, i gridda cricri, i gatti sssccc, le gaddrine cococò, le giurane quaquà, li carcarazzi cracrà» (p. 73).

Un terzo *cunto* (p. 70) ha per locutrice la gnà Pina che spiega a Gnazio come lei e «altre vicchiareddre» siano le depositarie dei poteri del mondo vegetale, confidati da Dio stesso perché gli uomini abbiano a soffrire il meno possibile. Si conferma che le guaritrici possono essere contemporaneamente operatrici di fatture, a seconda dei contesti. E, in effetti, lungo il corso del romanzo si accenna a diversi intrugli e medicinali noti alla medicina popolare siciliana⁵⁴.

Dal capitolo 7, *Notizie di vita coniugale*, si alternano numerosi canti di Maruzza, via via sempre più comprensibili al marito, ma non meno incantatori. Anche a distanza ella riesce a modificare i comportamenti altrui, inducendo, ad esempio, al sonno (p. 99). La nascita di Resina verrà annunciata da un canto (p. 111), così come la morte contemporanea della catananna Minica (p. 115). Da questo momento a cantare sarà soprattutto la piccola Resina (pp. 122, 125, 130, 133, 146), intonata come la madre,

⁴⁹ E. GUGGINO, “Nota. Le ‘donne di fuori’: un modello arcaico del sabba”, «Archivio Antropologico Mediterraneo», 1 (1998), pp. 35-44. Basti pensare alle *donne di fora*, percussivamente ricorrenti nella scrittura di Luigi Pirandello (cfr. *supra* la nota 24) dall'inizio alla fine del suo percorso di scrittura (nella novella *Il figlio cambiato* [1902]; nel libretto d'opera per la musica di Gianfrancesco Malipiero [1932]; nel romanzo *I giganti della montagna* [1936]).

⁵⁰ Questa misteriosa notazione non trova giustificazione nel testo e non emerge altrove se quell'unico soldato non abbia relazione con lo stesso Gnazio, scelto come sposo dopo un lungo accertamento olfattivo.

⁵¹ Non nuova, comunque, per Andrea Camilleri, visto che è presente con numerose occorrenze nel suo lessico letterario, ad esempio «da sotto la porta filtrava un sciauro di ragù che Montalbano si senti insallanire» (*La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 41).

⁵² G. ROHLFS, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, cit., s.v. *'nseleniri*.

⁵³ G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo-Torino, Clausen, 1889, 4 voll.

⁵⁴ ID., *Medicina popolare siciliana*, Palermo-Torino, Clausen, 1896.

accompagnandosi con la conchiglia di turbo marmorato⁵⁵ e inventando favole marine d'amore e di amicizia.

L'affabulazione finale è il compimento di una tragedia. Cola, il secondogenito di Maruzza e Gnazio, naufragato su un vapore diretto a Genova, non farà più ritorno, ma la sorella lo porterà in salvo in fondo al mare, in una grotta dove sopravvivranno, ma lontani da casa. Maruzza racconta al marito questo epilogo infelice, ma le parole del *cunto* non bastano a calmarlo. Per questo ripeterà il racconto sotto forma di *canto*:

accomenzò, doppo tanto tempo che non lo faciva, a cantari a voci vascia. Le prime palore erano precise 'ntifiche alla canzuni di Resina che parlava della grutta 'n funno al mari, po' le palore dicivano che 'na sirena, che stava provisoriamenti 'n terra, si era ghittata a mari per annari a pigliari a uno che stava anniganno e portarisillo dintra a quella grutta e che chist'omo che stava anniganno era... (p. 140)

E con un canto a voce bassa, senza più parole che possano far compiere atti o restituire affetti, si chiude la vicenda, all'alba del 5 giugno 1943, mentre la stessa Maruzza scava la fossa a Gnazio, morto di vecchiaia, sotto quell'albero di olivo che ha partecipato muto e immobile a tutta la vicenda. Una voce struggente di accompagnamento, come quella che resta imprigionata dentro la conchiglia, abbandonata accanto all'olivo, da cui risuonano voci «come 'na cassa armonica, pariva come 'n'orchestra che faciva l'acompagno» (p. 147).

In qualche modo il mondo delle Sirene/fattucchiere/figure dell'infanzia impaurita si acquieta, si addomestica e fa precipitare nella dimensione favolistica ciò che prima è stato mito o sapere tradizionale. E la 'cisterna' diventa rifugio salvifico, ritorno nel grembo, come in ogni lieto fine che si rispetti.

⁵⁵ Questo tecnicismo, pronunciato da Maruzza (p. 94), stona con il tessuto lessicale del romanzo e con la stessa capacità linguistica della protagonista, per quanto essa talora recuperi non soltanto il greco, ma anche interi versi dell'*Odissea*.

