

# Quaderni camilleriani

# 22

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

**Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni**







## Quaderni camilleriani 22

Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni

### *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 22

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

Traduzioni, riscritture, prelievi,  
condivisioni

A cura di  
Maria Elena Ruggerini

Grafiche Ghiani

## Quaderni camilleriani 22

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

Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni

ISBN: 979-12-80024-44-2

2024 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

## QUADERNI CAMILLERIANI 22

7 *Premessa*  
MARIA ELENA RUGGERINI

### **Saggi**

13 *Boccaccio e Camilleri: nota al saggio di Edoardo Bianco*  
MAURIZIO FIORILLA

16 *Riscritture del Decameron: le traduzioni di Andrea Camilleri*  
EDOARDO BIANCO

54 *I prelievi di parole altrui*  
GIUSEPPE MARCI

### **Gli amici di Camilleri**

83 *Andrea Camilleri e Stefano D'Arrigo: la madre comune*  
GIUSEPPE MARCI





# Premessa

---

MARIA ELENA RUGGERINI

*Filologo*, in senso etimologico, Camilleri certamente lo è stato: lungo tutto l'arco della sua esistenza ha amato la parola detta e quella scritta, ricordando in più occasioni gli esordi di questa passione, nata quando, da bambino, si incantava al suono delle parole pronunciate da nonna Elvira, che parevano uscite dal paese delle meraviglie; ma anche ascoltando la gente semplice che attendeva al lavoro nei campi e sui moli del porto.

In seguito venne Minicu, il mezzadro del nonno, che, quando si raccoglievano le mandorle, dopo avere distribuito, all'ombra di un grande albero, le scodelle per il pasto, riceveva la richiesta formulata da un coro di donne: "Zù Minicu, nni cuntassi 'na storia!". Il mezzadro non si faceva pregare e "ogni giorno raccontava una vicenda diversa: erano *cunti* che lui spacciava come fatti avvenuti nell'antichità"<sup>1</sup>.

Poi fu la volta delle parole scoperte nei libri avidamente letti fin da bambino, nelle riviste e nei versi degli amati poeti, a cominciare da Ludovico Ariosto. Un insieme suggestivo dove l'*alto* incontrava il *basso* (e viceversa), non in maniera contrastiva ma in un efficace intreccio di realtà e fantasia, ciascuno recando l'apporto del proprio specifico stile. Non c'è da stupirsi se, in relazione a generi in apparenza di così diversa qualità e complessità – il racconto popolare e la scrittura artistica – si debba, per entrambi, fare riferimento allo stile. Ce lo ha insegnato Giovanni Boccaccio, che dipinge Madonna Oretta (VI 1) presa da "uno sfinimento di cuore" nell'udire una novella "la quale nel vero da sé era bellissima", ma veniva guastata dal novellatore che "or tre e quattro e sei volte" ripeteva una medesima parola.

È una concezione che attraversa i secoli della letteratura italiana e giunge al Novecento di Leonardo Sciascia, che cita Vann'Antò, al quale, mentre era impegnato a raccogliere fiabe popolari, una vecchia disse: "Il racconto niente è, tutto sta in come si porta"<sup>2</sup>. Il modo di raccontare, dunque, fa la differenza, e si apprezza quando gli elementi linguistici sono funzionali alle scelte stilistiche, ma al contempo concorrono a creare quelle sonorità che anche Camilleri ricercava, leggendo e rileggendo a voce alta i suoi racconti, fino a raggiungere l'effetto voluto.

Di orditura fra oralità e scrittura, antico e moderno, tradizione e innovazione si occupa il nostro volume *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni* con due ampi contributi dedicati allo studio di testi attraverso i quali è possibile delineare con maggior nitidezza le scelte e le dinamiche dell'Autore nel suo continuo ricorso a vocaboli giunti dal passato.

Si inizia con l'indagine svolta da Edoardo Bianco relativa alla traduzione fatta da Camilleri di due novelle di Boccaccio, quelle di Andreuccio da Perugia e di Lisabetta da Messina, volendo in primo luogo comprendere il metodo seguito e finendo col fare una scoperta forse ancora più rilevante sotto il profilo filologico: e questa volta l'attributo, accanto al suo originario valore che dice dell'amore per la parola, dichiara in pieno il riferimento alla disciplina che il giovane studioso mostra di saper applicare con competenza, qui ricostruendo il percorso compiuto da alcuni termini, prima di approdare

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 114.

<sup>2</sup> L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, p. 233.

alla pagina dello scrittore siciliano. È il caso di *grasta* (vaso): voce che, lo sottolinea Maurizio Fiorilla nella nota introduttiva al saggio di Bianco, è entrata nel lessico camilleriano attraverso il *Decameron*, che a sua volta potrebbe averla derivata dall'antica ballata siciliana *Qual esso fu lo malo cristiano*.

Così un cerchio si chiude e un'ampia riflessione dovrebbe aprirsi sull'agire letterario e, in particolare, sulla maestria di Camilleri: perché dire che un'antica ballata siciliana è fonte alla quale ha attinto il Boccaccio, da cui poi a sua volta il nostro Autore trae un termine popolare ma reso prezioso dalla sua permanenza nella tradizione letteraria, significa anche spiegare che la comprensione profonda di uno scrittore non può ricavarsi da una mera individuazione dei generi da lui praticati, ma consegue dal prudente lavoro ricostruttivo che occorre svolgere su documenti letterari complessi quali sono quelli elaborati da Andrea Camilleri. Il che, appunto, è affare della filologia.

L'orizzonte si amplia ulteriormente nella seconda parte del *Quaderno*, dove Giuseppe Marci indaga le ascendenze letterarie (*alte e basse*) di alcune parole e frasi contenute nel *Birraio di Preston* e nella *Concessione del telefono*, che non a caso costituiscono – come ha spiegato Nigro<sup>3</sup> – una sorta di dittico, per la loro germinazione da *I vecchi e i giovani* di Pirandello. Ma un dittico formano anche sotto il profilo della lingua, accomunati dal ricorso alla tradizione letteraria dalla quale il romanziere prende a prestito elementi cui dà nuova vita inserendoli in un differente impianto narrativo. Non si tratta di un gioco fine a sé stesso favorito da ampie letture e da una mai sazia curiosità linguistica. Un paziente lavoro di scavo ha consentito a Marci – filologo e lessicografo camilleriano – di individuare le opere dalle quali Camilleri ha voluto effettuare *prelievi* che, con sensibilità linguistica, ha poi incastonato, smussando abilmente i punti di sutura, nel proprio discorso narrativo.

Sia Bianco sia Marci, partendo da quanto Camilleri dichiara circa le ascendenze letterarie di parole e frasi contenute in un determinato testo, scoprono altri nomi di autori dissimulati con la tecnica del *non detto*: accanto a quello del settecentesco Gianbattista Lorenzi, da Camilleri espressamente citato, si cela il consistente apporto linguistico di Eduardo De Filippo; come pure dietro il rimando a Carlo Porta, palesato in una intervista, è possibile scorgere l'influenza esercitata da Delio Tessa. Poi ci sono gli scrittori *in incognito* che animano e arricchiscono il paesaggio di Vigàta: da loro arrivano vocaboli ed espressioni di altri tempi sapientemente riposizionati in nuove – e talora ardite – strutture testuali. Sono *imprestati* da antichi e moderni: romanziere, traduttori e poeti, i cui nomi formano un lungo (e alle volte imprevedibile) elenco. Un *pantheon* delle lettere cui Camilleri guarda sentendo di appartenere a quella tradizione fatta di prosa e di poesia scritte nella lingua italiana e nelle varietà dialettali che concorrono a impreziosire il panorama letterario.

Il nostro Autore sa anche che a quell'universo lessicale non sono estranei neppure gli ambiti dello spettacolo, specie quando segnati da personalità che gli studiosi ritengono dotate di “sensibilità sociolinguistica”. Così le parole dettate da Totò a Peppino De Filippo – i fratelli Caponi che, in un film di Camillo Mastrocinque, compongono una delle più celebri lettere della cinematografia italiana – accedono alla scena camilleriana, e i nomi dei due attori entrano in una galleria nella quale, solo a dire del Novecento, Camilleri inserisce Dario Fo e Carlo Emilio Gadda, Camillo Sbarbaro e Umberto Eco, Leonardo Sciascia, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Pirandello e, da ultimo – osservazione confortata dalla recente pubblicazione di un suo romanzo inedito –, Stefano D'Arrigo<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XL.

<sup>4</sup> S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, da *Le anime morte di Nikolaj Gogol'*, Milano, Rizzoli, 2024.

Nel volume è contenuta anche l'intervista fatta da Edoardo Bianco a Romano Luperini, il quale spiega come sia nato il progetto che ha portato alla traduzione delle due novelle boccacciane. Vogliamo dire – mentre ringraziamo Luperini per la sua disponibilità, e l'editore Palumbo per avere concesso la riproduzione delle traduzioni apparse nell'antologia *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario* (Palumbo, 2013) – che in quell'intervista si manifesta uno degli intendimenti dai quali è nata questa nostra collana di *Quaderni camilleriani*: favorire l'incontro di studiosi esperti con giovani che iniziano a percorrere la strada della ricerca. Dal loro dialogo, possono scaturire nuovi (e filologicamente provati) elementi che consentano di inquadrare la figura di Andrea Camilleri in quel panorama di classici della letteratura italiana nel quale ha pieno diritto di cittadinanza.



# Saggi



## Boccaccio e Camilleri: nota al saggio di Edoardo Bianco

---

MAURIZIO FIORILLA

Trovandomi a introdurre un saggio su Camilleri traduttore del *Decameron* nato da una tesi di laurea di un mio giovane allievo, la memoria torna per un attimo al 1997, quando ero ancora studente, laureando in Lettere presso l'Università "Sapienza" di Roma. Preparavo allora una tesi sul rapporto di Boccaccio con un grande narratore classico, Apuleio, argomento che stavo studiando a partire dalle note di lettura lasciate dal Certaldese nei codici apuleiani della sua biblioteca. Il tema ha qualche affinità con la tesi in questione: anche nella mia ricerca era in gioco un autore che riscriveva un altro autore più antico, perché Boccaccio ha ripreso e rielaborato proprio all'interno del *Decameron*, in particolare nelle novelle V 10, VI 4 e VII 2, alcuni racconti contenuti nei libri VIII-IX delle *Metamorfosi* apuleiane<sup>1</sup>.

Ma cosa c'entra Camilleri? Ho un aneddoto da raccontare. Lavoravo all'epoca in una grande libreria nel quartiere Trastevere di Roma, Bibli (chiusa purtroppo definitivamente nel 2011), che rimaneva aperta fino a mezzanotte; ricordo che facevo sempre l'ultimo turno e questo mi permetteva di andare a studiare alla Biblioteca Nazionale al mattino e di rimanervi fino al primo pomeriggio. Nelle ore in cui l'afflusso dei clienti diminuiva, cercavo comunque di continuare a pensare alla mia tesi su Boccaccio e Apuleio, ma venivo spesso interrotto in quel periodo da persone che mi chiedevano tutte uno stesso libro: *Il ladro di merendine* di Andrea Camilleri. Non facevo in tempo a farlo riordinare che in un paio di giorni le copie andavano via! Ai soci di Bibli venne quell'anno l'idea di un concorso: gli stessi soci e il personale della libreria dovevano proporre e votare un libro da promuovere fra le nuove uscite e alla fine l'opera più votata sarebbe stata festeggiata, insieme al suo autore, un sabato sera, nella grande sala dedicata alle conferenze e presentazioni di volumi. Mi venne spontaneo proporre *Il ladro di merendine*, che nel frattempo avevo letto incuriosito dalle numerose richieste, sia perché mi piacque molto sia perché mi sembrava di dare voce alle lettrici e ai lettori che frequentavano quello spazio culturale. La mia proposta arrivò nella terna finale, ottenne più voti e vinse. Andrea Camilleri venne così a presentare il suo libro qualche settimana più tardi, in una sala strapiena. Le numerose copie che riempivano gli scaffali vicino alle casse quel giorno furono vendute, con l'autore accerchiato nella sala grande alla fine dell'incontro perché tutti volevano farsi autografare il proprio esemplare. Quella sera ero di turno in libreria e quindi potei seguire solo a tratti l'evento, ma ricordo che feci almeno in tempo, alla fine, a salutare Camilleri, senza riuscire però a dirgli che ero stato io a candidare *Il ladro di merendine*.

Saltiamo all'estate del 2021, quando, in uno scambio di mail, Giuseppe Marci mi accennò a due novelle del *Decameron* tradotte da Andrea Camilleri, di cui non avevo mai sentito parlare. Mi disse che erano uscite nel 2013 in un'antologia scolastica dal titolo *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario*, pubblicata da Palumbo e curata da Anna Baldini, Riccardo Castellana, Pietro Cataldi, Paola Gibertini, Romano Luperini e Lidia Marchiani. Gli chiesi, in nome della nostra amicizia, la cortesia di inviarmele, e lui lo fece immediatamente, domandandomi – in qualità di specialista di Boccaccio e di filologo del *Decameron* – cosa pensassi di quelle traduzioni camilleriane delle novelle di Andreuccio da Perugia e Lisabetta da Messina. La bellezza della riscrittura dei due racconti, originalissima nell'impasto linguistico ma contemporaneamente molto attenta nel seguire fedelmente il dettato boccacciano, mi ha subito catturato e entusiasmato. Appariva, anche a una prima lettura, un lavoro molto meditato, che *tradiva* una conoscenza profonda del *Decameron* e un amore di lungo corso per Boccaccio (già testimoniato del resto in Camilleri dal più noto falso d'autore pubblicato nel 2007, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel 'Decamerone'*). A colpirmi era il perfetto equilibrio tra fedeltà all'originale (restituito in quasi tutti i suoi dettagli e nelle sue sfumature) e una nuova vitalità e modernità del testo: il traduttore non si era limitato ad offrire agli studenti della scuola una versione più accessibile e accattivante di un classico della letteratura trecentesca, ma aveva

---

<sup>1</sup> Quel lavoro di tesi è diventato il mio primo articolo: "La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti laurenziani 29, 2 e 54, 32", «Aevum», LXXIII/3, 1999, pp. 635-668.

proiettato con sapienza ed eleganza sul testo boccacciano il suo immaginario di scrittore e la sua lingua letteraria.

Non potendo in quel periodo dedicarmi allo studio delle due traduzioni camilleriane, che certo meritavano un'analisi attenta e approfondita, dopo averne parlato con Giuseppe Marci, decisi di assegnare una tesi su questo argomento ad un giovane studente del corso di laurea triennale in Lettere dell'Università "Roma Tre", Edoardo Bianco, che aveva seguito con risultati eccellenti le mie lezioni di Filologia della Letteratura italiana dimostrando, oltre ad un notevole rigore metodologico, anche una particolare sensibilità letteraria. L'esito di questo lavoro – condotto con competenza, passione e dedizione non comuni per una tesi triennale – è andato ben al di là di quanto potessi sperare in qualità di relatore, e questo non solo per l'impegno profuso da Bianco, ma anche grazie al sostegno da lui ricevuto durante il percorso dallo stesso Marci (da cui tutto è partito) e da Romano Luperini, uno dei massimi critici e studiosi della nostra letteratura moderna e contemporanea, che ha accolto con grande disponibilità un giovane laureando proveniente da un'altra università, offrendogli generosamente, in diversi incontri, i suoi preziosi consigli e suggerimenti. Anche a lui vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

Dalla sua tesi di laurea, discussa nel marzo del 2023, Edoardo Bianco ha elaborato due diversi articoli dedicati al rapporto tra Camilleri e Boccaccio, a partire dalle traduzioni delle due novelle. Il primo contributo, in uscita negli Atti della X edizione del Seminario Internazionale *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni* (organizzato a Certaldo dall'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio nel settembre 2023), oltre ad affrontare alcuni snodi filologici e interpretativi del testo all'interno delle novelle tradotte, si sofferma sulle ragioni più profonde che hanno determinato le scelte traduttive di Camilleri, fondate sulla convinzione – espressa dallo scrittore in varie sedi – dell'esistenza di un *Ur-Decameron* originariamente caratterizzato dall'impiego di una patina dialettale e vernacolare più marcata (rispetto al testo che conosciamo), cui Boccaccio avrebbe poi ad un certo punto rinunciato. Il secondo saggio, più ampio, ripubblica ora per intero, in questo volume dei «Quaderni camilleriani» – su concessione dell'editore Palumbo –, le traduzioni delle due novelle, paragrafate e affiancate dal testo originale del *Decameron*, tratto dall'edizione curata da Vittore Branca per i Meridiani, quella cioè che Camilleri aveva sul suo tavolo di lavoro: all'interno del saggio, Bianco riesamina in profondità le due novelle, con particolare attenzione alla novità del tessuto linguistico che caratterizza la versione camilleriana, messo a confronto in alcuni punti anche con altre traduzioni moderne del *Decameron*, parziali o integrali (come quelle di Aldo Busi, Piero Chiara, Luciano Corona, Elena Crosio, Bianca Pitzorno), esame quest'ultimo che permette di cogliere l'unicità e il particolare valore dell'operazione di Camilleri.

Davvero notevole sul versante della sperimentazione linguistica è la riscrittura della novella di Andreuccio da Perugia, ambientata come è noto a Napoli, ma con innesti di personaggi provenienti dalla Sicilia: Camilleri sceglie di lasciare inalterata nella lingua di Boccaccio solo la rubrica della novella, mentre utilizza un italiano moderno (privo di tratti dialettali) quando fa parlare Andreuccio, fa ricorso al suo siciliano per il personaggio della prostituta Fiordaliso (e per una sua fante siciliana) e adotta infine il napoletano per gli abitanti del quartiere di Malpertugio, per Buttafuoco e per i due ladroni incontrati dal protagonista. Grande merito del lavoro di Bianco è aver dimostrato per la prima volta che il napoletano usato da Camilleri nella traduzione della novella è costruito soprattutto sulla lingua di Eduardo De Filippo (con cui Camilleri collaborò) e solo in parte su quella del librettista settecentesco Giambattista Lorenzi, che Camilleri aveva invece dichiarato esplicitamente essere stato il suo modello di riferimento (notizia quest'ultima che si ricava dall'introduzione dell'antologia scolastica).

Per la novella siciliana di Lisabetta da Messina, fatta eccezione per la rubrica e per il raccordo dell'autore all'inizio del racconto, Camilleri impiega invece solo il vigatese, come Bianco spiega nella sua analisi linguistica, che rivela però contemporaneamente come, all'inverso, alcuni termini, ad esempio *grasta*, siano entrati nel lessico camilleriano proprio attraverso il *Decameron*, forse grazie anche alla mediazione di una antica ballata siciliana, *Qual esso fu lo malo cristiano* (la fonte della novella boccacciana). Il contributo è arricchito in appendice da una bella intervista di Bianco a Romano Luperini, che racconta dall'interno la genesi di questa operazione nata per gli studenti delle scuole: è stato infatti proprio Luperini a proporre di far eseguire la traduzione a Camilleri e a tenere i rapporti con lui, visto anche lo stretto vincolo di amicizia che lo legava allo scrittore.



Il lavoro di Edoardo Bianco offre un contributo che permette di tornare a riflettere complessivamente sul rapporto di Andrea Camilleri con un grande narratore come Boccaccio. Riannodare i fili del dialogo di un autore con la tradizione, con i suoi “predecessori” (per dirla con Borges), crea spesso in letteratura le condizioni per comprendere meglio i presupposti ideologici e culturali che sono alla base dei suoi testi, per approfondire la genesi della sua scrittura, e offre contemporaneamente elementi per aprire nuove proposte interpretative e per definire il suo posizionamento nel canone. E questo vale sicuramente anche per Camilleri. La sua prosa, caratterizzata spesso nei romanzi e nei racconti da una leggerezza che la rende accessibile e godibilissima per un ampio pubblico, ha contatti profondi con la grande tradizione letteraria ed è il risultato di un lungo processo di elaborazione, come stanno dimostrando progressivamente gli studi pubblicati in questi «Quaderni camilleriani» e la banca dati del *CamillerINDEX*. Lo stesso Camilleri per la propria scrittura ha più volte richiamato, non a caso, l'immagine della trapezista per rappresentare la dissimulazione del faticoso processo creativo, dichiarando: «Quando noi vediamo una trapezista che fa tre salti mortali e poi s'aggrappa al trapezio, non ci mostra per niente il duro esercizio quotidiano, la fatica, il sudore, la paura; non ci mostra niente perché altrimenti noi non godremmo più di quello che vediamo, soffriremmo con lei. Ecco, per me l'ideale della scrittura è non far vedere mai il lavoro che c'è stato dietro. Perciò faccio come l'assassino: appena un romanzo è pubblicato, distruggo tutto il lavoro fatto prima, lo butto nel cestino, lo porto personalmente nel cassonetto della spazzatura riservato alla carta. Che bello, non ci saranno persone che dovranno studiare le varianti!»<sup>2</sup>.

Per fortuna, però, a dispetto di questa ultima dichiarazione, non tutto il materiale preparatorio dell'autore è andato perduto e anzi diventa adesso accessibile più facilmente: la recente apertura a Roma del Fondo Archivio Camilleri in un bellissimo spazio nel quartiere Prati, costituito dalla famiglia (in particolare dalle figlie Andreina, Elisabetta e Mariolina) e coordinato dalla dottoressa Patrizia Severi, permetterà, infatti, alle nuove generazioni di studiare da vicino la biblioteca e l'archivio di Andrea Camilleri, in modo da provare a raccogliere quella sfida lanciata ai filologi ed entrare nell'officina del grande scrittore siciliano.

---

<sup>2</sup> La citazione proviene da una intervista rilasciata a Tullio De Mauro, pubblicata nel «Venerdì di Repubblica» (1° luglio 2011): cfr. G. MARCI, “Indicizzare l'opera di Andrea Camilleri: un esercizio filologico, linguistico e letterario”, in V. SZÖKE (a cura di), *Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari 2018 (Quaderni camilleriani 5), pp. 97-112, p. 100, n. 8, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-5>>.

# Riscritture del *Decameron*: le traduzioni di Andrea Camilleri

---

EDOARDO BIANCO

This paper analyses Andrea Camilleri's translation of two novellas from the *Decameron* made for a school anthology in order to help students in their study of Boccaccio's work. Because of the literary value and complexity of the translations, this study aims to show how far Camilleri has gone beyond translating the original language of the novellas into Italian, transferring both the language and imagery of his own literary world into Boccaccio's. Romano Luperini, editor and director of the project, in an interview (published here in the *Appendice* section) revealed some of his views on Camilleri's high human and intellectual profile, also adding important details about the genesis of the translations themselves.

## 1. Le traduzioni camilleriane del *Decameron*

Nel 2013 Andrea Camilleri ha tradotto le novelle boccacciane di Andreuccio da Perugia (*Dec.* II 5) e di Lisabetta da Messina (*Dec.* IV 5) per il primo volume, dedicato al Duecento e al Trecento, dell'antologia scolastica *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario*, pubblicato dalla Palumbo Editore a cura di Romano Luperini, Anna Baldini, Riccardo Castellana, Pietro Cataldi, Paola Gibertini e Lidia Marchiani<sup>1</sup>. Si tratta di due testi di grande rilievo che non sono ancora stati oggetto di attenzione critica da parte degli studiosi in ambito universitario. Un'approfondita analisi testuale e linguistica, alla luce di un costante confronto con la versione originale boccacciana, ha visto tali traduzioni configurarsi non soltanto come un'operazione ad uso scolastico per una lettura più accessibile delle novelle, ma piuttosto come una vera e propria riscrittura autoriale del testo boccacciano. Anche Romano Luperini, curatore del volume scolastico che ha avuto anche il grande merito di coinvolgere Camilleri in questo progetto editoriale, ha sottolineato la portata culturale e il valore letterario del lavoro di Camilleri sul *Decameron*, andato ben oltre la funzione didattica che si richiede alle riduzioni in italiano moderno dei classici della letteratura<sup>2</sup>. Per questo ho deciso di proporre l'intervista (realizzata per la stesura della mia tesi di laurea) alla fine di questo contributo.

Come rilevato da Franco Nasi, che si è avvalso della "critica produttiva" bermaniana nell'affrontare la questione delle traduzioni endolinguistiche del *Decameron*, "le dichiarazioni di intenti dei traduttori sono momenti importanti per comprendere e quindi

---

<sup>1</sup> Cfr. R. LUPERINI *et al.* (a cura di), *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario*, Palermo, Palumbo Editore, 2013, vol. I. La traduzione della novella di Andreuccio è alle pp. 485-493 [da qui in poi **ADP**]; la traduzione della novella di Lisabetta è alle pp. 479-481 [da qui in poi **LDM**]. Questo contributo prende le mosse dalla mia tesi di laurea triennale in Filologia della Letteratura italiana: *Andrea Camilleri lettore e traduttore di Giovanni Boccaccio* (Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, a. a. 2021-2022). Ringrazio Maurizio Fiorilla, che è stato anche relatore della mia tesi, per avere seguito da vicino il lavoro. Sono grato a Giuseppe Marci per l'attenta lettura del dattiloscritto e per i preziosi suggerimenti ricevuti, e a Romano Luperini per i proficui colloqui e per l'intervista pubblicata alla fine dell'articolo. Desidero infine ringraziare l'editore Giorgio Palumbo per avermi concesso di ripubblicare integralmente in questa sede le traduzioni camilleriane delle due novelle del *Decameron*.

<sup>2</sup> Il confronto con l'originale boccacciano per le due novelle tradotte da Camilleri è affidato nel volume scolastico a espansioni digitali (cfr. **LDM**, p. 479; **ADP**, p. 485); ma vengono comunque inclusi in originale, all'interno del volume, altri racconti del *Decameron* (*Dec.* V 4; IV 1; III 2; VIII 3) per offrire anche un riscontro diretto con la lingua dell'autore, sempre importante in una antologia scolastica (su questo punto cfr. anche R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013<sup>5</sup> [I ed. 2002], pp. 116-118).

valutare meglio il loro progetto traduttivo e la loro traduzione”<sup>3</sup>. È bene dunque partire a ragionare dalla pagina in cui i curatori del volume presentano le traduzioni con rinvii diretti alle dichiarazioni dello stesso Camilleri. Nella sezione introduttiva si sottolinea subito l’importanza dell’operazione linguistica, che prevede “un uso originale e ricercato del siciliano, che diventa elemento strutturante e vivo della narrazione”<sup>4</sup>. L’apporto che il dialetto può dare alle riscritture dei classici è rivendicato con decisione dallo stesso Camilleri in un’intervista in cui dichiara: “È la forza dei grandi testi che non solo reggono ad altre incursioni, ma ne traggono nuova linfa. Il dialetto, patrimonio inestimabile di una civiltà, arricchisce, non riduce”<sup>5</sup>. Si tratta in effetti di un elemento che caratterizza le sue traduzioni del *Decameron* rispetto a quelle di altri traduttori che prediligono un italiano privo di tratti dialettali, come ad esempio Aldo Busi e Luciano Corona (che hanno offerto una propria versione di tutte e cento le novelle) o Piero Chiara, Elena Crosio e Bianca Pitzorno (che si sono concentrati su una scelta di racconti). Camilleri non è il primo a tentare una riscrittura del *Decameron* in dialetto: già nel Cinquecento Lionardo Salviati, in appendice al primo volume *Degli avvertimenti della lingua sopra ’l Decamerone*, aveva pubblicato la novella del re di Cipro (*Dec. I 9*) in dodici diversi dialetti<sup>6</sup>. Si trattava però di riscritture che non avevano nulla di autoriale, ma che si configuravano piuttosto come un esperimento funzionale a far emergere la superiorità e la centralità del fiorentino rispetto alle altre parlate d’Italia<sup>7</sup>. Su un piano diverso si colloca il lavoro di Giovanni Papaniti che nel 1875 aveva tradotto la medesima novella in 700 versioni differenti e che così giustificava l’operazione:

Publicando una delle cento novelle del *Decameron* voltata in quel maggior numero che per me si poteva di dialetti e vernacoli d’Italia, e non soltanto dell’Italia in oggi costituita nazione sotto lo scettro del Re Vittorio Emanuele II, ma proprio dell’Italia ne’ suoi confini naturali; mi parve il più splendido, e in pari tempo il più degno modo di rendere onoranza al Padre della nostra prosa nell’occasione del quinto suo centenario [...] Altra considerazione dava pure alla mia mente un’altissima importanza a siffatta raccolta di parlar italiani, e si fu quella che buona parte di essi van perdendo ogni giorno terreno e si

<sup>3</sup> F. NASI, “L’onesto narrare, l’onesto tradurre: il *Decameron* in italiano”, in ID., *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010, pp. 85-126: 114. Il lavoro di Nasi rinvia per l’impianto teorico e la terminologia a celebri saggi di Jakobson e Berman: R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. HEILMANN, L. GRASSI, Milano, Feltrinelli, 1966; A. BERMAN, *Traduzione e critica produttiva*, a cura di G. MAIELLO, Salerno, Oedipus, 2000.

<sup>4</sup> R. LUPERINI *et al.* (a cura di), *La letteratura e noi*, cit., p. 478.

<sup>5</sup> Traggio la citazione da un’intervista rilasciata al *Corriere della Sera* nel settembre del 2000, firmata M. L. D., intitolata *Messer Florio, detto Shakespeare*, di cui sono riportati brevi frammenti sul sito [vigata.org](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2000/Archivio/Rec16_Trafficu_set2000_SCO.htm) <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2000/Archivio/Rec16\\_Trafficu\\_set2000\\_SCO.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2000/Archivio/Rec16_Trafficu_set2000_SCO.htm)> [consultato il 25 marzo 2024].

<sup>6</sup> Cfr. L. SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra ’l Decamerone*, Venezia, Presso Domenico e Giovan Battista Guerra, 1584, vol. I, pp. 337-348. I dialetti in cui la novella è tradotta sono: bergamasco, veneziano, friulano, istriano, padovano, genovese, mantovano, milanese, bolognese, napoletano, perugino, fiorentino di Mercato.

<sup>7</sup> Salviati dichiara che la novella del re di Cipro viene riportata come “ne’ diversi volgari d’Italia è stata traslatata da’ propri abitatori” (ivi, p. 147). Questa dichiarazione viene smentita, con riferimento all’esempio del fiorentino di Mercato, da Fanfani: “Né la scrittura, né le parole, né il fraseggiare di questa novella hanno che far niente col vero linguaggio de’ mercatini, ed il Salviati la fece così, non per ignoranza, ma per dare a vedere lucciole per lanterne agli avversari della Toscana” (P. FANFANI, in G. PAPANITI, *I parlar italiani in Certaldo alla festa del V centenario di messer Giovanni Boccacci*, Livorno, Vigo, 1875, p. 19). Sull’operazione di Salviati si veda, con altra bibliografia: P. SABBATINO, “La novella del Re di Cipro tradotta «in diversi volgari d’Italia» e gli «Avvertimenti della lingua sopra ’l Decamerone di Salviati», «Italianistica», 42.2 (2013), pp. 191-198.

spengono per l'avanzarsi che fa (sia pure a passi di lumaca) la lingua nazionale; sicchè riunirli e pubblicarli tutti insieme, sembrommi cosa ben decorosa per l'Italia<sup>8</sup>.

La preoccupazione di eccessivo livellamento linguistico, portato dall'Unità d'Italia – seppur in un contesto storico e linguistico così lontano – sembra legare il progetto di traduzione del *Decameron* proposto da Papaniti a dichiarazioni di Camilleri in merito alla difesa del dialetto, considerata una vera e propria missione linguistico-culturale: “Io imito il linguaggio di altre epoche e sconfinò nel dialetto per salvare l'italiano, per oppormi al suo impoverimento e alla sua colonizzazione”<sup>9</sup>. Tuttavia, le sue riscritture del *Decameron* si configurano come un *unicum*, perché Camilleri sceglie di mettere in campo la lingua letteraria dei suoi romanzi.

Franco Nasi, prendendo in esame diverse traduzioni del *Decameron* (precedenti a quelle di Camilleri), esprime giudizi opposti sulle versioni di Spagnesi e Busi<sup>10</sup>, a partire dagli “apparati testuali che accompagnano la traduzione vera e propria”<sup>11</sup>. Secondo lo studioso, ma anche “secondo Berman e la gran parte della traduttologia più recente, si dovrebbe mettere da parte la contrapposizione traduzione fedele e infedele [...] e considerare piuttosto la lealtà di un traduttore: lealtà che si misura in relazione alle dichiarazioni del progetto traduttivo”; è dunque in questa prospettiva che il “traduttore” viene distinto dal “traditore”<sup>12</sup> di un testo letterario<sup>13</sup>. In definitiva, Franco Nasi si schiera a favore di un “tradurre onestamente un «raccontare onesto» come il *Decameron*”, e ciò è massimamente condivisibile, soprattutto quando si tratta di valorizzare il lavoro di un autore che è stato in grado di “accordare per quanto possibile la propria voce”<sup>14</sup> a quella dell'autore originario. Queste parole si adattano bene alle traduzioni di Camilleri, che ha riscritto il testo decameroniano nella sua lingua senza mai tradirlo, e ha portato avanti il lavoro su Boccaccio a partire da un approfondito studio della vita e delle opere del Certaldese che arriva a toccare la tradizione manoscritta del *Centonovelle* e a dialogare

<sup>8</sup> G. PAPANITI, *I parlari italiani*, cit., p. VII.

<sup>9</sup> Cito Andrea Camilleri da un articolo di Silvana Zanovello del 15 marzo 2007 scritto per «Il Secolo XIX», consultabile al seguente indirizzo: <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/2007/mar07.shtml](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2007/mar07.shtml)> [consultato il 25 marzo 2024].

<sup>10</sup> Rispettivamente: M. SPAGNESI (a cura di), *Cinque novelle dal Decamerone*, Roma, Bonacci, 1995; G. BOCCACCIO-A. BUSI, *Decamerone. Da un italiano all'altro*, Milano, Rizzoli, 1993<sup>2</sup> [I ed. 1990].

<sup>11</sup> F. NASI, “L'onesto narrare”, cit., p. 119.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> L'operazione di Aldo Busi è stata fortemente criticata da Nasi soprattutto per la scelta di eliminare l'intera cornice del testo boccacciano. Nonostante Busi affermi che la sua traduzione non abbia “affatto la pretesa di essere una traslitterazione o una ricreazione o altra cosa dall'originale”, ma che sia piuttosto “l'originale oggi”, questa modernizzazione (dichiarata) priva di fatto il suo testo dello spazio della cornice, elemento costitutivo e fondamentale dell'opera, così liquidato dal traduttore: “Via i preamboli, le canzoni e le sfiziose oziosità in villa delle sette *conteuses* e dei tre raccontatori fra una giornata e l'altra; via gli abbozzamenti moralistici che gravano su quasi ogni singola novella” (A. BUSI, *Nota del traduttore*, in BOCCACCIO-BUSI, *Decamerone*, cit., pp. 5-6). Anche la traduzione offerta da Elena Crosio non rispecchia l'articolazione e la complessità del testo boccacciano: nonostante la traduttrice dichiari di voler presentare “una raccolta, trascritta in una lingua attuale” (G. BOCCACCIO-E. CROSIO, *Decameron. Novelle scelte*, Milano, La Spiga, 2007, p. 3), il testo boccacciano appare in una versione molto ridotta, scorciato e sintetizzato (piuttosto che trasposto in una versione moderna) in numerosi passaggi. Diversa è invece l'operazione condotta su dieci novelle da Piero Chiara che, per dichiarazione dello stesso traduttore, “non ha la pretesa di aggiornare un classico, che sarebbe follia, ma solo l'intento di mostrare la forza narrativa del Boccaccio” (P. CHIARA, *Avvertenza*, in ID., *Il 'Decameron' raccontato in 10 novelle*, Milano, Mondadori, 1984, p. 21).

<sup>14</sup> F. NASI, “L'onesto narrare”, cit., p. 126.

con contributi critici e studiosi autorevoli, come Giorgio Padoan, Vittore Branca e Alberto Asor Rosa<sup>15</sup>.

Un aspetto fondamentale da considerare prima ancora di analizzare le traduzioni camilleriane è relativo alla scelta delle novelle stesse. Romano Luperini, fornendomi informazioni sulla genesi del progetto traduttivo, ha spiegato di aver lasciato Andrea Camilleri “interamente libero di scegliere le novelle, e di fare tutto quello che voleva”<sup>16</sup>. L’autore ha potuto dunque selezionare le novelle e proporre una versione del testo boccacciano seguendo le proprie inclinazioni di scrittore.

Nelle pagine successive mostrerò come Camilleri abbia valorizzato, nel tradurre le novelle del *Decameron*, gli elementi siciliani e napoletani presenti nei racconti boccacciani, in un’operazione di ammodernamento e arricchimento formale che mai si allontana dal contenuto della narrazione o ne altera le sfumature, ma sembra piuttosto intensificarne, in alcuni punti, il timbro patetico. Evidenzierò anche come la lingua adoperata da Camilleri, dispiegata sapientemente su molteplici livelli, sia costruita con un denso intreccio interlinguistico con autori presi a modello per la matrice dialettale – in special modo per il napoletano – e come essa subisca l’influenza delle lezioni boccacciane, la quale si riverbera anche sul repertorio linguistico dei suoi romanzi.

Ciascuna delle due riscritture – come si mostrerà – è stata elaborata adottando soluzioni linguistiche differenti. Riporterò ed esaminerò dunque in paragrafi separati prima il testo integrale della novella di Lisabetta da Messina, affiancando sinotticamente l’originale boccacciano<sup>17</sup> (colonna di sinistra) con la versione camilleriana<sup>18</sup> (colonna di destra), nella quale è stata introdotta una paragrafatura (assente nell’originale) per agevolare il confronto; seguirà, poi, l’analisi testuale. Successivamente, con il medesimo criterio, riporterò il testo integrale della novella di Andreuccio da Perugia, in cui proporrò anche riscontri con la versione offerta da altri traduttori. Seguirà infine, in Appendice, l’intervista a Romano Luperini.

## 2. Lisabetta da Messina

IV, 5

[1] *I fratelli d’Ellisabetta uccidon l’amante di lei: egli l’apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato; ella occultamente disotterra la testa e mettele in un testo di basilico, e quivi sù piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliele tolgono, e ella se ne muore di dolor poco appresso.*

[2] Finita la novella d’Elissa e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che

IV, 5

[1] I FRATELLI D’ELLISABETTA UCCIDON L’AMANTE DI LEI: EGLI L’APPARISCE IN SOGNO E MOSTRALE DOVE SIA SOTTERRATO; ELLA OCCULTAMENTE DISSOTTERA LA TESTA E METTELA IN UN TESTO DI BASILICO, E QUIVI SU PIAGNENDO OGNI DÌ PER UNA GRANDE ORA, I FRATELLI GLIELE TOLGONO, E ELLA SE NE MUORE DI DOLOR POCO APPRESSO.

[2] Finita la novella d’Elissa e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che

<sup>15</sup> Mi permetto di rinviare a E. BIANCO, “Camilleri traduttore del *Decameron*”, in C. M. MONTI (a cura di), *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni 2023*, Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2023), Pisa, Pacini, 2024, i.c.s.

