

Quaderni camilleriani

8

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

Fantastiche e metamorfiche isolitudini



Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPLLBC



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 8

Fantastiche e metamorfiche isolitudini

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), PAOLA CAEDDU (Università di Sassari), 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), DARIO LANFRANCA (Université Paris 8), 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), SIMONA MAMBRINI (Università di Cagliari), GIUSEPPE MARCI (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.), EMILIO ORTEGA ARJONILLA (Universidad de Málaga), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), LUIGI TASSONI (Università di Pécs), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

Direzione

GIOVANNI CAPRARA (caprara@uma.es), GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE (sede italiana)
VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO (sede spagnola)

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 8

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

Fantastiche e metamorfiche isolitudini

A cura di

Morena Deriu, Giuseppe Marci

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 8

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

Fantastiche e metamorfiche isolidini

ISBN: 978-88-943068-5-9

2019 Grafiche Ghiani

Publicazione finanziata dalla Fondazione di Sardegna e dalla Regione Autonoma della Sardegna

© Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali (Università di Cagliari)



Fondazione
di Sardegna



Andrea Camilleri
(1925-2019)

Grazie, professore Camilleri

Ce lo aveva detto in una mite sera di giugno, quando stavamo nel Teatro greco di Siracusa: “Ho sentito l’urgenza di riuscire a capire cosa sia l’eternità”.

Conoscendolo, non abbiamo pensato che fosse una posa letteraria. Nessuno, più di Lui, ha schivato gli artifici retorici, ha inteso la scrittura come atto di verità, manifestazione della vita che deve essere raccontata trasferendo sulla pagina il pulsare delle emozioni, l’impeto delle passioni, il gusto sanguigno di un destino – il nostro – in cui il comico s’intreccia col tragico, il riso col pianto, il dolore con la speranza, l’effimero col trascendente.

Aveva concluso: “Ora devo andare”.

Lo vedevamo carico di energia e di nuove creazioni: *Km 123* e, soprattutto, *Il cuoco dell’Alcyon* che è “un buonissimo libro di Montalbano” (ha fatto bene a scriverlo, quel superlativo, senza impudenza ma col piglio di un uomo che sa il fatto suo).

Poi c’era l’*Autodifesa di Caino* che preparava con lunghe e divertite ricerche. Aspettavamo il momento in cui la sua voce roca e musicale avrebbe intonato: “Signore e signori del pubblico, permettete che mi presenti: sono Caino”.

Per l’ultima volta, stava esercitando l’arte del grande attore capace di portare al culmine l’attenzione degli spettatori.

Che fosse un attore di talento lo avevamo compreso leggendo i suoi libri, ascoltandolo parlare, affascinati dai ritmi del racconto, dai toni della voce, dalla maestria delle pause; lo avevamo compreso ben prima che ce lo svelasse tra quelle “pietre eterne” del Teatro di Siracusa, dove aveva recitato fondendo ironia e pathos, stile argomentativo e accensioni liriche, commedia e dramma: come chi sa guardare all’attualità con intelligenza polemica e riesce a sollevare lo sguardo verso l’eterno.

È molto, quel che ci ha donato: ma speravamo ce ne fosse ancora. Non ci saremmo mai accontentati; non dobbiamo accontentarci, nutrendo fiducia in una Sua ipotesi che vale una profezia: “Può darsi che ci rivediamo tra cent’anni in questo stesso posto. Me lo auguro. Ve lo auguro”.

Ricambiamo l’augurio con un’espressione popolare usata nell’isola vicina alla Sua, per dire del rimpianto e della speranza: professore Camilleri, *a ddu torrai a biri in sa Santa gloria*.



CAMILLERI Lo stampato dove è?

ALFERJ È qua.

CAMILLERI Fatemelo toccare.

DETTORI Nella copertina c'è il Suo volto...

RUGGERINI C'è il Suo volto a piena pagina...

DETTORI ...tracciato a piena pagina, quasi al tratto...

LUSCI ...rielaborato con effetto pittorico.

RUGGERINI ...con effetto pittorico su tre tonalità neutre, una verde, una seppia e una color grigio che sfuma nel celeste. È molto elegante.

CAMILLERI Bello, bellissimo.

DETTORI Lei lo deve sentire, vero? I libri li deve toccare...

CAMILLERI Ora c'è una cosa, che i libri te li mettono in cellophane e perdi il profumo; l'odorato te lo perdi, porca miseria.

DETTORI Il cartaceo stimola più sensi.

RUGGERINI La collana è elettronica, ma noi ci siamo detti: Non facciamo qualche stampa?

CAMILLERI Bene, bellissimo, vedo i numeri, 1, 2 e 3, vero? Ma questo è 2?

DETTORI Sì, Lei ha in mano a sinistra il numero 1, il 2 è quello centrale e il 3 è il finale.

RUGGERINI Il 4 e il 5 sono in uscita a breve.

CAMILLERI Me li mandate eh?

RUGGERINI Certo!

CAMILLERI Vale, mettili a posto.

(Il 15 maggio del 2017 Giorgio Dettori, Paolo Lusci, Maria Elena Ruggerini e Giuseppe Marci sono stati ricevuti da Andrea Camilleri, al quale hanno portato i primi tre volumi della collana *Quaderni camilleriani*. Era presente Valentina Alferj, assistente dello scrittore. Giorgio Dettori ha filmato e fotografato l'incontro: sue sono le immagini che proponiamo. Dall'audio del film abbiamo estrapolato un dialogo che, quasi fosse una piccola scena teatrale, ci sembra restituisca il cuore di quella presentazione).

QUADERNI CAMILLERIANI 8

- 7 *Premessa*
MORENA DERIU
- Saggi**
- 23 *Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere Maruzza Musumeci alla luce dell'Odissea*
MORENA DERIU
- 42 *«Torno torno all'arbore d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri*
LAURA MEDDA
- 53 *Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri*
VINICIO BUSACCHI
- 66 *Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani*
GIUSEPPE FABIANO
- 75 *L'isola degli sbarchi*
GIOVANNI CAPECCHI
- 86 *A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio*
CAROLA FARCI

Premessa

MORENA DERIU

*Omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc / huc uenit, hinc illuc et quoslibet occupat artus
/ spiritus eque feris humana in corpora transit / inque feras noster, nec tempore deperit ullo.*

Ov. *Met.* XV.165-168

Tutto muta, nulla muore. Lo spirito è errabondo: / ora si sposta da là a qui, ora da qui a là, e si insinua / in qualsiasi arto, e dagli animali passa in corpi umani, / e il nostro negli animali, e non si consuma nel tempo¹.

Nel quindicesimo e ultimo libro delle *Metamorfosi*, Ovidio affida a Pitagora una delle sezioni più estese del poema: un discorso di quattrocento versi (*Met.* XV.75-478) dal carattere programmatico, dove il filosofo espone la legge universale del mutamento perenne di ogni cosa e del suo essere ontologicamente eterna. “Tutto muta, nulla muore” (XV.165); dalle bestie lo spirito passa in corpi umani e dai corpi umani transita nelle bestie, senza deperire nel tempo. Forte di una riflessione le cui tracce possono essere rilevate già nel πάντα ῥεῖ “tutto scorre” attribuito da Platone a Eraclito (*Cratyl.* 439d), Ovidio richiama Lucrezio e la sua formulazione del principio dell’eterna mutabilità del reale². Rievocandolo, il poeta augusteo se ne allontana: il cambiamento non si risolve nell’estinzione della materia – una visione che risuonerà ancora nel Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* –, ma è vita che si protrae in eterno.

A mutare, per Ovidio, sono quindi i *corpora* e non lo *spiritus*, paragonato anzi alla cera, perché, come questa, può assumere nuove forme³; «this simile for metamorphic change», ha notato Charles P. Segal «is a figure that Ovid commonly uses for his own artistic power both in relating tales of metamorphosis and in recasting traditional material into his own themes and style, making ‘new’ what belonged to the literary past»⁴.

Di metamorfosi, di mutamenti di donne in animali, di animali in donne e di donne in piante (anche di ovidiana memoria), Andrea Camilleri è maestro. Come è maestro, del resto, anche di trasformazioni testuali: temi e stili del ‘passato’ diventano infatti ‘novità’, trasmigrando in forme linguistiche e letterarie nuove all’interno del mondo del *cunto* e del romanzo. A mostrarlo, in maniera forse più emblematica di altri testi, è la cosiddetta trilogia fantastica (a cui è dedicato un buon numero dei contributi del volume), nota anche

¹ Le traduzioni di Ovidio sono di Gioachino Chiarini (*Ovidio. Metamorfosi*, a cura di P. HARDIE; testo critico basato sull’edizione oxoniense di R. TARRANT; traduzione di G. CHIARINI, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 1995).

² Cfr. *DRN* V.830-831 [...] *omnia migrant, / omnia commutat natura et uertere cogit* “tutto si trasforma, tutto la natura altera e costringe a mutarsi”. La traduzione di Lucrezio è di Armando Fellin (*La Natura di Tito Lucrezio Caro*, a cura di A. FELLIN, Torino, Utet, 1997 [I. ed. 1963]).

³ *Met.* XV.169 e 171-172 *utque novis facilis signatur cera figuris, / [...] animam sic semper eandem / esse, sed in varias doceo migrare figuras* “e come la duttile cera si plasma in nuove figure, / [...] così ti dico che l’anima rimane / sempre la stessa, ma trasmigra in varie figure”.

⁴ C. P. SEGAL, “Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in *Metamorphoses* 15”, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici», 46 (2001), pp. 63-101 (qui p. 80).

come «trilogia delle metamorfosi» per definizione dello stesso Camilleri. I tre *cunti* di Sirene, donne/piante e donne/capre (ri)danno infatti vita a miti e racconti dal carattere spettacolare, in cui, come in Ovidio, finzione e realtà, leggerezza e solennità, follia e saggezza si mescolano, turbando i confini tra ciò che è familiare e ciò che non lo è e portando in scena un mondo solo in apparenza oscuro e incomprensibile.

A questo mondo Andrea Camilleri ha alluso anche dal centro della scena del Teatro Greco di Siracusa, dove, l'undici giugno 2018, novello Tiresia, ha ripercorso le trasformazioni mitiche e letterarie dell'indovino tebano, della «persona» diventata «personaggio, in balia della fantasia, dell'invenzione e della manipolazione dei poeti, degli scrittori, dei registi, dei cantanti»⁵. Bistrattato (inspiegabilmente) dai più, Tiresia/Camilleri indica, guarda caso, Ovidio come eccezione, perché «nelle *Metamorfosi* ha raccontato la mia vicenda con assoluta onestà»⁶.

Tiresia, dunque, il profeta che sarebbe stato tramutato da uomo in donna e che, in questa sede, può servire da ponte verso i numerosi personaggi femminili che popolano la narrativa non solo camilleriana (il saggio di Giovanni Capecchi si apre con le parole della pirandelliana Caterina Laurentano), indagati – accanto alle loro trasformazioni – in alcuni contributi presenti nel *Quaderno*. Tra questi, i saggi finali si concentrano in più occasioni su figure che sembrano condividere con l'indovino 'siculo/tebano' la sorte di essere diventate (nella percezione 'comune') 'personaggi'. Il riferimento è alle centinaia di migliaia di persone in fuga dalla morte e dalle guerre, protagoniste di sbarchi disperati sulle coste delle isole del Mediterraneo. Come ricordato anche nel volume, nei loro confronti Andrea Camilleri ha avuto in più occasioni parole di sostegno e comprensione, contestando una politica foriera di messaggi di odio, di violenza e di paura, costruita su personaggi – direbbe forse Tiresia – e scientemente cieca alle persone.

Ed è proprio nel segno di queste denunce, formulate dal Camilleri intellettuale e uomo politicamente impegnato, che si chiude il volume, non senza avere prima allargato lo sguardo a una serie di rappresentazioni della Sicilia prodotte dalla penna di scrittori nati nell'epoca della globalizzazione. Autori le cui isole sfidano i muri e le barriere, superando anche l'*isolitudine* di bufaliniana memoria e rivendicando, con orgoglio, il diritto a un mondo e a una società in complesso divenire.

⁵ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 25.

⁶ *Ibidem*.

Saggi

Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*

MORENA DERIU

The aim of this paper is to analyse the relationship between Homer's *Odyssey* and Andrea Camilleri's *Maruzza Musumeci*. Grounding the enquiry on macroscopic aspects concerning places, characters, parody, and orality, it scrutinises the similarities and differences between Maruzza, the novel's female protagonist, and Homer's Sirens. The liaison is then examined through the framework of the reused Homeric verses which come from the episodes of the Phaeacians (*Od.* 6.242-245, 7.148-149) and the Sirens (*Od.* 12.18). They contribute to making Gnazio, the novel's male protagonist and Maruzza's husband, a kind of 'anti-Odysseus'. As a result, while the Siren's song dramatically enchants Aulissi and his homonymous son (Gnazio's neighbours and Odysseus' heirs), it does not have deathly consequences on Maruzza's spouse. The Homeric story of the Sirens is, thus, re-mythologised as the modern 'myth' continues to mediate and naturalise anxieties and contradictions as ancient as, at least, the *Odyssey*.

C'è un «aulivo saraceno» (p. 21) sullo sfondo o forse sarebbe meglio dire nel centro di *Maruzza Musumeci* (2007), come un olivo c'è pure nel cuore di uno dei poemi che, sul piano cronologico e non solo, si pone alle origini della letteratura occidentale, l'*Odissea*. Il primo – «l'arbolo giusto per moriri taliannolo» (p. 21) – è la ragione per cui Gnazio Manisco, il protagonista di questo *cunto* camilleriano dal sapore di favola e mito, ha scelto di vivere a Contrada Ninfa, una lingua di terra circondata su tre lati dal mare, lui che (pur avendo viaggiato dalla Sicilia all'America, andata e ritorno) il mare nemmeno voleva vederlo. Il secondo, invece, è l'albero al centro dell'*Odissea*, “un ulivo dalle foglie sottili, / rigoglioso, fiorente: come una colonna era grosso” (23.190-191 θάμνος [...] τανύφυλλος ἐλαίης [...] / ἀκμηνὸς θαλέθων· πάχεται δ' ἦν ἤϊτε κίων), trasformato da Odisseo nel letto matrimoniale per sé e Penelope, il punto di ritorno di un viaggio lungo dieci anni (e di una lontananza di venti), che, prima di riportare l'eroe a Itaca, l'ha condotto attraverso mari, terre e isole (non solo) sovrannaturali¹.

