

Quaderni camilleriani

21

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

La *cululùchira* e altri temi di Vigàta



GRAFICHE GHIANI



Quaderni camilleriani 21

La *cululùchira* e altri temi di Vigàta

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 21

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

La cululùchira e altri temi di Vigàta

A cura di
Giuseppe Marci e Paolo Lusci

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 21

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

La cululùchira e altri temi di Vigàta

ISBN: 979-12-80024-42-8

2024 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

QUADERNI CAMILLERIANI 21

- 7 *Premessa*
GIUSEPPE MARCI, PAOLO LUSCI

Saggi

- 13 Cululùchira. *Le lucciole di Camilleri (e non solo le sue)*
GIUSEPPE MARCI
- 26 Lu malamuri in Un covo di vipere. *Andrea Camilleri e il tabù dell'incesto*
TERESA AGOVINO
- 44 *Presenze musicali ne Il Birraio di Preston. Una musica... ca mi facissi vidiri com'è fatto u cielu*
MARIA ANTONIETTA EPIFANI
- 62 *Tradurre Camilleri in svedese (e in tedesco): alcune considerazioni preliminari*
LORENZO LOZZI GALLO
- 78 *Montalbano e gli adattamenti a fumetti. Tra letteratura, serie tv e problemi linguistici*
ALBERTO SEBASTIANI

Gli amici di Camilleri

- 93 *Andrea Camilleri, Angelo Maria Ripellino e il "teatro inesistente"*
SIMONA DEMONTIS

La biblioteca di Camilleri

- 105 *"Passato attraverso le maglie della censura fascista": Camilleri e La condizione umana di André Malraux*
GIUSEPPE MARCI

Premessa

GIUSEPPE MARCI

È come un vasto continente ancora in parte inesplorato l'opera di Camilleri che si distende nelle pianure montalbaniane, scala le vette dei romanzi storici, scende nelle caverne delle pagine civili, anche dedicate a scavare in quanto c'è di più oscuro (e torbido) nell'animo umano.

Ed è opera che, per conclamata volontà del suo Autore, fortemente intende affrontare lettori diversi per interessi, attitudini, fasce generazionali: anche ricorrendo a differenti modalità espressive, a partire da quella letteraria (che tutto genera), verso gli adattamenti televisivi, cinematografici, teatrali; accettando di buon grado la trasposizione delle sue storie in fumetti destinati a pubblici adulti o all'infanzia; possiamo immaginare che avrebbe approvato le reinterpretazioni, come quella recente di Maurizio De Giovanni, resa intensa dalle illustrazioni di Mariolina Camilleri, che con *Il canto del mare* si rivolge a un pubblico di tutte le età, a partire dagli 11 anni.

Ci sono stati esperimenti (a Cagliari: e dove, altrimenti? Ma senza dimenticare quanto è stato fatto in altri luoghi, anche molto distanti) che hanno coinvolto alunni della scuola elementare, come quelli della V A "Is Guadazzonis", autori di un delizioso libretto con rilegatura retta da fiocchi rossi. Lo hanno intitolato *Sulle orme del Maestro Camilleri* (chissà quanto gli sarebbe piaciuto questo titolo che riporta la mente alla scuola elementare e alle prime maestre dalle quali abbiamo appreso a vedere il mondo attraverso la lettura e la scrittura) e lo hanno reso ricco coi disegni colorati che rimandano al mondo di animali evocati in *I tacchini non ringraziano*: i tacchini, appunto, la capra girgentana, l'elefante, il coniglio; c'è anche una balena... A quale più alto riconoscimento potrebbe aspirare uno scrittore?

Camilleri è stato un generatore di miti, un uomo che è riuscito a coronare il suo sogno di essere un *contastorie* che incanta il pubblico, racconta storie avvincenti, ora liete ora tristi e perfino inquietanti, favole per adulti e per bambini: gli stanno tutti idealmente intorno, ascoltano affascinati l'uomo con la coppola che alla fine se la leva e la porge al pubblico per ricevere il compenso, quello che spetta a chi, narrando, ha saputo accendere la fantasia. Fantasia e germogli di ragionamenti che nascono quando, esaurito il piacere dato dalla lettura di un racconto o di un romanzo che ci ha appassionato e divertito, riflettendo scopriamo quanto nel flusso delle vicende siano anche compresi spunti che rimandano all'impegno del vivere, ai problemi, alle difficoltà, ai successi e ai fallimenti che l'essere umano deve affrontare.

Tali consapevolezza hanno ispirato e nutrito il volume *La cululùchira e altri temi di Vigàta*, che intende misurarsi con aspetti ancora poco esplorati del continente camilleriano: basterà citare il contributo di Teresa Agovino sul *malamuri*, argomento difficile, tanto per chi scrive, quanto per chi legge. Lo provano le remore dell'Autore che afferma di non aver avuto il coraggio di affrontare il tema dell'incesto nel romanzo *La luna di carta* (2005) e di averlo fatto anni dopo, con *Un covo di vipere*, scritto nel 2008 e pubblicato soltanto nel 2013; ma lo prova anche l'accoglienza ricevuta da *La presa di Macallé*, aspro racconto di un'infanzia violata da una serie di condizionamenti storico-sociali e familiari che determinano la catastrofe conclusiva. Anche in questo caso,

l'Autore ha impiegato anni, prima di pubblicare il testo già compiuto, e lo ha fatto, non solo per il dovere nei confronti della scrittura, ma soprattutto in ragione dell'impegno *civile* che anima tutta la sua opera.

Storico e civile è, per conclamata definizione, *Il birraio di Preston*, romanzo che nella divertita e divertente rappresentazione di azioni e personaggi (quale lettore potrà mai dimenticare le modalità linguistiche marinaresche con le quali è descritto l'*accostamento* di Gaspàno Inclima alla "signora Riguccio Concetta vedova Lo Russo"?) costruisce la narrazione dei tragici eventi da cui saranno travolti i protagonisti e, insieme a loro, la speranza della costruzione di una società diversa nell'Italia post-unitaria. Detonatore di quell'epilogo è un'opera lirica che, nello specifico, richiama l'attenzione di Maria Antonietta Epifani, autrice di un articolo che ci introduce alla tematica musicale presente nel romanzo fin dal titolo; nel contempo, sembra suggerire future ipotesi di ricerca riguardanti la musica presente nelle pagine camilleriane, dove è declinata secondo una gamma di generi che vanno dal canto tradizionale alla contemporaneità, passando per il Festival di Sanremo.

Ma pure un tema *tecnico* (apparentemente destinato a restare confinato negli ambiti degli specialistici studi di traduttologia), accanto agli aspetti propriamente linguistici, ha, come Lorenzo Lozzi Gallo aiuta a comprendere con l'articolo riguardante le traduzioni in svedese dei romanzi camilleriani, risvolti storici e sociologici. Perché trasferire un testo – e una scrittura complessa quale è quella camilleriana – verso altri ambiti linguistici non è operazione che possa essere fatta a cuor leggero e affidata (per evocare uno strumento oggi d'attualità) all'intelligenza artificiale, che pure nel campo della traduzione vanta significativi progressi. Tradurre significa compiere un lungo viaggio che deve tener conto delle identità umane e delle modalità espressive, proprie di genti che vivono nel Sud dell'Europa o nell'estremo Nord scandinavo. A ben vedere, quando traduttori e studiosi operano esprimendo il meglio delle loro qualità, con ciò stesso danno corpo alle aspettative dello scrittore che, accanto alla vocazione letteraria, ha sempre coltivato un sogno politico umanista volto all'incontro e alla reciproca comprensione.

Per comprendere quel *sogno*, senza ridurlo alla prassi della vita quotidiana, sottraendolo alla dimensione ideale che gli è propria, è anche utile il lavoro di ricostruzione di aspetti della vita camilleriana, quali, in questo volume, sono il rapporto con Angelo Maria Ripellino, qui studiato da Simona Demontis, o la lettura della *Condizione umana* di André Malraux.

Tessere che vanno pazientemente collocate al loro posto, mirando alla ricostruzione dell'affresco tracciato da Andrea Camilleri in una lunga e operosa esistenza che, come detto, cerca il rapporto col pubblico e intende fortemente realizzarlo, con l'ausilio di strumenti atti a fare arrivare il racconto a molti, se non a tutti. Da qui la disponibilità a partecipare, nelle forme che gli sono state richieste, agli *adattamenti*: a quelli televisivi e cinematografici e a quelli dei fumetti. Alberto Sebastiani a quest'ultimo aspetto dedica la sua attenzione, osservando lo specifico ruolo proprio dei *comics* e il denso problema linguistico legato a questo particolare tipo di trasposizione che lo scrittore osservava con curiosità e partecipazione. Lo testimoniano molteplici interventi diretti, tra i quali, non ultima, l'intervista concessa a *Topolino* che attesta il rispetto per l'importante fascia di piccoli lettori di quel periodico.

In una sintesi conclusiva, potremmo dire che l'attività culturale, e specificatamente narrativa, di Andrea Camilleri ha tratto ispirazione da una visione politica alta e caratterizzata dal rispetto verso l'umanità. Lo diceva esplicitamente quando, ormai vecchio, dichiarava non di essere ottimista, ma di avere fiducia nell'uomo (e, non c'è bisogno di aggiungerlo, nelle donne). Una *visione politica* che, come anche si può comprendere leggendo l'articolo dedicato alla *cululùchira* si fonda non su visioni di parte

ma, ancora una volta, sul *rispetto*: degli esseri umani e della realtà che un autentico scrittore non può né edulcorare, né mistificare, ma ha il compito di rappresentare con la sua arte e in spirito di verità.

Post scriptum

PAOLO LUSCI

Chissà cosa avrebbe detto Ruggero Bonghi, autore, nel 1856, di *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, se avesse conosciuto Andrea Camilleri, *artigiano della parola*, scrittore siciliano artefice, a cavallo degli anni duemila, di un fenomeno editoriale nazionale e internazionale senza precedenti. Avrebbe sicuramente riscritto il suo testo e si sarebbe interrogato, in buona compagnia, sulle ragioni di un così enorme successo. Numeri da capogiro: oltre trenta milioni di copie vendute, traduzioni in una trentina di lingue, riduzioni televisive dei suoi romanzi viste da oltre un miliardo di spettatori, diritti televisivi venduti in venti Paesi.

Tutto in contemporanea alla prolifica attività di scrittura. Una decina di lauree *honoris causa*, centinaia di interviste concesse: anche al mensile della Polizia Italiana e al periodico di *Trenitalia*. Non si era mai visto niente del genere: neppure che Maurizio Costanzo prendesse l'impegno di rimborsare i lettori se non avessero gradito *Il ladro di merendine*. E che dire dell'imitazione straordinaria che di Camilleri fece Fiorello, un altro siciliano benedetto dal pubblico?

Anche il mondo dei fumetti ha attinto al suo universo letterario.

Generatore di miti, come scrive Marci: possiamo aggiungere: generatore di una non comune attenzione editoriale. Sellerio, in primo luogo e poi (in un ordine alfabetico inevitabilmente incompleto): Bompiani, Cappelli, Chiarelettere, Donzelli, Einaudi, Giunti, Guida, Henry Beyle, Laterza, Libreria dell'Orso, Melampo, Minimum fax, Mondadori, Neri Pozza, Orecchio Acerbo, Palombi, Rizzoli, Salani, Skira, Utet.

Ne aveva per tutti: per il Calendario 2005 dell'Arma dei Carabinieri (con il racconto intitolato *Il medaglione*, poi pubblicato anche da Mondadori in un volume che in copertina riporta lo stesso disegno del Calendario); per le grandi testate giornalistiche ("Il Corriere della Sera", "La Repubblica"); per seminasconde iniziative editoriali, come quella delle Edizioni ESTE, alle quali ha donato *La rivolta dei topi d'ufficio*; per le testatine di quartiere, come "Il nasone di Prati" (vi pubblicò, nel 2007, *La finestra sul cortile*, poi Mondadori). Anche "La grotta della vipera" ha avuto l'onore, nel 1997, di ricevere un racconto, *Il patto*, poi arrivato alle pagine di *Un mese con Montalbano* (qui si dovrebbe aprire una parentesi su quel *patto* che allora stipulammo, noi che facevamo quella rivista e il Maestro: senza di che, senza la sintonia tra Camilleri e Marci – due isolani che si intendevano con lo sguardo, senza troppe parole – molte cose non ci sarebbero state: forse neppure questa collana dei *Quaderni camilleriani*). Andrea Camilleri per tutti e per sempre, dunque.

Incurante di chi (come Vincenzo Consolo) gli rimproverava una produzione eccessiva e di insufficiente impegno; o del rilievo di Leonardo Sciascia, perplesso di fronte alle prime prove della lingua vigatese.

Arrivato al successo ormai settantenne, in età di pensione, dopo 1300 regie radiofoniche, 120 teatrali e 80 televisive, Camilleri ha accettato con naturalezza e generosa semplicità il ruolo di narratore e di propiziatore di successi per le iniziative

editoriali alle quali ha collaborato. Ha potuto farlo perché ha innovato creando un mondo, una lingua e uno stile.

Il resto è nato dal tam-tam dei lettori che hanno percepito il segreto di una *ricetta* letteraria non replicabile: perché ispirata dalla genialità di uno scrittore che ancora ci guarda dalle sue pagine, sorridente e sornione, mentre tende verso di noi la sua coppola.

Saggi

Cululùchira

Le lucciole di Camilleri (e non solo le sue)¹

GIUSEPPE MARCI

«Non sarei così drastico» fici il commissario.
«Nel buio fitto in cui ci muoviamo anche una lucciola può fare luce».

A. CAMILLERI, *La rete di protezione*

Romanzo appartenente alla serie di cui è protagonista il commissario Montalbano, *Le ali della sfinge* (AS) è ricco di interessanti risvolti. C'è il morto (come d'uso in un giallo), anzi una morta: bella e sfigurata; per essere precisi, i morti sono due, anche se il secondo giunge alla fine, e aiuta a risolvere il caso. Montalbano indaga, col suo solito fare, con le consuete frizioni tra lui e il questore; con la complicazione che in questa indagine s'imbatte in un'organizzazione cattolica, da subito sospetta, ma protetta dal potere politico; con il ben noto acume che lo porta a scoprire il colpevole, nonostante la sua testa, contemporaneamente, stia lavorando su un'altra pista: quella della traballante relazione con Livia.

Ma il romanzo contiene anche elementi riguardanti l'ambito civile, che costituisce una sorta di intelaiatura al cui interno si svolge la vicenda prima delittuosa e, di conseguenza, investigativa.

Poi c'è la storia, con un riferimento breve, che però non va trascurato:

Il Salsetto, al tempo dei greci, era stato un fiume, po' era addivintato un torrente al tempo dei romani, appresso un rivo al tempo dell'unità d'Italia, appresso ancora, al tempo del fascismo,

¹ Per sentimento (e obbligo) di onestà nei confronti del cortese lettore, si dà conto, in apertura, dell'intendimento da cui l'estensore del saggio è stato animato: sviluppare un'idea che riguarda un aspetto (minore, non v'ha dubbio alcuno, ma sperabilmente di qualche generale interesse) della letteratura novecentesca, documentando l'esposizione con i riferimenti bibliografici ritenuti doverosi e necessari. Non si elencano, invece, i numerosi e importanti contributi di studio relativi agli Autori di seguito citati (A. Camilleri, L. Pirandello, L. Sciascia, P. P. Pasolini, G. Bufalino): non sarà difficile reperire tali utili informazioni, disponibili sia in formato cartaceo, sia elettronico. Minori supporti bibliografici, invero, esistono al riguardo del tema qui oggetto d'attenzione: in questo caso l'accorto lettore potrà formarsi una personale opinione, soprattutto con l'aiuto di quanto è dispiegato negli ottimi saggi introduttivi (e nelle relative bibliografie) dei volumi che raccolgono le opere degli Autori citati. Penso ai volumi Mondadori (in particolare, si vedano i Meridiani dedicati a Pirandello, Pasolini e Camilleri); Bompiani (L. SCIASCIA, *Opere*, a cura di C. Ambroise, 3 voll., 1987-1991; G. BUFALINO, *Opere*, a cura di M. CORTI e F. CAPUTO, 2 voll., 2006-2007); Adelphi (L. SCIASCIA, *Opere*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, 3 voll., 2012-2019). Riguardo a quest'ultimo Autore, sarà utile leggere la puntuale ricostruzione che Paolo Squillaciotti fa della vicenda editoriale percorsa dal racconto *La morte di Stalin*, contrastato da Italo Calvino per ragioni ideologiche, non molto dissimili da quelle che hanno suggerito lo sviluppo dei ragionamenti di seguito esposti (cfr. P. SQUILLACIOTTI, *Note ai testi*, in L. SCIASCIA, *Opere. Narrativa. Teatro. Poesia*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 1695-2016; il tema relativo a *La morte di Stalin* è trattato alle pp. 1720-1721, dove, tra l'altro, si legge l'onesta ammissione di Calvino: "C'è troppo anche della mia pelle là in mezzo, c'è troppo di Don Cali anche in me, per poter fare una lettura «libera»" [ivi, p. 1721]. Ecco, uno degli assunti che qui si intende svolgere riguarda la *libertà*, che appare ridotta e imprigionata da vincoli in un periodo qual è quello preso in esame, pur ricco di significativa fioritura artistica).

un rigagnolo fituso e infine, con la democrazia, 'na discarrica abusiva. Durante lo sbarco del 1943 i miricani avivano costruito supra al letto oramà sicco un ponte metallico che qualichi anno doppo era scomparso dalla sira alla matina, completamente smontato dai latri di ferro. Ma il posto aviva conservato il nome (AS 14).

Sta dicendo del luogo in cui l'ignoto omicida ha gettato il corpo della giovane donna assassinata: uno dei tanti orrendi depositi di deiezioni umane da cui è afflitto quello che un tempo era detto *il Bel Paese* per antonomasia. Qui la bellezza è sfigurata dal doppio scempio portato all'ambiente naturale e alla vita: o meglio alla morte, deprivata di ogni sacralità, se il cadavere della ragazza uccisa può essere scaricato, come fosse un'immondizia, giù per il costone al cui piede è sorta la discarica.

Un orrore. Dal quale la pagina camilleriana si (e ci) riscatta con il passo citato che suona come un avvertimento inteso a non farci considerare la questione quale mero tema di indagine, ma a suggerire, con discrezione, di guardare alla storia di quel fiume, il Salsetto, in vigatese detto *Sarsetto*. Stiamo leggendo, in sostanza, un romanzo poliziesco che s'intride di storia.

E che storia! Antichissimi fatti che risalgono ai tempi dei greci, o forse anche a un periodo precedente quando gli abitanti dell'Isola non usavano (non osavano) deturpare la terra, e agli invasori consegnarono un territorio bello come era, per natura o per atto divino di creazione.

Il Salsetto scandisce le tappe di processi dolorosi, di avvenimenti accompagnati da degrado; greci, romani, italiani con l'Unità, col fascismo e, infine, con la democrazia repubblicana: fiume, rivo, rigagnolo "fituso" e, nel presente, "discarrica abusiva". Senza dimenticare la presenza degli americani che in Sicilia erano sbarcati nel 1943 e sul Salsetto "oramà sicco" avevano costruito un ponte metallico, successivamente smontato dai "latrati di ferro": una storia civile, se così possiamo chiamare questa inciviltà inesorabilmente progredente.

Hanno ragione, dunque, coloro che nell'opera di Camilleri leggono la dimensione investigativa, quella storica e quella civile² che abbiamo ritrovato in triplice congiunzione in apertura di un'indagine del commissario Montalbano. Ma forse contiene ulteriori aspetti, dobbiamo tenerne conto.

C'è una dimensione difficile da definire, e che sarebbe riduttivo etichettare come *ambientalista*: qui (come in altre parti dell'opera camilleriana) sembra esserci qualcosa di più e, per cercare di capirlo, dobbiamo ricorrere a concetti e visioni del mondo che appaiono in prima istanza lontani dal modo di essere di Camilleri, laico professore per tutta la sua lunga vita. Sia chiaro, non intendiamo *convertirlo*, ma semplicemente dire che la Terra – la si creda frutto di un dono della divinità, o il prodotto di naturali aggregazioni – gli uomini dovrebbero custodirla, per rispetto a sé stessi, ai figli che verranno, alla

² Dobbiamo al felice titolo del volume mondadoriano *Romanzi storici e civili* la sintesi che con efficacia rappresenta la caratteristica dei romanzi camilleriani rievocanti vicende storiche per una pressante necessità civile, soprattutto legata all'osservazione di quanto da quel passato così efficacemente ricostruito si proietta sul presente. Si legga, in particolare, il denso saggio di Salvatore Silvano Nigro, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese* (in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2004, pp. XI-LVI. Cfr., inoltre: N. BORSELLINO, *Camilleri gran tragediatore*, M. NOVELLI, *L'isola delle voci*, entrambi in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002, rispettivamente alle pp. IX-LVII; LIX-CII e M. NOVELLI, *Montalbano esotico e nostrano*, in A. CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2022, pp. IX-LIV). Per quanto concerne gli studi sui romanzi storici, e in generale sull'opera camilleriana, si rimanda alla ricca informazione bibliografica, analiticamente disposta, contenuta in *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, a cura di S. DEMONTIS (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), Cagliari, 2021, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

Bellezza che esisteva e ogni giorno diminuisce. Questo dice, a chi lo vuole intendere, l'apologo del Salsetto: gli altri penseranno che è solo un breve e inopportuno intermezzo che appesantisce un romanzo giallo, da loro preso in mano per vedere come va a finire l'indagine del commissario. Sia come sia, da queste altezze dobbiamo spostarci sulle contingenze dei tempi che nel racconto investigativo si affacciano di quando in quando.

Proviamo a vederne alcune, di queste contingenze, che in quegli anni affliggevano l'Italia:

I commissariati non avevano benzina, i tribunali non avevano carta, gli ospedali non avevano termometri, e intanto, al moribondo governo, pensavano al ponte sullo stretto. Ma la benzina per le inutili scorte ai ministri, ai viceministri, ai sottosegretari, ai capigruppo, ai senatori, agli onorevoli, ai deputati regionali, ai capi di gabinetto, ai portaborse, quella non ammancava mai (AS 13).

Sono pensieri di Montalbano, altre volte capace di analisi razionali, qui spinto dal disappunto verso considerazioni negative, che in qualche caso lo rendono petulante come quando al povero Augello – il quale spiega che in quella discarica qualcuno cerca oggetti da aggiustare e rivendere, e addirittura trova “cose quasi nuove, appena usate” – sarcasticamente domanda: “Mimì, ancora non l'avevi scoperto il consumismo?” (AS 25).

Ci sono, dunque, un intreccio di andamenti globali (come il consumismo); fenomeni di costume (anche questi di dimensione internazionale, se uno di coloro che paradigmaticamente vengono descritti come “cretini” guida una Ferrari – “È una 360 Modena. Ho macari una Porsche Carrera” (AS 53) –, è vestito Armani, al polso porta un Rolex, al petto un crocifisso d'oro); scelte politiche nazionali che il personaggio Montalbano, spesso in sintonia col narratore, non condivide.

Così accade quando si parla della “recenti leggi sulla legittima difesa” (AS 41) – o, più marcatamente, della “bella legge sulla legittima difesa votata dal nostro parlamento sovrano” (AS 158) – oppure dei “quattrocento extracomunitari [arrivati in Italia] per esseri avviati ai campi di concentramento, pardon, di prima accoglienza” (AS 44). Allo stesso modo, il narratore è solidale col personaggio, ne comprende le ragioni (forse condividendole) quando lo coglie nel moto di fastidio con cui cambia canale dopo aver seguito il notiziario di “Retelibera”:

Da Lampedusa erano arrivati quattrocento extracomunitari per esseri avviati ai campi di concentramento, pardon, di prima accoglienza. Una filiale della Banca Regionale era stata rapinata da tre uomini armati. In un supermercato si era sviluppato un incendio sicuramente doloso. Un povirazzo senza tetto che campava di limosina era stato ridotto in fin di vita a sprangate da cinque picciotti che avevano deciso di passare tempo accussì. Una picciottedda di quattordici anni era stata stuprata da un... (AS 44, 45)

Sono tempi duri (ma quali non sono stati i tempi duri, nella storia del mondo?), resi più pesanti e, per alcuni, quasi al confine del sopportabile: tra coloro che ne soffrono, anche il nostro commissario che, avendo esordito nel 1994, con *La forma dell'acqua*, porta il destino di condividere l'anno di nascita col primo Governo Berlusconi (11 maggio 1994 - 17 gennaio 1995). Sorte greve e dolorosa, quella di vivere e operare in quel periodo: per Montalbano che, come il suo autore, non ha mai condiviso le politiche berlusconiane,

tanto che ci stupiamo incontrando una battuta divertita e leggera come quella che Montalbano recita a beneficio di Mimì, il quale ha appena scoperto che uno dei personaggi *attenzionati* nel corso dell'indagine ha insediato nel consiglio di amministrazione di una società per lui importante il fratello minore, "considerato uno scemo che sta tutto il jorno a giocare con le comerdie e che si mette a chiangiri quando un aquilone glielo piglia il vento" (AS 155).

Montalbano, ridendo, commenta:

m'è venuto in mente, ma non c'entra niente con la nostra indagine, che altri cavalieri si pigliano i fratelli minori come prestanome. Oramà è 'n'abitudine diffusa" (AS 156)

Ciascuno valuterà secondo il proprio sentire questi sbotti di malumore determinati dallo stato politico e sociale del tempo in cui è ambientato il romanzo, ma molti, probabilmente, troveranno scontato – e, quindi, poco produttivo dal punto di vista narrativo – il voler rappresentare come dipendente dalla responsabilità degli ambienti ecclesiastici quella sorta di tratta di secondo livello che porta a lucrare sulle sventure delle giovani (e belle) immigrate dalla Russia: qualcuno le aveva fatte giungere in Italia per avviarle alla prostituzione; altri, mostrando di volerle salvare, hanno inteso invece spingerle verso il furto nelle abitazioni dove erano state collocate per sottrarle al marciapiede.

Entrano così in scena, da monsignor Pisicchio in giù nella scala gerarchica del mondo collaterale alla Chiesa, personaggi variamente coinvolti nell'attività dell'associazione il cui compito avrebbe dovuto essere quello di salvare le ragazze fatte venire in Italia e sfruttate. A partire dal monsignore, tutto diventa stereotipato e quindi prevedibile: il nome dell'associazione detta "La buona volontà", e persino don Antonio, il volenteroso sacerdote che si oppone alle mene di quell'organizzazione ecclesiale.

Viene in mente, per contrasto, *Il cuoco dell'Alcyon*, l'ultimo, sontuoso romanzo pubblicato da Camilleri. Anche lì è rappresentato il forte contrasto, politico e ideologico, tra un poliziotto italiano e uno statunitense giunto in Italia per un'indagine e deciso a operare secondo le proprie regole, quasi si trovasse in un Paese di non compiuta autonomia. Il contrasto tra le due personalità è forte, e altrettanto lo sono le ragioni ideali dalle quali è determinato. Ma in questa prova conclusiva che Camilleri accompagna fino alla stampa, avvenuta poco prima della morte, nel 2019, i personaggi sono scolpiti come eroi d'una tragedia antica e *Il cuoco dell'Alcyon* può essere considerato il vero e alto approdo della serie di Montalbano. Un romanzo che, accanto al tema dell'indagine, mette in scena l'importante riflessione sulla vita dell'uomo, sul confine tra il bene e il male; sul tema della violenza e su quanto le azioni che ne derivano incidano sulla personalità umana, anche se compiute per *dovere d'ufficio*, per le categoriche regole del proprio ruolo.

Nelle *Ali della sfinge*, invece, non abbiamo *eroi* ma macchiette, figure caratterizzate da atteggiamenti maniacali e da tic, ipocriti che dietro il velo della religiosità celano collusioni con un mondo politico non adamantino e spregiudicati affarismi perpetrati in dispregio della legge, delle personalità umane e, a ben vedere, della stessa fede professata. Il povero don Antonio, che di questa fede è indubbiamente sincero paladino, appare, però, figura narrativamente debole e, più che altro, assume il ruolo di *funzione* e non di *personaggio*: dovendo rappresentare il *buono* che si oppone all'organismo ecclesiale di cui vede limiti e storture. Tutto ciò che cerca di fare sicuramente gli avrà procurato meriti per la sua anima, ma non lo ha reso una significativa personalità letteraria.

Non è – almeno a giudizio di chi scrive – uno dei migliori romanzi della serie di cui è protagonista il commissario Montalbano.

Eppure, può esserne consigliata la lettura a chi abbia lenti capaci di illuminare la pagina fino a vederne la filigrana, dove si cela un tesoro: quello riservato a chi, quando qualcuno indica la luna, non si concentra sulla visione del dito ma rivolge lo sguardo verso il vero obiettivo.

Il valore di *Le ali della sfinge* può essere colto in un dettaglio, apparentemente di poco conto.

Montalbano indaga sulla strana coincidenza della farfalla tatuata, come un marchio, sulle giovani donne *importate* dalla Russia, interroga testimoni, ascolta le risposte e cerca di capire:

«'Na vota, ma ora fannu dù anni passati» proseguì la fimmina «vitti un tatuaggiu nella scapola mancina di una picciotta russa, nni lo stisso posto prciso indove le altre avivano la faffalla».

«Una farfalla di tipo diverso?».

«Nonsi, nun era faffalla... aspittasse ca non mi veni comu si chiama... si chiama... ah eccu: cululùchira».

O matre santa, e che potiva essiri? Un sedere tatuato? Non era eccessivo macari per una ballerina di night?

«Mi può spiegare cos'è?».

«Nun lo sapi che è? Oh binidittu Diu! Tutti lu sannu che è! E io ora comu fazzu a spiegaricillo?».

«Ci provi».

«Allura... dicemu ca è granni squasi quantu 'na musca, vola di notti e fa luci».

Una lucciola! (AS 130, 131)

Basta una parola (ma le parole – come detto in un celebre film di Nanni Moretti – “sono importanti”: a maggior ragione in letteratura) e si dischiude uno scenario assai più ampio e interessante di quello in cui lo scrittore ha inserito crimini e criminali, faccendieri e losche faccende, politicanti e modesti contesti politici, religiosi di poca fede: le lucciole volano e, soprattutto, fanno luce. Non solo; sono protagoniste di un'espressione idiomatica, *prendere lucciole per lanterne*, che indica la confusione di una cosa con un'altra, lo sviamento della comprensione per un equivoco linguistico che impedisce di capire.

E noi, invece, vogliamo capire, anche sapendo che basta consultare il dizionario di Salvatore Battaglia per constatare quale significativa presenza – e quanti valori semantici, quanta densità metaforica – quei piccoli e gentili coleotteri hanno nella letteratura italiana: da Dante e Boccaccio fino a Ungaretti, e oltre.

Reso il dovuto omaggio alla tradizione letteraria, dobbiamo soffermarci su Camilleri e sui suoi più immediati (e probabili) riferimenti.

Due tra le iniziali occorrenze del termine nell'opera dello scrittore hanno un valore, per così dire, *neutro*, nel senso che, tanto in *La mossa del cavallo* (MC), quanto in *La scomparsa di Patò* (SP), compare semplicemente la frase idiomatica³.

³ “Pare che il novo Ispettore capo ai molini, tal Bovara Giovanni, da Reggio Emilia qui piovuto a far danno, sia uso di girovagar pe' campi nottetempo, munito di un cannocchiale e di un due litri almeno di quello buono. Sicché frequentemente gli capita, nel cannocchiale traguardando, di prender lucciole per lanterne o fischi per fiaschi, se più v'aggrada” (MC 131); “Sottobraccio passeggiano gli amiconi, disturbando ora la quiete di palazzo Curtò ora quella della Chiesa Madre, ora piombando in casa di rispettabili cittadini ora scambiando lucciole per lanterne, ma sempre tenendosi rigorosamente lontani dai paraggi della Banca di Trinacria” (SP 138).

Una vera e propria impennata avviene nella *Biografia del figlio cambiato* (**BFC**), opera in cui prima è citato un celebre passo di Luigi Pirandello:

... una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano. Si sa le lucciole come sono. La notte, il suo nero, pare lo faccia per esse che, volando non si sa dove, ora qua ora là vi aprono un momento quel loro languido sprazzo verde (**BFC** 19)⁴,

poi commentato da Camilleri con parole proprie:

Il racconto del figlio cambiato fattogli da Maria Stella è per lui una specie di rivelazione: non solo è nato nel posto sbagliato e nel giorno sbagliato, ma quella lucciola cadente (come ha voluto rappresentare la sua nascita) è andata magari a finire in una famiglia sbagliata (**BFC** 46, 47).

Le lucciole, come afferma il mago Cotrone in *I giganti della montagna*, illuminano il confine dell'invisibile: dobbiamo, dunque, prestare attenzione anche agli impieghi apparentemente minori del termine, come quelli che troviamo in *Notte di Ferragosto* ("Ccà e ddrà, ogni tanto, s'addrumava e subito s'astutava, come a 'na lucciola solitaria, 'na pila tascabili" **NF** 16) e, a maggior ragione, alla frase di Montalbano che abbiamo scelto come epigrafe posta in cima a questa riflessione, convinti che anche noi oggi – come sempre tutti gli uomini nella storia del mondo – ci muoviamo in un buio fitto, cerchiamo di interpretare gli eventi, di indirizzare i nostri comportamenti: "Anche una lucciola può fare luce" (**RP** 96)⁵.

Di Pirandello abbiamo detto, ma ancora non abbiamo pronunciato il nome di Leonardo Sciascia, che in questo contesto per diversi motivi s'impone.

Il primo, in relazione ai temi camilleriani che qui stiamo intrecciando, e per l'intenso rapporto che legava lo scrittore di Porto Empedocle a quello di Racalmuto, autorevole nel mondo letterario e pronto a sostenere gli scrittori siciliani⁶ (con una clamorosa eccezione

⁴ Va altresì ricordato che nella sua raccolta di testi pirandelliani Camilleri include *I giganti della montagna*, dramma in cui il mago Cotrone parla di lucciole come di "apparizioni verdi", "larve evanescenti": "Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi" (L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in A. CAMILLERI, *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Scrittori contemporanei Bur, 2007, p. 436).

⁵ Sono estranee a questo contesto – come, per svariati aspetti, possono essere considerate estranee rispetto all'opera narrativa – le proposizioni contenute nelle conversazioni con Saverio Lodato, raccolte sotto il titolo *Di testa nostra*, dove il termine *lucciola* perde ogni valore reale e metaforico per assumere quello eufemistico di *prostituta*: "Ma se mi si viene a dire che papi [Berlusconi] si è comportato come un volgarissimo cliente di lucciole, allora l'idolo cade a terra e si infrange" (**DTN** 61, 62); e ancora, rispondendo all'intervistatore, secondo cui Berlusconi "scambia lucciole per farfalle": "Lei insinua nell'ultima frase, maliziosamente a doppio senso, che il Cavaliere scambia lucciole per farfalle. A me pare uno scambio ragionevole. Alle lucciole che gli hanno illuminato il cammino notturno, egli usa regalare preziose spillette a forma di farfalla. Una sorta di baratto. Le cose cambiano quando scambia, banalmente, lucciole per lanterne. E in pieno delirio di onnipotenza" (**DTN** 73).

⁶ "Leonardo aveva una forte propensione verso gli scrittori siciliani. Quando gli parlavo di un autore non siciliano: «Sì, però vedi, Camilleri», faceva delle doverose riserve sullo scrittore nato oltre la linea gotica. Una volta gli chiesi: «Pirchì sei così?...». «Pirchì io degli scrittori siciliani vorrei essere padre, complice,

sulla quale ci soffermeremo). Di tali attenzioni ha beneficiato pure l'esordiente autore di *Il corso delle cose* e dei successivi titoli da Sciascia presentati all'editore Sellerio, con evidente approvazione: nonostante la difficoltà a comprendere la portata innovativa della sperimentazione linguistica incentrata sull'impiego del vigatese.

Certo è che Camilleri, oltre al sentimento di personale amicizia, era un attento lettore dell'opera di Sciascia, ne conosceva gli orientamenti politici, giungendo, nel 2009, a scrivere una ricca introduzione per il volume *Un onorevole siciliano* che raccoglie le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia.

Non gli era sfuggito, dunque, *L'affaire Moro*, uscito nel 1978, "che, discostandosi, e di molto, dalle tesi ufficiali, aveva sollevato un vasto dibattito di consensi e dissensi" (ONS 13).

Noi qui (almeno fin quando sarà possibile) non ci occupiamo di politica ma delle *più spirabil aure* letterarie che segnano il memorabile *incipit* di quel pamphlet:

Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in campagna, da almeno quarant'anni⁷.

Sciascia è stato, oltre che scrittore e saggista, un attento osservatore del mondo siciliano, della tradizione letteraria di quella terra, come pure della lingua siciliana nella quale, come in tutte le lingue, si celano i modi di essere propri del popolo che la parla. Di questa sua sapienza, e di finezza interpretativa (in seguito ampiamente mostrata in *Cruciverba* e in *Occhio di capra*) dà prova anche in quell'esordio, scrivendo della scomparsa delle lucciole:

Erano ormai un ricordo: dell'infanzia allora attenta alle piccole cose della natura, che di quelle cose sapeva fare giuoco e gioia. Le lucciole le chiamavamo *canniledi di picuraru*, così i contadini le chiamavano. Tanto consideravano greve la vita del pecoraio, le notti passate a guardia della mandria, che gli largivano le lucciole come reliquia o memoria di luce nella paurosa oscurità. Paurosa per gli abigeati frequenti. Paurosa perché bambini erano di solito quelli che si lasciavano a guardia delle pecore⁸.

Il dizionario siciliano conferma la definizione data da Sciascia⁹, così come anche il termine *cululùchira* che sembra incomprensibile a Montalbano¹⁰.

Accertato, dunque, che non di *invenzioni* d'autore si tratta, ma di vocaboli ed espressioni attinte dal mondo dei campi, possiamo lasciare da parte il lessico siciliano per arrivare dove qualunque italiano colto e consapevolmente vissuto negli anni Settanta non potrebbe non arrivare: a Pier Paolo Pasolini.

E Sciascia ci arriva subito, non senza partecipata, quanto incauta, adesione, citando il celebre articolo pubblicato nel "Corriere della Sera" del 1° febbraio 1975, sotto il titolo *Il vuoto del potere in Italia*, e di seguito ricordato come *L'articolo delle lucciole*, in cui

amico, tutto. Sugnu mafiusu rispetto agli scrittori siciliani...» (S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 244).

⁷ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 11.

⁸ *Ibidem*.

⁹ "Cannila di picuraru² f. t. entom. lucciola: *Lucciola italica*; anche *cannila di S. Antuoni*, *cannila dû pasturi*, *cannila dû Signuri*" (G. PICCITTO, *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. TROPEA e S. TROVATO, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1985-2002, s. v.)

¹⁰ "cululuçira [...] f. t. entom. lucciola: *Lampyrus noctiluca*" (Ivi, s. v.)

lo scrittore di Casarsa ci faceva riflettere sulla scomparsa delle lucciole e da questo inquietante fenomeno giungeva a conclusioni politiche che Sciascia commenta:

Ma qui, nell'*articolo delle lucciole*, la sua attenzione a Moro, al linguaggio di Moro, affiora in un contesto più avvertito e preciso, dentro una più vasta e disperata visione delle cose italiane. “Come sempre – dice Pasolini – solo nella lingua si sono avuti dei sintomi”. I sintomi del correre verso il vuoto di quel potere democristiano che era stato, fino a dieci anni prima, “la pura e semplice continuazione del regime fascista”¹¹.

Se volessimo, non senza una qualche amarezza, richiamare un verso di Matteo Maria Boiardo, citato da Sciascia e più volte ripreso da Camilleri, dovremmo dire: “principio sì giolivo ben conduce”, volendo affermare che da quelle discutibili affermazioni derivano conclusioni che noi posteri, – non perché più saggi, ma perché consapevoli di quel che nei decenni successivi, e fino a oggi, è avvenuto – possiamo dire sostanzialmente errate.

Partendo entrambi dalle lucciole, dalla *cululùchira*, per dirla con Camilleri, sia Pasolini sia Sciascia lasciavano il terreno letterario e dell'intelligente osservazione dei fatti di costume, per entrare, non senza azzardo, nella *terra incognita* della politica.

Con più avvedutezza, aprendo nel 1982 il suo *Museo d'ombre*, anche Gesualdo Bufalino evoca quell'articolo pasoliniano; per sua (e nostra) fortuna non si cimenta in avventurate disquisizioni politiche ma inaugura una rassegna di parole ed espressioni tradizionali, a gara col miglior Sciascia:

Anni fa, non so più quando, ma dovette essere prima che i poeti cominciassero a piangere sulla morte delle lucciole, mi accorsi, uscendo di casa una mattina, ch'era tempo di tornare a far pace col mio paese¹².

Ma non è questa, il visitare il proprio paese, il ritrarre dai recessi della memoria personaggi, episodi, parole e visioni del mondo in esse contenute, la stessa operazione che compie Camilleri nel suo vasto e vivo *museo* di Vigàta mettendo in tutta la gloria dell'esposizione termini quasi dimenticati (ma indispensabili per capire quell'universo) quale è *cululùchira*?

Non potremmo concludere senza onorare la promessa di occuparci della *clamorosa eccezione* nel riconosciuto amore di Leonardo Sciascia verso gli scrittori della sua stessa terra.

Proprio a lui, a Sciascia, dobbiamo una lezione fondamentale – sulla letteratura e sulla vita – appresa leggendo, nel 1979, appena uscita, la celebre intervista di Marcelle Padovani. Vi descriveva, tra l'altro, il suo desiderio di farsi scrittore e parlava della moralità insita nell'atto dello scrivere, dell'essere approdato a quella che chiamava *scrittura-verità*: “mi sono convinto che, se la verità ha per forza di cose molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte”¹³.

¹¹ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, cit. p. 15.