<sup>16</sup> Per il testo integrale dell’intervista vd. *infra* Appendice.

<sup>17</sup> Uso come testo di riferimento, mantenendone la paragrafatura, l’edizione curata da Branca per la collana dei «Meridiani» presente nella biblioteca di Camilleri: G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. BRANCA (a cura di), Milano, Mondadori, 1985 [da qui in poi BRANCA 1985]. Camilleri aveva anche un secondo esemplare del *Decameron*, precisamente l’edizione in due volumi curata da Elena Ceva Valla (Milano, Rizzoli, 1950, 2 voll.), ma per le sue riscritture si è sicuramente basato sul testo mondadoriano di Branca, come ho mostrato in altra sede (cfr. E. BIANCO, “Camilleri traduttore”, cit.).

<sup>18</sup> Il testo camilleriano è naturalmente quello di **LDM** e di **ADP** (cfr. qui n. 1).

ragionasse: la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò:

[3] – La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa: e a ricordarmi di quella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne.

[4] Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano; e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata, la quale, che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano. [5] E avevano oltre a ciò questi tre fratelli in un lor fondaco un giovinetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva; il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere. Di che Lorenzo accortosi e una volta e altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo a lei; e si andò la bisogna che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno.

[6] E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sì segretamente fare, che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se ne accorgesse. Il quale, per ciò che savio giovane era, quantunque molto noioso gli fosse a ciò sapere, pur mosso da più onesto consiglio, senza far motto o dir cosa alcuna, varie cose fra sé rivolgendolo intorno a questo fatto, infino alla mattina seguente trapassò. [7] Poi, venuto il giorno, a' suoi fratelli ciò che veduto aveva la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò; e con loro insieme, dopo lungo consiglio, diliberò di questa cosa, acciò che né a loro né alla sirocchia alcuna infamia ne seguisse, di passarsene tacitamente e d'infignersi del tutto d'averne alcuna cosa veduta o saputa infino a tanto che tempo venisse nel quale essi, senza danno o sconcio di loro, questa vergogna, avanti che più andasse innanzi, si potessero torre dal viso.

[8] E in tal disposizione dimorando, così cianciando e ridendo con Lorenzo come usati erano, avvenne che, sembianti faccendo d'andare fuori della città a diletto tutti e tre, seco menaron Lorenzo; e pervenuti in un luogo molto solitario e rimoto, veggendosi il destro, Lorenzo, che di ciò niuna guardia prendeva, uccisono e sotterrarono in guisa che niuna persona se n'accorse. [9] E in Messina tornatisi dieder voce d'averlo per loro bisogne mandato in alcun luogo; il che leggiermente creduto fu, per ciò che spesso volte eran di mandarlo da torno usati.

ragionasse: la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò:

[3] – Lu mè cunto, amiche care, non sarà di genti di accussì alta condizione come a quella di cui ora ora contò Elisa, ma non sarà lo stisso meno piatuso, e ad arricordarmelo è stato che poco fa si nominò Messina, indove 'nfatti la mè storia capitò.

[4] Ci stavano a Messina tri frati picciotti, mercanti, ristati ricchissimi dopo la morti del loro padre che viniva da San Gimignano; e tinivano 'na soro che di nomi faciva Lisabetta, picciotta beddra assà e seria, alla quali, senza che ce ne fusse ragioni, non avivano ancora attrovato un marito.

[5] Ora bisogna sapiri che 'sti tri frati possidivano un magazzino e che a reggiri in tutto e per tutto 'sto magazzino avivano mittuto un picciotto di Pisa, chiamato Lorenzo, il quali era di bellissimo pirsonali. A Lisabetta, che l'incontrava spisso, capitò che 'sto picciotto accomenzò a piacrle assà assà. Lorenzo si nni addunò e a picca a picca, mentri che abbannunava l'altri sò 'nnamuramenti, principiò a sintirisi attratto da lei e accussi la faccenna annò che, piacennosi all'istisso modo l'uno all'altra, non passò tempo che, pigliate le debite pricauzioni, ficiro quello di cui avivano cchiù desiderio.

[6] E annanno avanti accussi e sempri cchiù abbannunossi al loro piaciri, ai dù gli vinni d'agiri meno segretamenti, sicchè 'na notti, mentri che Lisabetta caminava verso la cammara indove Lorenzo dormiva, la vitti il cchiù granni dei sò frati, ma senza che lei lo vidisse. Il picciotto, che era di caratteri assennato, a malgrado che quello che aviva viduto l'avissi disturbato assà, arriflitti che la meglio era di non rapirri per il momento vuca e passò tutta la nozzata 'nsino alla matina pinsanno e ripinsanno alla faccenna. [7] Po', vinuto il jorno, contò ai sò frati quello che aviva viduto la notti passata e tutti 'nzemmula, dopo averci ragionato a lungo, addecisero, al fini di non essiri 'nfamati né loro né la loro soro, di ristarisinni muti facenno finta di non aviri viduto o saputo nenti, fino a quando non s'appresentava l'occasioni bona con la quali, senza corriri pericolo, si potivano livari dalla facci 'sta vrigogna prima che troppo avanti annasse. [8] E stannosinni fermi nel proposito, ridenno e babbiano con Lorenzo come usavano fari, vinni il jorno che, dicenno che tutti e tri si nni volivano annare fora cità per spassarisilla, si portarono appresso a Lorenzo e arrivati in un loco solitario e sperso, capenno che quello era il momento giusto, ammazzaro a Lorenzo che non sospittava le loro 'ntinzioni, e lo sotterraro senza che nisciuno si nni addunasse. [9] E tornati a Messina ficiro girari la voci d'avirlo fatto annare in un'altra cità a sbrogliari un affare, e la cosa vinni facilmenti criduta pircchè era già capitata altre volti.

[10] Non tornando Lorenzo, e Lisabetta molto spesso e sollecitamente i fratei domandandone, sì come colei a cui la dimora lunga gravava, avvenne un giorno che, domandandone ella molto instantemente, che l'uno de' fratelli disse: «Che vuol dir questo? che hai tu a far di Lorenzo, che tu ne domandi così spesso? Se tu ne domanderai più, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene».

[11] Per che la giovane dolente e trista, temendo e non sapendo che, senza più domandarne si stava e assai volte la notte pietosamente il chiamava e pregava che ne venisse; e alcuna volta con molte lagrime della sua lunga dimora si doleva e senza punto rallegrarsi sempre aspettando si stava.

[12] Avvenne una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava e essendosi alla fine piagnendo adormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato e co' panni tutti stracciati e fracidi: e parvele che egli dicesse: [13] «O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t'attristi e me con le tue lagrime fieramente accusi; e per ciò sappi che io non posso più ritornarci, per ciò che l'ultimo di che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccidono». E disegnato il luogo dove sotterato l'aveano, le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse, e disparve.

[14] La giovane, destatasi e dando fede alla visione, amaramente pianse. Poi la mattina levata, non avendo ardire di dire alcuna cosa a' fratelli, propose di volere andare al mostrato luogo e di vedere se ciò fosse vero che nel sonno l'era paruto.

[15] E avuta la licenza d'andare alquanto fuor della terra a diporto, in compagnia d'una che altra volta con loro era stata e tutti i suoi fatti sapeva, quanto più tosto poté là se n'andò; e tolte via foglie secche che nel luogo erano, dove men dura le parve la terra quivi cavò; né ebbe guari cavato, che ella trovò il corpo del suo misero amante in niuna cosa ancora guasto né corrotto: per che manifestamente conobbe essere stata vera la sua visione. [16] Di che più che altra femina dolorosa, conoscendo che quivi non era da piagnere, se avesse potuto volentier tutto il corpo n'avrebbe portato per dargli più convenevole sepoltura; ma veggendo che ciò esser non poteva, con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto la testa, e quella in uno asciugatoio invilupata, e la terra sopra l'altro corpo gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartì e tornossene a casa sua.

[17] Quivi con questa testa nella sua camera rinchiudasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. Poi prese un grande e un bel testo, di questi ne' quali si pianta la persa o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernitano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non innaffiava

[10] Lisabetta, non videnno tornari a Lorenzo, e dato che il ritardo assà l'angustia, spisso ai sò frati ne spiava nove, e accusi successi che un jorno, avenno troppo 'nsistuto con le dimanne, uno dei sò frati le disse:

«Che veni a diri? Che chiffare hai tu con Lorenzo? Pirchè addimanni di lui tanto spisso? Attenta, che se tu contini, finisce che avrai quella risposta che ti meriti».

[11] La povira picciotta addolorata, scantannosi senza sapiri di cosa, si nni stetti senza cchiù addimannare e spisso la notti a Lorenzo chiamava prigannolo di tornari presto e certe volti a lungo si lamentava per la sò mancanza, sempri 'ntristuta ristanno ad aspittarlo.

[12] Ora capitò che 'na notti, dopo che la picciotta aviva chiangiuto assà per Lorenzo che non tornava, ed essenosi addrummisciuta chiangenno, l'amanti le comparse 'n sonno, giarno 'n facci e tutto arruffato, coi vistiti strazzati e fràcichi e le parse che accusi le diciva:

[13] «O Lisabetta, tu che non fai altro che chiamare a mia e rattristariti della mè longa assenza e che a mia duni tutta la colpa delle tò lagrime, sappi che io non pozzo cchiù tornari pirchè nell'urtimo jorno che tu mi vidisti coi tò frati loro m'ammazzaro».

E addisegnato il loco indove che era stato sippelluto, le disse di non chiamarlo e di non aspittarlo cchiù, e scomparve.

[14] La picciotta, arrisbigliatasi e fattasi pirsuasa della virità di quello che s'era insognata, amamenti chiangi. Po' alla matina susatasi, non avenno cori di diri nenti ai frati sò, fici il proposito di annare nel loco che le era stato ammostrato e di controllari se era vero quello che in sogno aviva viduto. [15] Ottinuto il pirmissio di nesciri fora città per farisi 'na passata, 'n compagnia d'una fimmina che era stata cammarera al loro sirvizio e che tutto sapiva di lei, si nni partì prima che potè e arrivata sul loco e livata 'na gran quantità di fogli sicchi, si misi a scavari indove la terra era meno dura e dopo tanticchia attrovò il corpo del sò disgraziato amanti, in nisciuna parti ancora guastato e arrovinato dalla morti. Accussi ottinni la cirtizza della virità del sogno.

[16] Pur essenno la chiù addulurata tra le fimmine, si fici subito pirsuasa che non era tempo di chiangiri, se avissi potuto volanteri tutto il catafero si sarebbe portata appresso per dargli onorata sepoltura, ma capenno che questo non era possibili, con un cuteddru meglio che potè gli tagliò la testa e arrotolatata dintra a 'na mappina, la misi supra le ghinocchia della cammarera, ricummigliò con la terra il resto del corpo, e appresso si nni tornò a la sò casa senza che nisciuno l'avissi viduta.

[17] Po' 'nchiudasi nella sò cammara con la testa dell'amanti, supra di essa accusi a lungo e amamenti chiangi tanto da lavarla con le lagrime e ogni tanto cummigliava in ogni indove di vasate.

giammai. [18] E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina e quello con tutto il suo disidero vagheggiare, sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso: e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.

[19] Il basilico, sì per lo lungo e continuo studio, sì per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta che dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto; e servando la giovane questa maniera del continuo, più volte da' suoi vicini fu veduta. [20] Li quali, maravigliandosi i fratelli della sua guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti, il dissero loro: «Noi ci siamo accorti che ella ogni dì tiene la cotal maniera». Il che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo; il quale non ritrovando ella con grandissima istanzia molte volte richiese, e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò, né altro che il testo suo nella infermità domandava. [21] I giovani si maravigliavan forte di questo adimandare, e per ciò vollero vedere che dentro vi fosse; e versata la terra, videro il drappo e in quello la testa non ancora sì consumata, che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei essere quella di Lorenzo. [22] Di che essi si maravigliaron forte e temettero non questa cosa si risapesse: e sotterrata quella, senza altro dire, cautamente di Messina usciti e ordinato come di quindi si ritraessono, se n'andarono a Napoli.

[23] La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:

[24] Qual esso fu lo malo cristiano, che mi furò la grasta, *et cetera*. –

Appresso pigliò 'na granni e bella grasta, di quelle dintra alle quali si chianta la majorana o il vasalicò, dintra ci misi la testa fasciata con una pezza priziosa, la inchi tutta di terra e supra ci chiantò 'na poco di piduzzi di un bellissimo vasalicò spiciali.

E con nisciun altra acqua, nemmanco di rosa o d'arancio, l'innaffiava che non fussero le sò stisse lagrime. [18] E aviva pigliato la bitudini d'assittarsi sempri vicina a 'sta grasta, e quando non poteva sempri alla grasta pinsava pirchè c'era ammucciata la testa di Lorenzo sò e appena che le era possibili tornava vicina alla grasta tanto addisidirata e supra d'issa principiava a chiangiri accusi tanto e a lungo che il vasalicò, tutto vagnato dalle lagrime, pariva essiri isso stisso a chiangiri.

[19] Il vasalicò, sia per tutta 'st'attinzioni, sia per la grassizza della terra prodotta dalla testa che dintra vi si sfaciva, addivintò bellissimo e assà sciaurioso, ma la picciotta che continuamenti lo curava vinni notata dai vicini. [20] I quali dissero ai frati, che per parti loro già erano ammaravigliati di come si fusse guastata la bidrizza della soro, tanto che pariva che l'occhi le erano scappati dalla facci:

“Noi nni semo addunati che vostra soro ogni jorno fa accusi e accusi”.

Allura i frati, sintenno queste paroli e assicurannosi che erano vere, prima la rimprovirarono 'na poco di volti, ma videnno che non ottinivano nisciun risultato, ammucciuni dalla picciotta ficiro portari via la grasta. Lisabetta, non arritrovannola cchiù, con grannissima 'nsistenza ne spìò ai sò frati e non videnosela restituiri, senza mai arristarisi di chiangiri, cadì malata, e nent'altro addimannava mentri che era 'nferma se non la grasta. [21] I picciotti, maravigliati assà di 'sto continuo addimannare, volliro vidiri che c'era dintra alla grasta e, livata la terra, vittiro la pezza e dintra 'na testa non ancora consumata che arriconobbiro per i capilli crespi essiri quella di Lorenzo. [22] Di ciò s'appagnarono assà, scantannosi che la cosa si vinissi a sapiri. Allora sippillero la testa e quatelosamente si nni scapparo da Messina facenno sapiri che l'abbannunavano per sempri e si nni annarono a Napoli.

[23] La picciotta, non arriniscenno a firmare le lagrime e sempri addimannanno la grasta, morse chiangenno e accusi il sò sbinturato amori ebbi fini. Ma dopo un certo tempo, vinuta a canuscenza di tanti 'sta storia, ci fu chi fici quella canzoni che ancora oggi si canta e che principia accusi:

[24] “Cu fu lo malo cristiano  
Che mi furò la grasta”...

## 2.1. Analisi della traduzione camilleriana

La novella di Lisabetta, la quinta della IV giornata, rientra all'interno del *corpus* delle novelle siciliane del *Decameron* non soltanto per via dell'ambientazione messinese in cui



i fatti si svolgono, ma anche e soprattutto per la ballata popolare *Qual esso fu lo malo cristiano*<sup>19</sup>, principale fonte della novella, di cui Boccaccio cita i primi due versi a conclusione del racconto. Si tratta, infatti, di una canzone di origine siciliana, di cui i manoscritti decameroniani trecenteschi costituiscono la più antica, seppur indiretta, testimonianza<sup>20</sup>.

La narrazione presenta anche elementi che, sebbene non riconducano strettamente ed esplicitamente alla Sicilia – se si esclude l’ipotesi interpretativa che vede come nucleo centrale della novella il delitto d’onore compiuto dai fratelli della protagonista<sup>21</sup> – sono comunque ben consolidati all’interno del genere romanzesco del giallo, e che – come già rilevato – rientrano dunque a pieno titolo negli interessi letterari del Camilleri autore:

l’omicidio (di Lorenzo da parte dei fratelli di Elisabetta), il movente (l’impedimento del rapporto di Elisabetta con Lorenzo), l’occultamento del cadavere (la terra smossa che contiene il cadavere viene coperta di foglie), la finzione dei fratelli (fanno credere che Lorenzo sia in viaggio per una commissione), la ricerca e il ritrovamento del cadavere, l’elemento macabro (la testa tagliata di Lorenzo), la fuga degli assassini (dei fratelli di Elisabetta)<sup>22</sup>.

Certamente la novella presenta tratti che ben si adattano ai temi e alla lingua prediletti da Camilleri, come è noto prolifico autore di romanzi scritti nella lingua da lui ideata e chiamata “vigatese”<sup>23</sup>. Proprio dalla lingua intendo avviare l’analisi della riscrittura camilleriana della novella. Preliminarmente è opportuno osservare come l’impiego del vigatese non coinvolga l’intero testo boccacciano: la rubrica è infatti lasciata inalterata nell’originale forma fiorentina trecentesca; in egual modo il raccordo del Boccaccio-narratore, pronunciato all’interno del piano *extradiegetico* (*Dec.*, IV 5, par. 2)<sup>24</sup>, non viene tradotto rispetto alla versione boccacciana. La novella vera e propria, invece, e la premessa argomentante di Filomena, la narratrice di turno, vengono completamente riscritte in vigatese.

La pagina che nel volume della Palumbo presenta le riscritture delle novelle, allestita dai curatori sulla base di dichiarazioni dello stesso Camilleri, fornisce un’informazione

<sup>19</sup> Per il testo della ballata si rinvia a R. COLUCCIA, “Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età Angioina”, «Medioevo romanzo», 2 (1975), pp. 44-153: 149-150; per le sue relazioni con il *Decameron* si vedano (con altra bibliografia): A. MAZZARINO, “Il basilico di Lisabetta da Messina (Boccaccio, ‘Decam.’ IV 5)”, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Messina», 2 (1984), pp. 445-487; I. TUFANO, “«Qual esso fu lo malo cristiano». La canzone e la novella di Lisabetta (*Decameron*, IV.5)”, «Critica del testo», 10.2 (2007), pp. 225-239; M. PICONE, “La «ballata» di Lisabetta (*Decameron* IV, 5)”, «Cuadernos de Filología italiana», n. extraordinario (2001), pp. 177-191; F. BAUSI, “Sull’utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del *Decameron*”, «Carte Romanze», 7.1 (2019), pp. 121-142: 135 e sgg.

<sup>20</sup> Cfr. BRANCA 1985, p. XXIII; R. COLUCCIA, “Tradizioni auliche”, cit., pp. 65-66. Per un approfondimento sul rapporto tra la ballata, il testo boccacciano e la traduzione di Camilleri cfr. da ultimo E. BIANCO, “Camilleri traduttore”, cit.

<sup>21</sup> Cfr. da ultimo, con bibliografia precedente, TUFANO, “«Qual esso fu lo malo cristiano»”, cit., p. 229; cfr. anche A. MAZZARINO, “Il basilico di Lisabetta da Messina”, cit., p. 447, con altra bibliografia.

<sup>22</sup> R. LUPERINI *et al.* (a cura di), *La letteratura e noi*, cit., p. 498.

<sup>23</sup> Sulla lingua letteraria di Andrea Camilleri vd. da ultimo, con bibliografia precedente, L. MATT, “Lingua e stile nella 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>>.

<sup>24</sup> Nell’edizione di riferimento BRANCA 1985 alla p. 474. Per gli ammodernamenti grafici che si riscontrano nella rubrica della traduzione camilleriana della novella di Lisabetta da Messina (come anche della novella di Andreuccio da Perugia), si rimanda all’intervista a Luperini in Appendice.

piuttosto significativa sulla lingua usata per tradurre. Viene infatti specificato che per la novella di Lisabetta da Messina Camilleri usa “un dialetto siciliano molto vicino a quello già sperimentato dallo scrittore in un suo famoso romanzo storico, *Il Re di Girgenti*, uscito nel 2001”<sup>25</sup>. È bene ricordare che la stesura de *Il Re di Girgenti*, come ha evidenziato Luigi Matt in un saggio dedicato in parte all’analisi morfologica, sintattica e lessicale del romanzo, abbia inaugurato una fase nella produzione camilleriana in cui “il siciliano non è più limitato a singole parole, ma contamina pervasivamente l’italiano”<sup>26</sup>. Ripercorrendo la descrizione del vigatese offerta da Matt, si può innanzitutto osservare come quel “cospicuo serbatoio di parole ricorrenti”<sup>27</sup> che costituisce il repertorio lessicale del Camilleri autore, abbia agito nella traduzione della novella di Lisabetta da Messina. Offro qui a seguire un elenco di possibili riscontri, riportando alcuni lemmi chiave del lessico camilleriano, indicando tra parentesi il significato e le varie forme (anche derivate) in cui compaiono nel testo della riscrittura boccacciana (con riferimento specifico al paragrafo della novella)<sup>28</sup>:

- *picciotto* (‘ragazzo’ parr. 5, 6; *picciotti* parr. 4, 21; *picciotta* parr. 4, 11, 12, 14, 19, 20, 23);
- *scanto* (‘paura’; *scantannosi* parr. 11, 22);
- *sciauro* (‘profumo’; *sciaurioso* par. 19);
- *addunarsi* (‘accorgersi’; *addunò* par. 5; *addunasse* par. 8; *addunati* par. 20);
- *giarno* (‘pallido’ par. 12)<sup>29</sup>;
- *ammucciare* (‘nascondere’; *ammucciata* par. 18; *ammucciuni* par. 20);
- *babbiare* (‘scherzare’; *babbianno* par. 8);
- *cummigliare* (‘coprire’; *ricummigliò* par. 16; *cummigliava* par. 17);
- *picca* (‘poco’ par. 5);
- *tanticchia* (‘un po’ par. 15);
- *spiare* (‘chiedere’; *spiava* par. 10; *spiò* par. 20);
- *beddra* (‘bella’ par. 4);
- *neni* (‘niente’ parr. 7, 14);
- *'nzemmula* (‘insieme’ par. 7)<sup>30</sup>;
- *soro* (‘sorella’ parr. 4, 7, 20).

Non trascurabile è inoltre la presenza di vocaboli siciliani che compaiono per la prima volta nel lessico camilleriano: *sotterraro* (‘sotterrano’ par. 8); *'ntristuta* (‘rattristata’ par. 11); *rattristariti* (‘rattristati’ par. 13); *arrotolatata* (‘arrotolata’ par. 16)<sup>31</sup>. A queste uniche occorrenze si affiancano vocaboli altrettanto rari rispetto all’*usus scribendi* dell’autore, attestati soltanto all’interno di alcune opere posteriori alla realizzazione delle traduzioni delle novelle decameroniane<sup>32</sup>: *segretamenti* (‘segretamente’ par. 6, “fingonno di farisi concorrenza ma in realtà non facennosilla pirchè segretamenti consociate”<sup>33</sup>); *mappina* (‘asciugamano’ par. 16, “Rapri il rubinetto del lavello, si lavò, s’asciucò con una mappina che fitiva di risciacquatura”<sup>34</sup>); *grassizza* (‘grassezza’ par. 19, “Po’ la grassizza

<sup>25</sup> R. LUPERINI *et al.* (a cura di), *La letteratura e noi*, cit., p. 478.

<sup>26</sup> L. MATT, “Lingua e stile”, cit., p. 48.

<sup>27</sup> Ivi, p. 50.

<sup>28</sup> Per un approfondimento di ciascun termine, con le ricorrenze nei romanzi camilleriani finora censiti, cfr. il CamillerIndex online all’indirizzo <<https://www.camillerindex.it/glossario>>.

<sup>29</sup> Matt traduce il termine *giarno* con ‘giallo’ (cfr. L. MATT, “Lingua e stile”, cit., p. 52), mentre rende *aggiarniare* con ‘impallidire’ (cfr. ivi, p. 51).

<sup>30</sup> Nell’elenco di Matt è indicato nella forma *insemmula* (cfr. ivi, p. 52).

<sup>31</sup> Aggiungo a questo elenco anche il termine *appattaggio* (‘patto’, ‘accordo’), che si ritrova unicamente nella traduzione della novella di Andreuccio da Perugia (vd. *infra*) al par. 23.

<sup>32</sup> Si veda R. LUPERINI *et al.* (a cura di), *La letteratura e noi*, cit., pp. 479 e 485, dove viene precisato che entrambe le traduzioni sono datate al 2012.

<sup>33</sup> A. CAMILLERI, *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 234.

<sup>34</sup> ID., *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 125.

passò subitania alle vrazza, alle mano, alle gamme e ai pedi”<sup>35</sup>); *conzumata* (‘rovinata’ par. 21, “Mi conzumò! Tutta m’abbruscìò!”<sup>36</sup>).

Proseguendo con l’analisi della traduzione della novella, è possibile riscontrare un’abbondanza di vocaboli accomunati dalla prostesi di *a-*, fenomeno linguistico caratteristico del vigatese<sup>37</sup>, dei quali fornisco alcuni esempi: *arricordarmelo* (par. 3), *attrovato* (par. 4), *accomezò* (par. 5), *accussì* (parr. 3, 5, 6, 10, 12, 15, 17, 18, 20, 23), *arriflittì* (par. 6), *addecisero* (par. 7), *appresentava* (par. 7), *addimanni* (par. 10), *addisegnatole* (par. 13), *arrisbigliatasi* (par. 14), *ammostrato* (par. 14), *attrovò* (par. 15), *arrovinato* (par. 15), *addisiderata* (par. 18), *addivintò* (par. 19), *ammaravigliati* (par. 20), *arritrovannola* (par. 20), *addimannava* (par. 20), *addimannare* (parr. 11, 21), *arriconobbiro* (par. 21), *arriniscenzo* (par. 23), *addimannanno* (par. 23).

Altri tratti ricorrenti nella prosa camilleriana che trovano riscontro nella traduzione della novella di Lisabetta sono: infiniti che mantengono la *-i* in presenza di pronomi enclitici, come *sintirisi* (par. 5), *ristarisinni* (par. 7), *spassarisilla* (par. 8), *ratristariti* (par. 13), *farisi* (par. 15), *arristarisi* (par. 20); casi di accusativo preposizionale, limitati a soli passi che coinvolgono il personaggio di Lorenzo, quali (corsivi miei) “si portarono appresso a Lorenzo” (par. 8), “ammazzaro a Lorenzo” (par. 8), “non videnno tornari a Lorenzo” (par. 10), “spisso la notti a Lorenzo chiamava” (par. 11), “non fai altro che chiamare a mia” (par. 13); casi di *che* polivalente, con valore relativo-temporale, come “vinni il jorno che” (par. 8), e con valore causale, come “Attenta, che se tu contini” (par. 10); casi di “aggiunta di *che* ad altre congiunzioni”<sup>38</sup>, nei passi “mentri che Lisabetta caminava” (par. 6), “indove che era stato sippelluto” (par. 13), “appena che le era possibili” (par. 18), “mentri che era ’nferma” (par. 20); locuzioni idiomatiche che caratterizzano più marcatamente la narrazione, come “ora ora contò” (par. 3), “ora bisogna sapiri che” (par. 5), “a picca a picca” (par. 5), “pinsanno e ripinsanno” (par. 6), “ne spiava nove” (par. 10), “dopo tanticchia” (par. 15), “si fici subito pirsuasa” (par. 16).

Camilleri, proiettando sul testo boccacciano la propria lingua e il proprio universo letterario, è riuscito a modernizzarne e ad arricchirne il tessuto linguistico, senza mai discostarsi dal significato del testo originale, rispettato in tutti i passaggi. Il lessico adoperato nella riscrittura, pur appartenendo al repertorio idiomatico dei suoi romanzi, è stato inserito e riadattato al fine di disambiguare tutti quei termini appartenenti al volgare trecentesco ormai desueti, o la cui accezione moderna non corrisponde a quella antica. Qui a seguire alcuni esempi (corsivi miei):

giovane assai bella e *costumata* (par. 4) > picciotta beddra assà e *seria*  
le incominciò *stranamente* a piacere (par. 5) > accomezò a piacerle *assà assà*<sup>39</sup>  
sì andò la *bisogna* (par. 5) > accussì la *faccenna* annò

<sup>35</sup> ID., *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 15.

<sup>36</sup> ID., *Le vichinghe volanti e altre storie d’amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 295.

<sup>37</sup> Cfr. L. MATT, “Lingua e stile”, cit., p. 52.

<sup>38</sup> Ivi, p. 55.

<sup>39</sup> Questo caso è di notevole interesse in quanto il boccacciano *stranamente* non descrive la ‘stranezza’ dell’innamoramento, quanto piuttosto la sua ‘straordinarietà’: cfr. A. QUONDAM in G. BOCCACCIO, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di A. QUONDAM, Testo critico e Nota al testo a cura di M. FIORILLA, Schede introduttive e notizia biografica di G. ALFANO, edizione rivista e aggiornata, Milano, Rizzoli, 2017<sup>2</sup> [I ed. 2013] p. 748, n. 5 [da qui in poi QUONDAM-FIORILLA-ALFANO 2017]; cfr. anche BRANCA 1985, p. 1014, n. 6. Non tutti i traduttori sono stati in grado di cogliere questa sfumatura; ad esempio, Maria Donata Moschitta, Marco Moschitta e Busi mantengono l’originale boccacciano nel testo tradotto rischiando che il lettore fraintenda il vero significato dell’avverbio (segnato da uno slittamento semantico in italiano moderno): cfr. M. D. MOSCHITTA-M. MOSCHITTA (a cura di), *Novelle dal ‘Decameron’*, Firenze, Emmebi, 2009, p. 88; G. BOCCACCIO-A. BUSI, *Decamerone*, cit., p. 341.

il che *leggermente* creduto fu (par. 9) > la cosa vinni *facilmente* criduta  
 la *dimora* lunga gravava (par. 10) > il *ritardo* assà l'angustiava  
 della sua lunga *dimora* si doleva (par. 11) > si lamentava per la sò *manca*  
 della mia lunga *dimora* t'atristi (par. 13) > rattristariti della mè longa *assenza*  
 quanto più *tosto* poté (par. 15) > *prima* che poti  
 suo *miser* amante (par. 15) > sò *disgraziato* amanti  
 ancora guasto né *corrotto* (par. 15) > ancora guastato e *arrovinato dalla morti*  
 in grembo alla *fante* (par. 16) > supra le ghinocchia della *cammarera*  
 un grande e un bel *testo* (par. 17) > 'na granni e bella *grasta*  
 per lo lungo e continuo *studio* (par. 19) > per tutta 'st' *attinzioni*  
 non *restando* di piagnere (par. 23) > non *arriniscenzo a firmare* le lagrime

Si prenda poi ad esempio la traduzione del seguente passo (par. 6, corsivi miei): “molto *noioso* gli fosse a ciò sapere” > “l'avissi *disturbato* assà”. L'aggettivo *noioso* anticamente aveva infatti uno spettro di significati molto ampio (da ‘inviso’, ‘avverso’, ‘sgradevole’, a ‘minaccioso’, ‘dannoso’, ‘crudele’, ‘efferato’; da ‘uggioso’, ‘tedioso’, ‘gravoso’, a ‘minaccioso’, ‘straziante’, ‘struggente’, ‘repellente’<sup>40</sup>) e in questo caso vale semanticamente per qualcosa ‘che suscita fastidio, irritazione e insofferenza [...] che rappresenta un ostacolo al raggiungimento di uno scopo o che danneggia altri’<sup>41</sup>, poiché, nel contesto della novella, l'amore tra Lisabetta e Lorenzo rischia di mettere a repentaglio l'attività dei fratelli, e dunque reca più propriamente *disturbo*, piuttosto che *noia* (intesa come ‘tedio’), al fratello maggiore che lo scopre. Seppur anche in italiano moderno il termine *noioso* possa valere per ‘fastidioso’, ‘di disturbo’, ‘d'impaccio’, tale accezione vale quasi esclusivamente nella locuzione *dare noia*, che è in questo passo assente; dunque Camilleri, anche qui, trova una soluzione traduttiva che sul piano semantico aderisce correttamente al dettato boccacciano, permettendo così al lettore di non discostarsene per fraintendimento.

Come si è già detto, Camilleri, a differenza di altri traduttori<sup>42</sup>, ha scelto di conservare nelle sue riscritture non solo il testo delle rubriche, ma anche la riflessione sul narrato che precede il racconto vero e proprio, in questo caso proposto da Filomena (narratrice di turno). Non si può escludere che tale scelta possa riflettere l'importanza assegnata alle “premesse argomentanti” negli ultimi venti anni di studi; tramite le introduzioni alle novelle, infatti, Boccaccio “sollecita il lettore a decodificare valori e disvalori, morali e comportamentali, implicati in ognuna di esse”<sup>43</sup>. Nella premessa, Filomena pone in particolar modo l'accento sul *pathos* che caratterizza il suo racconto, in misura non inferiore a quanto è stato anche per la novella di Elissa che l'ha preceduta: “La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa” (par. 3). Nella sua riscrittura, Camilleri sembra raccogliere questo elemento contenuto nella premessa, che così traduce: “Lu mè cunto, amiche care, non sarà di genti di accusi alta condizione come

<sup>40</sup> Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. [da qui in poi **GDLI**], in particolare al vol. XI, pp. 506-508.

<sup>41</sup> Ivi, p. 506.

<sup>42</sup> Ne sono un esempio le riscritture di Aldo Busi e di Elena Crosio, ma anche quelle di A. MAZZAFERRO, *Decameron. Novelle scelte*, Loreto, La Spiga Languages, 2013; M. D. MOSCHITTA-M. MOSCHITTA, *Novelle dal Decameron*, cit.; E. TASSARA, *Dieci giorni per raccontare. Novelle dal 'Decameron'*, Torino, EDISCO, 2008; B. PITZORNO, *Dame, mercanti e cavalieri. Dieci novelle cortesi*, illustrazioni di G. NIDASIO, Milano, Mondadori, 2007; D. BISAGNO, *Novelle per dieci giornate. Dal 'Decameron'*, Torino, Agorà Edizioni Scolastiche, 1998; A. RITONDO, *Decamerone... oggi*, Milano, Medusa, 1997. Per un accurato elenco delle traduzioni o riscritture parziali del *Decameron* ad uso scolastico cfr. M. C. PROVENZANO, “Di Boccaccio in boccacce: la tradizione del «Decameron» nella letteratura per l'infanzia”, in E. CATALANO (a cura di), *La fortuna di Boccaccio nella tradizione letteraria italiana*, Bari, Progedit, 2015, pp. 170-182:174-175.

<sup>43</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo Editore, 2013, p. 159.

a quella di cui ora ora contò Elisa, ma non sarà lo stisso meno piatuso”, aumentando intensità e portata in alcuni punti del racconto rispetto allo stesso originale boccacciano. Degno di nota al riguardo è il passo che segue (par. 17):

### Boccaccio

Poi prese un grande e un bel testo, di questi ne’ quali si pianta la persa o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d’aranci o delle sue lagrime non innaffiava giammai<sup>44</sup>.

### Camilleri

Appresso pigliò ’na granni e bella grasta, di quelle dintra alle quali si chianta la majorana o il vasalicò, dintra ci misi la testa fasciata con una pezza priziosa, la inchi tutta di terra e supra ci chiantò ’na poco di piduzzi di un bellissimo vasalicò spiciali. E con nisciun altra acqua, nemmanco di rosa o d’arancio, l’innaffiava che non fussero le sò stisse lagrime<sup>45</sup>.

In questo punto della narrazione vengono descritte le cure che l’addolorata Lisabetta rivolge nei confronti della testa dell’amato Lorenzo, seppellita all’interno di un vaso e ricoperta da una pianta di basilico, che la ragazza copiosamente annaffia. Alcune riflessioni proposte da Ilaria Tufano sul testo boccacciano offrono elementi utili a comprendere più a fondo il passo in esame nel confronto con la traduzione camilleriana:

La paronomasia si estende e si ripercuote nelle somiglianze fonetiche tra “pianto” e “pianta”, e “piangere” e “piantare”. Siamo all’*acmé* della narrazione, ovvero al momento in cui Lisabetta, piangendo, seppellisce la “testa” di Lorenzo nel “testo” e vi pianta i “piedi” di basilico. Le radici di basilico e il vaso di coccio, denominati “piedi” e “testo”, vengono in questa maniera antropizzati, sia per amplificare la corda patetica della narrazione, sia per rimarcare la presenza dei resti umani celati. [...] Il vaso di Lisabetta conserva la testa, *pars pro toto*, inumata, mentre il basilico, lungi dall’appartenere soltanto al mondo vegetale, è il doppio vivo dell’amato<sup>46</sup>.

Si può notare come in alcuni casi Camilleri scelga di seguire le tendenze linguistiche e le strategie compositive del Boccaccio, mentre in altri la soluzione che adotta è quella di allontanarsi dal testo originale per esigenze dialettali, oppure per marcare il *pathos* della narrazione. L’Empedoclo traduce infatti *pianta* con *chianta*, e *piantò* con *chiantò*, conservando il gioco paronomastico elaborato dal Certaldese; analogamente, traducendo *piedi* con l’equivalente diminutivo *piduzzi* in siciliano, conserva la metafora a indicare il ‘ceppo’ della pianta, e con essa il gioco di ambivalenza semantica rilevato da Tufano.

L’aggettivo *salernetano*, con cui nel *Decameron* viene definita la varietà del basilico, si discosta dalla fonte manoscritta che tramanda la ballata siciliana (seppur posteriore), che nella prima strofa ha *selemontano*<sup>47</sup>. Difficile dire quale lezione avesse il manoscritto della ballata a disposizione di Boccaccio, certo che il termine, oltre a non essere facilmente spiegabile (i commentatori delle moderne edizioni non lo parafrasano o ipotizzano una corruzione nella fonte di partenza)<sup>48</sup>, non era per Camilleri possibile trovarne un corrispettivo nel suo vigatese, da cui la scelta di tradurlo con *spiciali*.

<sup>44</sup> BRANCA 1985, p. 377.

<sup>45</sup> LDM, p. 481.

<sup>46</sup> I. TUFANO, “«Qual esso fu lo malo cristiano»”, cit., pp. 234-237.

<sup>47</sup> Sul problema cfr. M. PICONE, “La ‘ballata’ di Lisabetta”, cit.; F. BAUSI, “Sull’utilità e il danno”, cit., pp. 135-138; da ultimo cfr. E. BIANCO, “Camilleri traduttore”, cit.

<sup>48</sup> Cfr. BRANCA 1985, p. 1015, n. 30; A. QUONDAM, in QUONDAM-FIORILLA-ALFANO 2017, p. 751, n. 17.