Anche Gnazio, dunque, ha compiuto un viaggio ed è dal termine di questo viaggio (il 3 gennaio 1895) che *Maruzza* prende le mosse. Venticinque anni prima, rimasto orfano di madre (il padre non l'aveva conosciuto, ma lo incontrerà fortuitamente in America), Gnazio era partito per New York, dove aveva lavorato come muratore e giardiniere. Il ricavato di un'assicurazione per un incidente sul lavoro (in seguito alla caduta da un pino, su cui si allunga lo spettro della mafia) gli ha consentito di rientrare a Vigàta e acquistare un pezzo di terra, Contrada Ninfa, su cui troneggia, appunto, l'olivo secolare. Così, a 45 anni, il *viddrano* decide di mettere su famiglia servendosi dell'aiuto della vecchia Pina, esperta di erbe e guarigioni. In questo modo, conosce Maruzza, dall'aspetto incredibilmente seducente e dalla voce incredibilmente melodiosa. I due si sposano e la famiglia cresce fino alla scomparsa di Cola e di Resina, i due figli maggiori, il 24 luglio 1940. Pochi anni dopo, il 5 giugno 1943, Gnazio muore proprio «sutta all'aulivo» (p. 144).

¹ Con *Maruzza Musumeci* (da qui in avanti, *Maruzza*) e la storia della donna-Sirena che sposa un *viddrano*, Andrea Camilleri apre la trilogia fantastica, completata da *Il casellante* (2008), il racconto della donna che cerca di trasformarsi in albero, e conclusa da *Il sonaglio* (2009), la storia della donna-capra. Testi e traduzioni dell'*Odissea* sono tratti dall'edizione della Fondazione Lorenzo Valla, la stessa citata nelle note al testo in *Maruzza*.

Un olivo troneggia, dunque, a Contrada Ninfa, così come si erge nel cuore della dimora di Odisseo a Itaca, ideali punti di arrivo e di inizio di un *fil rouge* che dal testo antico discende fino a quello moderno, rimescolando i confini tra mito, favola e realtà. Il risultato è *Maruzza*, un'opera liminale nel genere, nelle vicende e pure nei protagonisti e il cui 'stare ai margini' vuole essere al centro di questo contributo con particolare riguardo al rapporto con l'ipotesto e alla figura della protagonista, la quale ha radici remote, che si perdono tra le Sirene e altre figure femminili dell'*Odissea*.

1. Dall'*Odissea* a *Maruzza*: linee guida per un parallelo ragionato

La possibilità di istituire un confronto tra il *cunto* camilleriano e il poema omerico – va dichiarato preliminarmente – non nasce da una semplice suggestione legata all'albero d'ulivo. È anzi lo stesso testo moderno a legittimarla e, in un certo senso, a esigerla attraverso toponimi, personaggi, dizioni e, non da ultimo, la scoperta dichiarata di oralità racchiusa nella nota finale al testo. Sono tutti elementi che suggeriscono all'attenzione del pubblico la parentela tra il poema di Odisseo e il *cunto* di Gnazio e *Maruzza*².

Partiamo, dunque, dall'ulivo che, in *Maruzza*, in ben ventotto occasioni, fa da sfondo e testimone, in primo luogo, ai sogni di Gnazio («lui nella Merica non ci voliva morire, lui voliva morire nella sò terra, chiuiiri l'occhi per sempri davanti a un aulivo saraceno» [p. 17]) e, in secondo, alla loro realizzazione: l'acquisto di una terra, la prima volta che il *viddrano* sente parlare di *Maruzza* (e che la vede, seppur in fotografia), il primo incontro con la donna a Contrada Ninfa, il matrimonio tra i due (il cui proposito, manco a dirlo, Gnazio aveva sviluppato sotto alla pianta). Presente a Contrada Ninfa da «mille e duecento anni» (p. 58), l'ulivo ci resterà di certo fino all'epilogo della vicenda, a esprimere una sorta di nesso emotivo e quasi irrazionale tra il *viddrano* e la pianta.

Ora, un analogo legame pare presente nell'*Odissea* in relazione proprio alla figura del protagonista e, in particolare, rispetto al tema della sua salvezza. Come osservato da Seth L. Schein, infatti, in legno d'ulivo è il manico dell'ascia con cui Odisseo costruisce la zattera su cui, dopo sette anni, lascerà finalmente Oigia (5.234-236); sotto un ulivo, l'eroe, naufrago, trova riparo a Scheria (5.477); in legno d'ulivo è il tizzone con cui acceca Polifemo (9.320); presso un ulivo è lasciato dai Feaci a Itaca (13.116-123) e siede, poi, meditando vendetta insieme ad Atena; infine, il letto, pure questo in ulivo, svolge un ruolo fondamentale per il reinserimento dell'eroe a Itaca accanto a Penelope (23.173-204 e 295-296)³.

Rilevato, dunque, il rapporto che associa in maniera simile Gnazio e Odisseo alla pianta, è ora il momento di osservare come al mondo dell'*Odissea* l'immaginario di *Maruzza* sembri rimandare anche attraverso il toponimo del luogo su cui il millenario olivo di Gnazio si erge: Contrada Ninfa, la lingua di terra dove si svolge buona parte della vicenda. Il nome sembra infatti evocare il celebreantro delle Ninfe, posto all'estremità della baia di Phorkys a Itaca, dove Odisseo approda dopo un'assenza lunga vent'anni. "E sulla punta del porto è un ulivo con foglie sottili / e accanto una grotta graziosa, buia, /

² «Camilleri cambia los detalles, las circunstancias, pero en sus pasajes alienta la huella del pasado mítico, como si en esencia todo permaneciera igual» (M. H. VELASCO LÓPEZ, "La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos", «Myrtia», 33 [2018], p. 349).

³ «Odysseus' blinding of Polyphemus with the olive-wood stake is an expression of his identity in the same way as are his skillful building of the raft, his struggling ashore and to safety in Scherie, his accumulated wealth and relationship to the nymphs in Ithaca, his plotting the suitors' destruction with Athene, and his role as Penelope's husband. Each of these exhibits a facet of the complete Odysseus; each is similarly associated with the wood of the olive» (S. L. SCHEIN, "Odysseus and Polyphemus in the *Odyssey*", «Greek Roman and Byzantine Studies», 11 [1970], p. 76).

sacra alle Ninfe che si chiamano Naiadi” (13.102-104 αὐτὰρ ἐπὶ κρατὸς λιμένος τανύφυλλος ἐλαίη, / ἀγχόθι δ’ αὐτῆς ἄντρον ἐπήρατον ἡεροειδέες, / ἱρὸν Νυμφῶων, αἱ Νηϊάδες καλέονται). L’antro – con “sublimi telai di roccia” (13.107 ἱστοὶ λίθιοι περιμήκεες), “acque perenni” (13.109 ὕδατ’ ἀενάοντα) e due entrate (una “accessibile agli uomini” καταβαταὶ ἀνθρώποισιν e l’altra “serbata agli dei” θεώτεραι [13.110-111]) – è descritto nell’*Odissea* nel momento dello sbarco dell’eroe a Itaca (13.105-112).

Come la grotta omerica, inoltre, anche la contrada camilleriana deve il proprio nome alla presenza (seppur passata) di Ninfe: «Ccà ci abitavano dū beddre picciotte che erano chiamate Ninfe» (p. 60), racconta Minica, la bisnonna di Maruzza, a Gnazio.

Più immediata, forse, è invece la parentela – lo si vedrà, non solo onomastica – tra i due Aulissi Dimare (*senior* e *junior*) e *Ulixes*, versione latina del greco *Odys(s)eus*⁴. Una certa assonanza pare inoltre presente tra il nome del cane di Odisseo, il celebre Argo (per la cui vicenda si rimanda a *Od.* 17.291-327), e quello del cane di Aulissi, il meno celebre ma altrettanto fedele Gro. Il nome di Scilla, l’essere responsabile della follia del precedente proprietario di Contrada Ninfa, riprende invece alla lettera quello dell’omonimo mostro odissiaco (12.85 ἔνθα δ’ ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα “li dentro abita Scilla, orridamente latrando”).

Infine, per quel che riguarda più direttamente il rapporto tra personaggi, ad Aulissi – il quale parla con le stesse parole di Odisseo («λι... γυρήν... δ’ ἔντυ... von ἄοι... δῆν...» [p. 65] “intonarono un limpido canto”, cfr. *Od.* 12.183) e che «una vota era sempri mari mari» (p. 55) –, si aggiungono l’omonimo figlio, «furbo come a sò patre» (p. 98, un’espressione che pare riprendere uno degli aspetti tradizionalmente più tipici associati all’eroe omerico), Gnazio (protagonista, come Odisseo, di un lungo viaggio per mare) e Maruzza, una Sirena («si cridiva d’essiri un pisci [...]. ’Na sirena» [p. 39]), che dialoga peculiarmente con le celebri antenate dell’*epos*⁵.

Oltre che attraverso nomi, toponimi e personaggi, l’*Odissea* è inoltre presente in *Maruzza* per mezzo di precise riprese testuali. Al di là delle parole pronunciate in punto di morte da Aulissi («λι... γυρήν... δ’ ἔντυ... von ἄοι... δῆν...» [p. 65, cfr. *Od.* 12.183]), infatti, il testo omerico ritorna nelle scene del matrimonio tra Gnazio e Maruzza celebrato dalla *catananna*, dove compaiono buona parte dei vv. 242-245 del VI canto (πρόσθεν μὲν γὰρ δὴ μοι ἀεικέλιος δέατ’ εἶναι, / νῦν δὲ θεοῖσιν ἔοικε [...] / αἱ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη / ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνεν “prima mi pareva ignobile e brutto; / e ora rassomiglia agli dei [...] / Oh, se un uomo così potesse dirsi mio sposo / qui abitando e qui gli piacesse restare”) e l’*explicit* e l’*incipit* dei vv. 148-149 del VII (τοῖσιν θεοὶ ὄλβια δοῖεν, / ζωέμεναι “gli dei diano loro fortuna, / che vivano”)⁶.

Infine, la confessione, racchiusa nella nota finale al testo, con cui Andrea Camilleri dichiara le radici orali della propria favola («in parte, la storia del viddrano che si maritò con una sirena me l’aveva già narrata, quand’ero bambino, Minicu, il più fantasioso dei contadini che travagliavano nella terra di mio nonno» [p. 151]), dialoga peculiarmente con uno degli aspetti più caratteristici dell’*epos* omerico, quelle radici orali al centro dell’attenzione della critica a partire dalla prima metà del Novecento e dagli studi di Milman Parry⁷. Come ben sintetizzato da Mary Sale, infatti,

⁴ Per il rapporto tra la forma latina del nome di Odisseo e quelle greche – *Odys(s)eus*, *Olys(s)eus*, *Olyt(t)eus*, *Oliseus* –, si veda R. BEEKES, “Pre-Greek Names”, «The Journal of Indo-European Studies», 37 (2009), pp. 194-195.

⁵ Su Gnazio, Maruzza e Aulissi, si veda più estesamente a p. 28 e sgg.

⁶ Per un’analisi delle riprese, p. 32 e sgg.

⁷ A. PARRY (ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

since Parry's day, some scholars have evolved theories of the development of the oral tradition that depend wholly upon the correctness of Parry's argument. Others at the opposite extreme believe that Parry has been refuted, that we know for sure that Homer was literate, though his tradition may have been oral. Others believe that Homer was "oral-derived," meaning that he may have sung, or dictated, or written, but that even if he was a literate imitator, his poetry was composed in the *manner* of oral poetry. [...] Still others, perhaps the majority, believe that Homer was an oral poet, even if he dictated or wrote⁸.

Legittimata, dunque, già a livello macroscopico la possibilità di istituire un confronto tra *Maruzza* e l'*Odissea*, si rende necessario chiarire in quali termini si muova il rapporto fra testo e ipotesto. Uno spunto di analisi nel senso di un processo di riappropriazione e rielaborazione tutt'altro che pedissequo arriva, anche in questo caso, dalle due piante di ulivo che troneggiano a Contrada Ninfa e a Itaca.

Nel testo più antico, la pianta – il centro intorno al quale l'eroe ha costruito il proprio talamo e, quindi, il proprio *oikos* – è parte integrante dell'immaginario del mondo a cui Odisseo desidera far ritorno⁹. Di contro, l'olivo saraceno di fronte al quale il *viddrano* costruisce la propria dimora (la casa «dava le spalli al mari, in quanto che la porta di trasuta stava precisa a deci passi davanti all'aulivo» [p. 24]) è per Gnazio 'nuovo' punto di arrivo. Rientrato dall'America a Vigàta, alla ricerca di una terra, il *viddrano* giunge per la prima volta a Contrada Ninfa, che acquista per la presenza de «l'arbolo giusto per moriri taliannolo» (p. 21).

Nel XXIII canto dell'*Odissea*, inoltre, nello svelare il celebre inganno del letto da parte di Penelope (23.177-180), l'eroe ricorda come, nel costruire il talamo,

καὶ τότε ἔπειτ' ἀπέκοψα κόμην τανυφύλλου ἐλαίης, / κορμὸν δ' ἐκ ῥίζης προταμὼν ἀμφέξεσα
χαλκῶ / εὖ καὶ ἐπισταμένως καὶ ἐπὶ στάθμην ἴθυνα, / ἐρμίῃν' ἀσκήσας, τέτρηνα δὲ πάντα
τερέτρῳ. / ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεον, ὄφρ' ἐτέλεσσα, / δαιδάλλων χρυσῶ τε καὶ
ἀργύρῳ ἢ δ' ἐλέφαντι. / ἐν δ' ἐτάνυσσ' ἰμάντα βοῶς φοῖνικι φαεινόν.