¹² G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, in ID., *Opere/1*, a cura di M. CORTI e F. CAPUTO, Milano, Classici Bompiani, 2006, pp. 143-169 (il passo citato è a p. 149).

¹³ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Milano, Mondadori, 1979, p. 87.

C'è verità, c'è più verità nella sua opera narrativa di quanta ce ne sia nelle numerose pagine di natura politica, nelle interviste e negli articoli in cui, accantonati i panni dello scrittore, scelse di indossare quelli del *maître à penser*; o quelli del critico letterario che formula giudizi sulla base non di principi estetici ma di valutazioni di natura politica.

Il successo del libro di Francesco Piccolo, *La bella confusione*, ha riportato d'attualità la composita vicenda seguita alla pubblicazione del romanzo di Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*: le discussioni, la travagliata candidatura al Premio Strega del 1959, l'altrettanto travagliato (ma a ben vedere risibile) giudizio della sinistra comunista; e quel che seguì, quando Luchino Visconti decise di trarne un film. In tali accadimenti Sciascia ebbe un ruolo non da "padre, complice, amico", ma da fiero oppositore ideologico (salvo poi ricredersi, in tutto o in parte, in anni successivi¹⁴).

Alberto Anile e Maria Gabriella Giannice hanno descritto con cura questo tormentato *iter* nel loro *Operazione Gattopardo*. I due autori raccontano anche della visita di Sciascia sul set dove si giravano le scene del *Gattopardo*, presentano i ricordi di Sandro Bolchi e rievocano le discussioni che si intrecciarono tra Sciascia e Visconti: cinema e letteratura, De Roberto e Verga, per concludere con una frase che vale uno scatto fotografico: "Sciascia, come si dice in Sicilia, era più confuso che persuaso"¹⁵.

Ecco: più confusi che capaci di persuadere, e comunque ben lontani dal raggiungere (fors'anche nel breve, sicuramente nel lungo periodo) le finalità politiche che si prefiggevano, in quella e in altre circostanze, gli uomini di cultura italiani che, come è già stato notato, non hanno frequentemente dato prova di coraggio civile, neppure seppero dare prova di particolare intelligenza politica; almeno a considerare le questioni di cui ci stiamo occupando.

A loro parziale attenuante va detto che tale dote non rifulse neppure nei *professionisti* della politica. Il quadro tracciato da Anile e Giannice prima e, poi, da Piccolo, le vicende cui abbiamo fatto riferimento, come pure l'altra, che Piccolo evoca, legata all'assegnazione del Leone d'oro alla Mostra di Venezia del 1954 (dove concorrevano sia Fellini, sia Visconti, sia Renato Castellani, risultato poi vincitore), fanno capire tre cose: che il clima culturale, cinematografico e letterario negli anni Cinquanta e Sessanta era di altissimo livello; che uomini di cultura, cineasti e scrittori erano immersi in una temperie politica tanto insana quanto fortemente condizionante; che la politica culturale della sinistra italiana e, in particolare del PCI, pretendendo di controllare tutto, di esprimere giudizi, di guidare l'azione di scrittori, registi, critici letterari e cinematografici, giurie dei premi e così via, pur ottenendo risultati provvisori alle volte significativi, stava ponendo le basi della successiva perdita di credibilità, che ancora permane.

A dimostrarlo sta la penosa questione tutta interna al PCI (ma con esiti esterni di rilievo) che Anile, Giannice e Piccolo ricostruiscono, mettendo in rilievo le incertezze, gli ondeggiamenti, gli atteggiamenti tattici, le clamorose retromarce che accompagnarono la pubblicazione del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa: il grande schieramento di forze, uomini e testate giornalistiche, messo in campo dal PCI, fino a schierare l'*autorevole* Mario Alicata, costretto a rappezzare quanto aveva affermato allorché, in senso contrario, si espressero i più autorevoli Louis Aragon e György Lukács, convinti,

¹⁴ "Chi, come me, avanzò allora riserve sul contenuto del romanzo [*Il Gattopardo*], sull'idea che lo informava, oggi è portato a riconoscere che quello che allora parve inaccettabile e irritante nel libro, s'apparteneva a delle costanti della nostra storia che allora era legittimo ricusare o tentare di ricusare, come legittimo era per Lampedusa riconoscerle e rappresentarle. Certo, mancherebbe molto, alla letteratura italiana di quegli anni, se il libro non fosse stato pubblicato. E credo sia venuto il momento di rileggerlo; e per i giovani di conoscerlo" (L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 109).

¹⁵ A. ANILE, M. G. GIANNICE, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"*, Recco-Genova, Le mani, 2013, p. 199.

Aragon che “*Il Gattopardo* è qualcosa di più che un bellissimo libro, è uno dei grandi romanzi di questo secolo”¹⁶, e Lukács che *Il Gattopardo* dovesse essere incluso tra “i romanzi storici più importanti degli ultimi venti anni”¹⁷.

Perché questa non appaia una inutile divagazione, dobbiamo tornare alle poetiche lucciole e a Camilleri che, dagli anni del liceo e dell’università e fino alla morte, è stato un convinto sostenitore dell’ideale comunista, esprimendo la sua milizia politica in modi diversi e, a ben vedere, in contrasto tra loro. Da un lato ha partecipato attivamente, soprattutto rispondendo a interviste, ma anche scrivendo qualche racconto e perfino poesie, al dibattito politico italiano segnato da forti (e sterili) contrapposizioni, da toni agri e improduttivi. Improduttivi soprattutto per la sinistra, che da tale condotta non ha guadagnato un voto: semmai molti ne ha persi.

Dall’altro, combinando le proprie visioni politiche, e le istanze sociali di cui era portatore, con una intelligente sensibilità, ha saputo farsi ascoltare da un’ampia opinione pubblica, anche lontana dalle sue idee, ma capace di apprezzare le modalità stilistiche attraverso le quali lo scrittore sapeva innestare quei generali convincimenti trasformandoli in *humus* per la creazione di storie nelle quali strati sociali da sempre calpestati, e le loro espressioni linguistiche, acquistavano dignità letteraria: storie che venivano apprezzate, come ancora sono, da innumerevoli lettori.

Incide, tale suo modo di essere, persino nel giudizio formulato (certo non nel 1959 delle discutibili prese di posizione sciasciane, bensì quasi 50 anni dopo) su *Il Gattopardo* che giudicava “antiquato”; ma, insieme, ne apprezzava

la struttura narrativa, perché non è quella di un vero romanzo, sono capitoli accorpati di un’opera che forse prevedeva altri capitoli, forse no. Una struttura aperta. E questo a me come scrittore interessa enormemente, anche tecnicamente¹⁸.

Dall’autore di *Il birraio di Preston* non avremmo potuto ottenere un’approvazione più elogiativa di questa. Le sue riserve, invece, Camilleri le esponeva senza acredine, ma con pacata argomentazione, come del resto richiesto dall’alta occasione costituita dalla *Lectio doctoralis* pronunciata alla Sapienza (2012) in occasione del conferimento del dottorato di ricerca *honoris causa* in Storia dell’Europa, che così incominciava:

Una leggenda non certo aurea, ma fortemente radicata e avvalorata fino ai nostri giorni da autorevolissime firme letterarie, narra di una Sicilia irredimibile, isola immota nei secoli, rassegnata al suo destino di figlia di un dio minore e dove ogni tanto si finge di cambiar qualcosa affinché tutto resti come prima. Vedi *I Viceré* di Federico De Roberto e, soprattutto, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (CLP 45).

Il rilievo critico-ideologico qui espresso sui romanzi di Tomasi di Lampedusa e De Roberto va letto a raffronto con un passo della conversazione con Giuseppe Dipasquale, che può essere considerato una sorta di rimodulazione del concetto, alla luce di ulteriori pensieri riguardanti l’adattamento per il teatro di *La concessione del telefono*:

¹⁶ F. PICCOLO, *La bella confusione*, Torino, Einaudi, 2023, p. 80.

¹⁷ Ivi, p. 82.

¹⁸ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 255.

io ho fiducia nell'uomo, ne ho meno nelle sorti dell'Italia e degli italiani; l'evoluzione dell'uomo italico è molto più lenta di quella di altri primati. Soprattutto in Sicilia, le tradizioni, le remore e le forze frenanti sappiamo sfruttarle al meglio, mettiamo in alto con molta abilità tutto quello che rende più pesante la zavorra in modo da evitare il volo del pallone aerostatico¹⁹.

Occorre ricordare che, già nel 1990, Gesualdo Bufalino sosteneva:

Ma tanto più vicino a noi, il *Gattopardo*, per quel suo moderno corredo di sangue, cenere e lacrime: al punto che potrebbe essere apparso stamani alle stampe, senza sconcerto di sorta; sì da collocarsi, paradossalmente, fra i testi della più arguta eresia sperimentale²⁰.

Poche pagine più avanti, Bufalino arriva a scrivere la parola *capolavoro*:

È legittimo supporre che, ricopiando quella frase, Lampedusa pensasse al suo proprio e analogo sogno, covato tutta la vita, di scrivere un capolavoro. Noi sappiamo, ma lui non lo seppe, che quel sogno s'era compiuto²¹.

Non si può fare a meno di notare che, una trentina d'anni prima, nel 1962, la stessa parola era stata spesa da Burt Lancaster, il quale, appena giunto in Italia per interpretare il principe di Salina nel film di Visconti, così rispondeva alle domande di un giornalista: "Il primo motivo che mi ha spinto ad accettare il ruolo [...] è che considero *Il Gattopardo* un capolavoro"²². Viene da chiedersi se il *cowboy* americano (così Visconti inizialmente considerava il suo protagonista), percorrendo, pistola in pugno, le vaste praterie dove s'ambientavano i film western made in USA, non avesse addestrato gli occhi a vedere lontano: più degli intellettuali italiani.

Possiamo ora tornare al concetto da Camilleri espresso nella *lectio doctoralis*: dalla riflessione su quei romanzi (*I Viceré* e *Il Gattopardo*, che leggeva e apprezzava) era partito per elaborare una poetica che dicesse di una Sicilia non irredimibile, non rassegnata al proprio destino e alla condanna all'immobilità. La Sicilia narrata da Camilleri, infatti, esprime una volontà rivoluzionaria sia con *Il re di Girgenti*, sia con *La rivoluzione della luna*, sia con i tanti romanzi e racconti di cui sono protagonisti lavoratori *stascionali*, umili donne e uomini che campano una vita aspra, ma non di rado illuminata dal sorriso e dall'azzardo creativo delle invenzioni linguistiche.

Una Sicilia antica e moderna, popolata da gente che affronta difficoltà quali quelle della signora Ernestina Vullo, la cameriera interrogata da Montalbano, che subito gli dichiara il grave problema familiare da cui la sua vita è angustata ("Sintissi, iu a me figliu 'Ntoniu lo ghittai a pidati 'n culu fora di casa" AS 129), epperò è capace di intrecciare un dialogo pieno di brio che culmina con la parola da cui abbiamo preso le mosse, una parola

¹⁹ A. CAMILLERI, *Il teatro certamente. Dialogo con Giuseppe Dipasquale*, Palermo, Sellerio, 2023, pp. 132, 133.

²⁰ G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, in ID., *Opere/2*, a cura e con introduzione di F. CAPUTO, Milano, Classici Bompiani, 2007, p. 719.

²¹ Ivi, p. 728.

²² A. ANILE, M. G. GIANNICE, *op. cit.*, p. 168.

antica che la donna quasi fa fatica a ricordare: “aspittasse ca non mi veni comu si chiama... si chiama... ah eccu: cululùchira”. Una lucciola!

E così possiamo chiudere, anche noi convinti che “le parole sono importanti”, che scavando in una sola di esse è possibile scoprire un mondo, che tutto ciò ha valore sotto il profilo letterario ma può, inoltre, avere effetti positivi sulla vita quotidiana, come sembra spiegare Montalbano quando pronuncia la battuta che ancora una volta, e conclusivamente, ricordiamo: “Nel buio fitto in cui ci muoviamo anche una lucciola può fare luce”.

**Bibliografia delle opere di Andrea Camilleri citate
(e relative sigle)**

La mossa del cavallo, Milano, Rizzoli, 1999 **MC**

Biografia del figlio cambiato, Milano, Rizzoli, 2000 **BFC**

La scomparsa di Patò, Milano, Mondadori, 2000 **SP**

Le ali della sfinge, Palermo, Sellerio, 2006 **AS**

Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 2009 **ONS**

Di testa nostra, Milano, Chiarelettere, 2010 **DTN**

Come la penso. Alcune cose che ho per la testa, Milano, Chiarelettere, 2013 **CLP**

Notte di Ferragosto, in Aa. Vv., *Ferragosto in giallo*, Palermo, Sellerio, 2013 **NF**

La rete di protezione, Palermo, Sellerio, 2017 **RP**

Il teatro certamente. Dialogo con Giuseppe Dipasquale, Palermo, Sellerio, 2023 **TCE**

Lu malamuri in Un covu di vipere

Andrea Camilleri e il tabù dell'incesto

TERESA AGOVINO

This article aims to analyze the theme of incest in Camilleri's production. The main novels here in exam are *Un covu di vipere* (2008), *La luna di carta* (2004) and the short story *Ferito a morte* (2002). Following the leading narrative line about incest and its figures, this article wants to underline how Andrea Camilleri, in his writing, needed to proceed gradually, starting from a relationship between uncle and niece, to reach the top in the insane love between father and daughter. The three novels are all analyzed in light of myth, and also compared with other Camilleri's novels and short stories, totally or partially linked to the theme.

E iu 'mpronta di la tua
Tu bistema d'amuri
E jocu tintu ca disvía
Tu minnitta d'amuri¹

1. Un processo graduale

La scrittura del romanzo che avete in mano risale al 2008. La pubblicazione venne allora rimandata perché troppo vicino a *La luna di carta* del 2004, dove non avevo avuto il coraggio di sviluppare fino in fondo un tema che continua a essere di difficile trattazione come l'incesto. Qui mi ci sono provato. In questa storia, interamente dovuta alla mia fantasia, mi auguro che nessuno pretenda di riconoscersi².

Con questa breve e incisiva nota Andrea Camilleri chiude *Un covu di vipere*, romanzo edito da Sellerio nel 2013 ma composto, come egli stesso afferma, già cinque anni prima, che insieme a *La luna di carta* (2005) e, in parte, al racconto breve *Ferito a morte*³ (2002) indaga nell'inquietante materia dell'incesto.

Il percorso analitico basato sulla centralità del tema dell'incesto dello scrittore di Porto Empedocle – dopo l'esperimento avviato in maniera solo accennata ne *Il cane di terracotta* (1996) e in altre opere in cui, si vedrà, la tematica appare sempre sullo sfondo – mostra un andare per gradi e si snoda attraverso una *climax* ascendente che vede

¹ O. SELLERIO, *Malamuri*, in *Zara Zabara. 12 canzoni per Montalbano*, Warner Music Italy, 2019. La canzone fa parte della colonna sonora dell'episodio televisivo RAI *Un covu di vipere*. Di seguito la traduzione del brano riportato: «E io impronta della tua / Tu bestemmia d'amore, / Gioco perverso che disvia / Tu scempio d'amore». Sulle musiche della serie tv del *Commissario Montalbano* cfr. I. MACCHIARELLA, "La musica dello sceneggiato televisivo Il commissario Montalbano", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 12), pp. 94-104, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

² A. CAMILLERI, *Un covu di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 261.

³ Il racconto, il cui titolo è mutuato dall'omonimo romanzo del 1961 di Raffaele La Capria, appartiene alla terza raccolta dedicata al commissario vigatese e si trova in A. CAMILLERI, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002 e in *Racconti di Montalbano. Scelti da Andrea Camilleri*, Milano, Mondadori, 2008. Cfr. anche G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri. Intervista, saggio, trame*, Siena, Barbera, 2007, p. 361.

intrecciarsi relazioni incestuose dapprima tra zio e nipote (*Ferito a morte*)⁴, successivamente tra fratello e sorella (*La luna di carta*) e solo in ultima battuta tra padre e figlia (*Un covo di vipere*).

Tutte le opere fin qui menzionate sono state riproposte televisivamente nelle serie *Il commissario Montalbano* e *Il giovane Montalbano*⁵. Come spesso accade nel caso di Camilleri, tra i testi originali e i loro adattamenti televisivi si riscontrano poche modifiche nella trama, nella struttura del racconto e dei personaggi e nei dialoghi, spesso direttamente ricalcati su quelli dei romanzi. Il fatto stesso che la riproduzione filmica del romanzo *Un covo di vipere* (come degli altri due testi incentrati sull'incesto) segua pedissequamente la trama del romanzo e non presenti praticamente quasi varianti, se non di portata minima (come il colore dei capelli dell'assassina che da bionda, nel testo, diventa mora, nel film), persino nei dialoghi, mostra quanto il Camilleri co-sceneggiatore tenesse a illustrare il proprio percorso di ricerca, personale e narrativo, anche a un pubblico più ampio fatto, cioè, non solo di lettori ma anche di spettatori e, per di più, in prima serata. Si veda, a titolo di esempio, la scena in cui Giovanna scaccia un'amante dalla casa paterna, affacciandosi alla porta seminuda; scena che si ripete pressoché identica nel romanzo e nel film:

[Stefania, una delle ultime amanti occasionali di Barletta] per farsi raprire, si è mittuta a truppiare alla dispirata [...] contro la porta, finché non è vinuta fora 'na fimmina. Con le sule mutanne, non aviva manco il reggipetto. La quali si è ghittata contro la povera Stefania come 'na furia, colpennola con un vastuni. Stefania, che non se l'aspittava, è arrinisciuta a trasiere dintra alla machina e a scapparissinni. [...]. [...] fino a quanno non ha capito che quella, 'n mezzo a tante parolazze, bottana, troia, fitusa, diciva macari: «o lassi stari a papà o ti spacco la testa». Era la figlia. Barletta aviva dato l'incarico a lei di libbirarsi di Stefania⁶.

Trasmettere in prima serata una trama del genere, ovviamente, sarebbe potuto apparire rischioso se – come sempre accade in Camilleri – la sottotraccia sessuale non lasciasse intravedere una forma più profonda di analisi dell'animo umano. Insomma, nonostante la tematica affrontata non sia decisamente appannaggio di un pubblico tanto eterogeneo, l'autore ha voluto lasciare inalterata la cupa materia trattata, confidando nella comprensione del pubblico, capace di intendere e giustificare come una scelta così forte non potesse derivare da semplice morbosità, ma fosse votata a contenere qualcosa di più⁷.

⁴ In *Ferito a morte*, Grazia – la giovane omicida dello zio molestatore – è figlia di una sorella dell'assassinato, Gerlando Piccolo, rimasta orfana a cinque anni e, dopo la morte della zia Titina, praticamente da sola in casa con lo zio: «Quando Grazia aveva cinque anni, era rimasta orfana per un incidente di macchina [...]. Allora lo zio Giurlanno e so' moglie Titina, che non avevano figli, se l'erano pigliata in casa» A. CAMILLERI, *Ferito a morte*, cit., p. 280.

⁵ *Ferito a morte* è il quarto episodio della prima serie della fiction Rai *Il giovane Montalbano*, trasmesso il 15 marzo 2012 per la regia di Gianluca Maria Tavarelli. *Il cane di terracotta*, *La luna di carta* e *Un covo di vipere* appartengono, invece, alla fiction *Il commissario Montalbano* e sono andate in onda rispettivamente il 9 maggio 2000, il 17 novembre 2008 e il 27 febbraio 2017 per la regia di Alberto Sironi. Cfr. A. SIRONI, "Il piacere di vivere da siciliani (e da italiani). Alberto Sironi racconta il Montalbano televisivo", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni Camilleriani, 7), pp. 31-36, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.

⁶ A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., p. 71.

⁷ Le trame incestuose, in definitiva, non restano all'ombra del Montalbano *cartaceo* – pur diffuso ma certamente meno conosciuto di quello televisivo – ma escono allo scoperto nelle produzioni filmiche poiché vogliono mostrare al lettore – e allo spettatore – da un lato, una serie di rinvii mitologico-psicologici ancestrali, dall'altro una crisi esistenziale del personaggio di Montalbano, che si manifesta ogniqualvolta "le due figure, l'uomo e il poliziotto, non combaciano" (R. SELMINI, *Da Kurt Wallander a Salvo*

Nei tre testi sopra menzionati saranno sempre le donne (Grazia, Giovanna e Michela) a sopprimere, per odio e vendetta (Grazia)⁸ o per amore e gelosia (Giovanna e Michela) i loro rispettivi amanti, personaggi riprovevoli, nei confronti dei quali né l'autore, né il commissario né tantomeno il lettore proveranno pietà alcuna.

Proprio partendo dalle donne, da Giovanna e Michela in particolare, si può cercare di comprendere il senso dei due romanzi camilleriani intesi come cardine riguardo al tema dell'incesto. In un dialogo del 2000, Marcello Sorgi interrogò Camilleri in merito alla sua visione delle donne e all'apparente furbizia maliziosa – di stampo tipicamente boccacciano⁹ – che l'autore di Porto Empedocle attribuirebbe loro nei suoi romanzi:

Perché le donne nelle tue storie sono tutte furbe, leggere, traditrici?

Tu le vedi così? Io no, non direi.

[...] *Per esempio, sono sempre alle prese con storie di corna.*

Ma le corna, se vai a guardare, sono spesso una forma di reazione alla condizione di repressione in cui si trovano a vivere [...].

[...] *A Sciascia capitò di essere quasi lapidato per aver sostenuto, negli anni '70, in pieno periodo femminista, che in Sicilia il potere più forte era ancora il matriarcato.*

Sciascia aveva ragione [...]. Questa mia visione delle cose è legata [...] anche a un senso di timore verso le donne che in Sicilia faceva parte di una certa educazione [...]. Mi appassiona la forza del carattere femminile, ma so di essere bloccato a una certa epoca. Le ragazze di oggi, non le saprei raccontare [...]. Per me è una cosa sciocca affermare la propria mascolinità

Montalbano. *Polizia e poliziotti nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2017, p. 94). Montalbano, di fronte a ogni nuovo caso, non riesce a mostrare un freddo distacco (ivi, p. 107), ma evidenzia una serie di sentimenti, nei confronti delle vittime specialmente, che qui diventano controversi e di difficile interpretazione: pur non giustificando Giovanna e Michela, il commissario vigatese tenta, quantomeno, di avvicinarsi alla comprensione di un mondo tanto tetro quanto inconcepibile, parte di “una società ingiusta” (*ibidem*), sulla quale Camilleri da sempre punta una luce critica, chiamando di volta in volta in causa il lettore (o lo spettatore). Sui rimandi artistico-narrativi presenti nel romanzo, cfr. R. LADOGANA, “L’arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri”, «Medea», 2.1 (2016), pp. 7-8.

⁸ Nello specifico, in questa prova di scrittura legata all'incesto, Grazia non uccide direttamente lo zio ma convince il giovane Dindò, affetto da problemi mentali, a commettere l'omicidio per lei, salvo poi sopprimerlo quando questi si dimostra particolarmente sconvolto dopo l'avvenuto omicidio. Per di più, sebbene Grazia nutra un desiderio di vendetta per gli abusi subiti, ella decide di uccidere lo zio – insieme al suo compagno, Fonzio «Aricò Alfonso [...] persona con la quale non ci si poteva spartire il pane [...] giocatore d'azzardo [...] furti, estorsioni, aggressioni, violenze, danneggiamenti, ferimenti erano le sue attività quotidiane» (A. CAMILLERI, “Ferito a morte”, cit., p. 319) – anche per denaro, per proseguirne cioè in autonomia l'attività di usura. Così, infatti, Fonzio parlerà a Montalbano, dopo l'arresto: «Per quello che conta, commissario, non sono stato io a organizzare tutta questa facenna. Quella grandissima buttana fu» Ivi, p. 328. (Cfr. anche G. BONINA, cit., pp. 577-578). Inoltre, a differenza di Michela e Giovanna – donne in qualche modo consenzienti ai rapporti con i rispettivi parenti – Grazia è dichiaratamente vittima degli abusi sessuali che la porteranno a odiare lo zio. È evidente, allora, che la tematica centrale di questo romanzo sia – come già nel *Cane di terracotta* – solo in parte legata al tema dell'incesto; si può, insomma, vedere qui quasi una sorta di canovaccio preliminare in cui l'incesto in quanto tale si svela solo in secondo piano, per poi salire al centro della trama con i romanzi successivi (*La luna di carta* e *Un covo di vipere*), di maggiore interesse per questa analisi.

⁹ Sui riferimenti boccacciani nell'opera di Camilleri cfr. P. MARZANO, “Una musica inimitabile: note sul Boccaccio di Andrea Camilleri”, in A. FERRARI, C. MAURO (a cura di) *La scrittura e la modernità. Studi in onore di Elena Candela*, Avellino, Sinestesie, 2017 pp. 233-245; M. MONTANILE, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», n. 10, dicembre 2014, pp. 7-17, <<http://sinestesiaonline.it/numero-10-anno-iii-dicembre-2014>>. Per una panoramica relativa alle figure femminili nei romanzi dell'autore cfr. G. FABIANO, “Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolititudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni Camilleriani, 8), pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.

cercando di giocare d'anticipo con le donne, di racchiuderle in una teoria generale delle donne¹⁰.

I testi qui analizzati mostrano figure di donne diametralmente opposte all'idea avanzata da Sorgi che sarebbe, pregiudizievole, tutta camilleriana. Già Giuseppe Fabiano, difatti, notava come:

Nella narrativa di Andrea Camilleri, a mio parere, un'analisi attenta può cogliere quanto queste figure rappresentino qualcosa di più profondo dell'essere parte di una storia. Hanno uno spessore umano che dilata la 'funzione narrativa' e ne esprime contenuti e comportamenti specifici, rendendo loro almeno una pari dignità rispetto ai personaggi maschili, quando addirittura non superiore, anche in relazione agli stereotipi sociologici, ai pregiudizi, non negando specificità riconducibili a una psicologia femminile, che risponde sia a contenuti personali, individuali, sia a modelli socioculturali esistenti, proposti, accettati, condivisi o, al contrario, negati e rifuggiti¹¹.

Nelle storie in cui il tema incestuoso è prevalente, si incontrano unicamente donne violate – e, in una forma sia pur distorta, in due casi anche innamorate – che finiscono per erigersi a furie vendicatrici dei torti subiti, siano essi frutto di vendetta o gelosia. Inoltre, se Grazia verrà arrestata, sia Giovanna che Michela, assassinati i loro rispettivi amanti (padre e fratello), termineranno le loro stesse vite in maniera tragica, suicidandosi per evitare lo scandalo delle controverse relazioni venute alla luce dopo le indagini, ma anche perché le loro medesime esistenze perderanno di significato con la morte degli amanti.

Si può, allora, tentare di identificare *Un covo di vipere*, romanzo scarsamente analizzato finora dalla critica, come il perfetto finale di una 'tragedia in tre atti'¹², di quella che potrebbe configurarsi come una sorta di 'trilogia dell'incesto'. Tale opera vede il noto commissario di Vigàta indagare sull'omicidio di Cosimo Barletta, uomo dalle abitudini ignobili, sin da subito dipinto dall'autore come "un fitenti farabutto"¹³ e così descritto:

Barletta non era sulamenti un affarista senza scrupoli, ma un omo capace di approfittarsi d'una picciotta in difficoltà e po' di ricattarla per continuari a portarisilla a letto [...]. Barletta, oltre a non taliare 'n facci a nisciuno negli affari, oltre a essiri un fimminaro e un ricattatore, era macari uno strozzino!¹⁴

Indagando su Barletta, Montalbano intuisce immediatamente che l'assassinato è stato, in vita, certamente un uomo perverso, anaffettivo e privo di morale e che più di una persona avrebbe avuto motivo di eliminarlo fisicamente.

¹⁰ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 105-110. Corsivo del testo.

¹¹ G. FABIANO, "Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani", cit., p. 66.

¹² Non sarà un caso se, sia pur a livello di battuta, la frase "Robba di tragedia greca!" in A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., p. 182, comparirà nel romanzo evidenziata da un'esclamazione. Del legame tra *La luna di carta* e *Un covo di vipere*, dichiarato dallo stesso autore in una nota di chiusura del romanzo più recente, tra l'altro, aveva già parlato G. LO CASTRO in *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets, 2018, pp. 188-189: "Il discorso aperto nella *Luna di carta* per Camilleri è come lasciato in sospenso, necessita di una ripresa più esplicita, dura e senza reticenze, affidata proprio a *Un covo di vipere*".

¹³ A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., p. 51.

¹⁴ Ivi, pp. 51-53.

Anche nei precedenti romanzi sopra menzionati gli uomini che commettono incesto sono sempre dotati di personalità spregevoli e perverse a tutto tondo. Indagando sui loro omicidi (autori o vittime che essi siano) Montalbano giunge sempre a scoprire giri di usura, traffici di droga, storie di violenza pubblica e privata. È il caso dell'usuraio Gerlando Piccolo in *Ferito a morte*, di Stefano Moscato (*Il cane di terracotta*), che: “non era cosa da spartirci il pane insieme [...]. Un violento”¹⁵ e dello spacciatore donnaio Angelo Pardo in *La luna di carta*.

Ciò che, però, in *Un covo di vipere* specialmente, il commissario non vorrà vedere fino alla fine del romanzo è proprio la soluzione al caso di Barletta, poiché essa si conclude andando a strappare il velo su una realtà familiare troppo abominevole da sopportare: Cosimo Barletta – apparentemente freddato con una pistola dal figlio Arturo, ignaro del fatto che il padre sia già morto – è stato, in realtà, avvelenato poco prima dalla figlia Giovanna, sua amante probabilmente da tutta la vita, dalla quale egli ha anche avuto due figli, gelosa dell'ultima, giovanissima, conquista del padre.

No Montalbà, arrefutati con tutte le tò forze, chiui ogni passaggio all'orribili pinsero che sta tintando di forzari nel tò ciriveddro gli sbarramenti che gli metti davanti. Non gli lassari 'na strittoia, un varco, 'na minima fessura, masannò sprofundi in uno sbalanco 'nfimali. Stordisciti, finisciti il whisky che ancora c'è nella buttiglia, 'mbriacati, opuro scinni nella pilaja e mettiti la testa sutta alla rina per non vidiri, per non sintiri, come fanno gli struzzi...¹⁶.

Montalbano comprende cosa è realmente accaduto solo dopo aver scoperto, grazie alla testimonianza del vagabondo Savastano¹⁷, che la moglie di Barletta, madre di Giovanna, si è tolta la vita cinque anni prima per aver sorpreso insieme i due amanti, gettandosi da una scogliera, senza che la figlia o il marito avessero cercato di impedirglielo, e tenta ostinatamente di respingere l'idea di una colpa così grave come l'incesto tra un genitore e una figlia. Lo stesso lettore, non a caso, giungerà solo al termine del romanzo alla verità insieme al commissario e, pare quasi, persino all'autore stesso che pure sembra voler rifiutare l'idea di una relazione tra Cosimo e Giovanna Barletta fino all'ultimo, fino cioè al momento in cui le prove non diventano talmente evidenti da non poter più scacciare un pensiero tanto abietto.

2. L'incesto come tabù. Dal Codice penale a Lévi-Strauss

Il reato di incesto, in Italia, rientra nel Codice penale e prevede la reclusione da due a otto anni, con maggiorazione della pena in caso di rapporti con minori¹⁸. E difatti, un

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 217.

¹⁶ Ivi, p. 249.

¹⁷ All'interno del romanzo, risalente al 2008, il vagabondo è chiamato Savastano; diventerà Camastra nella *fiction* RAI di Sironi del 2017, probabilmente per non andare a sovrapporsi nell'immaginario degli spettatori con il più noto personaggio della serie *Gomorra*, in onda per Sky Italia dal 2014 al 2021.

¹⁸ L'articolo 564 del Codice Penale recita: “Chiunque, in modo che ne derivi pubblico scandalo, commette incesto con un discendente o un ascendente [75 c.c.], o con un affine in linea retta [78 c.c.], ovvero con una sorella o un fratello, è punito con la reclusione da uno a cinque anni [540]. La pena è della reclusione da due a otto anni nel caso di relazione incestuosa. Nei casi preveduti dalle disposizioni precedenti, se l'incesto è commesso da persona maggiore di età con persona minore degli anni diciotto, la pena è aumentata [64] per la persona maggiorenne. La condanna pronunciata contro il genitore importa la decadenza dalla responsabilità genitoriale [34] [o della tutela legale]”. Qualora, al reato di incesto, si vada ad aggiungere quello di violenza sessuale su minore, entra in vigore anche l'art. 609 del Codice penale e, fino a qualche decennio fa, anche quello – abrogato in Italia dal 1981 – di plagio: “art. 603. Plagio. Chiunque sottopone

integerrimo commissario di polizia come Montalbano, svelato il mistero, giungerà immediatamente a chiedersi: “Ma quando era accomenzata la storia tra loro dù? [...] Quando la picciridda aviva setti anni? Otto? Dieci?”¹⁹. L’interrogativo non troverà risposta, poiché Giovanna, smascherata come assassina, come si è detto, si toglierà la vita pregando il commissario a mezzo lettera di non svelare il vero movente del gesto ma di fingere, invece, una banale questione di eredità quale ragione determinante del parricidio commesso.

Della proibizione legale dell’incesto aveva ampiamente e lucidamente argomentato Claude Lévi-Strauss, in un noto saggio risalente alla metà degli anni Sessanta. La teoria dell’antropologo belga trae origine dagli studi che egli effettuò su gruppi tribali e afferma che, in un complesso patriarcale:

Lo scambio [...] è innanzitutto uno scambio totale che abbraccia le cibarie, gli oggetti fabbricati e la categoria di beni più preziosi, ossia le donne [...]. Nella società primitiva [lo scambio] svolge un ruolo essenziale [...]; nei confronti delle mercanzie, però, questo suo ruolo ha progressivamente perduto d’importanza [...] mentre invece per quel che riguarda le donne ha conservato la sua funzione fondamentale: non solo perché le donne costituiscono il bene per eccellenza [...] ma anche e soprattutto perché le donne non sono, principalmente, un segno di valore sociale. Esse invece sono uno stimolante naturale, e per giunta lo stimolante del solo istinto la cui soddisfazione possa essere differita²⁰.

Contestualizzato nella giusta prospettiva, il pensiero di Lévi-Strauss vuole giustificare culturalmente le leggi che impongono la proibizione dell’incesto in quasi tutte le culture, antiche e moderne: egli nega, in sostanza, una naturale repulsione tra consanguinei poiché, se ciò fosse, le leggi che vietano l’incesto non avrebbero motivo di esistere; per giunta gli studi di Freud, su cui si tornerà oltre, avevano già ampiamente dimostrato l’inconsistenza di una tale teoria. Allo stesso modo, l’antropologo rifiuta l’idea che l’endogamia venisse proibita già nelle tribù più arcaiche per motivi di ordine genetico, poiché una tale scoperta medica è attribuibile a tempi troppo recenti per poter essere già nota alle popolazioni da lui studiate. Dunque, per Lévi-Strauss, le leggi che proibiscono l’incesto trarrebbero origine da un’ancestrale necessità di scambio culturale: inviando le proprie donne in nuove tribù – e ricevendone a loro volta – ogni singolo gruppo sociale o *clan* familiare, tenderebbe a evolversi e migliorarsi nel corso delle varie generazioni²¹.

una persona al proprio potere, in modo da ridurla in totale stato di soggezione, è punito con la reclusione da cinque a quindici anni [c. p. 29, 32, 604].”

¹⁹ A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., p. 51. Sul tema dell’abuso di minori in letteratura, che rientra solo in parte nello specifico argomento di questo articolo, cfr. L. PARISI, *Giovani e abuso sessuale nella letteratura italiana* (1902-2018), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2021.

²⁰ C. LÉVI-STRAUSS, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 111-114. Le parole dell’antropologo, laddove mal interpretate, potrebbero erroneamente apparire sessiste; è bene, quindi, specificare che Lévi-Strauss nel saggio sopra menzionato, non esprime giudizi di merito sulla questione (né si occupa, tra l’altro, dettagliatamente delle – rare – società matriarcali). Lo studioso si limita a riscontrare, da un punto di vista antropologicamente neutrale, un atteggiamento comune e ancestrale (non molto dissimile, tra l’altro, da quello che si ritrova ancora oggi nei riti matrimoniali) che giustifichi la diffusione delle leggi che proibiscono l’incesto, anche tra culture mai entrate reciprocamente in contatto. In definitiva, Lévi-Strauss, nel definire le donne in qualità di oggetti di scambio, nota unicamente che tale tipo di atteggiamento – all’interno delle società patriarcali e con le dovute eccezioni del caso – non solo è esistito in molteplici culture ma è anche alla base delle leggi che veicolano la proibizione dell’incesto. Sui rapporti tra Camilleri e Lévi-Strauss, cfr. G. MARRONE, “Montalbano, eroe fra i testi”, in *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 252-270.

²¹ Non solo il Codice penale e i divieti atavici di matrice tribale ma anche le più antiche religioni, di norma, vietano categoricamente l’incesto. Nel caso dell’ebraismo, ad esempio, dei 613 *Mizvot* (precetti) totali

Seguendo il filo della teoria di Lévi-Strauss e rapportandone le fondamenta al romanzo camilleriano più recente, si vedrà che Cosimo Barletta: “maniaco [...] abbietto, disgustoso e soprattutto malvagio”²², che tratta ogni donna come “cosa da usare”²³, ricatta le proprie amanti e pratica l’usura, è un personaggio avido al punto da cedere simbolicamente la propria figlia a un altro uomo – Giovanna, infatti, è sposata – ma solo in apparenza, poiché attraverso la relazione incestuosa che il padre intrattiene con lei, mantiene la donna all’interno del proprio *clan* familiare, rovesciando in tal modo la prospettiva straussiana sulla spinta evoluzionistica della società civile. Anche ne *La luna di carta*, a ben guardare, lo schema della relazione che lega i fratelli Angelo e Michela Pardo origina proprio dall’avidità dell’uomo, trafficante di droga e, come Barletta, noto *fimminaro* che non permette, con la morbosità del proprio amore, alla sorella di sganciarsi dal *clan* di appartenenza: un amore malato, ossessivo, dai contorni nettamente malsani, che aveva spinto finanche il giovane e possessivo Pardo ad assassinare, anni addietro, il fidanzato di Michela. Nonostante ciò, come si vedrà, la donna affermerà con convinzione che il tumultuoso sentimento che la legava al fratello altro non era che amore.

Dopo la prima prova camilleriana, risalente alla stesura di *Ferito a morte* – in cui una giovane vuole vendicarsi dello zio materno che la costringe a essere sua amante – dunque, lo schema di donne omicide, stavolta mosse da gelosia (*La luna di carta*, *Un covo di vipere*) si perfeziona sempre di più sino a raggiungere l’apice proprio nel *Covo di vipere*. Andrea Camilleri cerca e trova, alla fine, – come egli stesso afferma nella *Nota di chiusura* del romanzo – il “coraggio di sviluppare fino in fondo un tema che continua a essere di difficile trattazione come l’incesto”²⁴. Ma, come il commissario protagonista dei romanzi, anche l’autore avverte il bisogno di procedere in maniera progressiva²⁵. Oltre al grado di parentela, che si fa più stretto mano a mano che i romanzi si susseguono cronologicamente, anche l’accettazione stessa dell’idea di una possibile forma di amore incestuoso seguirà una *climax* ugualmente ascendente: in *Ferito a morte*, Grazia è una vittima non consenziente, abusata dal parente in una relazione senza amore. In *La luna di carta*, dove una forma di sentimento si manifesta tra fratelli – di fronte a un Montalbano cui materialmente mancano le parole per descrivere la situazione – è Michela Pardo ad affermare senza vergogna che la sua relazione con il fratello Angelo è, in fondo, una forma d’amore: “«Nessuno doveva intromettersi nel vostro ... nel vostro». «Che fa commissario?» disse lei in un sussurro. «Non trova la parola giusta? Amore, dottor Montalbano. La parola è amore»”²⁶.

Al contrario, in *Un covo di vipere*, è il commissario stesso che – dopo la morte di Giovanna – ragionerà da solo sulla possibilità che anche l’incesto possa rappresentare una forma, pur malata, d’amore, in un “profluvio di aggettivi, non frequentissimo in uno scrittore dalla prosa agile ed efficace [...] spia di una necessità di non essere minimamente franteso, eppure di voler nominare un punto che il romanzo e l’inchiesta hanno contribuito a svelare”²⁷:

contenuti nella *Torah*, sono solo tre i divieti cardine (incesto, omicidio e idolatria) che non sono mai, in alcun caso, infrangibili. Cfr. B. J. POGGI, B. J., *Baruch Abbà (Benvenuto). Gli elementi fondamentali dell’ebraismo*, Roma, Efestò, 2020.

²² A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., p. 87.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 261.

²⁵ L’incesto, infatti, si è detto, avviene cronologicamente nei tre romanzi prima tra zio e nipote, poi tra fratello e sorella e, solo alla fine, tra padre e figlia, seguendo, quindi, una linea di consanguineità più stretta ad ogni nuova prova di scrittura.

²⁶ A. CAMILLERI, *La luna di carta*, cit., p. 248.

²⁷ G. LO CASTRO, *Costellazioni siciliane*, cit., pp. 189-190.