Un altro caso interessante è poi costituito dal vocabolo indicante il vaso in cui Lisabetta sotterra la testa dell'amato Lorenzo. In Boccaccio il vaso viene, a partire dalla rubrica, e lungo tutta la novella, chiamato *testo* (dal lat. *testum*), mentre nella citazione del secondo verso della ballata-fonte il vaso è denominato *grasta*, che è voce siciliana stante per 'vaso di coccio'<sup>49</sup>. L'intenzione di Camilleri è stata quella di recuperare e valorizzare l'*hapax* siciliano presente nel *Decameron*, sostituendolo a tutte le occorrenze del termine *testo* nella novella (eccezion fatta per la rubrica, che come si è detto non è stata tradotta). Seppur causa di un cortocircuito testuale rappresentato da una mancata corrispondenza lessicale tra la novella tradotta (dove il vaso è *grasta*) e la relativa rubrica (dove il vaso è *testo*), questa scelta traduttiva di Camilleri evidenzia ancora una volta il suo interesse per gli elementi siciliani contenuti nel testo boccacciano; il termine entra infatti nel lessico dello scrittore, come si legge in alcuni suoi romanzi (corsivi miei): "Gli dovevo bagnare le *grasticeddre*"<sup>50</sup>; "getta l'arma 'n terra darrè una *grasta* di sciuri"<sup>51</sup>; "chiantato dentro una *grasta* di petrosino"<sup>52</sup>; "cocò, giarre, giarriteddre, *graste*, tannura, canala"<sup>53</sup>.

Non si tratta, per altro, dell'unico caso in cui Camilleri costruisce il suo vigatese con un vocabolo siciliano riconducibile ai testi delle origini della letteratura in volgare: si pensi all'impiego di *abento* nel *Il re di Girgenti*, ripreso dal *Contrasto* di Cielo d'Alcamo<sup>54</sup>, o di *scavallare*, usato dal Camilleri due volte nelle sue opere, in un caso allineato al significato moderno ("Montalbano scavallò le gambe e non sciatò"<sup>55</sup>), ma in un altro (precisamente all'interno del racconto *Il vecchio ladro*) nel senso di 'disarcionare': "«Vede, commissario» fece Orazio Genco arrossendo dato ch'era un omo pudico «lui stava sotto e lei sopra, a cavallo. Appena mi vitti, l'omo, in un vùdiri e svùdiri, *scavallò* la fimmina, si susì e m'afferrò per la gola»"<sup>56</sup>. Stesso significato aveva già in Boccaccio, come avverte il Battaglia<sup>57</sup>, e come si ricava da questo passo del *Teseida* (I 75):

Così Tesèo fieramente andando  
co' suoi compagni infra le donne ardite,  
molte ne gian per terra *scavallando*,  
e morte quelle e quelle altre ferite  
lasciando per lo campo, indi montando  
sopra' cava' ch'a redine sbandite,  
le lor donne lasciate, si fuggieno  
or qua or là sì come e' potieno<sup>58</sup>.

<sup>49</sup> Cfr. A. VARVARO, *Vocabolario etimologico siciliano*, con la collaborazione di R. SORNICOLA, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1986, pp. 372-373, alla voce 'grasta': "vaso da fiori di coccio, risale al greco *gastra* 'vaso panciuto' già entrato nel lat. di età imperiale, attraverso il quale è pervenuto a tutti i dial. merid., in sensi analoghi a quelli sic. e sempre con la metatesi *grast*>*gastr*". Cfr. anche M. PASQUALINO, *Vocabolario Siciliano Etimologico, italiano, e latino*, Palermo, Reale Stamperia, 1785-1795, vol. II, p. 248. Vedi l'utile voce del CamillerIndex nella pagina digitale <<https://www.camillerindex.it/lemma/grasta>> [consultato il 25 marzo 2024].

<sup>50</sup> A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 30.

<sup>51</sup> ID., *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005, p. 74.

<sup>52</sup> ID., *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994<sup>2</sup> [I ed. 1992], p. 40.

<sup>53</sup> ID., *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 178.

<sup>54</sup> Cfr. G. MARCI, "«Il re di Girgenti», lo «scrittore italiano» e la cognizione della diversità", in S. LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 99-110: 109.

<sup>55</sup> A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004, p. 79.

<sup>56</sup> ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999<sup>2</sup> [I ed. 1998], p. 193.

<sup>57</sup> Cfr. **GDLL**, vol. VII, p. 900.

<sup>58</sup> G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze di Emilia*, in V. BRANCA (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, p. 277.

### 3. Andreuccio da Perugia

II, 5

[1] *Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato con un rubino si torna a casa sua.*

[2] – Le pietre da Landolfo trovate – cominciò la Fiammetta, alla quale del novellare la volta toccava – m’hanno alla memoria tornata una novella non guari meno di pericoli in sé contenente che la narrata dalla Lauretta, ma in tanto differente da essa, in quanto quegli forse in più anni e questi nello spazio d’una sola notte addivennero, come udirete.

[3] Fu, secondo che io già intesi, in Perugia un giovane il cui nome era Andreuccio di Pietro, cozzone di cavalli; il quale, avendo inteso che a Napoli era buon mercato di cavalli, messisi in borsa cinquecento fiorin d’oro, non essendo mai più fuori di casa stato, con altri mercatanti là se n’andò: dove giunto una domenica sera in sul vespro, dall’oste suo informato la seguente mattina fu in sul Mercato, e molti ne vide e assai ne gli piacquero e di più e più mercato tenne, né di niuno potendosi accordare, per mostrare che per comperar fosse, sì come rozzo e poco cauto più volte in presenza di chi andava e di chi veniva trasse fuori questa sua borsa de’ fiorini che aveva.

[4] E in questi trattati stando, avendo esso la sua borsa mostrata, avvenne che una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo, senza vederla egli, passò appresso di lui e la sua borsa vide e subito seco disse: «Chi starebbe meglio di me se quegli denari fosser miei?» e passò oltre. [5] Era con questa giovane una vecchia similmente ciciliana, la quale, come vide Andreuccio, lasciata oltre la giovane andare, affettuosamente corse a abbracciarlo: il che la giovane veggendo, senza dire alcuna cosa, da una delle parti la cominciò a attendere. [6] Andreuccio, alla vecchia rivoltosi e conosciutala, le fece gran festa, e promettendogli essa di venire a lui all’albergo, senza quivi tenere troppo lungo sermone, si partì: e Andreuccio si tornò a mercatare ma niente comperò la mattina. [7] La giovane, che prima la borsa d’Andreuccio e poi la contezza della sua vecchia con lui aveva veduta, per tentare se modo alcuno trovar potesse a dovere aver quelli denari, o tutti o parte, cautamente incominciò a domandare chi colui fosse o donde e che quivi facesse e come il conoscesse. [8] La quale ogni cosa così particolarmente de’ fatti d’Andreuccio le disse come avrebbe per poco detto egli stesso, sì come colei che lungamente in Cicilia col padre di lui e poi a Perugia dimorata era, e similmente le contò dove tornasse e perché venuto fosse.

II, 5

[1] ANDREUCCIO DA PERUGIA, VENUTO A NAPOLI A COMPERAR CAVALLI, IN UNA NOTTE DA TRE GRAVI ACCIDENTI SOPRAPRESSO, DA TUTTI SCAMPATO, CON UN RUBINO SI TORNA A CASA SUA.

[2] Le pietre trovate da Landolfo (cominciò Fiammetta venuto il suo turno di raccontare) m’hanno fatto tornare alla memoria una storia non meno piena di pericoli di quella narrata da Lauretta; ma da essa differente perché nella sua i fatti accaddero in più anni, mentre nella mia tutto capitò nello spazio di una notte.

[3] C’era, a quanto mi riferirono, un giovane perugino, Andreuccio di Pietro, sensale di cavalli, il quale, avendo saputo che a Napoli c’era un buon mercato, si mise in borsa cinquecento fiorini d’oro e, non essendo mai andato da solo fuori Perugia, si aggregò ad altri mercanti e se ne partì. Giunse a Napoli una domenica sera al calare del sole e l’indomani mattina, seguendo le indicazioni dell’oste, andò al mercato e vide molti cavalli che gli piacquero assai, e tanti ne contrattò senza riuscire ad accordarsi. Però, per dimostrare che aveva serie intenzioni di comprare, essendo ingenuo e poco cauto, più volte in presenza di chi andava e veniva tirò fuori la borsa coi fiorini. [4] E mentre così continuava a fare, capitò che una giovane e bellissima siciliana, disposta per denaro a compiacere ogni uomo che glielo chiedesse, appena vide non vista Andreuccio e la sua borsa, disse tra sé: “Cu starebbi meglio di mia se ’sti dinari addivintassero mè?” e continuò a camminare. [5] Con lei stava una vecchia, anche essa siciliana, la quale, appena vide Andreuccio, lasciata andare la giovane, corse ad abbracciarlo affettuosamente. La giovane, senza dire niente, si mise in disparte a osservare. [6] Andreuccio, riconosciuta la vecchia, le fece una gran festa, e lei, dopo avergli promesso che sarebbe andata a trovarlo nel suo albergo, senza dilungarsi oltre lo lasciò. Andreuccio tornò a mercanteggiare, ma quella mattina non riuscì a combinare. [7] La giovane, che aveva visto sia la ricca borsa d’Andreuccio sia la familiarità della vecchia con lui, col proposito di fare in modo di potersi impadronire di tutto o di parte di quel denaro, incominciò cautamente a domandare alla vecchia chi era quel giovane, da dove veniva, cosa faceva e come mai lo conosceva. [8] E quella ogni cosa le rivelò d’Andreuccio, con tanta ricchezza di particolari che pareva che a raccontare fosse Andreuccio stesso, e le disse che lei a lungo era stata col padre del giovane prima in Sicilia e poi a Perugia e le rivelò anche lo scopo del suo viaggio.

[9] La giovane, pienamente informata della famiglia di lui e dei relativi nomi, stabilì un piano

[9] La giovane, pienamente informata e del parentado di lui e de' nomi, al suo appetito fornire con una sottil malizia, sopra questo fondò la sua intenzione; e a casa tornatasi, mise la vecchia in faccenda per tutto il giorno acciò che a Andreuccio non potesse tornare; e presa una sua fanciella, la quale essa assai bene a così fatti servigi aveva ammaestrata, in sul vespro la mandò all'albergo dove Andreuccio tornava.

[10] La qual, quivi venuta, per ventura lui medesimo e solo trovò in su la porta e di lui stesso il domandò. Alla quale dicendole egli che era desso, essa, tiratolo da parte, disse: «Messere, una gentil donna di questa terra, quando vi piacesse, vi parleria volentieri». [11] Il quale vedendola, tutto postosi mente e parendogli essere un bel fante della persona, s'avvisò questa donna dover di lui essere innamorata, quasi altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli, e prestamente rispose che era apparecchiato e domandola dove e quando questa donna parlar gli volesse.

[12] A cui la fanciella rispose: «Messere, quando di venir vi piaccia, ella v'attende in casa sua».

[13] Andreuccio presto, senza alcuna cosa dir nell'albergo, disse: «Or via mettiti avanti, io ti verrò appresso».

[14] Laonde la fanciella a casa di costei il condusse, la quale dimorava in una contrada chiamata Malpertugio, la quale quanto sia onesta contrada il nome medesimo il dimostra. Ma esso, niente di ciò sapendo né suspicando, credendosi in uno onestissimo luogo andare e a una cara donna, liberamente, andata la fanciella avanti, se n'entrò nella sua casa; e salendo su per le scale, avendo la fanciella già la sua donna chiamata e detto «Ecco Andreuccio», la vide in capo della scala farsi a aspettarlo.

[15] Ella era ancora assai giovane, di persona grande e con bellissimo viso, vestita e ornata assai orrevolmente; alla quale come Andreuccio fu presso, essa incontroglia da tre gradi discese con le braccia aperte, e avvinghiatogli il collo alquanto stette senza alcuna cosa dire, quasi da soperchia tenerezza impedita; poi lagrimando gli basciò la fronte e con voce alquanto rotta disse: «O Andreuccio mio, tu sii il ben venuto!».

[16] Esso, maravigliandosi di così tenere carezze, tutto stupefatto rispose: «Madonna, voi siate la ben trovata!».

[17] Ella appresso, per la man presolo, suso nella sua sala il menò e di quella, senza alcuna altra cosa parlare, con lui nella sua camera se n'entrò, la quale di rose, di fiori d'aranci e d'altri odori tutta oliva, là dove egli un bellissimo letto incortinato e molte robe su per le stanghe, secondo il costume di là, e altri assai belli e ricchi arnesi vide; per le quali cose, sì come nuovo, fermamente credette lei dovere essere non men che gran donna.

d'azione sottilmente astuto che, giovandosi di ciò che aveva appena appreso, avrebbe pienamente soddisfatto la sua cupidigia. Tornata a casa, mise la vecchia a lavorare tutto il giorno in modo che non potesse andare a trovare Andreuccio e dopo, verso il vespro, mandò all'albergo del giovane una sua servetta, da lei assai bene ammaestrata in questi servizi. [10] La servetta, per caso, trovò sulla porta proprio Andreuccio e di lui stesso gli domandò. Al che il giovane rispose che era lui la persona che cercava. Allora la servetta, tiratolo in disparte, gli disse:

«Signurì, vuje tenite da sapè che 'na bella signora che sta ccà a Napule vulesse parlarvi quanno che più vi è di comodo».

[11] Andreuccio, subito interessatissimo, si convinse di colpo che questa donna doveva essersi innamorata di lui, quasi che a Napoli non si trovasse giovani più belli, e le disse che era già pronto, domandando dove e quando la donna volesse parlargli. [12] La servetta gli rispose:

«Signurì, quanno che vuje vulite, la signora v'aspetta 'a casa».

[13] Immediatamente Andreuccio, senza avvertire nessuno dell'albergo, disse:

«Andate avanti, io vi seguo».

[14] La casa della donna si trovava in un quartiere detto Malpertugio, e quanto fosse onesto questo quartiere lo dimostra il suo nome stesso. Ma Andreuccio, niente di ciò sapendo o sospettando, e credendo di trovarsi in un luogo di gente perbene per incontrare un'onesta donna, entrò nella casa cominciando a salire le scale intanto che la servetta, che lo precedeva, gridava:

«Ccà sta Andreuccio!».

Allora la donna apparve in cima alle scale.

[15] Era ancora assai giovane, alta, di bellissimo viso, vestita e ingioiellata con eleganza. Scesi tre gradini, andò incontro ad Andreuccio con le braccia aperte, poi gliel strinse intorno al collo e restò a lungo così senza parlare, come se ne fosse impedita dalla commozione. Quindi, piangendo, lo baciò in fronte e con voce rotta gli disse:

«O Andriuzzu mè, tu si lu bonovinutu!».

[16] Stupefatto e intontito da quelle tenere carezze, il giovane rispose:

«Signora, siate la bentrovata».

[17] Allora ella lo prese per mano, nel suo appartamento lo fece salire e, sempre senza aprire bocca, con lui entrò nella camera da letto che odorava tutta di rose, di fiori d'arancio e di altri profumi. Là il giovane vide un bellissimo letto con le cortine e sulle stanghe che le reggevano molti abiti appesi, come là si usava, e un po' dovunque tanti ricchi arredi che lo convinsero, ingenuo com'era, d'aver a che fare con una gran dama.

[18] Sedutisi sopra a una cassa ai piedi del letto, lei cominciò a parlare.

«Andriuzzu mè, certa sugnu che tu ti stai ammaravigliando delle carizze che ti faccio e delle



[18] E postisi a sedere insieme sopra una cassa che appiè del suo letto era, così gli cominciò a parlare: «Andreuccio, io sono molto certa che tu ti maravigli e delle carezze le quali io ti fo e delle mie lagrime, sì come colui che non mi conosci e per avventura mai ricordar non m'udisti. Ma tu udirai tosto cosa la quale più ti farà forse maravigliare, sì come è che io sia tua sorella; e dicoti che, poi che Idio m'ha fatta tanta grazia che io anzi la mia morte ho veduto alcuno de' miei fratelli, come che io disideri di vedervi tutti, io non morirò a quella ora che io consolata non muoia. E se tu forse questo mai più non udisti, io tel vo' dire. [19] Pietro, mio padre e tuo, come io credo che tu abbi potuto sapere, dimorò lungamente in Palermo, e per la sua bontà e piacevolezza vi fu e è ancora da quegli che il conobbero amato assai. Ma tra gli altri che molto l'amarono, mia madre, che gentil donna fu e allora era vedova, fu quella che più l'amò, tanto che, posta giù la paura del padre e de' fratelli e il suo onore, in tal guisa con lui si dimesticò, che io ne nacqui e sonne qual tu mi vedi. [20] Poi, sopravvenuta cagione a Pietro di partirsi di Palermo e tornare in Perugia, me con la mia madre piccola fanciulla lasciò, né mai, per quello che io sentissi, più né di me né di lei si ricordò: di che io, se mio padre stato non fosse, forte il riprenderei avendo riguardo alla ingratitudine di lui verso mia madre mostrata (lasciamo stare allo amore che a me come a sua figliuola non nata d'una fante né di vil femina dovea portare), la quale le sue cose e sé parimente, senza sapere altrimenti chi egli si fosse, da fedelissimo amor mossa rimise nelle sue mani. [21] Ma che è? Le cose mal fatte e di gran tempo passate sono troppo più agevoli a riprendere che a emendare: la cosa andò pur così. [22] Egli mi lasciò piccola fanciulla in Palermo, dove, cresciuta quasi come io mi sono, mia madre, che ricca donna era, mi diede per moglie a uno da Gergenti, gentile uomo e da bene, il quale per amor di mia madre e di me tornò a stare in Palermo; e quivi, come colui che è molto guelfo, cominciò a avere alcuno trattato col nostro re Carlo. [23] Il quale, sentito dal re Federigo prima che dare gli si potesse effetto, fu cagione di farci fuggire di Sicilia quando io aspettava essere la maggior cavalleressa che mai in quella isola fosse; donde, prese quelle poche cose che prender potemmo (poche dico per rispetto alle molte le quali avavamo), lasciate le terre e li palazzi, in questa terra ne rifuggimmo, dove il re Carlo verso di noi trovammo sì grato che, ristoratici in parte li danni li quali per lui ricevuti avavamo, e possessioni e case ci ha date, e dà continuamente al mio marito, e tuo cognato che è, buona provvisione, sì come tu potrai ancor vedere. E in questa maniera son qui, dove io, la buona mercé di Dio e non tua, fratel mio dolce, ti veggio».

[24] E così detto, da capo il rabbracciò e ancora teneramente lagrimando gli basciò la fronte.

mè lagrime, come uno che non m'acconosce e mai ha 'ntiso parlari di mia: ma ora ti dico 'na cosa che ti farà ammaravigliari chiossà e cioè che io sugno tò soro. E ti dico macari che, siccome il Signiruzzo m'ha fatto la grazia di farimi vidiri, prima di morire, a uno dei mè frati e siccome io addisidero di vidirvi a tutti, io non morirò fino a quanno non potrò chiuri l'occhi acconsolata. E ora ti conto quello che nisciuno mai ti contò. [19] Petru, patri mè e tò, e questo crio che tu lo sai già, a longo si nni stetti 'n Palermo, e per la sò bontà e gintilizza fu, e lo è ancora, voluto beni da quelli che l'accanoscerò, e tra questi che assà gli volliro beni, mè matre, che era vidova, fu quella che cchiù l'amò. Tanto che, mittuto da parti lo scanto del patre e dei frati e per lo stisso onori sò, con lui praticò e nasciò iu, quella che tu ora vidi davanti a tia. [20] Po', vinuto per Petru il tempo di lassare Palermo e tornarissini a Perugia, a mia, che ero picciliddra, e a mè matre abbannunò, e da allura mai cchiù, per quanto io ne saccio, s'arricordò né di mia né di mè matre. Ora ti dico che se non fusse stato mè patre, l'aviria rimproverato assà, consideranno la 'ngratitudini ammostrata verso mè matre (e lassamo perdiri l'amori che doviva portari a mia come figlia sò, e certo non figlia di 'na cammarera o d'una fimminazza), la quali mè matre se stissa e le cose sò, senza sapiri chi egli era e sulamenti per amori, consignò nelle sò mano. [21] Ma accusò annò la facenna e le cose fatte mali e passate da tempo sunno cchiù facili a essiri rimprovirate chiuttosto che ripagate. [22] Iddru mi lassò picciliddra a Palermo indove, appena che criscii come mi vidi, mè matre, che era 'na fimmina ricca, mi fici maritare a uno di Girgenti, un gran galantomo, il quali per amuri mè e di mè matre si nni vinni a stari 'n Palermo. E ccà, essenno che era guelfo, accomenzò ad appattarisi col nostro re Carlo. [23] 'St'appattaggio vinni a canuscenza di re Federigo prima che avissi un qualichi risultato epperciò ci nni dovemmo scappari dalla Sicilia propio quanno io stava per addivintari la cchiù 'mportanti moglie di nobili cavalieri dell'isola. Pigliate le picca cose che arriniscemmo a pigliari (dico picca considerate le tantissime che possidivamo), lassate le terre e i palazzi, arriparammo ccà, indove 'u re Carlo s'ammostrò verso di nui accusò giniroso che, rimborsatici 'n parti i danni avuti a scascione di lui, nni detti possedimenti e case e passa a mè marito, vali a diri a tò cugnato, un ricco minsili, come tu stisso avrai modo di vidiri. E accusò ora m'attrovo ccà, ringrazianno a 'u Signiruzzo e non a tia che non mi circasti, e ti talio, frati mè duci».

[24] E così dicendo lo riabbracciò e tornò a baciario in fronte teneramente piangendo.

[25] Andreuccio, ascoltando questa favola narrata con tanto ordine e coerenza da quella, alla quale in nessun momento era venuta a mancare la parola e mai aveva avuta un'esitazione, si ricordò

[25] Andreuccio, udendo questa favola così ordinatamente, così compostamente detta da costei, alla quale in niuno atto moriva la parola tra' denti né balbettava la lingua, e ricordandosi esser vero che il padre era stato in Palermo e per se medesimo de' giovani conoscendo i costumi, che volentieri amano nella giovinezza, e veggendo le tenere lagrime, gli abbracciari e gli onesti basci, ebbe ciò che ella diceva più che per vero. E poscia che ella tacque, le rispose: [26] «Madonna, egli non vi dee parer gran cosa se io mi maraviglio: per ciò che nel vero, o che mio padre, per che che egli sel facesse, di vostra madre e di voi non ragionasse giammai, o che, se egli ne ragionò, a mia notizia venuto non sia, io per me niuna coscienza aveva di voi se non come se non foste; e emmi tanto più caro l'avervi qui mia sorella trovata, quanto io ci sono più solo e meno questo sperava. [27] E nel vero io non conosco uomo di sì alto affare al quale voi non doveste esser cara, non che a me che un picciolo mercatante sono. Ma d'una cosa vi priego mi facciate chiaro: come sapeste voi che io qui fossi?».

[28] Al quale ella rispose: «Questa mattina mel fé sapere una povera femina la qual molto meco si ritiene, per ciò che con nostro padre, per quello che ella mi dica, lungamente e in Palermo e in Perugia stette; e se non fosse che più onesta cosa mi pareva che tu a me venissi in casa tua che io a te nell'altrui, egli ha gran pezza che io a te venuta sarei».

[29] Appresso queste parole ella cominciò distintamente a domandare di tutti i suoi parenti nominatamente, alla quale di tutti Andreuccio rispose, per questo ancora più credendo quello che meno di creder gli bisognava.

[30] Essendo stati i ragionamenti lunghi e il caldo grande, ella fece venire greco e confetti e fé dar bere a Andreuccio; il quale dopo questo partir volendosi, per ciò che ora di cena era, in niuna guisa il sostenne, ma sembiante fatto di forte turbarsi abbracciandol disse: [31] «Ahi lassa me, ché assai chiaro conosco come io ti sia poco cara! Che è a pensare che tu sii con una tua sorella mai più da te non veduta, e in casa sua, dove, qui venendo, smontato esser dovesti, e vogli di quella uscire per andare a cenare all'albergo? Di vero tu cenerai con esso meco: e perché mio marito non ci sia, di che forte mi grava, io ti saprò bene secondo donna fare un poco d'onore».

[32] Alla quale Andreuccio, non sapendo altro che risponderci, disse: «Io v'ho cara quanto sorella si dee avere, ma se io non ne vado, io sarò tutta sera aspettato a cena e farò villania».

[33] E ella allora disse: «Lodato sia Idio, se io non ho in casa per cui mandare a dire che tu non sii aspettato! benché tu faresti assai maggior cortesia, e tuo dovere, mandare a dire a' tuoi compagni che qui venissero a cenare, e poi, se pure andare te ne volessi, ve ne potresti tutti andar di brigata».

[34] Andreuccio rispose che de' suoi compagni non volea quella sera, ma, poi che pure a grado

che era vero che il padre aveva soggiornato a Palermo, e conoscendo da se stesso l'inclinazione che i giovani hanno verso l'amore, e vedendo le tenere lacrime, gli abbracci e i casti baci, pigliò per vero tutto ciò che lei gli disse. E appena la donna ebbe finito, le rispose:

[26] «Signora, non doveste far caso che io mi maravigli, perché è vero che mio padre mai parlò di voi e di vostra madre o, se lo fece, io non ne venni a conoscenza, perciò io niente sapevo di voi, era come se non esistevate. E dunque mi è tanto più caro l'avervi ritrovata come sorella in quanto qui ora sono meno solo. [27] E per la verità voi doveste essere più cara a un nobiluomo che non a un piccolo mercante quale io sono. Ma, vi prego, spiegatemi una cosa: come mai avete saputo che ero qui?».

[28] La donna rispose così:

«Stamatina mi lo fici sapiri 'na povira fimmina che spisso veni nni mia la quali, a stari a quanto mi contò, a longo stetti con nostro patre prima 'n Palermo e po' a Perugia. E se non era che mi pariva cchiù giusta cosa che tu vinivi ccà nni mia che è la tò casa, iu da tempo saria vinuta a trovariti nell'albergo tò, 'n casa di stranei».

[29] E dette queste parole, cominciò a domandare notizie di tutti i parenti, chiamandoli col loro nome, e Andreuccio, via via che le rispondeva, sempre più andava credendo a quello che invece non avrebbe dovuto credere.

[30] I discorsi erano stati lunghi e inoltre faceva un gran caldo. Allora la donna fece portare confetti e vino greco che diede da bere ad Andreuccio, il quale, dicendo a un certo punto di volersene andare perché era arrivata l'ora di cena, non solo non ne ebbe da lei il permesso, ma anzi, facendo finta d'apparire assai turbata, quella l'abbracciò e disse:

[31] «Ah mischina di mia che ora accanoscio quanto tu mi voli picca beni! Ma comu? Ti veni ad attrovare con una soro che mai avivi viduta, nella sò casa, ccà, indove dovesti abitare, e 'nveci ti nni voi nesciri per annare a mangiare all'albergo? Talè, voglio che tu mangi con mia. E dato che mè marito non c'è, e la cosa mi pisa, io ti farò onori per quanto è possibili a 'na fimmina».

[32] Al che Andreuccio, non sapendo cosa rispondere, disse:

«Io vi ho cara come si ha cara una sorella, ma se non vado a cena in albergo sarò aspettato tutta la sera e farò una scortesìa».

[33] E allora lei:

«Ringrazianno a 'u Sugniruzzo io aio 'n casa chi potrà annare a diri di non aspittariti! Anzi, sarebbi cchiù giusto, cchiù doviroso, se tu mannassi a diri ai tò cumpagni di viniri a mangiare tutti ccà e appresso, se propio ti nni voi annare, vi nni annate tutti 'nzemmula».

[34] Andreuccio rispose che per quella sera non era il caso d'invitare i compagni, ma che per quanto lo riguardava era pronto a restare. Allora la donna,

l'era, di lui facesse il piacer suo. Ella allora fé vista di mandare a dire all'albergo che egli non fosse atteso a cena; e poi, dopo molti altri ragionamenti, postisi a cena e splendidamente di più vivande serviti, astutamente quella menò per lunga infino alla notte obscura; e essendo da tavola levati e Andreuccio partir volendosi, ella disse che ciò in niuna guisa sofferrebbe, per ciò che Napoli non era terra da andarvi per entro di notte, e massimamente un forestiere; e che come che egli a cena non fosse atteso aveva mandato a dire, così aveva dello albergo fatto il somigliante. [35] Egli, questo credendo e dilettrandogli, da falsa credenza ingannato, d'esser con costei, stette. [36] Furono adunque dopo cena i ragionamenti molti e lunghi non senza cagione tenuti; e essendo della notte una parte passata, ella, lasciato Andreuccio a dormire nella sua camera con un piccol fanciullo che gli mostrasse se egli volesse nulla, con le sue femine in un'altra camera se n'andò.

[37] Era il caldo grande: per la qual cosa Andreuccio, veggendosi solo rimasto, subitamente si spogliò in farsetto e trassesi i panni di gamba e al capo del letto gli si pose. E richiedendo il naturale uso di dovere diporre il superfluo peso del ventre, dove ciò si facesse domandò quel fanciullo, il quale nell'uno de' canti della camera gli mostrò uno uscio e disse: «Andate là entro». [38] Andreuccio dentro sicuramente passato, gli venne per ventura posto il piè sopra una tavola, la quale dalla contraposta parte sconfitta dal travicello sopra la quale era, per la qual cosa capovolgendo questa tavola con lui insieme se n'andò quindi giuso: e di tanto l'amò Idio, che niuno male si fece nella caduta, quantunque alquanto cadesse da alto, ma tutto della bruttura, della quale il luogo era pieno, s'imbrattò. [39] Il quale luogo, acciò che meglio intendiate e quello che è detto e ciò che segue, come stesse vi mostrerò. Egli era in un chiassetto stretto, come spesso tra due case veggiamo: sopra due travicelli, tra l'una casa e l'altra posti, alcune tavole eran confitte e il luogo da seder posto, delle quali tavole quella che con lui cadde era l'una.

[40] Ritrovandosi adunque là giù nel chiassetto Andreuccio, dolente del caso, cominciò a chiamare il fanciullo; ma il fanciullo, come sentito l'ebbe cadere, così corse a dirlo alla donna. La quale, corsa alla sua camera, prestamente cercò se i suoi panni v'erano; e trovati i panni e con essi i denari, li quali esso non fidandosi mattamente sempre portava addosso, avendo quello a che ella di Palermo, sirocchia d'un perugin faccendosi, aveva teso il lacciuolo, più di lui non curandosi prestamente andò a chiuder l'uscio del quale egli era uscito quando cadde.

[41] Andreuccio, non rispondendogli il fanciullo, cominciò più forte a chiamare: ma ciò era niente. Per che egli, già sospettando e tardi dello inganno cominciandosi a accorgere, salito sopra un muretto che quello chiassolino dalla strada chiudea

fatto finta di mandare a dire all'albergo di non aspettare Andreuccio, dopo avere parlato con lui ancora un poco, lo fece sedere a tavola dove vennero serviti ottimi piatti. La donna astutamente tirò a lungo la cena, facendola durare fino a notte fonda, e quando si alzarono da tavola e Andreuccio disse di volersene andare, lei replicò che mai l'avrebbe permesso, perché Napoli non era città da camminarci di notte, soprattutto per un forestiero, e così come aveva fatto per la cena, avrebbe mandato a dire all'albergo di non aspettarlo.

[35] Andreuccio, credendo che la donna l'avrebbe fatto, e in fondo piacendogli di stare con sua sorella, cedette. [36] Dopo cena ripresero i loro discorsi e a lungo s'intrattero fino a quando, essendo passata già una parte della notte, la donna, lasciato a dormire Andreuccio nella sua camera in compagnia di un servitore ragazzino, con le altre donne si ritirò in camera sua.

[37] Grande era il caldo, per cui Andreuccio, rimasto solo, subito si spogliò, posò l'abito in capo al letto e venutogli il naturale bisogno di liberarsi del peso del ventre, domandò al ragazzino dove dovesse andare. Quello gli mostrò una porta vicina a uno degli angoli della camera dicendogli:

«Jate là».

[38] Entrato dentro, ad Andreuccio venne di mettere il piede sopra a una tavola che era stata schiodata dal travicello che la reggeva, e proprio dalla parte opposta, sicchè la tavola, capovolgendosi, precipitò giù con lui. Ringraziando Dio, non si fece male nella caduta, per quanto fosse stata profonda, ma si venne a trovare completamente imbrattato della lordura che si raccoglieva in quel posto. [39] Che ora vi descriverò perché meglio possiate capire quello che seguirà. In un uno [sic] di quei vicoletti stretti che spesso si trovano tra due case, dopo averlo chiuso ai due lati con dei muretti, erano stati infilati dei travicelli da parete a parete e sopra di essi inchiodate alcune tavole che reggevano il posto su cui sedersi per i bisogni. Era stata una di queste tavole a capovolgersi e a farlo cadere.

[40] Ritrovandosi dunque Andreuccio nel fondo del vicoletto assai malconcio, cominciò a chiamare il ragazzino, ma questi, appena che l'aveva sentito cadere, era corso a riferirlo alla donna. La quale, precipitatasi nella sua camera, subito volle vedere se c'erano i vestiti di lui e, trovati e con essi i denari, perché egli non fidandosi sciocamente se li portava sempre addosso, avendo raggiunto lo scopo per cui da palermitana si era finta sorella di un perugino, di lui più non curandosi, andò di corsa a chiudere la porta dalla quale il giovane era uscito quando cadde.

[41] Andreuccio, visto che il ragazzino non gli rispondeva, cominciò a chiamare più forte, ma non successe niente. Per cui egli, già in sospetto e troppo tardi dell'inganno cominciando ad

e nella via disceso, all'uscio della casa, il quale egli molto ben riconobbe, se n'andò, e quivi invano lungamente chiamò e molto il dimenò e percorse. [42] Di che egli piagnendo, come colui che chiara vedea la sua disavventura, cominciò a dire: «Oimè lasso, in come piccol tempo ho io perduti cinquecento fiorini e una sorella!».

[43] E dopo molte altre parole, da capo cominciò a battere l'uscio e a gridare; e tanto fece così, che molti de' circostanti vicini, desti, non potendo la noia soffrire, si levarono; e una delle servigiali della donna, in vista tutta sonnocchiosa, fattasi alla finestra proverbiosamente disse: «Chi picchia là giù?».

[44] «Oh!» disse Andreuccio «o non mi conosci tu? Io sono Andreuccio, fratello di madama Fiordaliso.»

[45] Al quale ella rispose: «Buono uomo, se tu hai troppo bevuto, va' dormi e tornerai domattina; io non so che Andreuccio né che ciance son quelle che tu di'; va' in buona ora e lasciati dormir, se ti piace».

[46] «Come» disse Andreuccio «non sai che io mi dico? Certo sì sai; ma se pur son così fatti i parentadi di Cicilia, che in sì piccol termine si dimentichino, rendimi almeno i panni miei, li quali lasciati v'ho, e io m'andrò volentier con Dio.»

[47] Al quale ella quasi ridendo disse: «Buono uomo, e' mi par che tu sogni», e il dir questo e il tornarsi dentro e chiuder la finestra fu una cosa.

[48] Di che Andreuccio, già certissimo de' suoi danni, quasi per doglia fu presso a convertire in rabbia la sua grande ira, e per ingiuria propose di rivolere quello che per parole riaver non potea; per che da capo, presa una gran pietra, con troppi maggior colpi che prima fieramente cominciò a percuoter la porta. [49] La qual cosa molti de' vicini avanti destisi e levatisi, credendo lui essere alcuno spiacevole il quale queste parole fingesse per noiare quella buona femina, recatosi a noia il picchiare il quale egli faceva, fattisi alle finestre, non altramenti che a un can forestiere tutti quegli della contrada abbaiano adosso, cominciarono a dire: [50] «Questa è una gran villania a venire a questa ora a casa le buone femine e dire queste ciance; deh! va' con Dio, buono uomo; lasciati dormir, se ti piace; e se tu hai nulla a far con lei, tornerai domane, e non ci dar questa seccaggine stanotte».

[51] Dalle quali parole forse assicurato uno che dentro dalla casa era, ruffiano della buona femina, il quale egli né veduto né sentito avea, si fece alle finestre e con una boce grossa, orribile e fiera disse: «Chi è laggiù?».

[52] Andreuccio, a quella voce levata la testa, vide uno il quale, per quel poco che comprender poté, mostrava di dovere essere un gran bacalare, con una barba nera e folta al volto, e come se del letto o da alto sonno si levasse sbadigliava e stropicciavasi gli occhi: a cui egli, non senza paura,

accorgersi, arrampicatosi sopra un muretto che chiudeva il vicoletto separandolo dalla strada e riuscito a ridiscendere dall'altra parte, andò di corsa al portone di casa che ben conosceva e qui lungamente e sempre invano chiamò e bussò. [42] Allora, chiaramente vedendo la sua rovina, si mise a piangere e cominciò a dire:

«Ahimé sventurato, che in un sol colpo ho perduto cinquecento fiorini e una sorella!».

[43] E dopo essersi ancora un po' lamentato, ricominciò a bussare e a gridare e tanto insistette che molti dei vicini, destatisi e seccati per quel fastidio, si affacciarono. E una delle serve della donna, fingendosi sonnacchiosa, s'affacciò alla finestra e domandò:

«Cu è ca sta facenno tuttu 'stu mutuperio?».

[44] «Ma come?» - disse Andreuccio - «Non mi riconosci? Sono Andreuccio, il fratello della signora Fiordaliso».

[45] Al che quella rispose:

«Se vi siti 'mbriacato, annatevi a corcà. Iu nenti sacciu e nenti vogliu sapiri né d'Andreuccio né di tutte le fissarie che dicitu. Jativinni e lassatinni tornari a lu lettu».

[46] «Come?!» - disse Andreuccio - «Non sai quello che dico? Certo che lo sai, ma se anche i parenti di Sicilia sono fatti che si scordano di subito tutto, rendimi almeno i vestiti che li ho lasciati e me ne andrò con Dio».

[47] Allora la donna, quasi ridendo:

«Mi pari che vui vi stati 'nsunnanno».

E dire questo, tirarsi dentro e chiudere la finestra fu tutt'uno.

[48] Andreuccio, ormai più che certo dell'inganno, convertita l'ira in furore, volle allora ottenere con la forza ciò che non era riuscito ad avere con le parole e, presa una grossa pietra, con essa cominciò a percuotere il portone con maggior forza. [49] A questo punto i vicini, che prima si erano svegliati e alzati, convinti che Andreuccio fosse un importuno che gridava quelle frasi solo per recare fastidio a quella gran buona donna, affacciatisi alla finestre [sic], così come i cani di una contrada si mettono ad abbaiare contro un cane estraneo, cominciarono a gridare:

[50] «E che modo è chisto de venì a chest'ora 'e notte a sfruculià un'onesta femmina!».

«Arrassate e facce durmì! Abbasta co 'ste papocchie!».

«Tu ci appriette! Asciooglie, torna a juorno e pe stanotte caglia!».

[51] Facendosi forte di tutte queste proteste, uno di casa, un ruffiano della donna, che prima non era stato visto da Andreuccio, si affacciò alla finestra e con voce grossa e imperiosa chiese:

«Chi ce sta abbascio?».

[52] Andreuccio, al sentir quella voce alzò la testa e vide, per quel poco che poté vedere, un tale che sembrava essere un uomo importante, con una gran barba nera e folta, che sbadigliava e si

rispose: «Io sono un fratello della donna di là entro».

[53] Ma colui non aspettò che Andreuccio finisse la risposta, anzi più rigido assai che prima disse: «Io non so a che io mi tegno che io non vegno là giù, e deati tante bastonate quante io ti vegga muovere, asino fastidioso e ebrìaco che tu dei essere, che questa notte non ci lascerai dormire persona»; e tornatosi dentro serrò la finestra.