Bibliografia

- ALINEI, MARIO, *Origini delle lingue d'Europa. I. La teoria della continuità*, Bologna, il Mulino, 1996.
- ALINEI, MARIO, *L'origine delle parole*, Roma, Aracne, 2009.
- BRULLO, DAVIDE, "La falsa Sicilia di Camilleri non si sopporta più. Per capirci qualcosa torniamo a Sciascia", «LINKiesta», 09 febbraio 2018, <<https://www.linkiesta.it/article/2018/02/09/la-falsa-sicilia-di-camilleri-non-si-sopporta-piu-per-capirciqua-cosa/37045/>> [10 ottobre 2018].
- BUFALINO, GESUALDO, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982.
- BUSACCHI, VINICIO, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur 'risolta' dalla 'trilogia fantastica' di Camilleri", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 53-65, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- BUTTITTA, IGNAZIO E., *Verità e menzogna dei simboli*, Milano, Meltemi, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1995].
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1998 [I ed. 1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *In attesa d'a musca*, in G. RUFFINO (a cura di), *La carta dei giochi. L'Atlante linguistico della Sicilia e la tradizione ludica infantile*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1999, pp. 39-42.
- CAMILLERI, ANDREA, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2001 [I ed. 1996].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 2002 [I ed. 1996].
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Magaria*, Milano, Mondadori, 2013 [I ed. «l'Unità», 18 dicembre 2005].
- CASTIGLIONE, MARINA, "Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia", «The Italianist», 32.3 (2012), pp. 321-344.
- CASTIGLIONE, MARINA, "Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani", «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 59-72.
- CASTIGLIONE, MARINA, "I re animali nelle fiabe di Giuseppe Pitre: nomi o sostanze?", in G. MARRONE (a cura di), *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, «Nuovi Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano», vol. 1, 2017, pp. 479-494.
- CASTIGLIONE, MARINA, "Onomastica folklorica nelle *Fiabe* di Giuseppe Pitre, nel suo anniversario", «Il nome nel testo», 19 (2017), pp. 71-88.
- CASTIGLIONE, MARINA, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2018.
- CASTIGLIONE, MARINA, "Le figure orrifiche dell'infanzia in Sicilia, tra archetipi, geosinonimia e tabuizzazione. Una ricognizione tra le schede del *VS*", in F. PIAZZA, A. PUGLIESE (a cura di), *Il prisma delle passioni*, Palermo, Unipapress, 2021, pp. 163-180.
- CASTIGLIONE, MARINA, "Tra acqua e terra, tra cultura alta e racconto popolare: i nomi della Trilogia fantastica di Andrea Camilleri", «Il nome nel testo», 24 (2022), 199-217.
- CENINI, CARLO, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, Cleup, 2020.
- CORTELAZZO, MANLIO; ZOLLI, PAOLO, *Dizionario etimologico della lingua italiana. DELI*, Bologna, Zanichelli, 1991, 5 voll.

- CUSUMANO, NICOLA, “*Ad infantes terrendos*. Sortilegi e disordine metamorfico nell’immaginario mitico greco sull’infanzia”, in I. E. BUTTITTA (a cura di), *Miti mediterranei*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2008, pp. 47-65.
- DEMONTIS, SIMONA, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2020, vol. 11, pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.
- DEMONTIS, SIMONA (a cura di), *Quaderni camilleriani – Volume speciale 2021. Bibliografia tematica sull’opera di Camilleri*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2021, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.
- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, «Quaderni camilleriani», Cagliari, 2019, vol. 8, pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- EMMI, TIZIANA, *La formazione delle parole nel siciliano*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2011.
- GUASTELLA, SERAFINO A., *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Edizione Digitale Pro Loco-Avola, 2014, realizzata da A. PALMERI, <<http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf>> [27 maggio 2021, I ed. Piccitto e Antoci, Ragusa, 1884].
- GUGGINO, ELSA, “Nota. Le ‘donne di fuori’: un modello arcaico del sabba”, «Archivio Antropologico Mediterraneo», 1 (1998), pp. 35-44.
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’italiano perenne e Andrea Camilleri”, «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», 19.75 (2001), pp. 26-33.
- LANAIA, ALFIO, “I nomi della mantide religiosa nel dominio linguistico italiano”, «Bollettino dell’Atlante Linguistico Italiano», 27 (2003), pp. 1-151.
- LANAIA, ALFIO, *Parole nella storia*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2020.
- MANNELLA, PIER LUIGI J., *Il sussurro magico. Scongiuri, malesseri e orizzonti cerimoniali in Sicilia*, Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, 2015.
- MANNELLA, PIER LUIGI J., “Toccati dalle donni. Patogenesi preternaturali e mediatori terapeutici in Sicilia”, «La ricerca folklorica», 75 (2020), pp. 43-58.
- MICHEL, ANDREAS, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1996.
- MOROLDO, ARNOLDO, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, Université de Nice Sophia Antipolis, <<http://sites.unice.fr/site/henneboi/SVG-lirces/langues/real/dialectes/index.htm>> [26 maggio 2021].
- ONOFRI, MASSIMO, *Il secolo plurale: profilo di storia letteraria*, Milano, Zanichelli, 2001.
- PELLEGRINI, GIOVANBATTISTA, *Gli arabismi nelle lingue neolatine con particolare riguardo all’Italia*, Brescia, Paideia, 1972, 2 voll.
- PICCITTO, GIORGIO; TROPEA, GIOVANNI; TROVATO, SALVATORE C. (a cura di), *Vocabolario siciliano. VS*, Palermo-Catania, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002, 5 voll. [1977, vol. 1 (A-E), a cura di G. PICCITTO; 1985, vol. 2 (F-M), a cura di G. TROPEA; 1990, vol. 3 (N-Q), a cura di G. TROPEA; 1997, vol. 4 (R-Sgu), a cura di G. TROPEA; 2002, vol. 5 (Si-Z), a cura di S. C. TROVATO].