Od. 23.195-201

dopo, recisi la chioma all'ulivo dalle foglie sottili: / sgrossai dalla base il suo tronco, lo piallai con il bronzo, / bene e con arte, e lo feci dritto col filo, / e ottenuto un piede di letto traforai tutto col trapano. / Iniziando da questo piallai la lettiera, finché la finii, / rabescandola d'oro e d'argento e d'avorio. / All'interno tesi le cinghie di bue, splendenti di porpora.

A differenza dell'olivo a dieci passi dalla porta di casa di Gnazio, la pianta nel cuore della dimora di Odisseo – altrimenti afferente, in quanto albero, alla dimensione della natura – risulta al centro di un'operazione di integrazione nella cultura, che non sembra invece interessare l'ulivo a Contrada Ninfa, il quale continua a occupare uno spazio proprio, senza divenire oggetto di alcun processo di integrazione¹⁰.

Lungo questa linea, non sorprende che Contrada Ninfa non possa essere *tout court* considerata una sorta di Itaca camilleriana, giacché richiama, non troppo implicitamente, un'altra terra odissiaca. Più che alle vicende di un Odisseo e di una Penelope, la terra

⁸ M. SALE, "The Oral-Formulaic Theory Today", in J. WATSON (ed.), *Speaking Volumes. Orality and Literacy in the Greek and Roman World*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 54-55, con bibliografia.

⁹ Sulla centralità del letto di Odisseo e Penelope nell'immaginario odissiaco, J. P. VERNANT, "Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs", «L'Homme», 3 (1963), pp. 35-36. Per la funzione sua e della sua immobilità nell'ideologia del matrimonio all'interno del poema, A. L. T. BERGREN, "The (Re)Marriage of Penelope and Odysseus. Architecture Gender Philosophy", «Assemblage», 21 (1993), pp. 6-23.

¹⁰ M. A. KATZ, *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 180. Per la studiosa, «the narrative of the bed and its construction [...] is a complex figuration for the moment in the poem when the marriage of Penelope and Odysseus is reconstituted» (ivi, p. 182).

acquistata da Gnazio ha in passato fatto da scenario ad avvenimenti degni di una Trinacria, l'isola sacra al dio Helios, fra le tappe, se non la tappa forse più significativa, delle peregrinazioni di Odisseo nel viaggio verso casa (cfr. *Od.* 11.106-113, 12.127-141 e 261-402)¹¹. Giunto sull'isola insieme ai compagni, l'eroe non riesce a impedire loro, ormai allo stremo, di cibarsi delle vacche sacre al Sole, le quali pascolano sotto la custodia di due Ninfe, figlie di Helios (12.335-398). A causa del sacrilegio (Odisseo aveva raccomandato che nessuno uccidesse “per maligna arroganza” ἀτασθαλίησι κακῆσιν [12.300] alcuno degli animali presenti sull'isola), sui compagni si abbatte la punizione del dio e, lasciata Trinacria, una tempesta distrugge l'intera flotta uccidendoli. Odisseo è il solo a sopravvivere (12.399-425)¹².

Ora, secondo un racconto di Minica, Contrada Ninfa prende il nome proprio dal fatto che

ccà ci abitavano dù beddre picciotte che erano chiamate Ninfe e avivano armenti a tinchitè, vacche, pecori, crape. Un jorno arrivarò tri varche carriche di sordati che tornavano da 'na guerra, stavano morenno di fami che era tanto che navicavano e accomenzaro a scannari e a mangiarisi ogni cosa. Po' sinni partero, ma Diu non ce la fici passari liscia e scatinò 'na timpista che li fici moriri a tutti. Meno a uno (p. 60).

Il contatto tra l'antica vicenda e quella della Contrada è quasi scoperto: la presenza delle Ninfe nei panni di pastore, l'arrivo di combattenti di ritorno da una guerra, il motivo della fame che li spinge a mangiare le bestie sacre con la conseguente tempesta, a cui sopravvive un uomo solo, tutto pare evocativo delle vicende dell'antica isola odissiaca.

Contrada Ninfa sembra così configurarsi come una terra dai tratti pressoché sovranaturali, a fare quasi da specchio ai mari, alle terre e alle isole visitate da Odisseo.

In questo mondo giunge, dunque, una Sirena, Maruzza, rappresentata da Camilleri in maniera non esattamente identica all'immaginario associato nell'*Odissea* a queste creature¹³. Similmente, pure Scilla, da mostro marino (*Od.* 12.85-100, 223-236) è divenuta una sorta di demone notturno e, a differenza di Argo che muore alla vista di Odisseo finalmente a casa (17.326-327), il cane Gro sopravvive ad Aulissi per essere ucciso, poco dopo, da Minica, una vecchia «che ci ammancava un annu per fari cent'anni» (p. 78). Per Aulissi, invece, il gioco di rimandi e contrasti con l'eroe dell'*Odissea* si allarga dal nome alle vicende, non senza conseguenze sulla caratterizzazione dello stesso Gnazio¹⁴.

Infine, le stesse radici orali dichiarate da Camilleri nella nota finale sono sì ‘complicate’ dall'atto di aver trasposto per iscritto «la storia del viddrano che si maritò con una sirena» (p. 151) – un fatto che, seppur con specificità diverse, rappresenta uno degli aspetti più spinosi della critica omerica¹⁵ –, ma vanno pure contestualizzate in un quadro più complesso, giacché una parte di questa favola vigatese ha, per dichiarazione dell'autore, radici pure diverse dall'oralità. «La storia della casa che ispirò Walter Gropius e tutte le altre vicende successive al matrimonio di Gnazio», afferma Camilleri a conclusione della nota, «me le sono invece inventate io» (p. 151).

¹¹ Sulla centralità della vicenda di Trinacria per il *nostos* di Odisseo, A. HEUBECK, *Omero. Odissea IX-XII*, traduzione di G. A. PRIVITERA, Milano, Mondadori, 1983, p. 329, con bibliografia. Sulla vicinanza tra Contrada Ninfa e Trinacria, M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri”, cit., pp. 349-350.

¹² «A significare che l'uccisione di un animale sarebbe un sacrilegio è solo ἀτασθαλίησι (cfr. un analogo comportamento nei vv. 271-6)», A. HEUBECK, *Omero. Odissea IX-XII*, cit., p. 332.

¹³ Sulla caratterizzazione di Maruzza e i suoi rapporti con l'immaginario omerico, p. 28 e sgg.

¹⁴ Sul rapporto tra Aulissi, Gnazio e Odisseo, p. 32 e sgg.

¹⁵ Cfr. M. SALE, “The Oral-Formulaic Theory”, cit., pp. 54-55, con bibliografia.

Fin da una prima analisi, dunque, in questo dialogo continuo fra testo e ipotesto, *Maruzza* pare configurarsi come un'opera a metà fra oralità e scrittura e tra *epos* e *cunto*, le cui vicende – altrettanto liminalmente – rimescolano i confini tra mito, favola e realtà.

2. Una Sirena né uccello né pesce

Maruzza «si cridiva d'essiri un pisci [...]. 'Na sirena» (p. 39), ma senza essere dotata di quella coda di pesce tipica delle Sirene nel folklore europeo e che pare evidentemente presente anche all'immaginario camilleriano¹⁶. Secondo le parole della gnà Pina, infatti, la Sirena è «una vestia marina. La parti di supra, fino al viddrico, è di fimmina cu dù beddri minne, la parti di sutta è a cuda di pisci. Infatti la sirena non po' camminare ma nata» (p. 39).

Maruzza, tuttavia, cammina e di bestiale, almeno nell'aspetto, non sembra avere nulla. Ha, invece,

dù occhi ca parivano palluzze di celu, la vucca [...] russa russa comu 'na cirasuzza. Il nasuzzo dritto e fino spartiva a mità 'a miluzza frisca, appena cugliuta, ch'era la sò facciuzza. I capilli le arrivavano sino a sutta i scianchi. La cammisa [...] faciva 'na bella curvatura all'altizza delle minnuzze. La vita era accussì stritta che lui [*scil.* Gnazio] l'avrebbi potuta tiniri tutta tra il pollice e l'indice della mano [...]. Da sutta alla gonna spuntavano i piduzzi che addimostravano ch'era fimmina e no sirena (p. 42).

Nel corso del racconto, la bellezza di Maruzza incanta e fa ammutolire qualsiasi uomo lo incontra, configurandosi come un ingrediente essenziale all'incantesimo di seduzione esercitato dalla donna¹⁷.

Eppure, la Sirena camilleriana ha anche le caratteristiche di un animale pericoloso e affamato. La donna *sciaura* “annusa” Gnazio al primo incontro a Contrada Ninfa¹⁸ e, durante «il matrimonio secondo la catananna» (p. 66 e sgg.), fiuta una pietra macchiata del sangue di Aulissi come farebbe un cane, prima ancora di leccarla e scoppiare in una risata da iena, a cui fanno eco tutti gli animali nei paraggi¹⁹. Al cambio di stagione, inoltre, quando si sente Sirena, per Maruzza è come se gli organi genitali si chiudessero come una vongola («L'hai mai viduta 'na vongola a mari? Si rapri e po' si chiudi, 'nserrata» [p. 97]), mentre, dopo essersi cibata del giovane Aulissi, «a Gnazio, taliannola, gli parse precisa 'ntifica a 'na gatta che si era allura allura sbafato un sorci» (p. 100).

¹⁶ Sulle Sirene e la loro iconografia dal mondo antico a oggi, M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007. Sull'argomento in relazione proprio a *Maruzza*, si veda anche M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri”, cit., pp. 346-347.

¹⁷ Il giorno dopo la scomparsa del giovane Aulissi, due *sbirri* si presentano a casa di Gnazio e Maruzza e «di quanto fusse beddra Maruzza, Gnazio sinni addunò dal sàvuto che il diligato fici dalla seggia mittennosi addritta quasi sull'attenti. Prestia invece ebbe come un leggero mancamento e s'appuiò al tavolino» (p. 103). In maniera simile, *il miricano* Lyonel Feininger, capitato per caso a Contrada Ninfa, non leva «l'occhi di supra a Maruzza» (p. 128).

¹⁸ «“Fatti sciaurare” disse la picciotta. E prima che Gnazio si ripigliasse dallo sbalordimento, col nasuzzo che gli sfiorava la pelli gli sciaurò i capilli, la fronti, la vucca, il coddro. Po', con la punta della lingua, gli liccò un oricchio. Gnazio si sintì sbiniri. “Comu ti pari?” spiò Minica. “Bono” arrispuñì Maruzza» (p. 40). Anche Minica *sciaura* l'aria e pure una pietra quando, con Maruzza, torna a Contrada Ninfa dopo la morte di Aulissi, fiutandone appunto il sangue.

¹⁹ «[...] la vecchia s'avvicinò a Maruzza che stava sempri assittata e pariva addrummisciuta con l'occhi aperti e le passò la pietra sutta alle nasche come lui [*scil.* Gnazio] aviva fatto al cani col pezzo di carni. Maruzza [...] tirò fora la punta della lingua e la liccò [...]. E si misi a ridiri macari lei» (p. 72). La risata della donna è dello stesso tipo di quella in cui era scoppiata Minica poco prima e ricorda a Gnazio la risata di una iena.

Camilleri non narra mai esplicitamente la fine del giovane, ma più di un indizio lascia intendere che sia stato vittima di Maruzza: il fatto che la donna non mangi per cinque giorni dopo la sua scomparsa («[...] ripigliò a mangiar normali cinco jorni appresso» [p. 105]), la richiesta (da parte di Maruzza a Gnazio) di svuotare la cisterna in cui Aulissi si è immerso solo a buio fatto («lo devi fari stanotti quando c'è scuro fitto» [p. 100]), lo strano osso che l'uomo ritrova mesi dopo sul fondo della cisterna («[...] s'addunò che dal pirtuso che sirviva a sbantare la cisterna, sporgiva 'na cosa bianca. Si calò, la pigliò. Era un osso granni, bastevolmente frisco e completamente sporpatò» [p. 108]), tutto punta in direzione del cannibalismo della Sirena camilleriana²⁰.

Maruzza ha dunque i tratti di una giovane incantevole e seducente, non priva di pericolose caratteristiche bestiali, la quale affascina in primo luogo con l'aspetto e, in secondo, con il canto. Alla prima visita a Contrada Ninfa, infatti, dopo che il tempo e lo spazio si sono per Gnazio come fermati alla vista della bellezza della donna («la sò vista di l'occhi si stringì facenno scomparire tutto quello che c'era torno torno alla picciotta» [p. 56]) e che questa l'ha letteralmente annusato, la giovane «accomenzò a cantare. Aviva 'na voci càvuda ma potenti, miludiusa, che affatava. Quella voci era un vento càvudo che ti faciva a picca a picca mancar di piso, po' ti sollevava in aria a leggio a leggio come 'na foglia e ti faciva perdiri dintra al celu. Cantava 'na canzuna senza palore» (p. 57)²¹.

La descrizione della voce di Maruzza, il fatto che intoni una canzone senza parole sembrano accostare in maniera sufficientemente stringente la seduzione vocale esercitata dalla Sirena a quella delle Sirene omeriche. Secondo l'*Odissea*, infatti, queste creature incantano chi arriva da loro (12.40 ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφραεα εἰσαφίκηται), facendo ricorso all'intera gamma delle vocalità a disposizione e ricorrendo ora a un vero e proprio "canto" *aoide* (12.44 e 183), ora a un "suono", quasi un "rumore" *phthongos* (per il *LSJ* «any clear, distinct sound», cfr. 12.41, 159, 198, 23.326), ora a una "voce" *ops* (sempre per il *LSJ* «voice, whether in speaking, shouting, lamenting», cfr. 12.52, 160, 185, 187, 192)²². La seduzione canora delle Sirene assume così una dimensione ambigua, sottesa anche all'aggettivo *ligyre* "limpido", che ne connota il "canto" (12.44) e che «si applica al canto melodioso delle Muse e dell'aedo ma anche al fastidioso sibilare del vento, allo stridulo frinire degli insetti e al lacerante suono della frusta»²³.