Pirchì, almeno per lei, non si era trattato d'interessi. Lei, dei tistamenti, sinni stracatafuttiva. [...] Si era trattato d'amuri. Era possibbili adoperari 'sta parola? Se arriniscivi a superari il disgusto, la nausea, l'orrore, e arrivavi alla sostanza, forse sì. Sì, 'sta parola la potivi usare, ma sulo dintra di tia, non parlannone con autri. Dispirato, contro natura, 'ncestuoso, trimenno, 'nconcepibili, ributtanti, scannaluso, degenerato. Tutti l'aggettivi che voliti. Ma sempri 'na forma d'amuri. [...] come l'avrebbi potuto chiamari diversamenti?²⁸

L'idea della relazione incestuosa quale forma distorta di un forte legame sentimentale potrebbe, a questo punto, apparire quasi un atto giustificatorio che l'autore concede ai suoi personaggi, una sorta di attenuazione non tanto del reato penale, quanto di quello morale, specie nei confronti delle vittime; eppure, anche la valenza dell'incesto quale forma d'amore si può leggere in una prospettiva tutta camilleriana di sfiducia nei confronti del Male, che leghi indissolubilmente reticenza e senso di vergogna, come giustamente osserva Nicola Merola:

[...] la mancanza di fiducia nell'esistenza del Male è in realtà reticenza, sia che non vengano ritenute degne d'interesse le banalità di cui sono colpevoli i professionisti del crimine, sia che invece le maschere nude di Camilleri non abbiano da confessare se non la propria intimità e chi le inquisisce alla fine sia costretto a scegliere tra una compassione di cui sarebbe bene vergognarsi e la vergogna della propria indiscrezione²⁹.

Nonostante ciò, all'atto della presa di coscienza di una realtà di fronte alla quale Montalbano non può scappare³⁰, “nei romanzi del nuovo secolo di Camilleri, la realtà insopportabile può finire con l'imporci contro voglia al personaggio”³¹.

3. Oltre il mito di Edipo

Solo un anno prima della stesura di *Un covu di vipere*, Bonina ebbe a dire che “in Camilleri non c'è sesso senza riso [...] si ride [...] di come il sesso possa essere causa di situazioni paradossali”³², un'affermazione che viene immediatamente sconfessata proprio da *Un covu di vipere*: romanzo all'interno del quale, come si è visto, il sesso diventa materia oscura, cupa, non più amaramente risibile ma, al contrario, fonte di inquietudine ancestrale che lo stesso autore ha bisogno di elaborare a lungo prima di poter trattare in maniera approfondita. La “linea dell'autoinganno, che trasferisce la serie da un piano di realtà a un altro di astrazione psicologica”³³ si avvia, dunque, con *La luna di carta* come già affermava, appunto, Bonina. Ma questa linea finisce poi per sfociare in *Un covu di vipere* e giungere alla nota chiusura del romanzo (e alla puntata della serie del *Commissario Montalbano* ad esso ispirata) in cui il protagonista ormai avanti con gli anni elaborerà il truce tema in una forma di monologo interiore, un flusso di coscienza che pur

²⁸ A. CAMILLERI, *Un covu di vipere*, cit., p. 259.

²⁹ N. MEROLA, “Riso e invidia. Camilleri nel bene e nel male”, in *Un Novecento in piccolo. Saggi di Letteratura contemporanea*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2000, p. 201.

³⁰ Cfr. in merito M. POLACCO, “Andrea Camilleri, la re-invenzione del romanzo giallo”, «Vigata.org» <<http://www.vigata.org/bibliografia/reinvenzione.shtml>> [consultato il 22 marzo 2023] pubblicato in precedenza su «Il Ponte», 55.3 (1999), pp. 1-9.

³¹ G. LO CASTRO, *Costellazioni siciliane*, cit., p. 188 n.

³² G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 23.

³³ Ivi, p. 189.

non portandolo a giustificare quanto ha dovuto, suo malgrado, apprendere, gli aprirà una nuova prospettiva sulla complessità dei sentimenti umani. D'altra parte, già in *La luna di carta* si intensifica il rapporto di Montalbano con la morte, che diventa angosciante³⁴ di pari passo con l'età che avanza.

Solo procedendo per gradi, insomma, Andrea Camilleri – tramite i pensieri di Montalbano – sembra riuscire ad affrontare un tema tanto scabroso, eppure non nuovo, giacché legato indissolubilmente al mito greco da un lato e alla psicanalisi di stampo freudiano dall'altro. Come è noto, infatti, già Sigmund Freud aveva analizzato il complesso edipico rimandando alla nota tragedia sofoclea e al mondo mitologico ellenico³⁵. Con *Un covo di vipere*, però, Camilleri sembra andare oltre la mera tematica del complesso edipico, poiché Giovanna, indiretta omicida della madre-rivale, oltre che amante del padre, ne diventa anche la giustiziera. Cosimo Barletta, però, ha anche un altro figlio, Arturo, che, come detto, sparerà al padre inconsapevole del fatto che egli sia già morto avvelenato da Giovanna. Se Giovanna, allora, incarna la figura di Edipo sia nell'omicidio (involontario) della madre e in quello (volontario) del padre, sia nell'intrattenere con lui una relazione incestuosa, il fratello di lei, Arturo Barletta, va a raffigurare invece un moderno inetto, non amato dal padre né da lui rispettato, che accetta passivamente anche la relazione della propria moglie (Michela Lollo) con il vecchio genitore.

La cupidigia di Cosimo Barletta – spinta, si è visto, fino al voler tenere per sé ogni donna del proprio *clan* familiare – si rivela, infatti, anche nel rapporto con la nuora Michela. Arturo, inoltre, tenterà di uccidere il padre non per la relazione con Michela, come ci si potrebbe aspettare, ma unicamente per questioni di denaro:

Barletta sinni stracatafottiva dei problemi del figlio [...]. Michela [...] Era l'unica merci di scangio che aviva a disposizioni [...]. 'St 'autro non è uno straneo, ma so patre!
Del quali è succubo! Michela non ha contato, ed era sincera, che quel jorno Arturo sarebbi stato capace d'assistiri alla violenza senza 'ntirviniri pirchè si trattava di so patre³⁶?

Con il personaggio di Arturo, uomo talmente succube del genitore da cedergli la propria moglie per soldi senza battere ciglio, Camilleri supera anche il mito edipico rappresentato da Giovanna e va a ricollegarsi alla freudiana questione dell'origine totemica e della nascita dei tabù, fondendoli in un unico romanzo. Freud, difatti, analizza la nascita del totemismo proprio alla luce del mito: un padre violento e geloso tiene per sé le figlie e scaccia i figli fin quando questi decidono di ribellarsi, uccidendolo e mangiandone il cadavere (banchetto totemico). Il senso di colpa generato dal parricidio porterà, poi, i figli alla creazione di un animale simbolico che vieterà loro di unirsi con le donne dello stesso *clan* familiare. Totem e tabù nascono, per Freud, proprio da un tentativo di riconciliazione tra i figli e il padre ucciso. Diversa la posizione di Jung sull'argomento, il quale, invece, vede le tendenze libidiche incestuose come spinte regressive del nevrotico verso il grembo materno (e, metaforicamente, come ritorno al mito della Grande Madre) e la

³⁴ Ivi, p. 411.

³⁵ Sui rapporti tra Camilleri e il mito si veda A. BUTTITTA, "Introduzione", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 16: "Il racconto in quanto mito, secondo il suo originario significato, appartiene alla dimensione del pensiero simbolico, che, per la sua natura analogica, trae forza coinvolgente e persuasiva dalla sua ambiguità. È grazie a questo che riesce a implodere gli opposti [...]. Ecco perché il commissario Montalbano, convertito dai lettori di Camilleri in un simbolo con forte carica mitica, quanto più resta radicato nel suo spazio etnico [...] tanto più assume connotati universali".

³⁶ A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., pp. 204-205.

conseguente espressione di un'incapacità sostanziale di pervenire alla responsabilizzazione e adultizzazione dell'individuo. Semplificando, allora, ciò che riscatterebbe l'uomo dal complesso edipico, per Jung, non sarebbe una sorta di metaforica castrazione – come era stato per Freud e, ci sembra, anche per l'Arturo camilleriano – ma un consapevole moto di rinuncia e repressione degli istinti di tipo incestuoso nell'adulto. L'adulto che non reprime tali pulsioni, per Jung – e sarebbe questo, invece, il caso di Giovanna nel romanzo – non accetta responsabilità, non si concede una vita indipendente e, di conseguenza, si avvia verso l'annullamento e la morte metaforica (che in Giovanna diverrà anche morte letterale, in chiusura di romanzo)³⁷.

La figura di Arturo si può, inoltre, in parte considerare anche alla luce della rappresentazione del passaggio generazionale miticamente riportato nella castrazione di Urano per mano di Crono e nella successiva sconfitta di Crono ad opera di Zeus³⁸. A differenza di Zeus e Crono, però, qui il rito di passaggio non può avvenire: Arturo è un uomo dappoco, incapace di uccidere Cosimo – non solo simbolicamente (poiché lascia che il padre abusi della propria moglie, anche in sua presenza) ma anche e soprattutto, materialmente (poiché gli spara quando egli è già morto) – e rigidamente sottomesso alla sua autorità; e, difatti, l'unica accusa che gli si possa imputare, alla fine delle indagini, è quella di vilipendio di cadavere:

Quest'omo ha ammazzato a so patre per una facenna di soldi. Il moventi cchiù abbietto che si possa pinsari. E oltretutto l'ha ammazzato da cretino, si è fatto vidiri dal proprietario del villino vicino [...] ha tilifonato a sò soro Giovanna alle setti e mezza e a noi ha ditto che erano le otto [...]. Alla fine spara a so patre senza addunarisi che quello era già morto! Pirchi devo perdere un'orata della della mè vita con un 'mbicilli accusi? [...] ³⁹. Uno che spara a un omo già morto lo chiami assassino?⁴⁰

Laddove, in definitiva, Giovanna finisce per rappresentare un emblematico e contorto surrogato del mito edipico nella sua più completa (e distorta) raffigurazione, Arturo incarnerebbe, invece, l'immagine del fallimento del mito di Zeus e Crono, in un'inversione speculare di ruoli e generi che porta la figlia a dimostrarsi degna erede (e, non a caso, beneficiaria del testamento) di un padre spregevole, e il maschio a incarnare un'immagine succube e incapace persino di completare (materialmente) quel processo di omicidio del genitore che freudianamente (e metaforicamente) è necessario per evolversi verso l'età adulta.

4. Per una visione comparativa

Guardando in maniera più ampia all'intera prosa camilleriana si può notare come, all'interno di vari romanzi e racconti, compaiano sporadici episodi di narrazione

³⁷ Cfr. S. FREUD, *Totem e tabù*, Milano, BUR, 2012 e C. G. JUNG, *Psicologia dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1968.

³⁸ Lo stesso Urano, tra l'altro, nel mito greco è uno stupratore che uccide i figli avuti da Gea, vittima delle sue ripetute violenze. Crono, suo figlio – che a sua volta sposerà la sorella Teti – lo evirerà su istigazione della madre, proprio nel corso di uno stupro da lei subito. Zeus (anch'egli marito della sorella Era) costringerà, a sua volta, Crono a vomitare tutti i figli da lui ingoiati per timore di una rivolta. Tali episodi simboleggiano, anche freudianamente, l'uccisione psicologica del padre da parte del figlio maschio e l'ingresso nell'età adulta, atto che Arturo, chiaramente, non riesce a compiere né a livello metaforico né sul piano materiale.

³⁹ A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, cit., p. 226.

⁴⁰ Ivi, p. 206.

dell'incesto in cui, però, la tematica viene declinata in forme ben differenti da quelle analizzate nelle opere sopra menzionate. Figurano difatti, tra i testi, casi in cui i rapporti tra consanguinei non vanno a costituire la tematica centrale attorno alla quale ruota la narrazione (*La presa di Macallé, Di padre ignoto*) oppure non rappresentano la causa primaria di un omicidio perpetrato dalla vittima ai danni del carnefice (*Di padre ignoto, La rettitudine fatta persona*).

Partendo proprio dal caso de *La presa di Macallé* è bene evidenziare, infatti, come, sebbene nel romanzo la cugina Marietta abusi fisicamente del piccolo Michilino Sterlini⁴¹ e questi finisca per ucciderla, né la trama del romanzo né il motivo ultimo dell'omicidio sono da ricollegarsi in maniera diretta alla relazione tra consanguinei⁴².

*La presa di Macallé*⁴³, all'atto della pubblicazione, generò non pochi moti di sdegno⁴⁴, poiché narrava, in forma di quella che Salvatore Nigro giustamente definì una "priapata storica"⁴⁵, le avventure di Michilino che, attirando inconsapevolmente gli adulti sulle sovradimensioni del proprio organo genitale, viene da essi – uomini e donne – costantemente abusato, senza mai rendersi pienamente conto dell'atto sessuale che va a compiere. Non solo, dunque, nello specifico caso dei rapporti con Marietta si incontra un'inversione di generi tra vittima e carnefice (è la donna a violare il bambino)⁴⁶, ma anche una situazione di abuso di minore perpetrata ai danni del piccolo Sterlini non solo da una figura parentale ma da una moltitudine di adulti⁴⁷. Michilino, infatti, subisce reiterati approcci fisici non solo da parte della congiunta ma anche da un discreto campione degli adulti che incontra: il maestro privato Gorgerino⁴⁸, la vedova Sucato⁴⁹, il

⁴¹ Cfr. A. CAMILLERI, *La presa di Macallé*, Palermo, Sellerio, 2019, pp. 203-204: "Mentri Michilino la stava scavalcano per raggiungere il posto sò, la cucina l'agguantò al volo e se lo mise di supra. Allargò le gambe quel tanto bastevole pirchè l'acidduzzo si venisse a trovarli tra li sò cosce e doppo l'inserò nuovamenti" e pp. 219 e sgg.: "Marietta allungò la mano, pigliò in putiri lo stigliolo e se l'infilò dintra [...] Michilino sentì l'acidduzzo sciddricari dintra a Marietta [...]. A un certo momentu sciddricarono sul pavimento s'attrovarono dintra alla càmmara di mangiari [...]"

⁴² Michilino, difatti, uccide insieme alla cugina Marietta anche il proprio padre e sé stesso, nel corso di un'allucinazione mistico-religiosa dettata da una febbre molto alta, in cui il bambino crede di star agendo per ordine dello stesso Gesù. In chiusura di romanzo, il piccolo protagonista colpisce con la baionetta Giugiù e Marietta e appicca il fuoco alla camera da letto nella quale li vede giacere insieme (ivi, pp. 270 e sgg). La motivazione del gesto, però, non è dettata da vendetta o gelosia nei confronti della di lui carnefice – come nei casi legati agli omicidi commessi da Michela Pardo e Giovanna Barletta – ma dalla già menzionata illusione allucinogena che convince il bambino che l'omicidio sia l'unico modo per salvare l'anima del padre, ancora sposato con la prima moglie e, quindi, in stato di peccato mortale nell'atto stesso di giacere con la giovane nipote (Ivi, p. 268).

⁴³ In merito al romanzo, specie nelle implicazioni legate all'ideologia fascista e all'abuso di minore in genere, cfr. E. K. ECKERT, "Youth Raped, Violated, and Denied: The Ventennio in Andrea Camilleri's Narratives", «NeMLA Italian Studies», 36 (2014), pp. 195-221.

⁴⁴ Così Camilleri a Bonina in G. BONINA, cit., p. 385: "[...] qualcuno l'ha preso per un romanzetto erotico, anzi c'è stato chi addirittura l'ha classificato come pornografico. Una cantonata inspiegabile o troppo facilmente spiegabile. Ne sono rimasto, lo confesso, profondamente offeso [...]. Tanto è vero che l'ho tenuto per qualche anno in cassetto prima di decidermi a pubblicarlo. Temevo quello che poi è accaduto".

⁴⁵ Cfr. S. S. NIGRO, in *La presa di Macallé*, cit., risvolto di copertina.

⁴⁶ Marietta, inoltre, ingannerà il bambino convincendolo di essere la sua fidanzata e che il loro atto sessuale sia, quindi, lecito: "«Quando dù si sono fatti ziti come io con tia o si vogliunu veramenti beni, se lo fanno, fanno all'amuri come se fossero maritati e basta» «Sì, ma siccome non sono ancora maritati, è piccato», «Ma è leggero, vinali!»" (Ivi, p. 233).

⁴⁷ Per di più Marietta non è spinta da un'atavica forma di avidità ancestrale che le conduce a tenere Michilino all'interno del *clan* familiare, ma unicamente da sovrabbondanti appetiti sessuali, comparabili a quelli degli altri adulti, uomini e donne, non legati da vincoli di parentela a Michilino, che del bambino abusano.

⁴⁸ Ivi, p. 56.

⁴⁹ Ivi, pp. 80-81.

ragioniere Galluzzo⁵⁰. Il panorama umano che circonda Michilino, e che dovrebbe proteggerlo, costantemente ne viola da un lato il corpo ma dall'altro anche la mente: il bambino, difatti, nato in pieno Ventennio, viene istruito in maniera talmente fuorviante sui concetti di patria e religione e sul senso di giusto e sbagliato che stanno iniziando a formarsi nella sua giovane persona, da giungere fino al parossismo religioso⁵¹: una forma di esasperazione tale che lo condurrà a credere di poter dialogare con il crocifisso della chiesa e finanche a eliminare con il fuoco – atavico mezzo di purificazione – tanto il padre Giugiù, quanto la cugina Marietta, divenutane frattanto amante e dal piccolo scambiata per un'incarnazione demoniaca.

Un tema affine tanto all'incesto quanto all'abuso su minore si può riscontrare anche ne *La setta degli angeli*⁵², romanzo all'interno del quale un gruppo di preti abusa delle parrocchiane perlopiù minorenni, convincendole di star prendendo parte a un ritiro spirituale. Alcune righe delle prime pagine narrano difatti la storia di Suintina, vecchia cameriera della signora Agata, moglie di don Anselmo e così ne illustrano la giovinezza:

Nell'urtima passata di qualera, Suintina aviva perso il patre, la matre, tutti e quattro i nonni e l'unico frati mascolo. Si l'era pgiliata 'n casa un frati di so patre, Tamazio, che era un viddrano e che l'aviva trattata da serva (e chisto era regulari), che l'aviva sbirginata a tridici anni (e macari chisto era regulari), ma che pritinniva che a ogni duminica la picciotta ci lavava i piedi. E chisto non era regulari e Suintina non l'assopportava. Sinni scappò 'n paisi e tuppìò al primo purtuni che vitti⁵³.

In poche righe, dunque, Camilleri racconta ancora una volta la storia di un abuso sessuale su minore, nuovamente di tipo incestuoso che, però, non solo a differenza dei testi sopra analizzati non conduce all'omicidio del carnefice ma non va neanche a rappresentare la causa ultima della scelta di fuga della vittima. Suintina – e qui il senso di inquietudine si fa preponderante – ancora tredicenne, considera accettabile (*regulari*) l'idea della violenza subita dallo zio, tanto quanto quella di fargli da serva; ciò che la induce a fuggire è, invece, la strana abitudine legata alla lavanda dei piedi domenicale del contadino (*viddrano*), che la indispettisce ben più delle molestie sessuali. Si torna qui al riso amaro legato alla sfera sessuale, tipico di Camilleri, in cui il lettore riconosce l'aberrazione umana nell'esecutore del reato, come pure nell'incapacità della vittima di individuare il reato come tale. Una simile prospettiva viene, inoltre, avvalorata dal fatto che nel corso dell'intera narrazione romanzesca le uniche preoccupazioni dei protagonisti – tutti uomini – siano legate all'onore, alle lotte politico-sociali, alla forza legale del mondo ecclesiastico in un contesto laico, ma mai nessun cenno o moto di pietà viene rivolto alle vittime di abuso, tra le quali si incontra anche la suicida Rosina. Le giovani donne violate dai parroci mai – o quasi mai – compaiono direttamente sulla scena né godono di diritto di parola, se non per interposta persona. Complementare al personaggio di Suintina è la figura di Catarina ne *La mossa del cavallo*⁵⁴, romanzo all'interno del quale si legge ancora di una giovane abusata che, a causa dell'ignoranza e della promiscuità in cui le classi

⁵⁰ Ivi, p. 146.

⁵¹ “Quella di Michilino è un'infanzia sabotata. La sua innocenza è stata adescata, profanata, manomessa e sevizata. Corrotta e depravata. Fino al fanatismo, che confonde cielo e terra, politica e fede religiosa, e arma la mano” S. S. NIGRO, in *La presa di Macallè*, risvolto di copertina.

⁵² A. CAMILLERI, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011.

⁵³ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁴ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017.

subalterne sono costrette a vivere, non percepisce l'incesto come violenza. Sfruttata sessualmente dal cavaliere Bucculeri, difatti, la cameriera:

Prima di cadiri novamente nel sonno, pinsò a so' frati Aitàno ch'era stato il primo vero omo che aveva conosciuto quanno aveva dodici anni e che ancora continuava a canoscere quanno che se ne rappresentava l'occasioni. Quello, Aitàno, era capace di mettere il chiavino nella toppa alla prima luce d'alba e di tirarlo fora che già faceva notte, senza manco darle il tempo di mangiare un boccone di pane⁵⁵.

Per le giovani di umili condizioni, dunque, ben lontane dal mondo della ricca e istruita Giovanna Barletta, la resa all'abuso diventa una sorta di abitudinaria *routine*, un dovere necessario, atto a soddisfare il datore di lavoro o qualunque altro uomo ne pretenda i favori, poiché così è stato loro inculcato in ambito familiare sin dalla più tenera età. Catarina, addirittura, nei propri pensieri rivolti al fratello Aitàno, non riconosce nemmeno in maniera diretta l'illecito del gesto e utilizza una serie di metafore (*canoscere; il chiavino nella toppa*) atte ad attenuare nella propria memoria quello che è a tutti gli effetti uno stupro di tipo incestuoso.

Anche nel breve racconto *Di padre ignoto*, contenuto nella raccolta *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, viene consumato un incesto tra zio (Duardo) e nipote (Amalia). In questo caso, però, il carnefice non morirà per mano della vittima, che gli è in un certo qual modo affezionata, ma per una mera casualità, originata da una rissa all'interno di una bisca. Qui non si manifestano forme morbide d'amore o gelosia tra i due personaggi e, anzi, la vittima – che sottosta indifferente agli abusi del parente – alla di lui morte finirà per avviare un redditizio giro di prostituzione che la condurrà al benessere economico. Certo, anche Duardo è uno “sdiuscato buttaneri senz'arti né parti, che mai nella sò vita aviva avuto la minima gana di travagliare e che aviva macari il vizio del joco d'azzardo”⁵⁶, quindi, non esattamente un uomo di specchiata moralità, ma neanche un criminale tale da raggiungere i livelli di un Pardo o di un Barletta. Per di più, con l'avvio della relazione, l'uomo pare avviarsi a uno stile di vita anche più regolare, dacché smette di trascorrere “la nottate fora a giocare”⁵⁷. L'incesto, poi – esposto in meno di venti righe – non è qui filo conduttore della trama, è semmai l'innesco che avvia la storia di Amalia – tragica commedia degli equivoci in cui la donna, che si concede per denaro agli uomini più facoltosi del paese, godrà della fama di una Madonna rediviva, quasi in odore di santità – che si concluderà con il ritorno a Vigàta del figlio della giovane – personaggio sul quale la narrazione andrà a spostarsi dopo poche pagine – nato, appunto, da padre ignoto e dopo la di lei morte.

Stessa fine e amara comicità si riscontra in *La rettitudine fatta persona*, racconto inserito in *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*⁵⁸, che vede il giovane Fofò – anch'egli, come Amalia, forte di un'incrollabile fama di onestà e rettitudine che va al di là di ogni possibile illazione – intrattenere rapporti dapprima con le cognate Ernestina e Concittina, poi con le loro figlie maggiori (Giusippina e Catirina). In questo specifico caso, quand'anche il primo tipo di relazione non vada a costituire un incesto propriamente detto (non vi è, infatti, consanguineità, semmai una forma di parentela giuridica, tra Fofò e le vedove dei fratelli), il passaggio di generazione tra le due donne, ormai anziane e le

⁵⁵ Ivi, p. 49.

⁵⁶ A. CAMILLERI, *Di padre ignoto*, Palermo, GEDI, 2020, p. 9 [I ed. in *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012].

⁵⁷ Ivi, p. 11.

⁵⁸ A. CAMILLERI, *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016.

loro figlie primogenite rientra, invece, pienamente nel caso qui in analisi, poiché le nipoti di Fofò sono, di fatto, figlie dei di lui fratelli. Ci troviamo di fronte a un nuovo tipo di protagonista che, pur non morendo assassinato dalle vittime, né risentendo di una fama di farabutto, ricattatore, usuraio – in ciò tutto diverso da soggetti come Piccolo, Pardo o Barletta – va, però, a inserirsi nel quadro degli avidi che straussianamente mantengono le proprie donne serrate all'interno del *clan* familiare di origine. Fofò, infatti, dopo aver rotto senza apparente dolore o delusione i rapporti con la fidanzata ufficiale – esterna, come è ovvio, alla famiglia – combina personalmente i matrimoni di facciata delle cognate incinte, rispettivamente, con un narcolettico e un alcolista, che mantiene, rigorosamente, fuori dalle stanze delle donne:

La prima a farisi zita, pìrchì ci nni era urgenzia, fu Ernestina.

Lo zito che Fofò attrovò per lei era un quarantino che travagliava nel magazzino di sùrfaro, s'acchiama Rocco Pantaleo e aviva un sulo vizio, quello di 'mbriacarsi ogni sira come a 'na scimmia [...]. Fofò se lo pigliò 'n casa [...] mittennogli a disposizioni un magazzineddu al piano terra trasformato in bitazioni. Accussi Rocco, quanno tornava 'mbriaco, rapriva con la so chiavi e non dava fastiddio a nisciuno. [...]. Concittina si fici zita con l'omo che le aviva scigliuto Fofò. Si trattava di 'n autro quarantino, Alfio Scibetta [...]. Alfio non ci stava tanto con la testa e arridiva sempri [...]. Spisso, mentri che stava a parlari con una pirsona, chiuiva di colpo l'occhi e cadiva in un sonno profunno⁵⁹.

Qualora la precaria condizione dei due non fosse sufficiente a renderli evidenti consorti “apparenti”, il protagonista ben si preoccupa sin dal primo giorno di impedire agli uomini l'accesso alle stanze delle neospose, a rimarcare quanto l'unione sia unicamente legata a una questione di immagine nei confronti del paese: “Voi siti mariti sulo alle carti e davanti all'occhi della genti. [...]. Concittina e Ernestina continueranno a dormire da sule come hanno sempri fatto e non vogliono cangiare bitudini”⁶⁰. D'altro canto, la richiesta di esclusione dal nucleo familiare, che si estende anche alla tavola⁶¹, non nasce da esigenze unicamente avvertite dal padrone di casa, poiché sono le stesse donne a chiedergli espressamente, prima del matrimonio, di non “cangiare la vita che da tant'anni facemo tutti e tri 'nzemmula dintra a 'sta casa”⁶².

Inoltre, a riprova della propria gelosa custodia nei confronti degli elementi femminili del *clan*, Fofò non permette agli abitanti del paese nemmeno di varcare la soglia d'ingresso della sua casa⁶³. Altra particolarità del racconto, che lo differenzia dai testi precedentemente illustrati, è che la relazione incestuosa, vissuta in maniera consenziente dalle protagoniste, resta qui celata fino alla fine del racconto e mai l'autore la rivela apertamente: il lettore giungerà all'evidente conclusione che le gravidanze delle donne di casa siano attribuibili al solo Fofò, seguendo la trama della narrazione, insieme allo stesso autore.

⁵⁹ Ivi, pp. 180-181.

⁶⁰ Ivi, p. 183.

⁶¹ Ivi, p. 184: “siccome che io sugno bituato a mangiari con Concittina e Ernestina e nisciunautro, voi dù siti prigati di mangiari per conto vostro nei vostri appartamenti”.

⁶² Ivi, p. 179.

⁶³ Ivi, p. 185: “[...] 'n quella casa [...], 'na cammarera non ci aviva mai mittuto pedi. Anzi, a bono vidiri e a memoria di vigatesi, nisciuno stranio ci era mai trasuto [...]. 'Nzumma, Fofò era accussi giluso della so 'ntimità, che aviva persino 'mparato a usari cazzola e quacina pur di non fari trasire a un muratori nelle càmmare della casa”.

Torna allora, come nel testo precedente, valida l'affermazione di Bonina per cui, in Camilleri, non c'è sesso senza riso⁶⁴. Questo racconto, in definitiva, non va a incanalarsi nel filone della tragedia dell'incesto, poiché, di nuovo, pur se la trama vi ruota attorno, la tematica principale della narrazione va a poggiarsi su altri presupposti, marcatamente ironici o – per dire meglio, con Traina, ostentatamente comici⁶⁵ – e legati al risibile contrasto tra la nobile fama di Fofò che circola in paese e la reale condizione morale di quest'ultimo. L'immagine onesta di Fofò si rivela all'esterno, in contrasto con la realtà dei fatti, esattamente come era stato per la figura di Amalia in *Di padre ignoto* e, per giunta, mediante ricorso alla medesima forma di ironia narrativa di fondo, solo rovesciata in una differente prospettiva di genere: una prostituta in odore di santità, da una parte, un colpevole di incesto, dall'altra, venerati da una prospettiva esterna che non vede – o, più probabilmente, non vuol vedere – la realtà manifesta dei fatti.

Ne *Il cane di terracotta* (romanzo in cui, come negli altri qui sopra riportati, l'idea dell'incesto viene solo accennata sullo sfondo di una civiltà retrograda e patriarcale, risalente agli anni della Seconda Guerra Mondiale o ad essa addirittura precedenti) il rapporto tra consanguinei si profila di nuovo quale tetro scenario nell'unione tra padre e figlia, ma su una linea tematica ben diversa rispetto a *Un covo di vipere*.

Nel caso di questo romanzo, infatti, l'indagine di Montalbano verte su un omicidio nato da un incesto consumato ormai da cinquant'anni e i cui protagonisti non esistono più da tempo. Per di più, qui non è la donna a uccidere il padre – per vendetta o gelosia – bensì il contrario: ne *Il cane di terracotta* è, infatti, Stefano Moscato ad assassinare la figlia-amante insieme al di lei fidanzato. Eppure, anche in questo caso, non manca una forma di animalesca ferocia nella descrizione del padre stupratore, paragonato, nel ricordo dell'ormai vecchio Rizzitano a un animale che soffre:

[...] m'era sembrato un animale che si lamentasse, un cane che ululava. Invece era zio Stefano, chiamava la figlia. Era una voce che mi fece aggricciare la pelle, perché era quella, straziata e straziante, di un amante crudelmente abbandonato che animalescamente pativa e gridava il suo dolore, non era quella di un padre che cercava la figlia. Mi sconvolse⁶⁶.

Altro che un animale, dunque, zio Stefano non può rappresentare: un arcaico modello di padre-padrone, simbolo di una civiltà rurale violenta e estranea alla legge civile, forte unicamente del potere della sottomissione del più debole al più forte.

La tematica delle relazioni incestuose viene, insomma, a più riprese e in molteplici forme scandagliata dall'autore empedoclo nel corso della propria maturità letteraria. Solo in *La luna di carta* e *Un covo di vipere*, però, essa giunge a pieno compimento, al punto da diventare perno centrale della trama, causa dell'omicidio che ne deriva e, soprattutto, avvertita dai protagonisti, incluso lo stesso commissario Montalbano, come una forma, sia pur estremamente malata, d'amore.

⁶⁴ Cfr. G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 23.

⁶⁵ “Camilleri mi pare sia stato, innanzitutto, uno straordinario scrittore comico: non satirico; non ironico; non umoristico. Ma comico. Di quella comicità, cioè, che basta a sé stessa e che irrompe sulla pagina liberamente, e felicemente priva di ogni legame con la morale, con la buona educazione, con il senso dell'opportunità: e che si sostanzia dell'eros gioioso, della beffa, della resa ridanciana al delinarsi di un destino o al rassodarsi di una maschera su un volto, senza tema di sghignazzare dei massimi tabù, religione e morte compresi, ma sempre riuscendo a trasmettere l'idea livellatrice e ultra-democratica che di *tutto* si possa ridere perché di *tutti* si può ridere” G. TRAINA, “Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri”, «Diacritica», 6.34 (2020), p. 111.

⁶⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 267.

A partire da *Ferito a morte* e fino a *Un covu di vipere*, attraversando *La luna di carta*, il tema si fa via via più centrale (e attuale) nelle storie di Camilleri, che trova il coraggio di analizzarne la materia oscura fino in fondo. L'incesto, però, pur nella sua forma più riprovevole, quando si fa centro della narrazione non resta mai fine a sé stesso ma è teso a rappresentare una serie di miti atavici e ancestrali, base fondante dell'evoluzione umana verso l'età adulta; evoluzione che (come si è visto, ad esempio, per i figli di Cosimo Barletta) non avviene mai appieno, poiché l'avidità del padre impedisce a entrambi i giovani un completo sviluppo personale e sessuale.

In questo percorso così tormentato per l'autore stesso, come pure per il suo celebre commissario, forte della gradualità del faticoso impegno critico e analitico portato avanti nel corso degli anni "Camilleri accompagna rassicurandolo il proprio lettore, lo induce a seguire i ragionamenti di Montalbano [...] chiamando in causa la comprensione di chi legge"⁶⁷. Ciò accade perché, per il Nostro, la figura del lettore resta sempre fondamentale, in una dimensione costantemente dialogica con l'autore e il suo personaggio più noto. Difatti, come lo stesso scrittore afferma: "il lettore [...] ti guarda negli occhi, ti fa delle domande [...] e tu devi dare contestualmente delle risposte"⁶⁸, risposte, in questo caso, incentrate sulla complessità dell'animo umano e sui limiti raggiungibili da menti malate e perverse, che lo scrittore cerca di fornire spingendosi sino al fondo dell'abisso familiare e relazionale e lasciando che il lettore vi si affacci con lui, senza, però, rischiare di precipitarvi dentro.

⁶⁷ G. LO CASTRO, *Costellazioni siciliane*, cit., p. 190.

⁶⁸ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 14.

Bibliografia

- BONINA, GIANNI, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri. Intervista, saggio, trame*, Siena, Barbera, 2007.
- BUTTITTA, ANTONINO, “Introduzione”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e Storia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, “Ferito a morte”, in ID., *Racconti di Montalbano. Scelti da Andrea Camilleri*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 273-328.
- CAMILLERI, ANDREA, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rettitudine fatta persona*, in ID., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 163-200.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2019¹⁵ [I ed. 2003].
- CAMILLERI, ANDREA, *Di padre ignoto*, Palermo, GEDI, 2020, [I ed. in *La regina di Pomerania e altri racconti di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012].
- ECKERT, ELGIN K., “Youth Raped, Violated, and Denied: The Ventennio in Andrea Camilleri’s Narratives”, «NeMLA Italian Studies», 36 (2014), pp. 195-21.
- FABIANO, GIUSEPPE, “Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni Camilleriani, 8), pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- FREUD, SIGMUND, *Totem e tabù*, Milano, BUR, 2012 [trad. di Irene Gianni].
- JUNG, CARL GUSTAV, *Psicologia dell’inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1968 [trad. di Silvano Daniele].
- LADOGANA, RITA, “L’arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri”, «Medea», 2.1 (2016), pp. 1-15.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003 [trad. di Alberto M. Cirese e Liliana Serafini].
- LO CASTRO, GIUSEPPE, *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets, 2018.
- MACCHIARELLA IGNAZIO, “La musica dello sceneggiato televisivo Il commissario Montalbano”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 12), pp. 94-104, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MARRONE, GIANFRANCO, “Montalbano, eroe fra i testi”, in AA. VV., *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 252-270.
- MARZANO, PASQUALE, “Una musica inimitabile: note sul Boccaccio di Andrea Camilleri”, in A. FERRARI, C. MAURO (a cura di), *La scrittura e la modernità. Studi in onore di Elena Candela*, Avellino, Sinestesie, 2017, pp. 233-245.
- MEROLA, NICOLA, “Riso e invidia. Camilleri nel bene e nel male”, in ID., *Un Novecento in piccolo. Saggi di Letteratura contemporanea*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2000.
- MONTANILE, MILENA, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», n. 10, dicembre 2014, pp. 7-17, <<http://sinestesiaonline.it/numero-10-anno-iii-dicembre-2014>> [consultato il 22 marzo 2023].
- PARISI, LUCIANO, *Giovani e abuso sessuale nella letteratura italiana (1902-2018)*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2021.

- POGGI, BRUNO J., *Baruch Abbà (Benvenuto). Gli elementi fondamentali dell'ebraismo*, Roma, Efestò, 2020.
- POLACCO, MARINA, "Andrea Camilleri, la re-invenzione del romanzo giallo", «Il Ponte», 55.3 (1999), pp. 1-9, successivamente in «Vigata.org», <<http://www.vigata.org/bibliografia/reinvenzione.shtml>> [consultato il 22/03/2023].
- SELLERIO, OLIVIA, *Malamuri*, in *Zara Zabara. 12 canzoni per Montalbano*, Warner Music Italy, 2019.
- SELMINI, ROSSELLA, *Da Kurt Wallander a Salvo Montalbano. Polizia e poliziotti nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2017.
- SIRONI, ALBERTO, "Il piacere di vivere da siciliani (e da italiani). Alberto Sironi racconta il Montalbano televisivo", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni Camilleriani, 7), pp. 31-36, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- TRAINA, GIUSEPPE, "Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri", «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 111-121.

Presenze musicali ne *Il Birraio di Preston*

Una musica... ca mi facissi videri com'è fatto u cielu

MARIA ANTONIETTA EPIFANI

1. Premessa

Ponendoci in una prospettiva di “ascolto della scrittura”¹, cercheremo di rilevare i riflessi musicali in un romanzo camilleriano. A margine va osservato che nella narrativa dello scrittore siciliano la musica non è una presenza abituale e ricorrente, benché sia possibile rilevare rimandi inerenti a diversi generi musicali, quali l’opera lirica, la musica pop e il jazz. Non solo. Le citazioni dei brani non appaiono un semplice gioco citazionistico, né sono poste in qualità di *omaggio*, ma sono inserite con cognizione di causa nello svolgimento della vicenda, come un indispensabile elemento di senso, dando un contributo importante alla definizione dell’orizzonte lirico-narrativo, e tracciando così un percorso di collegamento e accrescimento semasiologico delle vicende narrate.

Cercheremo in questa sede di evidenziare i modi di riproduzione o di costruzione di un’esperienza musicale, così come la descrizione della musica e le sensazioni di un ascolto suscitate nel lettore che accrescono la sua facoltà immaginativa, o i paesaggi sonori nati dalle parole di Andrea Camilleri.

La musica nei romanzi non è altro che la somma dei diversi elementi sonori presenti nella narrazione, e lo scrittore, attraverso la voce narrante e i suoi personaggi, ci guida in questo percorso indirizzandoci all’ascolto scelto che risulta funzionale all’impianto dell’opera stessa. Per quanto riguarda le musiche vere e proprie, possiamo affermare che sono servite ad arricchire lo scenario dell’universo illustrato nel quale l’autore ha trasportato il riferimento musicale, assumendolo in rapporto alle opportunità drammaturgiche dell’episodio ritratto.

Ancora, le musiche sono impiegate per un uso esclusivamente ornamentale, o perché descrittive o perché rimandano al contesto ambientale di riferimento; possono agire come colonna sonora della storia ed entrare nell’ordito narrativo oppure ci permettono di penetrare nella società e farci conoscere modi di pensare e costumi. In fondo, è sempre lo scrittore che afferra e decide quei particolari suoni e i brani di determinati autori piuttosto che altri.

Ne *Il Birraio di Preston*², lo scrittore elabora una trama coinvolgente ricca di fatti e accadimenti e “disegna un itinerario di storia della cultura attraverso la finzione letteraria

¹ Per quanto riguarda l’ascolto del romanzo, si rimanda alla lettura delle pagine introduttive del libro di Roberto FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, LIM, 2007.

² Nel 1847 *Il birraio di Preston*, melodramma giocoso in tre atti di Luigi Ricci (Napoli, 8 luglio 1805 - Praga 31 dicembre 1859) su libretto di Francesco Guidi, va in scena al Teatro della Pergola di Firenze ottenendo un ampio successo. L’opera racconta di un birraio, Daniele Robinson, che, in procinto di sposare Effy, con l’aiuto del sergente Tobia, scappa al fronte per salvare il gemello Giorgio, accusato di diserzione, e si sostituisce a lui. La vicenda si carica di simpatici equivoci con Anna, innamorata del gemello, e con il fratello di lei, Oliviero, mentre al campo di battaglia il birraio cercherà di non farsi smascherare dal generale Murgrave. Luigi Ricci ha adattato un’*opéra-comique* francese, *Le Brasseur de Preston*, di Adolphe Adam, su testi di Léon Lévy Brunswick e Adolphe de Leuven, per il palcoscenico tipico dell’opera buffa italiana.

[...] portando la rilettura di un quadro della dimensione operistica italiana ottocentesca letta al di fuori dei grandi centri economico-culturali e delle grandi cattedrali del melodramma”³.

2. Un'opera imposta

Il Prefetto, cavalier dottor Eugenio Bortuzzi, proveniente da Firenze, si è «amminchiato a imporre ai vigatesi la rappsintazione di un'opera che i vigatesi non si vogliono aggluttiri»⁴ (BP, p. 43) ed è convinto di poterli così educare all'arte. In paese ampie sono le discussioni riguardo alla scelta della rappresentazione; ciò nonostante il Prefetto caldeggia *Il Birraio di Preston*, facendo valere la propria autorità: “A Vigàta, hosa o non hosa, devono fare quello che ordino io, quello che diho e homando io. *Il Birraio di Preston* sarà rappresentato e avrà il successo che merita” (*ibidem*).

Bortuzzi è l'espressione di “una parte della classe dirigente postunitaria che intendeva realmente imporre non solo i codici e le leggi del nuovo Stato, ma anche una propria cultura”⁵. Infatti, non ha nessuna relazione con la terra che in nome del re governa: “Voi sapete benissimo che io non amo uscire da 'asa. La Sicilia la honosco bene sulle figurine. Meglio che andarci di persona” (BP, p. 42), dirà ad Emanuele Ferraguto.

Scorrendo le pagine del romanzo si avverte a pelle che cresce la tensione tra gli abitanti di Vigàta e il prefetto, il quale appare preoccupato che il pubblico possa protestare contro l'opera da lui imposta e che ci possano essere ripercussioni negative sulla sua carriera (“È necessario che l'opera trionfi! Che abbia un successo storiho! Ne va della mia 'arriera!”, BP, p. 44).