[54] Alcuni de' vicini, che meglio conoscono la condizion di colui, umilmente parlando a Andreuccio dissero: «Per Dio, buono uomo, vatti con Dio, non volere stanotte essere ucciso costi: vattene per lo tuo migliore».

[55] Laonde Andreuccio, spaventato dalla voce di colui e dalla vista e sospinto da' conforti di coloro li quali gli pareva che da carità mossi parlassero, doloroso quanto mai alcuno altro e de' suoi denar disperato, verso quella parte onde il dì aveva la fanciella seguita, senza saper dove s'andasse, prese la via per tornarsi all'albergo. [56] E a se medesimo dispiacendo per lo puzzo che a lui di lui veniva, desideroso di volgersi al mare per lavarsi, si torse a man sinistra e su per una via chiamata la Ruga Catalana si mise. E verso l'alto della città andando, per ventura davanti si vide due che verso di lui con una lanterna in mano venieno, li quali temendo non fosser della famiglia della corte o altri uomini a mal far disposti, per fuggirli, in un casolare, il qual si vide vicino, pianamente ricoverò. [57] Ma costoro, quasi come a quello proprio luogo inviati andassero, in quel medesimo casolare se n'entrarono; e quivi l'un di loro, scaricati certi ferramenti che in collo avea, con l'altro insieme gl'incominciò a guardare, varie cose sopra quegli ragionando.

[58] E mentre parlavano, disse l'uno: «Che vuol dir questo? Io sento il maggior puzzo che mai mi paresse sentire»; e questo detto, alzata alquanto la lanterna, ebber veduto il cattivel d'Andreuccio, e stupefatti domandar: «Chi è là?».

[59] Andreuccio taceva, ma essi avvicinatigli con lume il domandarono che quivi così brutto facesse: alli quali Andreuccio ciò che avvenuto gli era narrò interamente. Costoro, imaginando dove ciò gli potesse essere avvenuto, dissero fra sé: «Veramente in casa lo scarabone Buttafuoco fia stato questo».

[60] E a lui rivolti, disse l'uno: «Buono uomo, come che tu abbi perduti i tuoi denari, tu hai molto a lodare Idio che quel caso ti venne che tu cadesti né potesti poi in casa rientrare: per ciò che, se caduto non fossi, vivi sicuro che, come prima adormentato ti fossi, saresti stato amazzato e co' denari avresti la persona perduta. Ma che giova oggimai di piagnere? Tu ne potresti così riavere un denaio come avere delle stelle del cielo: ucciso ne potrai tu bene essere, se colui sente che tu mai ne facci parola».

[61] E detto questo, consigliatisi alquanto, gli dissero: «Vedi, a noi è presa compassion di te: e per

stropicciava gli occhi come se si fosse appena risvegliato da un profondo sonno. Allora, abbastanza intorpidito, rispose:

«Io sono un fratello della donna che sta lì dentro».

[53] Ma quello nemmeno aspettò che Andreuccio finisse la risposta, anzi, più rabbioso di prima, disse:

«Io nun saccio chi mi trattiene da venì 'llà abbascio e de te fa 'nu paliatone, piezzo d'anchione, lotano, 'mbriaco, che stanotte nun vuò fa durmì a nisciuno!».

E così dicendo, tornò dentro e chiuse la finestra.

[54] Alcuni vicini, che ben conoscevano quell'uomo, mossi a pietà, dissero ad Andreuccio:

«Per amor di Dio, jatevenne! Quello è capace che stanotte ve scanna 'overamente! Jatevenne, per il bene vostr'!».

[55] Andreuccio, atterrito dalla voce e dall'aspetto di quell'uomo, e convinto dalle parole dei vicini che gli parevano mossi da carità, disperato per i denari perduti e dolendosi d'aver seguito quella servetta senza sapere dove l'avrebbe condotto, riprese la via dell'albergo. [56] Ma vergognoso per la gran puzza che da lui proveniva, decise di dirigersi verso il mare per lavarsi e perciò, svoltato a sinistra, prese una strada chiamata la Ruga catalana.

E così procedendo, vide a un tratto venire in senso inverso due uomini con una lanterna in mano. Temendo che fosse gente di malaffare, per sfuggir loro cautamente si rifugiò in un casolare che era lì vicino. [57] Ma i due, come se a quello stesso luogo fossero diretti, entrarono nel casolare e qui uno, scaricati a terra certi ferri che teneva in collo, assieme all'altro s'inginocchiò per guardarli, mettendosi tra loro a parlare.

[58] E mentre parlavano, uno disse:

«Ma che schefenzia è? Sento 'nu fieto che nun aggio mai sentuto!».

E così dicendo alzò la lanterna. E i due allora, vedendo il povero Andreuccio, stupefatti domandarono:

«Chi è là?».

[59] Andreuccio taceva, ma quelli, avvicinatigli col lume, gli domandarono come mai si fosse ridotto tanto sudicio e Andreuccio allora le sue disgrazie raccontò per filo e per segno.

Alla fine i due, immaginando dove tutto questo poteva essere accaduto, dissero come tra sé:

«Forse è succiesso 'a casa 'e Buttafuoco, 'o capo do rione».

[60] E uno dei due, rivolto ad Andreuccio, gli fece:

«Guagliò, e vabbuono che tu hai perduto il denaro tuo, ma devi ringrazià lo stesso Dio peccene ti fece cadere e perciò non sei potuto rientrà in casa. Se tu non fossi caduto, campa sicuro che appena t'addurmivi saresti stato acciso e avresti perso vita e dinari. Ma è inutile che tu

ciò, dove tu vogli con noi essere a fare alcuna cosa la quale a fare andiamo, egli ci pare esser molto certi che in parte ti toccherà il valere di troppo più che perduto non hai».

[62] Andreuccio, sì come disperato, rispuose ch'era presto.

[63] Era quel dì seppellito uno arcivescovo di Napoli, chiamato messer Filippo Minutolo, e era stato seppellito con ricchissimi ornamenti e con un rubino in dito il quale valeva oltre a cinquecento fiorin d'oro, il quale costoro volevano andare a spogliare; e così a Andreuccio fecer veduto.

[64] Laonde Andreuccio, più cupido che consigliato, con loro si mise in via; e andando verso la chiesa maggiore, e Andreuccio putendo forte, disse l'uno: «Non potremmo noi trovar modo che costui si lavasse un poco dove che sia, che egli non putisse così fieramente?».

[65] Disse l'altro: «Sì, noi siam qui presso a un pozzo al quale suole sempre esser la carrucola e un gran secchione; andianne là e laverenlo spacciatamente».

[66] Giunti a questo pozzo trovarono che la fune v'era ma il secchione n'era stato levato: per che insieme diliberarono di legarlo alla fune e di collarlo nel pozzo, e egli là giù si lavasse e, come lavato fosse, crollasse la fune e essi il tirerebber suso; e così fecero.

[67] Avvenne che, avendol costor nel pozzo collato, alcuni della famiglia della signoria, li quali e per lo caldo e perché corsi erano dietro a alcuno avendo sete, a quel pozzo venieno a bere: li quali come quegli due videro, incontante cominciarono a fuggire, li famigliari che quivi venivano a bere non avendogli veduti. [68] Essendo già nel fondo del pozzo Andreuccio lavato, dimenò la fune. Costoro assetati, posti giù lor tavolacci e loro armi e lor gonnelle, cominciarono la fune a tirare credendo a quella il secchion pien d'acqua essere appicato. Come Andreuccio si vide alla sponda del pozzo vicino, così, lasciata la fune, con le mani si gittò sopra quella. [69] La qual cosa costor vedendo, da subita paura presi, senza altro dir lasciaron la fune e cominciarono quanto più poterono a fuggire: di che Andreuccio si meravigliò forte, e se egli non si fosse bene attenuto, egli sarebbe infin nel fondo caduto forse non senza suo gran danno o morte; ma pure uscitone e queste arme trovate, le quali egli sapeva che i suoi compagni non avean portate, ancora più s'incominciò a meravigliare.

[70] Ma dubitando e non sappiendo che, della sua fortuna dolendosi, senza alcuna cosa toccar quindi diliberò di partirsi: e andava senza saper dove. Così andando si venne scontrato in que' due suoi compagni, li quali a trarlo del pozzo venivano; e come il videro, meravigliandosi forte, il domandarono chi del pozzo l'avesse tratto. Andreuccio rispose che non sapea, e loro ordinatamente disse come era avvenuto e quello che trovato aveva fuori del pozzo. [71] Di che costoro,

regno lie. Riavere il dinaro tuo sarebbe come piglià 'na stella dal cielo. E statte accuorto che se ne fai parola, te può capità de venì scannato».

[61] Poi i due, dopo avere parlottato tra loro, gli dissero:

«Nuje tinimme pena de te epperçiò, se tu vuoje venì nzemora co nuje a fa 'na cosa che jammo a ffà, sicuro se nge ntenne e la parte che ti toccherà varrà assai cchiù di quello che hai perso».

[62] Andreuccio, ormai disperato, rispose ch'era pronto.

[63] Quel giorno stesso era stato sepolto l'Arcivescovo di Napoli, Francesco Minutolo, insieme a preziosi ornamenti e con al dito un rubino che valeva assai più di cinquecento fiorini d'oro. E avendogli i due detto che si erano ripromessi di andare a spogliare la sepoltura, [64] Andreuccio, mosso dalla cupidigia più che dal buonsenso, con loro si mise per via.

E andando verso il Duomo e puzzando sempre più Andreuccio, uno dei due domandò:

«Ma nun se po' trovà 'na manera per fallo lavà e fetere 'e meno?».

[65] E l'altro:

«Ccà vicino ce sta 'nu pozzo che tiene 'na carrucola e un secchio granne assaie. Jamme e facemmolo lavà spedito».

[66] Giunti al pozzo, videro che la fune c'era mentre il secchio era stato portato via. Allora decisero di legare con la fune Andreuccio e di calarlo dentro il pozzo in modo che, una volta là sotto si lavasse e dopo aver finito scrollasse la fune per dare il segnale di ritirarlo su.

[67] Ora successe che, appena Andreuccio venne calato nel pozzo, alcune guardie assetate, vuoi per il caldo vuoi perché avevano rincorso qualcuno, si diressero verso quel pozzo per bere. Ma appena i due le videro, subito se ne fuggirono e le guardie non se ne accorsero. [68] Dal fondo del pozzo, già lavato, Andreuccio stratonò la fune. Gli assetati, liberatisi delle armi e di altri impedimenti, credendo di trovare in capo alla fune il secchio stracolmo, cominciarono a tirare. Appena Andreuccio arrivò all'altezza del bordo del pozzo, lasciò la fune e con le mani vi si aggrappò. [69] A tale vista le guardie, travolti dalla paura, lasciarono la fune e cominciarono a scappare a gambe levate. Andreuccio di ciò si meravigliò, ma si tenne ben stretto al bordo perché altrimenti sarebbe di nuovo caduto e stavolta ferendosi gravemente o morendo. Uscito del tutto fuori e viste le armi, che sapeva non appartenere ai suoi compagni, ancor più si meravigliò. [70] Pieno di dubbi, decise di andarsene da lì senza toccare nulla e cominciò a camminare senza una meta precisa. A un tratto s'imbattè nei suoi compagni che tornavano per tirarlo fuori dal pozzo e come lo videro gli domandarono stupiti chi fosse stato a tirarlo su. Andreuccio rispose che non lo sapeva e raccontò loro quello che era avvenuto e quello che aveva

avvisatisi come stato era, ridendo gli contarono perché s'eran fuggiti e chi stati eran coloro che su l'avean tirato. E senza più parole fare, essendo già mezzanotte, n'andarono alla chiesa maggiore, e in quella assai leggiermente entrarono e furono all'arca, la quale era di marmo e molto grande; e con lor ferro il coperchio, ch'era gravissimo, sollevaron tanto quanto uno uomo vi potesse entrare, e puntellarono.

[72] E fatto questo, cominciò l'uno a dire: «Chi entrerà dentro?».

[73] A cui l'altro rispose: «Non io».

[74] «Né io» disse colui «ma entrivi Andreuccio.»

[75] «Questo non farò io» disse Andreuccio.

[76] Verso il quale ammenduni costoro rivolti dissero: «Come non v'enterrai? In fé di Dio, se tu non v'entri, noi ti darem tante d'uno di questi pali di ferro sopra la testa, che noi ti farem cader morto».

[77] Andreuccio temendo v'entrò, e entrandovi pensò seco: «Costoro mi ci fanno entrare per ingannarmi, per ciò che, come io avrò loro ogni cosa dato, mentre che io penerò a uscir dall'arca, essi se ne andranno pe' fatti loro e io rimarrò senza cosa alcuna». E per ciò s'avisò di farsi innanzi tratto la parte sua; e ricordatosi del caro anello che aveva loro udito dire, come fu giù disceso così di dito il trasse all'arcivescovo e miselo a sé; e poi dato il pastorale e la mitra e ' guanti e spogliatolo infino alla camiscia, ogni cosa diè loro dicendo che più niente v'avea. [78] Costoro, affermando che esser vi doveva l'anello, gli dissero che cercasse per tutto: ma esso, rispondendo che nol trovava e semblante faccendo di cercarne, alquanto gli tenne in aspettare. Costoro che d'altra parte eran sì come lui maliziosi, dicendo pur che ben cercasse, preso tempo, tirarono via il puntello che il coperchio dell'arca sostenea, e fuggendosi lui dentro dall'arca lasciaron racchiuso. La qual cosa sentendo Andreuccio, quale egli allor divenisse ciascun sel può pensare.

[79] Egli tentò più volte e col capo e con le spalle se alzare potesse il coperchio, ma invano si faticava: per che da grave dolor vinto, venendo meno cadde sopra il morto corpo dell'arcivescovo; e chi allora veduti gli avesse malagevolmente avrebbe conosciuto chi più si fosse morto, o l'arcivescovo o egli. [80] Ma poi che in sé fu ritornato, dirottissimamente cominciò a piagnere, veggendosi quivi senza dubbio all'un de' due fini dover pervenire: o in quella arca, non venendovi alcuni più a aprirla, di fame e di puzzo tra' vermini del morto corpo convenirlo morire, o vegnendovi alcuni e trovandovi lui dentro, sì come ladro dovere essere appiccato.

[81] E in così fatti pensieri e doloroso molto stando, sentì per la chiesa andar genti e parlar molte persone, le quali, sì come egli avvisava, quello andavano a fare che esso co' suoi compagni avean già fatto: di che la paura gli crebbe forte. [82] Ma

trovato vicino al pozzo. [71] Allora i due, capito com'erano andate le cose, gli spiegarono perché se ne erano scappati e chi erano quelli a causa dei quali erano fuggiti.

E senza più altro dire, essendo già molto tardi, si avviarono verso il Duomo. Entrativi dentro senza difficoltà, s'avvicinarono all'arca, che era grande e tutta di marmo, e coi loro ferri sollevarono il pesantissimo coperchio tanto quanto bastava perché uno ci potesse passare, e lo puntellarono.

[72] Fatto questo, uno domandò:

«Chi trase djnto?».

E l'altro:

[73] «Io no».

[74] «E manco io» - disse il primo - «Ce trase Andreuccio».

[75] «Non voglio entrarci» - fece Andreuccio.

[76] Allora i due insieme presero a minacciarlo: «Nun ce vuò trasi?! Guarda che si nun ce trase, nuje 'sti pali 'e fierro te li dammo 'n capa fino a che nun schiatti».

[77] Andreuccio, impaurito, entrò. E mentre entrava, pensò: «Costoro mi stanno costringendo a entrare per tendermi un tranello. Appena io avrò dato loro ogni cosa, mentre che io mi starò dando da fare per uscire dall'arca, se ne andranno per i fatti loro e io resterò a mani vuote».

E quindi decise che per prima cosa avrebbe messo da parte la roba che gli toccava e ricordandosi dell'anello di cui gli avevano parlato, appena arrivato giù levò l'anello dal dito dell'Arcivescovo e l'infilò nel suo. E poi, dopo avere allungati agli altri il pastorale, la mitria, i guanti e persino la camicia del morto, disse che non c'era più niente. [78] I due ribatterono che doveva esserci l'anello e gli ordinarono di cercarlo da per tutto. Andreuccio, fingendo di stare a cercarlo, la tirò per le lunghe sostenendo che non lo trovava. I due, che erano assai più furbi di lui, continuando a dirgli di guardare bene, al momento opportuno tolsero il puntello che reggeva il coperchio e se ne scapparono, lasciando Andreuccio dentro l'arca. Vedendo questo, come il povero Andreuccio restasse ognuno se lo può immaginare.

[79] Egli tentò più volte con la testa e le spalle di sollevare il coperchio, ma s'affaticava invano. Sicché alla fine, sopraffatto dall'angoscia, svenne cadendo sopra il cadavere dell'Arcivescovo. Se qualcuno avesse visto la scena, difficilmente avrebbe potuto distinguere il morto dal vivo. [80] Appena riprese i sensi, cominciò a piangere a dirotto, rendendosi conto che per lui non c'erano che due scelte: se gli conveniva morire là dentro di fame e di puzza tra i vermi del cadavere, nel caso che nessuno fosse venuto ad aprire l'arca, o se era meglio morire impiccato come ladro, nel caso che qualcuno, aprendo l'arca, ve l'avesse trovato dentro. [81] E mentre stava a dolersi in questi foschi pensieri, sentì avvicinarsi delle persone che, come ebbe modo di capire, avevano l'intenzione di

poi che costoro ebbero l'arca aperta e puntellata, in quistion caddero chi vi dovesse entrare, e niuno il voleva fare; pur dopo lunga tencione un prete disse: «Che paura avete voi? credete voi che egli vi manuchi? Li morti non mangian gli uomini: io v'entrerò dentro io». E così detto, posto il petto sopra l'orlo dell'arca, volse il capo in fuori e dentro mandò le gambe per doversi giuso calare. [83] Andreuccio, questo vedendo, in piè levatosi prese il prete per l'una delle gambe e fé sembante di volerlo giù tirare. La qual cosa sentendo il prete mise uno strido grandissimo e presto dell'arca si gittò fuori; della qual cosa tutti gli altri spaventati, lasciata l'arca aperta, non altramente a fuggir cominciarono che se da centomila diavoli fosser perseguitati.

[84] La qual cosa veggendo Andreuccio, lieto oltre a quello che sperava, subito si gittò fuori e per quella via onde era venuto se ne uscì della chiesa; e già avvicinandosi al giorno, con quello anello in dito andando all'avventura, pervenne alla marina e quindi al suo albergo si abbatté; dove li suoi compagni e l'albergatore trovò tutta la notte stati in sollecitudine de' fatti suoi. [85] A' quali ciò che avvenuto gli era raccontato, parve per lo consiglio dell'oste loro che costui incontante si dovesse di Napoli partire; la qual cosa egli fece prestamente e a Perugia tornossi, avendo il suo investito in uno anello, dove per comperare cavalli era andato.

fare lo stesso di quello che lui e i suoi compagni avevano già fatto. E la paura gli aumentò assai.

[82] Ma quando quelli ebbero puntellato il coperchio dell'arca, nacque la questione su chi dovesse entrare per primo e nessuno lo voleva fare. Dopo aver discusso a lungo, un prete disse:

«Ma che paura avete? Credete che vi mangi? I morti non mangiano gli uomini. Entro io». E detto questo, poggiò il petto sull'orlo dell'arca, si girò con la testa verso l'esterno e ruotò il corpo in modo che le gambe si venissero a trovare dentro. [83] Andreuccio, alzatosi in piedi, afferrò una gamba del prete e fece finta di volerlo tirare giù. Il prete, mandando un grandissimo strillo, si gettò subito fuori dall'arca mentre tutti gli altri, terrorizzati, se ne scappavano, lasciando il coperchio aperto, come se fossero inseguiti da centomila diavoli.

[84] Andreuccio, che mai avrebbe sperato tanto, vedendo la via libera, immediatamente venne fuori dall'arca e uscì dalla chiesa per la stessa strada da cui era entrato. Stava venendo il giorno e Andreuccio, con l'anello al dito, si mise a vagabondare finché non raggiunse la marina e da qui riuscì ad arrivare al suo albergo, dove trovò l'albergatore e i suoi compagni che avevano trascorso la notte in ansia, niente sapendo di lui. [85] Raccontato che ebbe le sue disavventure, l'oste gli consigliò di andarsene subito dalla città, il che Andreuccio fece prima che potè. E così se ne tornò a Perugia da Napoli avendo investito il suo denaro in un anello invece che nei cavalli che era andato a comprare.

### 3.1. Analisi della traduzione camilleriana

La versione camilleriana della novella di Andreuccio è caratterizzata da un tratto particolarmente innovativo, rispetto all'originale boccacciano: l'inserimento del napoletano e del siciliano. Come si è già detto in precedenza, Camilleri ha scelto le novelle valutandone accuratamente gli elementi diegetici interni che gli avrebbero consentito di rielaborare il testo innovandone il tessuto formale-linguistico pur conservando una perfetta fedeltà e coerenza con il contenuto narrativo. In questo caso, l'ambientazione partenopea, e le origini siciliane della prostituta Fiordaliso, hanno permesso al traduttore di far esprimere i personaggi della novella appartenenti al mondo napoletano e a quello siciliano con la loro lingua d'origine. In particolare, a parlare in napoletano nella riscrittura camilleriana sono: una delle serve di Fiordaliso (la *fanticella* che viene mandata all'albergo di Andreuccio), il vicinato del quartiere Malpertugio, Buttafuoco e i due ladri che Andreuccio incontra; in siciliano, oltre alla prostituta Fiordaliso, si esprime anche una delle sue *servigiali*, cioè la servetta che si affaccia alla finestra fingendo di non riconoscere Andreuccio quando questi, dopo essere caduto nel vicolo, bussava e chiama al portone di casa, vittima dell'inganno. Il risultato della traduzione è quindi una versione segnata da un plurilinguismo assente nel *Decameron*. Al napoletano e al siciliano si aggiungono il fiorentino della rubrica, anche in questo caso inalterata rispetto all'originale boccacciano, e l'italiano piano che ammodernava il testo di partenza nel resto della narrazione.



Per mostrare come la versione camilleriana della novella renda efficacemente il dettato boccacciano senza alterarne il contenuto, ma anzi conservandone la valenza diegetica e semantica, riporto qui a seguire il passo della novella in cui Boccaccio descrive l'arrivo di Andreuccio al mercato (*Dec.*, II 5, par. 3), mettendo a confronto la traduzione di Camilleri con quelle di Luciano Corona, Aldo Busi, Elena Crosio e Piero Chiara:

- Boccaccio**      dall'oste suo informato la seguente mattina fu in sul Mercato, e molti ne vide e assai ne gli piacquero e di più e più mercato tenne, né di niuno potendosi accordare, per mostrare che per comperar fosse, sì come rozzo e poco cauto più volte in presenza di chi andava e di chi veniva trasse fuori questa sua borsa de' fiorini che aveva<sup>59</sup>.
- Camilleri**      l'indomani mattina, seguendo le indicazioni dell'oste, andò al mercato e vide molti cavalli che gli piacquero assai, e tanti ne contrattò senza riuscire ad accordarsi. Però, per dimostrare che aveva serie intenzioni di comprare, essendo ingenuo e poco cauto, più volte in presenza di chi andava e veniva tirò fuori la borsa coi fiorini<sup>60</sup>.
- Corona**          La mattina seguente, ottenute le necessarie informazioni dall'oste presso cui era alloggiato, andò al mercato, dove vide molti cavalli che gli piacquero. Così entrò subito in trattative per acquistarne, senza però riuscire a concluderne nessuna. Per vincere la diffidenza dei venditori e per dimostrare che era lì proprio per comprare, Andreuccio fece una cosa che uno meno ingenuo e imprudente di lui non avrebbe mai fatto: davanti a tutti quelli che andavano e venivano, estrasse più volte il denaro dalla borsa che portava con sé<sup>61</sup>.
- Busi**              il suo oste gli diede ogni informazione richiesta e la mattina Andreuccio era sul mercato dei cavalli, dove molti erano quelli che gli piacevano e parecchi ne contrattò a lungo ma, non riuscendo a accordarsi su nessuno, continuava a tirar fuori e dentro la sua borsa davanti a chi andava e veniva<sup>62</sup>.
- Crosio**          la mattina seguente si recò al mercato, mercanteggiò, senza riuscire a trovare un accordo, ma incautamente più volte esibì la sua borsa zeppa di fiorini, per dimostrare di possedere del denaro, e non poco. Nella Napoli del '300 accanto alle attività commerciali si erano sviluppate anche quelle degli imbrogliatori e dei criminali, specializzate in imprese losche<sup>63</sup>.
- Chiara**          La mattina dopo andò al mercato, dove trattò diversi cavalli, ma senza acquistarne nessuno. Per non far pensare ai venditori che gli mancasse il denaro, mostrava spesso qua e là, anche quando non ve n'era bisogno, la sua borsa piena d'oro<sup>64</sup>.

In questo esempio si evince come Camilleri, anche nell'utilizzo di un italiano piano, abbia cura, così come già visto con il vigatese nella traduzione della novella di Lisabetta, di

<sup>59</sup> BRANCA 1985, p. 120.

<sup>60</sup> ADP, p. 485.

<sup>61</sup> L. CORONA, *Decameron di Boccaccio. Riscrittura integrale in italiano moderno*, Roma, Fermento, 2006, vol. I, p. 102.

<sup>62</sup> G. BOCCACCIO-A. BUSI, *Decamerone*, cit., p. 104.

<sup>63</sup> G. BOCCACCIO-E. CROSIO, *Decameron*, cit., pp. 37-38.

<sup>64</sup> P. CHIARA, *Il Decameron*, cit., p. 35.

ammodernare il tessuto linguistico di partenza disambiguando i termini la cui accezione antica non è sempre facilmente percepibile dal lettore d'oggi, permettendo in questo modo una piena comprensione di quanto narrato dal Boccaccio. Si può notare, a questo proposito, che il termine *rozzo* boccacciano sia colto e reso correttamente da Camilleri nella forma moderna *ingenuo*, poiché facente riferimento non tanto alla rozzezza o primitività di Andreuccio, quanto piuttosto alla sua assoluta inesperienza nel mercanteggiare fuori porta, la quale viene ribadita a più riprese<sup>65</sup>. Si può vedere come nella versione di Busi manchi l'aggettivo in questione, che offre un'importante caratterizzazione del personaggio. Luciano Corona rende questa parte in modo originale con un intervento autoriale che amplia e rielabora il dettato secondo una prassi frequentemente impiegata nella sua riscrittura integrale del *Decameron*, denominata "esplicitazione", consistente in una "amplificazione, con la quale si introducono nel testo d'arrivo particolari che non sono esplicitati nel testo di partenza"<sup>66</sup>. Tuttavia, mentre questa pratica è perfettamente coerente con quanto preannunciato nella quarta di copertina del libro di Corona, laddove si dichiara che la "riscrittura integrale in italiano moderno" prevede "tutti i chiarimenti necessari inseriti direttamente nella narrazione"<sup>67</sup>, ciò non vale per la traduzione di Crosio, che aggiunge una digressione arbitraria che si allontana dal testo originale, senza offrire una giustificazione o un'avvertenza specifica<sup>68</sup>. Infine, si può notare come la versione offerta da Piero Chiara sia caratterizzata, rispetto al testo boccacciano, da una marcata libertà espressiva e narrativa di cui, con apprezzabile scrupolo da parte del traduttore, il lettore è reso edotto nella bella avvertenza premessa alla raccolta di riscritture, dove infatti si legge:

Si potrebbe tentare varie giustificazioni all'operazione compiuta con questo libro, ma basterà dire che qui non si tratta di una traduzione nel linguaggio del nostro tempo, né di uno spianamento dell'originale, ma di una semplice prova narrativa, di uno di quei *d'après* che molti pittori di oggi dedicano ai maestri del passato, o tutt'al più di una trasposizione, che ha il fine di riaccendere l'interesse dei lettori d'ogni genere per il più grande narratore che sia mai esistito<sup>69</sup>.

Espongo qui *a latere* altri casi in cui l'italiano moderno adoperato da Camilleri restituisce in modo incisivo il lessico di Boccaccio (con riferimento al paragrafo della novella in cui compaiono i lemmi selezionati): *pregio* (par. 4) > *denaro*; *contò* (par. 8) > *rivelò*; *appetito* (par. 9) > *cupidigia*; *apparecchiato* (par. 11) > *pronto*; *tenerezza* (par. 15) > *commozione*; *Madonna* (par. 16) > *Signora*; *arnesi* (par. 17) > *arredi*; *onesti basci* (par. 25) > *casti baci*; *piccol fanciullo* (par. 36) > *servitore ragazzino*; *sconfitta* (par. 38) > *schiodata*; *noia* (par. 43) > *fastidio*; *levarono* (par. 43) > *affacciarono*; *alcuni della famiglia della signoria* (par. 67) > *alcune guardie*<sup>70</sup>; *maliziosi* (par. 78) > *furbi*. Analogamente fa con l'uso del vigatese (per il quale valgono le medesime considerazioni linguistiche affrontate nel paragrafo

<sup>65</sup> "La notazione sull'inesperienza di Andreuccio è essenziale per lo sviluppo narrativo della novella" (A. QUONDAM, in QUONDAM-FIORILLA-ALFANO 2017, p. 354, n. 3). Per la voce *rozzo* nella sua accezione relativa a chi ha "mentalità semplice" e quindi caratteristica di chi è 'ingenuo' e 'sprovveduto' vd. **GDLI**, vol. XVII, p. 184.

<sup>66</sup> F. NASI, "L'onesto narrare", cit., p. 102.

<sup>67</sup> L. CORONA, *Decameron*, cit., risvolto di copertina.

<sup>68</sup> Cfr. *supra* la n. 13.

<sup>69</sup> P. CHIARA, *Il Decameron*, cit., pp. 21-22.

<sup>70</sup> È da notare come Busi e Corona traducano allo stesso modo questo passo con la forma, piuttosto inefficace poiché anacronistica, "poliziotti" (cfr. G. BOCCACCIO-A. BUSI, *Decamerone*, cit., p. 115; L-CORONA, *Decameron*, cit., vol. I, p. 112).

precedente) per bocca di Fiordaliso: *piccola fanciulla* (parr. 20, 22) > *picciliddra*<sup>71</sup>; *fante* (par. 20) > *cammarera*; *lassa* (par. 31) > *mischina*.

### 3.1.1. Il napoletano camilleriano

Mi soffermerò in questo paragrafo sul napoletano introdotto nel tessuto della novella boccacciana, proponendo una nuova ipotesi sulle fonti linguistiche di Camilleri. Per prima cosa però metterò nuovamente a confronto la sua versione con le altre traduzioni in un passo della novella (*Dec. II 5, par. 53*):

- |                  |  |
|------------------|--|
| <b>Boccaccio</b> | «Io non so a che io mi tegno che io non vegno là giù, e deati tante bastonate quante io ti vegga muovere, asino fastidioso e ebrico che tu dei essere, che questa notte non ci lascerai dormire persona» <sup>72</sup>       |
| <b>Camilleri</b> | «Io nun saccio chi mi trattiene da venì 'llà abbascio e de te fa 'nu paliatone, piezzo d'anchione, lotano, 'mbriaco, che stanotte nun vuò fa durmì a nisciuno!» <sup>73</sup>  |
| <b>Corona</b>    | - Non so chi mi tenga dallo scendere e dal dartene tante, ma tante... fino a che tu non ti muova più, asino fastidioso e ubriaco che non sei altro! Vuoi sì o no lasciarci dormire, 'stanotte?! - <sup>74</sup>              |
| <b>Busi</b>      | «Non so cosa mi trattiene dallo scendere giù a darti tante di quelle bastonate da farti muovere via il culo subito, asino, rompiballe e ebreo che non sei altro, che non vuoi lasciarci dormire questa notte!» <sup>75</sup> |
| <b>Crosio</b>    | «Se non te ne vai, ti carico di legnate!» <sup>76</sup>  |

Diversamente da quanto avviene nella traduzione di Crosio, in cui la battuta del ruffiano viene drasticamente scorciata, o nella riscrittura di Busi che, oltre ai discutibili disfemismi, presenta il vistoso errore di traduzione del boccacciano *ebriaco* in *ebreo*, il napoletano di Camilleri restituisce ogni punto con grande efficacia, seppur con un arricchimento in chiave dialettale. Infatti, mentre Luciano Corona si limita ad una semplice parafrasi, si può notare come del sintagma “asino fastidioso”, che Corona non traduce, il termine *asino* abbia una perfetta corrispondenza semantica con il vocabolo

<sup>71</sup> Dal momento che ‘fanciulla’ non indica genericamente una persona giovane d’età, quanto piuttosto: “Giovinetta che si trova nel periodo compreso tra l’infanzia e l’età prepubere” (GDLI, vol. V, p. 631; cfr. anche il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>>, s.v. *fanciulla*), la dittologia sinonimica boccacciana “piccola fanciulla” si riferisce, in italiano moderno, a una bambina, che nel lessico camilleriano è designata con il termine ‘picciliddra’, come il Camilleri stesso precisa (corsivo mio): “«bammineddru», bambinello, dalle nostre parti si dice solo di Gesù Bambino e non di un *bambino* qualsiasi, perché allora verrebbe chiamato «*picciliddru*», «*carusu*», «*addrevu*»” (A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 22).

<sup>72</sup> BRANCA 1985, p. 368.

<sup>73</sup> ADP, p. 490.

<sup>74</sup> L. CORONA, *Decameron*, cit., vol. I, p. 110.

<sup>75</sup> G. BOCCACCIO-A. BUSI, *Decamerone*, cit., p. 113.

<sup>76</sup> G. BOCCACCIO-E. CROSIO, *Decameron*, cit., p. 40.

napoletano *anchione* usato da Camilleri, che vale per ‘sciocco, melenso’<sup>77</sup>, e lo stesso è per *fastidioso* tradotto da Camilleri con *lotano*, che vale per ‘persona o cosa che rechi impaccio, impiccio, fastidio, noia, seccatura’<sup>78</sup>. L’unico tra i traduttori che riformula completamente le parole di Buttafuoco è Piero Chiara, poiché incorpora la minaccia nel discorso indiretto: “apparve un gigante barbuto, che con voce cavernosa gl’ingiunse di andarsene immediatamente se non voleva essere ucciso a bastonate”<sup>79</sup>.

Per quanto concerne il napoletano usato da Camilleri, in una pagina del volume Palumbo si legge:

La lingua dialettale di Camilleri non è semplice mimesi realistica, ma una vera e propria invenzione letteraria: per esempio, quella napoletana è ricostruita, come lo stesso Camilleri ci informa, fondandosi sui testi di Giambattista Lorenzi (Napoli 1719-1807), poeta e librettista del Settecento che compone in napoletano settecentesco melodrammi, «commedie per musica», opere buffe<sup>80</sup>.

Sebbene Camilleri recuperi da Giambattista Lorenzi alcuni ricercati dialettismi, come l’appena visto *lotano*, insieme alle espressioni *papocchie*, *caglia*, *appriette* (par. 50)<sup>81</sup>, il napoletano usato nella novella appare in realtà costruito soprattutto sulla lingua di Eduardo De Filippo, con cui Camilleri entrò non solo in collaborazione ma anche in stretta amicizia<sup>82</sup>. Per riprendere l’esempio mostrato nella tabella precedente, il termine *paliatone* non lo si ritrova in nessuna opera del Lorenzi, mentre è presente nell’opera e nel lessico di De Filippo, da cui Camilleri lo preleva<sup>83</sup>.

Mettendo a confronto il napoletano adoperato dal Camilleri nella traduzione della novella di Andreuccio da Perugia, con il napoletano di Giambattista Lorenzi e quello di Eduardo De Filippo, si possono riscontrare numerosissime concordanze di parole e di forme grafiche tra Camilleri e De Filippo che discordano con Lorenzi. Nella tabella che segue raffronto il napoletano dei tre autori, affiancando alle forme lessicali di Camilleri (colonna di sinistra) alcune ricorrenze esemplificative degli stessi termini tratti dalle opere del Lorenzi (colonna centrale) e di De Filippo (colonna di destra) indicando tra parentesi le opere da cui traggio le citazioni<sup>84</sup>, evidenziando in corsivo le forme in accordo tra Camilleri e De Filippo (che disaccordano con quelle di Lorenzi).

<sup>77</sup> Cfr. E. ROCCO, *Vocabolario del dialetto napolitano*, Napoli, Berardino Ciao, 1882, vol. I, p. 106.

<sup>78</sup> Cfr. R. D’AMBRA, *Vocabolario napolitano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, [a spese dell’autore], 1873, p. 229.

<sup>79</sup> P. CHIARA, *Il Decameron*, cit., p. 41. Sulla libertà traduttiva della riscrittura di Chiara vd. *supra*.

<sup>80</sup> R. LUPERINI *et al.* (a cura di), *La letteratura e noi*, cit., p. 493.

<sup>81</sup> Il confronto tra il napoletano del Camilleri e quello del Lorenzi è stato condotto consultando G. LORENZI, *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi napolitano Accademico Filomate: tra’ Costanti Eulisto, e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misiaco*, Napoli, Stamperia Flautina, 1806-1820, 4 voll. [da qui in poi LORENZI]. In particolare, il termine *lotano* lo si ritrova in *La luna abitata* (LORENZI, vol. II, p. 41) e in *Gelosia per gelosia* (LORENZI, vol. III, p. 47); *papocchie* è in *La pazzia giudiziaria* (LORENZI, vol. IV, p. 106); *caglia* in *La pazza giudiziaria* (ivi, p. 90), e in *D. Taddeo in Barcellona* (Lorenzi, vol. IV, pp. 151, 156); *appriette* è in *Tra i due litiganti il terzo gode* (LORENZI, vol. I, p. 8).

<sup>82</sup> Per le testimonianze dell’esperienza di Camilleri con De Filippo cfr. S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 257-625; A. CAMILLERI, *L’ombrello di Noè. Come si diventa scrittori a teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli 2013<sup>2</sup> [I ed. 2002], pp. 52-66; ID., *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 101-109, 149-163.

<sup>83</sup> L’indagine sul napoletano di De Filippo è stata condotta consultando E. DE FILIPPO, *Teatro*, a cura di N. DE BLASI, P. QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2000, 3 voll. [da qui in poi DE FILIPPO].