²⁰ In questo trionfo dell'animalità è forse possibile leggere un ulteriore punto di contatto e, insieme, di distacco tra la Sirena camilleriana e quella omerica (cfr. M. H. VELASCO LÓPEZ, "La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri", cit., p. 354). Se, infatti, da un lato la ferinità che la caratterizza è in linea con la dimensione della 'natura', associata all'universo femminile già nell'*Odissea* (cfr. S. B. ORTNER, "Is female to male as nature is to culture?", in M. Z. ROSALDO, L. LAMPHERE [eds.], *Woman, culture, and society*, Stanford, Stanford University, 1974, pp. 68-87; V. J. WOHL, "Standing by the *Stathmos*: The Creation of Sexual Ideology in the *Odyssey*", «*Arethusa*», 26 [1993], pp. 19-50), dall'altro lato in Maruzza sembra venire meno quella 'contaminazione' con la dimensione della cultura, che è marca caratteristica delle Sirene omeriche attraverso l'appropriazione della dimensione e del contenuto del canto aedico (su questi aspetti, *infra* e cfr. L. E. DOHERTY, "Sirens, Muses, and Female Narrators", in B. COHEN (ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 81-92).

²¹ Sebbene «vecchia stravecchia» (p. 55), anche Minica ha una voce ammaliante, «di picciotta, anzi di fimmina giuvane, càvuda e morbida» (*ibidem*). A Gnazio, al primo incontro con la bisnonna di Maruzza, «quella voci picciotta all'oricchio che gli parlava d'amuri gli faciva asciucare macari il sangue nelle vini» (p. 60). Di contro e significativamente, la voce della figlia Resina (per quanto «intonata come a sò matre» [p. 125]) non è mai percepita in termini erotici dal *viddrano*.

²² È di un certo interesse che il termine *ops* sia frequentemente e preferibilmente associato a voci femminili (P. PUCCI, "The Song of the Sirens", in S. L. SCHEIN [ed.], *Reading the Odyssey: Selected interpretive essays*, Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 192).

²³ G. PUCCI, "Le Sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage", «ClassicoContemporaneo», 1 (2014), pp. 80-81. «Sembrirebbe insomma che i tratti 'artificiosi' del misterioso canto delle Sirene non riescano a mascherare o a depotenziare completamente la vigorosa genuinità del suono naturale, pre-culturale che sta

A differenza di Maruzza, tuttavia, le Sirene omeriche non seducono anche con l'aspetto; di questi esseri divini, infatti (cfr. 12.158-159 Σειρήνων μὲν πρῶτον ἀνώγει θεσπεσιάων / φθόγγον ἀλεύασθαι καὶ λειμῶν' ἀνθεμόεντα, "anzitutto [*scil.* Circe] ci esorta a fuggire il canto / e il prato fiorito delle divine Sirene"), il poema non descrive in alcun modo la fisicità. Che questo sia o meno legato alla possibilità che l'immaginario teriomorfo – e, nello specifico, aviario – associato alle Sirene in ambito greco fosse già noto al pubblico dell'*Odissea* è difficile – se non impossibile – da affermare con certezza²⁴. Quel che può essere sostenuto, invece, con sufficiente plausibilità è che tale silenzio pare contribuire a rafforzare la centralità della voce e del canto come strumenti della seduzione esercitata dalle creature²⁵.

Inoltre, anche rispetto al tema dell'antropofagia, fra i tratti più tipici della ferinità di Maruzza, nulla pare possa essere detto a proposito delle Sirene. L'*Odissea* si limita a registrarne la presenza su un "prato fiorito" λειμῶν' ἀνθεμόεντα (12.159, cfr. 12.45) in mezzo a un "gran mucchio di ossa / di uomini putridi, con la pelle che si raggrinza" (12.45-46 [...] πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς / ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινόι μινύθουσιν), senza che sia mai esplicitamente chiarito come, sedotti, gli ascoltatori giungano a morte²⁶.

alla base di esso», ivi, p. 81, cfr. A. IRIARTE, "Le chant-miroir des Sirènes", «Mètis», 8 [1993], pp. 152-153. «Il *phátngos* [!] serve a richiamare da lontano, l'*aodé* [!] a comunicare da vicino», G. PUCCI, "Le Sirene tra canto e silenzio", cit., p. 80 n. 5.

²⁴ D. PAGE (*Racconti popolari nell'Odissea*, trad. it. di R. VELARDI, Napoli, Liguori, 1983, pp. 81-86) sostiene, invece, che le Sirene conosciute dai Greci dell'VIII sec. a.C. non avessero nulla in comune con le Sirene omeriche; le prime sarebbero state, infatti, uccelli dalla testa umana e le seconde leggiadre figure femminili: «così forte è il contrasto tra la sirena reale, familiare a tutti, e la romantica sirena dipinta da Omero», ivi, p. 83. Nel passo omerico, tuttavia, nulla fa pensare alle Sirene come a esseri leggiadri. Per delle ipotesi sull'aspetto teriomorfo (forse aviario) delle creature, si veda, e.g., G. K. GRESSETH, "The Homeric Sirens", «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 101 (1970), pp. 203-218; P. ROSSI, "Sirènes antiques. Poésie, Philosophie, Iconographie", «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 29 (1970), pp. 463-481; C. GARCÍA FUENTES, "Algunas precisiones sobre las sirenas", «Cuadernos de Filología Clásica», 5 (1973), pp. 107-116. M. H. VELASCO LÓPEZ ("La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri", cit., p. 346) ritiene di poter riconoscere una traccia dell'originario aspetto aviario delle Sirene del mito nell'agilità con cui Minica si posiziona sulla cima dell'olivo a Contrada Ninfa.

²⁵ La centralità della voce delle Sirene e del suo potere seduttivo è stata ampiamente studiata dalla critica, fino ad approdare a un suggestivo approccio metapoetico, fondato sull'accostamento tra le Muse e queste creature e sul loro rapporto con la produzione aedica (cfr. J. R. T. POLLARD, "Muses and Sirens", «The Classical Review», 2 [1952], pp. 60-63; P. PUCCI, *Odysseus polytropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 211; P. PUCCI, "The Song of the Sirens", cit.; I. DE JONG, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 298-299; F. FERRARI, "Nello specchio del passato: dalle Sirene a Demodoco", «Paideia», 59 [2004], pp. 147-167; M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., p. 194 n. 79, con bibliografia; V. DI BENEDETTO, *Omero. Odissea*, Milano, BUR, 2010, pp. 49-52; G. PUCCI, "Le Sirene tra canto e silenzio", cit.; D. LOSCALZO, "Il canto delle Muse e il canto delle Sirene", «Nuovo Meridionalismo Studi», 3 [2017], pp. 191-197).

²⁶ Nell'*Odissea*, l'episodio delle Sirene è delineato nella profezia di Circe (12.39-54) e nel racconto di Odisseo (12.158-200), che in parte riporta e in parte rielabora le parole della dea. L'eroe fa così riferimento alla presenza di un prato, ma tace quella delle ossa (12.158-159, cfr. 12.45), un fatto che può essere proficuamente posto in relazione con la volontà di non allarmare eccessivamente i compagni attraverso un dettaglio macabro (così, I. DE JONG, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, cit., p. 301). Su questa linea, può essere del resto letto pure il fatto che Odisseo sembri aggiungere *sua sponte* un riferimento all'esistenza di fiori sul prato (12.159), assente invece nelle parole della dea, che l'eroe dichiara (cfr. 12.158 ἀνώγει "esorta") di riportare. M. BETTINI, L. SPINA (*Il mito delle Sirene*, cit., p. 81) vedono in queste ossa un segno del carattere particolarmente esiziale della minaccia rappresentata dalle creature. G. K. GRESSETH ("The Homeric Sirens", cit., p. 208) considera, invece, strana la duplice allusione al prato «in an episode that has such little detail about the main *personae* [...] It looks like a detail of embedded tradition that went with the tale, though to Homer it probably meant very little». Il riferimento potrebbe essere tuttavia letto come una componente del tono erotico del passo, giacché i prati sono, nel mondo greco, sede non

In quanto seduttiva promessa di sapere assoluto (12.189-191 ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν. / ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ “perché conosciamo le pene che nella Troade vasta / soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dei; / conosciamo quello che accade sulla terra ferace”), il canto delle creature è infatti anche manifestazione di memoria assoluta che, per essere cantata e dunque ascoltata, ha potenzialmente bisogno dell'eternità del tempo, una dimensione per sua stessa natura inattuabile all'umano²⁷ e che sembra offrire una spiegazione plausibile alla presenza di ossa ricoperte da carne che imputridisce (l'osso ritrovato da Gnazio è invece «completamente sporpatò» [p. 108]). La morte di quanti le ascoltano pare così verosimilmente dovuta al protrarsi infinito del canto e dell'ascolto.

Infine, il fatto che per il testo omerico le Sirene siano due – un numero espresso dai duali Σειρήνου (12.52, 167) e νοιτέρην (12.185, un *hapax* nell'*Odissea*) e considerato espressione proprio della loro ambiguità²⁸ – sembra trovare riscontro nell'identico numero delle Sirene camilleriane²⁹. Alla coppia Maruzza e Minica, che domina la prima parte del *cunto*, fa seguito, infatti, quella composta dalla prima e dalla figlia Resina, giacché alla nascita di quest'ultima (secondogenita di Gnazio e Maruzza), Sirena di nome (un anagramma della parola Sirena, appunto) e di fatto (e.g. «spisso sinni stava al balconi macari se sò matre non c'era e cantava da sula dintra alla conghiglia» [p. 122]), la *catananna* lascia letteralmente la scena, gettandosi in mare («alla stissa ura che Resina stava nascento, Minica niscì dalla casa, s'avviò alla pilaja, si spogliò e si ghittò a mari [...] vidennola nuda, era parsa 'na picciottedra vintina [...] cantava mentri che annigava» [p. 115]). Il numero delle magiche creature rimane così invariato rispetto all'*epos*.

Anche alla luce delle suggestioni e delle rielaborazioni omeriche, dunque, Maruzza è una creatura ai margini, come già le antenate odissiache, poste all'intersezione tra la dimensione del *phthongos* e dell'*aoide*. Allo stesso tempo, però, la Sirena camilleriana non può essere *tout court* costretta nei panni di una Sirena omerica, in ragione forse soprattutto della seduzione fisica esercitata dalla donna su qualsiasi uomo incontri.

A metà tra il mito e il folklore, la Sirena camilleriana abita infine un luogo che «nun è né terra né mari» (p. 31), mentre già nell'*Odissea* le Sirene sedevano in un'isola non priva di elusività, su un prato fiorito (12.159), circondate da ossa di uomini putridi (12.45)³⁰.

occasionale di incontri erotici (su prati ed *eros*, M. AGUIRRE DE CASTRO, “El tema de la mujer fatal en la *Odissea*”, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos», 4 [1994], p. 313).

²⁷ «The nature of the Sirens' promised song contributes to the sublimity of the scene. It is infinite in scope [...]. Thus this scene suggests that, for its reader and mimetically for us, the Sirens' poetry produces an uncanny tension between, and a mingling of, opposites. Delight is contagious with awe, voice with silence, life with death», P. PUCCI, *Odysseus polytropos*, cit., p. 211.

²⁸ L. E. DOHERTY, “Sirens, Muses, and Female Narrators in the *Odyssey*”, cit., p. 83, cfr. D. LOSCALZO, “Il canto delle Muse”, cit., p. 194: «Le Sirene omeriche sono due, anche se quest'ultimo dato non può essere preso come perentorio: in genere quando i greci parlavano di uccelli, in particolare di cornacchie, usavano dire: “un paio di cornacchie”». Studi recenti hanno dimostrato che i numeri pari – come, appunto, il 2 – sono generalmente percepiti come femminili, mentre quelli dispari sarebbero ascritti all'universo maschile (J. E. B. WILKIE, G. V. BODENHAUSEN, “Are Numbers Gendered?”, «Journal of Experimental Psychology: General», 141 [2012], pp. 206-210; J. E. B. WILKIE, G. V. BODENHAUSEN, “The numerology of gender: gendered perceptions of even and odd numbers”, «Frontiers in Psychology», 6 [2015], pp. 1-10). In antichità, a partire almeno dalla Tavola degli Opposti aristotelica (*Met.* 986a20), i numeri pari erano generalmente ritenuti sfortunati (Y. NISHIYAMA, “A Study of Odd- and Even-Number Cultures”, «Bulletin of Science, Technology & Society», 26 [2006], p. 482).

²⁹ Cfr. M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri”, cit., pp. 353-354.

³⁰ M. BETTINI, L. SPINA (*Il mito delle Sirene*, cit., p. 8) considerano il “prato fiorito” (12.159) delle Sirene un *locus amoenus* minacciato dalla putrefazione. «Nelle parole con cui Circe metteva in guardia Odisseo sembravano doversi scontrare le ragioni della vista e dell'udito: la vista pareva dovesse offrire uno spettacolo raccapricciante, mentre l'udito veniva raggiunto da un canto irresistibile. Ma anche la visione era a sua volta contraddittoria: un prato fiorito allettante e ossa umane in putrefazione» (ivi, p. 79). Ha ben

Contrada Ninfa «è il loco indove ponno capitare tante le cose che capitano 'n terra quanto le cose che capitano 'n mari» (p. 31), come accade appunto al giovane figlio di Aulissi – Aulissi Dimare pure lui – che, incantato dalla voce di Maruzza, si intrufola nella cisterna d'acqua di mare, dove la donna è immersa, come a ogni cambio di stagione. L'episodio, implicito, di antropofagia offre così un ulteriore, importante scorcio sulla liminalità della figura, che «certi jorni pensa d'essiri sirena e certi jorni no» (p. 40). Una donna dai tratti seducenti e, tuttavia, pericolosamente bestiali.