Secondo i vigatesi l'imposizione de *Il birraio di Preston* è la manifestazione palese di affermazione del potere di Bortuzzi nelle loro vite ed è il pretesto per contrastare l'autorità non riconosciuta come tale.

3. Capitolo primo

Nella vicenda principale si intersecano vari episodi di vita cittadina (costruiti su un ritmo che si rende percepibile, e con il quale ci si può facilmente sintonizzare) e il romanzo termina con un insolito «capitolo primo», una sorta di memoria scritta quarant'anni dopo dal figlio dell'ingegnere minerario, il tedesco Gerd Hoffer, inventore del famoso marchingegno spegnifuoco. La circolarità custodisce l'intera vicenda dell'incendio e la ricostruzione avviene dal punto di vista dello storico. Gerd Hoffer, infatti, dice: “il mio intendimento, a quaranta e passa anni dall'avvenimento, è quello mantenermi nei limiti d'una onesta testimonianza e di ordinare questa storia entro i confini di una ricostruzione saldamente ancorata alla verità dei fatti, quale essa emerge da atti istruttori, documenti, lettere, testimonianze” (BP, pp. 222-223).

Ascoltiamo una rilettura degli accadimenti e una conseguente spiegazione. Ci troviamo nel periodo dell'unificazione della penisola italiana, e secondo il professor Baldassare Corallo: “Col progressivo incremento delle condizioni economiche, la nostra cittadina cominciò a pigliare l'indirizzo di quel civile benessere che caratterizzò la vita

Nei decenni successivi alla rappresentazione fiorentina, l'opera fu riprodotta in Italia in vari teatri e, a Roma, al Teatro Argentina per il carnevale del 1854, andò in scena con il titolo *Il liquorista di Preston*.

³ R. FAVARO, *Musiche da leggere. Romanzi da ascoltare*, Lucca, LIM, 2010, p. 336.

⁴ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 2019; d'ora in poi BP.

⁵ M. PIGNOTTI, “Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, CUEC, 2004, p. 183.

italiana. Anche la borghesia mirò ad elevare il grado di cultura e cominciò ad accogliere con interesse i postulati della civiltà” (BP, p. 223).

La classe dirigente voleva promuovere la crescita culturale della provincia depressa attraverso “la costruzione di un teatro che non fosse solamente luogo di divertimento, sia pure elevato, ma medesimamente un ideale centro di convegno, una sorta d’arengario dove la comunità di tanto in tanto si radunasse, vuoi per ascoltare l’alato sentire di qualche artista ospite, vuoi per dibattere i problemi propri del paese” (*ibidem*).

Nell’Ottocento, infatti, il teatro assunse in maniera crescente una chiara funzione sociale: era luogo di aggregazione della borghesia (media e alta), lo spazio elettivo nel quale ci si riconosceva statuendo i principi della propria identità, dimora di accesi e proficui dibattiti culturali e «occasione di ben sorvegliata sociabilità e vera e propria vetrina delle comunità locali»⁶. E in questo modo Bortuzzi poteva educare i cittadini reputati, in più occasioni, ignoranti. In una lettera indirizzata al Ministro degli Interni scriverà:

Feci quel titolo certamente non per ragioni personali, ma perché ritenevo che quell’opera, nella sua vaga leggerezza, nella sua semplicità di parola e di musica, fosse atta alla ritardata comprensione dei siciliani, e dei vigatèsi in particolare, per ogni superno manifestarsi dell’arte” (BP, p. 134).

Camilleri pone qui l’accento su una funzione fondamentale della musica, e cioè quella educativa. Un mondo ristretto, quale Vigàta, abitato da uomini comuni (commercianti, calzolai, barbieri, ecc.) di chiara estrazione proletaria o piccolo-borghese vive un’epoca segnata dall’impossibilità di accesso all’istruzione. La rappresentazione de *Il Birraio di Preston* può ben essere una opportunità di educazione popolare all’arte, dettata dal piacere della conoscenza e dalla promozione di comportamenti nei quali la musica possa acquistare un valore etico; un’educazione permanente, intesa come pensabile cambiamento in età adulta e non come imposizione. Il pubblico popolare e quello borghese, attraverso il teatro d’opera, viene educato e toccato da un chiaro messaggio che non mira, come nel caso specifico, ad un sapere professionalizzante. Bortuzzi, probabilmente, ritiene che l’ascolto dell’opera contribuisca ad accrescere il campo della cultura, provvedendo a fornire possibili chiavi di lettura del mondo e della società.

“Il teatro d’opera era, dunque, capace di raccogliere ed esprimere lo sviluppo ribollente e crescente di un cambiamento sociale e di darne una corrispondente riproduzione epica sul palcoscenico, di giocare un ruolo sostanziale nella formazione culturale del popolo italiano”⁷, e, superando le differenze sociali, riusciva a diffondere la musica e la lingua italiana.

Il “Re d’Italia”, in linea con quanto succedeva a livello nazionale, voleva dunque essere non luogo di perdizione e corruzione morale, ma spazio di educazione.

Rispetto al pensiero della classe dirigente nazionale, e in questo caso anche del prefetto Bortuzzi, i cittadini di Vigàta ragionano diversamente. Infatti, decidono di sabotare l’inaugurazione disertando e fischiando l’opera perché imposta, così come suggerisce anche il parroco, che definisce il “tatro [...] la casa preferita dal diavolo! [...]

⁶ C. SORBA, *Teatro*, in A. M. BANTI (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2011, p. 192.

⁷ M. A. EPIFANI, “«Per la salvata Italia»: verso l’unità italiana attraverso la musica in Terra d’Otranto”, in P. CORSI (a cura di), *Dall’alba della nuova Italia all’Unità. Progettualità e azioni politiche da Sud*, Atti dell’Incontro di studio Bari, Brindisi, Lecce (23 aprile-2 maggio 2022), Bari, Società di Storia Patria per la Puglia, 2022, p. 212.

È il loco del diavolo! E quel loco merita il foco che Dio scagliò contro Sodoma e Gomorra!” (BP, pp. 136-137). Questa cattiva reputazione troverà consenso anche in una parte del popolo che, come per gli antichi roghi, giustificherà il fuoco purificatore. La gnà Nunzia, con le bolle dei luoghi santi in mano, dirà:

L'aveva ditto u parrino Virga che u triato è cosa do diavulo! L'aviva ditto ca u tiatro è cosa di Sodduma e Gomorra! Santo è u parrino Virga! Foco avia èssiri e foco fu (BP, p. 70).

Non è un caso il riferimento antonomastico all'espressione fraseologica *Sodoma e Gomorra*, a rappresentare, iperbolicamente, la perdizione.

4. Era una notte che faceva spavento

In ventiquattro episodi Camilleri racconta una storia costruita da tante piccole storie. Il primo episodio, che si collega all'ultimo, ci porta subito nel vivo dell'azione, nel suo momento più luttuoso: il teatro dato alle fiamme. L'elemento musicale entra subito in scena: Gerd Hoffer si sveglia di soprassalto,

accorgendosi [...] che irresistibilmente gli scappava. Era storia vecchia, questa della scappatina di pipì [...]. Arrivato al cesso, arrotolata sulla pancia la camicia da notte, principiò a fare acqua. E intanto taliava, come d'abitudine, dalla finestra bassa, verso Vigàta e il suo mare, distanti da Montelusa qualche chilometro. Si emozionava se sulla lontana distesa d'acqua si addunava della debole luce di una lampàra ad acetilene di una qualche paranza spersa, allora di botto dentro la testa gli scattava come una musica, un affollarsi di sensazioni che non sapeva come dire. [...] In quella nottata fu diverso. Tra lampi, sursuschi e truniate che insieme lo scantavano e l'affascinavano, vide un fenomeno che avanti mai aveva visto. Su Vigàta infatti stava sorgendo l'alba o qualcosa di simile (BP, pp. 9-10).

Entra nella camera da letto di suo padre, che russava profondamente, per avvertirlo della stranezza.

«Mein Gott!» fece l'ingegnere quasi senza fiato. Poi, trattenendo a stento urla e vociate di gioia, di purissima felicità, febbrilmente si vestì, raprì il cassetto grande dello scagno, ne trasse una grande tromba dorata munita di cordone per tenerla ad armacollo ed uscì di casa di corsa senza manco preoccuparsi di chiudere la porta alle sue spalle (BP, p. 12).

Fridolin Hoffer “appena in strada, diede via libera a un lungo nitrito di contentezza e poi principiò a correre” (BP, p. 12), perché grazie all'incendio poteva sperimentare il marchingegno spegnifuoco da lui ideato e costruito. Giunto al quartiere una volta arabo del Ràbato, abitato da minatori e zolfatari, “pigliò fiato e suonò un altissimo squillo di tromba”. Gli effetti causati da *quella notturna sonata* sono innumerevoli; mentre gli uomini della squadra “che erano stati preavvertiti del significato di un'improvvisa sveglia a botta di tromba, principiarono a vestirsi di prescia” (BP, p.13), gli abitanti terrorizzati da *quel suono di tromba*, si chiudono in casa. Non si conoscono le cause dell'incendio, e alla domanda dell'ingegnere «Nessuno kvi sa» un uomo risponde: «Ah. Pare che la soprano a un certo punto stonò» (BP, p. 15). Segue la domanda del cocchiere Tano

Alletto “Che minchia è la soprano?” al quale Hoffer, risponde “È una tonna ke kanta” (BP, p. 16).

È questo un dialogo che ci mette di buon umore, mentre ci predisponiamo alla narrazione di fatti alquanto strani. La musica in questo capitolo non ha una funzione rilevante ma è un pretesto narrativo che vuole certamente sciogliere la tensione creata dall'incendio; lo squillo di tromba qui è usato principalmente per segnalare un pericolo grave e imminente, un richiamo per la popolazione alla quale si vuole trasmettere un annuncio particolare.

5. C'è un fantasima che fa tremare

C'è un fantasima che fa tremare tutti i musicanti d'Europa! proclamò a gran voce il cavaliere Mistretta dando contemporaneamente una forte manata sul tavolino. Era per tutti chiaro che dicendo musicanti intendeva riferirsi ai compositori di musica (BP, p. 17).

Tutti i soci del circolo cittadino di Vigàta “Famiglia e progresso” a quella frase trasalirono; il marchese Manfredi Coniglio della Favara chiede spiegazioni circa il significato di *fantasima*. Capiremo andando avanti con la lettura; infatti, il cavaliere Mistretta risponde:

«Sto parlando di Uogner! Della sua musica da Dio! Del fantasima della sua musica che scanta tutti gli altri musicanti! Quella musica sulla quale tutti, oggi o domani, dovranno rompercisi le corna!».

«Questo Uogner mai lo intesi» disse sinceramente stupito Giosuè Zito.

«Perché lei è omo d'ignoranza! Fra lei e la cultura di una triglia non c'è differenza! A me lo sonò, un pezzo di questa musica, la signora Gudrun Hoffer, al pianoforte. E io me ne acchianai in paradiso! Ma santo diavuluni, come si fa a non conoscere Uogner? Non ha mai inteso parlare del *Vascello fantasma?*» (BP, p. 20).

Segue un dialogo sull'opera wagneriana e se ne sottolinea la novità e la portata rivoluzionaria⁸.

⁸ L'opera di rinnovamento del linguaggio musicale portata avanti da Wagner è il risultato di una graduale maturazione. Nella sua riforma, le istanze del dramma dovevano avere un ruolo centrale: nasce così il *Musikdrama* nel quale musica e dramma si compenetrano vicendevolmente. Wagner modifica le strutture musicali dell'opera tradizionale ed elimina l'alternanza di recitativo e aria per dare vita ad un flusso musicale ininterrotto (la melodia infinita) costituito dall'avvicendamento di brevi idee melodiche, *Leitmotive*, che si legano a particolari immagini, ad un personaggio o ad una situazione o ancora ad un'idea. Questi procedimenti tecnici porteranno Wagner a realizzare il suo ideale estetico, *Wort-Ton-Drama*, fusione cioè tra parola, musica e azione scenica, ricavando i soggetti dei suoi drammi dalla fonte inesauribile di miti e leggende nordiche. Sull'argomento si consiglia la lettura di M. GIANI, *La sublime illusione. Sul teatro di Richard Wagner*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2017; R. CRESTI, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, Lucca, LIM, 2016; R. WAGNER, *Opera e dramma*, (a cura M. GIANI di), Roma, Astrolabio, 2016; M. BRIGHENTI, *Richard Wagner filosofo e poeta. La filosofia in musica tra Feuerbach, Schopenhauer e Nietzsche*, Ariccia, Aracne, 2016; F. CERAOLO, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Milano, Mimesis, 2013; A. BADIOU, *Cinque lezioni sul caso Wagner*, Trieste, Asterios, 2011; T. W. ADORNO, *Wagner*, Torino, Einaudi, 2008; F. NIETZSCHE, *Scritti su Wagner: Il caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*, Milano, BUR, 2007; M. BORTOLOTTI, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003; C. DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1998; R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli, 1983; C. DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, Discanto, 1983; R. WAGNER, *La mia vita*, Torino, EDT, 1982.

«È un'opera grandissima! [...] È una musica nuova, rivoluzionaria! Come quella del *Tristano!*»

«Ahi ahi!» mormorò il canonico Bonmartino, studioso di patristica, che stava come al solito autoimbrogliandosi con un solitario.

«Che vuole venirmi a significare con questo suo ahi ahi?».

«Niente» spiegò il canonico con una faccia tanto serafica che pareva che due angiledri gli volassero torno torno la testa. «Vengo solo a significarle che in lingua taliana *tristano* sta per culo malinconico. Ano triste. E se tanto mi dà tanto, m'immagino che l'opera dev'essere una *billizza*» (BP, p. 21).

La dura risposta arriva immediatamente:

«Allora manco lei capisce una minchia di Uogner!».

«Intanto si scrive doppia vu, a, gi, enne, e, erre e si legge Vag - ner. È tedesco, amico carissimo, non è né inglese né micicàno. Ed è pi davvero un fantasima, come dice lei e salvando la salute del signor Zito. Infatti è morto prima ancora di nascere, un aborto. La musica del suo Wagner è una cacata solenne, una cacata rumorosa, fatta di pìrita ora pieni ora a vuoto d'aria. Cose di cesso, di retrè. Chi fa musica pi davvero seria, non ce la fa a suonarla, mi creda» (BP, p. 21).

Entra nella discussione il preside Antonio Cozzo:

«Voglio solo parlare del *Trovatore*, l'opera somma del cigno di Busseto. È chiaro?»

«Chiarissimo»

«E dunque, cavaliere, mi stia bene a sentire. Io piglio *Abietta zingara* e gliela infilo nell'orecchia destra, afferro *Tacea la notte placida* e gliela sistemo nell'orecchia mancina, così non potrà più sentire il suo amato Uogner, come dice lei. Poi agguanto *Chi del gitano* e gliela inzicco nel pirtuso di mancina del naso, impugno *Stride la vampa* e gliela metto nel pirtuso di dritta, così manco può pigliare aria. Poi faccio un bel mazzo di *Il balen del tuo sorriso*, *Di quella pira* e del *Miserere* e glieli alloco tutti quanti nel buco del culo che, mi riferiscono, lei ha abbastanza capiente» (BP, p. 22).

Lo scrittore riprende un dibattito sviluppatosi nell'800, e cioè la pungente *querelle* tra i sostenitori dell'opera italiana e di quella tedesca, diventata più tardi un'opposizione tra Verdi da un lato e Wagner dall'altro, due compositori, facce complementari del teatro d'opera del diciannovesimo secolo⁹. Si biasimava Verdi per la costruzione di arie orecchiabili e cantabili e per il modo di comporre gli accompagnamenti dal ritmo scontato, banale e popolare, (per esempio, il *Va' pensiero* o l'aria *La donna è mobile*), la cosiddetta *Zum-Pa-Pa-Musik*, mentre i filoverdiani sostenevano che le partiture di Wagner fossero un coacervo di artificiosità (“Chi fa musica pi davvero seria, non ce la fa a suonarla”, BP, p. 21), una musica rumorosa e crassa (“una cacata rumorosa, fatta di pìrita ora pieni ora a vuoto d'aria”, *ibidem*) e di grande difficoltà di esecuzione per i cantanti (“musica che scanta tutti gli altri musicanti”, BP, p. 20). Mentre il cavalier Mistretta difende il carattere innovativo e rivoluzionario della musica del compositore tedesco, il preside Cozzo, appoggiato da molti, oppone convintamente i brani del *Trovatore* a quelli di *Uogner*.

⁹ Per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di A. ROSTAGNO, *Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento*, in *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 569-628.

Ancora una volta, Camilleri racconta una microstoria siciliana, dandoci la possibilità di conoscere e ricostruire gli avvenimenti e il pensare, quale riverbero interessante della macrostoria, e, attraverso il ritratto di un piccolo paese, Vigàta, ha la capacità di rappresentare la vita siciliana di un'isola e dell'intera penisola italiana. Le vicende della Sicilia negli anni dopo l'Unità d'Italia, dunque, si intersecano con quelle nazionali.

Ben presto l'accesa discussione tra i melomani si spegne e ritorna la calma; tutti si ritrovano ad intonare le arie più famose tratte da *Elisir d'amore* di Donizetti, *Sonnambula* e *Puritani* di Bellini, *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

Successes quindi un momento di silenzio e proprio in quel silenzio tutti i presenti sentirono che don Totò Prestia, a fior di labbra, si era messo a cantare *Una furtiva lacrima*. In silenzio, mentre mangiavano e bevevano, s'incantarono ad ascoltare la voce di don Totò, che era cosa di mettersi a lacrimare come vitelli scannati. Alla fine, dopo l'applauso, quasi a volerlo ricambiare, don Cosmo Montalbano gli arripose, intonato com'era, con *Una voce poco fa*. «Certo che ce n'è di musica bella!» sospirò il sostenitore uogneriano concedendo qualcosa agli avversari.

«Che fa, vuole convertirsi?» gli spiò il canonico Bonmartino (BP, p. 23).

E ancora, in un *silenzio meditativo*, Giosuè Zito:

Intonò, basso basso, per non farsi sentire dalla strada:

«Ah, non credea mirarti...»

Gli subentrò il marchese Coniglio della Favara:

«Qui la voce sua soave...»

Intervenì il commendator Restuccia, da basso profondo:

«Vi ravviso, o luoghi ameni...» (BP, p. 25).

Intonando *Suoni la tromba e intrepido* (una caballetta, semplice e marziale, divenuta subito un canto associato alla causa italiana) i soci decidono unanimemente di boicottare la rappresentazione dell'opera del napoletano Ricci imposta da Bortuzzi, prefetto autoritario che incarna il potere dei piemontesi. Raccolti intorno alle note del siciliano Vincenzo Bellini, si compattano, avvertendo in questa musica un forte marcatore identitario e una spinta per opporsi all'invasione di un straniero e, “sia perché di stanza a Montelusa, sia perché rappresentante di un potere che viene da lontano [...], la recita dell'opera di Ricci si carica paradossalmente di un significato politico, in quanto diventa l'occasione per un atto terroristico di matrice mazziniana contro lo Stato italiano”¹⁰.

A questo punto il canonico Bonmartino si susì dalla seggia, corse alle finestre, tirò le tende a fare scuro, mentre il preside Cozzo addrumava un lume. Attorno a quella luce si ritrovarono tutti a semicerchio. E il medico Gammacurta attaccò con voce da baritono:

«Suoni la tromba e intrepido...»

Primo gli si unì, come da partitura, il commendatore.

Poi, uno a uno, tutti gli altri (BP, pp. 25-26).

¹⁰ L. DANTI, *Il melodramma tra centro e periferia. Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 71.

A giusta ragione Alberto Maria Banti nel suo libro *La nazione del Risorgimento* afferma che più di un distaccato saggio analitico, “una tragedia, una poesia, un romanzo o un’opera lirica potevano [...] facilmente toccare corde profonde nell’animo di un numero incomparabilmente maggiore di fruitori”¹¹, dimostrandosi così efficaci ed incisivi. “Rapido nella comprensione, adatto a modellare e modulare il sentimento patriottico e a mettere in scena virtù e corruzione, oppressi e oppressori, vincitori e vinti, nobili e popolani, il teatro musicale inventò narrazioni positive del passato nazionale, adattando di volta in volta l’immagine della lotta contro il tiranno”¹², in questo caso rappresentato da Bortuzzi.

Nel nome di Bellini, “in piedi, taliandosi occhi negli occhi e stringendosi a catena le mani, abbassarono d’istinto il volume del canto” (BP, p. 26). Si oppongono allo Stato italiano e al prefetto che utilizza *Il Birraio di Preston*, un’opera buffa senza particolari tratti distintivi risorgimentali¹³, convertendola in strumento di vessazione: “Erano congiurati, lo erano diventati in quel preciso momento nel nome di Bellini” (BP, p. 26). Come afferma Luca Danti, l’inaugurazione del teatro rappresenta “l’occasione per un attentato dinamitardo ordito da una cellula di mazziniani; per cui lo spazio del teatro e la musica funzionano da catalizzatori delle tensioni politiche che, negli anni settanta, percorrevano e frammentavano il corpo sociale del neonato Regno”¹⁴.

Il fervente dibattito non finisce qui; la limitatezza delle conoscenze musicali dei vigatesi si manifesta nella loro aperta ostilità verso la musica di Mozart, e, quando si diffonde la voce che *Il Birraio di Preston* “è una dichiarata risciacquatura di una cosa di Mozart” (BP, p. 24),

A quel nome i presenti inorridirono. Dire il nome di Mozart, inspiegabilmente detestato dai siciliani, era come dire un santione, una vestemmia [...]

«Mozart?!»

Non fu un coro, anche se tutti allo stesso tempo quel nome esclamarono. Ci fu chi lo disse con disprezzo e chi con dolore, come per un tradimento, chi con stupore e chi con indignazione.

«Sissignore, Mozart. Me l’ha detto uno che le cose le conosce. Pare che circa trentacinque anni fa, alla Scala di Milano, questo stronzo di Luigi Ricci ha fatto rappresentare un’opera,

¹¹ A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 29. Per ulteriori approfondimenti, cfr.: A. GUARNIERI CORAZZOL, *Melodramma e identità nazionale*, Deputazione di storia patria per le Venezie, 2013; P. PRATO, *Musica e politica all’italiana: la lezione del Risorgimento*, in «Musica e realtà», Lucca, LIM, XXXV, 97, marzo 2012; G. GAVAZZENI, A. TORNO, C. ARMANDO VITALI, (a cura di), *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai Editore, 2011; C. SORBA, *Teatro*, in A. M. BANTI (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento*, Bari, Laterza 2011; G. MORELLI, *L’opera*, in M. ISNENGI (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia Unita*, Roma-Bari, Laterza 1996, pp. 43-113; J. ROSSELLI, *Sull’ali dorate. Il mondo musicale italiano dell’Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.

¹² M. A. EPIFANI, “*Per la salvata Italia*”: verso l’unità italiana attraverso la musica in Terra d’Otranto, cit., p. 209.

¹³ F. DELLA SETA, nel suo saggio *Italia e Francia nell’Ottocento*, Torino, EDT, 1993, rifacendosi ad un opuscolo, pubblicato nel 1860 a Torino, dal titolo *Accademia musicale comico, seria, storica, politica, militare, diplomatica, ec. ec. eseguita nel 1859*, afferma che alcuni cori del *Nabucco* o dell’*Ernani*, come pure *Suoni la tromba, e intrepido*, «furono sentiti come espressione neppure troppo metaforica di un movimento rivoluzionario collettivo [...]. La funzione politica dell’opera nel periodo risorgimentale non consisteva nell’intervento diretto, ma piuttosto nella creazione di un patrimonio di frasi e di immagini (che facevano tutt’uno con le rispettive melodie) note a tutti, che facilmente si facevano efficace veicolo di messaggi ideologici.» (p. 338). L’opuscolo che informa sul processo di formazione di un repertorio riporta anche *Il Birraio di Preston* di Luigi Ricci come opera fuori repertorio.

¹⁴ L. DANTI, “Il carillon del Principe: Lampedusa e l’opera (con un prologo balzachiano e un epilogo camilleriano)”, in «Critica letteraria», XLV, 3, 2017, p. 523.

che si chiamava *Le nozze di Figaro* e che era una stampa e una figura con un'opera di Mozart che si chiamava allo stesso modo. E i milanesi, alla fine, gli cacarono sulla testa. E allora questo Luigi Ricci si misi a chiangiri e in lacrime si precipitò a farsi consolare fra le braccia di Rossini che gli stava amico, va a sapere perché. Rossini fece il dovere suo, gli fece coraggio, però diede a sapere a tutti che, in fondo, Ricci se l'era andata a cercare» (BP, p. 24).

Ritroviamo la medesima ostilità dei siciliani (questa volta i palermitani) verso la musica di Mozart nel capitolo *Sono un maestro di scola elementare* e si riferisce all'episodio raccontato da don Ciccio Adornato quando, da ragazzo, assistette ad una chiacchierata fra il tedesco Marsan e il barone Pisani.

«Questo baruni stava sempre a contare che, qualche anno avanti, aveva ascutato al Real Teatro Carolino un'opira, mi pare che si chiamasse 'fanni tutte accussi' di un certo Mozzat e che quest'opira, che a lui, al baruni, era parsa magnifica, non era piaciuta a nisciun palermitano» (BP, p. 170).

6. A teatro

Chi decide di andare a teatro deve essere disposto ad accogliere le convenzioni proprie del melodramma, mentre a quanti non conoscono o ignorano le regole di questo genere musicale, i *trucchi* della finzione scenica e i modi di espressioni, l'agire sulla scena e il canto stesso, tutto appare sciocco e stravagante, se non addirittura comico. Camilleri fa dire a don Gregorio Smecca (“commerciante di mandorle e trita”) e a Lollò Sciacchitano:

«Ma perché questi sei stronzi ripetono sempre le cose? Che credono, che siamo zulù? Noi quello che c'è da capire lo capiamo a prima botta, senza bisogno di ripetizione!» [...] «Sciavè, ma pirchè sunnu accussi allegri?» [...] «Perché vanno a travagliare» fu la risposta di Sciaverio. «Ma non dire minchiate!».
«E tu allora spialo a loro» (BP, pp. 48-49).

Intanto sulla scena:

dalla scaletta a mancina era comparso Daniele Robinson, il padrone della birreria [...] allora si mise a regalare soldi a tutti mentre ordinava che si facesse una grande festa.

Cercate, trovate in tutti i contorni
i flauti, i timballi, i pifferi, i corni (BP, pp. 49-50)

Dal pubblico:

«I corni non hai bisogno di cercarli, vengono da soli» disse una voce dal solito loggione. Qualcuno rise.
«Ma il timballo non è quello che mi fai col riso, la carne e i piselli?» spiò seriamente Gammacurta alla moglie.
«Sì»

«E allora che ci accucchia coi pifferi e i flauti?».
 Nel teatro si fece tanticchia di silenzio (BP, p.50).

Ancora sulla scena, Daniele si avvicina a Bob per informarlo che sarebbe arrivato un suo fratello gemello, di nome Giorgio.

Bob si mostrò dubbioso:

Ed ei verrà?

Daniele si fece pensoso, poi arripose.

Lo spero, se quel brutto mestiero
 di stare tre le palle...

A sentire il perlomeno curioso mestiero del gemello Giorgio, la latata masculina degli spettatori trattenne il fiato, a qualcuno parse di non avere capito bene e s'informò dal vicino. Daniele, come voleva la musica, ripeté l'occupazione del fratello in tono più alto.

Se quel brutto mestiero
 di stare tra le palle...

Le risate esplosero questa volta immediate [...] Sicchè la spiegazione cantata dello strano mestiero di Giorgio si perse completamente:

...di stare tra le palle e la mitraglia (BP, pp. 50-51).

Chi assiste all'opera fraintende le parole cantate e si lascia trasportare dalla corrente dei doppi sensi (*cercate i corni; stare tra le palle*). L'insubordinato e contestatore pubblico vigatese non si preoccupa minimamente di imbastire una discussione mentre gli attori sono sul palcoscenico a cantare. Camilleri riporta gli attacchi mossi al melodramma, e precisamente la ripetizione delle parole e delle frasi, l'illogicità e insensatezza dei contenuti, la recitazione innaturale e la lingua poetica inintelligibile. La precisazione sui *timballi* fatta da Gammacurta punta l'accento sulla ignoranza dell'uditorio, ma contestualmente fa risaltare quanto il linguaggio poetico utilizzato nei libretti risulti essere ambiguo e spesso avulso dalla realtà di ogni giorno.

Ancora un episodio che ci fa comprendere ulteriormente l'atteggiamento degli spettatori che si mostrano, attraverso la voce narrante, più interessati all'aspetto fisico goffo e disarmonico della cantante che non alle sue doti canore:

«Sul palcoscenico intanto era spuntata lei, Effy, la zita settebellizze. Era un femminone di due metri e passa, con certe mani che parevano pale e un naso che uno ci si poteva saldamente afferrare se tirava vento forte. E sotto questo naso c'era un'ombra scura di baffi che il belletto generosamente cosperso non riusciva a nascondere. Si muoveva inoltre a larghe falcate, battendo rumorosamente i talloni. [...] al gesto imperioso del maestro, principiò con una voce che pareva un lumino senza stoppaglio [...] dal loggione, si udì la voce di Lollò Sciacchitano. «Sciavè, tu saresti capace di spasimare per una fimmina accusi?».

Stentorea la risposta di Sciaverio:

«Manco dopu trent'anni di carzaro duro, Lollò».

Il dottor Gambacurta provò pena per quella donna che in palcoscenico continuava coraggiosamente a cantare, sentì che non era giusto, che quella povirazza che si guadagnava

il pane non c'entrava niente coi vigatesi, coi montelusani, con quello stronzo di prefetto (BP, pp. 52-53).

La serata inaugurale del teatro si può considerare una serata mondana e come tale grande è lo sfoggio di abiti e gioielli: Angelica Gammacurta si è “fatta fare apposta l'abito a Palermo” per assistere alla rappresentazione. Lo scambio di battute fra i coniugi la dice tutta:

«Guarda che la musica non vale niente».

«Ah sì? E come lo sai? Sei diventato uno scienziato di musica, ora? E poi a me della musica non me ne impipa niente».

«Allora perché ci vuoi andare?».

«Perché ci va la signora Cozzo» [...]

Ora finalmente era a teatro, nella terza fila di platea, allato alla sua signora che pareva una cassata, un gelato di campagna e che aveva un sorriso beato perché il vestito della signora Cozzo [...] non faceva la stessa figura che faceva il suo. Il dottore si taliò attorno: i soci del circolo [...] si erano tutti strategicamente dislocati tra i palchi e la platea (BP, pp. 46-47).

Dal dialogo serrato deduciamo che spesse volte le competenze dei frequentatori di teatro non sono reali, ma seguono una moda o sono espressione di ripicche personali o giudizi formulati per sentito dire. Ci chiediamo: se i vigatesi non fossero stati obbligati, avrebbero apprezzato l'opera?

La trama de *Il Birraio di Preston* è costruita sullo scambio tra due fratelli gemelli, interpretati dallo stesso cantante. Mentre l'opera continua, “in platea quanto nei palchi o in piccionaia” ognuno parlava e rideva, “impipandosene di quello che succedeva in palcoscenico dove i cantanti stavano perdendo la voce per farsi ascoltare sopra quel gran vociare del pubblico [...], il *Birraio* cadeva nell'indifferenza generale, non pigliava” (BP, pp. 97; 99). A un certo punto il dottore decide, invece, di prestare attenzione e ascoltare l'opera: sulla scena avviene uno scambio di persona. “E allora di che cosa poteva ridere per uno scangio più finto di quelli finti, gente che al contrario nello scangio quotidiano viveva? Gammacurta, dopo la riflessione, tornò a taliare verso il palcoscenico” (BP, p. 100). Il ragionamento del dottore non fa una piega, i cantanti rappresentano quanto è solito succedere in Sicilia, e cioè lo scambio di persona. Sulla scena si srotola, dunque, un momento di vita quotidiana: nulla di insolito.

Quando si avvia per uscire dal teatro, il dottore viene fermato e bloccato da un militare a cavallo che presidia il teatro. “Le voci e i passi dei cantanti gli arrivavano da sopra la testa soffocati” (BP, p. 104), l'opera continuava nel suo svolgersi imperterrita anche contro il disinteresse totale del pubblico. Mentre il dottore cerca di scappare, il militare, scambiatolo per un ladro, gli spara una fucilata.

Camilleri ci mostra uno spaccato della società dell'800 e precisamente gli *habitué* del teatro: c'è chi ci si recava per sfoggiare abiti all'ultima moda e chi per organizzare tresche amorose, chi per giocare a carte e conversare e chi per mangiare ricevendo nei palchi amici.

Il comportamento all'interno del teatro è disciplinato da un codice scritto e non scritto; farsi vedere a teatro era una maniera per confermare il proprio *status* sociale e vista l'eterogeneità di pubblico, marcate erano le differenze di classe: diverso era l'abbigliamento, diversa la collocazione del pubblico nei vari ordini di posti. Infatti, la stessa forma del teatro, con all'interno la platea e svariati ordini di palchi, riflette l'assetto piramidale della società (in questo caso vigatese) che, in maniera differente, reagisce a

tutto quello che succede, nel bene e nel male, altalenando con rapsodiche incursioni nel “regno di mezzo” tra bellezza e bassezza, tra istinti indomiti e positivo intervento della ragione, tra sopraffazioni gratuite e omertose presenze.

7. Don Ciccio Adornato

Il personaggio competente in materia di musica è il falegname don Ciccio Adornato. Così ce lo descrive Camilleri: “non solo aveva studiato musica, sapeva leggere la carta, ma era puro capace di sonare il flauto traverso con la stessa bravura con la quale si contava sapessero sonare gli angeli quando il padreterno comandava loro di fargli un concertino” (BP, pp. 113- 114). Il personaggio genera curiosità nei vigatesi; “dove, e come mai, aveva imparato a sonare e a capirne tanto di musica? Perché non c’era dubbio nisciuno che nella musica don Ciccio fosse di competenza, e fonduta assai” (BP, p. 114), era la domanda che erano soliti farsi.

Alla richiesta di un giudizio da parte dello stato maggiore del circolo “Famiglia e progresso” su *Il Birraio di Preston*, don Ciccio rispose con un gesto:

Con la mano destra pigliò un riccio di legno [...]. Mostrò a tutti lentamente il truciolo, come un prestigiatore o un parrino che in chiesa fa vedere l’ostia consacrata.
«Quest’opira è accussi» disse.
Strinse il truciolo tra le dita, lo sbriciolò, ne gettò i minuti frammenti per aria.
«Questa è l’opira, la sua consistenza» (BP, pp. 115-116).

Mai spiegazione fu più esaustiva.

Poco dopo fu arrestato, e quando la sua innocenza fu *rihonorata*, Bortuzzi gli chiese perché fosse contrario alla rappresentazione de *Il Birraio di Preston*. Don Ciccio comincia il suo tenero racconto ricordando quando ascoltò per la prima volta *Il flauto magico*, fatto rappresentare a proprie spese dal *baruni* che fece venire da Napoli cantanti, orchestra e scene, pagando di *sacchetta so* e imponendo che al teatro non ci fosse nessuna persona di Palermo.

Dopo aver ascoltato queste parole, le perplessità del falegname nei confronti de *Il Birraio di Preston* appaiono fondate e non frutto di un capriccio. Don Ciccio era stato avviato allo studio del flauto dal signor Marsan, flautista a sua volta. L’ascolto de *Il flauto magico* di Mozart lo aveva fatto volare, andare cioè fuori dalla *routine* quotidiana per trasportarlo sempre più in alto fino al cielo.

“La musica che dischiude la trascendenza può essere letta in contrapposizione alla musica sovraccarica di Storia, alla musica politicizzata che si è trasformata da emblema della fratellanza a emblema dello scontro tra i ‘fratelli’. È tragicomico che come terreno di questa metamorfosi sia stata scelta un’innocua opera giocosa”¹⁵.

Lassato a mezzo il travaglio, mi piantai drittu davanti al signor Marsan e ci addomandai di portare puro a mia alla rappresintazioni [...]. U jurnu appresso dintra al triatro c’èramo solo noatri tre: il baruni e il signor Marsan stavano assettati dintra a o parco più granni che c’era, io me ne acchianai supra supra, vicino al tetto. Dopo manco cinqu minuti che l’orchestra sonava e i cantanti cantavano, a mia sicuramente mi principiò una febbre àuta. U cori mi batteva forti, ora sentiva càvudo càvudo ora friddu friddu, la testa mi firriava. Didopu, come si fossi addiventato un palloneddu di acqua saponata, di quelli leggeri e trasparenti che i

¹⁵ L. DANTI, *Il melodramma tra centro e periferia. Scene di provinciali all’opera nella narrativa dell’Ottocento e del Novecento*, cit., p. 75.

picciliddri fanno per jocu con una cannuzza, accominzai a volare. Sissignura, a volari. Cillenza, mi deve cridiri: volava! E prima m'apparse il triatro da fora, poi la piazza cu tutte le persone e l'armàla, po' la citate intera ca mi parse nica nica, poi vitti campagni virdi, li sciumi granni do Nord, li deserti gialli ca dicino che ci sono in Africa, poi tutto il mondo istesso vitti, una palluzza colorata come a quella che c'è dintra a l'ovo. Dopu arrivai vicino a u suli, acchianai ancora e mi trovai in paradisu, con le nuvole, l'aria fresca pittata di blu chiaro, quarche stella ancora astutata» (BP, p. 171).

In questo passo la musica si svela come viaggio nelle suggestioni e nell'immaginazione; diviene uno strumento comunicativo più efficace del linguaggio stesso; è trascendimento, benché transitorio, della finitezza umana. Don Ciccio descrive atmosfere inaspettate e appassionanti, ci mette a conoscenza del valore del suono e dell'impatto della musica su di lui. Le sonorità mozartiane fungono da detonatore di un'esperienza articolata, irriducibile alla sola percezione; è qualcosa di più, va oltre l'ordine del pensiero. Don Ciccio ha dato la sua disponibilità allo stupore e alla meraviglia scatenati dal quel meccanismo che, una volta provocato, ha generato un'ampia rete di sollecitazioni che hanno *avvolto* e coinvolto il suo cervello e il suo corpo.

E così, attraverso la parola, tenta di trasformare l'ascolto privato in ascolto pubblico, di dare un'opportuna riproduzione della sua realtà interiore comunicandone il significato più intimo, di socializzare e condividere la sostanza della sua visione, di liberare il suono dai limiti delle parole, troppo strette per poter raccontare la sua gioia.

La felicità provocata dall'ascolto de *Il Flauto magico* allarga gli orizzonti e li riempie di fantasia, non riconosce come possibili le limitazioni – *accominzai a volare* –, individuando indecifrabili risonanze, rassicuranti momenti di calma nelle tinte auree e soffuse della serenità. Don Ciccio muore apparentemente, una morte simbolica cristallizzata nella metafora del passaggio dal buio alla luce, *mi trovai in paradisu*. Osserva e contempla i raggi di quel sole (*doppu arrivai vicino a u suli, acchianai ancora*) che lo ha invaso di sé, senza la paura di restarne accecati. È sarà proprio la luce di quel sole ad allontanare le oscurità, a far intravedere e sentire una felicità tenue ma consapevole. Anche se *non aveva gana di nesciri di fora*, don Ciccio ritorna in sé.

E ancora, quella musica ha alterato il suo stato fisico provocando una reazione immediata, *una febbre àuta*; ha influenzato il sistema cardio vascolare, il battito cardiaco e la pressione sanguigna: *u cori mi batteva forti, ora sentiva càvudo càvudo ora friddo friddo, la testa mi firriava*.

Quando la musica cessa, i suoi effetti su don Ciccio continuano: l'uomo si sveglia, ma ancora *dintra* di lui *sintiva la musica*. Camilleri ci dà l'esatta dimensione di ciò che sta accadendo, ci porta per mano facendoci comprendere, con la vista, l'udito e il tatto, i riverberi di quella musica. Il corpo passa da uno stato all'altro e si cala dentro ciò che è l'oggetto del suo ascolto, si abbandona, si lascia andare e si distacca dal contingente, pronto ad accogliere e custodire un soffio proveniente dall'universo: "pigliai sonno e m'arrisbigliai, svenni e arrivenni, arrisi e chiangii, nascii e murii, sempre con quella musica che sonava dintra di mia" (BP, p. 171). Quasi uno stato alterato di coscienza inabituale, strettamente connesso all'ascolto della musica di Mozart, la quale ha creato una condizione di sovrastimolazione sensoriale.

Don Ciccio si è immerso in un *tempo dell'ascolto*, un'esperienza individuale profonda, staccata dal fluire cronometrabile, che si compie nella forza del rapimento, ripiegamento su di sé, indotto dal potere che la musica esercita con l'ascolto.

Può succedere che la parola rischi di essere un ostacolo e riveli tutta la sua inadeguatezza quando è volta a descrivere una realtà fluida quale è lo spazio interiore, poiché è sempre in ritardo rispetto al vissuto di cui deve coglierne ogni sfumatura. Allora

qui interviene lo scrittore, che riesce a utilizzare un elegiaco susseguirsi di parole che non pietrificano e depotenziano la bellezza della musica ascoltata e l'inesprimibile disegno della sensazione, ma catturano la memoria e i ricordi che si innescano con l'ascolto e, anche, i gesti interiori invisibili per riportarli in superficie dove affiorano e suggeriscono un'immagine. Don Ciccio prova a riflettere su ciò che ha provato e a comunicarne l'esperienza, e Camilleri compone una partitura all'interno della quale fa vivere e muovere termini non induriti dalle abitudini e dall'uso comune, ma addolciti e rivitalizzati dall'esperienza derivata dall'ascolto de *Il Flauto magico* di Mozart. Inoltre, attraverso il suo poetico raccontare, ci fa *vedere* alcuni segnali non verbali, come per esempio le espressioni facciali, che riescono degnamente a esprimere il *provato* e generare in noi un contagio emotivo.