<sup>84</sup> Le sigle si riferiscono ai seguenti testi: **DCM** = *D. Chisciotte della Mancia*, in LORENZI, vol. II, pp. 181-270; **DN** = *Il divertimento de’ numi*, in LORENZI, vol. I, pp. 273-295; **DTB** = *D. Taddeo in Barcellona*, in LORENZI, vol. IV, pp. 119-165; **FM** = *Il furbo malaccorto*, in LORENZI, vol. I, pp. 95-192; **FMV** = *La finta*

Camilleri	Lorenzi	De Filippo
<i>Signurì</i> (parr. 10, 12)	“Addo vaje, <i>Signorè</i> ” (FM) “Sbrigate, <i>Signorè</i> ” (ID)	“ <i>Signuri</i> ’, ma vuie che dicite?” (NM) “ <i>Signuri</i> ’, ma vuie nun sapite niente?” (NM)
<i>vulite</i> (par. 12)	“E <i>bolite</i> lassare Donna Livia” (FMV) “E che <i>bolite</i> ?” (GG)	“E me <i>vulite</i> dà almeno ’o biglietto” (SIK) “Vuie ’o <i>vulite</i> bene, è ove’?” (LVD)
<i>’e</i> (parr. 50, 59, 64, 76)	---	“A zuppa <i>’e</i> latte!” (NCC) “’o mese <i>’e</i> dicembre esce senza cappotto?” (NCC)
<i>sfruculià</i> (par. 50)	---	“Sta bene a me <i>sfruculià</i> ’e chesta manera?” (CCF) “Ma vuie a chi credite <i>’e sfruculià</i> ...?” (G)
<i>durmì</i> (parr. 50, 53)	“Mo che Cintia ha da <i>durmì</i> ” (LA) “Và, puorco, a <i>durmì</i> ” (TZ)	“Ma tu nun puo’ <i>durmì</i> ccà fore...” (DSS) “che vuo’ <i>durmì</i> ?” (NM)
<i>abbasta</i> <sup>85</sup> (par. 50)	“Non <i>basta</i> , né? sto chianto a ’ntennerì sto core?” (TZ)	“nun <i>abbasta</i> ’a tragedia ca sta scialanno” (NM) “io credo che tutta questa cipolla <i>abbasta</i> ” (SDL)
<i>nun</i> (parr. 53, 58, 64, 76)	“Non parlà, ca si m’appriette” (TDL)	“’O vvi’, <i>nun</i> nce sta nisciuno” (SIK)

*maga per vendetta*, in LORENZI, vol. II, pp. 91-179; **GG** = *Gelosia per gelosia*, in LORENZI, vol. III, pp. 1-96; **IC** = *L’idolo cinese*, in LORENZI, vol. I, pp. 193-272; **ID** = *Il duello*, in LORENZI, vol. IV, pp. 167-209; **LA** = *La luna abitata*, in LORENZI, vol. II, pp. 1-90; **PG** = *La pazzia giudiziaria*, in LORENZI, vol. IV, pp. 87-117; **TDL** = *Tra i due litiganti il terzo gode*, in LORENZI, vol. I, pp. 1-93; **TZ** = *Le trame zingaresche*, in LORENZI, vol. III, pp. 203-292; **BGL** = *Le bugie con le gambe lunghe*, in DE FILIPPO, *Teatro*, vol. I, pp. 669-739; **CCF** = *Chi è cchiù felice ’e me!*, in DE FILIPPO, vol. I, pp. 567-610; **DSS** = *Ditegli sempre di sì*, in DE FILIPPO, vol. I, pp. 307-354; **FM** = *Filumena Marturano*, in DE FILIPPO, *Teatro*, vol. II, pp. 529-598; **FT** = *Farmacia di turno*, in DE FILIPPO, *Teatro*, vol. III, pp. 15-29; **G** = *Gennariello*, in DE FILIPPO, vol. I, pp. 879-902; **LVD** = *Le voci di dentro*, in DE FILIPPO, vol. II, pp. 1051-1110; **NCC** = *Natale in casa Cupiello*, in DE FILIPPO, vol. I, pp. 743-812; **NM** = *Napoli milionaria!*, in DE FILIPPO, vol. II, pp. 45-152; **ON** = *Occhiali neri*, in DE FILIPPO, vol. II, pp. 281-298; **QF** = *Questi fantasmi!*, in DE FILIPPO, vol. II, pp. 353-416; **SDL** = *Sabato, domenica e lunedì*, in DE FILIPPO, vol. III, pp. 655-768; **SIK** = *Sik-Sik, l’artefice magico*, in DE FILIPPO, vol. I, pp. 511-528; **SRS** = *Il sindaco del Rione Sanità*, in DE FILIPPO, vol. III, pp. 821-914.

<sup>85</sup> L’uso che ne fa Camilleri è in forma di interiezione (inteso per esigere la cessazione del fastidio provocato da Andreuccio). In DE FILIPPO è riscontrabile la forma *abbasta* solo nei casi in cui si ha la forma del verbo *bastare* alla terza persona singolare dell’indicativo. Nella forma di interiezione, né in DE FILIPPO né in LORENZI è riscontrabile la forma *abbasta* con prostesi di *ab-* (entrambi gli autori usato la forma standard *basta*).

	“Pe <i>non</i> farme abballà cchiù” (TDL)	“Ma <i>nun</i> me fà tuccà cchiù 'e nierve” (SIK)
<i>'nu</i> (parr. 53, 58, 65)	“Mo sì, che <i>no</i> gran fuosso s'è zompato” (TDL)	“Chillo avarrà aspettato <i>nu</i> poco” (SIK)
	“Aspetta qui <i>no</i> poco, ca mo torno” (TDL)	“mo songo 'e ddiece e <i>nu</i> quarto” (SIK)
<i>paliatone</i> (par. 53)	- - -	“me fa <i>nu paliatone</i> ” (CCF)
<i>nisciuno</i> (par. 53)	“ <i>nesciuno</i> è pe mmè!” (LA)	“nun vene <i>nisciuno</i> !” (NM)
	“Da ccà <i>nesciuno</i> nc'era” (LA)	“io nun voglio fà male a <i>nisciuno</i> ” (NM)
<i>'overamente</i> (par. 54)	“Chesta è stata Commeddia <i>veramente</i> ” (TDL)	“Io <i>overamente</i> nun me ricordo!” (NM)
	“Juramiento massiccio <i>veramente</i> ” (GG)	“Maritemo è muorto <i>overamente</i> !” (NM)
<i>'o</i> (par. 59)	- - -	“E me vulite dà almeno 'o biglietto” (SIK)
		“'o mese 'e dicembre esce senza cappotto?” (NCC)
<i>rione</i> (par. 59)	- - -	“Di quale <i>rione</i> sei tu?” (SRS) <sup>86</sup>
<i>Guagliò</i> (par. 60)	- - -	“ <i>Guaglio</i> ', io so' nato mmiez' 'a via” (NM)
		“ <i>Guaglio</i> ', tu t'hê 'a decidere” (ON)
<i>Napule</i> (par. 10)	“Ah <i>Napole</i> addò staje!” (IC)	“avette 'a dà l'indirizzo 'e <i>Napule</i> a stu tale” (NM)
	“Ca mme ne torno a <i>Napole</i> ” (IC)	“e mo starrà sbattenno per tutta <i>Napule</i> ” (NM)
<i>assaie</i> (par. 65)	“Sto male è <i>assai</i> brutto! Non pozzo sferrà” (IC)	“Ma pecchè, vulite cchiù <i>assaie</i> ” (FT)
	“Faccia de ciuccio, ho tollerato <i>assai</i> ” (DN)	“No, io te voglio bene <i>assaie</i> , e ti ammiro pure” (BGL)

Come si evince dai casi riportati, vi sono in Camilleri e in De Filippo tratti dialettali moderni che nel caso di Lorenzi differiscono notevolmente. Significativo è il caso dell'articolo *il reso* nella forma aferetizzata *'o*, abbondante in De Filippo e assente in

<sup>86</sup> A parlare è Don Antonio Barracano, il protagonista della commedia il cui stesso titolo riporta il termine: *Il sindaco del Rione Sanità*.

Lorenzi, che è una forma divenuta usuale nel dialetto scritto e parlato moderno<sup>87</sup>. Lo stesso vale per la preposizione semplice *di*, che, nel dialetto moderno, viene indebolita alla forma *'e*, ampiamente usata da De Filippo, e assente in Lorenzi<sup>88</sup>. Anche l'avverbio di negazione *non* si presenta concordemente in Camilleri e De Filippo nella forma *nun*, che è attestata solo a partire dall'Ottocento<sup>89</sup>, ragion per cui non è presente nell'opera del Lorenzi (che fu, come si è visto, un librettista settecentesco).

Non sarebbe la prima volta che lo scrittore empedoclino si avvalga, “in incognito”, di un repertorio dialettale appreso da “maestri di madrelingua di alta qualità letteraria”<sup>90</sup>: lo fa con il napoletano della traduzione di Andreuccio da Perugia riprendendo il dialetto di Lorenzi e di De Filippo, ma lo si è anche visto fare ne *Il birraio di Preston* e ne *Il cane di terracotta* riprendendo il dialetto milanese di autori lombardi come Carlo Porta, Delio Tessa e Dario Fo<sup>91</sup>. E ancora, sempre nel *Birraio*, si scopre che la matrice romanesca non è quella esplicitata nel testo, e cioè Giuseppe Berneri<sup>92</sup>, bensì è la lingua di Giuseppe Gioacchino Belli; mentre per il fiorentino parlato dal protagonista Bortuzzi nello stesso romanzo, Camilleri dichiarò in un'intervista di essere ripartito da un autore ottocentesco di cui non ricordava il nome, definendolo “quello di «gallina vecchia fa buon brodo»”<sup>93</sup>.

#### 4. Camilleri “tragediatore”

Per meglio inquadrare il lavoro linguistico di Andrea Camilleri sul versante del recupero e riuso di elementi tratti da altri autori sia all'interno della sua produzione sia nelle sue traduzioni, intendo in conclusione soffermarmi su alcune riflessioni di Nunzio La Fauci, le quali rivelano un aspetto fondante sulla natura affabulatoria di Camilleri. La Fauci ha affermato che “la funzione unificante dell'opera dello scrittore empedoclino è la funzione di tragediatore. [...] Costui è sempre identico a sé stesso, anche quando, anzi soprattutto finge (ma mai troppo) di farsi da parte o scomparire”<sup>94</sup>. Questa idea di un Camilleri *tragediatore* “ha avuto larghissima fortuna, tanto da costituire un riferimento obbligato negli studi sull'autore”, ammette Luigi Matt che, tuttavia, ritiene che le strategie messe in campo dall'autore nei suoi romanzi siano più complesse e articolate, e quindi non unificabili in quest'unica parola<sup>95</sup>. La componente della scrittura camilleriana riconducibile a questa tendenza a rimescolare le carte dissimulando le fonti offre però una lente utile per ricostruire in profondità il percorso di elaborazione delle traduzioni decameroniane, soprattutto se si pensa – nel caso della novella di Andreuccio – alla dichiarazione esplicita dell'autore in merito alle riprese lessicali tratte Giambattista Lorenzi e all'occultamento dell'influenza della lingua Eduardo Di Filippo.

Una prima definizione, ripresa da Matt, è inserita ne *La strage dimenticata*, dove si legge: “«Tragediatore» è, dalle parti nostre, quello che, in ogni occasione che gli càpita,

<sup>87</sup> Cfr. A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2009, pp. 170-171.

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, pp. 705-706.

<sup>89</sup> Cfr. *ivi*, p. 685.

<sup>90</sup> G. MARCI, “«La svinturata arrispose»”: scrittori lombardi in incognito per le vie di Vigàta”, «Studi e problemi di critica testuale», 102.1 (2021), pp. 299-316: 299. Cfr. anche, in questo stesso volume, G. MARCI, “I *prelievi* di parole altrui”.

<sup>91</sup> *Ivi*.

<sup>92</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 100.

<sup>93</sup> Cfr. S. FILIPPONI, “Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri”, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 55.2 (2002), p. 212. L'autore in questione potrebbe essere, dunque, Augusto Novelli, autore della commedia in fiorentino *Gallina vecchia*.

<sup>94</sup> N. LA FAUCI, “Prolegomeni a una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri”, in ID., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, p. 154.

<sup>95</sup> Cfr. MATT, “Lingua e stile”, cit., pp. 78-80.

seria o allegra che sia, si mette a fare teatro, adopera cioè toni e atteggiamenti più o meno marcati rispetto al livello del fatto in cui si trova ad essere personaggio”<sup>96</sup>, con particolare riferimento a chi usa menzogne per nascondere (scomode) verità. Nel *Gioco della mosca*, invece, viene spiegato che “tragediaturì” è propriamente “chi organizza beffe o burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più gravi”<sup>97</sup>. A queste prime due definizioni se ne affianca una terza, pronunciata sempre dal Camilleri al termine del convegno palermitano *Letteratura e storia. Il caso Camilleri* del 2002:

L'altra cosa seria che è venuta fuori è la faccenda del «tragediatore». Non è mia. [...] È Shakespeare che lo ha detto, è il signor Shakespeare che dice: ogni uomo è attore e tutto il mondo è teatro; e questa storia della messa in scena si ribalta, tutta intera in quella che è la creazione di questa scrittura mia<sup>98</sup>.

È in queste parole che molto si può comprendere sul *modus operandi* dell'Autore: Camilleri è *tragediatore*, nel senso che (con)fonde non solo la propria vita con la propria arte, ma anche la propria arte con quella degli altri, in un costante dialogo – non sempre esplicito – con autori ed eminenti personalità del passato da lui ammirate.

Il rivelamento della fonte shakespeariana permette, pertanto, di riflettere più a fondo sulla questione delle traduzioni del *Decameron*, poiché già nel 2000, due anni prima del convegno summenzionato, insieme a Giuseppe Dipasquale, Andrea Camilleri mise in scena una rielaborazione, edita successivamente in volume mondadoriano, della commedia *Much ado about nothing* di William Shakespeare, che ne risulta essere una riscrittura in lingua siciliana, già a partire dal titolo: *Troppu trafficu ppi nenti*<sup>99</sup>. Tale riscrittura, nota Luca Danti, “non solo è l'adattamento di un'opera preesistente, ma ha alle spalle il celebrato modello della traduzione pirandelliana del *Ciclope* di Euripide”<sup>100</sup>, e cioè *'U ciclopu*, per la quale Camilleri ha scritto l'introduzione per i Meridiani Mondadori<sup>101</sup>, e sulla quale ha profferito in un'intervista condotta da Serena Filippini le seguenti, preziosissime, parole: “se lei prende la traduzione in dialetto siciliano che Pirandello fece de *Il Ciclope* di Euripide, vi trova un'operazione strepitosa, dalla quale io ho rubato tutto”<sup>102</sup>.

Alla luce di questa dichiarazione, in cui è esplicitato il modello traduttivo del conterraneo Luigi Pirandello, si possono rileggere le riscritture del Camilleri traduttore-tragediatore, tanto del testo shakespeariano, quanto e soprattutto delle novelle boccacciane finora esaminate, come una complessa operazione autoriale che prevede un dispiego degli elementi letterari con una profondità culturale e una stratificazione

<sup>96</sup> A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1998<sup>5</sup> [I ed. 1984], pp. 49-50.

<sup>97</sup> ID., *Il gioco della mosca*, cit., p. 106.

<sup>98</sup> ID., *Conclusioni*, in S. LUPO et al., *Il caso Camilleri*, cit., p. 224.

<sup>99</sup> Cfr. A. CAMILLERI, G. DIPASQUALE, *Teatro*, Siracusa, Lombardi, 2003, pp. 191-268. Per un'analisi approfondita dell'opera vd. da ultimo S. LONGHITANO, “Troppu trafficu ppi nenti: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare”, in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *La bolla di composizione*, Cagliari, 2016 (Quaderni Camilleriani, 6), pp. 57-80, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-6>>.

<sup>100</sup> L. DANTI, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, ‘pastiche’, apocriefi camilleriani”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni Camilleriani, 15), pp. 45-60: 47, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15/>>.

<sup>101</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Una storia di contraddizioni e ripensamenti*, introduzione a L. PIRANDELLO, *Opere teatrali in dialetto*, in ID., *Maschere nude*, a cura di A. VARVARO, Milano, Mondadori, 2007, vol. IV, pp. 1249-1291: 1283-1286.

<sup>102</sup> S. FILIPPONI, “Il laboratorio del contastorie”, cit., p. 207.



intertestuale ben maggiori di quel che si sarebbe pensato, tratto che mi pare emerga anche dal dialogo con Romano Luperini, che riporto nell'Appendice conclusiva.

Le traduzioni camilleriane delle due novelle del *Decameron* denotano un'alta valenza letteraria che trova un ottimo equilibrio tra fedeltà al testo originale e innovazione linguistica, e risultano quindi essere un'operazione ben più complessa di una semplice trasposizione in lingua moderna dell'originale boccacciano. Si tratta infatti di riscritture autoriali, in cui l'universo di Andrea Camilleri viene proiettato in quello di Giovanni Boccaccio, che partono da una conoscenza profonda e capillare non solo della vita e dell'opera del Certaldese, ma anche e soprattutto della storia evolutiva del testo decameroniano e della sua esegesi; conoscenza che è servita a Camilleri nella realizzazione di queste riscritture a partire da una convinzione critica circa l'esistenza di un *Ur-Decameron* che originariamente prevedesse un uso più pervasivo del dialetto<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Sull'argomento cfr. E. BIANCO, "Camilleri traduttore", cit.

## APPENDICE

**Intervista a Romano Luperini**

Riporto qui l'intervista a Romano Luperini del 12 dicembre 2022, da cui ho tratto utili notizie sul progetto di traduzione delle novelle boccacciane (da lui stesso curato), oltre a elementi preziosi per ragionare in profondità sul profilo umano e intellettuale di Camilleri. Abbrevio, per praticità, con le sigle EB e RL, il mio nome e cognome e quelli del Professore.

EB: Le traduzioni camilleriane di Lisabetta da Messina e di Andreuccio da Perugia inserite nella vostra antologia scolastica si configurano come vere e proprie riscritture autoriali del *Decameron*, anche se estremamente rispettose dell'originale. Ho subito due curiosità. È stato Camilleri a scegliere le due novelle da tradurre? Da laureando in filologia le chiedo anche come mai le rubriche (conservate nella lingua di Boccaccio) non coincidono perfettamente con l'edizione di riferimento di Camilleri (quella dei Meridiani a cura di Vittore Branca) per alcuni ammodernamenti grafici. Si tratta di interventi del traduttore o vanno ricondotti ai curatori del volume?

RL: Il volume veniva rivisto nella "cucina" redazionale, può darsi che passando di mano in mano sia stata fatta anche involontariamente, o volontariamente, non lo so, questo tipo di correzione dai curatori. Io ho lasciato Camilleri interamente libero di scegliere le novelle, e di fare tutto quello che voleva. Ha fatto, in realtà, un'operazione molto complessa, secondo me anche troppo per degli studenti di liceo. Però, certamente, assolutamente originale. L'intenzione dell'editore era di pagarlo per questo lavoro, lui si è rifiutato in maniera assoluta, ha detto che lo faceva solo per amicizia e perché gli piaceva. Queste minime correzioni delle rubriche possono venire da varie mani, io non sono in grado di stabilire da chi, perché va considerato che nessuno dei redattori ha lavorato in maniera esclusiva. C'è sempre un'*équipe*, una redazione che lavora insieme. Non so se queste variazioni siano casuali, può anche darsi. Il caso esiste. Io non so darle una risposta francamente, secondo me sono piccole variazioni fatte, per rendere la rubrica più leggibile, da redattori nel rivedere le bozze, nel passaggio di mano in mano. Certamente non so nemmeno dire se sono d'autore o no. Secondo me è probabile che non siano d'autore, e che siano state apportate, anche involontariamente, da questa *équipe* che lavora sui testi. È un'idea mia. Mi sembra strano che Camilleri abbia lasciato tutto inalterato, ed effettuato solo piccole variazioni. Sono rivedute scolastiche, per rendere il testo più scorrevole. Immagino siano casuali, dovute a interventi dei redattori della casa editrice. Involontarietà e casualità, Timpanaro, che era un grandissimo filologo, lo diceva sempre, sono proprio contro coloro che volevano spiegare tutto. L'involontarietà e la casualità, in questo caso anche rafforzati dall'intento didattico, possono benissimo essere la causa di questi piccoli cambiamenti.

EB: La seconda domanda che vorrei porle riguarda il napoletano adoperato dal Camilleri nella traduzione di Andreuccio da Perugia, scelta non ovvia (a differenza del siciliano).

RL: Sì, ha molto sorpreso anche me!

EB: Nella sezione introduttiva di questa novella, nell'introduzione viene chiamato in causa come modello di riferimento il dialetto napoletano usato nel Settecento da Giambattista Lorenzi, poeta e librettista di melodrammi e opere buffe. Nel mio lavoro ho messo a confronto il testo camilleriano di Andreuccio da un lato con il napoletano di Lorenzi, dall'altro con la lingua di un grande uomo di teatro con cui Camilleri ha collaborato per diverso tempo, e cioè Eduardo De Filippo. Da un puntuale spoglio linguistico emerge come Camilleri abbia subito molto più l'influenza di Eduardo che non quella del librettista del Settecento. Il riferimento a Lorenzi arriva da Camilleri?

- RL: Da lui, da Camilleri! Di questo ne sono sicuro, perché nessuno di noi conosce Lorenzi.
- EB: Quindi è stato Camilleri a svelare la sua fonte di riferimento. A questo punto ho il sospetto che Camilleri abbia dichiarato una fonte di cui si è in parte servito, tacendone un'altra che – per usare un'espressione di Contini – gli ha salato di più il sangue? Sembra averlo fatto anche con altre sue opere, come per esempio ne *Il Birraio di Preston*, o ne *Il cane di terracotta*, in cui tace le fonti e i modelli da cui trae il milanese che vi adopera. Autori di madrelingua come Carlo Porta, Delio Tessa, Dario Fo...
- RL: Sì, sono d'accordo. E Lorenzi l'ha dichiarato lui, sicuramente. Su questo proprio non ho dubbi.
- EB: Vorrebbe raccontare ora più nel dettaglio come è nato questo progetto di traduzione?
- RL: Le posso dire come mi è venuta l'idea. Io ero amico di Camilleri, andavo sempre a trovarlo a Roma, in via Asiago, dove c'è anche la Rai, e lì ho conosciuto la moglie, ho conosciuto la segretaria. E passavamo dei bei pomeriggi a chiacchierare. E una volta mi è venuta questa idea di fargli fare questo lavoro. E lui ha accettato con grande entusiasmo. Gli ho dato una scadenza e l'ha rispettata scrupolosamente. Poi per il fatto di essere pagato dall'editore, si è opposto assolutamente, dicendo che l'aveva fatto solo per piacere suo e per piacere mio. Era una persona straordinaria. Era un grande intellettuale, come poteva essere Fortini, e come non ne esistono più. Ricordo benissimo quando l'ho conosciuto. Le racconto questo aneddoto, che è interessante da un certo punto di vista. Fu invitato dal rettore (dell'Università di Siena), e poi il rettore ha chiesto a me e a un altro professore di fargli delle domande in pubblico, un pubblico enorme. E mentre il mio collega lo chiamava "maestro", io mi rivolsi a lui dandogli del tu, e Camilleri snobbò completamente il mio collega e si rivolse sempre a me, durante anche tutta la cena. E da allora diventammo proprio amici. A me è dispiaciuto molto perderlo. Pubblicò anche un mio scritto narrativo autobiografico su Sellerio. C'era un rapporto di grande amicizia e di affetto. Era una persona straordinaria, a mio avviso. Quindi tutto ciò che si fa per lui, tesi, lavori, eccetera, mi trovano sempre molto d'accordo. Camilleri non è valutato per quello che è.
- EB: Come mai si è rivolto proprio a Camilleri per la sezione sul *Decameron*? L'intento era quello di costruire un accesso ad un autore come Boccaccio per gli studenti di un liceo attraverso uno scrittore a loro più vicino?
- RL: Dunque, il problema è che un gran numero dei manuali scolastici, di fronte alla scrittura del Boccaccio, hanno dei problemi a mediarla rispetto al pubblico dei lettori, perché i ragazzi hanno difficoltà a leggere anche una novella di Boccaccio. E allora è da diverso tempo che vari scrittori hanno reso in italiano moderno le novelle di Boccaccio. Uno è Busi, per esempio, ma ce ne sono stati anche altri. Allora venne in mente anche a me di farlo per questa nuova versione de *La scrittura e l'interpretazione*, che era nato a metà degli anni Novanta, di cui non ricordo il nome completo perché l'editore mi cambia il titolo ogni volta; e questa nuova versione (del 2013) aveva diverse novità dal punto di vista della struttura e dell'interpretazione. E una di queste novità era l'intervento di Camilleri. Dare in italiano antico tutte le novelle di Boccaccio è una cosa che ormai quasi non si fa più a scuola. Se ne danno due o tre nel linguaggio originario, e altre due o tre nelle traduzioni moderne. Allora invece di fare noi una traduzione, ho detto: ma facciamola fare da uno scrittore vero, che ama Boccaccio. E così mi è venuto in mente di farlo fare a Camilleri, ed era un'idea estemporanea. Però tutti gli editori scolastici non danno più solo Boccaccio integrale: hanno due o tre novelle nel linguaggio originario, e altre due o tre invece riscritte in epoca moderna. Io invece di usare la traduzione di Busi, che forse è la più simpatica, ma

che mi lascia abbastanza perplesso, proposi così, per scherzo, a Camilleri. Mi ha colpito che lui ha accettato con entusiasmo. Si è rifiutato poi assolutamente di essere pagato. Come se avesse fatto un lavoro per sé, e per me. Evidentemente l'ha fatto anche per sé, soprattutto forse per sé, perché gli interessava. Questo conferma quella che mi sembra un po' la sua grandezza: questa spendibilità, anche umana, che lui ha sempre avuto. Era un intellettuale, uno degli ultimi. È stato anche l'ultimo a morire.

EB: Prima di chiedere a Camilleri una nuova traduzione *ad hoc* delle novelle boccacciane aveva considerato la possibilità di inserire le riscritture moderne già edite, come ad esempio quella di Busi?

RL: Si valutava insieme nella direzione dei lavori come fare. La prassi comune era quella di mescolare novelle scritte nel linguaggio originario e altre riscritte nel linguaggio moderno. E c'erano varie possibilità, fra cui Busi, anche se Busi non è il solo. E allora mi è venuto in mente: se invece si facesse una cosa originale, chiedendo direttamente a Camilleri? Così. Poi, se lui avesse detto di no, avremmo ripiegato con una di quelle che già esistono, non so su quale.

EB: E questo entusiasmo che Camilleri ha mostrato nel voler realizzare queste traduzioni era dovuto al legame che c'era tra voi, e anche all'interesse che lui aveva per Boccaccio, immagino.

RL: Sì. Voleva farmi un piacere, non so perché, me ne ha fatti tanti e io nessuno a lui, ma naturalmente era una cosa che gli interessava. Ha risposto immediatamente, come se fosse una cosa che aveva già in mente di fare, in qualche modo.

EB: La ringrazio molto per le sue parole, e per il tempo che ha voluto dedicarmi.

RL: Sono io che la ringrazio. Per qualunque cosa che posso fare, per quel poco, conti su di me. Sono sempre in debito con Camilleri.

**Bibliografia**

- BATTAGLIA, SALVATORE, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- BATTAGLIA RICCI, LUCIA, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo Editore, 2013.
- BAUSI, FRANCESCO, “Sull’utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del *Decameron*”, «Carte Romanze», 7.1 (2019), pp. 121-142.
- BERMAN, ANTOINE, *Traduzione e critica produttiva*, GISELLA MAIELLO (a cura di), Salerno, Oedipus, 2000 [tr. parziale di *Pour une critique des traductions: John Donne*, 1995].
- BIANCO, EDOARDO, “Camilleri traduttore del *Decameron*”, in CARLA MARIA MONTI (a cura di), *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni 2023*, Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2023), Pisa, Pacini, 2024, i.c.s.
- BISAGNO, DANIELA, *Novelle per dieci giornate. Dal ‘Decameron’*, Torino, Agorà Edizioni Scolastiche, 1998.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameròn*, a cura di ELENA CEVA VALLA, Milano, Rizzoli, 1950, 2 voll.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Teseida delle nozze di Emilia*, in VITTORE BRANCA (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1964, vol. II.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, a cura di VITTORE BRANCA, Milano, Mondadori, 1985.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, a cura di AMEDEO QUONDAM, MAURIZIO FIORILLA, GIANCARLO ALFANO, Milano, Rizzoli, 2017<sup>2</sup> [I ed. 2013].
- BOCCACCIO, GIOVANNI; BUSI, ALDO, *Decamerone. Da un italiano all’altro*, Milano, Rizzoli, 1993<sup>2</sup> [I ed. 1990].
- BOCCACCIO, GIOVANNI; CROSIO, ELENA, *Decameron. Novelle scelte*, Milano, La Spiga, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994<sup>2</sup> [I ed. 1992].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1998<sup>5</sup> [I ed. 1984].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999<sup>2</sup> [I ed. 1998].
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, “Messer Florio, detto Shakespeare”, «Corriere della Sera», settembre 2000, <[https://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2000/Archivio/Rec16\\_Trafficu\\_set2000\\_SCO.htm](https://www.vigata.org/rassegna_stamp/2000/Archivio/Rec16_Trafficu_set2000_SCO.htm)> [consultato il 25 marzo 2024].
- CAMILLERI, ANDREA, *Conclusioni*, in SALVATORE LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 220-225.
- CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una storia di contraddizioni e ripensamenti*, introduzione a LUIGI PIRANDELLO, *Opere teatrali in dialetto*, in ID., *Maschere nude*, a cura di ALBERTO VARVARO, Milano, Mondadori, 2007, vol. IV, pp. 1249-1291.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’ombrello di Noè. Come si diventa scrittori a teatro*, a cura di ROBERTO SCARPA, Milano, Rizzoli 2013<sup>2</sup> [I ed. 2002].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, 2014.

- CAMILLERI, ANDREA, *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA; DIPASQUALE, GIUSEPPE, *Teatro*, Siracusa, Lombardi, 2003.
- CHIARA, PIERO, *Il 'Decameron' raccontato in 10 novelle*, Milano, Mondadori, 1984.
- COLUCCIA, ROSARIO, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età Angioina*, «Medioevo romanzo», 2 (1975), pp. 44-153.
- CORONA, LUCIANO, *Decameron di Boccaccio. Riscrittura integrale in italiano moderno*, Roma, Fermento, 2006, 2 voll.
- D'AMBRA, RAFFAELE, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, [a spese dell'autore], 1873.
- DANTI, LUCA, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, ‘pastiche’, apocrifi camilleriani”, in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZÓKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni Camilleriani, 15), pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.
- DE FILIPPO, EDUARDO, *Teatro*, a cura di NICOLA DE BLASI, PAOLA QUARENGHI, Milano, Mondadori, 2000, 3 voll.
- FILIPPONI, SERENA, “Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri”, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 55.2 (2002), pp. 201-220.
- ISTITUTO OPERA DEL VOCABOLARIO ITALIANO, *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO>> [consultato il 25 marzo 2024].
- JAKOBSON, ROMAN, *Saggi di linguistica generale*, a cura di LUIGI HEILMANN, LETIZIA GRASSI, Milano, Feltrinelli, 1966 [*Essais de linguistique générale*, 1963].
- LA FAUCI, NUNZIO, “Prolegomeni a una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri”, in ID., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001.
- LEDGEWAY, ADAM, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2009.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- LONGHITANO, SABINA, “Troppu trafficu ppi nenti: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare”, in GIOVANNI CAPRARA, VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI (a cura di), *La bolla di composizione*, Cagliari, 2016 (Quaderni Camilleriani, 6), pp. 57-80, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-6>>.
- LORENZI, GIAMBATTISTA, *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi napoletano Accademico Filomate: tra' Costanti Eulisto, e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misiaco*, Napoli, Stamperia Flautina, 1806-1820, 4 voll.
- LUPERINI, ROMANO, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013<sup>5</sup> [I ed. 2002].
- LUPERINI, ROMANO et al. (a cura di), *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario*, Palermo, Palumbo Editore, 2013, vol. I.
- MARCI, GIUSEPPE, “«Il re di Girgenti», lo «scrittore italiano» e la cognizione della diversità”, in SALVATORE LUPO et al., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 99-110.
- MARCI, GIUSEPPE, “«La svinturata arrispose»: scrittori lombardi in incognito per le vie di Vigàta”, «Studi e problemi di critica testuale», 102.1 (2021), pp. 299-316.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile nella narrativa camilleriana”, in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*,

- Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camilleriindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MAZZAFERRO, ALESSANDRO, *Decameron. Novelle scelte*, Loreto, La Spiga Languages, 2013.
- MAZZARINO, ANTONIO, “Il basilico di Lisabetta da Messina (Boccaccio, *Decam.* IV 5)”, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Messina», 2 (1984), pp. 445-487.
- MOSCHITTA, MARIA DONATA; MOSCHITTA, MARCO (a cura di), *Novelle dal ‘Decameron’*, Firenze, Emmebi, 2009.
- NASI, FRANCO, “L’onesto narrare, l’onesto tradurre: il *Decameron* in italiano”, in ID., *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010, pp. 85-126.
- PAPANITI, GIOVANNI, *I parlari italiani in Certaldo alla festa del V centenario di messer Giovanni Boccacci*, Livorno, Vigo, 1875.
- PASQUALINO, MICHELE, *Vocabolario Siciliano Etimologico, italiano, e latino*, Palermo, Reale Stamperia, 1785-1795, 5 voll.
- PICONE, MICHELANGELO, “La «ballata» di Lisabetta (*Decameron* IV, 5)”, «Cuadernos de Filologia italiana», n. straordinario (2001), pp. 177-191.
- PITZORNO, BIANCA, *Dame, mercanti e cavalieri. Dieci novelle cortesi*, illustrazioni di GRAZIA NIDASIO, Milano, Mondadori, 2007.
- PROVENZANO, MARIA CHIARA, “Di Boccaccio in boccacce: la tradizione del «Decameron» nella letteratura per l’infanzia”, in ETTORE CATALANO (a cura di), *La fortuna di Boccaccio nella tradizione letteraria italiana*, Bari, Progedit, 2015, pp. 170-182.
- RITONDO, ALESSANDRA, *Decamerone... oggi*, Milano, Medusa, 1997.
- ROCCO, EMANUELE, *Vocabolario del dialetto napoletano*, Napoli, Berardino Ciao, 1882.
- SABBATINO, PASQUALE, “La novella del Re di Cipro tradotta «in diversi volgari d’Italia» e gli “Avvertimenti della lingua sopra ’l *Decamerone* di Salviati”, «Italianistica», 42.2 (2013), pp. 191-198.
- SALVIATI, LIONARDO, *Degli avvertimenti della lingua sopra ’l Decamerone*, Venezia, Presso Domenico e Giovan Battista Guerra, 1584, 2 voll.
- SPAGNESI, MAURIZIO (a cura di), *Cinque novelle dal Decamerone*, Roma, Bonacci, 1995.
- TASSARA, ESTHER, *Dieci giorni per raccontare. Novelle dal ‘Decameron’*, Torino, EDISCO, 2008.
- TUFANO, ILARIA, “«Qual esso fu lo malo cristiano». La canzone e la novella di Lisabetta (*Decameron*, IV.5)”, «Critica del testo», 10.2 (2007), pp. 225-239.
- VARVARO, ALBERTO, *Vocabolario etimologico siciliano*, con la collaborazione di ROSANNA SORNICOLA, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1986, 2 voll.
- ZANOVELLO, SILVANA, “Camilleri: ‘Il mio nuovo libro è una novella di Boccaccio’”, «Il Secolo XIX», 15 marzo 2007, <[http://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2007/mar07.shtml](http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2007/mar07.shtml)> [consultato il 25 marzo 2024].

# I prelievi di parole altrui<sup>1</sup>

---

GIUSEPPE MARCI

## 1. *Tragediatore*

Del vero e del falso abbiamo parlato, Luca Crovi, Giovanni Capecchi ed io, scherzosamente trattando di un impenitente *falsario*, come Andrea Camilleri è detto nel sottotitolo di un volumetto che nel (più veridico) titolo scrive: *Copiare/Reinventare*<sup>2</sup>.

Su quel piccolo vascello avremmo potuto far salire anche Luca Danti, egli pure affascinato dal vero e dal falso, dalle messinscene e dal *similvero* che si celano nelle pagine di *Il re di Girgenti*<sup>3</sup>, e pure Luigi Matt, che trattando dello stesso romanzo e, in particolare, degli apocrifi a quello sottesi, dice della “fisionomia di un falsario”<sup>4</sup>: sono solo i più recenti studiosi che si soffermano su tale aspetto, ché, a chiamare a bordo tutti gli altri, non sarebbe bastata la piccola imbarcazione sulla quale volevamo andare attraverso questo infido mare.

*Infido* perché Camilleri è un *tragediatore*, uno “che, in ogni occasione che gli càpita, seria o allegra che sia, si mette a fare teatro, adopera cioè toni e atteggiamenti più o meno marcati rispetto al livello del fatto in cui si trova ad essere personaggio” (SD 49-50)<sup>5</sup>. Ma il *tragediatore*, come ben si comprende leggendo quanto ne scrive Leonardo Sciascia, ha molteplici caratteristiche che una semplice definizione a stento contiene; e lo scrittore di Racalmuto, dette delle qualità negative, ricorda che tale figura “S’appartiene al pirandellismo di natura” e che “Gli amici e i conoscenti tengono in considerazione di filosofi o di saggi coloro che nel «tragediare» danno nel sublime”<sup>6</sup>.

Insomma, il personaggio così definito può racchiudere in sé il basso e l’alto, fino a sfiorare il “sublime”.

Mettendo le mani avanti, come egli stesso ci ha insegnato a fare, possiamo dire che qui consideriamo Andrea Camilleri come un *tragediatore*, ovvero come chi, fin dall’infanzia essendosi nutrito di letture, di storie e di parole atte a costruire meravigliosi racconti, con quelle parole, con quelle storie, con i personaggi letterari (o appartenenti ad altre arti, compresa la cinematografia), con quei modelli letterari e con i loro autori ha convissuto: impastandosene<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> La parte di questo studio dedicata a *Il birraio di Preston* nasce dall’elaborazione dell’articolo “«La svinturata arrispose»: scrittori lombardi in incognito per le vie di Vigàta” pubblicato in “Studi e problemi di critica testuale”, n. 102, 2021, pp. 299-316.

<sup>2</sup> L. CROVI, *Copiare/Reinventare. Andrea Camilleri falsario*, Verona, Oligo Editore, 2022.

<sup>3</sup> Cfr. L. DANTI, “I falsi per il verosimile e le messinscene del «similvero»: le verità del *Re di Girgenti* e di alcune indagini di Montalbano”, in G. MARCI, G. CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 52-64, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-20>>.

<sup>4</sup> Cfr. L. MATT, “Fisionomia di un falsario: note di lettura sugli apocrifi del *Re di Girgenti*”, in G. MARCI, G. CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 29-51, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-20>>.

<sup>5</sup> Per lo scioglimento delle sigle relative ai titoli delle opere camilleriane, vedi la Bibliografia.

<sup>6</sup> L. SCIASCIA, *Kermesse*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 61.

<sup>7</sup> Giova qui ricordare, *en passant*, la teoria della “biblioteca archetipale” che Camilleri enuncia come fonte e repertorio al quale gli scrittori possono (devono?) attingere: “Qualche anno dopo mi avvenne di leggere



Così, nel percorrere le pagine di Andrea Camilleri è possibile cogliere echi, in qualche caso ritrovare parole ed espressioni di altri autori, poi inserite in creazioni del tutto originali che si fanno apprezzare per la capacità di impiegare quei preziosi reperti nella realizzazione di un nuovo, e imponente, edificio. Egli sembra agire come gli antichi costruttori di basiliche realizzate su siti già in precedenza edificati e ricchi di elementi architettonici che il progettista studia il modo di inglobare, anche esaltandoli, nella nuova costruzione: senza cancellarne l'originaria fisionomia che risalta nella diversa collocazione e nel contempo facendo comparire ulteriori valori semantici attraverso l'inedito montaggio.