3. A ogni Sirena (e Nausicaa) il suo 'eroe'

All'interno di *Maruzza*, il tema del cannibalismo e della ferinità della protagonista sembra rielaborare una serie di elementi dell'immaginario odissiacco – le “ossa di uomini putridi” (12.45) – e mitologico e folklorico – l'aspetto teriomorfo – che contribuiscono a costruire una figura che preserva e insieme innova la liminalità già caratteristica delle Sirene omeriche. A completare il quadro del rapporto fra testo e ipotesto, aggiungendo peraltro ulteriore enigmaticità alla figura di Maruzza, interviene significativamente anche la ripresa diretta del testo omerico. Durante «il matrimonio secondo la catananna» (p. 66 e sgg.), infatti, Minica e Maruzza parlano tra loro in greco³¹.

«τοῖσιν θεοὶ ὄλβια δοῖεν, ζωέμεναι...» (p. 74), recita la bisnonna, “gli dei diano loro fortuna, che vivano...”, riporta in nota la traduzione dei versi (*Od.* 7.148-149) di G. A. Privitera. «Πόσειδον! Πόσειδον!» (p. 75), continua la donna senza che, questa volta, sia data alcuna versione né traslitterazione, accrescendo così lo straniamento del passo. E ancora: «πρόσθεν μὲν γὰρ δὴ μοι ἀεικέλιος δέατ' εἶναι, νῦν δὲ θεοῖσιν ἔουκε!» (p. 75) “prima mi pareva ignobile e brutto; e ora rassomiglia agli dei” (*Od.* 6.242-243), prosegue Minica sempre secondo la traduzione in nota. L'ultima battuta in greco è infine affidata a Maruzza, la quale risponde alla domanda della bisnonna (questa volta, in vigatese: «Te lo vuoi pigliari per marito?» [p. 75]), facendo ricorso ai vv. 244-245 del VI canto odissiacco: «αἶ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνεν» (p. 75), tradotti in nota: “Oh, se un uomo così potesse dirsi mio sposo qui abitando e qui gli piacesse restare!”.

Ora, a differenza della sezione di verso ripresa nell'episodio della morte di Aulissi (p. 65, cfr. *Od.* 12.183), le parole recitate da Minica (pp. 74-75, cfr. *Od.* 7.148-149, 6.242-243) e da Maruzza (p. 75, cfr. *Od.* 6.244-245) non appartengono alla vicenda delle Sirene, ma sono tratte da quella dei Feaci, fantastico popolo di navigatori che riaccompagna Odisseo a Itaca (*Od.* 13.76-125)³². La bisnonna augura, infatti, fortuna ai due sposi ricorrendo alle stesse parole con cui l'eroe salutava e supplicava la regina Arete («τοῖσιν θεοὶ ὄλβια δοῖεν, ζωέμεναι...» [p. 74, cfr. *Od.* 7.148-149]), mentre, facendo riferimento all'aspetto divino di Gnazio, si serve delle parole di Nausicaa («πρόσθεν μὲν γὰρ δὴ μοι ἀεικέλιος δέατ' εἶναι, νῦν δὲ θεοῖσιν ἔουκε!» [p. 75, cfr. *Od.* 6.242-243]), la principessa dei Feaci, che, offerta in sposa dal padre – il sovrano Alcinoos – a Odisseo (7.311-314), rappresenta (dopo Circe, le Sirene e Calipso) l'ultima tentazione femminile riservata all'eroe prima del ritorno a Itaca³³. Alle parole di Nausicaa ricorre, del resto, pure

ragione, inoltre, D. BOUVIER (“La mémoire et la mort dans l'épopée homérique”, «Kernos», 12 [1999], p. 66) a sostenere che «le rivage de l'île des Sirènes jonché d'ossements et de chairs putréfiées est au contraire, dans la poésie homérique, une image effrayante, parfaite négation de tout ce qui constitue une société civilisée: un lieu où l'on ne sait pas encore se souvenir des morts».

³¹ Sul matrimonio e l'ipotesto greco dell'episodio, M. H. VELASCO LOPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camillieri”, cit., pp. 351-352.

³² Sulla ripresa nella vicenda della morte di Aulissi, p. 35 e sgg.

³³ Le tappe dei viaggi nell'*Odisea* paiono disporsi lungo una serie di specifici «interlocking sets of adventures», J. D. NILES, “Patterning in the Wanderings of Odysseus”, «Ramus», 7 [1978], p. 46. Così,

Maruzza la quale, riprendendo i vv. immediatamente successivi a quelli di Minica, vagheggia che un uomo simile possa diventare proprio sposo restandole accanto («αἰ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἴη ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνειν» [p. 75, cfr. *Od.* 6.244-245]). La continuità della ripresa nelle parole di Minica (cfr. *Od.* 6.242-243) e di Maruzza (cfr. *Od.* 6.244-245), pronunciate in successione nel poema dalla medesima figura (la principessa feacia, appunto), è tuttavia per certi versi 'interrotta' dalla mancanza del secondo emistichio del v. 242 (νῦν δὲ θεοῖσιν ἔοικε, τοῖ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν "e ora rassomiglia agli dei che hanno il vasto cielo").

L'*Odissea* non dà inoltre alcuna informazione riguardo a un possibile legame tra le Sirene e il dio del mare, suggerito di contro dall'invocazione al dio, non tradotta né traslitterata, di Minica («Πόσειδον! Πόσειδον!» [p. 75]). Nel poema, tuttavia, Odisseo è perseguitato da Poseidone (cfr. 7.272-286) in seguito alla richiesta di vendetta del Ciclope (9.528-535).

κλῦθι, Ποσειδαον γαιήογε κυανοχαῖτα· / εἰ ἐτεόν γε σός εἰμι, πατήρ δ' ἐμὸς εὐχεται εἶναι, /
 δὸς μὴ Ὀδυσσεῖα πολυπόρθιον οἶκαδ' ἰκέσθαι / υἱὸν Λαέρτεω, Ἰθάκη ἐν οἴκῳ ἔχοντα. / ἀλλ'
 εἴ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι / οἶκον εὐκτίμενον καὶ εἴην ἐς πατρίδα γαίαν, /
 ὅπν' ἐ κακῶς ἔλθοι, ὀλέσας ἅπο πάντας ἐταίρους, / νηὸς ἐπ' ἄλλοτρῆς, εὐροὶ δ' ἐν πῆματα
 οἴκῳ

Od. 9.528-535

Ascolta, Posidone che percorri la terra, dai capelli turchini, / se sono tuo veramente, padre mio dici d'essere, / che a casa non giunga Odisseo distruttore di rocche, / il figlio di Laerte che abita ad Itaca. / Ma se è suo destino vedere i suoi cari e tornare / nella casa ben costruita e nella terra dei padri, / tardi vi giunga e male, perduti tutti i compagni / sopra una nave straniera, e a casa trovi dolori.

L'ira del dio nei confronti dell'eroe, destinata ad appacificarsi definitivamente solo in seguito alle vicende narrate nel poema (cfr. *Od.* 11.127-137 e 23.274-284), pare dunque con tutta verosimiglianza risuonare nella preghiera a Poseidone da parte della *catananna* e, più in generale, all'interno dell'immaginario di *Maruzza*. Poche pagine prima dell'invocazione di Minica, infatti, la protagonista ha commentato la morte di Aulissi con parole che richiamano l'Odisseo/Nessuno dell'episodio di Polifemo («Οὐτίς ὄρα ἐσὶν ἄδιδωτος οὐτίς!» [p. 72, cfr. *Od.* 9.366])³⁴.

Ora, quel che sembra più interessante notare ai fini di questo discorso è che, attraverso le riprese testuali tratte dall'episodio dei Feaci, il matrimonio tra Gnazio e Maruzza sembra concretizzare quello che, nell'*Odissea*, era stato l'ultimo ostacolo al ritorno di Odisseo: l'unione con una giovane dalla bellezza tanto ambigua quanto quella di Maruzza. Nausicaa è infatti una κόρη "fanciulla" (6.15, 47, 78, 142, 223, 237, 7.2, 7.303 e 8.468), una παρθένος "vergine" (6.33, 6.109 e 228), "simile alle immortali per figura ed aspetto" ἀθανάτησι φυὴν καὶ εἶδος ὁμοίη (6.16, cfr. 7.291)³⁵, tanto più tentatrice

come la tentazione rappresentata dalle Sirene subito dopo quella incarnata da Circe sembra apparire come più pericolosa, giacché confonde i confini tra i generi attraverso un canto divino, destinato a suscitare l'oblio, anche la tentazione rappresentata da Nausicaa subito dopo il soggiorno a Ogigia può essere considerata, sotto più di un punto di vista, più rischiosa di quella rappresentata dalla dea.

³⁴ C. P. SEGAL ("Divine Justice in the *Odyssey*: Poseidon, Cyclops, and Helios", «The American Journal of Philology», 113 [1992], pp. 507-510) considera il dio del mare rappresentante di una concezione arcaica della giustizia divina, da confrontarsi con quella più moralizzante incarnata da Zeus e introdotta dalla figura di Helios. Lo studioso non legge, inoltre, tali concezioni in senso diacronico ma sincronico. Sulla presenza nell'immaginario di *Maruzza* di motivi che rimandano all'episodio del Ciclope, *infra*.

³⁵ Sulla liminalità e la pericolosità di Nausicaa, N. P. GROSS, "Nausicaa: A Feminine Threat", «The Classical World», 69 (1976), pp. 311-317; J. S. CARNES, "The Mythic Background of Homer's Phaiakians", «Ramus», 22 (1993), p. 107; M. AGUIRRE DE CASTRO, "Landscape and Females in the

quanto più rimescola i confini tra divinità e umanità (così come la caratterizzazione di Maruzza confonde quelli tra umanità e bestialità). Una liminalità, quella di Nausicaa, che appare alla base della caratterizzazione ‘altra’ della principessa dei Feaci. Secondo quanto argomentato da Jeffrey S. Carnes, infatti, «the virginal charm of Nausikaa is striking to modern audience, but Greek women did not broker their own marriages [...] she is a woman who actively seeks out Odysseus and who wishes to make him her husband»³⁶.

Come Maruzza, inoltre, anche Nausicaa abita un ai margini (cfr. 6.8, 204-205 e 279), una terra prospera e magica, “dalle fertili zolle” ἐπιβωλον (5.34, l’aggettivo ha questa sola occorrenza nell’*Odissea*) e pure “irta di sassi” τρηχεῖαν (5.425)³⁷. Mentre Odisseo, rifiutando il matrimonio con la principessa (7.331-733), lasciava Scheria superando l’ultima delle tentazioni che ne avevano messo a rischio il rientro a Itaca e da Penelope, Gnazio, vero e proprio anti-Ulisse, di ritorno dall’America e senza una Itaca a cui tornare, sposa una donna, una Sirena in tutto e per tutto ambigua, come la terra, l’‘Itaca’, dove ha scelto di vivere, Contrada Ninfa «il loco indove ponno capitare tante le cose che capitano ’n terra quanto le cose che capitano ’n mari» (p. 31). La terra ‘giusta’, verrebbe quasi da dire, per cedere alla tentazione del matrimonio con una creatura similmente enigmatica, una Sirena dal corpo di donna e dagli istinti animali («’sto loco pari fatto apposta per Maruzza. La terra vostra galleggia supra il mari», dice la vecchia Pina a Gnazio [p. 40]).

Ha ben ragione, dunque, Salvatore S. Nigro quando, nella quarta di copertina dell’edizione Sellerio, definisce il protagonista di *Maruzza* «un anti-Ulisse». Per questo ‘Odisseo’ camilleriano, infatti, la seduzione della Sirena non rischia di portare con sé conseguenze mortali, giacché il *viddrano* non ha bisogno dei consigli di una Circe (cfr. *Od.* 12.47-52) per godere (non solo) della voce della creatura³⁸. È anzi il suo essere diametralmente opposto all’eroe in uno dei tratti che forse più lo caratterizzano – l’andare per mare – che pare garantirgli salvezza. «Il mari non mi piaci» (p. 93), confessa Gnazio a una Maruzza estasiata dal balcone con vista, che le ha costruito. «Io ci vorria campari sempri dintra» (p. 93), risponde la donna e continua: «Non ti prioccurari, proprio pirchì semo accusì diversi camperemo d’amori e d’accordo» (p. 93).

4. Il canto «a tra... dimento» della Sirena

Alla prima visita a Contrada Ninfa, al suono della voce di Maruzza, «’mprovisa, vinni, dalla parte di mari, ’na gran vociata. Erano òmini che gridavano, ma non s’accapiva quello che dicivano» (p. 62). Gnazio imputa il vociare alla pesca di pesci grossi – «stavota il pisci era cchiù grosso del solitu» (p. 62), commenta misteriosamente Minica –, ma poco dopo scopre che qualcuno si è gettato in mare e che questo qualcuno è Aulissi, il vicino di Gnazio, che ora è contadino, ma che – racconta Minica al *viddrano* incredulo – «una vota era sempri mari mari» (p. 55).

Odyssey: Calypso, Circe and Nausicaa”, in L. KÄPPEL, V. POTHOU (eds.), *Human Development in Sacred Landscapes*, Göttingen, V&R unipress, 2015, p. 142.

³⁶ J. S. CARNES, “The Mythic Background”, cit., p. 107.

³⁷ L’aggettivo τρηχεῖα “irta di sassi” è altrove riferito, nell’*Odissea*, alla sola Itaca (9.27, 10.417, 10.463, 13.242). Sui punti di contatto tra Itaca e Scheria, P. VIDAL-NAQUET, “Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l’Odyssée”, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 25 (1970), pp. 1295-1296; G. BURZACCHINI, “La rapsodia di Nausicaa: osservazioni su un idillio mancato”, in L. FINIS, V. CITTI, L. BELLONI (a cura di), *Odisseo dal Mediterraneo all’Europa*, Amsterdam, Hakkert, 2002, p. 181; M. AGUIRRE DE CASTRO, “Landscape and Females in the *Odyssey*”, cit. pp. 142-144. Sulla liminalità di Scheria e dei Feaci, P. VIDAL-NAQUET, “Valeurs religieuses”, cit., pp. 1294-1296; A. MOREAU, “Le voyage initiatique d’Ulysse”, «Uranie», 4 (1994), pp. 52-54.