- PITRÈ, GIUSEPPE, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo-Torino, Clausen, 1889, 4 voll.
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Medicina popolare siciliana*, Palermo-Torino, Clausen, 1896.
- ROHLFS, GERHARD, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, Ravenna, Longo Editore, 1977.
- SANTONI, VANNI, “Lo stato della critica e lo stato del romanzo: quattro domande per sessantasei critici – 4. I libri degli anni Zero e l’egemonia del romanzo”, «L’indiscreto. Un magazine inattuale», 10 gennaio 2019, <<https://www.indiscreto.org/lo-stato-della-critica-e-lo-stato-del-romanzo-quattro-domande-per-sessantasei-critici-4-i-libri-degli-anni-zero>> [21 gennaio 2022].
- SCIASCIA, LEONARDO, *Kermesse*, Palermo, Sellerio, 1982.
- SOTTILE, ROBERTO, “A caccia di ‘autoctonismi’ nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come ‘accianza’ di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate”, in GRUPPO DI LAVORO DELL’ATLANTE LINGUISTICO DELLA SICILIA (a cura di), *La linguistica in campo. Scritti per Mari D’Agostino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 195-212.
- VARVARO, ALBERTO, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano. VSES*, Palermo-Strasburgo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani-Éditions de Linguistique et de Philologie, 2014, 2 voll.

Quaderni camilleriani

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MAEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CAEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZÓKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPert, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUVOLE, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZÓKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolititudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il telero di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)
11. *La seduzione del mito* (CAPRARA, DEMONTIS, MAYOR, RIZK, SEDDA, TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, VIDAL)
12. *Parole, musica (e immagini)* (CAOCCI, MACCHIARELLA, MARCI, MATT, RUGGERINI)
13. *Le magie del contastorie* (AGNELLO HORNBY, CAPECCHI, DE MOLA, GIUBILEI, LUPO, MARCI, PICCINI, SCRIVANO)
14. *Tra letteratura e spettacolo* (BIONDI, BORCHETTA, COSTA, CROVI, GEDDES DA FILICAIA, MARCI)
15. *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri* (DANTI, DE FAZIO, DEMONTIS, MARCI, MATT, RUGGERINI, SZÓKE, TOSO)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZÓKE, ZECCA)
17. *Camilleri narratore storico e civile* (CAPRARA, LONGHITANO, MARCI, MEJÍA ESTÉVEZ, PÉREZ MEDRANO, ZUCCALA)
18. *Dalla Sicilia alle Americhe* (BANCHERI, BORCHETTA, CASINI, CAOCCI, DEMONTIS, FAVARO, MARCI, PARDINI)
19. *Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)* (DEMONTIS, DERIU, MARIANNA CASTIGLIONE, MARINA CASTIGLIONE, PORCEDDU, TREU, VIKSTRÖM)

Volume speciale 2021. Simona Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*

La cosa che rimpiango più di tutte da quando sono diventato cieco
è che non posso più ammirare la bellezza femminile.
Le donne sono la meraviglia del mondo.
Andrea Camilleri

Forza, intelligenza e una imprevedibilità quasi felina assurgono a tratti femminili nell'universo Camilleri, pur nel rifiuto dichiarato e, a tratti paradossale, di non aderire ad alcuna *teoria generale* al riguardo.
Morena Deriu