Il fenomeno appare evidente fin dai primi titoli pubblicati, e basterà fermare l'attenzione su alcuni esempi, per chiarire il concetto. Non senza prima aver ricordato quanto scrive Luca Crovi, che, spiegando la reinterpretazione fatta da Camilleri della realtà, parla di “approccio divertito nel confondere finzione e documentazione storica”<sup>8</sup> e, subito dopo, evoca il nome di un maestro di tale arte, andando a pescarlo dove noi non avremmo (forse) mai osato, ovvero nel cinema e nel teatro di Totò il quale, afferma Crovi, “sosteneva che «inventare è semplice, difficile è copiare»”<sup>9</sup>.

Di Totò ce ne dovremo ricordare più avanti, quando prenderemo in esame il secondo dei due esempi di cui ci vogliamo qui occupare, *La concessione del telefono*; mentre il primo, che subito segue, è relativo a *Il birraio di Preston*.

## 2. Il caso del *Birraio*

Occorre andarci cauti, con i giallisti, anche quando sembrano indossare le più solenni vesti di chi scrive romanzi storici: seminano indizi a spaglio, per naturale esigenza affinata dall'arte. Alcuni sono inutili, come il seme che cade sul sentiero: è destinato a non produrre. Altri affondano le radici nel terreno fertile, e germinano. Non è sempre facile distinguerli.

Prendiamo *Oh che bella giornata!* (BP 141), titolo e prima frase di un capitolo del *Birraio di Preston* (1995). *Giornata*, lo comprendiamo subito, significa ‘giornata’: ma non è parola del vigatès<sup>10</sup>, linguaggio che fino alla pubblicazione del *Birraio di Preston*

---

un articolo di Italo Calvino nel quale raccontava che gli era successo un caso analogo al mio e ne dava la spiegazione: le idee narrative si trovano tutte in una sorta di biblioteca archetipale e quindi può capitare che due autori consultino lo stesso libro” (CLP 170). Va rimarcato che, al riguardo, egli cita Calvino; e forse, laddove parla di “idee narrative”, si potrebbe intendere: idee e moduli narrativi, modelli di linguaggio e di stile che favoriscono la creazione di nuove opere letterarie, a loro volta potenzialmente destinate a divenire archetipali.

<sup>8</sup> L. CROVI, *Copiare/Reinventare. Andrea Camilleri falsario*, cit., p. 27.

<sup>9</sup> Ivi, p. 28.

<sup>10</sup> Il glottonimo ‘vigatès’ è stato creato da Camilleri e impiegato prevalentemente nelle riflessioni teoriche (“E, a proposito del tono vigatès, mi pare pur di aver scritto dei romanzi in lingua italiana” G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 525; “Insomma, a Vigàta si parla una particolare forma di dialetto che si potrebbe chiamare, con buona pace di tutti, il vigatès!” L. ROSSO, *Conversazione con Andrea Camilleri. Una birra al caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Impratur editore, 2012, p. 31; “Del resto, anche nei romanzi scritti in vigatès parto sempre da una struttura molto solida in lingua italiana” A. CAMILLERI, T. De MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & figli, 2013, p. 77; “Non potendo dettare in vigatès, allora la gentile Isabella Dessalvi si è prestata a venire ogni mattina a scrivere i miei ricordi” A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 9), ma non mancano attestazioni nell'opera narrativa (“Era tornato al vigatès” RIC 36; “Non dire parolacce e non parlare in vigatès!” RIC 113). Alla forma ‘italiana’, corrisponde quella dialettale ‘vigatìsi’ (“spiegò 'n vigatìsi” CF 78; “avivano abbannunato stintivamente il taliàno e avivano parlato 'n vigatìsi” RIC 32). Il glottonimo, nella forma italiana, è ormai entrato nell'uso ed è utilizzato dagli studiosi camilleriani, cfr., ad esempio,

ha proposto *iurnata, jurnata (jurnate)* (BC 85; poi BP 114, 143, 170, 172, 201, 207, 210, 213) e *jorni (jorna)* (BP 171, 200).

Non abbiamo il tempo di insospettirci per questa novità, che Camilleri, nell'*Indice*, ci rassicura: “Oh che bella giornata!<sup>11</sup> («Ma che bella giornata!»: D. Tessa, *L'è el dì di Mort, aлегher!*)” (BP 240). Tranquilli, sembra voler dire, non è altro che una citazione messa lì a far da titolo, e poi da *incipit* del capitolo: niente di cui dobbiamo preoccuparci. Anche se poi Luca Danti spiega che, invece, c'è proprio da *preoccuparsi* (o, quanto meno, da stare attenti) e richiama alla nostra attenzione sul fatto che Camilleri nel *Birraio* “esibisce divertito la propria biblioteca”<sup>12</sup> e che, in qualche caso, rovescia il modello al quale attinge.

Dal suo canto, Silvia Zangrandi sostiene che Camilleri:

dà vita a un gioco intellettualistico realizzato tramite l'utilizzo di frasi celebri, incipit di romanzi illustri, titoli di libri altrui, azzerando però la loro presunta funzione referenziale e informativa: non appena vengono nominati, diventano un'altra cosa. Camilleri quindi da un lato si fa beffe della tradizione tramite l'inserimento nel testo di citazioni dislocate e dall'altro si diverte a giocare con il lettore che deve essere capace, a sua volta, di giocare con la produzione letteraria altrui e con Camilleri<sup>13</sup>.

Proseguendo nella lettura, incontriamo parole, locuzioni, intere frasi in una lingua che non è italiano, e nemmeno vigatèse: sembra piuttosto milanese. Ma anche questo non è allarmante: Camilleri è uomo di mondo e il lavoro lo ha portato in giro per l'Italia; di sicuro il gusto per le varietà linguistiche lo ha spinto a prestare attenzione alle diverse parlate: senza alcun dubbio a quella di Milano, città nella quale è cresciuta la moglie.

Del resto, poi, proprio nel *Birraio* abbiamo già trovato un personaggio che parla in toscano (e magari non avevamo notato che Camilleri prendeva a prestito parole di Renato Fucini<sup>14</sup>, come farà con altri autori dalle cui pagine preleva parole, sintagmi o interi versi

---

Salvatore Silvano Nigro nella bandella di *Riccardino*: “Il vigatèse è una lingua d'invenzione, viva e fantastica che, con il sostegno dei lettori, si è evoluta negli anni”.

<sup>11</sup> È il verso di Delio Tessa che apre *Primavera. Gran fantasia e Fuga*, in D. TESSA, *L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1985 e 1999, p. 39.

<sup>12</sup> L. DANTI, “«Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri”, «Italianistica», 43.3 (2014), pp. 115-124 (il passo citato è a p. 115).

<sup>13</sup> S. ZANGRANDI, “L'ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri”, in A. M. MORACE e A. GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, p. 1190.

<sup>14</sup> Il prefetto Eugenio Bortuzzi, fiorentino, profondamente irritato dice: “Te tu me la paghi! Te tu ti troverai nella romba [rumore sordo e continuo] della bufera col sinibbio [vento freddo con nevischio] ghiacciato addosso! Io t'impioibo home un beccaccino!” (BP 82). La *fonte* di questo passo la si può trovare in *Vanno in Maremma*: “anche di quaggiù si sentiva la romba della bufera che mugolava fra i castagni, mandando fino a noi qualche foglia secca insieme col sinibbio che strepitava sui vetri delle finestre come la grandine. [...] E volli uscire con lo schioppo in cerca di qualche animale. A un mezzo miglio da casa, sulla via maestra, incontrai Maso del Gallo tutto imbacuccato, e lo fermai per sentire se sapeva punti beccaccini” (R. FUCINI, *Vanno in Maremma* [1884], in ID., *Le veglie di Neri e All'aria aperta*, Roma, Newton Compton Editori, 1977, p. 49). Diverso, ma non di minore interesse, è il caso rappresentato dall'espressione ‘tirare su basso’ [non avere fortuna]: “Con Vidusso ho tirato su basso” (BP 84), che ha un'altissima ascendenza letteraria, prossima a Camilleri: “Quello fu un brutto Natale pei Malavoglia; giusto in quel tempo anche Luca prese il suo numero alla leva, un numero basso da povero diavolo, e se ne andò a fare il soldato senza tanti piagnistei, che ormai ci avevano fatto il callo” G. VERGA, *I Malavoglia* (1881), in ID., *I grandi romanzi. I Malavoglia. Mastro-don-Gesualdo*, prefazione di R. BACCHELLI, testo e note a cura di F. CECCO e C. RICCARDI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1972, p. 83. Una nota spiega: “al tempo in cui si svolgeva l'azione del romanzo l'arruolamento avveniva per sorteggio, fino al raggiungimento del numero previsto per la leva dell'anno” (ivi, p. 805). Di conseguenza chi aveva ‘tirato su’ un numero basso, veniva subito arruolato, come accade a un personaggio di Fucini: “Io sono di leva. Fiorella lo sa; ma non sa che ho tirato

per riadattarli alla sua narrazione, specie quando sia necessario produrre caratteristiche lessicali diverse dall'italiano o dal vigatèse di sua stretta competenza) e un altro che parla in piemontese. Che sarà mai? Dev'essere che stavolta ha deciso di giocare con le dialettalità italiane.

Così – un po' ingenuamente – siamo andati avanti, senza farci troppo caso.

L'anno dopo *Il birraio di Preston*, Camilleri pubblica un nuovo romanzo, *Il cane di terracotta* (1996), secondo della serie di cui è protagonista Salvo Montalbano. Il commissario, fin dall'esordio, era stato presentato come uomo di molteplici e distinte letture: Pirandello e Sciascia, ovviamente, ma anche Philippe Ariès, lo storico francese autore, tra l'altro, di *Essais sur l'histoire de la mort en occident: du Moyen Age à nos jours* (1975) (LM 23). Poi, nel *Cane di terracotta*, lo vediamo ragionare su Maigret e Pepe Carvalho: il che non è troppo strano per un poliziotto che, avendo il gusto per la lettura, e intendendo restare nel suo ambito professionale, frequenta i romanzi di Simenon e di Vázquez Montalbán. Certo, con una qualche sorpresa lo cogliamo a osservare una particolarità linguistica presente in una traduzione ottocentesca del monologo di Amleto<sup>15</sup>, lo sentiamo nominare Malaparte (CT 83), lo troviamo mentre ascolta il preside Burgio che cita *Paesi tuoi* di Pavese e *Conversazione in Sicilia* di Vittorini (CT 106): in fondo tutto ciò dipinge un personaggio che può anche parlare un suo "italiano bastardo" (CT 54), ma sicuramente ha ampie conoscenze letterarie che si spingono fino a un poeta milanese ben conosciuto tra gli intenditori di poesia dialettale:

L'agente Balassone, malgrado il cognome piemontese, parlava milanese e di suo aveva una faccia stremata da due novembre.

«L'è el di di mort, alegher!» aveva pensato Montalbano: vedendolo, gli era balzato alla memoria il titolo di un poemetto di Delio Tessa (CT 107).

Potremmo, dunque, farcene una ragione e andare avanti nella lettura del *Cane di terracotta*. Se non fosse che un dubbio ci assale: e se questo fosse un indizio vero, un promemoria, una sorta di ammonimento del pur paziente Camilleri? Come se ci dicesse: "Torna indietro al *Birraio* e riconsidera la questione. Forse la citazione di Delio Tessa non era un fatto occasionale, una trovata per risolvere la faccenda dei titoli che in quel romanzo ho voluto creare con il richiamo a passi di celebri autori. Nel caso di Tessa, c'è qualcosa di più. E poi, sei proprio sicuro che solo di Tessa si tratti?"

## 2.1. La svinturata arrispose

È stato allora che è affiorata nella mente la frase: "La svinturata arrispose" (BP 148), velocemente archiviata come traduzione/citazione da Alessandro Manzoni<sup>16</sup>. E magari considerata poco opportuna, se non addirittura irriverente. La risposta che la signora Pina dà al suo giovane amante è, infatti, altrettanto compromettente, ma ben più intima di quella della Monaca manzoniana.

Sarebbe tuttavia un errore, il pensarlo. Camilleri, nelle (numerose) circostanze in cui cita l'autore dei *Promessi sposi*, lo fa con le consapevolezze di chi si è cimentato nella

---

su basso e che in questi giorni mi deve arrivare il foglio della visita" (R. FUCINI, *Fiorella* (1884), in ID., *Le veglie di Neri e All'aria aperta*, cit., p. 81).

<sup>15</sup> ««Questo è l'intoppo» pensò Montalbano ricordandosi di una traduzione ottocentesca del monologo di Amleto" (CT 35).

<sup>16</sup> "La svinturata rispose" (A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 1971, cap. X, p. 249).

composizione di romanzi storici, ma non ha dubbi sul nome dello scrittore al quale, in quell'ambito, spetta il titolo di caposcuola. Anzi, sotto le ali di quell'*auctoritas* si ricovera per difendere la sua opera da quanti della narrativa hanno – come afferma nel 2000, durante la lezione inaugurale tenuta presso l'Università di Cassino – “una concezione esclusivamente penitenziale e, perché no?, penitenziaria”, e li accusa di non aver colto, del Manzoni, “l'amara, lucida e a volte feroce ironia”<sup>17</sup>.

Immediatamente dopo, con artigianale orgoglio, propone un concetto che in questo contesto torna utile e ci aiuta a spiegare, e nobilitare, una materia che s'impasta di invereconde *parolazze* e di sconcezze ardite, a dar loro un senso che, travalicandole, si spinge fino a (cercare di) spiegare qualche aspetto dell'Italia ottocentesca e postrisorgimentale, di quella fascista e, forse, della contemporanea: se ciò non dovesse apparire troppo per un racconto che, in fin dei conti, non d'altro tratta che di una turpe storia di adulterio consumato senza veli, e senza lessicali velature, sotto gli occhi del lettore. E tuttavia raccontato da chi rivendica per sé il titolo di “contastorie”<sup>18</sup>, e può con piena coscienza affermare:

Sono quindi un narratore, un buon artigiano, come qualcuno mi ha definito, nella convinzione di operare uno sminuimento e non sapendo invece di farmi quello che considero un alto elogio. Perché alla base di ogni scrittura c'è un paziente, scrupoloso, estenuante lavoro di rifinitura, di correzione, di messa a fuoco, di puntualizzazione, di calibratura che costituisce la qualità e la forza del buon artigiano. Rilke sosteneva che il primo verso, forse, gli veniva da Dio, ma che tutto il resto era drammatica, artigianale fatica sua<sup>19</sup>.

Possiamo immaginare che, nel caso del capitolo di cui ci occupiamo, il dono del Cielo consista in quel verso di Tessa: “Oh che bella giornata!” e che alla fatica artigianale sia poi spettato il compito di proseguire. Già, ma come?

Il proposito di raccontare un'Italia unita che s'avvia con il (discorde) concerto di cittadini del Nord e del Sud, l'incontro diseguale sul piano politico e sociale, affascinante (per chi ne ha il gusto) su quello linguistico, spinge Camilleri, che nei titoli fin qui pubblicati ha usato un italiano mescolato col vigatès, a tentare l'esperimento delle

---

<sup>17</sup> A. CAMILLERI, *La crisi di un personaggio*, Lezione inaugurale per l'anno accademico 2000-2001 tenuta presso l'Università di Cassino, 23 novembre 2000, poi in ID., *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013 (CLP 106). A proposito di Manzoni, e più in generale dell'idea di cultura propugnata da Camilleri e fondata su *ragionate inclusioni*, più che su *partigiane esclusioni*, è utile ricordare quanto egli afferma in una nota pubblicata sul “Sole 24 Ore”, poi riproposta in *Segnali di fumo*: “Qualche anno fa, in un liceo siciliano, venne deciso di far studiare il mio *Birraio di Preston* al posto dei *Promessi sposi*. Venutone a conoscenza, m'affrettai a pubblicare su di un quotidiano una lettera di scuse a don Lisander con la quale mi dissociavo dall'iniziativa e mi proclamavo suo fedele lettore. Quello che allora mi colpì fu l'esclusione di uno per far posto a un altro. In quel liceo, se proprio volevano, avrebbero potuto far studiare Manzoni e poi leggere anche qualche pagina del *Birraio*. A Mantova, di recente, si è discusso se celebrare Virgilio o Folengo. Ma perché non levare di mezzo quella «o» e sostituirla con una «e»? La cultura è sempre ragionata inclusione, mai partigiana esclusione” (SF 35).

<sup>18</sup> “Sono semplicemente un narratore, un contastorie, come mi piace definirmi” (A. CAMILLERI, *La crisi di un personaggio*, cit., p. 105).

<sup>19</sup> Ivi, p. 106. Concetto importante, per Camilleri che lo formula anche così: “Rainer Maria Rilke usava dire che ai veri poeti il primo verso viene regalato da Dio, mentre tutto il resto è dura fatica dell'uomo. Controprova: tutti i primi versi delle poesie di Leopardi sono scritti sulla carta senza una variante, una correzione, già in bella copia, come dettati, appunto, da Dio. I pentimenti, i dubbi, i ripensamenti, le parole messe tra parentesi tonde o parentesi quadre vengono dopo, in alcuni casi iniziano addirittura dal secondo verso. Perché il problema è mantenersi, nei versi successivi, alla stessa altezza poetica del primo. E se le cose stanno come dice Rilke, non è impresa da poco, perché tutto sommato scrivere altri versi dopo quel primo equivale a raccogliere una sfida divina sulla Parola” (SF 125).

dialettalità a confronto. Il prefetto lo immagina fiorentino, l'ufficiale dei carabinieri piemontese (buona tradizione militare, già comparsa in *La stagione della caccia* e che ritroveremo in *La concessione del telefono*) e al questore Everardo Colombo riserva una nascita milanese. Ma come farlo parlare e, soprattutto, come far parlare *la di lui signora* che l'autore vuol dipingere più vivace nel temperamento, nei modi di fare e nel dire?

Qui, forse, ancora una volta lo soccorre il Manzoni, da Camilleri apprezzato, non solo per le qualità di scrittore, ma anche per una dimensione linguistica privata e di schietto sapore meneghino, che gli tornerà utile, qualche anno dopo, quando citerà una celebre battuta manzoniana: “Sto Tommaseo ch’el gha on pè in sagrestia e vun in casin”<sup>20</sup>.

Anche il Manzoni, dunque, può aver indotto Camilleri a riflettere sulla lingua milanese, o, meglio, su una modalità da adottare per restituire parole, espressioni e pensieri di un universo culturale non suo per nascita, ma conosciuto e studiato sulle pagine di autori nati in Lombardia e usi a impiegare gli stilemi linguistici propri di quella terra.

Primo tra tutti, Carlo Porta, dalla cui opera Camilleri attinge, come egli stesso dichiara in una conversazione con Serena Filippini: “Ho letto a lungo Porta, per esempio, per scrivere ne *Il birraio di Preston* quelle due o tre battute del questore con la moglie”<sup>21</sup>. Ma, attenzione!, sta cantando solo *la mezza messa*, mentre la realtà custodisce una “messa intera e solenne” (FA 167): da Carlo Porta, infatti, attinge con parsimonia, ricevendone soprattutto un soccorso che gli consente di risolvere situazioni particolarmente delicate. Così accade in un episodio, forse il più significativo: quello già richiamato per la citazione manzoniana, evidentemente giudicata non sufficiente, da sola. La moglie del questore si intrattiene col giovane e focoso Tano Barreca che, dopo reiterate prove delle sue virtù amatorie, finalmente la interroga: “Signora sta vinendo? Sta vinendo, signora?”. La domanda, oltre che per la sua indiscrezione, colpisce a causa di quell'appellativo, *signora*, che sembra anticipare “la sventurata arrispose”, richiamando alla nostra memoria colei che trovava consolazione “nel sentirsi chiamar la signora”<sup>22</sup>; ma è altresì interessante per l'intreccio delle lingue: la siciliana della domanda e il milanese della risposta:

E mai la signora aveva voluto arrispuñiri. Ma quella mattina, stremata dall'astinenza coniugale, al soffocato e ripetuto addimannàri che ritmava il tràsirì e il nèsciri:  
«Sì... Sì... Vegni!... Ve...gni... Ghe sont!» la sventurata arrispose (BP 148).

A prestare le parole smozzicate dalla passione amorosa è niente di meno che la Ninetta del Verzee la quale, nell'ultimo verso dell'omonimo componimento portiano, ella pure dice: “Vegni... ve...gni... ghe sont...” (“Vengo... ven...go... ci sono”)<sup>23</sup>. Ed è questo, con tutta probabilità, il *prelievo* più importante dalle poesie di Carlo Porta, cui Camilleri deve anche: il verbo ‘doo’, nella specifica frase: “Quest l’è me [...] E io non te la doo mai più” (BP 143) dove sembra riecheggiare quanto diceva, ma con segno positivo, sempre

<sup>20</sup> ««Possono anche averla sodomizzata» insistette il giudice con gli occhi che gli sparluccicavano. Fu un lampo. Evidentemente il dottor Tommaseo in queste cose ci doveva segretamente bagnare il pane. Gli venne in mente d’aver letto da qualche parte una frase di Manzoni che riguardava l’altro più celebre Nicolò Tommaseo: «Sto Tommaseo ch’el gha on pè in sagrestia e vun in casin». Doveva essere vizio di famiglia” (VV 34). La frase citata nel romanzo è di Carlo Dossi: “Manzoni udendo un tale una sera imbrodolare di lodi il dalmatino, saltò su a dire «l’è ora de finilla con sto Tommaseo, ch’el gha on pè in sagrestia e vun in casin»” (C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 2010, nota 4592, p. 615).

<sup>21</sup> S. FILIPPINI, “Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri”, «ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano», 55.2 (2002), p. 211.

<sup>22</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 247.

<sup>23</sup> C. PORTA, *La Ninetta del Verzee* (1815), in ID., *Poesie*, a cura di G. BARBARISI e G. BÈZZOLA, Milano, Garzanti, 1975, v. 344, pp. 554-555.

la Ninetta: “descorremm on poo, / chè subet che l’è all’orden te la doo” (“conversiamo un po’, ed appena è pronto, te la do”)<sup>24</sup>; come pure le espressioni: “fioeul d’ona baltrocca” (BP 146)<sup>25</sup>; “Ghe semm nun chi al busilles” (BP 146)<sup>26</sup> e “Ch’ei vagan foera di cojon” (BP 146)<sup>27</sup>; oltre che le parole *resiatt* (“quel resiatt del mazziniano” BP 150)<sup>28</sup> e *scorbatt* (“I vigatèsi pari a scorbatt” BP 146)<sup>29</sup>.

## 2.2. *Alegher!*

La parola *scorbatt*, impiegata anche da Delio Tessa<sup>30</sup>, è il tramite che ci consente di arrivare a questo poeta, vicino alla sensibilità di Andrea Camilleri, tanto che possiamo soffermarci sui singoli *prelievi*<sup>31</sup>, a patto di non perdere di vista quanto li unisce: non solo

<sup>24</sup> Ivi, vv. 15-16, pp. 530, 531. Anche la prima parte della frase citata (“Quest l’è me”), e comunque il risoluto diniego della donna, derivano dal Porta: “el cuu l’è me, vuj fann quel che vuj mi” (“il culo è mio, voglio farne quel che voglio io”), C. PORTA, *La Ninetta del Verzee*, cit., v. 307, pp. 552, 553.

<sup>25</sup> “Ah liber porch, fioeul d’ona baltrocca!” (“Ah, libro porco, figlio d’una baldracca”), C. PORTA, *Traduzione dell’«Inferno» di Dante*, Canto V, in ID., *Poesie*, cit., v. 14, pp. 22, 23. Di questa espressione Camilleri si servirà anche in *Lo stivale di Garibaldi*, dove si legge: “Cazz d’on cazz! Fioeui d’ona baltrocca! Sono scappati tutti! Foera in troppa! Roba da dà via el cuu!” (CF 274). Per quanto riguarda ‘troppa’, può essere utile ricordare che il vocabolo compare anche in *La fuggitiva*, di Tommaso Grossi: “Ciami Pedrin!... Pedrin!... nissun rispond, / e la vós la se perd per quij pianur. / Intrattanta me senti a piombà in fond / Del cœr milla sospett, milla paura. / Passa ona troppa de scorbatt: je scond / A la vista la nojt; ma in mezz al scur / Senti el freccass di ál e i vers de mort; / E i sospett me devenen pussee fort” (T. GROSSI, *La fuggitiva. Novella in dialetto milanese*, colla traduzione libera italiana dello stesso autore, Milano, Con i tipi Borroni e Scotti Successori a V. Ferrario, 1844, p. 20). Lo stesso Grossi traduce ‘troppa’ con *truppa*: “Chiamo il fratello a nome per tre volte: / Sperde il vento quel suon, nessun risponde, / Se non che intanto un fragor vien che ascolte / D’ali agitate e di voci profonde: / eran truppe di corvi al campo volte / Per satollar le ingorde brame immonde: / Già un lugubre feral grido si spande / Per quanto tutta la campagna è grande” (*La fuggitiva in lingua italiana*, in T. GROSSI, cit., p. 42).

<sup>26</sup> “Ghe semm nun chi al busilles” (“Ed eccoci ora al busillis”), C. PORTA, *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, in ID., *Poesie*, cit., v. 103, pp. 92, 93. Possiamo qui cursoriamente notare che, a fronte delle tre occorrenze di ‘busillis’, il *vigatèse* ‘busillisi’ è presente nell’opera camilleriana con una trentina di occorrenze, giungendo fino a *Riccardino* (“Questo è il busillisi” RIC 146); alla creativa lingua di Catarella si deve, invece la forma ‘busillisse’ (Questo è il busillisse, dottori” PR 26).

<sup>27</sup> “ghe va tant a andà foera di cojon” (“ci vuol tanto ad andare fuori dai coglioni”), C. PORTA, *E daj con questo «chez-nous»: ma sanguanon!*, in ID., *Poesie*, cit., v. 3, pp. 64, 65.

<sup>28</sup> “resiatt, cospetton, de man ladina” (“litigioso, bestemmiatore, manesco”), C. PORTA, *La guerra dei preti*, in ID., *Poesie*, cit., v. 58, pp. 512, 513.

<sup>29</sup> “par on vol de scorbatt che vaga a post” (“sembra un volo di corvi che vada ad appostarsi”), C. PORTA, *La nomina del cappellan*, in ID., *Poesie*, cit., v. 48, pp. 428, 429. Abbiamo trovato ‘scorbatt’ anche in Tommaso Grossi (cfr. n. 25).

<sup>30</sup> “Pari a i scorbatt” (“Come i corvi”), D. TESSA, *La tosa del borgh*, v. 126, in ID., *L’è el di di Mort, alegher!*, cit., p. 100.

<sup>31</sup> Chiara Tavella di “prelievi” si occupa, in un suo denso saggio dedicato a *Rap*, spettacolo composto da testi di Edoardo Sanguineti e musica di Andrea Liberovici: “Scorrendo il m.a.n.i.f.e.s.t.o. [si riferisce al m.a.n.i.f.e.s.t.o. di poetica pubblicato in E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano, 1998] fino alla lettera “f”, ci si imbatte in un altro cardine della poetica sanguinetiana, che in qualche modo si aggancia alla tecnica del montaggio: si tratta del «furto» (definito anche «prelievo»), ovvero della citazione, sui cui aspetti teorici il poeta e critico genovese si sofferma anche in un interessante saggio del 2001 [E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* [2001], in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 335-347]. Il «furto», scrive Liberovici riferendosi alle teorie sanguinetiane, è la «caratteristica dominante di molta arte della seconda metà del Novecento, *pop* in testa». E questo “prelievo” può essere considerato a tutti gli effetti un «fatto stilistico preciso» (C. TAVELLA, “Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell’artista: Esempi di «riuso dell’uso» nel Sanguineti in musica”, «Sinestesia», 21 (2021), pp. 367-384; il testo citato è a p. 380). Più avanti esemplifica: “È tuttavia necessario ricordare che in Sanguineti il «furto» è un concetto in qualche modo preesistente allo stesso *Rap*, dal momento che le «filze di significanti e di allitterazioni» compresse nei versi del libretto risultano essere a loro volta riusi, riprese o «parodie di modelli celebri». Come hanno

aver reso protagonisti personaggi popolari (come, del resto, avevano già fatto il Manzoni e il Porta), ma l'aver usato il tramite di quei protagonisti, e una lingua esplicita, priva di mediazioni o velature, per esprimere visioni del mondo che mostrano una certa vicinanza.

Il primo punto di contatto è ravvisabile nella concezione della lingua (derivante dall'oralità e, quindi, non soggetta agli *imprigionamenti* prodotti dalle norme, prima fra tutte quella ortografica), e in una sensibilità linguistica "apertamente rivendicata" che "lascia volutamente spazio alla polimorfia"<sup>32</sup>. Delio Tessa teorizza un concetto non dissimile rispetto a quello applicato da Camilleri al suo vigatèsè:

Ortografia. Non è fissa, ma mobile. Arriva persino all'apparente assurdo di presentare la medesima parola scritta diversamente secondo la necessità del contesto. Esempio: *gh'hin*: ci sono, la vedo scritta per solito con una sola *n*, ma nella frase *gh'hinn minga* la vedrei con due a dar forza alla negazione<sup>33</sup>.

Stabilita questa coincidenza di vedute<sup>34</sup>, possiamo più facilmente comprendere come Camilleri a Tessa si affidi, in primo luogo per risolvere un problema spicciolo: quello dei termini milanesi, dei sostantivi e dei verbi da trovare per costruire le frasi del questore Everardo Colombo e della moglie, la signora Pina. *L'è el dì di Mort, aлегher!* diviene così una sorta di vocabolario, o, meglio, uno di quei manuali che offrono al viaggiatore frasi da impiegare nelle diverse circostanze della vita trascorsa in un paese straniero. Solo che qui non di circostanze pratiche si tratta, ma delle superiori esigenze di una letteratura che sfida sé stessa: non si contenta dell'ardimento mostrato nell'inventare la lingua vigatèsè, ma vuole sperimentare la propria virtù in un più difficile impegno consistente nel misurarsi con altri idiomi, confrontarsi con altri autori, riprendere da loro riuscendo, si direbbe, a dare nuova vita a materiali già usati, reimpiegandoli in un contesto del tutto nuovo e imprevedibile. Modificando, infine, l'appartenenza sociale, la qual cosa ridisegna psicologia e carattere del personaggio: così che l'ingenua brutalità di Ninetta evolve nel crudo atteggiamento della signora Pina, e l'impiego delle medesime espressioni non fa altro che esaltare le differenze<sup>35</sup>.

---

notato alcuni critici, il verso «Rotta è l'alta catena ottenebrante», incipit di *Lirica* e poi di *Rap*, tradisce un legame con l'endecasillabo petrarchesco «Rotta è l'alta catena e 'l verde lauro» (*Canzoniere*, 269), così come il «Se sesso io fossi di sensato sasso», che arriva in *Rap* da *Mimus albus*, parrebbe ricordare il «S'i fosse foco» di Cecco Angiolieri" (ivi, p. 381).

<sup>32</sup> L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI, (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93 (il passo citato è a p. 53), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

<sup>33</sup> D. TESSA, *Dichiarazione*, in ID., *L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur*, cit., p. 8.

<sup>34</sup> Può non essere il solo punto di contatto tra Camilleri e Tessa: c'è da augurarsi che altri studi approfondiscano, ad esempio, l'interesse per la sonorità della lingua, comune ai due autori, sia pure con le specifiche caratteristiche di ciascuno. Ma come non pensare ad una sintonia, leggendo alcuni passi di *Color Manzoni*? Ne citiamo qui uno, cogliendolo da *Delio Tessa e la musica* di Giuseppe Anceschi: "Suprema legge! Tutto è musica nella sincera espressione popolare. All'esigenza, vorrei dire, all'intransigenza della fonetica di volta in volta tutto è sacrificato; grammatica, ortografia, metrica e vocabolario" (G. ANCESCHI, *Delio Tessa e la musica*, in ID., *Delio Tessa. Profilo di un poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1990, pp. 89-120 (il passo citato è a p. 94).

<sup>35</sup> Ancora Carlo Dossi, con una sua affermazione che cade a proposito nel generale contesto del nostro ragionamento, può aiutarci a capire il senso e il pregio del lavoro camilleriano, quale produttore di "novità": "L'imitazione non può mai essere l'elemento del sublime, mancando all'imitazione il carattere essenziale del sublime, la novità. Si può, è vero, da una espressione d'altrui, trarre ad altro proposito una espressione propria sublime, ma questa, ognuno vede, non è imitazione" (C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 2010, nota 1646, p. 99).

Qualche esempio può aiutarci a capire, partendo da un caso che, se stessimo parlando di un bene materiale, dovremmo definire “di terza mano”: nell’ambito della letteratura, invece, appare come un alto esercizio di stile nel quale si misurano tre autori diversi. Ci riferiamo al componimento di Delio Tessa *Ripp Witt Elk*, una “variazione su versi di Giosafatte Rotondi” il quale, nel 1927, aveva pubblicato “dieci quartine intitolate *A S. A. Serenissima Tawanna Ray*”<sup>36</sup>, dove si legge: “ecco el va / cuu per terra e ball per arj!”<sup>37</sup>. Nella sua *variazione*, Tessa si rivolge allo stesso personaggio rendendogli un alalà (anche in questo caso siamo nel 1927!) e un saluto alla romana, anzi due: “duu salud per duu emisferi / che con raro magisteri / t’ee savuu toeù per el cuu”<sup>38</sup>, e gli spiega che la ruota gira e che ciò che oggi è “su in alt, diman magari, / giust per via de sto girà, / vaa ch’el borla giò, ch’el va / cuu per terra e ball per ari!”<sup>39</sup>.

Tale vicenda, che coinvolge due emisferi, la storia politica e i riti dell’Italia fascista, viene trasposta da Camilleri, con i versi di Tessa ironicamente impiegati per concludere icasticamente la difficile vicenda familiare che abbiamo già sfiorato:

La signora, che se ne stava assittata a lucidarsi le unghie, si era susuta lenta lenta. Con l’indice della mano dritta aveva indicato quel posto del suo corpo dove Everardo Colombo trovava, due volte la simana, l’oro, la mirra e l’incenso.  
«Quest l’è me» aveva detto donna Pina alta ferma e terribile come un oracolo. «E io non te lo doo mai più. Per me, da oggi in poi, puoi restare con le ball per ari» (BP 143).

Con analogo procedimento, Camilleri infiora il racconto di questo estremo dissidio coniugale richiamando altri versi di Tessa che alle volte mantengono anche il senso della collocazione originaria, come accade per la frase con la quale la *signora* gela l’espansività del marito: “Coppet, stupid d’on menarell!” (“Crepa, stupido d’un segaiolo” BP 142), insulto pronunciato dalla *tosa del borgh*, “ragazza di quartiere, coi suoi modi vivacemente risentiti”<sup>40</sup>, la quale, proprio dandogli dello “stupid d’on menarell” (“stupido d’un segaiolo”)<sup>41</sup>, liquida il suo interlocutore. Così pure, la moglie chiude con elegante epigrafe il dialogo coniugale: “So solo che te vedi e me ven de trà su. Vatt a fa fott” (BP 150): collazione dei versi di due diversi componimenti, *Anno VIII* (“Te vedi e me ven voeuja de trà su”; “Ti vedo e mi viene voglia di vomitare”)<sup>42</sup>, e *I pissatoj vecc de Milan* (“vatt a fa fott!”; “va’ a farti fottere”)<sup>43</sup>.

Potremmo esaminare altri esempi, alcuni relativi al riutilizzo anche di una singola parola, ma, per completare il quadro, può essere invece utile soffermarci su un’ultima espressione che troviamo ancora nel contesto del dialogo tra marito e moglie, ma non riferita a uno dei due interlocutori, bensì al prefetto Bortuzzi, a proposito del quale il questore Colombo dice: “con lui, bene che vada, ti trovi tra el cess e la ruera” (BP 143). Espressione tipica della milanesità che, non a caso, il Tessa inserisce nel componimento intitolato *A Carlo Porta*, dove si legge: “fognaa sulla ringhera / tra el cess e la ruera”;

<sup>36</sup> D. TESSA, *Ripp Witt Elk*, Nota, in ID., *Altre liriche*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1985 e 1999, p. 418.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> “due saluti per i due emisferi che con magistero raro hai saputo prendere per il culo” (ivi, p. 413)

<sup>39</sup> “su in alto, domani magari, proprio a cagione di questo girare, ecco che cade giù, che va col culo a terra e le balle al vento!” (ivi, p. 414).

<sup>40</sup> D. TESSA, *La tosa del borgh*, in ID., *L’è el dì di Mort, aлегher! De là del mur*, cit., p. 97, nota.

<sup>41</sup> Ivi, p. 98.

<sup>42</sup> D. TESSA, *Anno VIII*, in ID., *Altre liriche*, cit., v. 1, p. 423.

<sup>43</sup> D. TESSA, *I pissatoj vecc de Milan (I vecchi pisciatoi di Milano)*, in ID., *Altre liriche*, cit., v. 29, p. 384



“incastrato ancora sul ballatoio tra il cesso e il letamaio”<sup>44</sup>. In apparato, Dante Isella spiega che “il modo scherz. di dire *in fond alla ringhera tra el cesso e la ruera*” indica “certe situazioni abitative di estrema miseria” e aggiunge: “La *ruera* infatti (Gadda, *L’Adalgisa*, p. 192) è «la fossa delle spazzature di casa, oltreché il letamaio»”<sup>45</sup>.

Ma se ci limitassimo a vedere soltanto l’estrema miseria, il degrado igienico e quello sociale che non sembrano lasciare speranze e ragioni di sorriso, daremmo, della scrittura di Camilleri (e di Tessa), un’immagine che è vera ma non le rappresenta per intero: essendo capaci, l’uno e l’altro, di trovare per i loro personaggi, pur tra mille difficoltà, una ragione per continuare a vivere.

Come sia possibile, Tessa lo spiega nella sintesi di due versi, compresi nel componimento *A Porta* che non devono essere sfuggiti al Camilleri intento a consultare il suo prezioso repertorio di vocaboli, alla ricerca della parola giusta e della visione del mondo da cui era dettata.

Sta descrivendo l’impacciato approccio del questore che, dopo essersi sentito dare dello “stupid d’un menarell”, continua con la sua *avance*:

Malgrado la netta opposizione della signora, Everardo decise di fare un ultimo tentativo. Pigliò a carezzare l’ampio deretano della moglieri che tutto gli si offriva, prima con mano leggiera poi sempre più aderente, lenta lenta come il cammino di un babbalùcio, «Anima, anima mia!». «Quest l’è el cuu, minga l’alma» fece freddamente la signora Pina scrollandosi con un colpo di fianchi la mano dalla groppa (BP 142).