³⁸ Sulle implicazioni dei mancati consigli di una Circe per l’immaginario di Maruzza, si veda la sezione seguente.

In punto di morte per le ferite riportate mentre si lanciava in mare, dunque, quasi a spiegazione dell'incomprensibile gesto, Aulissi recita parte del v. 183 del XII canto: «λι... γυρήν... δ' ἔντυ... von ἀοι... δὴν...» (p. 65), si legge nel testo camilleriano, che riporta in nota la traduzione di G. A. Privitera (“e intonarono un limpido canto”). Nel momento della morte di Aulissi, Camilleri ricorre così alla seconda sezione del verso che nell'*epos* introduceva le parole rivolte a Odisseo dalle Sirene, parole epiche, evocative della grande guerra di Troia, e non di erotismo e d'amore come quelle di Maruzza³⁹.

[...] τὰς δ' οὐ λάθην ὠκύαλος νηῦς / ἐγγύθεν ὀρνυμένη, λιγυρήν δ' ἔντυνον ἀοιδήν· / δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, / νῆα κατάστησον, ἵνα νοῦτέρην ὄπ' ἀκούσης. / οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ, / πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκούσαι, / ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς. / ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρωῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν. / ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.

Od. 12.182-191

[...] non sfuggì ad esse la nave veloce / che s'appressava e intonarono un limpido canto: / “Vieni, celebre Odisseo, grande gloria degli Achei, / e ferma la nave, perché di noi due possa udire la voce. / Nessuno mai è passato di qui con la nera nave / senza ascoltare dalla nostra bocca il suono di miele, / ma egli va dopo averne goduto e sapendo più cose. / Perché conosciamo le pene che nella Troade vasta / soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dei; / conosciamo quello che accade sulla terra ferace”.

Le Sirene omeriche padroneggiano, come l'aedo Demodoco (8.499-520, in partic. 8.489-490) λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀεΐδεις / ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοὶ “canti la sorte degli Achei in modo perfetto, / quanto fecero gli Achei e patirono, e quanto soffrirono”, “le pene che nella Troade vasta / soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dei” (12.189-190), temi e parole ‘iliadiche’ nella forma e nel contenuto (12.184-191), che attirano l'eroe con la promessa di un sapere fondato sulla conoscenza delle vicende troiane⁴⁰. Inoltre, in quanto esseri femminili, le Sirene si appropriano di una funzione che per tradizione non pertiene loro, quella aedica appunto, già di per sé non priva, nell'*Odissea*, di complessità⁴¹.

³⁹ Sulla tipicità del canto di Maruzza rispetto alle Sirene omeriche, si veda anche M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri”, cit., pp. 347-348.

⁴⁰ Movenze iliadiche risuonano sin dall'apostrofe di apertura: l'espressione πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν “celebre Odisseo, grande gloria degli Achei” (12.184) ricorre solo qui nell'*Odissea*, mentre è riferita per due volte a Odisseo nell'*Iliade* (9.673 e 10.544). Lo stesso epiteto πολύαινος ha un'altra unica occorrenza in *Il.* 11.430 (ὦ Ὀδυσσεῦ πολύαινε δόλων ἄτ' ἠδὲ πόνου “Odisseo illustre, mai sazio di inganni e fatiche”), associato da Soco a colui che sarà, appunto, l'eroe dell'*Odissea*. Su queste movenze, si veda più estesamente P. PUCCI, “The Song of the Sirens”, cit. Per un parallelo tra il canto delle Sirene e quello di Demodoco, A. HEUBECK, *Omero. Odissea IX-XII*, cit., p. 323; F. FERRARI, “Nello specchio del passato”, cit.; M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., p. 82. La traduzione dell'*Iliade* è di M. G. CIANI (*Omero. Iliade*, Venezia, Marsilio Editori, 1990).

⁴¹ Come argomentato convincentemente da D. BOUVIER (“L'aède et l'aventure de mémoire”, in P. BORGEAUD [éd.], *La Mémoire des Religions*, Geneva, Labor et Fides, 1988, pp. 73-77), nell'*Odissea* (dove Odisseo si converte, negli *Apologoi* [canti VIII-XII] e presso Penelope [23.310-41], in una sorta di cantore di se stesso) la funzione aedica pare posta in discussione per quel che concerne la dimensione divina dell'ispirazione. All'interno di questo quadro, invece, l'*epos* delle Sirene è essenzialmente divino, giacché proviene da artefici divine (12.158 Σειρήνων [...] θεσπεσιῶν “le Sirene [...] divine”), dalla critica già ampiamente accostate alle Muse ispiratrici del canto. Sulle Sirene e le Muse, J. R. T. POLLARD, “Muses and Sirens”, cit.; P. PUCCI, *Odyseus polytropos*, cit., p. 212; L. E. DOHERTY, *Sirens Songs: Gender, Audience, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 61-62 e 136-137; P. PUCCI, “The Song of the Sirens”, cit., pp. 196-199; L. MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il mulino, 2005, pp. 35-36, 49-75, con ampia bibliografia.

All'ascolto del canto delle creature, tuttavia, l'eroe era giunto preparato da Circe, che così l'aveva messo in guardia: "Sulle orecchie ai compagni impasta / e spalma dolcissima cera, che nessuno degli altri / le senta. Tu ascolta pure, se vuoi: / mani e piedi ti leghino nella nave veloce / ritto sulla scassa dell'albero, ad esso sian strette le funi, / perché possa udire la voce delle Sirene e goderne"⁴². E Odisseo aveva ubbidito, legato mani e piedi alla base dell'albero della nave (12.50-51 e 173-179). Di contro, racconta Circe, chiunque si avvicini alle creature "ignaro" (12.41, alla lettera ἄδρεια "con ignoranza") è destinato a non fare ritorno. Con questa "imperizia", con questo ascoltare il canto delle Sirene senza preparazione e/o protezione pare dialogare il *cunto* camilleriano. Aulissi Dimare è, infatti, colto dal "limpido canto" «λι... γυρήν [...] ἄοι... δήν» (p. 65, cfr. *Od.* 12.183) di Maruzza «a tra... dimento» (p. 65), «a tra... dimento...», ripete l'uomo, «mi pigliò... la sò... voci... mi parse di... di... vidirla... quant'era... beddra... mi chiamava... can... ta... va...» (p. 65). Impreparato e senza lacci che lo trattengano – Circe aveva sottolineato a Odisseo che chi cede alle Sirene gli si avvicina "ignaro" (12.41) –, Aulissi non ha strumenti per resistere, così come non ne avrà il figlio davanti alla cisterna di Maruzza.

La morte svela così definitivamente la continuità tra il personaggio e Odisseo quando Minica ne assaggia il sangue sopra una pietra nel punto in cui la salma dell'uomo è stata per qualche tempo riposta. Aulissi è «Ὀδυσσεὺς πολύτροπος» (p. 72), esclama la vecchia, senza che sia data alcuna traduzione o traslitterazione della celebre formula associata nell'*Odissea* (1.1 e 10.330) all'eroe, variamente tradotta (fin dall'antichità) ora come "Odisseo multiforme, dai molti espedienti, ingegnoso" ora come "Odisseo che ha viaggiato molto, a lungo errante"⁴³.

All'esclamazione di Minica segue la risposta di Maruzza: «Οὔτις ora è addivintato οὔτιν!» (p. 72). Il gioco tra i due casi del termine "nessuno" – il nome con cui Odisseo si presenta al Ciclope in *Od.* 9.366 (Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὔτιν δέ με κυκλήσκουσι "Nessuno è il mio nome: Nessuno mi chiamano"), dove significativamente gli stessi due casi compaiono nel medesimo verso – sembra significare su un piano, per così dire, 'grammaticale' l'avvenuta morte di Aulissi, con il passaggio da una condizione di soggetto (il nominativo οὔτις) a una di oggetto (l'accusativo οὔτιν).

Mentre dunque Odisseo godeva della voce delle Sirene (cfr. 12.52 *τερπόμενος* "godendo[ne]", 12.188 *τερψάμενος* "avendo[ne] goduto")⁴⁴, cedendo e, insieme, superando la tentazione di ascoltare un canto aedico nella forma e nella sostanza, ben diversa è la sorte di Aulissi all'udire il "limpido canto" «λι... γυρήν... [...] ἄοι... δήν...» (p. 65) di Maruzza, la quale, poco prima che il vicino di Gnazio si gettasse in mare, aveva cantato «quant'è bello per una fimmina attrovare all'omo giusto, quant'è bello farisi abbrazzari da quell'omo e quant'è ancora cchiù bello la notti sintiri il sciauro di quella pelli masculina ammiscato col sciauro fimminino...» (p. 62).

⁴² *Od.* 12.47-52 [...] ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλεῖψαι ἐταίρων / κηρὸν δευήσας μεληδέα μή τις ἀκούση / τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκούμεν αἶ κ' ἐθέλησθα, / δησάντων σ' ἐν νηϊ θοῆ χειράς τε πόδας τε / ὄρθον ἐν ἱστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήφθω, / ὄφρα κε *τερπόμενος* ὄπ' ἀκούσης Σειρήνοισιν.

⁴³ Tralasciando in questa sede qualsiasi osservazione circa l'origine delle formule omeriche e il loro uso da parte degli aedi come strumento compositivo, è utile richiamarne la definizione sintetica tracciata da M. SALE ("The Oral-Formulaic Theory", cit., p. 56): «We use the evidence of our senses, and of elementary grammar and metrics, to identify exactly repeated word-patterns (such as *ποδάρκες δῖος Ἀχιλλεύς* [*scil.* "il divino Achille piè veloce"]) – i.e. sounds and their basic meanings, syntax and meter». Sulla formula Ὀδυσσεὺς πολύτροπος, S. WEST, *Omero. Odissea I-IV*, traduzione di G. A. PRIVITERA, Milano, Mondadori, 1993⁵ [I ed. 1981], p. 182; F. FERRARI, "Nel segno di Circe: la *politropia* di Odisseo", in A. HURST, F. LÉTOUBLON (éd.), *La mythologie et l'Odyssee: hommage à Gabriel Germain. Actes du colloque international de Grenoble, 20-22 mai 1999*, Genève, Droz, 2002, pp. 27-44.

⁴⁴ Il verbo *τέρπομαι* ha nell'epica una forte associazione con il canto aedico (cfr. C. P. SEGAL, "Kleos and its Ironies in the *Odyssey*", «L'antiquité classique», 52 [1983], p. 38).

«Le canzuni di Maruzza si rivolgono sempre ai mari, è vero, ma parlavano di quello che prova 'na fimmina quando s'innamora, quando le nasci un figlio, quando le mori qualichi pirsona cara» (p. 131). Sono, dunque, canzoni e parole d'amore, legate alla quotidianità della vita coniugale che l'immaginario del *cunto* associa tradizionalmente alla donna. Nulla hanno a che fare, invece, con le vicende guerresche del cui canto le Sirene omeriche si erano, invece, appropriate⁴⁵.

5. Sulle note di un'ambigua e millenaria liminalità

Su un totale di 147 pagine dell'edizione Sellerio, le prime 120 facciate di *Maruzza* sono quasi integralmente occupate da un mondo di miti e favole, il cui tempo si distende. La 'realtà', tuttavia, non ne è del tutto assente e le sue incursioni paiono anzi accelerare progressivamente il tempo della narrazione, con conseguenze sulle vicende e i protagonisti.

Così, se la presenza a Contrada Ninfa e a Vigàta di esponenti della Bauhaus (Walter Gropius 'in spirito' e Lyonel Feininger in carne e ossa) assume i tratti di una vicenda a metà fra la realtà e la fantasia e Maruzza partorisce Ciccina «non [...] nell'acqua di mari», come aveva fatto con Resina, «ma dintra al sò letto, come tutte le fimmine di 'sto munno» (p. 119), la comparsa a Vigàta delle automobili, «carretti senza cavaddra ma con motori che fitiva [...]» (p. 135) e di «pirsone che non erano per le quali. Vistute con una cammisa nìvura che supra aviva un distintivo a crozza di morto» (p. 135) fanno deflagrare nel magico mondo del *cunto* la devastazione del Secondo conflitto mondiale⁴⁶.

È proprio sulle note di questa ambiguità che si chiude, del resto, il racconto, quando, dopo la morte di Gnazio il 5 giugno 1943, Maruzza abbandona Contrada Ninfa indossando gli abiti della *catananna* («affirò du sacchi, in uno c'infilò 'na poco di cose di mangiari pigliate dalla dispenza, nell'altro tanticchia di mangime per lo scecco e 'na crapa che si portò appresso. Sinni annava a bitare per sempre a Vigàta, nella casa di sò catananna. A Ninfa non aviva cchiù nenti da fari» [p. 144]). Poco dopo, la violenza della realtà, della Seconda Guerra Mondiale esplose nella Contrada.

Qui, nella distruzione totale della guerra che ha pure strappato a Gnazio e Maruzza il primogenito Cola, Steven, un giovane e sveglio soldato americano, ha perso una gamba e sente la morte arrivare. «[...] 'na conghiglia enorme gli annò a sbattiri contro un oricchio. E allura sintì 'na luntana voci fimminina che meravigliosamente cantava» (p. 146). È la conghiglia in cui Maruzza e Resina hanno spesso cantato guardando il mare. «Accussì, [Steven] sintenno quella musica, manco s'addunò di morire» (p. 147).

«Le Sirene non uccidono più. Amano e soccorrono», commenta Nigro a proposito della morte del giovane soldato americano, nella quarta di copertina. Le Sirene, però, quelle omeriche, non uccidevano, almeno non nel modo in cui uccide Maruzza⁴⁷. L'*Odissea* sembra anzi suggerire che, come Steven, le loro vittime morissero ascoltandone il limpido e infinito canto. “Gli uomini incantano, chi arriva da loro” (*Od.* 12.40 ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται), spiega Circe a Odisseo e continua:

⁴⁵ A questo riguardo, si può osservare come Gnazio noti, inquieto, quanto le parole dei canti di Resina siano diverse da quelle della madre, in quanto «cose che a Gnazio lo squietavano» (p. 130). «Resina non s'arrivolveva ai mari per la semplici sciascione che lei, quando cantava, era come se s'attrovava dintra ai mari stisso e non aviva di bisogno di chiamarlo e le sò storie perciò dovivano per forza parlari di piscipata, di delfini, di piscicani» (p. 131).