La capacità della musica di *muovere gli affetti* è prepotente ed esercita un proprio potere, così come la *vis* evocativa creata dall'unione della parola, del suono e del gesto sono considerati tratti comunicativi distintivi del teatro d'opera. Che la musica sia legata alle emozioni e ai sentimenti, è un fatto acclarato, l'ascolto infatti entusiasma, commuove, eccita. Don Ciccio, però, è un ascoltatore avveduto che non va solo in cerca di emozioni, ma di comprensione e conoscenza: la molla che lo spinge è quasi certamente la curiosità intellettuale ("Dopu quella jurnata io vado a sentiri musica e òpire" BP, p. 172). Se è vero che la musica, e in questo caso l'opera, nasce come *rappresentazione di affetti* e per accendere dinamiche affettive in chi ascolta, è vero anche che sui sentimenti rappresentati don Ciccio riflette e ragiona, camminando per quella via della bellezza, *via pulchritudinis*, che approda al *bello* e che le parole talvolta non riescono ad esprimere con eguale forza.

La musica scatena in lui incantesimo, rapimento, estasi: è una musica che ri-suona *dintra* e che gli permette di *videri com'è fatto u cielu*, grazie alla capacità del suono di svelare l'indicibile. Camilleri usa qui una metafora per far chiarezza e illuminare l'interno di ciò che necessita proprio di un'immagine per essere chiarito come contenuto del pensiero.

«Poi la musica e lu canto finero, io raprii gli occhi e vitti che dintra o triatro era arrimasto solo. Non aveva gana di nèsciri di fora, ancora dintra di mia sentiva la musica. [...] U jurnu dopu, che ancora pativo di febbre, spiai al signor Marsan d'insignarmi a sonare il flauto, e lui lo fece. Questo è quanto, cillenza. Dopu quella jurnata io vado a sentiri musica e òpire, piglio macari il trenu e cerco, cerco sempre senza trovare mai».
 «Che hosa cercate?», domandò il prefetto [...]
 «Una musica, cillenza, ca mi facesse provare la stessa felicità, ca mi facissi videri com'è fatto u cielu». (BP, pp. 171-172).

Una sensazione simile è quella provata da Camilleri che in un'intervista dichiara: «La musica classica, non la conosco molto. O meglio la conosco quel poco che basta per servirmene nei libri. Per esempio, per ciò che riguarda Mozart nel *Birraio di Preston*, quella pagina nasce da un'esperienza personale. Mi capitò di trovarmi nelle stesse condizioni del falegname mentre facevo la regia televisiva a Bologna del *Flauto magico* di Mozart»¹⁶.

¹⁶ *La musica nei libri di Andrea Camilleri* consultabile all'indirizzo: <https://www.vigata.org/musica/musica_camilleri.shtml>.

8. La musica e i silenzi

Il Birrario di Preston mostra una corposità sonora che rende maggiormente efficace la comunicazione ed è una ricca fonte sonora che ci offre utili informazioni sulla ricezione musicale da parte di un pubblico non del tutto colto e sui costumi e i gusti musicali di un'epoca storica. La musica che vive nel mondo narrato da Camilleri coinvolge le vite dei personaggi direttamente e non, e le musiche citate catturano la nostra attenzione facendoci partecipi dello svolgersi dell'azione e aprendoci a nuove prospettive conoscitive e interessanti opportunità. Raccontandoci i fatti della vita musicale del tardo Ottocento siciliano, lo scrittore accende i riflettori sulla funzione della musica di allora.

E che dire dei vari paesaggi sonori che riesce a rappresentare? Ogni pagina vibra di sonorità che passando per la vista si propagano nelle nostre orecchie facendoci percepire ogni suono e rumore del momento raccontato, partecipare ed entrare in una Vigàta che vive: dai luoghi alle voci dei personaggi, dalla sonorità delle parole alla dimensione del silenzio.

Nel linguaggio musicale il suono e il silenzio sono messi in una posizione paritaria e sono regolati dallo stesso principio di misurazione di durata. Definito pausa, il silenzio è il momento in cui il suono, nello scorrere del tempo musicale, si ferma manifestando un respiro.

Ritenere che nel silenzio ci sia soltanto assenza e solitudine non è corretto, perché tutti i suoni e rumori vengono accolti proprio da quel silenzio: è un vuoto che il lettore riempie con le proprie emozioni tratte dai personaggi e dagli ambienti. È parte integrante del paesaggio sonoro, è musica dell'attesa. Il silenzio si carica di svariate significanze: è indifferenza; è una colpa per aver taciuto; è dimenticanza; è sbigottimento; è un tipico tratto siciliano; è la *taciturnitas* benedettina, cioè equilibrio fra non parlare e parlare camilleriani, con inclinazione a favore del silenzio; è il canovaccio in cui agiscono i personaggi; è quiete e malinconia; è solitudine e pace interiore. Spesso proprio così agiscono e si muovono nelle pagine i protagonisti: nella sospensione della parola.

L'ambientazione si colora di contenuti che vanno oltre i significati della lingua svolgendosi in una narrazione fluente che rivela ciò che si può dire anche tramite il non detto, a volte più persuasivo delle parole stesse. Un ossimoro che carica il racconto di grande forza espressiva, e così Camilleri riesce a presentarci e farci vivere, con la sola ed unica parola *silenzio*, paesaggi ed emozioni, stati e moti d'animo, la quiete che lascia gli spazi e l'impenetrabile tacere del tempo che si accorda alla fissità delle cose, impiegando una efficace tecnica descrittiva costruita con effetti di scomparsa e ricomparsa delle sonorità presenti, una sorta di dissolvenza del suono.

Il silenzio (che ricorre in questo romanzo tredici volte e sempre con sfumature diverse e una considerevole gamma di significati) può essere fulmineo, meraviglioso, arcano ("Successe un momento di silenzio e proprio in quel silenzio [...] In silenzio, mentre mangiavano e bevevano, s'incantarono ad ascoltare la voce di don Totò", BP, p. 23); immenso e intenso ("Poiché nessuno seppe dargli una risposta, venne ancora un silenzio, tutto meditativo", BP, p. 25); accorto e riflessivo ("Si abbandonarono a una pausa, taliandosi occhio nell'occhio. Io da niccareddro, giocavo coi comerdioni, fece lento lento, rompendo il silenzio, Emanuele Ferraguto", BP, p. 41; "Il tanticchia di ragionamento si mutò in due ore di parole sussurrate e di vasti silenzi di pensiero", BP, p. 183); pausa e riposo ("Nel teatro si fece finalmente tanticchia di silenzio", BP, p. 50); improvviso sbigottimento ("Si fece di colpo attonito silenzio, magari i cantanti rimasero paralizzati nel movimento e con la bocca aperta, il direttore impiettrì", BP, p. 102); notturno e oscuro ("Fecero i primi passi in silenzio e c'era pi davvero un nivuro di notte da spaccarsi non solo le corna, ma magari li gammi", BP, p. 107); imbarazzante ("Si fece un silenzio di

tomba, don Ciccio pareva stesse pigliando tempo”, BP, p. 115); sconfortante e desolante (“Si misi a chiàngiri in modo lungo e desolato, tanto più piatoso perché era quali silenzioso, niente parole, niente lamenti”, BP, p. 125); abitudinario e vendicativo (“In silenzio si faceva la prima di minuti due, che il picciotto mentalmente dedicava a so patre Barreca Santo, arrestato un ventina di volte da gente come il marito della signora Pina”, BP, p. 147); grave, tacito, non espresso (“E non c’era nenti da fare, perché non di cose concrete si trattava, ma di mezze parole, silenzio, occhiate”, BP, p. 206); indifferente, irrilevante, distaccato (“Il silenzio di Giagia durava magari in carrozza, mentre andavano da Montelusa a Vigàta. La signora pareva distratta, ora s’aggiustava i capelli, ora si rassettava l’abito”, BP, p. 211).

Lo scrittore ci consegna la possibilità di leggere, interpretare e tradurre quel silenzio, denso, espressivo e significativo, senza la parola che vibra e suona: basta il silenzio.

In fondo, oltre il dicibile, esiste semplicemente il solitario eloquente sonoro silenzio. *Ascoltare* il romanzo significa proprio individuare la presenza e l’attività del suono, il suo muoversi sulla carta che partecipa a pieno titolo nella descrizione dell’universo narrato. Camilleri fa dunque vivere la musica, i suoni e i silenzi, nello scorrere lento delle pagine e noi ne percepiamo le risonanze, facendoci piacevolmente risucchiare all’interno. È proprio lo scrittore – con la sua intensità espressiva e coinvolgente del racconto, e con le sue emozioni e pulsioni vibranti –, seguendo fluidamente il *fil rouge* sonoro nel testo narrativo, a creare le condizioni affinché noi ascoltiamo in quel particolare modo.

Quella di Camilleri è una scrittura, *arabesco linguistico-sonoro* per usare le parole di Roberto Favaro, animata da una incredibile leggerezza; una scrittura capace di *smurritiare* i lettori e trascinarli in un Altrove, in mondi *liggeri e trasparenti*.

Bibliografia

- ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Wagner*, Torino, Einaudi, 2008.
- BADIOU, ALAIN, *Cinque lezioni sul caso Wagner*, Trieste, Asterios, 2011.
- BANTI, ALBERTO MARIO, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp.91-98.
- BORTOLOTTI, MARIO, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003.
- BRIGHENTI, MARCO, *Richard Wagner filosofo e poeta. La filosofia in musica tra Feuerbach, Schopenhauer e Nietzsche*, Ariccia, Aracne, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 2019 [1995].
- CERAOLO, FRANCESCO, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Milano, Mimesis, 2013.
- CRESTI, RENZO, *Richard Wagner. La poetica del puro umano*, Lucca, LIM, 2016.
- DAHLHAUS, CARL, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, Discanto, 1983.
- DAHLHAUS, CARL, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1998.
- DANTI, LUCA, "Il carillon del Principe: Lampedusa e l'opera (con un prologo balzachiano e un epilogo camilleriano)", «Critica letteraria», XLV, 3, 2017, pp. 507-525.
- DANTI, LUCA, *Il melodramma tra centro e periferia. Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014.
- DELLA SETA, FABRIZIO, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993.
- EPIFANI, MARIA ANTONIETTA, "«Per la salvata Italia»: verso l'unità italiana attraverso la musica in Terra d'Otranto", in PASQUALE CORSI (a cura di), *Dall'alba della nuova Italia all'Unità. Progettualità e azioni politiche da Sud*, Atti dell'Incontro di studio Bari, Brindisi, Lecce (23 aprile-2 maggio 2022), Bari, Società di Storia Patria per la Puglia, 2022, pp. 207-226.
- FAVARO, ROBERTO, *Musiche da leggere. Romanzi da ascoltare*, Milano, Ricordi, 2010.
- FAVARO, ROBERTO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, LIM, 2007.
- GAVAZZENI, GIOVANNI; TORNO, ARMANDO; VITALI, CARLO (a cura di), *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Dalai Editore, 2011.
- GIANI, MAURIZIO, *La sublime illusione. Sul teatro di Richard Wagner*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2017.
- GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Melodramma e identità nazionale*, Deputazione di storia patria per le Venezie, 2013.
- MORELLI, GIOVANNI, *L'opera*, in MARIO ISNENGGHI (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia Unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 43-113.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Scritti su Wagner: Il caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*, Milano, BUR, 2007.
- PIGNOTTI, MARCO, "Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 173-184.
- PRATO, PAOLO, *Musica e politica all'italiana: la lezione del Risorgimento*, in «Musica e realtà», Lucca, LIM, XXXV, 97, marzo 2012.
- ROSSELLI, JOHN, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- ROSTAGNO, ANTONIO, "Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento", in *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, pp. 569-628.
- SORBA, CARLOTTA, *Il melodramma della nazione*, Bari, Laterza, 2015.

SORBA, CARLOTTA, *Teatro*, in A. M. BANTI (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2011.

WAGNER, RICHARD, *La mia vita*, Torino, EDT, 1982.

WAGNER, RICHARD, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli, 1983.

WAGNER, RICHARD, *Opera e dramma*, a cura di M. GIANI, Roma, Astrolabio, 2016.

Sitografia

CAMILLERI FANS CLUB <https://www.vigata.org/musica/musica_camilleri.shtml>
[consultato il 5 ottobre 2023].

CADEMIA SICILIANA, <<https://cademiasiciliana.org/blog/camilleri-linguaggio/?lang=it>>
[consultato il 5 ottobre 2023].

Tradurre Camilleri in svedese (e in tedesco): alcune considerazioni preliminari

LORENZO LOZZI GALLO

0. Introduzione

Il successo planetario di Andrea Camilleri ha portato la sua opera anche in Svezia, dove la compianta Barbro Andersson ha curato la traduzione dei seguenti romanzi: *La forma dell'acqua* (*Vattnets form*), *Il cane di terracotta* (*Terrakottahunden*), *Il ladro di merendine* (*Smörgåstjuven* [Il ladro di panini¹]), *La voce del violino* (*Violinens stämman*), *Gli arancini di Montalbano* (*Montalbanos nyår* [Il capodanno di Montalbano]), *La concessione del telefono* (*Telefonkoncessionen*), *La gita a Tindari* (*Utflykten till Tindari*) e *Il campo del vasaio* (*Krukmakarens åker*). I primi sei volumi sono usciti per la casa editrice Fischer; dal 2012, le riedizioni e gli ultimi due sono stati pubblicati dalla Modernista di Stoccolma.

La recente scomparsa della traduttrice (il 4 giugno del 2021) non permette più di intervistarla; Andersson non è peraltro inclusa nell'*Enciclopedia dei traduttori svedesi*² e le uniche, scarse indicazioni biografiche sono quelle desumibili dalla voce a lei dedicata su Wikipedia in lingua svedese³.

Le tecniche di traduzione della Andersson restano ancora da investigare; anche nel prezioso volume dei *Quaderni Camilleriani* dedicato alla bibliografia sull'autore non sono menzionati studi specifici sulle traduzioni in svedese⁴, a differenza di lingue affini come il tedesco, il nederlandese e il norvegese. Il presente studio non pretende di esaminare a fondo tutti gli strumenti dispiegati dalla Andersson, ma solo di aprire la strada a future ricerche più approfondite in ambito traduttologico, che tengano anche conto dei modelli d'Oltralpe e delle soluzioni, a volte comuni, da essi impiegate. Mi limiterò ad analizzare qui alcune rese formali nei primi due lavori di traduzione della Andersson (*Vattnets form* e *Terrakottahunden*), che seguono l'ordine cronologico della produzione camilleriana.

1. Tedesco, nederlandese, norvegese: i modelli di Andersson

Appare evidente che un elemento fondamentale dello stile di Camilleri, la sua capacità di far interagire la lingua italiana con elementi tratti da varietà linguistiche dialettali siciliane, sia impossibile da rendere, anche nelle lingue più vicine all'italiano. La complessa stratificazione linguistica nell'opera camilleriana è stata riassunta così:

¹ Questa e le successive retrotraduzioni dallo svedese sono mie, segnalate con le parentesi quadre. L'analisi testuale delle traduzioni straniere è stata condotta sulle edizioni in formato e-book: pertanto, verranno citati soltanto i capitoli, ma non i numeri di pagina.

² *Svenskt Översättarlexikon*, <<https://litteraturbanken.se/översättarlexikon>> (consultato il 31 marzo 2023).

³ <[https://sv.wikipedia.org/wiki/Barbro_Andersson_\(översättare\)](https://sv.wikipedia.org/wiki/Barbro_Andersson_(översättare))> (consultato il 31 marzo 2023).

⁴ S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri* (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), pp. 91-98 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

1) dialetto siciliano locale; 2) integrazione tra dialetto e italiano standard; 3) uso del dialetto paragonato all'uso dell'italiano; 4) il dialetto di Catarella (maccheronico, un miscuglio di italiano burocratico e formale, italiano popolare e dialetto); 5) altri dialetti (come il milanese e il genovese); 6) anglicismi, ecc.⁵.

Sulle traduzioni di Camilleri in lingue germaniche abbiamo interventi particolarmente significativi di Moshe Kahn, anche se il traduttore tedesco si è occupato prevalentemente delle opere storiche di Camilleri. La più famosa serie del commissario Montalbano è stata invece curata dalla sua collega Christiane von Bechtolsheim, che ha pubblicato l'edizione tedesca de *Il cane di terracotta* (*Der Hund aus Terracotta*) nel 1999 (con una seconda edizione già l'anno successivo), mentre il primo romanzo, *La forma dell'acqua*, era stato tradotto in tedesco nello stesso anno da Scharzad Assemi (*Die Form des Wassers*, 1999): queste traduzioni non godono della stessa alta considerazione riservata a quelle di Kahn, presumibilmente per il carattere di letteratura “di consumo”⁶ degli originali, che qualcuno addirittura considera “dozzinali”⁷, innescando un dibattito ancora non concluso⁸.

A proposito del registro adottato dalla von Bechtolsheim, è stato rilevato come il siciliano sia reso con un tedesco colloquiale sovraregionale, inserendo frammenti in italiano e/o siciliano – analogamente alla strategia adottata dalla prima traduttrice, Assemi, nella versione tedesca de *La forma dell'acqua* –, come pure ampliando le parti in italiano/siciliano e anche il numero di appendici esplicative⁹.

Per il meticoloso spirito d'Oltralpe deve risultare particolarmente spiazzante la consapevolezza che il testo in traduzione di necessità perde gran parte della sua ricchezza e complessità, rivolgendosi a un pubblico che non è familiare con le peculiarità della cultura siciliana; d'altra parte, però, lo stesso Kahn mette in guardia dal tentativo di eseguire traduzioni dialettali, in cui “correremmo il rischio di trasferire l'italianità o, nel nostro caso, la sicilianità in qualcosa di simile a una bavaresità o a una prussianità, con le conseguenze che ben possiamo immaginare”¹⁰.

Un altro problema che Kahn appropriatamente sottolinea (e che in realtà affligge un po' tutti i traduttori nordici) è il vasto repertorio di volgarismi e oscenità che rende così vivace lo stile camilleriano, in particolare nella serie di Montalbano: qui, la fantasia dei traduttori nordici deve necessariamente forzare queste lingue tendenzialmente più compassate per quanto riguarda la quantità e la varietà di imprecazioni, insulti e oscenità varie¹¹.

⁵ R. FERREIRA DA SILVA, B. ADONIS ARINOS LIMA E SOUSA “Tradurre Camilleri: sfide e proposte”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cemento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), p. 52.

⁶ H. HONNACKER, “Camilleri è traducibile? Le traduzioni tedesche dei romanzi dello scrittore di Porto Empedocle” in G. PALUMBO (a cura di), *I diversi volti del tradurre. Atti del seminario comune ai corsi di traduzione del Corso di laurea in Lingue e culture europee a.a. 2005/2006*, Modena-Reggio Emilia, Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura Università di Modena e Reggio Emilia, 2007, p. 76.

⁷ Cfr. H. KLÜVER, “Der Esel, der Bischof und der zornige Genießer. Ein Fall für Commissario Montalbano: Die politischen Leiden des sizilianischen Erfolgsautors Andrea Camilleri in der Ära Berlusconi” in «Süddeutsche Zeitung», SZ am Wochenende (30/06/2001 - 1/07/2001).

⁸ Riassunto in H. HONNACKER, “Camilleri è traducibile? Le traduzioni tedesche dei romanzi dello scrittore di Porto Empedocle”, cit., p. 76, dove è utile anche leggere le considerazioni dello stesso Kahn intervistato in F. BOARINI, “Da Camilleri a D'Arrigo: un colloquio con Moshe Kahn”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cemento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), pp. 36-45; nell'intervista, l'autrice sviluppa considerazioni già avanzate in M. KAHN, “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri” in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 180-186.

⁹ H. HONNACKER, “Camilleri è traducibile? Le traduzioni tedesche dei romanzi dello scrittore di Porto Empedocle”, cit., p. 78.

¹⁰ F. BOARINI, “Da Camilleri a D'Arrigo: un colloquio con Moshe Kahn”, cit., p. 39.

¹¹ Ivi, p. 40

Una novità dal punto di vista traduttologico, relativamente alla lingua nederlandese, è rappresentata dall'esperienza accademica, più attenta a rendere la complessità del testo, che ci viene raccontato dall'autrice, Emilia Menkveld. Il suo lavoro intende esplorare nuove soluzioni rispetto alle numerose traduzioni di diversi autori olandesi (alla data di pubblicazione del suo saggio, infatti, si contavano in olandese 16 romanzi di Montalbano, 6 romanzi storici e due saggi, tradotti da dieci autori diversi, per cinque differenti case editrici) in cui non si era neanche provato a rendere l'impasto linguistico di Camilleri, salvo per il linguaggio *strambo* di Catarella¹².

Alcuni tentativi della giovane studiosa potrebbero essere considerati come fughe in avanti, per l'uso frequente di termini "marcati", nuovi e inconsueti, giocando con la forma e la grafia delle parole, un esperimento che la stessa autrice riteneva avrebbe potuto non essere pienamente capito e apprezzato dal "lettore medio olandese"¹³: cosa che rende tanto più meritevole il suo impegno, ma che al contempo sottolinea la complessità del lavoro che attende un traduttore disposto a opporre resistenza ai tempi ridotti e alle altre esigenze del mercato editoriale.

Andersson per lo svedese, come Rognlien per il norvegese e le due traduttrici tedesche, non sembrano, invece, essere stati nelle condizioni di potersi emancipare dalle leggi ferree del mercato rispetto ai tempi della traduzione e alle necessarie revisioni.

2. Norvegese e svedese a confronto: Rognlien vs Andersson

Riflessioni interessanti sul problema della lingua camilleriana in traduzione sono apparse per una lingua scandinava affine allo svedese ma con una storia affatto diversa, vale a dire il norvegese¹⁴, la cui situazione linguistica è estremamente delicata, dal momento che tuttora esistono due lingue ufficiali distinte (*nynorsk* e *bokmål*), le quali coesistono con una moltitudine di dialetti, il cui uso è accettato anche in contesti formali¹⁵. Caratteristica della Norvegia, infatti, è l'attenzione alla molteplicità delle tradizioni locali, propria di un paese che già per la sua particolarissima conformazione geografica non si presta a spinte centralizzatrici¹⁶.

Questa forte sensibilità nei confronti della lingua ha indotto il traduttore norvegese, Jon Rognlien, a rifiutare la possibilità di utilizzare un particolare dialetto, che avrebbe evocato nei lettori suggestioni proprie di una specifica regione norvegese. Rognlien ha invece *calcato la mano* sull'italianità del testo originale, punteggiando la traduzione di parole ed espressioni italiane, la cui interazione con il norvegese crea un distanziamento in qualche modo comparabile a quello tra italiano e siciliano¹⁷. Lo stesso Rognlien aveva esposto le sue teorie con notevole sensibilità in un precedente dibattito con traduttori camilleriani di altre aree linguistiche¹⁸.

¹² E. MENKVELD, "Gli arancini di Montalbano in traduzione olandese", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cemento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), p. 32.

¹³ E. MENKVELD, "Gli arancini di Montalbano in traduzione olandese", cit., p. 34.

¹⁴ P. THULL, "Problemi di traduzione di due romanzi italiani in norvegese: tra la lingua e il dialetto", in E. KHACHATURYAN (a cura di), *Italiano e norvegese: studi di lingua e di cultura*, «Oslo Studies in Language», 10/1 (2018), p. 68.

¹⁵ Cfr. E. HAUGEN, *Riksspråk og folkemål, norsk språkpolitikk i det 20. århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 1969.

¹⁶ Basta un rapido esame di una qualunque carta geografica per constatare che la capitale della Norvegia, Oslo, si trova quasi ai margini sudorientali dello sterminato paese, separata dalle altre due città più importanti (Bergen, Trondheim) da vaste catene montuose.

¹⁷ P. THULL, "Problemi di traduzione di due romanzi italiani in norvegese: tra la lingua e il dialetto", cit., pp. 76-83.

¹⁸ J. ROGNLIEN; S. SARTARELLI; S. QUADRUPANI, "Tavola rotonda", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cemento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), pp. 13-22.

Barbro Andersson avrebbe potuto attingere (e in parte lo ha fatto) alle stesse risorse di Rognlien, grazie alla vicinanza culturale, ma soprattutto all'affinità, tra le due lingue. Tuttavia, la traduttrice svedese si muove in un contesto assai lontano da quello del collega norvegese per quanto riguarda le politiche linguistiche. A differenza della Norvegia, la capitale svedese si trova in una posizione relativamente centrale nel paese (se si considera che la parte settentrionale, per quanto assai più estesa, è la meno popolosa), anche dal punto di vista linguistico; ma è soprattutto l'atteggiamento nei confronti delle identità locali a essere differente, come nel caso di Henning Mankell, di cui daremo brevemente conto in seguito.

Da questo punto di vista, la situazione della Svezia appare molto lontana da quella del *paese fratello* (così definibile nell'ideologia scandinavista che, dall'Ottocento, lega le nazioni nordiche). Si può anzi sostenere che la situazione linguistica dello svedese debba essere comparata piuttosto a quella della Francia¹⁹, una nazione caratterizzata da una lingua letteraria molto omogenea, specchio di uno stato centralizzato: a questo proposito, commenti davvero chiarificatori sono stati formulati dal traduttore Quadruppani proprio a partire dal suo lavoro sulle opere di Camilleri²⁰.

Un dato fondamentale, messo in luce con intelligenza da Rognlien, è il legame tra la serie televisiva e le vendite di libri che, pur frutto di un'arte sofisticata che non può in alcun modo essere considerata di genere (come vorrebbe una parte della critica tedesca, evocata precedentemente), sono anche un fenomeno commerciale. Rognlien nota a tal proposito che in Svezia (dove la serie televisiva è stata trasmessa) i libri di Camilleri hanno avuto vendite superiori a quelle della Norvegia²¹.

Occorre tuttavia tenere anche presente che la Svezia ha quasi il doppio degli abitanti della Norvegia (senza peraltro la diglossia che condiziona il paese vicino) e che una minoranza di madrelingua svedese è presente anche in Finlandia. Il mercato editoriale svedese è quindi indubbiamente molto più ampio.

2.1 *Vattnets form* [VF]

Alla sua prima prova con Camilleri, Andersson dimostra subito di avere adottato una patina di colore locale nell'alternare il pronome di seconda persona singolare *du*, di uso ormai pressoché universale in Svezia, con quello di seconda persona plurale *ni* come forma di cortesia (che peraltro andrebbe scritto *Ni* con la maiuscola, come era ancora comune prima degli anni Settanta, sull'esempio del *Sie* tedesco e del *De* danese); ciò in un contesto svedese suona quasi straniante, arcaico e trasporta immediatamente il lettore in una società più attenta a distinguere formalmente la stratificazione sociale rispetto alla propria. Stessa impressione produce l'uso di 'signore', 'signora', 'dottore', 'onorevole' e di altri titoli: in un paese come la Svezia, dove ci si dà subito del *tu*, ostentare i propri titoli è perlopiù considerato di cattivo gusto – la differenza con l'Italia, da questo punto di vista, è siderale.

La resa delle forme di cortesia e dei titoli non ha rappresentato un problema per le traduttrici di Montalbano in tedesco, dal momento che la cultura tedesca sotto questo aspetto assomiglia molto a quella italiana, anzi, darsi del *Lei* (*Sie*) anche tra colleghi è frequente. Tuttavia, a volte si notano alcune sfumature differenti: proprio all'inizio di *Die Form des Wassers* (cap. 1) la conversazione telefonica dell'avvocato Rizzo con i due 'operatori ecologici' che hanno trovato il cadavere dell'ingegnere comincia, in tedesco,

¹⁹ L. OAKES, *Language and national identity: comparing France and Sweden*, Amsterdam, Benjamins, 2001, pp. 65-78.

²⁰ J. ROGNLIEN; S. SARTARELLI; S. QUADRUPPANI, "Tavola rotonda", cit., p. 16.

²¹ Ivi, p. 17.

con un reciproco *Sie* formale, ma alla fine l'avvocato liquida i due confusi interlocutori passando alla seconda persona plurale *ihr*, seguendo l'italiano, dove il dialogo comincia con il *Lei* e finisce con il *voi*, dato che l'avvocato ha capito di avere a che fare con più di una persona. Tuttavia, in tedesco questo non sarebbe stato necessario: se infatti in italiano il *Lei* al plurale (*Loro, Lorsignori*) è ormai inconsueto anche in un contesto formale o burocratico, esso è ancora accettabile in tedesco (le traduttrici hanno addirittura lasciato il titolo "Commissario Montalbano" in italiano). Tuttavia, Andersson sceglie la seconda persona plurale, riuscendo così ad accentuare l'impressione che si tratti di un congedo frettoloso e sprezzante, nei confronti di persone considerate inferiori per rango e per età; e, dal momento che la forma di cortesia già prevede di utilizzare la seconda persona plurale, deve contentarsi di mantenere il *ni* in questo dialogo come in molte altre occasioni, a scapito di alcune importanti informazioni di contesto.

A tal proposito, un confronto interessante avviene al cap. 12 di *VF*, dove il commissario e la svedese Ingrid Sjostrom (Sjöström nella versione svedese, dove è correttamente ripristinato il carattere <ö>) dibattono sull'uso del *tu* e del *Lei* (in svedese, del *du* e del *ni*), finché la sfacciataggine dell'avvenente giovane donna nordica non finisce per avere la meglio sulle resistenze del commissario.

Il personaggio di Ingrid non risulta altrimenti approfondito, ma appare piuttosto stereotipato; ciò facilita l'opera della traduttrice, la quale, diversamente, si sarebbe trovata a dover cercare di fornire una caratterizzazione locale al personaggio senza potersi permettere l'indeterminatezza di Camilleri. Delle origini di Ingrid si sa molto poco – d'altra parte, non sarebbe nemmeno funzionale alla trama, in cui la "Bocca di rosa" Ingrid è un po' una caricatura delle emancipate svedesi: l'idea della bella donna che fa il meccanico nasce dalla fantasia di Camilleri, ma del *background* nordico della bionda seduttrice ben poco si dice nel romanzo, a parte una storia boccacesca che potrebbe essere reale (ma anche no)²².

Considerazioni illuminanti su questo personaggio sono state formulate da una sua conterranea italianista, Karin Vikström²³. Alle sue osservazioni potrei aggiungere che il cognome Sjöström, che al pubblico italiano suona genericamente esotico, per quello svedese fa parte di quei cognomi formati da elementi naturalistici (significa 'corrente del lago/mare'), che sono più comuni nel nord del paese – la parte meno prospera e meno urbanizzata²⁴. Ingrid (che immediatamente evoca, per un italiano, la seducente Ingrid Bergman) è un nome piuttosto comune in Svezia, anche se ha perso popolarità²⁵, adatto quindi a una donna adulta piuttosto che a una giovane. Insomma, il nome sembra essere molto meno fascinoso ed evocativo per un pubblico svedese (per quanto ciò dipenda poi in gran parte da educazione, età, retroterra culturale e altri fattori). A mio parere, questo nome presso il pubblico svedese non ottiene l'effetto voluto da Camilleri, per quanto la traduttrice abbia avuto ottimi motivi (anche pratici) per non cambiarlo.

²² A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, p. 91.

²³ K. VIKSTRÖM, "La donna svedese e la 'svedesità' nei romanzi di Andrea Camilleri: osservazioni da un punto di vista nordico", in M. DERIU (a cura di), *Fimmine (...ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 13-26.

²⁴ Cfr. il seguente articolo apparso sul sito dell'ente SCB: <<https://www.scb.se/hitta-statistik/artiklar/2015/De-naturliga-efternamnen>> [consultato il 1° aprile 2023].

²⁵ Nella tabella di tutte le persone registrate in Svezia nel 2021, il nome risulta al posto n. 11 per popolarità <<https://www.scb.se/hitta-statistik/statistik-efter-amne/befolkning/amnesovergripande-statistik/namnstatistik/pong/tabell-och-diagram/samtliga-folkbokforda--fornamn-och-tilltalsnamn-topplistor-uppdateras-efj/fornamn-kvinnor-2021-topp-100>> [consultato il 1° aprile 2023]. Tuttavia, nel 2022 tra le bambine il nome si trova solo al posto n. 56 della classifica <<https://www.scb.se/hitta-statistik/statistik-efter-amne/befolkning/amnesovergripande-statistik/namnstatistik/pong/tabell-och-diagram/nyfodda--efternamn-givningsar-och-tilltalsnamn-topp-100/flicknamn>> [consultato il 1° aprile 2023].

Fin dai primi capitoli di *VF* troviamo, invece, rimandi al colore locale dell'originale in prestiti come *sciroccovinden* 'il vento di scirocco' e *medelhavsmacchia* 'macchia mediterranea'; la seconda volta che viene usato il sostantivo *macchian* non è più in composizione con la specificazione *medelhavs* 'del mediterraneo' e si presenta con tanto di articolo agglutinato posposto, come se fosse una parola autoctona svedese: a poco a poco, il lettore è introdotto nel mondo siciliano, così lontano dall'algida Svezia di Andersson, anche se ciò spesso deve avvenire attraverso l'inserimento di glosse, un artificio del resto già usato dallo stesso Camilleri con naturalezza, per cui basti un esempio tratto dal cap. 1: "uno scialo, una festa".

Una delle poche parole italiane che possono non essere virgolettate (ovvero restare in tondo), in quanto ormai recepite in svedese, è certamente *maffia* (con la doppia <f>), o altre che designano istituzioni italianissime come *La Superprocura* (a differenza del già citato *onorevole*, che compare in corsivo), o *la primina*²⁶; lo stesso vale per parole siciliane come *la liggi* (glossata: *la liggi, lagen* [la legge], cap. 2). Il corsivo si trova anche per i nomi di luogo come *la munnara*, il famigerato teatro delle squallide scorribande dello spacciatore e ruffiano Gegé.

Più difficile è capire la portata di *ekologiska operatörer* (cap. 1), virgolettato nel testo. Pur essendo comprensibile per uno svedese madrelingua, nel testo originale l'uso di questo neologismo ammicca alle bizzarrie distopiche della neolingua burocratica (infatti nel tedesco della Assemi è reso con un ancor più pomposo e vacuo *Hilfsumweltpfleger* 'curatori ausiliari dell'ambiente'). Si tratta di una sfumatura che va probabilmente perduta per chi non conosce la realtà del nostro Paese; non sembra certo essere stato il caso della traduttrice, quanto piuttosto – possiamo supporre – della maggioranza dei suoi lettori.

Le glosse aiutano anche nei giochi di parole: al cap. 2 di *VF*, la frase dell'originale: "Al volante ci stava Gallo, oggetto, con Galluzzo, di facili battute tipo «Commissario, che si dice nel pollaio?»" viene resa in modo curioso nella versione di Andersson, che non ricollega i due cognomi Galluzzo e Gallo e traduce: *Vid ratten satt Gallo, som av Galluzzo brukade utsättas för enkla skämt av typen: «Vad nytt i hönsegården?» eftersom hans namn betydde 'tupp'* [Al volante sedeva Gallo, che Galluzzo era solito prendere in giro con semplici battute del tipo: "Che si dice nel pollaio?", dato che il suo nome significava 'gallo']: qui lo *humour* perde un po' di smalto, ma soprattutto l'interpretazione della preposizione *con* può aver causato un vero e proprio errore, per il quale è Galluzzo a prendere in giro Gallo, come se i due non condividessero lo stesso nome (con il tipico diminutivo siciliano in *-uzzo*). Il fatto che il riferimento al pollaio ritorni in *Terrakottahunden* (*Th*), dove Augello, Gallo e Galluzzo sarebbero "un pollaio", non sembra aver indotto Andersson a ricredersi e a rivedere la precedente traduzione.

Il personaggio di Ingrid Sjöstrom non sembra accendere troppo la fantasia della Andersson. Anche in riferimento alla bionda seduttrice del Nord, la traduzione svedese non riesce a riprodurre adeguatamente l'originale: "una stanga bionda" diventa *en högväxt blondin* [una bionda di alta statura]; la frase ben più connotata "cornifica il marito con svedese semplicità e disinvoltura" (cap. 9) diventa un asettico *Hon bedrar maken lätt och obekymrat som den svenska hon är* [tradisce il compagno facilmente e spensieratamente da svedese qual è].

Una rara opportunità in cui viene sfruttato il nome svedese è l'uso della forma *Sjöströmskan* al cap. 15: mentre la forma dell'originale "la Sjöstrom" (con l'uso

²⁶ Qui, al cap. 5, Andersson non deve far altro che tradurre la glossa già opportunamente preparata da Camilleri, dato che *la scuoletta privata che precedeva le elementari* corrisponde a *den lilla privatskola som förberedde eleverna inför småskolan* [La piccola scuola privata che preparava gli studenti prima della scuola primaria].

dell'articolo al femminile) è comune nell'italiano popolare, la corrispondente e artificiosa forma svedese risulta ben più marcata e ha certamente un valore ironico.

Anche il primo incontro telefonico di Ingrid con Montalbano (cap. 10) avviene in modo un po' imbarazzante – in quanto il commissario si qualifica con il nome di un uomo con cui Ingrid evidentemente ha una relazione – e continua in modo bizzarro. Quando Montalbano rivela la sua identità, Ingrid non si lascia intimorire, ma risponde: “Uh, che bello! Un poliziotto! Che vuoi da me?” tradotto *Jösses! En snut! Vad vill du mig?* (dove però *Jösses* ‘Gesù’ denota una certa tensione e pertanto appare un’interiezione meno incongrua rispetto a “Uh, che bello”) e poi continua il dialogo dandogli del *tu*, cosa che viene notata dal commissario, il quale però decide di continuare a darle del *Lei* (in svedese, le dà del *ni*: vengono qui usati i due verbi *dua* e *nia*, paralleli ai tedeschi *duzen* ‘dare del tu’ e *siezen* ‘dare del lei’). Anche in seguito, al cap. 12, Montalbano incontra Ingrid di persona e lei insiste nel dargli del *tu* e a tal scopo gli chiede il suo nome di battesimo; a questo punto, anche il commissario si adegua e comincia a darle del *tu*.

Oltre a *jösses*, per abbassare il registro e dare un po' di colore ai dialoghi, la Andersson usa varie interiezioni: *vad i jösse namn, jösses jävlar, för helvete, dra åt helvete* [che cosa, in nome di Gesù; diavoli di Gesù; per l’inferno; va’ all’inferno], che tradotte in italiano non suonano eccessivamente pesanti, mentre in svedese sono effettivamente considerate volgari. Due esempi di espressioni riprese più o meno letteralmente dall’italiano camilleriano sono invece *slicka röven* ‘leccare il culo’ e *avskeda med sparkar i röven* [licenziare a calci in culo]. Quando più avanti (cap. 13) Montalbano spiega a Ingrid che hanno cercato di incastrarla, l’espressione scelta dalla Andersson è *sätta dit* [letter. mettere lì], di sapore vagamente gergale: *dit* è un avverbio che vuol dire ‘lì’, ma che in questa locuzione è paragonabile all’italiano ‘al fresco’.

E qui occorre fare una parentesi sull’ambito lessicale degli insulti, volgarismi e oscenità in svedese. Se si traducessero letteralmente in svedese i termini italiani, a forza di ‘che diamine’ (*va fan*) ‘diavol(acci)o’ (*jävel*) e ‘all’inferno’ (*i helvetet*), sembrerebbe di assistere alla metamorfosi del commissario e dei suoi collaboratori – sempre sotto pressione, in un ambiente faticoso e complesso – in un gruppo di compassati agenti nordici, pronti a rifocillare i criminali con una girella alla cannella (*kanebulle*) e una tazza di caffè fumante, seguendo la convinzione diffusa che queste attenzioni possano redimere più di qualche anno in gattabuia.

La parola *fitta* ‘fica’ ricorre una volta soltanto (al plurale, come traduce del dialettale *sticchio*) con un preciso intento, ovvero quello di abbassare il registro stilistico e ottenere un effetto straniante, laddove si analizza la storia di Giacomo Cardamone (cap. 9), giovane rampollo viziato che “ignorante come una cucuzza, non ha mai voluto né studiare né applicarsi ad altro che non fosse la precoce analisi dello sticchio”; la traduzione è *Han är dum som ett spån och har aldrig velat vare sig studera eller ägna sig åt någon annan sysselsättning än en brådmogen analys av fittor* [‘è stupido come un pezzo di legno e non ha mai voluto né studiare né dedicarsi a qualche altra occupazione se non a una precoce analisi delle fiche’]. Andersson non può rendere la coloritura di forme dialettali come *cucuzza* e *sticchio*, ma ricorre comunque a un registro basso sia per la frase fatta *dum som ett spån*, dove *dum* di per sé vale ‘sciocco’ più che ‘ignorante’, ma soprattutto per l’uso della parola *fittor*, che trasforma il termine neutro per ‘occupazione’ nello studio... del sesso femminile. La parola *fittor* può qui indicare anche le ‘donne’ come oggetto di crude *avance* sessuali. In questa accezione, il termine è comprensibilmente considerato volgare e denigratorio. In ogni caso, la sua comparsa fa letteralmente precipitare il livello del discorso mescolando morbosità e maschilismo, conformemente alle intenzioni di Camilleri nel testo originale.

Al proposito di variare i livelli linguistici della traduzione sono riconducibili alcune forme colloquiali come, nel cap. 3, il dialogo tra Anna (la collega innamorata di Montalbano) e il commissario, dove allo scambio di frasi “Commissario, mi permetti di dirti una cosa in tutta sincerità?” “Certo” “Sei uno stronzo” si contrappone una resa svedese un po’ banalizzata e fredda: “*Hördu, kommissarien, får jag säga något ärligt och uppriktigt?*” “*Visst*” “*Du är en idiot*” [“Senti un po’, commissario, posso dirti qualcosa con onesta franchezza?” “Certo” “Sei un idiota”]. La traduzione di un termine così emotivamente connotato come ‘stronzo’ (pronunciato da una donna innamorata e ferita) con un semplice ‘idiota’ lascia perplesso un italiano, ma nel compassato svedese la parola *idiot* rappresenta effettivamente un pesante insulto.