*Cuu* è la parola chiave di questo brano, come di un amaro brindisi che troviamo in *A Carlo Porta*. La data di tale componimento è sconosciuta, forse prima del 1927, forse successiva. Tempi duri comunque, “tant tant adess gh’è pu nagott de fa, / se salvom pu, remedi ghe n’è pu” “tanto e tanto adesso non c’è più niente da fare, non ci salviamo più, non c’è più rimedio”<sup>46</sup>. E allora è meglio bere una bottiglia, facendo un brindisi “in onor del patron / e di sò ganasson” “in onore del padrone e delle sue mascellone”<sup>47</sup>. Brindisi amaro che riesce, però a trasformarsi in uno sberleffo, a restituire un po’ d’allegria, smentendo la vuota retorica del regime con l’evocazione di una ben più corposa realtà: “viva l’Italia! / viva el cuu della sciora Amalia!”<sup>48</sup>.

### 2.3. *Rebelòtt*

C’è, infine, una parola – *rebelòtt*<sup>49</sup> – della quale non possiamo dire con certezza in quale pagina di scrittore lombardo Camilleri l’abbia trovata, ma, messa in bocca a un uomo d’ordine, il tante volte citato questore Colombo, fa venire il sospetto che sia stata presa di peso dalle recite, e dalle pagine, di uno che con le parole, con la parola sovversiva – appassionatamente e serissimamente, anche quando rideva –, era solito giocare: Dario Fo.

Con l’attore e drammaturgo la conoscenza era antica. Se ne ha traccia ne *La linea della palma*, dove Camilleri riferisce un episodio, accaduto nel 1962, quando fu denunciato a

<sup>44</sup> D. TESSA, *A Carlo Porta*, in ID., *Altre liriche*, cit., v. 146, p. 401.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 402.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 403.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 404.

<sup>49</sup> “vuole venire nell’isola per creare rebelòtt” (BP 146).

causa di uno spettacolo in cui un procuratore della Repubblica ravvisava gli estremi di vilipendio alle forze armate e Dario Fo prese le sue difese<sup>50</sup>.

Sei anni più tardi – siamo nel '68 – i due ebbero una comune esperienza nel Centro sperimentale di cinematografia che Camilleri racconta, tanto in *La linea della palma*<sup>51</sup>, quanto in *Ora dimmi di te*<sup>52</sup>.

Ma, al di là degli episodi biografici, c'è una spia linguistica che importa qui ricordare: la parola “cacciaballe”, “per dirla con Dario Fo”, citata da Camilleri in una sua nota *politica*<sup>53</sup>. Quindi, forse, ancora da Fo potrebbe derivare *rebelòtt*, che con lieve variante grafica compare in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*: “E tütì insèmia i féva ün gran rebelòt!” (“E tutti insieme facevano un bordello!”)<sup>54</sup>.

#### 2.4. L'agente Balassone

Come per un soprassalto di scrupolo, torniamo ora, e con animo grato, a quell'agente Balassone incontrato per caso, essendo figura minore, quasi una comparsa, in *Il cane di terracotta*: era stato lui a metterci sull'avviso, con la sua faccia funerea, tale da richiamare alla mente di Montalbano il titolo *L'è el dì di mort, aлегher!*. Pareva già molto, ma non era tutto, perché Balassone pronuncia due battute: due sole, ma decisive.

Siamo nella caverna del *crasticeddru*, dove Tano u grecu ha fatto ritrovare una grande quantità d'armi. Montalbano perlustra attentamente l'anfratto, s'avvede che una parte è stata murata e si chiede cosa possa esserci ancora da scoprire. Entra così in scena Balassone, che manovra un ecoscandaglio e, alla fine, “sibillinamente” afferma: “De là del mur” (CT 107). Forti delle precedenti esperienze, cogliamo subito la citazione del titolo *De là del mur* trasformato in un'affermazione che, però, non può bastare al commissario, il quale ha bisogno di sapere cosa ci sia dietro a quel muro e, con fare perentorio, lo chiede all'agente, che risponde: “On sit voeuij”. A questo punto Montalbano si arrabbia e ordina: “Vuoi farmi la cortesia di parlare italiano?” (CT 107).

<sup>50</sup> “Accadde qualche anno dopo, nel 1962. E mi trovai veramente nei guai. Al Teatro Mercadante di Napoli, dove misi in scena *Tarantella su un piede solo*, di Gigi Lunari. Lo spettacolo venne interrotto alla fine del primo atto, dal procuratore capo della Repubblica in persona, e fui denunciato per «vilipendio delle forze armate». Era stata appena abolita la censura teatrale. E a mio favore si schierarono Dario Fo e tutti gli avvocati degli obiettori di coscienza di quegli anni” (S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 313-314). L'episodio è richiamato anche in *Esercizi di memoria*: “da Milano mi telefonò Dario Fo e mi disse che aveva preso contatto con un gruppo di avvocati che si occupavano della difesa degli allora obiettori di coscienza al servizio militare e che si erano messi a mia completa disposizione, mi fornì i loro numeri di telefono” (EM 89).

<sup>51</sup> “Orazio Costa nel Sessantotto viene duramente contestato dagli allievi dell'Accademia e – ormai stufo – si dimette. Allora il comitato interno degli studenti chiama Dario Fo. Ero presente a quell'assemblea. E Dario Fo chiede: «Che avete fatto?». «Abbiamo cacciato Costa.» «Bei coglioni» disse Fo «guardate che è un grande maestro. Chi cacciate? Dovreste cacciare altri»” (S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 218).

<sup>52</sup> “Due anni dopo scoppiò il '68, che fu l'anno delle rivendicazioni in tutti i sensi. I giovani in rivolta volevano una società diversa, la parità tra uomo e donna, il rispetto delle libertà individuali, un tessuto sociale che avesse meno smagliature. Così un giorno si presentò a casa mia un gruppo di allievi del Centro, capitanati da uno dei più grandi attori di quel tempo, Gianmaria Volonté. Gli allievi del Centro si erano barricati all'interno della scuola e avevano cacciato via tutti i docenti. Avevano tenuto un'assemblea per chiamare a insegnare professori di loro gradimento e il primo nome era stato il mio, il secondo quello di Dario Fo. Mi sentii sinceramente onorato di quell'invito e accettai” (DTLM 58).

<sup>53</sup> A. CAMILLERI, S. LODATO, *Di testa nostra. Cronache con rabbia 2009-2010*, Milano, Chiarelettere, 2010, p. 56. Dario Fo colloca *cacciaballe*, con tutta evidenza, nel titolo di una sua opera teatrale, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963).

<sup>54</sup> D. FO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, due atti, a cura di F. RAME, Fabbri editori, RCS Libri, 2006, pp. 50, 51.

Prima ancora di sentire la risposta dell'agente (“«C'è un vuoto» disse «ed è altrettanto grande che questa caverna qua»” CT 108), noi siamo andati direttamente alla fonte, e proprio nel componimento di Tessa intitolato *De là del mur* abbiamo letto: “La te dà no l'ideia / d'on sit avert e voeuij?”<sup>55</sup>. Un sito vuoto, come quello in cui Montalbano troverà i due *dormienti* la cui sorte costituisce il vero oggetto dell'indagine raccontata in *Il cane di terracotta*.

### 3. Il caso della *Concessione*

Occuparsi di *La concessione del telefono*, dopo aver trattato di *Il birraio di Preston*, è quasi un obbligo, perché, come ha scritto Salvatore Silvano Nigro “Il *Birraio* e la *Concessione* fanno dittico. Sono complementari. Entrambi i romanzi germinano da *I vecchi e i giovani* di Pirandello. Segretamente il primo. Dichiaratamente il secondo, attraverso l'epigrafe”<sup>56</sup>.

Riflettendo su tale germinazione (e “sulle influenze pirandelliane”), Luca Danti segnala “la suddivisione del romanzo [*Il birraio di Preston*] in ventiquattro capitoli – tanti quanti i libri di un poema omerico – e il poscritto in cui si legge: «Arrivati a quest'ora di notte, vale a dire all'indice» (p. 241)”, per poi aggiungere:

secondo Porcelli, infatti, i capitoli sono concepiti come «narrazioni per una giornata, sull'esempio, sempre vivo in tutta la cultura siciliana, delle pirandelliane *Novelle per un anno*» che starebbe alla base anche dei trenta racconti di *Un mese con Montalbano*<sup>57</sup>.

Bisogna anche aggiungere, a complemento, che la frase “Arrivati a quest'ora di notte” compare anche nel secondo quadro del *dittico* (CTL 199), dove non pare indicare una scansione temporale ma, secondo l'uso siciliano, significa: “Arrivati a questo punto”. Certo è che rafforza i legami tra i due romanzi, che qui consideriamo per la volontà dell'Autore, risoluto a sperimentare, nell'uno come nell'altro, dialettalità altre rispetto al vigatese.

Nella *Concessione*, Camilleri mette in scena un breve dialogo tra il Generale Carlo Alberto di Saint Pierre e il tenente Gesualdo Lanza-Turò. Il colloquio inizia con toni di cortesia quasi affettuosa. Il generale dice al sottoposto che ha avuto “il piacere di incontrare la siniora contessa sua madre” e lo chiama “fioeu mio”, ricorrendo al dialetto piemontese che, come altre espressioni dialettali usate dal nostro autore, sembrerebbe essere “la lingua degli affetti” (LBDD 5). Con un fare insieme cerimoniale e paterno, e fingendo di aver accolto le sollecitazioni di una madre che desiderava avere il figlio più vicino, il generale intende addolcire l'amaro della comunicazione che sta per fare, ovvero la notifica di un trasferimento del tenente: disposizione in verità determinata da ragioni che potremmo definire *politiche*:

<sup>55</sup> “Non ti dà l'idea di un sito aperto e vuoto?”, D. TESSA, *De là del mur*, in ID., *L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur*, cit., vv. 104-105, p. 187.

<sup>56</sup> S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XL. Dal canto suo, Luca Danti parla “di una complementarità tra i due romanzi nel nome di Pirandello” (L. DANTI, “«Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri”, cit., p. 118) e acutamente ricostruisce la trama pirandelliana sottesa al *Birraio*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 116.

“Guardi, Tenente, che ho deciso di venire incontro ai desiderata della siniora contessa”.  
 “E cioè?”.  
 “Tagliamola corta che è melio. Lei, il mese prossimo, raggiungerà Napoli. Piglierà servissio col colonnello Albornetti, valoroso ufficiale. Sono stato bravo, neh? La siniora contessa ne sarà felice”.  
 “Se mi permette, Generale Saint-Pierre, io lo sono un po’ meno”.  
 “E perché, fioeu mio?”.  
 “Non c’è, sotto a questo mio trasferimento, lo zampino del Questore di Montelusa?”.  
 “Tenente, lasii perdere che è melio”.  
 “È mio diritto sapere dove è che ho sbagliato”.  
 “Ma lei non ha sbaliato! Non sia pi lông che n’di senza pan!”.  
 “Mi permetto d’insistere”.  
 “Tenente, lasii...”.  
 “Lei può mandare un’ispezione che...”.  
 “O basta là! Che ispesione e ispesione! Lei è un tarlucco, lo vuole capire o no? Un coglione! Prima di prendere questo provvedimento ho parlato col suo superiore, il maggiore Scotti. Le risparmio quello che mi ha detto. Lei ha una testa tanto dura da abbattere un muro a testate! Si levi dalle palle e ringrasii la siniora contessa sua madre se non lo sbatto in fortezza!”.  
 “Agli ordini, signor Generale” (CTL 126-127).

Come evidente, il dialetto cessa d’essere “la lingua degli affetti”, per divenire la lingua del comando e dell’atteggiamento infastidito di un superiore con un inferiore tardo a capire. Ma non è questo il nostro problema, che invece consiste nel chiederci come lo scrittore abbia combinato insieme parole e frasi di una lingua tanto lontano dalla sua.

Resi esperti dalla esperienza maturata, non commetteremmo l’ingenuità di consultare subito i dizionari e le grammatiche della lingua piemontese, ma proveremmo a scandagliare i campi della letteratura. Non senza avere consultato il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), che anche potrebbe contemplare il termine più oscuro compreso nel brano citato: “tarlucco”, del quale Camilleri, sempre prodigo di aiuti al lettore, dà comunque una sua traduzione: “Lei è un tarlucco, lo vuole capire o no? Un coglione!”.

Ci ha messo sulla buona strada, ma vorremmo saperne qualcosa di più e pertanto ricorriamo al dizionario che spiega: “Tarlucco, agg. (plur. m. *-chi*). Region. Stupido, allocco, tonto, sciocco. Anche sostant.” (GDLI, s. v.), e aggiunge: “Voce di area sett. (cfr. genov. *tarlucco*, milan. *tarlucch*, piemont. *tarluch*), deriv. dal provenz. *treluca* ‘insensato’”. A corredo, il GDLI cita due autori che hanno impiegato il vocabolo: Camillo Sbarbaro e Umberto Eco.

### 3.1. *Il Ciclope* di Camillo Sbarbaro

Sbarbaro inserisce “tarlucco” nella sua traduzione del dramma satiresco *Il Ciclope* di Euripide (1914) e questo fatto, a noi che ci occupiamo di Camilleri, non può non far suonare un campanello, non di allarme ma di gioia per una possibile scoperta.

Euripide e il suo *Ciclope* sono, infatti, presenze familiari nella pagina camilleriana, almeno per due ottimi motivi: Pirandello aveva tradotto *Il Ciclope* in dialetto siciliano – *’U Ciclopu*, 1918<sup>58</sup> – e quel testo Camilleri aveva messo in scena nel 1969 (Teatro greco

<sup>58</sup> Il dramma, informa lo stesso Camilleri, “venne rappresentato a Roma nel gennaio 1919. Antonino Pagliaro ne ha curato la pubblicazione (Firenze 1967) dotandola di un’accurata introduzione” (A. CAMILLERI, *Introduzione. Una storia di contraddizioni e ripensamenti*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. TINTERRI, volume quarto, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, con un saggio introduttivo di A. CAMILLERI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2007, pp. 1249-1291; il passo citato è a p. 1283).

di Tindari) e nel 1979 (nel piazzale Caos di Agrigento)<sup>59</sup>. Ma prima di arrivare a parlarne, occorre citare un segnale di interesse nei confronti del poeta ligure che rintracciamo in *Il ladro di merendine*.

Montalbano ha appena ricevuto la notizia “che suo padre era stato attaccato da quel male terribile ai polmoni” (LM 202). Come è noto, il commissario non ha un felice rapporto col padre e, comunque, mostra smarrimento nei confronti della morte, per cui reagisce a suo modo, escludendo l’ipotesi di andare a trovare il malato e isolandosi nella consueta passeggiata sul molo:

Provava il bisogno, la necessità, di piangere, ma non gli veniva. Poi, nella confusione dei pensieri che gli traversavano il ciriveddro, alcune parole divennero di prepotenza più nitide, fino al punto di comporre un verso:

«Padre che muori tutti i giorni un poco...».

Cos’era? Una poesia? E di chi? Quando l’aveva letta? Ripeté il verso a mezza voce:

«Padre che muori tutti i giorni un poco...».

E finalmente dalla gola sino a quel momento chiusa, serrata, il grido gli niscì, ma più che un grido un alto lamento d’animale ferito al quale, immediate, fecero seguito le lacrime inarrestabili e liberatorie. (LM 202-203).

Camilleri non pronuncia il nome dell’autore di quei versi, ma non è difficile scoprire che si tratta di Camillo Sbarbaro, il quale, sia pure in forma anonima, è quindi presente nell’opera camilleriana, con una testimonianza di lettura della raccolta *Pianissimo* (1914; 1954), nella cui parte prima è compreso il verso: “Padre che muori tutti i giorni un poco”<sup>60</sup>.

Nello stesso anno 1914, Sbarbaro aveva tradotto *Il Ciclope* di Euripide, dove troviamo versi del secondo canto che il coro interpreta:

Zitti, zitti!  
più bevuto  
d’un imbuto  
barcollando,  
come un bove gorgheggiando,  
il tarluccho maledetto  
dal suo tetto avanza il piè<sup>61</sup>.

Non abbiamo nessuna prova diretta che Camilleri abbia letto il testo tradotto da Sbarbaro (e vi abbia, quindi, trovato l’epiteto ‘tarluccho’) ma certo conosciamo il metodo sistematico da lui adottato nello studio della lingua siciliana impiegata da Pirandello per la traduzione di *’U Ciclopu*<sup>62</sup>, o l’analogia sistematicità del regista che, con l’acribia dello

<sup>59</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *L’ombrello di Noè*, Milano, Rizzoli, 2002, rispettivamente alle pp. 305 e 306.

<sup>60</sup> C. SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di L. POLATO, Venezia, Marsilio, 2001 (8<sup>a</sup> ed. 2021), p. 61.

<sup>61</sup> C. SBARBARO, *Il Ciclope*. Dramma satiresco di Euripide. Edizione critica a cura di P. ZOBOLI, in P. ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, vv. 602-608, p. 439. L’epiteto ritorna anche nel terzo canto: “Presto! ch’io presto riveda, / cinto d’edera, / l’agognato Bacco mio; / dica a questi sassi addio / e al tarluccho che vi sta” (ivi, vv. 760-764, p. 447).

<sup>62</sup> Le tracce al riguardo sono numerose; sia qui sufficiente ricordare, almeno, che la traduzione pirandelliana è già menzionata in *A proposito di Silvio D’Amico*, intervento al convegno tenuto a San Miniato nel 1991, poi pubblicato in *L’ombrello di Noè* (Milano, Rizzoli, 2002); in *Un filo di fumo* (Palermo, Sellerio, 1997, p. 136); in “Perché faccio scomparire il commissario Montalbano”, «MicroMega», 3/2006; in G. BONINA,

studioso, analizza il testo da mettere in scena. Non sarà difficile ipotizzare, quindi, che si sia documentato, leggendo altre traduzioni del dramma di Euripide e, particolarmente, quella realizzata da un poeta a lui caro.

Sia qui detto, per inciso, che tale caratteristica di rigore critico esprimerà, come è naturale, in grado massimo nell'introduzione all'edizione di *'U Ciclopu*, pubblicata nei Meridiani: la solennità del contesto non gli impedisce, tuttavia, di ripetere un'affermazione più volte espressa e relativa a Ulisse, reso esperto dal suo lungo viaggio di ritorno; la qual cosa qui ricordiamo, con riferimento all'affermazione di Crovi e così precorrendo quanto sarà necessario dire su una celebre battuta di Totò che può essere considerata la fonte di una frase camilleriana:

Ulisse, a mio avviso, non appena entra in scena e comincia a parlare, si connota come chi, avendo girato il mondo, ha necessariamente inquinato il dialetto natio tendendo a una parlata «alta», una parlata di rappresentanza. Ricordate Totò che afferma: sono un uomo di mondo, ho fatto il militare a Cuneo?<sup>63</sup>.

### 3.2. *Pietro Micca di Umberto Eco*

Cosa ha fatto cosa ha fatto, ha fatto che a quell'ora lì mica toccava a me di fare il servissio, che io ero già smontato e ci dico guarda Rebaudengo che l'ispesione delle gallerie io non la faccio che la mia siniora a quest'ora mi aspetta da un bel po' e l'è da stamattina che controllo i barili di polvere quindi mi fai il santo piacere e ci mandi ul Pautasso che quello è il solito imboscato che tira a far niente. E il Rebaudengo, che era cattivo proprio d'animo perché lo sapeva che io dovevo smontare dal servissio e non avevo ancora mangiato un boccone, dice che io sapevo come fare i controlli e il Pautasso no perché era nato stanco e il Pautasso ci veniva ma con me che ci davo un occhio e io stupido, giüda impasta', io sono sempre quello che si fa far su come un tarluccho, roba che mi darei i pugni nella testa ancor oggi, toh, così!...<sup>64</sup>

Chi parla è Pietro Micca (1677-1706), eroico difensore di Torino assediata dall'esercito francese che, a prezzo della vita, fece saltare la galleria nella quale il nemico voleva introdursi, soccombendo egli stesso per l'esplosione della miccia corta collegata alla polvere nera. Umberto Eco gli dà la parola in una delle *interviste impossibili*, ideate dalla RAI nel 1973, realizzate e messe in onda a partire dal 1974, poi pubblicate nei due volumi *Le interviste impossibili*<sup>65</sup> e *Nuove interviste impossibili*: "impossibili ma non inverosimili, perché il personaggio dice parole che ha effettivamente detto oppure che avrebbe potuto dire"<sup>66</sup>.

Umberto Eco, dunque, fa parlare Pietro Micca con i modi e i toni di una lingua piemontese popolare, che l'attore Felice Andreasi interpretò nella trasmissione radiofonica di cui Andrea Camilleri curò la regia, andata in onda nel 1975. Non era la prima occasione di incontro con Eco, e in *La linea della palma*, ricordando gli inizi della sua attività, menziona il concorso del 1953, al quale aveva partecipato, quello "con cui

---

*Il carico da undici* (Siena, Barbera, 2007; poi ID., *Tutto Camilleri*, 2012); in A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole* (Bari, Laterza, 2013), in *Certi momenti* (Milano, Chiarelettere, 2015).

<sup>63</sup> A. CAMILLERI, *Introduzione. Una storia di contraddizioni e ripensamenti*, cit., p. 1285. Anche questa battuta del *militare a Cuneo* ricorre in molteplici occasioni.

<sup>64</sup> U. ECO, *Pietro Micca*, in AA. VV., *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 118-119.

<sup>65</sup> AA. VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975.

<sup>66</sup> AA. VV., *Nuove interviste impossibili*, cit., quarta di copertina.

entreranno in RAI Umberto Eco, Bruno Vespa...<sup>67</sup>. Un'antica conoscenza, dunque, che nell'occasione di quelle *interviste impossibili*, si trasforma in un'opportunità di studio del testo predisposto da Eco, e dal regista osservato con la cura di chi lo deve mettere in scena. Niente gli sfugge, e niente dimentica; è come se assimilasse e facesse propri tutti gli elementi, anche minimi, quale può essere il cognome *Rebaudengo* (buttalo via, un così bel cognome!) custodito nella memoria, fatto proprio e attribuito (un quarto di secolo dopo) a un Procuratore del Re, di cui si dice che, “pur essendo piemontese, si comporta peggio di un siciliano. È di Cuneo, dove mi hanno detto che hanno una testa più dura di quella dei calabresi” (MC 141). Figuriamoci se poteva sfuggirgli *tarlucco*: si trattava solo di aspettare l'occasione – e il giusto contesto – per metterlo a frutto.

Ma non è solo questo, come anche a una lettura rapida si coglie, perché quella intervista è uno scrigno di sostantivi e verbi, di forme ortografiche e di espressioni (*siniora, melio, servissio, uffiziale, lasii, sbaliato, ispesione, ringrasii, o basta là*).

C'è solo un caso (“filio di una siniora di Porta Pila scusi il termine”)<sup>68</sup>, in cui Camilleri non accetta il vocabolo impiegato da Eco (il quale aveva scritto *filio*, in luogo del piemontese *fioul*<sup>69</sup>) e lo sostituisce con *fioeu*, “Fioeu mio” (CTL 126), che appare piuttosto una reminiscenza del milanese *fioeul*: “fioeul d'ona baltrocca” (BP 146).

Un'intera frase, infine, perfettamente s'adatta al rimbrotto rivolto dal Generale al Tenente – *Non sia pi l'ong che n'di senza pan* – e perde così l'aura storica che dovrebbe circondarla: frase celebre e, lo vedremo tra breve, ricordata nei libri di storia; ma Umberto Eco la *degrada* e, a Pietro Micca che, accesa la miccia, fugge velocemente in cerca di riparo dalla prossima esplosione, fa gridare contro un tale Pautasso che gli ostacola la fuga: “Pautasso Pautasso dilinquente, levati di torno che mi freni la disesa, t'ses pi l'ong che n'di senza pan”<sup>70</sup>.

Chi pensi che Eco quella imprecazione l'abbia inventata lì per lì, poco e niente ha capito riguardo al valore del riuso in letteratura, del pregio di un'intertestualità che non è mera citazione ma diviene creazione col marchio dell'autenticità. La frase, a volerla cercare a ritroso nel tempo e nei testi storici, possiamo infatti individuarla in un precedente contesto, espresso in lingua francese da Solaro della Margarita:

Entendant enfoncer la porte avec des coups de hache, il pressa son camarade de mettre l'amorce a la saucisse, et comme il était plus impatient que l'autre ne pouvait être prompte: *ôte-toi delà*, lui dit-il, le prenant par le bras, *tu es plus long cu'un jour sans pain, laisse-moi faire, sauve-toi*<sup>71</sup>.

Eco riprende quell'esclamazione, ma la colloca in una differente struttura narrativa che le conferisce maggiore ritmo e *pathos*: così come, portate nel contesto camilleriano, le medesime parole assumono una modulazione meno eroica e più legata al burocratico disappunto del superiore che non vuole essere infastidito dalle insistenze del suo dipendente.

<sup>67</sup> S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 208.

<sup>68</sup> U. ECO, *Pietro Micca*, cit., p. 118.

<sup>69</sup> “Fieul, n.: *fioul d'la galina bianca*, prediletto, privilegiato, preferito, cucco; *fioul del nèvoud*, bisnipote”, M. PONZA, *Vocabolario piemontese – italiano*, quarta edizione edita presso Carlo Schiapatti, librajo-editore, via Po 47, Torino, 1847 (<<https://www.piemunteis.it/wp-content/uploads/F-piem-ita.pdf>> [consultato il 7 dicembre 2022]).

<sup>70</sup> U. ECO, *Pietro Micca*, cit., p. 120.

<sup>71</sup> J. M. SOLAR DE LA MARGUERITE, *Journal Historique du siège de la ville et de la citadelle de Turin en 1706*, Turin, Imprimerie Royale, 1838, p. 111.

Possiamo concludere con Eco: “Giüda d’un boja vacca impestato falso, o basta là...”<sup>72</sup>.

E davvero saremmo tentati di dire *o basta là!*, se non fosse che un ricordo ci assale, ripensando al dialetto piemontese e a quello milanese, alla lunga conoscenza di (e alla consonanza tra) Camilleri con Dario Fo, al “rebelott” di cui abbiamo detto e a quel *tarlocco* che continua a ronzarci nella mente, finché sembra posarsi su un ballatoio dove stazionano due uomini:

In scena, Giovanni e Luigi si trovano sul ballatoio dell’appartamento di quest’ultimo. I sacchi rubati stanno a terra.

GIOVANNI Ma non possiamo continuare a star qui ad aspettare per delle ore sul ballatoio tu e io come due tarlocchi<sup>73</sup>.

E se stessimo trattando di un modello, di un’astrazione linguistica, di un’identica componente che diviene diversa nelle mani di creatori capaci di comporre molteplici disegni col medesimo elemento?

#### 4. *Vengo a lei con questa mia per dirle*

Qui non è più questione di dialetti, ma di parole italiane inserite in un contesto di linguaggio popolare. In tale linguaggio popolare, Camilleri ci sguazza, in apparenza percorrendo un sentiero che porta verso il basso, in realtà costruendo una tradizione letteraria che si aggancia a modelli presi a prestito da altre arti. Del resto, Chiara Tavella ci ricorda che “L’arte è sempre allusiva” e riporta quanto Sanguineti dice nel 2001: “un testo non è che un insieme di citazioni”<sup>74</sup>.

Parliamo di una lettera, il cui autore è un non colto o, quanto meno, una persona non adusa alla scrittura. Si tratta di un commerciante di legname che si rivolge a un cliente per negargli, da allora in poi, la fornitura dei materiali richiesti:

Vengo a lei con questa mia per dirle che la nostra Dita non vuole più avere nenti a che fari con lei e quinnindi lei potrà arrivogersi a qualche atro grossista (CTL 133).

Non è chi non colga immediatamente la scaturigine della frase, ricordando la celebre lettera del film *Totò, Peppino e la... malafemmina* (1956): “Signorina veniamo veniamo noi con questa mia addirvi veniamo noi con questa mia addirvi addirvi una parola”.

<sup>72</sup> U. ECO, *Pietro Micca*, cit., p. 126. In un articolo di Enzo Biagi, pubblicato sul “Corriere della sera” (27 settembre 1998; ora anche in “Sette” 2 giugno 2023, p. 25), Eco fornisce l’interpretazione autentica dell’espressione: “Mi sento piemontese più ora che a venti o a quarant’anni. Come per tutte le appartenenze, si scoprono man mano che si invecchia, per le stesse ragioni per cui nel momento della morte si chiama la mamma. Vorrei riassumerla in un’espressione alla quale ho anche dedicato alcune pagine: «O basta là» detta di fronte a qualsiasi affermazione un po’ troppo forte; può essere l’intera teoria di Hegel, l’esposizione di un sistema religioso, il progetto della pace nel mondo, una dichiarazione d’amore troppo forsennata. Il piemontese dice: «O basta là», che è anche un modo di stupirsi educatamente per qualcosa di sproporzionato che ci viene messo di colpo di fronte, e ritirarsi in un educato scetticismo”.

<sup>73</sup> D. FO, *Sotto paga! Non si paga!*, a cura di F. RAME, Torino, Einaudi 2008, p. 72. Poco più avanti, Fo sostituisce *tarlocchi* con quello che appare come un sinonimo: “... qui fuori dalla porta come dei mammalucchi!” (ivi, p. 73).

<sup>74</sup> C. TAVELLA, “Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell’artista: Esempi di «riuso dell’uso» nel Sanguineti in musica”, cit., p. 383.



Roba da guitti, personaggi di film o di teatrini di quart'ordine, verrebbe subito da dire: citazione non pertinente col serio ragionamento che qui si cerca di svolgere.

Epperò c'è Tullio De Mauro il quale, fin dal 1963, aveva cominciato a spiegare che “il contributo linguistico del cinema, della radio, della televisione non si è esaurito nella diffusione dell'italiano in ambienti legati al dialetto: esso è stato, come e più ancora che nel caso della stampa, molto complesso”<sup>75</sup>, e De Mauro, come ha scritto Giuseppe Antonelli, “ci ha insegnato che lo studio della lingua può essere non solo una scienza sociale ma anche una passione civile”<sup>76</sup>.

Camilleri e De Mauro dialogano in un libro, *La lingua batte dove il dente duole*, leggendo il quale comprendiamo come non solo lo studio della lingua possa essere insieme scienza sociale e passione civile, ma anche la narrativa riesca a coniugare in sé le virtù della passione civile e di una capacità strutturale e linguistica che ne determinano la qualità, a prescindere dal genere letterario cui per facilità espositiva possiamo ritenerla inserita. Ma ciò che più colpisce in quell'intenso dialogo è come, partendo ciascuno dal proprio ambito, entrambi percepiscano la potenzialità delle parole, di tutte le parole, anche di quelle in apparenza umili, e la ricchezza in esse contenuta.

De Mauro ribadisce il suo pensiero su Totò (“Per milioni di persone Totò ha promosso una rivoluzione, incamminandosi e progredendo sulla strada aperta da Petrolini. Ha lottato contro l'aulicità, la tromboneria, la polverosità accademica degli usi scolastici, solenni, della nostra lingua” **LBDD** 42) e Camilleri, prima esprime in una efficace sintesi la sua poetica, affermando la interrelazione tra la realtà e la lingua che, descrivendo i fenomeni, con ciò stesso li modifica (“Io mi ritengo uno scrittore di cose, più le parole assomigliano alle cose, più si rafforzano le cose” **LBDD** 80), poi torna sulla lingua di Ulisse, della quale già si era occupato nella introduzione al volume mondadoriano che contiene le opere teatrali in dialetto di Luigi Pirandello e, con la mente rivolta all'italiano popolare di alcuni suoi personaggi, quali sono, in primo luogo, Catarella e poi molti altri della schiera (per citare solo qualche nome: la cameriera Adelina, il socio del padre di Montalbano, Arcangelo Prestifilippo, o Salvatore Sparapiano, il titolare della ditta di legname da cui siamo partiti), afferma:

Ulisse parla proprio un siciliano che vuole avvicinarsi alla lingua italiana, ed era il linguaggio dei pupari siciliani che credevano di parlare in italiano e invece parlavano una commistione fantasiosa, per me meravigliosa. E lui, Ulisse, siccome ha fatto il militare, come Totò, a Cuneo, insomma ha conosciuto il mondo, parla questo suo «taliano» un po' alla Catarella... Io mi sono ispirato proprio a questa traduzione per il mio Catarella (**LBDD** 80).

Prima di occuparsi d'Ulisse, aveva detto del Ciclope che “parla come un grosso massaro, ricco proprietario di mandrie, che adopera un linguaggio contadino greve con certe parole che francamente il borghese siciliano non capisce” (**LBDD** 80) e subito dopo di Sileno, il capo dei contadini che “è mafioso e quindi usa mezze parole... lascia intendere, lascia supporre: «Non lo saccio, non lo viddi, non c'ero, ero distante». Bellissimo” (**LBDD** 80). Insomma, riuniti in un sol punto della peregrinazione di Ulisse, in un isolotto che pare proprio uno scoglio, anche lì, dove sembrerebbe che possa allignare solo una elementarità linguistica, scorgiamo quattro differenti modi di interpretare la medesima lingua e di rappresentare visioni del mondo discrepanti, che pure, in qualche modo, debbono intendersi: pur nella complessità di quel piccolo mondo.

<sup>75</sup> T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963, p. 108.

<sup>76</sup> G. ANTONELLI, *Presentazione*, in T. DE MAURO, *Guida all'uso delle parole*, Le grandi collane del Corriere della Sera, n. 24, 15/6/2020.

In tale (o simile) complessità Totò (ben coadiuvato da Peppino De Filippo<sup>77</sup>, che lo segue e di suo aggiunge un efficace linguaggio gestuale) ci sguazza, anch'egli ricorrendo, come già Macario e (forse) Petrolini, a “parole e costrutti aulici, inseriti in un contesto fortemente prosaico e quotidiano per sorprendere e divertire lo spettatore” o (e qui Totò eccelle) “all’uso di arcaismi come *quisquillie*”<sup>78</sup>, o alla rappresentazione, tanto sapiente quanto divertente, della difficoltà che due adulti italiani della metà del Novecento incontravano nella compilazione di un testo scritto.

Poteva sembrare un giochino da avanspettacolo (e tale, in effetti, spesso è stata giudicata la recitazione di Totò), ma a ripensarci dopo che è trascorso un lungo periodo di tempo, e resi accorti dagli studi di De Mauro, si può arrivare ad affermare che:

Il genio di Totò e Peppino, che avrebbero improvvisato quasi completamente, rende questa scena non solo un capolavoro di comicità (la scena è stata più volte emulata in film successivi, ad esempio nella lettera scritta da Massimo Troisi e Roberto Benigni al Savonarola nel film del 1984 *Non ci resta che piangere*), ma anche una prova notevolissima della sensibilità sociolinguistica sia degli attori sia del regista Camillo Mastrocinque<sup>79</sup>.

Qualcuno, e forse a ragione, potrà pensare che ci stiamo occupando di *pinzellacchere*, ma allargando lo sguardo sarà possibile ritenere che Camilleri, scrivendo “Vengo a lei con questa mia per dirle”, stia rendendo omaggio a una filosofia del linguaggio non distante dalla sua e nell’autore di quella lettera veda personaggi, quali i fratelli Caponi sono, alla ricerca di un modo espressivo adatto agli appartenenti alla cultura popolare: per elaborare il proprio pensiero sulla realtà e cercare di rappresentarla attraverso la scrittura delle parole.

Un’impresa ardua come scalare una montagna, che non solo merita generico rispetto, ma abbisognava di cantori – quali Totò e Peppino nel cinema e Camilleri nella narrativa – determinati a cimentarsi nella non facile impresa: li troviamo efficaci e, nei rispettivi campi, dotati di sensibilità sociolinguistica; di quel ‘genio’ appropriatamente evocato da Giuliana Fiorentino<sup>80</sup>.

## 5. Conclusione (provvisoria)

Sono queste, dunque, le scaturigini, certe o probabili, del lessico dialettale – milanese o piemontese che sia – impiegato in *Il birraio di Preston* e in *La concessione del telefono*. Perché siamo andati a cercarle?

Per due principali motivi. Per scrupolo filologico (intendendo dire di quell’amore per la parola che Camilleri ha testimoniato nella sua ampia produzione e che il filologo non

---

<sup>77</sup> Peppino De Filippo è anche il creatore (per il programma RAI *Scala Reale*, 1966, di cui era conduttore) del personaggio Pappagone, maschera nella cui bocca risuonano parole espresse così come avrebbe potuto dirle un popolano napoletano; tra queste la “carta d’indirindà”, di cui Camilleri si ricorda nella *Concessione*: “Fammi vidiri la carta d’indirintà” (CTL 160). Su Peppino De Filippo, Camilleri esprime un giudizio marcatamente positivo: “Peppino l’ho diretto in otto episodi televisivi di una trasmissione intitolata *La carretta dei comici* [andata in onda nel 1970]. Era una storia del teatro dalle origini ai giorni nostri. Diventammo molto amici e devo dire che non era da meno di Eduardo” (OMN 34).

<sup>78</sup> T. DE MAURO, *Storia linguistica dell’Italia unita*, cit., p. 108.

<sup>79</sup> G. FIORENTINO, «Veniamo con questa mia addirvi». *Totò, Peppino e la sociolinguistica*, <[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/Toto\\_Peppino.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Toto_Peppino.html)> [consultato il 7 dicembre 2022].

<sup>80</sup> *Ibidem*.

può, a sua volta, fare a meno di certificare) e per il bisogno di capire come *funziona* la macchina narrativa camilleriana, da lui spesso celata per *dissimulazione onesta*, e da molti altri non compiutamente valutata, a cominciare da Carlo Bo, nondimeno benemerito negli studi camilleriani. Tale è stata l'autorità del critico che Camilleri riprende l'affermazione con cui Bo lo diceva capace di occupare uno spazio non presidiato dai romanzieri italiani: quello "dell'intrattenimento medioalto"<sup>81</sup>. E non la riprende solo lui (che, in fondo, non aveva il compito di compiere studi filologico-letterari sulla propria produzione), ma permane nel mondo culturale italiano, fino a riemergere nella dichiarazione di Renata Colorni, dal 1995 direttrice dei Meridiani, la collana della Mondadori nella quale Andrea Camilleri compare con *Storie di Montalbano* (2002) e *Romanzi storici e civili* (2004); nel 2022, nella stessa collana, è stato pubblicato un terzo volume: *Altre storie di Montalbano*. Colorni spiega così l'inserimento dei primi due titoli camilleriani: "Appartiene alla nostra decisione di aprire la collana ad autori di alto intrattenimento e di genere"<sup>82</sup>.

Si può, al contrario, ritenere che Camilleri non sia uno scrittore di *intrattenimento* e – per quanto possa apparire singolare il sostenerlo – neppure di *genere*. Almeno se, con quest'ultima parola, si intenda dire del romanzo poliziesco, e, nello specifico, di quelli interpretati da Salvo Montalbano, senza fare il ragionamento ampio che Mauro Novelli sviluppa, in apertura della sua introduzione – *Montalbano esotico e nostrano* – premessa al volume *Altre storie di Montalbano*<sup>83</sup>.