⁴⁶ Per una lettura attenta alle tematiche artistiche, con particolare riferimento alla Bauhaus, all'interno di *Maruzza*, T. FIORE, “Builders, mermaids and the Bauhaus: New visions of the migrant return in Andrea Camilleri's *Maruzza Musumeci*”, «Studi italiani», 54 (2015), pp. 183-196.

⁴⁷ Durante il matrimonio, Minica ammazza il cane Gro «con le mano. Lo strangugliò. Quella avi 'na forza che pò spaccari 'na pietra firrigna con le jita» (p. 73), commenta la vecchia Pina a Gnazio.

“A colui che ignaro s'accosta e ascolta la voce / delle Sirene, mai più la moglie e i figli bambini / gli sono vicini, felici che a casa è tornato, / ma le Sirene lo incantano col limpido canto” (12.41-44 ὅς τις ἀϊδρεΐη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση / Σειρήνων, τῶ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται, / ἀλλά τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν ἀοιδῆ). Questa è la minaccia incarnata dalle creature omeriche.

Così, mentre la crudeltà della guerra irrompe nel mondo del mito e della favola, dove bellezza e bestialità sono in grado di dialogare e convivere tra loro, questo mondo di Sirene e Ninfe continua ad apparire ancora capace di dare una risposta alla 'realtà' dominata dalla brutalità del conflitto mondiale, senza alcuna controparte di bellezza. Il canto delle Sirene all'interno della conchiglia assume così tratti eziologici, innestando mito su mito e condividendo con quello antico la funzione di dare un senso all'esperienza umana⁴⁸. Il brusio indistinto che, nella quotidianità, si ha l'impressione di sentire portandosi all'orecchio una conchiglia sembra dunque diventare, dentro e fuori dal mondo del *cunto*, evocativo di quelle «“così fatate”, [...] che normalmente, con gli occhi non è possibile vedere», rubando le parole di Camilleri nella nota di chiusura. In questa sorta di mito moderno, nato da un processo di rimitologizzazione, conflitti, tensioni e contraddizioni sono così offuscate, mediate e naturalizzate attraverso figure e temi che dall'*Odissea* discendono fino ai giorni nostri.

⁴⁸ Su questa funzione di mediazione e naturalizzazione del mito (non solo) nell'antichità, G. S. KIRK, *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley-Los Angeles, Cambridge University Press, 1970.

Bibliografia

- AGUIRRE DE CASTRO, MERCEDES, "El tema de la mujer fatal en la *Odissea*", «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos», 4 (1994), pp. 301-317.
- AGUIRRE DE CASTRO, MERCEDES, "Landscape and Females in the *Odyssey*: Calypso, Circe and Nausicaa", in L. KÄPPEL, V. POTHOU (eds.), *Human Development in Sacred Landscapes*, Göttingen, V&R unipress, 2015, pp. 135-145.
- BEEKES, RAYMOND, "Pre-Greek Names", «The Journal of Indo-European Studies», 37 (2009), pp. 191-197.
- BERGREN, ANN L. T., "The (Re)Marriage of Penelope and Odysseus. Architecture Gender Philosophy", «Assemblage», 21 (1993), pp. 6-23.
- BETTINI, MAURIZIO, SPINA, LUIGI, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- BOUVIER, DAVID, "L'aède et l'aventure de mémoire", in P. BORGEAUD (éd.), *La Mémoire des Religions*, Geneva, Labor et Fides, 1988, pp. 63-78.
- BOUVIER, DAVID, "La mémoire et la mort dans l'épopée homérique", «Kernos», 12 (1999), pp. 59-61.
- BURZACCHINI, GABRIELE, "La rapsodia di Nausicaa: osservazioni su un idillio mancato", in L. FINIS, V. CITTI, L. BELLONI (a cura di), *Odisseo dal Mediterraneo all'Europa*, Amsterdam, Hakkert, 2002, pp. 167-188.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CARNES, JEFFREY S., "The Mythic Background of Homer's Phaiakians", «Ramus», 22 (1993), pp. 103-115.
- CIANI, MARIA GRAZIA, *Omero. Iliade*, Venezia, Marsilio, 1990.
- DE JONG, IRENE, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- DI BENEDETTO, VINCENZO, *Omero. Odissea*, Milano, BUR, 2010.
- DOHERTY, LILLIAN E., "Sirens, Muses, and Female Narrators in the *Odyssey*", in B. COHEN (ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 81-92.
- DOHERTY, LILLIAN E., *Sirens Songs: Gender, Audience, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- FERRARI, FRANCO, "Nel segno di Circe: la *politropia* di Odisseo", in A. HURST, F. LÉTOUBLON (éd.), *La mythologie et l'Odysée: hommage à Gabriel Germain. Actes du colloque international de Grenoble, 20-22 mai 1999*, Genève, Droz, 2002, pp. 27-44.
- FERRARI, FRANCO, "Nello specchio del passato: dalle Sirene a Demodoco", «Paideia», 59 (2004), pp. 147-167.
- FIORE, TERESA, "Builders, mermaids and the Bauhaus: New visions of the migrant return in Andrea Camilleri's *Maruzza Musumeci*", «Studi italiani», 54 (2015), pp. 183-196.
- GARCÍA FUENTES, CRUZ, "Algunas precisiones sobre las sirenas", «Cuadernos de Filología Clásica», 5 (1973), pp. 107-116.
- GRESSETH, GERALD K., "The Homeric Sirens", «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 101 (1970), pp. 203-218.
- GROSS, NICOLAS P., "Nausicaa: A Feminine Threat", «The Classical World», 69 (1976), pp. 311-317.

- HEUBECK, ALFRED, *Omero. Odissea IX-XII*, traduzione di G. A. PRIVITERA, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 1983.
- IRIARTE, ANA, “Le chant-miroir des Sirènes”, «Mètis», 8 (1993), pp. 147-159.
- KIRK, GEOFFREY S., *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley-Los Angeles, Cambridge University Press, 1970.
- LIDDELL, HENRY G., SCOTT, ROBERT, JONES, HENRY S. (eds.), *LSJ. A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1940⁹, Supplement 1996.
- LOSCALZO, DONATO, “Il canto delle Muse e il canto delle Sirene”, «Nuovo Meridionalismo Studi», 3 (2017), pp. 191-197.
- MOREAU, ALAIN, “Le voyage initiatique d’Ulysse”, «Uranie», 4 (1994), pp. 25-66.
- NILES, JOHN D., “Patterning in the Wanderings of Odysseus”, «Ramus», 7 (1978), pp. 46-60.
- NISHIYAMA, YUTAKA, “A Study of Odd- and Even-Number Cultures”, «Bulletin of Science, Technology & Society», 26 (2006), pp. 479-484.
- ORTNER, SHERRY B., “Is female to male as nature is to culture?”, in M. Z. ROSALDO, L. LAMPHERE (eds.), *Woman, culture, and society*, Stanford, Stanford University, 1974, pp. 68-87.
- PAGE, DENIS, *Racconti popolari nell’Odissea*, trad. it. di R. VELARDI, Napoli, Liguori, 1983 (*Folktales in Homer’s Odyssey*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1973).
- PARRY, ADAM (ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milan Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- POLLARD, JOHN R. T., “Muses and Sirens”, «The Classical Review», 2 (1952), pp. 60-63.
- PUCCI, GIUSEPPE, “Le Sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage”, «ClassicoContemporaneo», 1 (2014), pp. 80-97.
- PUCCI, PIETRO, *Odysseus polytropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- PUCCI, PIETRO, “The Song of the Sirens”, in S. L. SCHEIN (ed.), *Reading the Odyssey: Selected interpretive essays*, Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 191-199.
- ROSSI, PAUL, “Sirènes antiques. Poésie, Philosophie, Iconographie”, «Bulletin de l’Association Guillaume Budé», 29 (1970), pp. 463-481.
- SALE, MARY, “The Oral-Formulaic Theory Today”, in J. WATSON (ed.), *Speaking Volumes. Orality and Literacy in the Greek and Roman World*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 53-80.
- SCHEIN, SETH L., “Odysseus and Polyphemus in the *Odyssey*”, «Greek Roman and Byzantine Studies», 11 (1970), pp. 73-83.
- SEGAL, CHARLES P., “*Kleos* and its Ironies in the *Odyssey*”, «L’antiquité classique», 52 (1983), pp. 22-47.
- SEGAL, CHARLES P., “Divine Justice in the *Odyssey*: Poseidon, Cyclops, and Helios”, «The American Journal of Philology», 113 (1992), pp. 489-518.
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374.
- VERNANT, JEAN P., “Hestia-Hermès. Sur l’expression religieuse de l’espace et du mouvement chez les Grecs”, «L’Homme», 3 (1963), pp. 2-50.
- VIDAL-NAQUET, PIERRE, “Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l’*Odysée*”, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 25 (1970), pp. 1278-1297.
- WEST, STEPHANIE, *Omero. Odissea I-IV*, traduzione di G. A. PRIVITERA, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 1993⁵ (I ed. 1981).

- WILKIE, JAMES E. B., BODENHAUSEN, GALEN V., "Are Numbers Gendered?", «Journal of Experimental Psychology: General», 141 (2012), pp. 206-210.
- WILKIE, JAMES E. B., BODENHAUSEN, GALEN V., "The numerology of gender: gendered perceptions of even and odd numbers", «Frontiers in Psychology», 6 (2015), pp. 1-10.
- WOHL, VICTORIA J., "Standing by the *Stathmos*: The Creation of Sexual Ideology in the *Odyssey*", «Arethusa», 26 (1993), pp. 19-50.

«Torno torno all'arbolo d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri

LAURA MEDDA

One of the most beloved narrative outcomes of Andrea Camilleri is his 'metamorphoses trilogy', which offers, in this order, the first novel about the mermaid-lady *Maruzza Musumeci* (2007); the second about Minica, who wants to become a tree, named *Il casellante* (2008), and the last about the story of Giurlà and the goat-lady, found in *Il sonaglio* (2009). The three novels attest to the awesomeness of the Sicilian landscape, which turns out to be the boundary where the fantastic, seen as the natural and possible order of things, happens to be the co-extension of reality. Just like many other important novelists of the XX century, Camilleri uses the novels to explore the functions of the myth: the depth of his tales projects the tragic and the wonderful of human existence in the game of metamorphoses, the figurative hypotheses of a metanarrative mark which, within the life/death cycle, come to be/ an omen of eternity.

Non c'è scrittore autentico,
il quale non abbia i suoi quarti di luna,
il suo capriccio,
la musa nascosta,
che a un tratto lo inducono a farsi eremita.

(Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*)

1. Introduzione

Tra le pagine più care, Andrea Camilleri riserva un posto speciale a quelle raccolte in una trilogia delle metamorfosi di suggestiva e raffinata bellezza. *Maruzza Musumeci*, *Il casellante*, *Il sonaglio* figurano tra gli esiti narrativi più intensi per lo scrittore siciliano, il quale nel corso di un'intervista ebbe modo di precisare la genesi di questa particolare circostanza creativa:

Verso gli anni miei 80 ho cominciato ad avere alquanto a noia le autostrade che percorrevo da anni, l'autostrada Montalbano e l'autostrada romanzi storici e civili. Mi ero accorto che c'erano degli svincoli che conducevano a paesaggi inesplorati, così con *Maruzza Musumeci* ho preso uno di questi svincoli: voglio dire che il romanzo *Maruzza Musumeci* non rientra nei due filoni principali narrativi miei, è qualche cosa di assolutamente diverso, è un romanzo su una metamorfosi. Il romanzo *Maruzza* ha generato in me la voglia di raccontare altre metamorfosi¹.

Seguendo sentieri inesplorati, la triade romanzesca vibra nelle atmosfere di uno scenario isolano che si aggira nei dintorni di Vigàta, epicentro narrativo divenuto quasi astrazione, nel quale evocare questo paesaggio e la sua storia non può che richiamare quella sotterranea classicità di appartenenza che ne segue ogni movimento. La scintilla creativa si accende mentre scorrono memorie di paesaggi realmente vissuti da Andrea Camilleri durante l'infanzia, quando la casa sorvegliata da un ulivo millenario, la piccola linea ferroviaria e il paesaggio montano diventano immagini simboliche destinate a tessere la trama di un mito.

¹ "Andrea Camilleri IL CASELLANTE", in <<https://youtu.be/U6PGPbZCe5M>> [20 ottobre 2008].

In qualche modo, a Camilleri sembra essere accaduto ciò che Pavese confida in una delle sue lettere:

Sempre, ma più che mai questa volta, ritrovarmi davanti e in mezzo alle mie colline mi sommuove nel profondo. Devo pensare che immagini primordiali, come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi, anzi in questo luogo [...] e rivedere perciò questi alberi, case, viti, sentieri ecc. mi dà un senso di straordinaria potenza fantastica, come se mi nascesse ora, dentro, l'immagine assoluta di queste cose [...] insomma ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici, per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo².

Le funzionalità del mito, non a caso, investono alcuni importanti segmenti della poetica pavesiana e lo scrittore, tornando sui passi della *Scienza Nuova* di Vico, ebbe occasione di soffermarsi proprio su quei meccanismi, legati all'attività performativa del flusso mitico e al suo manifestarsi in *poiesis*, presenti anche all'interno della trilogia camilleriana³. Da tale angolazione, questi romanzi si configurano come gravitanti intorno a nuclei *mitici* radicati nella misura narrativa, nell'azione e nei fitti apparati dialogici che in essi prendono vita, in realtà solo in parte contaminati dalla teatralità insita in questo *modus scrivendi*. La predominanza della forma dialogica, infatti, deriva principalmente da un sostrato aderente alle ascendenze classiche dei diversi nuclei tematici, secondo richiami letterari (risaltano i riferimenti a Ovidio, al poema odissiacò, all'opera di Lucrezio) e per quanto comporta l'evocazione di un paesaggio narrante che affiora dagli spettri cromatici dell'oralità. Una forma narrativa non certo consueta nel Novecento letterario ma ampiamente sfruttata nel periodo classico e rinascimentale, in questo caso riflesso cangiante di una *natura* che vive dentro le suggestioni del paesaggio siciliano e privilegiato strumento atto a indagare il reale.