Nel caso appena menzionato, la traduzione perde il legame con la coprolalia – prediletta dall’italiano volgare, ma un po’ meno dallo svedese. Il termine svedese *skit-merda* spesso si usa come prefisso: così *det här skitjobbet* [questo lavoro di merda] rende il molto più espressivo “questo mestiere di munnizzari fitusi”, cap. 7. Questo *skit-*iniziale può avere valore rafforzativo, non necessariamente solo negativo, anche se così lo troviamo all’inizio dell’altro romanzo dove *jag var ju skiträdd* [‘ero proprio spaventato, merda’] rende il decisamente più originale “cacandomi nei calzoni” (cap. 1). Comune in entrambi i romanzi è l’uso dell’insulto *skitstövel* ‘stivale di merda’ (metafora affine a quella dell’italiano *stronzo*), per esempio in *VF* (cap. 1), dove si dice: “‘Questo Pecorilla è un gran cornuto’ proclamò [Saro]. ‘Un grandissimo cornuto’ rinforzò Pino” diventa “*Den där Pecorilla är en riktig skitstövel*” *sa han*. “*En jättestor skitstövel*” *spädde Pino på*” [‘Quel Pecorilla è un vero stronzo’ disse. ‘Un grandissimo stronzo’ rilanciò Pino] (*VF*, cap. 1); anche “quel gran cornuto” diventa *den där skitstöveln* (*VF*, cap. 3), sempre riferito al riprovevole Pecorilla, mentre nell’ultimo esempio (*VF*, cap. 9) è riferito al giovane Cardamone, pluritradito marito della bella Ingrid, di cui si dice: *det rör sig om ett magnifikt exemplar av arten skitstövel* [‘si tratta di un magnifico esemplare della specie dello stronzo’] dove l’italiano aveva “trattasi di uno splendido esemplare di coglione”. Ottima resa: in entrambi i passi echeggia una descrizione da documentario naturalistico interrotta dall’insulto sornione, anche se purtroppo il termine *skitstövel* è vago, indicando sia chi è propriamente malvagio e prepotente (Pecorilla) sia chi è vizioso e sfaccendato (Cardamone). La parola *skitstövel* ricorre anche in *Th* 14, dove rende l’italiano “la carogna di un cornuto” con *en död skitstövel* [uno stronzo morto] e in *Th* 21, dove Livia insulta Salvo Montalbano chiamandolo “stronzo d’un siciliano”, reso come *din stora sicilianska skitstöveln* [tu, grande stronzo siciliano]: quindi, in un caso si tratta di disprezzo per un morto che non ha rispettato il codice d’onore, nell’altro, invece, l’emancipata genovese Livia rimprovera all’eterno fidanzato la sua siciliana gelosia. Casi, dunque, molto diversi sono appiattiti dalla scarsa propensione svedese all’insulto (men che mai, poi, relativamente all’italico concetto di ‘cornata’): ma i limiti della lingua non possono essere imputati alla traduttrice.

Ancora più difficile è rendere in svedese un passo di poco precedente nello stesso capitolo, in cui Anna pensa di Montalbano “Che figlio di buona madre!” e la traduzione svedese *Den Satans knölen* suona più o meno come “Quella escrescenza di Satana”, dove *knöl* da solo si usa spesso nel significato figurato di persona sgradevole e priva di tatto e *Satans* [di Satana] è usato come un peggiorativo. L’equivalenza è sostanzialmente corretta quanto a registro stilistico, ma il riferimento patriarcale all’onore materno, così proprio della cultura siculo-mediterranea (sia pure ingentilito dall’eufemismo) va perduto nella resa svedese, dove una trasposizione letterale sarebbe suonata incongrua in bocca a una donna provvista di un minimo di buona educazione; sarebbe ipotizzabile solo pronunciata in un dialogo tra malavitosi.

Altrove, Andersson è comunque costretta a usare parole volgari che rimandano al gergo della mala (quali *snut* ‘sbirro’, *hora* ‘puttana’, *luder* ‘troia’), atte a descrivere il mondo sordido in cui è ambientata gran parte dell’azione: si vede che ciò avviene con una certa difficoltà, perché il lettore svedese è abituato a un linguaggio politicamente corretto che va in una direzione diametralmente opposta a quella in uso presso il commissariato di Vigata.

Al problema del rapporto italiano/varianti dialettali si accenna a proposito del figlio dell’ingegner Luparello, di cui è detto due volte che parlava senza traccia di dialetto: una prima volta in riferimento a una telefonata, a proposito della quale si descrive la sua “voce educata, civilissima, nessuna inflessione dialettale” (cap. 4, *rösten var vårdad, mycket hövlig och det fanns inte ett spår av dialekt* [la voce era elegante, molto educata e non vi si trovava traccia di dialetto]), una seconda più avanti, quando si ribadisce, dello stesso personaggio, che parlava “senza inflessione dialettale” (*utan ett spår av dialekt* [senza traccia di dialetto], cap. 10).

In italiano, spesso anche chi parla una lingua formalmente corretta conserva una certa intonazione che ne denuncia la provenienza. Nel caso di Stefano Luparello, si scopre che ciò è dovuto a un soggiorno pluriennale fuori dalla Sicilia e che la madre è di origine toscana. Questo elemento della descrizione rende il personaggio sicuramente distante, forse anche un po’ antipatico (a seconda dell’origine del lettore). In Svezia, dove la semplice inflessione non è un tratto percepito con altrettanta attenzione, l’osservazione ha probabilmente molto meno peso e suona esotica al lettore, abituato a non attribuire alle origini regionali un ruolo altrettanto rilevante.

2.2 *errakottahunden* [Th]

Quasi all’inizio del romanzo, Camilleri inserisce una esclamazione tipica (“Madonna santa!”) che Andersson e von Bechtolsheim mantengono inalterata: anche se il loro pubblico non ne può cogliere appieno la forza evocativa e ricavarne l’indicazione che il commissario è davvero molto preoccupato. L’invocazione è ripresa altre due volte nella traduzione svedese: il “Madunnuzza beddra” sussurrato da Adelina al cap. 22 è reso con un semplice *Heliga Madonna* [Madonna Santa], mentre il successivo “Madonna santa” (cap. 24) è conservato inalterato. Nel testo di Camilleri, invocazioni alla Madonna compaiono anche in altri passi (sette, secondo il *CamilleriIndex*, mentre risultano assenti nel romanzo precedente), ma Andersson preferisce modificarle; come esempio, può essere presa in considerazione l’occorrenza al cap. 23, dove un’esclamazione di esasperazione del commissario (“Eh, Madonna!”) è resa da Andersson con *Kors!* [croce].

Molto più faticosa si presenta la resa del dialogo osceno tra Montalbano e il suo informatore, l’ambiguo lenone Gegè, che torna dal precedente romanzo. Si trova poco dopo l’inizio del cap. 1 ed è riportato seconda la tecnica del *flashback*. All’inizio della loro interazione, in cui poi Gegè assumerà un ruolo ben più serio, il commissario provoca grossolanamente l’amico d’infanzia: l’*Anrede* ironica “occhiuzzi di miele e zagara” è tradotta in modo letterale da Andersson (*min ljuva lilla appelsinblomma* [mio piccolo caro fiore d’arancio]). Se esaminiamo la scelta della traduttrice tedesca per l’appellativo con cui Montalbano apostrofa Gegè, essa appare più intrigante (e complessa): *HonigschleckerSmälchen* [boccuccia di puttino]: *Honigschlecker* ‘colui che lecca il miele’ richiama immediatamente, per il lettore tedesco, una statuetta molto nota, posta nel santuario mariano di Birnau: un angioletto assaggia il miele con il ditino, in una posa un po’ stucchevole, tipica del gusto rococò. Se rivolto a una persona dedita al sesso orale omosessuale, questo richiamo acquista un significato sottilmente perfido, che ben riproduce lo spirito dell’originale.

Il successivo dialogo, che non sarebbe edificante riportare, vede il commissario fare riferimento all'abilità di Gegè in tale pratica consona agli squallidi traffici con cui si procura da vivere, ma questi si schermisce, affermando che ormai altri lavorano per lui, sia pure rintuzzato dall'amico che gli rinfaccia di essere "un maestro" in questo campo (espressione riprodotta letteralmente da Andersson con *läromästaren*, opportunamente enfaticizzata come *der große Lehrmeister* [il grande maestro] da von Bechtolsheim).

Se la soluzione di Andersson appare accettabile, stupisce che a un certo punto la traduttrice inserisca di propria iniziativa, in corrispondenza di 'pompino', la parola *handtralla*, un termine volgare per indicare la masturbazione (su un uomo): "Ti perfezioni sempre più nell'arte del pompino" diventa così *Har du tränat och blivit bättre på handtrallar?* [Ti sei allenato e sei diventato più bravo nelle pugnette?]. Von Bechtolsheim qui traduce, in modo più aderente al senso dell'originale, ma con minor pregnanza, *Wirst du immer besser im Blasen?* [Diventi sempre più bravo a succhiare?], dove il verbo *blasen* ha lo stesso *double entendre* dell'inglese *to blow*: ma il verbo *blasen* è comunque meno connotato del corrispondente sostantivo italiano e smorza un poco questo pirotecnico fescennino, con cui Camilleri mette a dura prova la pazienza del lettore che non tragga particolare compiacimento dal linguaggio osceno.

Ma il punto più importante da sottolineare è che tra il primo e il secondo romanzo della serie di Montalbano il linguaggio e la comicità subiscono un notevole sviluppo attraverso l'introduzione di un personaggio-macchietta: l'agente Agatino Catarella²⁷. La lingua di Catarella consiste in un particolarissimo impasto di 'burocratese italiano' di gusto ridondante e antiquato, pedante e astruso, mescolato con il dialetto, da cui traggono origine anche buffi pasticci linguistici, laddove lo sforzo di acquisire un registro più elevato rispetto al parlato si scontra con gli angusti limiti culturali del povero agente. Il burocratese è particolarmente lontano dal contesto svedese, dove le autorità incoraggiano la semplificazione²⁸; questo, pertanto, è uno degli ambiti in cui Andersson si è trovata costretta a inventare, con risultati spesso banalizzanti.

Un caso eclatante è quello della malattia 'venerea' che Catarella asserisce di avere contratto in giovane età, che si scopre essere in realtà un esempio particolarmente spassoso di paretimologia, che si discuterà a breve. Come introduzione, al cap. 2 de *Il cane di terracotta*, Fazio commenta le difficoltà di comprensione che insorgono quando Catarella si sforza di parlare "taliàno":

<p>"Le cose con Catarella s'imbrogliavano di più se gli saltava il firticchio, cosa che gli capitava spesso, di mettersi a parlare in quello che lui chiamava taliàno" (p. 173).</p>	<p><i>Ännu besvärligare blev det att ha med Catarella att göra om han fick för sig, vilket ofta hände, att tala det språk som han kallade »talienska«.</i></p>	<p>[Ancora più difficoltoso diventava aver a che fare con Catarella se gli saltava in mente, cosa che capitava spesso, di parlare la lingua che chiamava "taliano"].</p>
--	--	--

Già in questo passo occorre constatare come vada irrimediabilmente perduta la carica umoristica di una parola così fortemente dialettale, quasi gergale, come *firticchio*, ma anche l'effetto del verbo *imbrogliarsi*, più espressivo e più colloquiale rispetto, per esempio, al sinonimo *confondersi*. Il passo di Andersson, retrotradotto, presenta una sintassi che funziona perfettamente in svedese e anzi aiuta a movimentare il periodo, per imitare un poco la vivacità della lingua di Camilleri; retrotradotta letteralmente in italiano risulta, invece, faticosa.

²⁷ S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 34-35.

²⁸ L. OAKES, *Language and national identity: comparing France and Sweden*, cit., pp. 72-74.

Subito dopo, segue l'indimenticabile gag della malattia "venerea", in cui Catarella e Montalbano dialogano:

<p>"Dottori, lei putacaso mi saprebbe fare la nominata di un medico di quelli che sono specialisti?" "Specialista di cosa, Catarè?" "Di malattia venerea". Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore. "Tu?! Una malattia venerea? E quando te la pigliasti?" Io m'arricordo che questa malattia mi venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni. "Ma che minchia vai contando, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?" "Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea".</p>	<p>»Dottore, skulle ni möjligtvis kunna namnge en medikus av det slag som är specialist?« »Specialist på vad, Catarella?« »På veneriska åkommor.« Montalbano gapade av förvåning. »Du?! En venerisk sjukdom? När fick du den?« »Jag minns att jag fick den när jag var barn, jag var väl inte mer än sex eller sju år.« »Vad i helvete säger du, Catarella? Är du säker på att det är en venerisk sjukdom?« »Bergsäker, dottore. Det har nåt med venerna att göra.«</p>	<p>[Dottore, potrebbe possibilmente nominare un fisiatra del tipo che è specialista? "Specialista di cosa, Catarella?" "Di malanni venerei" Montalbano spalancò la bocca per lo stupore. "Tu? Una malattia venerea? Quando l'hai presa?" "Ricordo che l'ho presa quando ero bambino, avevo forse non più di sei o sette anni". "Che cavolo dici, Catarella? Sei sicuro che sia una malattia venerea?" "Sicuro sicuro, dottore. Ha a che fare con le vene".]</p>
--	--	--

In questo caso, tutto il dialogo risulta un po' appiattito nella traduzione – né d'altra parte sarebbe stato possibile rendere parole dialettali come *nico* o l'ancora più tipico "mi saprebbe fare la nominata" del siculo-burocratese, ma anche l'uso delle forme troncate, del tipo *Catare*, che suggeriscono quanto il commissario sia spazientito e poco rispettoso, quasi presago della incipiente castroneria.

L'uso del termine *medikus*, che invece è antiquato, come anche di *åkomma*, che si usa per malanni più lievi, sono comprensibili, ma anticipano un po' l'effetto comico finale oltre a sbilanciare la lingua di Catarella verso il burocratese. L'esclamazione *Vad i helvetet* messa in bocca a Montalbano fa parte dell'inevitabile ingentilimento linguistico e non è neanche lontanamente paragonabile a "Che minchia vai contando" di cui rinuncia a riprodurre la volgarità e il sanguigno sapore dialettale.

Andersson si è trovata a dover inventare in questo passo un gioco di parole che potesse essere arguto quanto quello camilleriano: tutto sommato, possiamo ritenere che se la sia cavata egregiamente, vista l'impossibilità di raggiungere l'effetto esilarante dell'originale, basato sulle forme dialettali siciliane del verbo *venire*. Purtroppo, la parola 'vena' non evoca malattie di poco conto e quindi rischia di suscitare una qualche empatia (nemica del riso) nei confronti del povero Catarella, mentre nell'originale è chiaro che non si tratta di un malanno serio. A questo proposito, si può mettere a confronto la traduzione tedesca di von Bechtolsheim:

<p>"Dottori, kennen Sie vielleicht zufällig einen Arzt, so einen Spezialisten?" "Spezialist für was, Catarè?" "Für Geschlechtskrankheiten." Montalbano war vor Staunen der Mund offen stehengeblieben. "Du?! Eine Geschlechtskrankheit? Wo hast du dir denn die eingefangen?"</p>	<p>[Dottori, conoscete per caso un medico, un tale specialista? "Specialista di cosa, Catarè?" "Di malattie veneree" Montalbano era rimasto con la bocca aperta per lo stupore. "Tu? Una malattia venerea? E dove te la sei presa?"</p>
---	---

<p>“Ich weiß noch, daß ich krank geworden bin, als ich noch klein war, höchstens sechs oder sieben.”</p> <p>“Was redest du da für einen Mist, Catarè? Bist du sicher, daß es eine Geschlechtskrankheit ist?”</p> <p>“Klar, Dottori. Erst geht’s mir gut, und dann geht’s mir plötzlich schlecht. Eine Geschlechtskrankheit.”</p>	<p>“So che mi sono ammalato quando ero ancora piccolo, al più <avevo> sei o sette anni”</p> <p>“Che cavolo dici, Catarè? Sei sicuro, che sia una malattia venerea?”</p> <p>“Certo, Dottori, prima sto bene e poi improvvisamente sto male (<i>schlecht</i>). Una malattia venerea (<i>Geschlechtskrankheit</i>).]</p>
--	---

Come notato già da Honnacker nelle sue considerazioni sulle traduzioni tedesche di Montalbano, la traduttrice rende bene l’assonanza (“*schlecht ... Geschlechtskrankheit*”) e, in parte, anche l’anafora, mentre risulta meno efficace il gioco di parole, per il quale Honnacker ipotizza la necessità di una nota a piè di pagina – che tuttavia è sempre una sconfitta, in una traduzione che non abbia finalità accademiche²⁹.

Il registro colloquiale del testo camilleriano è reso da Christiane von Bechtolsheim con un tedesco *standard* per l’italiano e con un tedesco colloquiale per il ‘siciliano’ (ma qui occorre ricordare che la lingua di Catarella non è semplicemente ‘siciliana’); tuttavia, la traduttrice inserisce frammenti in italiano e/o siciliano, come aveva fatto anche Schahrzad Assemi per la sua traduzione de *La forma dell’acqua*, ampliando le parti in italiano e/o siciliano (che, parzialmente, vengono poi spiegate in tedesco) e anche il numero delle appendici³⁰.

Honnacker ignora, stranamente, la scelta da parte della traduttrice di mantenere la forma abbreviata *Catarè* (a differenza di quanto ha fatto Andersson per lo svedese), nonostante simili forme apocopate non siano utilizzate dal tedesco, e quindi ne vadano perse le connotazioni comunicative. La decisione di Andersson mi sembra tutto sommato più condivisibile e avrebbe potuto essere adottata anche in tedesco. Inoltre, egli ritiene che l’accostamento tra l’aggettivo avverbiale *schlecht* ‘male’ e il sostantivo *Geschlecht* ‘sesso’ che è alla base di *Geschlechtskrankheit* (come si è detto, ‘malattia del sesso [i.e. di origine sessuale]’ indi ‘malattia venerea’), nonostante le due parole non siano etimologicamente collegate, funzioni a livello linguistico. Purtroppo, anche nella versione tedesca questo gioco di parole non arriva a riprodurre, e banalizza, il sottile *humour* camilleriano.

3. Conclusioni su lingua e dialetto: Camilleri e Mankell

Queste brevi osservazioni permettono innanzi tutto di constatare quanto sia diversa la situazione dello svedese rispetto a una lingua, pur così apparentemente affine, come il tedesco: particolari evoluzioni sociali hanno cambiato notevolmente le convenzioni sociali nei paesi nordici rispetto all’Europa tedesca, ma anche l’approccio alle varietà diatopiche. In ambito tedesco e italiano, esso è ugualmente complesso, laddove la situazione svedese appare un caso a sé stante: per quanto in Svezia esistano dialetti, come pure una ricca letteratura dialettale in età moderna e contemporanea (ma ormai in difficoltà di fronte alla loro progressiva scomparsa), le varianti dialettali sono oggi raramente utilizzate in ambito letterario. Nella trasposizione svedese, la Sicilia di Camilleri diventa quindi una regione italiana tra le altre, senza troppa attenzione alle specificità linguistiche locali.

²⁹ H. HONNACKER, “Camilleri è traducibile? Le traduzioni tedesche dei romanzi dello scrittore di Porto Empedocle”, cit., p. 78.

³⁰ *Ibidem*.

Si può notare che la Svezia ha interpretato la propria adesione alla *European Charter for Regional or Minority Languages* del 1992 identificando le lingue minoritarie sulla base delle minoranze etniche, tagliando così fuori i dialetti. Il paese nordico non sembra aver recepito il riconoscimento da parte dell'UNESCO di tre "dialetti" svedesi come lingue minacciate (*endangered languages*)³¹, due dei quali in realtà non sarebbero neanche storicamente svedesi: la lingua di Scania, infatti, è una forma di danese orientale che ha subito una fortissima spinta all'assimilazione, soprattutto nell'ultimo secolo; il gutnico è la lingua originaria degli abitanti del Gotland, isola contesa da varie potenze nel corso della storia, che è diventata svedese solo da alcuni secoli.

A questo proposito, può essere interessante analizzare l'opera di Camilleri a confronto con quella di un autore che ha goduto di un analogo successo, lo svedese Henning Mankell, anche lui scomparso non molti anni fa (nel 2015, dunque quattro anni prima di Camilleri).

Il personaggio più iconico di Henning Mankell, il commissario Wallander (simile a Montalbano anche per la sua personalità complessa e non priva di fragilità) è di Ystad, ridente cittadina della Scania che, dal punto di vista linguistico-culturale, dista dalla regione di Stoccolma quasi quanto la Sicilia da Roma: pur non essendo un'isola, la Scania è una penisola, sottratta dalla Svezia al suo vicino danese nel 1658 e tuttora nettamente distinta per lingua, cultura e persino gastronomia.

Leggendo Mankell in svedese, si resta subito colpiti da quanto poco l'autore abbia prestato attenzione alla lingua che pure il suo personaggio dovrebbe parlare. Il pubblico svedese che legge il romanzo non può non ricollegare la parlata di Ystad a una <r> uvulare assai caratteristica – un po' come la <r> enfatica siciliana. Per quanto entrambe non siano rappresentabili nello scritto, naturalmente il parlante madrelingua ve le inserisce, tanto è vero che il romano Zingaretti appare a volte sforzarsi di imitare quella <r> nella filmatizzazione, sia pure con risultati non sempre felici. Le serie tv dedicate a Wallander, invece, ignorano la questione linguistica, seguendo indubbiamente il pensiero dello stesso Mankell.

Se prendiamo in esame il primo romanzo della serie, *Mördare utan ansikte* (*MuA*) [Assassino senza volto], non ci sono riferimenti alla Scania che non siano mere indicazioni geografiche o elementi (muti) del paesaggio di questa fertile penisola, temperata e soleggiata per gli standard svedesi.

L'unico passo del volume in cui emerge una identità regionale è quello relativo allo sgradevole incontro tra il commissario e il suo nuovo capo Anette (*MuA*, cap. 6), giovane dirigente arrogante, da poco giunta dalla capitale, che non perde occasione per offendere fin da subito con commenti denigratori contro i provinciali. All'inizio del loro incontro, Anette rimarca a Wallander: "Presumo che ci daremo del tu", sebbene questo sia pressoché scontato nell'attuale Svezia anche tra persone di non pari grado. Di fronte a una cortese e gioviale risposta di Wallander, che le dà il benvenuto a Ystad e le chiede come si trovi, la sua superiore risponde acidamente: "Gli abitanti di Stoccolma fanno un po' fatica a capire la lentezza (*sävlighet*) degli abitanti della Scania", dove la parola *sävlighet* 'lentezza' porta con sé una connotazione di pigrizia e financo di scarsa perspicacia; una critica indiretta a Wallander perché, preso dalle indagini, è arrivato in ritardo al loro incontro. Il commissario ribatte di non credere che "[...] gli abitanti di Scania siano più pigri (*lata*) di altri [...] Gli abitanti di Stoccolma non sono mica tutti *dryga*", usando un aggettivo che può avere valore positivo, quello di 'adeguato; sufficiente', ma che può anche rimandare – come certamente in questo caso – all'aria di

³¹ "Dalecarlian, Scanian (including Bornholmian) and Gutnish) [sic] are endangered regional languages clearly distinct from Swedish" UNESCO, *Atlas of Endangered Languages*, 2010 (12. ed.), p. 38.

sufficienza che la dirigente ha assunto con il più anziano subordinato di provincia, indizio di una tensione tra i due che poi evolverà in modo imprevisto.

Appare interessante notare, dunque, come Henning Mankell, nato nella regione della capitale e cresciuto altrove, ignori oltre ogni verosimiglianza il dialetto della Scania. La lingua e la peculiare cultura della regione non sono oggetto di interesse da parte di Mankell né del suo pubblico – quest’ultimo si limita a registrare la menzione di quei paesaggi meridionali, che evocano vacanze al sole, bagni di mare e cucina tipica.

Questa singolare lacuna, nell’opera di un autore altrimenti geniale, aiuta a comprendere anche la traduzione un poco “incolore” cui Andersson ha sottoposto l’opera di Camilleri, che infatti non ha provocato un particolare interesse in patria dal punto di vista linguistico. Per quanto molto più sboccato e politicamente scorretto di Wallander, anche Montalbano nella traduzione svedese diventa più composto, più distaccato, più semplice – meno sornione, meno appassionato: si potrebbe definirlo un Montalbano “con gli occhi azzurri” (*blåögd*) in tutte le accezioni dell’appellativo.

Occorre riconoscere che l’operazione richiesta alla Andersson non era facile; tutto sommato, ha dato origine a prodotti editoriali apprezzabili, offrendo al pubblico svedese la possibilità di godersi almeno qualche riverbero del sole implacabile che illumina la Sicilia, con la sua gente e la sua cultura ancora in gran parte da esplorare e da capire.

Bibliografia

Opere di Camilleri (nella traduzione di Barbro Andersson)

- Krukmakarens åker* [Il campo del vasaio], Stockholm, Modernista, 2013.
Montalbanos nyår [Gli arancini di Montalbano], Rimbo, Fischer, 2003.
Smörgåstjuven [Il ladro di merendine], Stockholm, Fischer, 2001.
Telefonkoncessionen [La concessione del telefono], Rimbo, Fischer, 2004.
Terrakottahunden [Il cane di terracotta], Stockholm, Fischer, 2001.
Terrakottahunden [Il cane di terracotta], Stockholm, Modernista, 2015.
Utflykten till Tindari [La gita a Tindari], Stockholm, Modernista, 2012.
Vattnets form [La forma dell'acqua], Stockholm, Fischer, 2000.
Vattnets form [La forma dell'acqua], Stockholm, Modernista, 2014.
Violinens stämna [La voce del violino], Rimbo, Fischer, 2002.

Opere di Camilleri in tedesco

- ASSEMI, SCHARZAD (Üb.), *Die Form des Wassers*, Bergisch Gladbach, Lübbe, 1999.
 BECHTOLSHEIM, CHRISTIANE VON (Üb.), *Der Hund aus Terracotta. Commissario Montalbano löst seinen zweiten Fall*, Bergisch Gladbach, Lübbe, 2000.

Altre opere di Camilleri

- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.

Studi

- BOARINI, FRANCESCA, “Da Camilleri a D’Arrigo: un colloquio con Moshe Kahn”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cemento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), pp. 36-45.
 DEMONTIS, SIMONA, *Bibliografia tematica sull’opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni Camilleriani, Volume speciale 2021).
 DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001.
 FERREIRA DA SILVA, RAFAEL; ADONIS ARINOS LIMA; SOUSA, BILL BOB, “Tradurre Camilleri: sfide e proposte”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cemento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), pp. 49-55.
 HAUGEN, EINAR, *Riksspråk og folkemål, norsk språkpolitikk i det 20. århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 1969.
 HONNACKER, HANS, “Camilleri è traducibile? Le traduzioni tedesche dei romanzi dello scrittore di Porto Empedocle”, in G. PALUMBO (a cura di), *I diversi volti del tradurre. Atti del seminario comune ai corsi di traduzione del Corso di laurea in Lingue e culture europee a.a. 2005/2006*, Modena-Reggio Emilia, Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura Università di Modena e Reggio Emilia, 2007, pp. 72-82.
 KAHN, MOSHE, “Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri”, in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 180-186.
 KLÜVER, HENNING, “Der Esel, der Bischof und der zornige Genießer. Ein Fall für Commissario Montalbano: Die politischen Leiden des sizilianischen Erfolgsautors

- Andrea Camilleri in der Ära Berlusconi”, «Süddeutsche Zeitung, SZ am Wochenende» (30 giugno 2001 - 1 luglio 2001).
- MENKVELD, EMILIA, “*Gli arancini di Montalbano* in traduzione olandese”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cimento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), pp. 31-35.
- OAKES, LEIGH, *Language and national identity: comparing France and Sweden*, Amsterdam, Benjamins, 2001.
- ROGNLIEN, JON; SARTARELLI, STEPHEN; QUADRUPPANI, SERGE, “Tavola rotonda”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Il cimento della traduzione*, Cagliari, 2017 (Quaderni camilleriani, 3), pp. 13-22.
- THULL, PERNILLE, “Problemi di traduzione di due romanzi italiani in norvegese: tra la lingua e il dialetto”, in E. KHACHATURYAN (a cura di), *Italiano e norvegese: studi di lingua e di cultura*, «Oslo Studies in Language», 10/1 (2018), pp. 67-90.
- UNESCO, *Atlas of Endangered Languages*, 2010 (12. ed.).
- VIKSTRÖM, KARIN, “La donna svedese e la ‘svedesità’ nei romanzi di Andrea Camilleri: osservazioni da un punto di vista nordico”, in M. DERIU (a cura di), *Fimmine (...ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 13-26.

Montalbano e gli adattamenti a fumetti.

Tra letteratura, serie tv e problemi linguistici

ALBERTO SEBASTIANI

The aim of this essay is to analyze the comics adaptations, published in 2000 and in 2020-2021, of Andrea Camilleri's tales *L'avvertimento* and *L'odore del diavolo*. The study addresses a little-studied area of the vast production which testifies to the expansion of the series dedicated to Commissario Montalbano, but this area is interesting to highlight both the emergence of the dominant role of the television series in the depiction of the protagonist and the environment, and to understand how comics can re-elaborate Camilleri's narration. In particular, the essay highlights the difficulties of re-elaborating the linguistic richness of Montalbano's texts.

1. Introduzione

“Per semplificare, potremmo dire che Montalbano è un *personaggio mediatico con dominante televisiva*, dove a partire dalla narrazione letteraria e audiovisiva si innesca una specie di mondo possibile che eccede la narrazione stessa, fatto soprattutto di idee e di affetti, sia a livello dell'enunciato sia a quello dell'enunciazione”. Sono parole di Gianfranco Marrone¹, che ha affrontato in prospettiva sociosemiotica il personaggio di Andrea Camilleri (1925-2019). Il Commissario di Vigàta, in effetti, vanta una vitalità di lungo corso, ben oltre le pagine del centinaio tra romanzi e racconti in cui appare dal 1994², anno del suo esordio in *La forma dell'acqua*. Montalbano, infatti, è un personaggio letterario con caratteristiche specifiche, ma anche televisivo, di grande successo (con le fattezze mature di Luca Zingaretti e giovanili di Michele Riondino, entrambe differenti da quelle libresche), e inoltre è apparso in animazioni e fumetti, ha rilasciato interviste come fosse una persona, ha dato vita a un turismo letterario in Sicilia. In sintesi: è entrato con prepotenza nel cosiddetto immaginario collettivo, muovendosi tra media diversi e la realtà quotidiana dei suoi lettori/spettatori, e conquistando via via un pubblico sempre più numeroso.

Le storie del commissario Salvo Montalbano (che, come è risaputo, non esauriscono la produzione camilleriana, ma ne sono senz'altro la componente più nota), sono da anni ampiamente indagate, in prospettiva linguistica, stilistica, narratologica, tematica, comparatistica, in relazione alla trasposizione televisiva, per la ricezione all'estero (con una particolare attenzione ai problemi di traduzione) e per i legami con la classicità e la tradizione letteraria italiana³. La bibliografia critica è ormai copiosa e, in riferimento alla

¹ Cfr. G. MARRONE, “Intorno alla tavola del commissario Montalbano”, in G. MANETTI *et al.* (a cura di), *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Torino, Centro scientifico editore, 2006, p. 266; cfr. anche ID., *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018; ID., *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Rai-ERI, 2003.

² Per l'elenco dei testi e degli episodi televisivi, cui va aggiunto il romanzo *Riccardino*, postumo, del 2020, cfr. R. L. NICHIL, “Bibliografia montalbaniana”, «Lingua italiana - Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Nichil_Biblio.html> [consultato il 18 marzo 2024].

³ Cfr. G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE, “La memoria (2004-2021). Consuntivo delle linee di ricerca sviluppate nei Seminari e nei Quaderni camilleriani”, in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*,

dimensione linguistica delle opere letterarie, cioè a uno degli elementi identitari delle storie di Montalbano, sono stati individuati come caratterizzanti alcuni tratti: da un lato la commistione di dialetto (siciliano o meridionale), italiano regionale e lingua italiana nelle sue varietà, in funzione espressivista, dall'altro una costante apertura a momenti metalinguistici che riguardano il trovare la parola perfetta, lo svelare eufemismi, il tradurre da un registro all'altro, l'attuare giochi linguistici⁴. In questo impasto, diversi termini sono apparentemente dialettali, e si distinguono per lievi differenze fonetiche o morfologiche dall'italiano, per cui sono facilmente ritraducibili⁵.

2. Montalbano e il fumetto: il corpus di riferimento e lo stato dell'arte

La questione della *dominante televisiva* e l'identità linguistica dei volumi di Montalbano sono particolarmente rilevanti per quanto intendiamo qui affrontare, ovvero analizzare gli adattamenti⁶ a fumetti di Montalbano apparsi nel 2000 e nel 2020-2021, cercando di comprendere il dialogo intertestuale che instaurano con quel "mondo possibile" di cui parla Marrone. Si tratta di *L'avvertimento*, racconto adattato in tre fumetti rispettivamente da Giuseppe Lo Bocchiaro, Claudio Stassi e Valerio Spataro (Hazard 2000, di seguito LA1, LA2, LA3), nati dal concorso promosso dalla galleria "Affiche" di Palermo, e di *L'odore del diavolo*, il cui adattamento, a più mani, è stato sceneggiato e diretto da Massimo Fenati, per uno dei progetti dell'Istituto Italiano di Cultura di Londra per la *Settimana della Lingua italiana nel Mondo 2020*, dedicata a *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti* (scaricabile online in italiano e inglese sul sito www.vigata.org e poi edito in «Linus» n. 8, agosto 2021, pp. 78-94, di seguito OD). Oltre a questi, a fumetti sono avvenute le riscritture transfinzionali⁷ *Topolino e la promessa del gatto* («Topolino», n. 2294, 16 aprile 2013, pp. 11-50), *Topolino e lo zio d'America* («Topolino», n. 3067, 3 settembre 2014, pp. 11-50) e *Topolino e la giara di Cariddi* («Topolino», n. 3223, 30 agosto 2017, pp. 11-45), scritte da Francesco Artibani e disegnate rispettivamente da Giorgio Cavazzano, Giampaolo Soldati e Paolo Mottura⁸.

Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 16), pp. 9-17, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.

⁴ Cfr. G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 105-108; M. ARCANGELI, "Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cucco, 2004, pp. 203-232; F. SANTULLI, "Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni", in I. BAJINI et al. (a cura di), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano, LED, 2017, pp. 73-92; F. SANTULLI, *Montalbano linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*, Milano, Arcipelago, 2010.

⁵ Cfr. L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014, pp. 191-194; ID., "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI et al. (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>; T. DE MAURO, "L'«accipe e il colibri»": linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.

⁶ Sulla definizione di "adattamenti" e della sua individuazione come campo di studi, cfr. L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. G. V. DISTEFANO, Roma, Armando, 2011; L. HUTCHEON et al. (a cura di), "L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice", «Between», 2, 4 (2012), <<https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/20>> [consultato il 18 marzo 2024]; T. LEITCH (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*, New York, Oxford University Press, 2017.

⁷ Cfr. R. SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011. Per un approfondimento del concetto di "riscrittura", cfr. anche il monografico *Confini*, «InterArtes», 1 (2021), <<https://www.iulm.it/speciali/interartes/Archivio/numero-uno>> [consultato il 18 marzo 2024].

⁸ La riedizione completa più recente, al momento, è in *I gialli del Commissario Topalbano*, Modena, Panini comics, 2023.

In effetti, la produzione fumettistica legata al commissario di Camilleri è ancora quantitativamente minore, conta solo sette titoli, ma non per questo è poco significativa, sia per l'impatto mediatico che ha avuto, sia per riflettere sulla costruzione del personaggio a *dominante televisiva*, sia per interrogarci sulla ripresa della lingua di Montalbano nei processi intermediali⁹. Eppure, la relazione con il fumetto è un ambito ancora poco indagato¹⁰, nonostante esistano già diversi e rilevanti saggi che affrontano la relazione tra Camilleri e l'arte, o le immagini¹¹, e nonostante i *comics* non siano estranei alle avventure di Montalbano. Se ad esempio prendiamo l'antologia *Un mese con Montalbano* (1998), che peraltro ospita tanto *L'avvertimento* quanto *L'odore del diavolo*, vi troviamo diversi riferimenti alle riviste «Linus» e al «Corriere dei Piccoli», a personaggi come Arcibaldo e Petronilla, Batman, Gambadilegno, Braccio di Ferro, o a una testata come «Topolino». Appartengono alle feste in maschera di Vigàta e agli interessi di lettura, alle passioni bibliofile, all'immaginario di Montalbano. Inoltre, nel racconto *Una cena speciale*, apparso nell'antologia *Capodanno in giallo* (Sellerio 2012), scritto nel periodo in cui si preparava la prima avventura di Topalbano, il commissario deve indossare la maschera di Topolino a un cenone con Livia in un ristorante vicino a Vigàta, la «Forchetta», e la sua fidanzata quella di Minnie, in mezzo a tanti Pippo, Pluto, Clarabella, Paperino. A ciò si aggiunga, per i contatti tra Camilleri e il mondo delle nuvolette, che due fumettisti come Lorenzo Mattotti e Gipi sono stati tra gli artisti coinvolti per illustrare *Esercizi di memoria* (2017).

3. *L'avvertimento a fumetti: ambientazione, intertestualità, rielaborazione linguistica*

I due adattamenti offrono in primo luogo una significativa indicazione cronologica per l'evoluzione della *dominante televisiva*¹². *L'avvertimento* e *L'odore del diavolo* sono infatti editi entrambi in *Un mese con Montalbano*¹³, alla fine del Millennio scorso, ma i fumetti sono scritti a vent'anni di distanza l'uno dall'altro, all'alba degli anni Zero e degli anni Venti del XXI secolo, e in questi due decenni, dal 6 maggio 1999 all'8 maggio 2021, la serie televisiva del commissario «maturo» ha portato al successo una precisa immagine

⁹ In un ampio dibattito sulla definizione del termine, per una ricostruzione del concetto di intermedialità e degli studi ad esso relativi dall'antichità a oggi (e con case studies internazionali attuali di *media franchise*), cfr. A. CHIURATO, *Intermedialità. Narrazioni, linguaggi, pratiche*, Bologna, Pàtron, 2023. Cfr. inoltre I. O. RAJEWSKY, «Intermediality, Intertextuality, and Re-mediation. A literary perspective on Intermediality», «Intermedialités. Histoire en théorie des arts, design lettres et design techniques», 6 (2005), pp. 43-64, <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>> [consultato il 18 marzo 2024]; M. FUSILLO, R. TERROSI, «Intermedialità», in *Enciclopedia Italiana - IX Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015; H.-J. BACKE *et al.* (eds.), *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, «Between», 10, 20 (2020), <<https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/156>> [consultato il 18 marzo 2024]; M. FUSILLO *et al.* (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino, 2020.

¹⁰ Cfr. S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani. Volume speciale 2021), p. 104, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

¹¹ Cfr. R. LADOGANA, «L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri», «Medea», II, 1 (2016), <<https://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2422>> [consultato il 18 marzo 2024]; G. MARCI; M. E. RUGGERINI, «Narrare l'arte, illustrare le parole», in D. CAOCCI *et al.* (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 15-35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

¹² Anche se non ce ne occuperemo, segnaliamo anche i cartoni animati interattivi usciti in cd-rom per Sellerio tra il 1996 e il 2002 (*Il ladro di merendine*, *Il cane di terracotta*, *La voce del violino*), anch'essi peraltro con un commissario Montalbano diverso dalle fattezze di Zingaretti.

¹³ Cfr. rispettivamente A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999 (1998), pp. 149-159, 95-102.

del protagonista e dell'ambiente in cui opera. Ciò si riflette con evidenza nella raffigurazione del protagonista; infatti l'adattamento di *L'avvertimento*, forse perché uscito all'indomani immediato dell'inizio della serie televisiva, ancora non ne risente pesantemente, mentre *L'odore del diavolo* ricalca appieno l'immagine di Zingaretti, così come Topalbano, il protagonista delle riscritture di «Topolino», è una variazione sulla sua figura.

L'attore, a ben vedere, tra gli adattamenti di *L'avvertimento* appare in LA1, ma non nei panni del commissario, bensì di un giornalista che intervista sulle sue imprese (come quella narrata nel racconto) l'anziano Montalbano, raffigurato nelle fattezze di Camilleri¹⁴, con il bastone e gli occhiali. Lo Bocchiario lo introduce per dettagli, attraverso questi due elementi, e in silhouette, alla Alfred Hitchcock. Si tratta di un cameo, come quello di Zingaretti nei panni del giornalista, il che è indicativo del fenomeno sociosemiotico in diacronia, perché rivela come la sua figura nel 2000 stia entrando nell'immaginario, ma ancora non abbia una posizione dominante. Tale situazione permette una significativa libertà ai fumettisti, il cui lavoro non risulta particolarmente influenzato dalla serie tv. Infatti, anche se il commissario non appare come nelle descrizioni del romanzo, e solo in LA3 risulta anziano, quindi prossimo a quello letterario, il personaggio televisivo non incide in nessuno dei tre adattamenti.

Anche sul piano della fedeltà al testo originario, il confronto tra gli adattamenti risulta di particolare interesse non tanto per il rispetto della trama del racconto letterario, della sua fabula e dell'intreccio, quanto per la sua organizzazione visuale e per la relazione con l'impasto linguistico che lo caratterizza. In questa prospettiva è possibile osservare come la materia narrativa e linguistica sia stata trattata nel processo intermediale e analizzare quale dialogo intertestuale sia stato attuato con i racconti di Camilleri.