Personalmente ritengo che anche quella parte della produzione possa essere collocata sotto l'etichetta di *romanzi storici e civili* che felicemente campeggia nel titolo del

---

<sup>81</sup> "Sono semplicemente un narratore, un contastorie, come mi piace definirmi, che gode oggi di una fortuna inaspettata e, prima ancora, non usuale nel nostro paese. Senza calcoli preventivi o preventive ricerche di mercato, mi sono trovato a occupare uno spazio lasciato vuoto, come ha acutamente osservato Carlo Bo, dai miei illustri colleghi romanzieri, vale a dire lo spazio dell'intrattenimento medioalto, che tanti ottimi risultati invece consegue, e non da oggi, in paesi di grande tradizione narrativa come la Francia o la Gran Bretagna" (L'affermazione, pronunciata il 23 novembre 2000, nel corso della citata lezione inaugurale presso l'Università di Cassino, è ora in *La crisi del personaggio* [CLP 105-106]).

<sup>82</sup> P. DI STEFANO, *Luzi gentile, i dubbi di Arbasino. La mia vita tra gli autori*, in "Corriere della sera", 5 luglio 2020, pp. 30-31. Una decina di giorni dopo l'uscita di questa intervista, Sellerio ha messo in distribuzione *Riccardino*, l'ultimo romanzo della serie investigativa, dove la definizione di *scrittore di genere* viene ripresa, in un avvincente dialogo tra l'autore e il personaggio Montalbano che attacca: "«E proprio tu ragioni in questo modo? Per te contano solo i numeri, le tirature, l'auditel? Non hanno torto allora quelli che sui giornali scrivono che tu non sei manco uno scrittore di genere, ma un prodotto mediatico»". Al che l'autore prorompe in una puntigliosa risposta: "«Ma tu lo sai quanti, tra quelli che m'accusano di essere un prodotto mediatico – il che non è assolutamente vero, io semmai sono il risultato di un passaparola tra i lettori – vorrebbero disperatamente esserlo? Hai presente la storia della volpe e l'uva?»" (RIC 195).

<sup>83</sup> M. NOVELLI, *Montalbano esotico e nostrano*, in A. Camilleri, *Altre storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2022, pp. XI-LIV. Da Novelli, vorrei prendere in prestito l'espressione "capacità modellizzante" (ivi, p. XIII) per riferirla non solo al ruolo che le storie di Montalbano esercitano sui giallisti italiani, ma anche all'altro *modello* che Montalbano incarna. La metodologia che Camilleri assegna al suo commissario – e che è utile per affrontare le indagini poliziesche – è, infatti, una chiave interpretativa che si basa sullo stretto legame con l'ambiente vigatese e italiano, sulla connessione con i processi storici che Montalbano segue attentamente e i conseguenti sviluppi della vita sociale: per quanto è possibile cercando di adeguarsi alla modernizzazione che i tempi impongono. Esempio è la *gag*, più volte ripetuta, del telefono cellulare chiesto ai collaboratori, quasi egli fosse estraneo alle moderne tecnologie: però sa usarle, o, quanto meno, sa trovare chi risolve il problema per lui. Attraverso il suo personaggio, insomma, Camilleri descrive modi e limiti di processi cognitivi, solo in parte volti alla soluzione di un'indagine di polizia e, piuttosto, tesi al tentativo di interpretazione del reale. Esercizio difficile e interessante per chi, nato alla metà del Novecento, è chiamato a vivere uno dei più intensi cambiamenti che l'umanità abbia affrontato: dal passo dello 'scecco' alla propulsione dei jet e alla velocità di Internet.

Meridiano mondadoriano<sup>84</sup>. Tale opinione ho già espresso in alcuni articoli<sup>85</sup>, la qual cosa mi esime dalla necessità di soffermarmi, se non per ricordare come Camilleri abbia messo in discussione l'opinione di autorevoli critici, per difendere Pirandello, a suo parere sottovalutato in quanto autore di teatro, ovvero di una forma di espressione cui non veniva riconosciuta la dignità di “fatto letterario”<sup>86</sup>.

Vorrei, piuttosto, richiamare quanto detto sulla sintonia tra Camilleri e Tessa, ovvero la capacità e l'interesse che entrambi hanno nell'individuare la ragione che spinge molti tra i loro personaggi a continuare a vivere anche con un sorriso, pur tra le mille difficoltà di vite rese agre dalle difficoltà economiche e da una debole posizione sociale.

Elaborare un progetto linguistico per il quale sia possibile riprendere la frase genialmente inventata da un attore comico non significa che ci troviamo nel contesto di una commedia leggera o di uno spettacolo di varietà: *Il birraio di Preston* e *La concessione del telefono*, su divertenti scritture sgrammaticate e sulle fantasiose lingue di coloro che si cimentano con forme espressive non sufficientemente padroneggiate, fanno poggiare gli elementi strutturali di una costruzione romanzesca che intende rappresentare un dramma privato e uno pubblico. *La concessione del telefono*, ad esempio, è tragedia che si conclude con la morte di due tra i personaggi principali; ma tale fatto non è che una porzione di quell'altra, più ampia tragedia che ha segnato la storia unitaria d'Italia e che la letteratura siciliana ha raccontato, con evidente coerenza, pur nelle peculiarità che distinguono i diversi autori: Leonardo Sciascia con *Il Quarantotto*, Tomasi di Lampedusa con *Il Gattopardo*, Luigi Pirandello con *I vecchi e i giovani* (romanzo citato in apertura della *Concessione*), Andrea Camilleri con i suoi romanzi storici e con gli altri, detti, invece, *di genere*.

Nelle storie di Montalbano, a partire dalla prima, *La forma dell'acqua*, il filo conduttore della serie (che è anche filo talmente solido da tenere insieme questi romanzi polizieschi con la grande tradizione letteraria succintamente ricordata) è costituito da due elementi: il primo è il forte radicamento del protagonista nel suo ambiente<sup>87</sup>, nella Vigàta che non è solo luogo fisico (di incomparabile bellezza), ma è la teca in cui sono conservate

<sup>84</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. NIGRO, *Cronologia* di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2004.

<sup>85</sup> Si vedano, in particolare, “La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 43-55 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>> e “I romanzi di Montalbano: storici e civili?”, in S. LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 99-115, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>>.

<sup>86</sup> “«Tutti sanno che il teatro non è per se stesso un fatto letterario»: questa è la frase con la quale Renato Serra si giustifica dall'omissione volontaria dal suo volume *Le lettere del teatro* – e guardate che anche Croce, se pur con qualche più intelligente variante, non è lontano da un simile giudizio” (OMN 49). Un siffatto atteggiamento è comune anche in altri ambiti artistici; basterà ricordare Guillermo del Toro – anch'egli autore di un'opera intitolata *The Shape of Water*, *La forma dell'acqua*, film del 2017 – che ha spiegato le difficoltà incontrate per poter realizzare *Pinocchio*, il suo film di animazione del 2022: “l'ho proposto a diverse case di produzione e nessuna ha voluto produrre un film di animazione. C'è ancora un pregiudizio al riguardo. L'animazione è cinema e basta, non una sua forma minore. E non è neanche vero che sia un genere per bambini. È arte e basta” (S. ULIVI, “Guillermo del Toro”, in “Sette”, 9/12/2022, pp. 66-70 (il passo cit. è a p. 69).

<sup>87</sup> Nel 1996, ovvero due anni dopo la pubblicazione di *La forma dell'acqua*, Camilleri diceva: “Nella narrazione letteraria l'ambiente, il paesaggio, nasce e vive modificandosi con gli stessi personaggi. Faccio un solo esempio macroscopico: la vista dell'orma stampata sulla sabbia dall'indigeno che poi sarà chiamato «Venerdi» modifica radicalmente il paesaggio attorno a Robinson” (OMN 51). In quel romanzo d'esordio, il commissario appariva agli occhi del suo autore come una mera “funzione”, ma già col titolo successivo inizierà ad assumere la dimensione di personaggio letterario capace di esprimere l'idea dinamica dell'ambiente, dell'uomo e dell'esistenza che Camilleri volle progressivamente attribuirgli.

le chiavi interpretative della realtà e la fonte delle risorse morali alle quali attingere nel momento del bisogno. Il secondo è rappresentato dal fatto che la vicenda italiana, di cui Sciascia ha narrato una sorta di antefatto con lo sbarco di Garibaldi, in Sicilia si svolge e raggiunge i giorni contemporanei, a mano a mano che si sviluppa la vita di un Montalbano, il quale, attento osservatore di quanto accade in Italia, vede e interpreta gli avvenimenti, scrutandoli dalla specola di Vigàta, che non chiude le prospettive, ma anzi consente allo sguardo di spaziare lontano.

Le avventure del commissario si svolgono nell'arco di oltre vent'anni, via via seguendo – oltre che le indagini – i fatti della vita civile italiana: fossero vissuti più a lungo, l'Autore e il suo personaggio, sarebbero potuti arrivati ai dibattiti politici che segnano la contemporaneità.

Anche per tale motivo si può pensare che la presente conclusione (come altre cose nella vita umana) sia solo provvisoria e che alcuni elementi, marginali nell'attuale discorso, possano divenire pietra cantone per ulteriori approfondimenti.

Camilleri tuttavia non ci avrebbe perdonato, se avessimo chiuso mestamente questa riflessione: quindi, *vengo a voi con questa mia per dirvi* che anche sulle disparità e sugli svantaggi si può scherzare, come fa Camilleri che, con eguale amore abbracciando le due grandi isole mediterranee, conclude *La concessione del telefono* con il punitivo trasferimento in Sardegna, appunto, di funzionari dello Stato, resi ingombranti dalla loro ricerca della verità. È un crescendo che si alimenta nella ripetizione capace di coniugare denuncia e divertimento: “Ella non ha voluto intendere, venendo meno alle sue responsabilità. Con effetto immediato Ella viene trasferito a Santolussurgiu (Sardegna) con le mansioni di Sottoprefetto aggiunto.” (CTL 174); “La informo altresì che il mio ex Capo di Gabinetto, Parrinello Corrado, è stato trasferito, su mia urgente richiesta, alla Prefettura di Sassari (Sardegna) con mansioni di Archivist Capo” (CTL 212); “Pertanto i miei provvedimenti per la sua indegna condotta sono i seguenti: [...] Trasferimento, da effettuarsi entro e non oltre il 30 agosto p. v., presso il Comando dei Reali Carabinieri di Oristano (Sardegna) in qualità di subalterno” (CTL 226); “Pertanto, lei viene trasferito, quale sottodelegato, a Nuggedu (Sardegna)” (CTL 265); “Entro un mese a far data dal ricevimento della presente, Lei raggiungerà la sua nuova destinazione che è Nuoro (Sardegna)” (CTL 267).

Con un'unica *consolazione*:

“Signor Questore, la vuole sapere una cosa divertente?”.

“Ci sono ancora cose divertenti in questo paese?”.

“Questa lo è. Al Ministero non sanno la geografia. Non conoscono dove si trova Nuggedu”.

“E dove si trova?”.

“A pochi chilometri da Nuoro. Sarà ancora lei a comandarmi. E questa per me è una bella consolazione” (CTL 268).

Come riferendosi a una storia che non cambia, nel *Ladro di merendine* – ambientato nella seconda metà del Novecento, non più nell'Ottocento: ma la mentalità evidentemente non è mutata – Mimì Augello può dire a Montalbano:

Io? Io ti farei le scarpe? Salvo, se avessi veramente voluto farti le scarpe, in quattro anni che travagliamo assieme, tu a quest'ora saresti a dirigere il più perso commissariato nel più perso paese della Sardegna mentre io sarei, come minimo, vicequestore (LM 34).

Don Memè Ferraguto, emblematico personaggio del *Birraio*, con antifrastico cinismo avrebbe postillato: “Ma quant’è bella l’unità d’Italia!” (BP 39).

\*\*\*

Siamo giunti, così, a quella che pare una mera conclusione politica, e può anche darsi che lo sia: ma favorita (come la politica deve saper fare) da studio, da ragionamento, da amore per la letteratura che non si arresta sulle (mirabili) pagine degli scrittori più noti, ma vuole ricostruire le tradizioni letterarie, le catene che gli autori di una determinata regione formano, anche sapendo guardare agli altri che, in differenti territori, hanno elaborato le loro opere. Spesso, come nel caso di Tessa, ignorati dai più.

Camilleri ha avuto una straordinaria fortuna di pubblico: ma ancora gli spetta di essere studiato e compreso più approfonditamente. Fino a capire che la sua *popolarità*, frutto di pagine passate al vaglio di un alto esercizio letterario, contiene il segreto per cui la letteratura italiana, fondandosi su un grande passato, può guardare a un futuro innovativo e vitale.

A lui, ad Andrea Camilleri, può adattarsi una riflessione di Giuseppe Anceschi, riguardante le potenzialità letterarie delle “fole raccontate dalle vecchiette ai nipotini”<sup>88</sup>. Pensa, Anceschi, al piccolo mondo ambrosiano di Delio Tessa, a piazza Vetra, alle donne e agli uomini che la popolano, a quella *università* dove il poeta può verificare, giorno per giorno, la lingua milanese e le visioni del mondo che esprime. Altrettanto fa Camilleri; questo è il legame che lo unisce al poeta di *L’è el dì di mort, a legher!* e spiega l’intima necessità dei *prelievi* e del conseguente *riuso* che possiamo apprezzare nel *Birraio*. Da Tessa prende parole ed espressioni che gli forniscono spunti, e il coraggio necessario per osare un’impresa non semplice: confrontare l’alto col basso; i classici della letteratura con gli ignoti *contastorie* che nelle piazze o nelle aie sapevano *portare il racconto* con vera maestria.

Anche Delio Tessa, insieme al Manzoni, al Porta, al Pirandello dialettale, alle battute di Umberto Eco in dialetto piemontese, al *genio sociolinguistico* di Totò, alla “carta d’indindirindà” e a tanti altri elementi, ha contribuito a far sì che Camilleri si cibasse dei classici non “rosicchiando i fondi del passato”<sup>89</sup>, ma costruendo un’ipotesi che proietta la narrativa italiana verso il futuro.

---

<sup>88</sup> G. ANCESCHI, *Delio Tessa. Profilo di un poeta*, cit., p. 138.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

**Bibliografia**

- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984. **SD**
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993. **BC**
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994. **FA**
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995. **BP**
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996. **CT**
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996. **LM**
- CAMILLERI, ANDREA, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997. **VV**
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998. **CTL**
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999. **MC**
- CAMILLERI, ANDREA, *L'ombrello di Noè*, Milano, Rizzoli, 2002. **OMN**
- CAMILLERI, ANDREA, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004. **PR**
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, "Perché faccio scomparire il commissario Montalbano", «MicroMega», 3/2006 (ora in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019, pp. 149-165).
- CAMILLERI, ANDREA, *La crisi di un personaggio*, Lezione inaugurale per l'anno accademico 2000-2001 tenuta presso l'Università di Cassino, 23 novembre 2000, poi in ID., *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013. **CLP**
- CAMILLERI, ANDREA, *Segnali di fumo*, Novara, De Agostini-Utet, 2014. **SF**
- CAMILLERI, ANDREA, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Lo stivale di Garibaldi*, in ID., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016. **CF**
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017. **EM**
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018. **DTLM**
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020. **RIC**
- CAMILLERI, ANDREA, *Altre storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2022.
- CAMILLERI, ANDREA; De MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & figli, 2013. **LBDD**
- CAMILLERI, ANDREA; LODATO, SAVERIO, *Di testa nostra. Cronache con rabbia 2009-2010*, Milano, Chiarelettere, 2010.
- DOSSI, CARLO, *Note azzurre*, a cura di DANTE ISELLA, Milano, Adelphi, 2010.
- ECO, UMBERTO, *Pietro Micca*, in AA. VV., *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1976.
- FO, DARIO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, due atti, a cura di FRANCA RAME, Fabbri editori, RCS Libri, 2006.
- FO, DARIO, *Sotto paga! Non si paga!*, a cura di FRANCA RAME, Torino, Einaudi 2008.
- FUCINI, RENATO, *Vanno in Maremma (1884)*, in ID., *Le veglie di Neri e All'aria aperta*, Roma, Newton Compton Editori, 1977.
- FUCINI, RENATO, *Fiorella (1884)*, in ID., *Le veglie di Neri e All'aria aperta*, Newton Compton Editori, 1977.
- MANZONI, ALESSANDRO, *I promessi sposi*, a cura di LANFRANCO CARETTI, Torino, Einaudi, 1971.

- PIRANDELLO, LUIGI, *Maschere nude*, a cura di ALESSANDRO D'AMICO; con la collaborazione di ALESSANDRO TINTERRI, volume quarto, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di ALBERTO VARVARO, con un saggio introduttivo di ANDREA CAMILLERI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2007, pp. 1249-1291.
- PORTA, Carlo, *Poesie*, a cura di GENNARO BARBARISI e GUIDO BÈZZOLA, Milano, Garzanti, 1975.
- SBARBARO, CAMILLO, *Pianissimo*, a cura di LUIGI POLATO, Venezia, Marsilio, 2001 (8<sup>a</sup> ed. 2021).
- SBARBARO, CAMILLO, *Il Ciclope*. Dramma satiresco di Euripide. Edizione critica a cura di PAOLO ZOBOLI, in PAOLO ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Kermesse*, Palermo, Sellerio, 1982.
- TESSA, Delio, *L'è el dì di Mort, aлегher! De là del mur*, a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi, 1985 e 1999.
- TESSA, Delio, *Altre liriche*, a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi, 1985 e 1999.
- VERGA, GIOVANNI, *I Malavoglia* (1881), in ID., *I grandi romanzi. I Malavoglia. Mastro-don-Gesualdo*, prefazione di RICCARDO BACCHELLI, testo e note a cura di FERRUCCIO CECCO e CARLA RICCARDI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1972.

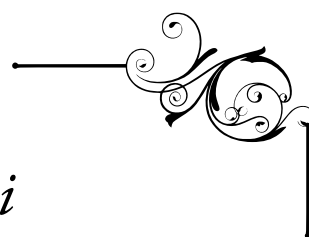
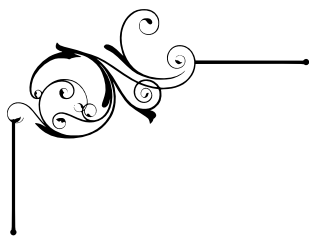
\*\*\*

- AA. VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975.
- AA. VV., *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1976.
- ANCESCHI, GIUSEPPE, *Delio Tessa. Profilo di un poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1990.
- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Presentazione*, in TULLIO DE MAURO, *Guida all'uso delle parole*, Le grandi collane del Corriere della Sera, n. 24, 15/6/2020.
- BONINA, GIANNI, *Il carico da undici*, Siena, Barbera editore, 2007.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CROVI, LUCA, *Copiare/Reinventare. Andrea Camilleri falsario*, Verona, Oligo Editore, 2022.
- DANTI, LUCA, "I falsi per il verosimile e le messinscene del «similvero»: le verità del *Re di Girgenti* e di alcune indagini di Montalbano", in GIUSEPPE MARCI, GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 52-64, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-20>>.
- DANTI, LUCA, "«Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri", «Italianistica», 43.3 (2014), pp. 115-124.
- DE MAURO, TULLIO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.
- DI STEFANO, PAOLO, *Luzi gentile, i dubbi di Arbasino. La mia vita tra gli autori*, in "Corriere della sera", 5 luglio 2020, pp. 30-31.
- FILIPPONI, SERENA, "Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri", «ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano», 55.2 (2002), pp. 201-220.
- FIORENTINO, GIULIANA, «Veniamo con questa mia addirvi». Totò, Peppino e la sociolinguistica, <[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/Toto\\_Peppino.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Toto_Peppino.html)> [consultato il 5 maggio 2024].
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MARCI, GIUSEPPE, "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari,



- 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 43-55, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.
- MARCI, GIUSEPPE, “«La svinturata arrispose»: scrittori lombardi in incognito per le vie di Vigàta”, «Studi e problemi di critica testuale», 102 (2021), pp. 299-316.
- MARCI, GIUSEPPE, “I romanzi di Montalbano: storici e civili?” in SABINA LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 99-115, <[https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-17/](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17/)>.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile nella narrativa camilleriana”, in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 12) pp. 39-93 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MATT, LUIGI, “Fisionomia di un falsario: note di lettura sugli apocrifi del *Re di Girgenti*”, in GIUSEPPE MARCI, GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 29-51, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-20>>.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in ANDREA CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004.
- NOVELLI, MAURO, *Montalbano esotico e nostrano*, in ANDREA CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2022.
- PONZA, MICHELE, *Vocabolario piemontese – italiano*, quarta edizione edita presso Carlo Schiapatti, librajo-editore, via Po 47, Torino, 1847, <<https://www.piemunteis.it/wp-content/uploads/F-piem-ita.pdf>>.
- ROSSO, LORENZO, *Conversazione con Andrea Camilleri. Una birra al caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur editore, 2012.
- SANGUINETI, EDOARDO, LIBEROVICI, ANDREA, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Per una teoria della citazione* [2001], in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2010.
- SOLAR DE LA MARGUERITE, JOSEPH MARIE, *Journal Historique du siège de la ville et de la citadelle de Turin en 1706*, Turin, Imprimerie Royale, 1838.
- TAVELLA, CHIARA “Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell’artista: Esempi di «riuso dell’uso» nel Sanguineti in musica”, «Sinestesie», 21 (2021), pp. 367-384.
- ULIVI, STEFANIA, “Guillermo del Toro”, in “Sette”, 9/12/2022, pp. 66-70
- ZANGRANDI, SILVIA, “L’ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri”, in ALDO MARIA MORACE, ALESSIO GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2016.





## *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 e Stefano D'Arrigo: la madre comune

---

GIUSEPPE MARCI

Il fatto che Stefano D'Arrigo abbia *rubato* la madre a Camilleri, presentandola come fosse la propria al giornalista che lo intervistava e al fotografo che li ritraeva insieme, non è soltanto la testimonianza del gesto singolare compiuto dall'autore di *Horcynus Orca*, che così intendeva indispettire la propria madre, con la quale non era in buoni rapporti.

L'episodio è narrato da Camilleri sia in *I racconti di Nenè*<sup>1</sup> sia in *Certi momenti*<sup>2</sup> e, in entrambi i casi – al di là della simpatica circostanza familiare –, la questione della lingua si mostra come un cardine nella relazione tra i due scrittori.

---

<sup>1</sup> Sotto il titolo *Il furto della madre*, Camilleri rievoca le tappe del suo incontro e della successiva amicizia con Stefano D'Arrigo; la scontrosità di quest'ultimo (che in particolare si esprime sulla questione del glossario aggiunto a *Un filo di fumo*); le sue irrefrenabili antipatie; il divertente episodio che dà il titolo al racconto e culmina con le parole: ««La signora è uscita questa mattina alle sette e mezzo». Oddio. Mia madre era già avanti negli anni. E poi, non è che ci stava tanto con la testa. «Ma com'è? È andata via da sola?» «No, no. Aveva un appuntamento con il signor D'Arrigo, sono usciti assieme». Vado all'Università, e lì trovo mia madre contentissima. «Ah, Stefano mi ha fatto girare Messina, poi siamo venuti qui, all'Università, ci hanno fatto tante fotografie, a me e a Stefano abbracciati». L'indomani, esce sulla «Gazzetta del Sud», il giornale della città, un lungo articolo con una foto che aveva una didascalia: «Lo scrittore Stefano D'Arrigo con sua madre». Mi aveva rubato la madre. E perché? Siccome lui era in dissidio con sua madre che abitava a Messina, lui non solo non era andato a trovarla, ma aveva sostituito la sua con la mia. Questo per dire come fosse Stefano D'Arrigo» (A. CAMILLERI, *I racconti di Nenè*, Milano, Melampo editore, 2013, p. 107).

<sup>2</sup> «Quando gli diedero all'Università di Messina la laurea *honoris causa*, egli volle che Orazio e io l'accompagnassimo. Approfittai dell'occasione per portare giù con me mia madre, che aveva voglia di rivedere la Sicilia. Mamma era già avanti negli anni e ogni tanto si «assentava» da questo mondo, si perdeva trasognata dietro i suoi ricordi e i suoi pensieri. Eravamo a Messina per la cerimonia, e io avevo dato a mamma appuntamento nella hall dell'albergo alle nove del mattino. Non vedendola quando scesi, chiesi al portiere di telefonare nella sua camera, ma quello mi rispose che era uscita già da almeno un'ora. Mi spaventai all'idea di lei in giro di prima mattina in una città che non conosceva. «Ma è andata via da sola?» «No. È stato il signor D'Arrigo a invitarla a uscire con lui.» Mi precipitai con Orazio all'università. Vidi subito mamma, serena e sorridente: mi disse che Stefano aveva voluto farsi fare dai giornalisti presenti molte fotografie abbracciato con lei. Il giorno seguente ci sarebbero state altre manifestazioni in onore di D'Arrigo, ma la mia sorpresa fu grandissima quando, la mattina del giorno appresso, aprendo il giornale, vidi una grande fotografia di Stefano che stringeva affettuosamente mia madre. Sotto la didascalia recitava così: «Lo scrittore Stefano D'Arrigo riabbraccia sua madre che non vedeva da diversi anni». Era evidentemente un equivoco, e quando lo feci notare a Stefano questi mi rispose: «Non è stato un equivoco, sono stato io a dire ai giornalisti che era mia madre». Sbalordii. «E perché mi hai rubato mamma?» «Per fare arrabbiare la mia, con la quale sono in lite da anni.»» (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 122-123). Anche in questo caso è rievocata la momentanea rottura dovuta al fatto che Camilleri avesse accettato la richiesta di inserire in *Un filo di fumo* un glossario per spiegare le parole in lingua vigatese che compaiono nel romanzo: «Stefano prese il libro che gli porgevo, cominciò a sfogliarlo, quando, arrivato verso la fine, chiuse il libro di scatto, mi guardò con occhi fiammeggianti e puntandomi un dito contro esclamò: «Ma alla fine c'è un glossario!». «Sì – risposi io –, Livio Garzanti ha insistito per averlo e io gliel'ho fatto.» Senza dire una parola si alzò pallido, buttò il libro sul tavolo e dichiarò: «La nostra amicizia finisce qui». E uscì di casa senza salutarmi. Ci vollero tre mesi buoni e la mediazione diplomatica della moglie Jutta perché riprendessimo a frequentarci. Dopo un po' gli domandai timidamente se potevo ridargli una copia del libro. Disse di sì, ma a una condizione: che prima tagliassi con una lametta le pagine che contenevano il glossario» (ivi, pp. 123, 124). Si veda anche la nota *Quel giorno*

D'Arrigo aveva pubblicato, nel 1975, *Horcynus Orca*, ottenendo ampia ammirazione e, in particolare, quella di Orazio Costa che lo aveva presentato a Camilleri, favorendo il nascere di un'intesa tra lo scrittore consacrato dall'epopea di 'Ndria Cambria e l'autore di *Il corso delle cose* (pubblicato nel 1978, ma scritto nel 1968: prima dell'uscita di *Horcynus Orca*) e poi di *Un filo di fumo* (1980). Così inquadrato, l'episodio della madre *rubata*, al di là della sua bizzarria, può essere inteso come segnale della vera e profonda *parentela* che lega i due scrittori e li dichiara, questa volta per davvero, figli di una *madre* che è comune a entrambi.

Certo, la faccenda non appare immediatamente chiara per la conquistata notorietà di D'Arrigo con la pubblicazione del suo grande romanzo reso mirabile dall'invenzione linguistica; e si comprende che, quando – successivamente – apparvero *Il corso delle cose*, *Un filo di fumo* e poi gli altri romanzi camilleriani scritti nella lingua vigatese, venne facile pensare che “l'argot inventato successivamente da Camilleri” fosse “in diretta discendenza della «lingua che cambia pelle» di D'Arrigo”<sup>3</sup>.

L'impressione era in apparenza giustificata (anche se non teneva conto della primogenitura nell'elaborazione di *Il corso delle cose*), non solo per la scelta fatta da entrambi gli autori di costruire un linguaggio prima non esistente, ma anche per l'occorrenza, nel lessico darrighiano, di parole ed espressioni che Camilleri sembra riprendere – verrebbe da pensare che le *copi* – dal romanzo di D'Arrigo che ebbe subito grande notorietà, mentre *Il corso delle cose* sarebbe passato pressoché inosservato fino al 1998, quando venne ripubblicato da Sellerio, dopo l'inaspettato successo di *La forma dell'acqua* (1994).

Impressione di primo acchito, è evidente: che una successiva e meditata indagine può rivelare fallace, se si osserva la personale utilizzazione del medesimo lessico che ciascuno dei due autori compie nel proprio originale percorso creativo<sup>4</sup>.

A rafforzare tale convincimento è giunta, nel gennaio del 2024, la pubblicazione di un romanzo inedito di Stefano D'Arrigo, *Il compratore di anime morte da Le anime morte di Nicolaj Gogol'*, restato tra le carte darrighiane e finalmente edito per la cura di Siriana Sgavicchia. Basterebbe quel riferimento allo scrittore russo per sollecitare la nostra attenzione: non è stato anche Camilleri un lettore *folgorato* da Gogol'? È quanto dichiara nell'intervista a Saverio Lodato e la *folgorazione* (guarda caso) è proprio determinata da *Le anime morte*<sup>5</sup>. Nella stessa intervista confessa di avere “rubato” parecchio dall'autore

---

*rubò mia madre* (“la Repubblica”, 3 novembre 2000), leggibile anche all'indirizzo: <[https://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2000/Archivio/Art83\\_Cam\\_nov2000\\_Rep.htm](https://www.vigata.org/rassegna_stamp/2000/Archivio/Art83_Cam_nov2000_Rep.htm)>.

<sup>3</sup> Così scrive Piero Melati in un articolo apparso su “la Repubblica” il 7 dicembre 2019 e leggibile sul sito [vigata.org](https://www.vigata.org/rassegna_stamp/2019/dic19.shtml): <[https://www.vigata.org/rassegna\\_stamp/2019/dic19.shtml](https://www.vigata.org/rassegna_stamp/2019/dic19.shtml)>.

<sup>4</sup> Per dare un'idea dei punti di contatto nel lessico dei due scrittori, basterà citare non solo termini noti (quali, ad esempio: bosso, càntaro, cicero, comarca, magari, magari, panella, tafanario, tragediatore, trovatura, tупpo), ma soprattutto parole ed espressioni sulle quali D'Arrigo sembra incidere un personale marchio, e che poi troviamo presenti – con altrettanta intensità e particolare accentuazione – nella pagina camilleriana (per fare solo qualche esempio: annacare, arcalamecca, carico di undici, fare faccia, musione, nicchinnacchi, pene del lino, pigliare la via dell'aceto).

<sup>5</sup> “No. I russi si leggevano proprio a casa di mio zio. Ho cominciato a leggere Dostoevskij, Tolstoj, ma li trovavo pesantissimi, 'un c'a faccia. Non ce la facevo. Arrivavo a un certo punto e li lascio. Quella profondità abissale la trovavo pesante. Non ho mai amato i russi. Però, all'improvviso, mi capitò di leggere un autore che poi ho continuato a leggere per tutta la vita. L'unico autore russo – a parte il teatro di Čechov, che è un'altra storia –, per me si chiama Gogol'. Ho cominciato con i *Racconti di Pietroborgo*, poi mi sono letto *Taras Bul'ba*, poi mi capitò *Le anime morte* e fu una folgorazione... Da Gogol' ho rubato parecchio: persino questi difficili rapporti con la burocrazia mi sono rimasti dentro da Gogol'. Per esempio, pensa alle tre lettere che all'inizio de *La concessione del telefono*, Filippo Genuardi scrive al prefetto, umiliandosi sempre di più: questo è Gogol' ” (S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 91-92)

russo; non dice (non avrebbe potuto dirlo nel 2002 di quell'intervista) che nel 2010, in una collana diretta da Alessandro Baricco, dalla passione per l'opera gogoliana sarebbe nata "l'impresa di riraccontare con parole mie una novella come *Il naso* di Nikolaj Gogol"<sup>6</sup>. È già questo un forte punto di contatto: se due scrittori scelgono di trarre ispirazione dalle opere di un medesimo autore, possiamo iniziare a pensare che la loro amicizia abbia solido fondamento.

Ma c'è di più, e quel di più ci rimanda, ancora una volta, alla questione della lingua. Prima di arrivarci, è utile fare una breve premessa per dire che nella sua *Nota al testo* Siriana Sgavicchia dà conto del ritaglio d'un articolo dello slavista Sante Graciotti, sul "Corriere della sera" (13 aprile 1976), intitolato *Quel diavolo d'un Gogol*: "In cima all'articolo compare un appunto scritto con matita rossa e blu nella grafia di D'Arrigo: «Dare *Le anime morte* ad Andrea». Il misterioso destinatario si scopre essere Andrea Camilleri"<sup>7</sup>. Il quale Camilleri sembra che non abbia mai ricevuto quanto promesso nell'appunto; ma è significativo che la studiosa ritenga di dover concludere la sua *Nota* evocando il nome dello scrittore di Porto Empedocle: "nell'archivio di Andrea Camilleri, grande estimatore di Gogol', non vi è traccia di quel *Compratore di anime morte*, che oggi viene affidato a nuovi lettori come un'avventurosa trama d'autore"<sup>8</sup>.

Detto che, secondo Sgavicchia, "La lingua del *Compratore* è inoltre ben distante dalle acrobazie di *Horcynus* – nonostante qualche traccia di colore dialettale napoletano e siciliana"<sup>9</sup>, dobbiamo anche dichiarare che proprio su quelle tracce (e siano pure esili) vogliamo qui fermare brevemente la nostra attenzione, per proporre alcuni esempi di parole ed espressioni siciliane presenti nel *Compratore*, come pure nel vigatese di Camilleri: che in questo caso non ha di sicuro *copiato*.

Possono essere segnalate espressioni quali: 'paro e disparo' ("come se tirasse il paro e disparo"); Camilleri: "Tirato il paro e il disparo"); 'vedere e svedere' ("In un vedere e svedere, le carrozze con Autorità scomparirono tutte in direzione del porto"); Camilleri: "erano in grado di piombare in un vidiri e svìdiri sulla spiaggia"); verbi, ad esempio: 'bandia' ("da fuori le mura arriva la voce di un venditore di caramelle e carrubba e liquirizia che bandia la sua mercanzia"); Camilleri preferisce la forma col prefisso *a-*: "s'apprisintò con un migafono di lanna in modo che il sò abbanniarì si sintiva a granni distanza"); scoppolò ("Quello, al solito, smontò di cavallo, si scoppolò, disse"); Camilleri: "si fece di lato, si scoppolò rispettosamente"); sostantivi, e di questi piace citarne due: 'ammazzatine' e 'trovatura'.

Nel *Compratore* si legge: "Lo sapete che dove compare lui, là succedono incendi, devastazioni, ammazzatine, come se le bande di «picciotti» le mandasse lui prima, per preparargli il terreno"<sup>10</sup>. Dal canto suo Camilleri sta descrivendo l'efferata *strage dimenticata* e scrive: "Nella paginetta e mezza che Marullo dedica all'ammazzatina dentro la Torre"<sup>11</sup>. Sarà per l'effetto del diminutivo 'paginetta' che, oltre a indicare la ridotta dimensione dedicata dallo storico al terribile evento, sembra anche predisporre il lettore a incontrare un termine che significa qualcosa di orribile, ovvero una carneficina, ma attenua, non ha la pienezza di 'ammazzata' (che il Piccitto spiega indicare l'uccisione, e particolarmente quella del maiale e dei tonni), ma in certa misura (e almeno dal punto di vista lessicale), sembra attenuare l'orrore.

<sup>6</sup> A. CAMILLERI, *Il Naso*, Roma, GEDI, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, 2010, p. 7.

<sup>7</sup> S. SGAVICCHIA, *Nota al testo*, in S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte da Le anime morte di Nikolaj Gogol*, Milano, Rizzoli, 2024 (gennaio), p. 273.

<sup>8</sup> Ivi, p. 279.

<sup>9</sup> Ivi, p. 240.

<sup>10</sup> S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, cit., p. 203.

<sup>11</sup> A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 45.

Come che sia, tanto nel caso di D'Arrigo, quanto in quello di Camilleri, nelle parole, nella loro concatenazione in frasi che compongono un testo, in filigrana sembra di poter scorgere un sottotesto. Prendiamo un altro sostantivo condiviso, 'trovatura': "Era in Sicilia il suo «tesoro nascosto», la "trovatura"<sup>12</sup>; il contesto lascia capire che il protagonista sta pensando a un tesoro economico, a un commercio di *anime morte* da cui spera di ricavare ricchezza. Come Gisuè del *Re di Girgenti*, che una altrettanto improbabile impresa ritiene possa essere "una trovatura che avrebbe assistimato per tutti gli anni che gli restavano da campare la famiglia sò e i figli"<sup>13</sup>.

La *trovatura*, forse il vero tesoro nascosto, per D'Arrigo e Camilleri – come per Cirillo Docore, protagonista del romanzo che D'Arrigo lasciò inedito – "era in Sicilia": avevano presto lasciata l'Isola per farvi solo saltuari ritorni, mentre la vita, il luogo di lavoro, i contatti e le amicizie stavano altrove. Tuttavia se l'erano portata dietro, la loro terra, come pure aveva fatto Renato Guttuso, che era andato via da giovane, eppure (lo ricorda Leonardo Sciascia) era solito dire: "anche se dipingo una mela c'è la Sicilia"<sup>14</sup>.

Guttuso aveva nel cuore la luce, il colore, le facce segnate delle donne e degli uomini, i Cristi crocifissi, le bagnanti sulle spiagge assolate, i fichi d'India. D'Arrigo, per parte sua, aveva preso quelle che Sgavicchia, con efficace espressione, definisce "le mirabilia espressive siculo italiane"<sup>15</sup>. Cos'altro poteva fare Camilleri? Erano amici, figli della stessa terra, entrambi capaci di attingere a un comune patrimonio storico, culturale, linguistico e di trattarlo al meglio, ciascuno a modo suo: scrivendo opere che spiegano come da quella *madre* né l'uno né l'altro si sia mai allontanato, consapevoli e grati per la *trovatura* ideale che vi avevano scoperto.

---

<sup>12</sup> S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, cit. p. 50.

<sup>13</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 15.

<sup>14</sup> L. SCIASCIA, *Il contesto*, in L. SCIASCIA, *Opere*, vol. I, *Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, p. 708.

<sup>15</sup> S. SGAVICCHIA, *Nota al testo*, cit., p. 259.



# 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, NUVOLI, 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)
22. Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni (BIANCO, FIORILLA, LUPERINI, MARCI, RUGGERINI)

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.*



La comprensione profonda di uno scrittore consegue dal lavoro ricostruttivo che occorre svolgere su documenti letterari complessi quali sono quelli elaborati da Andrea Camilleri.

Il che, appunto, è affare della filologia.

*Maria Elena Ruggerini*

Invece di fare noi una traduzione di due novelle di Boccaccio, ho detto: facciamola fare da uno scrittore vero, che ama Boccaccio. Proposi così, per scherzo, a Camilleri che ha accettato con entusiasmo. Evidentemente l'ha fatto anche per sé, forse soprattutto per sé, perché gli interessava.

*Romano Luperini*