Cominciando dai tre adattamenti di *L'avvertimento*, essi rispettano sostanzialmente la trama, attuano variazioni minime all'intreccio, ma dal punto di vista figurativo offrono tre soluzioni stilisticamente molto diverse tra loro, sia nella raffigurazione del commissario (il che ha appunto un valore sociosemiotico), sia nella costruzione visiva della storia, in cui si rivelano tre letture diverse del testo originario, tre interpretazioni che pongono la loro attenzione su specifiche caratteristiche della narrazione di Camilleri. Ciò che in primo luogo emerge anche a uno sguardo superficiale è la scelta del colore (LA2, LA3) o del bianco e nero (LA1), l'uso di stili differenti nella raffigurazione e di gabbie non uniformi, con numerose variazioni anche interne nel numero, nella forma, nella dimensione e nella tipologia delle vignette. Ciò è funzionale a scelte relative alla costruzione narrativa, dei dialoghi¹⁵, dei personaggi, della loro relazione con l'ambiente e al ritmo del racconto. In pratica: sono offerte tre versioni diverse della stessa storia.

Per individuare le rispettive caratteristiche, prendiamo le mosse dalla trama. Il racconto narra la storia di un uomo che ama la propria moglie, nonostante la sua gelosia ossessiva. Carlo Memmi, questo il nome del marito, è figlio di Antenore, un barbiere che nell'immediato secondo dopoguerra fugge da Parma, in quanto fascista che ha partecipato a torture di partigiani, e ritorna a Vigàta. Carlo conosce Anna, la moglie, parrucchiera, al funerale del padre, tornato in Emilia venticinque anni dopo la fuga per rivedere la città, in cui però muore investito da un'auto pirata, probabilmente di qualcuno che l'aveva riconosciuto e si era vendicato. I due sposi a Vigàta aprono un salone di successo e

¹⁴ Camilleri appare anche, come si vedrà, in LA3 e, nei panni del signor Patò in *Topolino e la promessa del gatto*, offrendo in tutti e tre i casi un cameo alla Stan Lee nei film Marvel.

¹⁵ In LA2, ad esempio, l'ordine di lettura delle vignette non sempre coincide con quello dei balloon e proprio a causa di questi, che sono tutti collegati al parlante graficamente, ma che possono essere disposti sulla tavola in maniera insolita, collocati ad esempio tra più vignette, come nodi di collegamento tra più sequenze (es. LA2: 26) o in funzione espressiva per evidenziare alcune battute (es. LA2: 30).

chiamano in aiuto un parrucchiere francese, a cui poi cedono l'attività. Il marito conserva la passione per la caccia nei paesi dell'Est e la pesca sul gommone, finché una notte viene fatta esplodere la sua auto nel garage e Montalbano è convinto sia un *avvertimento*, anche se nessun legame con la mafia risulta a carico dell'uomo. Il commissario, dopo un secondo *avvertimento*, una polpetta avvelenata che uccide il cane di Memmi, capisce che in realtà si tratta di due eventi diversi e l'uomo gli conferma la verità: il primo è una vendetta della moglie gelosa, convinta che una cartolina firmata Tatra fosse di una donna, e non del compagno di caccia dell'Est, il secondo è una messa in scena del marito per far intendere alla donna di aver chiuso con le battute, e che perciò può placare la sua gelosia.

L'avvertimento si apre con la narrazione della storia familiare di Memmi, che è in commissariato per rispondere alle domande di Montalbano sull'esplosione dell'auto. L'incipit presenta dunque un flashback, che viene risolto in maniera strutturalmente diversa dai tre fumetti: LA1 e LA3 introducono, ad esempio, una cornice che riporta la vicenda di Antenore, eliminata invece da LA2. L'infedeltà al testo originario non va giudicata negativamente, anzi, perché è parte dell'interpretazione, che al tempo stesso rivela l'autonomia dell'adattamento ed è spia dei processi di rielaborazione del racconto di Camilleri, i quali testimoniano così anche delle riflessioni critiche. Il passato del padre fascista è di fatto irrilevante per lo svolgimento della trama, è funzionale a sviare l'attenzione del lettore. In LA2 la scelta è quindi di portare l'attenzione immediatamente sul personaggio Carlo Memmi e di seguire la sua vicenda, senza distrarre il lettore¹⁶. In LA1, invece, è conservato il flashback, grazie all'invenzione dell'intervista al vecchio Montalbano, cornice che permette di far diventare il racconto un ricordo per mettere in scena premesse ed eventi, entrambi nel passato rispetto al tempo della narrazione. La vicenda di Antenore è ricostruita infatti dalle parole del commissario nel corso di tre tavole, con un monologo, diviso tra i balloon di fronte al giornalista e le didascalie in cui, come una *voice over*, commenta i fatti del dopoguerra, mentre l'elemento visivo evoca il movimento nel tempo inserendo fotografie dell'epoca fascista rielaborate in tre vignette (pp. 15-17). Il passaggio dal flashback all'interrogatorio avviene attraverso una mediazione fisiognomica, nel senso che la scansione delle vignette è data da un'alternanza del mezzobusto di Antenore, ieri, e del figlio, oggi, i cui visi (e le cui posture) sono di fatto i medesimi, ma hanno un diverso taglio di capelli e un differente vestito, e ciò evoca il passaggio temporale.

Anche in LA3 la storia del padre è raccontata all'interno di una cornice, ma da tre vecchi signori seduti su una panchina del parco (pp. 38-39), poco lontani da un quarto, che ha le fattezze di Camilleri, che legge un volume Sellerio mangiando un arancino (il che è un omaggio sia all'editore di Montalbano sia a *Gli arancini di Montalbano* e alla passione culinaria del commissario), a cui i tre si rivolgono chiamandolo Don Andrea per avere informazioni sul "botto" dell'auto esplosa durante la notte. Il passaggio dalla cornice all'interrogatorio di Memmi è qui mediato visivamente attraverso il volo di una mosca, la quale, allontanata da Don Andrea con un gesto della mano, arriva alla finestra del commissariato ed entra nell'ufficio di Montalbano. La soluzione è un'elaborazione del testo originario, in cui l'insetto appare nel dialogo finale tra il commissario e il marito, quando cade nel caffè di quest'ultimo, che lo fa uscire dalla tazzina e lo salva bagnandolo con dell'acqua per sciogliere lo zucchero che gli si è depositato sulle ali. La mosca salvata è il correlativo della psicologia del personaggio, che ammette la verità ricordando quanto abbia sofferto ad ammazzare il suo cane, in quanto persona che "non farebbe male a una

¹⁶ Se però la scelta è focalizzare meglio la vicenda del personaggio, di certo questi non è reso graficamente in maniera adeguata, in quanto nulla della sua condizione economica agiata trapela dal suo abbigliamento e dal suo (com)portamento.

mosca”¹⁷. Come tale, l’insetto è messo in evidenza in tutti e tre i fumetti, ma in questo caso, apparendo sia all’inizio del racconto che nella parte finale (pp. 39-40, 44-47), è reso anche un’isotopia, che rafforza il legame tra cornice e racconto.

Spostando l’attenzione sull’ambientazione, come nessuno dei tre Montalbano è Zingaretti, nemmeno Vigàta è quella televisiva: è notturna in bianco e nero in LA1, cupa e inquietante nei colori di LA2, luminosa in quelli di LA3. E se il primo fumetto alterna stile cartoonesco e realistico (per quanto stilizzato), e sperimenta introducendo le fotografie storiche rielaborate come vignette, il secondo offre una raffigurazione grottesca e deformante dei personaggi, alla José Muñoz, mentre il terzo opta per un’ibridazione cinematografica con immagini, inquadrature e giochi di sguardi da commedia all’italiana, scegliendo anche di far impersonare il signor e la signora Memmi da Vittorio Gassman e Silvana Mangano. I due attori sono citati come interpreti dalla cover del racconto (p. 37), la quale da un lato cita cromaticamente le copertine Sellerio, dall’altro allude nel disegno e nell’indicazione degli attori a una locandina di film¹⁸.

Il racconto di Camilleri, inoltre, presenta anche un dialogo intertestuale con il fumetto Arcibaldo e Petronilla del «Corriere dei piccoli», ovvero Jiggs e Maggie nella versione italiana di *Bringing Up Father* di George McManus, fumetto presente nella storia perché il commissario possiede un’annata rilegata della rivista per bambini, il 1936, acquistata tempo prima degli eventi narrati. Si tratta di un altro correlativo, ma metatestuale, perché le vicende dei due sposi delle strisce sono caratterizzate dalla gelosia della moglie. La ripresa di questo elemento è particolarmente rilevante in LA1, in cui avviene un continuo gioco di rimandi tra il racconto di Camilleri, la serie tv e il fumetto di McManus. Lo Bocchiaro, infatti, trasponendo la narrazione nell’intervista dell’anziano commissario, non mette mai in scena Montalbano, ma solo i suoi interlocutori, *in primis* Carlo Memmi. L’uomo è raffigurato in maniera cartoonesca, ed è chiaro l’omaggio ad Arcibaldo, il marito della gelosa Petronilla. L’omaggio è però anche parte del dialogo intertestuale e intermediale con il racconto di Camilleri, in quanto il fumetto o, meglio, il tema della gelosia che accomuna la vicenda camilleriana e le strisce del «Corrierino», è centrale nell’allusione finale di Montalbano all’ossessione di Petronilla, con cui il commissario rivela ciò che ha intenzione di fare rispetto agli eventi accaduti¹⁹. La raffigurazione di Memmi nelle spoglie, nelle movenze e nelle situazioni di Arcibaldo diventa quindi la chiave di lettura che l’adattamento offre del testo originario: esprime come Montalbano vede l’imprenditore, della cui condizione Arcibaldo diventa il correlativo. La raffigurazione cartoonesca è significativa però anche per il registro scelto: focalizza l’elemento comico del racconto²⁰, mentre LA2 con una rappresentazione più cupa, grottesca, e quindi più espressionista, privilegia la componente drammatica, intima, della storia. Lo stile caricaturale e i richiami cinematografici di LA3, infine, pur sempre

¹⁷ Per evitare la ridondanza, Camilleri evita di usare questa espressione e le preferisce una variazione, quando fa dire a Menni: “Io non posso veder penare manco una formicola”; cfr. A. CAMILLERI, *L’avvertimento*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 157.

¹⁸ Ogni racconto ha una *cover*, ma se LA1 e LA2 la dedicano a Carlo Memmi, solo LA3 a Montalbano.

¹⁹ Cfr. A. CAMILLERI, *L’avvertimento*, cit., p. 159: “Carlo Memmi tirò un sospiro di sollievo, si susì. «Grazie. Ah, non mi ha detto la storia di... come si chiamano questi due?» «Arcibaldo e Petronilla. Gliela conterò un’altra volta. Per ora le basti sapere che Petronilla è una moglie gelosa.» Si sorrisero, si strinsero la mano. Disturbata dal movimento, la mosca volò via”.

²⁰ LA1 inoltre offre un esempio di autoironia *à la* Camilleri, quando al termine della storia l’intervistatore (Zingaretti) commenta la vicenda dicendo che è “così bella che un giorno qualcuno potrebbe trarne un film... o un fumetto!”, ma Montalbano (Camilleri) gli risponde: “Un fumetto... tipo Gordon Flash! / Non diciamo minchiate!”, riprendendo peraltro l’inversione anastrofica ricorrente nei testi dello scrittore per alterare il nome del personaggio di Alex Raymond, Flash Gordon (LA1: 23).

all'interno del registro comico, portano in primo piano non tanto l'indagine di Montalbano, quanto la relazione di coppia, resa macchiettistica.

Focalizzando invece l'elemento verbale dei fumetti, la situazione è più uniforme. In tutti e tre, in primo luogo, emerge un tratto comune: il testo è onnipresente nelle vignette ed è quantitativamente rilevante. Il fatto è da considerarsi un debito, forse una certa soggezione, nei confronti del testo camilleriano, ma più interessante è la relazione che i tre adattamenti instaurano con la sua lingua, che è un tratto fondamentale delle sue storie, come anche, pur con delle variazioni²¹, della serie televisiva.

Un adattamento a fumetti comporta ovviamente una trasposizione per immagini con un certo grado di invenzione per le parti diegetiche, nonché una loro drammatizzazione, e una trasformazione al diretto del discorso indiretto, con inevitabili modificazioni pronominali e spesso tagli delle battute per esigenze di spazio, ma in questo caso le varianti e le variazioni rispetto al testo originario non intaccano il tessuto linguistico camilleriano, la cui cifra è rispettata. Laddove non sono riprese frasi, espressioni e battute di Camilleri, viene preservato lo stile *vigatese*. Esempio è l'incipit nei due adattamenti a cornice: se in LA1 il monologo dell'anziano Montalbano rispetta quasi interamente il dettato originario, in LA3 il dialogo tra i vecchi imita la lingua dei testi di Montalbano riprendendo termini anche del racconto adattato (ad es. *garruso*) o comunque parole e forme del vocabolario della serie (*pirsona, camurria, scanto, nascíu, moríu, dintra...*) e l'uso del passato remoto, senza però spingersi alla posposizione del verbo in finale di frase.

4. *L'odore del diavolo* a fumetti: ambientazione, intertestualità, rielaborazione linguistica

Lo stile *vigatese* è invece ridimensionato profondamente nell'altro adattamento, *L'odore del diavolo*, che sembra sotto lo scacco di una rielaborazione purista del testo originario. Il racconto narra di una truffa ai danni della novantacinquenne Antonietta Fiandaca. Dopo aver pranzato da Clementina Vasile Cozzo, ex maestra, ora paraplegica e figura materna per il commissario, Montalbano ascolta quanto è successo all'anziana maestra della donna, la Fiandaca, che proprio quel giorno compie gli anni. Antonietta è molto benestante, con una buona eredità, tra cui due villini, uno in campagna e l'altro in città. Nel primo, però, una notte sente dei rumori e se il custode scongiura la presenza di ladri, nulla può contro un insistente odore di zolfo, segno della presenza del diavolo, che costringe l'anziana a dormire nel gazebo per i due mesi successivi. Durante una notte di forti rumori vengono distrutte le stoviglie, così deve far ripulire ogni angolo della villa, e solo quando passa il fetore la donna può tornare in camera sua. Dopo due settimane di pace, una notte si sveglia perché le salta sul petto un gatto con le corna; credendolo il diavolo, cerca aiuto nei nipoti: don Emanuele, esorcista, e Filippo, che però è un debosciato. Il prete, dopo tre giorni passati nella villa, è ritrovato malconcio e terrorizzato, così Antonietta è costretta a svendere la casa. Montalbano ascolta con attenzione, poi si offre di accompagnarla dalla sua maestra Clementina, che conclude la storia dicendo che la villa era stata trasformata dagli acquirenti in una bisca clandestina, poi scoperta e chiusa, ma che ora, nella villa di città dove Antonietta vive, tutto pare ricominciare. L'ex

²¹ Cfr. in proposito M. APRILE, "Montalbano in tv e la biodiversità televisiva", «Lingua italiana - Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Aprile.html> [consultato il 18 marzo 2024]; C. CALVO RIGUAL, "La variazione linguistica nella serie televisiva de *Il commissario Montalbano*", in G. CAPRARA; S. DEMONTIS (a cura di), *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 10), pp. 70-87, <<https://www.camilleriindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-10>>.

maestra, salutato Montalbano, incontra dunque la festeggiata, che però è spaventata dal fetore riapparso, così l'allieva la invita a trasferirsi da lei la notte per dormire, finché Montalbano non si rifarà vivo. Clementina, la sera stessa, con una scusa fa restare Antonietta nel villino. Vi resta anche la notte successiva, quando il commissario ferma una persona che sta cercando di entrarci; questi si spaventa e fa cadere una fialetta che si rompe ed emana fetore. È Filippo, che confessa di essere stato l'artefice della truffa, perché indebitato. Risolto il caso, a Montalbano resta il dubbio che l'ex maestra avesse creduto alla storia del diavolo, ma lei lo rassicura, perché in tal caso avrebbe chiamato il vescovo, e non lui.

L'adattamento è composto da 16 tavole disegnate da 15 autori: Paolo Bacilieri (2 tavole), Federico Manzone, Massimo Fenati, Andrea Serio, Sergio Algozzino, Daniel Cuello, Matthew Dooley, Giulio Macaione, Lorena Canottiere, Jon McNaught, Alessandro Tota, Alessandro Baronciani, Thomas Campi, Posy Simmonds, Lucas Varela. Anche in questo caso, la trama è sostanzialmente rispettata. Come di consueto i discorsi indiretti sono resi diretti, mentre per spiegare la relazione tra Clementina, Montalbano e Antonietta viene inventata una telefonata tra le due ex maestre nelle prime due tavole; inoltre, il discorso riportato di Montalbano sul suo dialogo con Filippo viene trasformato in diretto nella drammatizzazione della scena; infine, inventato il nome Vito per il custode della villa di campagna di Antonietta ed è resa con un ecfra^{sis} *a contrario* la raffigurazione del diavolo a partire dal testo (ironico) di Camilleri, da Fenati (OD: 82)²² e da Macaione (OD: 87)²³, il cui gatto con le corna è poi ripreso anaforicamente nella pagina finale di Varela (OD: 94) durante lo scambio sul diavolo tra Montalbano e Clementina. In alcuni casi la voce narrante interviene nelle didascalie come *voice over*, come nelle tavole di Algozzino, Cuello e Dooley (OD: 84, 85, 86), invece in quella di Canottiere, la più sperimentale, la narrazione di Clementina è sempre in una didascalia, ma all'interno di un balloon che parte dal personaggio, che racconta per parole e immagini gli eventi occorsi all'amica (OD: 88).

Gli stili delle singole tavole sono diversi, come è ovvio che sia in un lavoro a più mani²⁴, ma risulta comune il modello figurativo per Montalbano e per Vigàta, cioè quello televisivo. Sono passati vent'anni dall'altro adattamento, e la *dominante televisiva* è ora un fatto evidente. L'intervento però più sorprendente è l'intervento di normalizzazione della lingua di Camilleri, il cui espressivismo caratterizzante è sostanzialmente annullato, e gli elementi marcati in diatopia sono ridotti a mero colore, come fenomeni saltuari, il che impoverisce senz'altro la narrazione e non ha particolari giustificazioni, dato che nel frattempo lo stesso Francesco Artibani con il commissario Topalbano, su «Topolino», ha dimostrato quali possano essere le potenzialità di un simile impasto linguistico anche per un fumetto, fondendo insieme *topolinese* e *vigatese* con risultati di grande interesse, sfidando con successo i lettori ideali di «Topolino», ovvero ragazzi e bambini²⁵.

²² Cfr. A. CAMILLERI, *L'odore del diavolo*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 96: "Il commissario capì subito che la signora non stava parlando in metafora, si riferiva al diavolo diavolo, quello con le corna, il piede caprino e la coda".

²³ Ivi, p. 98: "Di un animale. A quattro zampe. Con le corna. Fosforescente, gli occhi rossi, soffiava e mandava uno spaventoso fetore di zolfo e di cloaca".

²⁴ Ci sono anche errori, come ammette lo stesso curatore nell'introduzione apparsa su «Linus» 8 (2021), p. 78: "Dunque il lettore ci scuserà se i baffi di Filippo Fulconis vanno e vengono da una vignetta all'altra, o se a un telefono cordless compare il filo nel voltare pagina".

²⁵ Per uno studio delle riscritture di «Topolino», cfr. G. CAPRARA, "Topalbano, commissario a Vigàta: a colloquio con Francesco Artibani", in M. DERIU; G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 37-40, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>; ID., "L'isola di Topalbano. Da Vigàta ai tesori di Cariddi", ivi, pp. 53-68, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>; A. SEBASTIANI, "Montalbano a fumetti, tra la Rai e Topolinia", «Lingua italiana - Treccani.it» (in pubblicazione). Per uno

Entrando nel dettaglio, la rielaborazione linguistica porta anche una certa disomogeneità nell'adattamento. Nella drammatizzazione dell'incipit narrativo, il testo di Camilleri è trasposto nel dialogo telefonico, compresa la parte relativa al rapporto tra Salvo e Clementina: "il commissario, che aveva perso la madre quand'era picciliddro, provava una specie di sentimento filiale"²⁶ → "Sai, Antò, è tutto sua madre, fin da quando era picciliddro, ha per me una specie di sentimento filiale" (OD: 80). Se l'esempio mostra la conservazione di *picciriddo*, nella tavola di Fenati si notano aggiunte à la Camilleri ("Cammina come una picciotta!" OD: 82), ma anche la traduzione di *feto* in *fetore*, che ricorre poi in tutto il fumetto, eccetto nelle tavole di McNaught e di Cuello (OD: 85, 89). In questa, però, nella sintesi del dettato originario si verifica anche una sensibile riduzione delle espressioni diatopicamente marcate: "Appena dintra al letto, Antonietta principiò a sentire il feto. Era una puzza insopportabile di zolfo abbrusciato ammiscato con miasmi di cloaca. Pigliava allo stomaco, faceva vomitare"²⁷ → "Gesummaria che feto! / Zolfo misto a cloaca?! / Fa vomitare!" (OD: 85).

In Dooley, *feto* lascia il posto anche a *puzzo*, per evitare la ripetizione, in una didascalia che elimina il discorso diretto, e lo normalizza, emendando gli elementi diatopicamente marcati: "Questo feto c'era ancora quando col giorno tornò dentro?" / "Certo. Lo notò macari la moglie del custode ch'era andata a puliziare la casa. Debole, ma c'era ancora"²⁸ → "Il mattino dopo il puzzo c'era ancora e lo notò anche la moglie del custode. Debole, ma c'era ancora" (OD: 86); allo stesso modo "una quinnicina di giorno"²⁹ diventa "due settimane" (OD: 86). Idem nella tavola di Macaione (OD: 87): "Antonietta aveva la febbre forte per lo scanto e delirava"³⁰ → "Antonietta aveva la febbre per lo spavento e delirava", dove viene colpito addirittura uno dei termini bandiera della lingua di Camilleri: *scanto*. Risulta quindi evidente la scelta di usare un italiano meno diatopicamente marcato (si veda anche *parrino* → *prete*) e grammaticalmente più standard, come testimonia anche l'intervento nella seguente frase, emendata dell'errato pronome maschile nel fumetto [enfasi mia]: "E per questo Antonietta lo chiamò, sperando che *gli* liberasse la casa"³¹ → "Antonietta sperava che liberasse la casa".

Altrove convivono conservazione ed emendazione: nella tavola di Canottiere (OD: 88), laddove il testo di Camilleri recita "Antonietta si preoccupò e avvertì i carrabinera"³² le forze dell'ordine diventano *carabinieri* (idem per "Poi i carrabinera la chiusero"³³ → "Poi i carabinieri [...] la chiusero"), ma viene mantenuta l'espressione *para para* ("ora la storia sta ricominciando para para"³⁴ → "ora sta ricominciando para para"). Conservativa anche la scelta nella tavola di Campi, con la sola ovvia variante pronominale (e verbale) nella drammatizzazione del passaggio: "Quelli che se l'accattarono per un decimo del valore reale erano d'accordo con *lui* → me. Ora *si era* → mi sono appattato con altri"³⁵ (OD: 92). In Varela (OD: 94), infine, è modificata una battuta di Montalbano, ma recupera una parola del suo vocabolario: "L'animale diabolico era un gatto, spalmato con una pasta

studio della lingua di «Topolino» cfr. D. PIETRINI, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Franco Cesati, 2008.

²⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *L'odore del diavolo*, cit., p. 95.

²⁷ Ivi, p. 97.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 98.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 99.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 101.

fosforescente e con un paio di corna di cartone attaccate in testa”³⁶ → “Un povero gatto randagio. / Che Filippo Fulconis ha spruzzato di vernice fosforescente / e ha conzato con un paio di corna di cartone in testa”. Il termine *conzato* non è però usato per “apparecchiare (la tavola)”, e nella battuta finale di Clementina *contato* viene sostituito da *raccontato*: “Io? E quando mai! Altrimenti perché le avrei *contato* → raccontato questa storia? / Se ci avessi creduto, l’avrei *contata* → raccontata al vescovo, non le pare?”³⁷.

5. Conclusioni

In conclusione, se ovviamente non è in base alla fedeltà al testo originario che si giudica un adattamento, di certo l’infedeltà è indicativa del dialogo intertestuale che si instaura. In questo caso la rielaborazione linguistica impoverisce senz’altro il racconto e testimonia una considerazione sul piano meramente diegetico della narrazione camilleriana. Ciò è riduttivo. La scelta di Fenati è orientata forse a un’ipotetica maggiore leggibilità, ma bisogna ricordare, come già detto, che i lettori ideali di «Topolino» sarebbero i bambini e i ragazzi e il pubblico della serie tv, abituato al *vigatese*, è almeno nazionale. Se invece la scelta è in nome di una maggiore traducibilità, i numerosi studi sulle traduzioni di Camilleri hanno dimostrato sia le difficoltà sia la ricchezza di tali operazioni. Di fatto, OD offre un racconto piacevole, di certo ben disegnato, pur in maniera stilisticamente disomogenea e non sempre coerente, che segue il modello televisivo per l’iconografia, ma dal punto di vista linguistico abbandona tanto il Montalbano letterario quanto quello della serie tv, senza una particolare rielaborazione alternativa. Si rivela quindi un adattamento passivo rispetto al racconto di Camilleri. Il risultato è infatti un testo che si appoggia al successo del personaggio (televisivo), ripropone fedelmente la trama nelle sequenze dei disegni, e nel complesso non cerca una voce propria, autonoma, che mostri la caratterizzazione della trasposizione a fumetti, in dialogo col testo originario.

In questa prospettiva, tra i quattro adattamenti, dal punto di vista grafico e narrativo il risultato forse più apprezzabile, senz’altro il più attivo, è quello di Lo Bocchiario, per il dialogo intertestuale tra il racconto letterario, la serie tv e Arcibaldo e Petronilla, che arricchisce e rende autonomo il lavoro quanto a ricerca visiva e a narrazione, che propone anche un’interpretazione precisa del testo originario. Va però ricordato che gli adattamenti di *L’avvertimento* sono antecedenti all’avvento della *dominante televisiva*, il che forse ha facilitato una ricerca iconografica autonoma rispetto alla serie tv. Paragonando LA1, LA2 e LA3 a OD in quest’ottica, e considerando il travestimento *topesco* di Zingaretti in Topalbano, emerge quanto la caratterizzazione televisiva abbia effettivamente conquistato l’immaginario visuale del mondo possibile di Montalbano. Dal punto di vista linguistico, invece, tutti e quattro gli adattamenti testimoniano una concreta difficoltà, perché si muovono o verso la ripresa pedissequa del dettato originario, quindi con un atteggiamento passivo, o verso la sua normalizzazione, quindi con un atteggiamento attivo ma in senso puristico. Si discosta da questa polarizzazione per il suo intento produttivo la rielaborazione che offre LA3, specie nella cornice iniziale, per quanto, come il disegno, il risultato sia decisamente macchiettistico. Resta il fatto che il terreno linguistico di Montalbano potrebbe essere affrontato in maniera più coraggiosa, come testimonia l’ibridazione attuata da «Topolino», che peraltro, come è noto, divertì molto lo stesso Camilleri.

³⁶ *Ibidem*.

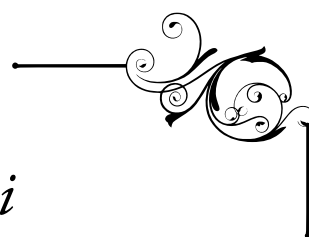
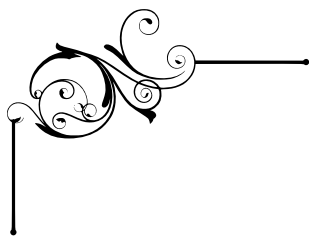
³⁷ Ivi, p. 102.

Bibliografia

- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.
- APRILE, MARCELLO, “Montalbano in tv e la biodiversità televisiva”, «Lingua italiana - Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Aprile.html> [consultato il 18 marzo 2024].
- ARCANGELI, MASSIMO, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cucc, 2004, pp. 203-232.
- BACKE, HANS-JOACHIM; FUSILLO, MASSIMO; LINO, MIRKO (eds.), *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, «Between», 10, 20 (2020), <<https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/156>> [consultato il 18 marzo 2024].
- CALVO RIGUAL, CESÁREO, “La variazione linguistica nella serie televisiva de *Il commissario Montalbano*”, in G. CAPRARA; S. DEMONTIS (a cura di), *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 10), pp. 70-87, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-10>>.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999 [I ed. 1998].
- CAMILLERI, ANDREA; LO BOCCHIARO, GIUSEPPE; STASSI, CLAUDIO; SPATARO, VALERIO, *L'avvertimento*, Milano, Hazzard, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA *et al.*, *L'odore del diavolo*, diretto da MASSIMO FENATI, «Linus», 8 (2021), pp. 78-94.
- CAMILLERI, ANDREA; ARTIBANI, FRANCESCO; CAVAZZANO, GIORGIO, *Topolino e la promessa del gatto*, «Topolino», 2294 (2013), pp. 11-50.
- CAMILLERI, ANDREA; ARTIBANI, FRANCESCO; SOLDATI, GIAMPAOLO, *Topolino e lo zio d'America*, «Topolino» 3067 (2014), pp. 11-50.
- CAMILLERI, ANDREA; ARTIBANI, FRANCESCO; MOTTURA, PAOLO, *Topolino e la giara di Cariddi*, «Topolino», 3223 (2017), pp. 11-45.
- CAPRARA, GIOVANNI, “Topalbano, commissario a Vigatta: a colloquio con Francesco Artibani”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 37-40, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- CAPRARA, GIOVANNI, “L'isola di Topalbano. Da Vigàta ai tesori di Cariddi”, in M. DERIU; G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 53-68, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- CHIURATO, ANDREA, *Intermedialità. Narrazioni, linguaggi, pratiche*, Bologna, Pàtron, 2023.
- DE MAURO, TULLIO, “L'«accipe e il colibrì»: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.
- DEMONTIS, SIMONA, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.
- FUSILLO, MASSIMO; TERROSI, ROBERTO, “Intermedialità”, in *Enciclopedia Italiana - IX Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.
- FUSILLO, MASSIMO; LINO, MIRKO; FAIENZA, LUCIA; MARCHESE, LORENZO (a cura di),

Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità, Bologna, il Mulino, 2020.

- HUTCHEON, LINDA; FUSILLO, MASSIMO; GUGLIELMI, MARINA (a cura di), "L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice", «Between», 2, 4 (2012), <<https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/20>> [consultato il 18 marzo 2024].
- LADOGANA, RITA, "L'arte italiana del Novecento nel *Montalbano* di Andrea Camilleri", «Medea», II, 1 (2016), <<https://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2422>> [consultato il 18 marzo 2024].
- LEITCH, THOMAS (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*, New York, Oxford University Press, 2017.
- 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)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 15-35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MARCI, GIUSEPPE; RUGGERINI, MARIA ELENA; SZÖKE, VERONKA, "La memoria (2004-2021). Consuntivo delle linee di ricerca sviluppate nei Seminari e nei Quaderni camilleriani", in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 16), pp. 9-17, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.
- MARRONE, GIANFRANCO, "Intorno alla tavola del commissario Montalbano", in G. MANETTI; P. BERTETTI; A. PRATO, *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Torino, Centro scientifico editore, 2006, pp. 265-277.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Rai-ERI, 2003.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.
- MATT, LUIGI, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI; G. MARCI; M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- NICHIL, ROCCO LUIGI, "Bibliografia montalbiana", «Lingua italiana - Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Nichil_Biblio.html> [consultato il 18 marzo 2024].
- PIETRINI, DANIELA, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Franco Cesati, 2008.
- RAJEWSKY, IRINA O., "Intermediality, Intertextuality, and Re-mediation. A literary perspective on Intermediality", «Intermedialités. Histoire en théorie des arts, design lettres et design techniques», 6 (2005), pp. 43-64 <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>> [consultato il 18 marzo 2024].
- SAINT-GELAIS, RICHARD, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SANTULLI, FRANCESCA, "Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni", in I. BAJINI; M. V. CALVI; G. GARZONE; G. SERGIO (a cura di), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano, LED, 2017, pp. 73-92.
- SANTULLI, FRANCESCA, *Montalbano linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*, Milano, Arcipelago, 2010.
- SEBASTIANI, ALBERTO, "Montalbano a fumetti, tra la Rai e Topolinia", «Lingua italiana - Treccani.it» (in corso di pubblicazione).



Gli amici di Camilleri

Raccogliamo qui una galleria di ritratti condensati in schede dedicate a personalità con le quali Camilleri è entrato in rapporto, stabilendo rapporti di vicinanza umana, intese culturali, collaborazioni di lavoro. Talvolta può essersi trattato di un semplice incontro, evocato in un racconto o nella battuta di un'intervista: pur sempre una traccia che può aiutare a comprendere qualche aspetto della sua opera.

Andrea Camilleri, Angelo Maria Ripellino e il “teatro inesistente”

SIMONA DEMONTIS

Quando parli coi morti, ti chiedi
se i vivi parleranno con te, morto.
Se ci sarà qualcuno a ricordarsi
delle tue chiacchiere, rosso geranio.

ANGELO MARIA RIPELLINO, *Autunnale barocco*

Il finale dell'ultimo film di Nanni Moretti, *Il sol dell'avvenire*¹, consiste in una felliniana parata in cui, nell'autunno del 1956, sfilano gli artisti di un circo ungherese; sono seguiti da una grande massa festante di comunisti italiani, soddisfatti che il PCI abbia preso una posizione netta contro l'atteggiamento repressivo dell'URSS nei confronti dell'insurrezione di Budapest. La dissidenza del partito è evidente, infatti, anche dal titolo *UNIONE SOVIETICA ADDIO!* che campeggia sulla prima pagina de *L'Unità*². Si tratta naturalmente della prospettiva di una Storia alternativa e sperata, non della Storia reale: una soluzione ucronica già espressa, per esempio, da Quentin Tarantino con *Inglourious Basterds* e altre pellicole successive³.

La conclusione fantastica e aperta alla speranza del film morettiano probabilmente sarebbe piaciuta a Angelo Maria Ripellino il quale, in occasione della Primavera di Praga nel 1968, fu incaricato da *L'Espresso* di scrivere dei *reportage* sulla situazione *in fieri*: inviò dalla città dell'allora Cecoslovacchia una serie di accorati articoli in cui si mescolava l'auspicio di una pacifica prosecuzione degli eventi e la dura reprimenda della paventata reazione da parte dei sovietici. Con la capitale ceca Ripellino aveva da tempo intessuto relazioni lavorative e affettive, con “la certezza di avervi abitato in altre epoche”⁴, al punto da dedicarle *Praga magica*, un suggestivo saggio romanzato redatto in una lingua espressionista, una prosa lirica; è una sorta di guida intellettuale, corredata da fotografie scattate dal figlio Alessandro. Se ne riporta qualche significativa riga:

Nei giorni impregnati di malta attaccaticcia [...] ho pensato ai tuoi parchi, Praga, ai tuoi palazzi stregati, alle tue béttole, dove si fa un gran guasto di birra. Ho pensato alle sere in cui dai muretti di Kampa guardavo la Vltava, che con rabbiose spalmate di onde batteva le rive, spaurendo i grossi ratti acquatili, uguali al sorcio di chiàvica che in una lirica di Holan rode e lacera Ofelia. Ho pensato al gocciolio delle sere in cui, bambola sciocca di stoppa, la luna giocava a rimpiattino coi castagni, cavalli dalla criniera di nebbia, col verderame della cupola di san Nicola, con le torri del ponte⁵.

¹ *Il sol dell'avvenire*, regia di N. MORETTI, Italia, 2023.

² In un'inquadratura del film (1h, 18 min.) si mostra uno dei titoli effettivi del quotidiano del PCI dell'epoca: *Stroncare la controrivoluzione ungherese*. La posizione del Partito comunista creò un *vulnus* mai ricucito col Partito Socialista e una contrapposizione fra personalità quali Nenni e Napolitano.

³ *Inglourious Basterds* (*Bastardi senza gloria*), regia di Q. TARANTINO, USA, 2009, è il primo della trilogia di film ucronici del regista statunitense, seguito da *Django Unchained* (USA, 2012) e *Once Upon a Time in... Hollywood* (*C'era una volta a... Hollywood*, USA, 2019).

⁴ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 6.

⁵ Ivi, p. 205. La chiusa finale del volume recita significativamente “Non ci resta altro che percorrere insieme il lunghissimo, chapliniano cammino della speranza” (ivi, p. 350).

Nato nel 1923 a Palermo, Ripellino si era trasferito a Roma adolescente e attraverso l'amicizia del padre con Angelo Musco aveva frequentato l'ambiente culturale della città, appassionandosi al teatro e alla letteratura. I suoi studi universitari presero una piega decisiva per l'intervento dello slavista Ettore Lo Gatto che, dopo la laurea in letteratura russa, lo sollecitò a specializzarsi in lingua e letteratura ceca. Dopo alcuni lunghi soggiorni a Praga nell'immediato secondo dopoguerra, Ripellino tornò in Italia con un prezioso bagaglio di esperienze e con Ela Hlochová, la donna che nel 1947 diventò sua moglie e lo affiancò nel lavoro di traduttore⁶. Divenuto docente universitario a soli venticinque anni, negli anni successivi, nonostante uno stato di salute non ottimale, Ripellino allargò ulteriormente i suoi orizzonti, collaborando con numerose riviste e quotidiani, occupandosi della curatela di antologie, scrivendo saggi di critica letteraria e interessandosi al cinema e alla poesia, dando prova di eclettismo e vivacità intellettuale⁷. Pubblicò la sua prima raccolta poetica, *Non un giorno ma adesso*, nel 1960 e in seguito, pur senza farne parte, si accostò alla neoavanguardia del *Gruppo 63*: diversi suoi componimenti furono inseriti nelle antologie dei poeti di questo cenacolo. Nell'ultima silloge, *Autunnale barocco*, vengono ancora evocati i fatti di Praga: attraverso la felice invenzione linguistica del titolo – che può definirsi la cifra della produzione poetica “mai più replicata”⁸ di Ripellino – sono espresse “le tensioni polari che connotano quella storia e che si condensano in figure mitiche”⁹. Un anno dopo, nel 1978, la morte lo colse proditoriamente: aveva solamente 55 anni.

La poliedrica personalità di Ripellino non sfuggì a Silvio D'Amico che nel 1951 lo chiamò a collaborare con la nascente *Enciclopedia dello spettacolo*¹⁰, un'imponente e ambiziosa iniziativa letteraria da costruire *ex-novo*, per la quale vennero reclutati giovani studiosi perlopiù poco esperti delle discipline loro assegnate, sotto il controllo di revisori

⁶ L'importanza di Ela Hlochová durante la vita di Ripellino e il suo ruolo di ‘vestale’ del retaggio culturale dello studioso sono messi in rilievo in A. FO, “Cent’anni fa oggi: Ela (e famiglia) nei versi di Angelo Maria Ripellino” in «Diacritica», 50 (2023), pp. 136-159, <<https://diacritica.it/letture-critiche/centanni-fa-oggi-ela-e-famiglia-nei-versi-di-angelo-maria-ripellino.html>> [consultato il 12 gennaio 2024].

⁷ Per constatare la molteplicità di competenze e aree di interesse di Ripellino, rimando ai due volumi, «Diacritica», 50 (2023), «Diacritica», 50/II (2023/24), che la rivista «Diacritica» ha pubblicato allo scopo di rendere omaggio allo studioso.

⁸ Cfr. J. NICOLosi, “Camilleri e il mistero di Ripellino, l'uomo che poetava in una lingua inesistente”, «Sicilian Post», 30 aprile 2023, <<https://www.sicilianpost.it/camilleri-e-il-mistero-di-ripellino-luomo-che-poetava-in-una-lingua-inesistente/>> [consultato il 18 dicembre 2023].

⁹ Cfr. G. CENGIAROTTI, “«Autunnale Barocco» / «Springtime Prague» 1968. La parola sottratta”, «La Rivista di Engramma», 68 (2008), pp. 73-86, <<https://doi.org/10.25432/1826-901X/2008.68.0062>> [consultato il 18 dicembre 2023].

¹⁰ L'enorme biblioteca utilizzata dai redattori dell'*Enciclopedia* è stata acquisita in gran parte dall'Università di Lecce, che cura *Il Fondo D'Amico EdS*, dal quale si estrae questa sintetica ma esaustiva definizione: “L'*Enciclopedia dello Spettacolo* fu ideata, iniziata e diretta da Silvio D'Amico quando non esisteva in Italia un'opera di consultazione universale sulla storia del teatro. Inizialmente la redazione, a conduzione quasi familiare, era costituita da 3 o 4 persone ed il progetto prevedeva 4 volumi. In seguito i collaboratori divennero oltre cinquecento; la redazione passò nel 1952 alla casa editrice Le Maschere, poi alla Fondazione Cini e infine alla SADEA, una collaborazione tra la Sansoni e la De Agostini. L'opera fu pubblicata in 10 volumi: 9 tra il 1954 e il 1962; il decimo volume, di solo aggiornamento, nel 1968. Con le sue 16.500 voci, 7.000 illustrazioni nel testo, 1.800 tavole fuori testo e 320 tavole a colori l'*Enciclopedia dello Spettacolo* rappresenta tuttora uno strumento validissimo per la sua qualità scientifica e per la vastità degli aspetti relativi allo spettacolo in essa trattati” (dal sito di UNILE, <<http://siba3.unile.it/ctle/damico/enciclopedia.htm>> [consultato il 18 dicembre 2023]).

quali Tullio De Mauro¹¹. Chicco Pavolini (che compare sotto lo pseudonimo di Francesco Savio) invitò a unirsi all’impresa Andrea Camilleri, che si ritrovò collega di Luigi Squarzina, Sandro D’Amico, Lele D’Amico, Vittoria Ottolenghi, Paolo Chiarini, Nino Borsellino e molti altri nomi che sarebbero diventati personalità di spicco della cultura italiana. Ricorda Camilleri:

[...] nessuno di noi conosceva la materia per cui era stato chiamato all’*Enciclopedia*. Nino Borsellino, per esempio, venne invitato a collaborare per la danza e non ne sapeva nulla, non aveva mai visto un balletto in vita sua. Ora, siccome credeva che tutti gli altri fossero competenti nella loro materia, studiava nottetempo; come facevo del resto io col cinema, di cui ero assolutamente a digiuno. Quindi ognuno di noi, di notte, si preparava a essere il bravo redattore del giorno dopo. Noi tutti siamo diventati esperti delle materie lavorando all’*Enciclopedia* perché nessuno sapeva niente. Voglio dire: ci trovammo improvvisamente con centinaia di libri a disposizione e il tempo per studiare, e ne sapemmo approfittare. Naturalmente qualcuno invece le cose le sapeva per suo conto, come Ripellino per esempio¹².

Ripellino fu incaricato di redigere le voci all’interno della sua vasta area di *expertise*, nella fattispecie il teatro slavo, ugro-finnico, romeno, nonché il teatro di burattini e marionette e la cinematografia slava. Tale lavoro, unito all’attività di traduttore dal russo e dal ceco, sarà prezioso per la redazione dei suoi saggi più famosi e apprezzati, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia* (1959) e *Il trucco e l’anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento* (1965). Per una decina d’anni¹³, Ripellino condivise la stanza nella sede dell’*Enciclopedia* proprio con Camilleri, il quale racconta di aver stilato, fra cinema e teatro, un centinaio di voci nel settore del teatro italiano contemporaneo, del teatro francese contemporaneo e della bibliografia cinematografica¹⁴.

A proposito della realizzazione dell’*Enciclopedia*, Camilleri racconta un episodio esilarante: il lavoro dei redattori consisteva non solo nello stendere le voci, ma anche nello sceverare quelle più significative nella vastità delle fonti a disposizione. Gli editori (gli eredi di Giovanni Gentile, proprietari della Sansoni) e il responsabile della pubblicazione, che era il filosofo Ugo Spirito, infatti, comparivano periodicamente per verificare l’entità dei volumi e imponevano tagli dolorosi di schede già accuratamente

¹¹ Al tempo De Mauro non aveva grande stima di Camilleri, il quale si diverte a riportare alcune sue parole, pronunciate in un convegno in cui sono state ripercorse le vicende dell’*Enciclopedia*: “Camilleri? Un cretino. Tutta questa genialità di cui parlano gli altri io, in Camilleri, non l’avevo mai trovata [...] Un giorno, due o tre anni fa, in un salotto romano, un signore ci volle leggere qualche cosa e scelse una pagina che mi fece saltare sulla sedia dalla bellezza... E di chi è?... Di Camilleri... Non mi dirai che è l’ex regista!... Sì... E ho dovuto ricredermi su tutto” (A. CAMILLERI, *L’ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2001, p. 14). È da rammentare che la sopraggiunta intesa fra i due ex colleghi ha sortito un volume di notevole interesse: A. CAMILLERI; T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.

¹² A. CAMILLERI, *L’ombrello di Noè*, cit., p. 12.

¹³ Non è possibile stabilire il numero esatto di anni, a motivo della lieve disparità nelle dichiarazioni rese da Camilleri nello stesso periodo. Nella lunga intervista concessa a Saverio Lodato afferma: “Per nove anni ho diviso la mia stanza con Angelo Maria Ripellino, e accanto a noi c’erano Paolo Chiarini, Lele D’Amico, Luigi Squarzina, Vittoria Ottolenghi per la danza, Tullio De Mauro” (S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 201). In un’altra occasione, dialogando con Roberto Scarpa, ricorda: “Abbiamo organizzato un bel convegno a Roma con Luigi Squarzina, Sandro D’Amico, Vittoria Ottolenghi, Paolo Chiarini, io... I superstiti. Abbiamo ricordato gli amici che non ci sono più, come Angelo Maria Ripellino, con quale lavorai per dieci anni nella stessa stanza” (A. CAMILLERI, *L’ombrello di Noè*, cit., p. 12).

¹⁴ Ivi, p. 14.

riempite. Ma Ripellino aveva escogitato una tecnica geniale che gli consentiva di salvare tutto il materiale al quale teneva:

Ripellino, calmissimo, eliminava senza alcun problema setto o otto nomi di cui aveva già compilato le voci. Che ti posso dire? “Bargijevich Igor, nato a... il...” Tutto perfetto, otto cartelle, dieci cartelle, complete di bibliografia. Eppure: “Va bene, posso eliminare Bargijevich”. E tagliava Bargijevich. Toglieva queste sette otto voci e tutto il resto, anche se era lungo, passava.

Scoprimmo dopo che erano nomi di artisti inesistenti. Approfittando della nostra ignoranza, Angelo scriveva di personaggi inesistenti, cecoslovacchi, polacchi, bulgari e poi li tagliava. Ora io non so queste voci dove siano andate a finire perché a pubblicarle avremmo una fantastica storia del teatro inesistente¹⁵.

L'amicizia fra i due fu coltivata durante e dopo l'esperienza all'*Enciclopedia*. Per esempio, Ripellino, grazie alle sue conoscenze in Cecoslovacchia, aiutò Camilleri a reperire del materiale che gli serviva per uno spettacolo, cioè alcuni “fondografi”, dei particolari proiettori ideati dal regista cecoslovacco Josef Svoboda, il cui peculiare utilizzo l'allora regista aveva potuto ammirare in un'opera di Luigi Nono, rappresentata alla *Fenice* di Venezia nel 1960¹⁶. Camilleri ricambiò il favore facendogli conoscere Pietro Sharoff, attore inizialmente trascurato in Italia anche dallo stesso Ripellino, su cui lo slavista ebbe modo di ricredersi. Questi, infatti, quando fu al corrente dell'amicizia fra i due teatranti, chiese insistentemente di poter incontrare l'artista russo per uno scambio di idee. Ripellino e Sharoff passarono uno o due pomeriggi insieme a casa di Camilleri¹⁷ a dialogare e discutere in modo serrato, passando spesso inavvertitamente alla lingua russa e esortando a intervenire il padrone di casa che, ignorando le lingue slave, in quel contesto veniva inevitabilmente emarginato. Lo scrittore ha raccontato l'episodio in più occasioni, ricordando con tono divertito che la passione con la quale i suoi ospiti conversavano era tale da far loro quasi dimenticare la presenza di una terza persona che, a causa della barriera linguistica, non poteva partecipare alle loro discussioni. Camilleri tiene a sottolineare che quest'incontro fu molto utile e foriero di risultati, perché “Pietro rivelò a Ripellino alcune cose su Stanislavskij che correggevano ciò che si era sempre creduto”¹⁸.

La profonda collaborazione e intesa fra Camilleri e Ripellino appare evidente alla fine degli anni '50, quando lo slavista insistette perché l'amico regista scrivesse la recensione al suo *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Rammenta Camilleri:

C'è una cosa alla quale tengo moltissimo ma che dico poco. Il primo libro in cui Ripellino cominciò a raccontarci quello che sapeva è *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Volle che ne scrivessi la recensione. Mi disse: «Guarda che in Italia sei l'unico che può capirne di questa storia». E io scrissi una recensione nella quale ci sono già tante idee che poi avrei tirato fuori trent'anni dopo nel mio spettacolo su Majakovskij¹⁹.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 264.

¹⁷ Anche in questo caso Camilleri fornisce due versioni leggermente diverse che non modificano la sostanza dell'aneddoto: in un caso parla di due densi pomeriggi a casa sua, presumibilmente a Roma (A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*, cit., p. 225 e p. 231); in un altro, riferisce di un unico pomeriggio in una casa vacanze a Fregene (A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 188).

¹⁸ A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*, cit., p. 231.

¹⁹ Ivi, p. 278.

Infatti, proprio sul poeta e rivoluzionario russo è incentrata la sua ultima rappresentazione teatrale curata in veste di regista, nel 1987-1988; uno spettacolo portato in *tournee* anche in Sudamerica che gli costò un’immensa fatica, in cui risulta evidente “il lato mio amoroso verso l’avanguardia storica [...] il mio distacco, la mia disillusione politica”²⁰ e nel quale si esaurì l’energia votata fino ad allora al teatro e destinata a confluire nell’attività narrativa²¹: “Quello spettacolo, infatti, era il mio segreto addio al teatro”²². Si tratta della trasposizione scenica di tre poemi, *Il Flauto di vertebre*, *La Nuvola in pantaloni* e – parzialmente – *Lenin*, tutti tradotti da Ripellino nel 1967, e riuniti sotto un unico titolo, *Il trucco e l’anima*, che omaggia l’amico scomparso ormai già da una decina d’anni²³.

Nel 2023 ricorreva il centenario della nascita di Ripellino e si sono moltiplicate le iniziative per celebrarlo²⁴: per esempio, è stato ricordato in ambiente accademico, con due dense giornate dedicatagli dall’Università *Sapienza* di Roma²⁵, che ha originato due volumi monografici davvero pregevoli che la rivista «Diacritica» ha voluto riservargli, nei quali vengono sviscerate le molteplici prospettive della sua opera²⁶. Di notevole spessore anche l’incontro organizzato da alcune associazioni culturali italiane e ceche, che ha sortito un libro antologico di poesie di autori vari, *Tra Praga e Roma*, con l’obiettivo di esaltare una delle attività di questo multiforme studioso²⁷. Andrea Camilleri avrebbe probabilmente dato il suo contributo in qualcuna di tali circostanze, perché ha sempre colto l’occasione di ricordare Ripellino: l’ha celebrato in un convegno con i colleghi superstiti dell’*Enciclopedia dello Spettacolo*²⁸, su cui purtroppo non ci sono altre testimonianze; in occasione dei quarant’anni dalla morte, ha partecipato con un intervento in video – di cui malauguratamente non c’è registrazione reperibile – al racconto-

²⁰ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 70.

²¹ Cfr. G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 243.

²² A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 59.

²³ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 243. Cfr. anche M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit. p. 70.

²⁴ Lamenta, peraltro, una certa disattenzione nei confronti di Ripellino il giornalista siciliano Nicolosi, nell’articolo “Camilleri e il mistero di Ripellino, l’uomo che poetava in una lingua inesistente”, cit., nel quale si mette in evidenza la portata culturale di Ripellino e il legame con Camilleri. Tale testo, tuttavia, è stato pubblicato nel mese di aprile del 2023, quindi prima della maggior parte delle manifestazioni al riguardo.

²⁵ La prima giornata, tenuta il 12 giugno 2023, *Angelo Maria Ripellino (1923-1978) maestro e poeta nel centenario della nascita*, è stata articolata in due sessioni: la prima con le testimonianze dei suoi allievi e la seconda riservata “agli aspetti meno indagati del Ripellino intellettuale e artista, in particolar modo al suo lascito poetico e all’influenza derivata dalla sua attività di traduttore e critico” (notizie ricavate dal sito dell’Università *Sapienza* <<https://web.uniroma1.it/lcm/news/angelo-maria-ripellino-1923-1978-maestro-e-poeta-nel-centenario-della-nascita-luned%C3%AC-12-giugno>> [consultato il 23 dicembre 2023]). La seconda giornata, organizzata il 23 ottobre 2023, *L’arte della fuga. Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia*, ha indagato su altri aspetti dell’eclettica opera di Ripellino. Entrambe le locandine sono rintracciabili sul sito della rivista «Diacritica», <<https://diacritica.it/>> [consultato il 13 gennaio 2024]. Un’altra manifestazione è stata organizzata a Praga il 7 novembre 2023 dall’Istituto Italiano di Cultura di Praga, città che si appresta a dedicare una via allo studioso che tanto l’ha amata (<<https://www.agi.it/cultura/news/2023-11-09/presto-a-praga-una-via-dedicata-a-angelo-maria-ripellino-23895166>>, [consultato il 23 dicembre 2023]).

²⁶ «Diacritica», 50 (2023), cit., «Diacritica», 50/II (2023/24), cit., <<https://diacritica.it/>> [consultato il 13 gennaio 2024].

²⁷ La presentazione del volumetto collettaneo è avvenuta a Roma il 4 dicembre 2023, a cura dell’Associazione Praga, in collaborazione con l’Associazione Lucerna, l’Ambasciata della Repubblica Ceca e il Centro Ceco di Roma.

²⁸ A. CAMILLERI, *L’ombrello di Noè*, cit., p. 12 e p. 14.

spettacolo *Tentativo di perdersi nel continente Ripellino*, scritto e realizzato da Giuseppe Dierna nel 2018 al Teatro di Villa Torlonia a Roma. Nei confronti dell'amico e collega Angelo Maria Ripellino, Andrea Camilleri ha sempre avuto sincere espressioni di ammirazione per la sua competenza di insigne slavista, ma di lui ha voluto sottolineare anche le formidabili doti d'ironia e di *sense of humour*, l'abilità comica e canzonatoria con cui, in modo giocoso, lo irrideva per la sua attività di regista 'impegnato':

Era un gran personaggio, all'*Enciclopedia* c'erano bacheche, che servivano per gli ordini di servizio: "Camilleri consegni la voce tal dei tali che manca". Lui invece nelle bacheche metteva poesie e fotomontaggi; ne conoscevo tre che mi riguardano.

Ce n'è uno bellissimo che mi dedicò quando feci la regia di *Come siamo stati* di Adamov: si intitola *Lamento di regista* e conclude così: "... di questi Ionesco non ne posso più, il mio sogno è dirigere Sardou"²⁹.

Un ulteriore contributo di Camilleri, a dire il vero il suo primo scritto in cui appare (e non appare) Ripellino, è presente in un'opera poco nota che raccoglie gli articoli stilati tra il 1973 e il 2001 sull'attività artistica del pittore e scultore Angelo Canevari, altro fidato sodale dello scrittore³⁰. Tra queste opere d'occasione spunta la fulminante "Recensione a un saggio su Angelo Canevari"³¹, del 1975: cioè il giudizio critico su un saggio inventato, *Canevari o l'obliterazione differita*, di Augusto Maria Pirellino, pseudonimo sotto il quale si nasconde con evidenza proprio Ripellino³². Pirellino viene definito beffardamente proconsole che "bellamente processiona" al seguito del "logoteta Furio Carlo Arsan"³³, palmare camuffamento del nome del critico d'arte Giulio Carlo Argan. La recensione è redatta con palese intento parodico, adopera un linguaggio complesso e filosofeggiante e utilizza termini altisonanti e obsoleti; una tecnica che Camilleri dispiegherà ampiamente (e con percepibile divertimento) più di vent'anni dopo ne *La concessione del telefono*: un "lessico da cruscante", secondo la definizione di Luigi Matt³⁴. Si tratta di un testo borgesiano: il nome dello scrittore argentino non compare esplicitamente nell'articolo citato, ma affiora con insistenza nell'arco dell'intero libro³⁵. È una delle prime manifestazioni dello spirito da falsario di Andrea Camilleri che inanella fantomatici studiosi e concetti arzigogolati, mescolati a menzioni di critici di fama quali

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, con fotografie di G. Cannata, Ginevra/Milano, Skira, 2012.

³¹ A. CAMILLERI, "Recensione a un saggio su Angelo Canevari", «Quaderni di critica d'arte», a cura di M. GRECO, 26 (1975-1976), Galleria *In primo piano*, Taranto, 1975. Incluso poi in ID, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, cit., pp. 73-75.

³² Ivi, pp. 73-75. Sono fornite anche fantasiose indicazioni bibliografiche: Tazzola editore, Pescia, 1968, pagine 915, rubli 35. La scelta dell'unità monetaria è un altro segno che allude a Ripellino.

³³ Ivi, p. 73

³⁴ MATT, LUIGI, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani 12), p. 71, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>. È importante sottolineare che Ripellino ha prestato molta attenzione alle stratificazioni linguistiche e che nei suoi scritti è possibile rintracciare inserti e rimandi a termini di un passato anche non recente. A tal proposito sono preziosi alcuni contributi: D. DI FALCO, "«Un'ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: tessere cinque-secentesche in *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino", «GiSLI» II/2 (2023), pp. 83-114; ID., "«Io che amo limar le parole come pietre dure». Note sul lessico di *Praga magica*", «Diacritica», 50/II (2023/24), pp. 29-40, <<https://diacritica.it/letture-critiche/io-che-amo-limar-le-parole-come-pietre-dure-note-sul-lessico-di-praga-magica.html>>[consultato il 13 gennaio 2024].

³⁵ Cfr. A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, cit., pp. 7, 9, 117, 119-120, 123.

Roland Barthes e Michel Butor, memore di quel “teatro inesistente” dell’amico Ripellino: l’autore di un volume immaginario non poteva essere che lui.

Bibliografia

- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, “Recensione a un saggio su Angelo Canevari”, «Quaderni di critica d’arte», a cura di MICHELE GRECO, 26 (1975-1976), Galleria *In primo piano*, Taranto, 1975, in ID., *Un’amicizia. Angelo Canevari*, con fotografie di GIACOMO CANNATA, Ginevra/Milano, Skira, 2012, pp. 73-75.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di RENATO SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un’amicizia. Angelo Canevari*, con fotografie di GIACOMO CANNATA, Ginevra/Milano, Skira, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA; DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.
- CENGIAROTTI, GIUSEPPE, “«Autunnale Barocco» / «Springtime Prague» 1968. La parola sottratta”, «La Rivista di Engramma», 68 (2008), pp. 73-86, <<https://doi.org/10.25432/1826-901X/2008.68.0062>> [consultato il 18 dicembre 2023].
- «DIACRITICA», 50 (2023), <<https://diacritica.it>> [consultato il 12 gennaio 2024].
- «DIACRITICA», 50/II (2023/24), <<https://diacritica.it>> [consultato il 13 gennaio 2024].
- DI FALCO, DAVIDE, “«Un’ebbra molteplicità di rimandi e reminiscenze»: tessere cinque-secentesche in *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino”, «GiSLI» II/2 (2023), pp. 83-114.
- DI FALCO, DAVIDE, “«Io che amo limar le parole come pietre dure». Note sul lessico di *Praga magica*”, «Diacritica», 50/II (2023/24), pp. 29-40, <<https://diacritica.it/letture-critiche/io-che-amo-limar-le-parole-come-pietre-dure-note-sul-lessico-di-praga-magica.html>> [consultato il 13 gennaio 2024].
- FO, ALESSANDRO, “Cent’anni fa oggi: Ela (e famiglia) nei versi di Angelo Maria Ripellino” in «Diacritica», 50 (2023), pp. 136-159, <<https://diacritica.it/letture-critiche/centanni-fa-oggi-ela-e-famiglia-nei-versi-di-angelo-maria-ripellino.html>> [consultato il 12 gennaio 2024].
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- NICOLOSI, JOSHUA, “Camilleri e il mistero di Ripellino, l’uomo che poetava in una lingua inesistente”, «Sicilian Post», 30 aprile 2023, <<https://www.sicilianpost.it/camilleri-e-il-mistero-di-ripellino-luomo-che-poetava-in-una-lingua-inesistente>> [consultato il 18 dicembre 2023].
- RIPELLINO, ANGELO MARIA, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.
- RIPELLINO, ANGELO MARIA, *Autunnale barocco*, Torino, Einaudi, 1977.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.

Sitografia

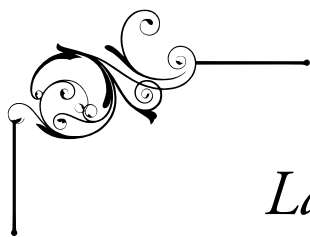
- Università *Sapienza*, Roma, <<https://www.uniroma1.it/it/pagina-strutturale/home>> [consultato il 18 dicembre 2023].

Università di Lecce, *Il Fondo D'Amico EdS*, <<http://siba3.unile.it/ctle/damico>>
[consultato il 18 dicembre 2023].

Filmografia

Il sol dell'avvenire, regia di NANNI MORETTI, Italia, 2023.

Inglourious Basterds (Bastardi senza gloria), regia di QUENTIN TARANTINO, USA, 2009.



La Biblioteca di Camilleri

Andrea Camilleri aveva due biblioteche: una negli alti scaffali che ornavano la casa di via Asiago, traboccanti di volumi che sapeva ritrovare per lunga consuetudine; divenuto cieco, dava esatte indicazioni perché gli prendessero l'opera di cui voleva sentir leggere un passo.

L'altra – più ricca e sempre disponibile – l'aveva nella sua sbalorditiva memoria, ordinata in un repertorio di libri letti in anni lontani e nel presente. Citava autori, titoli, trame, personaggi e argomenti: ne parlava con i suoi interlocutori, li menzionava nelle opere che scriveva.

Di questa seconda biblioteca vorremmo qui compilare un catalogo minimo.

“Passato attraverso le maglie della censura fascista”: Camilleri e *La condizione umana* di André Malraux

GIUSEPPE MARCI

Nel vasto racconto, scritto e orale, che Camilleri ha *dipinto* nel corso della sua lunga esistenza, molti *attori* ripetutamente attraversano il confine tra persona e personaggio.

Lo scrittore lo ha, alla fine, esplicitato, intrecciando i ruoli che il suo Tiresia, in parte figura storico-letteraria, in parte *alter ego*, interpreta nella *Conversazione su Tiresia*. L'antico vate, tuttavia, non è l'unico, né il più importante, ch  anzi questo attraversamento di confine compete in primo luogo allo stesso Camilleri: forse il personaggio di cui pi  spesso egli ha detto e scritto, elevandolo al ruolo di rappresentante di una generazione, quella nata negli anni Venti, cresciuta in un momento storico per cos  dire assoluto e inibente visioni *altre*, l'et  del fascismo, che non consentiva a un bambino o a un adolescente di concepire ipotesi diverse rispetto a quanto la realt  italiana contemporanea proponeva.

Parla spesso di s , Camilleri, in un dire autobiografico che, non di rado, sconfinando nel *cunto*, nella narrazione fatta secondo sue regole proprie che ammettono un qualche discostamento dalla realt  o che, comunque, la realt  restituiscono filtrata: per obbedienza ai precetti cui deve soggiacere chi narra, con parole dette o scritte. Parla di s , e ha la capacit  di connettere tra loro parole pronunciate (o scritte) in tempi diversi, talora anche riproposte in forme simili e in apparenza ripetitive, quasi avesse dimenticato d'aver gi  raccontato un episodio o un pensiero: in realt  ridisegnandole attraverso nuove combinazioni; sfidando la capacit  dell'ascoltatore/lettore che deve essere altrettanto abile nel ricomporre l'unit  di un episodio e nel coglierne il senso.

Si prenda, ad esempio, un nodo cruciale della sua personale esistenza – il tragitto dal fascismo al comunismo – che da storia privata si eleva a testimonianza di un'epoca, del difficile passo compiuto da un'intera nazione che inizia a percorrere il territorio della democrazia. E se ne consideri un singolo aspetto, riguardante l'ispirazione che, per il compimento di quel passo, Camilleri dice essergli nata dalla lettura del romanzo *La condizione umana* di Andr  Malraux.

Possiamo costituire un piccolo *corpus* rappresentato da una serie di brani tratti da opere di diverso genere, pubblicate negli anni compresi tra il 2007 e il 2018, dove si tratta degli effetti generati dalla lettura di quel libro sulle concezioni di un adolescente. Sono le memorie di ispirazione autobiografica, comprese in pagine narrative, in pubbliche conversazioni o in interviste, che troviamo in: *Le pecore e il pastore* (2007); *Questo mondo un po' sgualcito* (2011); *I racconti di Nen * (2013); *Come la penso* (2013); *La lingua batte dove il dente duole* (2014); *Segnali di fumo* (2014); *Certi momenti* (2015); *Ora dimmi di te* (2018).

Una prima menzione della situazione e dell'opera compare in *Le pecore e il pastore*, nel capitolo dedicato a tratteggiare le attivit  di Giovanni Battista Peruzzo, vescovo di Agrigento dal 1932 al 1963. Camilleri non nasconde una valutazione positiva nei

confronti del prelado e racconta di un incontro, avvenuto nel 1942, quando, insieme ad alcuni compagni del liceo, aveva dato vita a un giornaleto sul quale scriveva articoli “anche di politica”¹. Per tale motivo il prelado volle conoscerlo e, nel corso del colloquio, paternamente gli svelò: “le tue sono idee comuniste, figlio mio”².

Camilleri descrive la reazione di stupore di sé stesso, diciassettenne e appartenente a una famiglia di sentimenti fascisti, che solo l’anno successivo, ovvero nel 1943, e per la mediazione di un illuminato sacerdote, avrebbe avuto informazioni, tanto sul *Capitale* di Carlo Marx, quanto sulla dottrina sociale della Chiesa esposta da Leone XIII nell’enciclica *Rerum novarum*:

Ma frattanto, a me era capitato di leggere *La condizione umana* di Malraux, passato non si capisce come attraverso le maglie della censura fascista, e mi ero fatto persuaso che il vescovo, dicendo che manifestavo idee comuniste, non aveva sgarrato di molto³.

L’interesse di questo brano risiede nel fatto che la lettura del romanzo francese è legata a una temperie culturale resa possibile dalla condivisione di idee e propositi (pre)politici con alcuni compagni di scuola e dalla frequentazione di don Ginex che Camilleri, qui come in altre circostanze, ricorda con stima. In aggiunta, c’è la notazione relativa alla censura fascista che si era lasciata sfuggire un’opera sulla quale avrebbe dovuto fermare le sue occhiate attenzioni.

Su quest’ultimo tema tornerà più volte, ad esempio in una conversazione con Francesco De Filippo e in un’altra con Tullio De Mauro, in *I racconti di Nenè, Certi momenti e Ora dimmi di te*⁴.

Parlando con De Filippo, Camilleri formula un concetto che riprenderà negli anni avvenire, spiegando gli effetti provocati in lui dalla lettura del romanzo di Malraux come un fatto fisico, uno spostamento “di masse cerebrali”, in seguito al quale gli “vennero la

¹ A. CAMILLERI, *Le pecore e il pastore*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 45.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 46.

⁴ “André Malraux è stato un comunista, il primo a scrivere dei comunisti in un certo modo nel suo romanzo *La condizione umana*. Io lo lessi che ero giovanissimo, nel ’42, stranamente questo libro passò attraverso le maglie idiote della censura fascista” (A. CAMILLERI, *Questo mondo un po’ sgualcito. Conversazioni con Francesco De Filippo*, Castel Gandolfo [Roma], Infinito edizioni, 2011, pp. 102-103). “Non so come mai questo libro passò attraverso le maglie della censura fascista, eppure venne pubblicato nel 1941 in Italia, da Bompiani, capisci? Passavano attraverso la censura che non ne capiva la forza, passò *La condizione umana*, passò *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, passò *Paesi tuoi* di Pavese, passò una quantità di roba che se tu la leggevi, ti formava veramente” (A. CAMILLERI, T. De MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 66-67). La prima edizione italiana, nella traduzione di Antonio Ferrarin, in realtà è stata pubblicata da Bompiani nel 1934, come lo stesso Camilleri scriverà successivamente: “Passavo notti insonni, chiedendomi quale sarebbe stato il mio avvenire in un mondo del quale rifiutavo tutto. In quei giorni mi capitò tra le mani un libro: si trattava di *La condizione umana* di André Malraux, pubblicato in Francia nel 1933, stampato in Italia l’anno successivo e misteriosamente sfuggito alle maglie della censura” (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 44). Si vedano anche i seguenti passi: “Crescendo con gli anni e, soprattutto, frequentando i miei professori del liceo, cominciai a capire che il fascismo non era la cosa splendida che mi appariva e incominciai ad avere lunghe crisi di coscienza, finché nel 1942 mi capitò di leggere un libro, *La condizione umana* di André Malraux, passato stranamente attraverso le maglie della censura fascista, attraverso il quale, per la prima volta, capii che i comunisti non mangiavano i bambini, non erano degli assassini, ma erano gente come noi.” (A. CAMILLERI, *I racconti di Nenè*, Milano, Melampo editore, 2013, p. 13); “mi capitò tra le mani un libro sfuggito miracolosamente alla censura. Era *La condizione umana* di André Malraux” (A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018, p. 19).

febbre, i brufoli”⁵. Se apparisse un’amplificazione retorica, occorrerebbe ricordare la forza pervasiva di un regime dittatoriale, capace di invadere la sfera politica, come pure quella culturale, il mondo dell’istruzione e i nuclei familiari, la sfera più intima di un individuo. Epperò, anche un siffatto regime può avere qualche smagliatura attraverso la quale penetra e attecchisce un germe di pensiero contrario: su tale aspetto, ovvero su come per lui sia stato possibile avviare un processo di riflessione da cui sarebbe derivata la ripulsa del fascismo, Camilleri pone l’accento in una considerazione del 2014:

Mi hanno domandato come abbia fatto a essere comunista appena diciassettenne e ancora col fascismo al potere. La domanda era però incompleta, perché prima ancora di chiedermi come avevo fatto a essere, avrebbero dovuto domandarmi come avevo fatto a non essere. Cioè come ero riuscito a non essere più fascista mentre il mondo che mi circondava, anche quello familiare, pensava fascista. È stato un processo di maturazione assai sofferto, addirittura fisicamente, non perché patissi di ripensamenti, ma perché tutto avveniva nella solitudine più completa, chiuso per ore e ore dentro la mia stanza a leggere e a rileggere Vittorini e Malraux, che agivano in me come una trasfusione di sangue⁶.

Sta descrivendo una sorta di mutazione genetica, il cambiamento dei cromosomi ricevuti per via paterna: sapendo che una delle conseguenze di questo processo potrebbe essere un contrasto nella dimensione familiare e privata, uno sconvolgimento dell’esistenza che riguarda il piano psicologico ed emotivo, tanto quanto, come abbiamo visto, quello fisico.

Uno scrittore – uno scrittore come Camilleri – non dimentica né trascura nulla di quanto ha detto (anche in interviste apparentemente effimere) o scritto (persino in note che

⁵ A. CAMILLERI, *Questo mondo un po’ squalcito*, cit., p. 103. La descrizione degli effetti fisici ritorna in *I racconti di Nené* (“Ebbi una tale emozione nel leggere questo libro che credo mi spuntarono dei brufoli, mi venne la febbre alta nella notte” A. CAMILLERI, *I racconti di Nené*, cit., p. 13); in *Come la penso* (“le stesse sensazioni, le identiche emozioni che avevo avute leggendo, nel 1942, un romanzo di André Malraux, *La condizione umana*. Quella volta avevo avuto l’impressione di sentire materialmente masse di cellule che si spostavano dentro il mio cervello”, A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 249); in *La lingua batte dove il dente duole* (“Sono convinto che in una notte masse di cellule del mio cervello si spostarono, tant’è vero che mi svegliai all’indomani con la febbre e le pustole in faccia. Mi capitò alla fine del 1942, leggendo *La condizione umana* di Malraux, in cui capii che i comunisti non mangiavano i bambini, che erano come noi e che tutto quello che mi era stato detto era fasullo, falso”, A. CAMILLERI, T. De MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 66); in *Certi momenti* (“Il libro, che tratta in sostanza di una rivolta comunista, letteralmente mi fece venire la febbre [...] Quella notte lessi il libro tutto d’un fiato. Sono certo che immediatamente dopo quella lettura masse di neuroni del mio cervello si spostarono da una parte all’altra, che una modificazione radicale avvenne nel mio essere; sentii di più che quei comunisti non solo erano uguali a me, ma erano miei fratelli, che i loro ideali erano queglii stessi miei, che io erroneamente avevo attribuito consoni al fascismo. Furono tre giorni di autentica malattia: avevo la febbre a trentanove, mi spuntarono come delle pustole sul viso, il medico chiamato di corsa diagnosticò un avvelenamento alimentare. In parte ci aveva indovinato, solo che non si trattava di un avvelenamento, ma dell’immissione di sangue nuovo, diverso, vivo, caldo, palpitante, che il mio organismo stentava a fare entrare dentro di sé”, A. CAMILLERI, *Certi momenti*, cit., pp. 44-45); in *Lettera a Matilda* (“Era *La condizione umana* di André Malraux. Lo lessi. Credo che in quella notte masse del mio cervello si siano spostate da un luogo all’altro. Fui assalito da una leggera febbre”, A. CAMILLERI, *Lettera a Matilda*, cit., p. 19).

⁶ A. CAMILLERI, *Segnali di fumo*, Torino, Utet, 2014, p. 37. C’è una sottolineatura da fare e riguarda i nomi degli scrittori (ma senza dimenticare il pittore Kokoschka) citati da Camilleri nei passi qui presi in esame; uno su tutti, quello di Vittorini, che una volta compare, insieme a quello di Pavese, un’altra volta da solo, accostato a Malraux.

possono apparire occasionali): viene il momento in cui tutto torna utile per costruire un racconto compiuto.

O forse due, come accade in *Certi momenti*, dove troviamo i capitoli dedicati alla Federala e al libro di Malraux.

Certi momenti raccoglie brevi storie di incontri con “gli uomini, le donne e i libri” che “hanno rappresentato per me delle scintille, dei lampi, dei momenti di maggior nitidezza”⁷: tra i libri *Orlando furioso* e *Pinocchio* (che danno il titolo a un racconto in cui anche di *Alice nel paese delle meraviglie* si tratta) e, inevitabilmente, *La condizione umana*, citato ne *La Federala* e a cui è dedicato un intero capitolo.

Qui il racconto, che contiene molti degli elementi incontrati nelle diverse anticipazioni del tema, acquista strutturazione compatta per delineare un processo in atto e i suoi esiti. Tutto parte dal raduno della gioventù fascista e nazista europea avvenuto a Firenze, nel 1942, e al quale Camilleri partecipò – insieme a due compagni di liceo: Gaspare Giudice e Luigi Giglia –, rendendosi protagonista della sconcertante protesta contro l’esposizione della sola bandiera nazista, e non di quella italiana. Poi il discorso di Baldur von Schirach che dipingeva un’Europa futura dove si sarebbe potuto leggere un solo libro, il *Mein Kampf* di Hitler e dalla quale sarebbe stata bandita l’«arte degenerata»: “E qui io precipitai in una sorta di angoscioso tormento, perché era proprio quell’arte che più amavo. Non avrei dunque mai più potuto leggere Gide, non avrei più potuto guardare un disegno o una pittura di Kokoschka”⁸. Infine, il resoconto dell’aggressione subita da parte di Alessandro Pavolini. Tutto ciò narrato in tre delle poco più di quattro pagine che formano il racconto e costituiscono, con tutta evidenza, il presupposto necessario per capire il vero e proprio nucleo narrativo di un testo intitolato: *Un libro: La condizione umana di Malraux*.

Rientrato da Firenze, il ragazzo è in preda a una crisi di coscienza: “ero sicuro di non essere più un fascista, ma non sapevo ancora che cosa ero in realtà”⁹. Ad aiutarlo a risolvere il dilemma giunge l’incontro casuale col libro del romanziere francese che apre davanti ai suoi occhi scenari prima inimmaginabili e gli offre una prospettiva destinata a inquadrare, con coerenza, le concezioni e gli atti di tutta la vita.

In conclusione: l’aver messo insieme e ripercorso i passi presi in esame prima della sintesi realizzata per *Certi momenti*, può aiutarci a capire come anche circostanze editoriali che possiamo dire abbiano “un mero valore sociale”¹⁰ possono aver aiutato l’autore a elaborare prime formulazioni di un racconto che alla fine tale si mostra, in una forma compiuta, solo in questa occasione, e nel diseguale equilibrio fra testo (di Malraux) e contesto (la temperie nazifascista): in tale situazione con tutta probabilità si cela uno dei principali motivi per interpretare la ricezione potente di un’opera capace di destare echi che vanno ben al di là degli ambiti letterari e plasmano il ricordo della lettura, conservandolo vivo nei decenni successivi¹¹.

⁷ A. CAMILLERI, *Certi momenti*, cit., p. 3.

⁸ Ivi, p. 43.

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ Prendo a prestito questa espressione da Giuseppe Petronio che la usa a proposito delle “poesie d’occasione” di Giuseppe Parini: anche Camilleri, nella sua generosa disponibilità nei confronti di chiunque gli chiedesse un’intervista, una nota di poche righe o anche un semplice parere, talvolta deve aver considerato queste circostanze come “doveri mondani che nessuno potrebbe trascurare senza passare per scortese” (G. PETRONIO, *Parini e l’illuminismo lombardo*, Bari, Laterza, 1972, p. 30): salvo poi ritornare sulle parole disperse in quei mille rivoli, per ricompattarle in un vero e proprio racconto.

¹¹ Camilleri non dice se abbia o meno riletto *La condizione umana* negli anni maturi. Un altro scrittore, Graham Greene, lo ha fatto e, in conseguenza, ha modificato il suo iniziale giudizio: “Da giovane, Greene aveva ammirato la scrittura di Malraux, soprattutto il romanzo *La condizione umana*, ma quando lo rilesse con l’idea di trarne una sceneggiatura per un film rimase deluso”, R. GREENE, *Roulette russa. La vita e il tempo di Graham Greene*, Palermo, Sellerio, 2021, p. 517.

Ma non avremmo davvero concluso se non prendessimo in esame un'opera che precede d'una dozzina d'anni le altre qui menzionate e che con *La condizione umana* intreccia un sofisticato gioco letterario. Intendo riferirmi a *Il birraio di Preston*, il cui terzo capitolo s'intitola *Avrebbe tentato d'alzare la muschittera?*

Forse distratti dalla necessità di interpretare il termine *muschittera*, potremmo non aver colto la citazione implicita; ma Camilleri, compilando l'indice del suo *Birraio*, provvede a spiegare che ogni titolo di quel suo romanzo è assunto, letteralmente, per parafrasi o in traduzione nella lingua vigatese, da un composito insieme di opere letterarie: per fare solo qualche esempio, il primo deriva da "Il Romanzo" di Snoopy (così definito nell'indice del romanzo camilleriano); il secondo dal *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels; il quarto da *Moby Dick* di Melville, e così via, in una sequenza divertita, divertente e ricca di significati.

Come ricca di significati e di valori aggiunti è la citazione delle parole tratte dal romanzo di Malraux che così comincia:

Avrebbe tentato di sollevare la zanzariera? Avrebbe colpito di traverso? L'angoscia gli torceva le viscere; conosceva bene la propria fermezza, ma in quel momento la valutava con ebetismo, affascinato da quel mucchio di mussolina bianca che dal soffitto cadeva su un corpo meno visibile di un'ombra e da cui non usciva che quel piede mezzo curvato dal sonno, ma vivo, carne d'uomo¹².

La nota di copertina dell'edizione da cui cito, afferma: "C'è in questa storia di Kyo, Katov, Cen, Gisors, May, tanto da far restare il lettore attonito con un senso indefinito di grandezza, di inevitabilità, di leggendario". È un giudizio fondato, non un'amplificazione pubblicitaria; e basta quell'*incipit* che dice dei tremori di chi sta per commettere un omicidio, sia pure giustificato dalle generali ragioni rivoluzionarie, per rendersene conto.

Con tutto questo l'autore del *Birraio di Preston* sa di (e vuole) misurarsi: con il racconto di fatti ambientati nel tempo della Rivoluzione cinese, che riguardano non solo la Cina ma la stessa *condizione umana*, fatti narrati da uno scrittore capace di sconvolgere e modificare la sua vita di giovane lettore (e di chissà quanti altri, in Francia, in Italia e nel mondo). Al titolo ispirato da Malraux fa dunque seguire un totale rovesciamento: dal pubblico al privato; dai toni epici del dramma a quelli divertiti della commedia scherzosa (che poi, ahimè, si trasformerà anch'essa in tragedia); dal punto di vista angosciato dell'assassino che si interroga se sia il caso di sollevare la zanzariera per meglio colpire la sua vittima, a quello trepidante della "signora Riguccio Concetta vedova Lo Russo" che dietro l'esile riparo di una "tarlantana" (così, a suo modo, Camilleri cita la "mussolina bianca" del romanzo francese) si ripara dallo sguardo dell'uomo, il cui arrivo attendeva; e finalmente lo vede "dirigersi con precisione, fare rotta sicura verso il posto dove lei si teneva ammucciata, fermarsi davanti alla zanzariera, calarsi a posare a terra il candeliere, afferrare la muschittera e isarla di colpo"¹³.

Senza considerare questo titolo solo in apparenza scherzoso, non comprenderemo bene quel che Andrea Camilleri dirà, negli anni seguenti, circa l'impressione ricavata

¹² A. MALRAUX, *La condizione umana*, traduzione di A. R. Ferrarin, Milano, Bompiani (1934), 1968⁵, p. 5

¹³ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 29.

dalla lettura di un romanzo che ha modificato radicalmente le sue concezioni politiche, ma non lo ha trasformato in un funzionario di partito, bensì in un (grande) scrittore.

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, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, 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, SZŐKE)
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, SZŐKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche solitudini* (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, SZŐKE, TOSO)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZŐKE, 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)* (MARIANNA CASTIGLIONE, MARINA CASTIGLIONE, DEMONTIS, DERIU, PORCEDDU, TREU, VIKSTRÖM)

20. Il re di Girgenti: *al confine tra vero e «similvero»* (CAPECCHI, DANTI, LONGHITANO, NIGRO, MARCI, MATT, VITTOZ, WOZNIAK)

21. La *cululùchira* e altri temi di Vigàta (AGOVINO, DEMONTIS, EPIFANI, LOZZI GALLO, LUSCI, MARCI, SEBASTIANI)

Volume speciale 2021. SIMONA DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*

Volume speciale 2023. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri in saggi e interviste* (non consultabile, in quanto sostituito dal suo aggiornamento: Volume speciale 2024/1)

Volume speciale 2024/1. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri in saggi e interviste. Edizione ampliata, riveduta e corretta.*

Il silenzio di Andrea Camilleri può essere fulmineo, meraviglioso, arcano, immenso e intenso, accorto e riflessivo, pausa e riposo, notturno e oscuro, sconcertante e desolante, abitudinario e vendicativo, grave, tacito, non espresso, indifferente, irrilevante, distaccato.

Maria Antonietta Epifani

Chissà cosa avrebbe detto Ruggero Bonghi, autore, nel 1856, di *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, se avesse conosciuto Andrea Camilleri, *artigiano della parola*, scrittore siciliano artefice, a cavallo degli anni duemila, di un fenomeno editoriale nazionale e internazionale senza precedenti.

Paolo Lusci