Ma che cosa accade quando il mito precipita definitivamente nel dominio del *logos*? Se, nel caso di Pavese, la poesia rappresenta in certa misura lo sforzo più assiduo per ridurre i miti in chiarezza (contribuendo così alla loro distruzione), nei romanzi di Camilleri, il ricongiungimento con il mito – a ridosso di eventi tragici solo in apparenza paralizzanti e nei quali ogni cosa può riconfluire, per attrazione, al centro della vita⁴ – diviene incarnazione nel trascorrere delle immagini narranti, secondo altre e diverse gradazioni.

Dal punto di vista della costruzione narrativa, infatti, i racconti della trilogia si aprono sistematicamente a una misura del meraviglioso che non detta chiarezza, ma che necessita di essere creduta in quanto *esperienza* universale e poetica: misura del possibile – cui tutta la narrazione, convergendo verso il basso, protende – che si figura in una corposa completezza creativa dalle atmosfere favolistiche.

² Da una lettera di Cesare Pavese a Fernanda Pivano, Santo Stefano Belbo, 27 giugno 1942 (S. GIVONE [a cura di], *Cesare Pavese. Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, pp. VI-VII).

³ Per maggiori approfondimenti, T. TARANI, "Il demone e l'eroe. Altre osservazioni su Pavese e Vico", in A. DOLFI (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 217-243. In relazione alle nostre argomentazioni, si veda inoltre E. CASSIRER, *Linguaggio e mito: un contributo al problema dei nomi degli dèi*, trad. it. di G. ALBERTI, Milano, SE, 2006.

⁴ Sul tema rimandiamo all'interessante contributo di R. BODEI, *Sperare nel tragico*, in ID., *La filosofia del Novecento*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 22-25.

2. Paesaggi narrativi inesplorati

2.1. Da quella voce, per nuova voce: la favola della donna-Sirena

Nel primo romanzo della trilogia assistiamo alla favola di una donna-Sirena che il piccolo Camilleri sentì raccontare da un bracciante e che molti anni più tardi rivivrà in *Maruzza Musumeci*, creatura del mare che va in sposa al contadino Gnazio Manisco nella casa di Contrada Ninfa:

Contrata Ninfa era 'na speci di punta di terra che s' infilava nel mari come la prua di un papore e le deci sarme in vendita erano proprio quella punta, sicchè il mari stava torno torno per tri latate, solo una latata confinava con altra terra. Anzi, con una trazzera. Ma in questa latata di parte di terra ci stava un aulivo saraceno che la ginti diciva che aviva cchiù di milli anni. L'arbolo giusto per moriri taliannolo. E fu l'aulivo a persuadiri alla fine Gnazio ad accattarisi il tirreno⁵.

Le parole della gnà Pina, che «caminanno paìsi paìsi e campagne campagne, accanosceva vita, morti e miracoli di tutti e perciò, a tempo perso e a richiesta, faciva macari la ruffiana, combinava matrimoni»⁶, svelano a Gnazio tutta la misteriosa bellezza del luogo:

“Pirchè contrata Ninfa è diversa, nun è né terra né mari”.
Gnazio si misi a ridiri.
“Comu non è terra e nun è mari? Li viditi 'st' àrboli?”.
“Certo. Ma che veni a diri?”.
“Veni a diri che nisciuno ha mai viduto àrboli crisciri 'n mezzo al mari”.
“Gnazio, lo sapiti che sutta alla terra vostra c'è mari? I piscatori e i marinari dicino che contrata Ninfa galleggia supra il mari e che sutta c'è sulo acqua”.
Gnazio si sintì aggiarnare.
“Davero?”.
“Accussi dicino. Epperchiò chisto loco, che non apparteni né alla terra né al mari, è il loco indove ponno capitare tanto le cose che capitano 'n terra quanto le cose che capitano 'n mari”⁷.

Il quadro naturale descritto in queste sequenze assume i connotati di una terra di confine tra il mondo reale e quello magico, perché, accanto alla suggestione paesaggistica, si estende la straordinaria *vis* del fantastico, vale a dire quel meraviglioso che sfiora le atmosfere del realismo magico e si scioglie come un cerchio figurativo del reale. Un quadro dove ciò che segue un ordine è destinato a stravolgersi e dove, nell'attesa di un ripristino, il reale non può far altro che sostanzarsi nel contatto con l'inesplicabile disordine naturale delle cose. Nel romanzo, le suggestioni di Contrada Ninfa si rispecchiano nella bellezza misteriosa della giovane sposa, la cui natura mutevole si vela e disvela come fosse una circostanza naturale, sfuggente e indecifrabile quanto il suo canto: «Aviva 'na voci càvuda ma potenti, miludiusa, che affatava. Quella voci era un vento càvudo che ti faciva a picca a picca mancarì di piso, po' ti sollevava in aria a leggio a leggio come 'na foglia e ti faciva perdiri dintra al celu»⁸.

Il magico canto e la provenienza di Maruzza si definiscono come un piano prospettico da intuire, la cui inafferrabilità appare necessaria affinché l'aura mitica non vada incontro a distruzione e dissemini, lungo tutto il racconto, un continuo fiorire di piani prospettici. In particolare, nei passaggi conclusivi del romanzo, è possibile individuare una serie di

⁵ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 21.

⁶ Ivi, p. 30.

⁷ Ivi, p. 31.

⁸ Ivi, p. 57.

intrecci che dilateranno progressivamente gli spazi narrativi e che si riveleranno particolarmente significativi. Nell'ultimo capitolo, ad esempio, assistiamo alla scomparsa della giovane Resina, la quale, secondo il presagio di una melodiosa canzone, riesce a salvare il fratello portandolo per sempre con sé in una grotta marina: «Gnazio 'na mattina del misi di majo dell'anno milli e novicento e trintanovi sintì a Resina che cantava affacciata al balconi. La canzoni diciva di una grotta nel funno del mari indove c'era come 'na grannissima campana fatta d'aria e perciò macari le criature nasciute nella terra ci potivano campare»⁹. Un'attenta lettura dell'episodio e dei suoi richiami all'interno di diverse sequenze narrative permette di definirne i significati nascosti, decifrando il delinearci di questi insoliti destini non nel segno della morte comunemente intesa ma come slittamento dell'esistenza terrena in una dimensione altra eppure contemplata.

Nelle pagine successive, la seconda coppia di fratelli deputata a proseguire la stirpe dei Manisco (Calorio e Ciccina) sarà invece specularmente destinata a futura morte terrena e lo stesso schema del doppio diverrà funzionale alle sorti di Gnazio e Maruzza: attraverso i due protagonisti, si rispecchieranno l'umano destino di morte per lui e il trasferimento in paese, dopo il bombardamento della casa coniugale, per lei. La morte della donna-Sirena, in effetti, non viene raccontata perché probabilmente destinata a non avvenire, se non dopo un incredibile lasso temporale, e il racconto si chiude con l'immagine di un soldato ferito che si abbandona al canto di una conchiglia.

Era un picciotto coraggioso e sperto, perciò si fici subito capace che per lui era questione di picca tempo. S'assistimò meglio nel funno del fosso pirchi aviva 'na petra sutta alla schina che lo faceva stare scomodo. Ma nel movimento che fici, 'na conchiglia enorme gli annò a sbattiri contro un oricchio. E allura sintì 'na luntana voci fimminina che meravigliosamente cantava.

Non può essiri, pinsò, forse sto principianno a delirare.

Com'è possibili che dintra a 'na conchiglia c'è una voci di fimmina che canta? E doppo quella prima canzoni 'n'otra voci fimminina, ma assai cchiù picciotta, quasi da piccilidra, seguitò a cantare.

Steven non capiva le palore, ma i motivi affatavano, 'ncantavano, non parivano di chista terra, era come se vinivano da un munno scognito, sprufunnato nella notti dei tempi. E la conchiglia risonava alle voci come 'na cassa armonica, pariva come 'n'orchestra che faceva l'accompagnò.

Accussì, sintenno quella musica, manco s'addunò di morire¹⁰.

In questa scena, la scrittura di Camilleri si abbandona allo scorrere lento di un fotogramma che cattura l'immagine di un personaggio nuovo e assolutamente marginale rispetto all'impianto del *plot* narrativo ormai prossimo all'epilogo. Lo scrittore sceglie un finale tanto inaspettato quanto segnato da una forte connotazione simbolica perché, nell'antica voce delle Sirene proveniente dalla conchiglia, si manifesta il conciliarsi della vita con la morte e forte vibra la percezione di un altrove fantastico, capace di investire il reale con straordinaria potenza performante.

In realtà, queste proiezioni attraversano il canto in tutto il romanzo, atmosfere che sul piano espressivo si traducono in un linguaggio *affatato* dal respiro arcaico, come sottolineato dallo stesso Camilleri: «Lo scopo era appunto quello di 'arcaicizzare' attraverso un uso particolare della parlata contadina. Mentre scrivevo il racconto, mi suonava ancora dentro la voce di Minicu, che mi raccontava le storie da bambino»¹¹. Da quella voce, per nuova voce, la storia di Maruzza Musumeci diverrà «una favola per

⁹ Ivi, p. 138.

¹⁰ Ivi, pp. 146-147.

¹¹ Citato in G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Siena, Lorenzo Barbera editore, 2009, pp. 623-624.

adulti», da intendersi, continua Camilleri, come un vero e proprio «scarto della ragione»¹².

2.2. «Un altro munno»: quando Minica tentò di trasformarsi in albero

Uno scarto della ragione diversamente declinato disegnerà le linee più profonde di una nuova storia dedicata al tema delle metamorfosi e raccontata ne *Il casellante*. In questa seconda sezione della trilogia vive ancora la suggestione di un paesaggio realmente vissuto, quello della linea ferroviaria che da Vigàta conduce a Castellovitrano, ma la vicenda si svolge durante gli anni della Seconda guerra mondiale e onora abbondantemente l'avvio realistico del genere fiabesco, concedendo alla quasi totalità della trama una sequenza di fatti storicamente determinati. Nel romanzo, la spirale del fantastico si concentra nei capitoli finali, dosando sapientemente una soluzione di continuità narrativa capace di depotenziare possibili elementi di rottura, quando, dopo aver saputo che non potrà più avere figli, Minica, che «pariva non sentirsi nenti, persa in un altro munno»¹³, si abbandona alla propria *metamorfica natura*. Circostanza particolarmente sorprendente, dal momento che la protagonista questa volta è una donna priva di elementi fatati e la cui figura umana si distrugge in un momento preciso, quello del dolore che pietrifica e conduce a morte. Il narratore riuscirà tuttavia a mettere in scena una sorta di caduta del reale nell'irreale, infine accolta come possibile nell'ordine delle cose:

Però certe volte Nino si scoraggiava assà. Ma si potiva annare avanti accussì? Per quanto tempo ce l'avrebbi fatta a resistiri a quella situazioni? E se mentri travagliava gli capitava qualichi cosa, metti 'na firita, 'na caduta che non l'avrebbi fatto cataminare per qualichi jorno, chi avrebbi abbadato a sò moglie, chi se ne saribbi pigliato cura? Certe notti che questi pinseri l'angustiarono chiossà del solito, gli viniva gana di annare all'orto, scavarisi un fosso allato a quello di Minica, trasiricci dintra e circari d'addivintari àrbolo macari lui. 'Na pazzia? Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiaiva. E non si potiva cangiare da vivo? S'arriordò che alle scoli limentari 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'adrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo potivano fari, pìrchì ora l'omo non ne era cchiù capace?¹⁴

La tentata regressione di Minica allo stato vegetale, secondo altre prerogative ma come nel referente dafneo, si rivelerà di segno positivo perché connotata da una valenza salvifica: il tragico che irrompe nell'esistenza della giovane donna, la violenza subita e la conseguente sterilità sembrano infatti potersi completare solo nell'approdo all'assoluto naturale attraverso un processo metamorfico.

'Na matina, che le aviva portato il latti, Minica l'arrefutò.

“Doppo”.

“Doppo chi cosa?”

“Mi devi trapiantare”.

A logica d'àrbolo, aviva raggiuni. Era vinuto il tempo che avrebbi dovuto essiri trapiantato, macari se non era stascione.

Non si provò manco a tintari di faricci cangiare idea, si era subito fatto prirsuasato che se non faciva quello che lei voliva, Minica non avrebbi mangiato né quela jornata né appresso.

Pigliò lo zappuni, accomenzò a scavarisi un fosso a quattro passi da indove stava lei. Lo fici funnuto in modo che sarebbi ristata 'nfussonata fino a mezza coscia. Ci svacantò dintra un

¹² Ivi, p. 622.

¹³ A. CAMILLERI, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 121.

¹⁴ Ivi, pp. 128-129.

cato d'acqua. Po' miscelò la terra con il fumeri che era ristato e annò a sradicari a Minica. Era un travaglio da fari con le mano, con lo zappuni potiva farle mali.

Quanno i piduzzi vinniro allo scoperto, gli pigliò un sintòmo. Stavano veramenti addivintanno radici! Ma com'era possibili?

Le dita, in punta, avivano perso ugnà, pelli e carni e ammostravano lo scheletro. Erano come un paro di quasette sfunnate che lassano nesciri fora le dita. Solo che accà invece vinivano fora l'ossiceddri, fini fini, tanticchia giallusi e cummigliati a tratti di macchiette verdi, 'na speci di muschio. Sinni stavano piegati e avivano già artigliato il tirreno¹⁵.

“Ma pirchè voi addivintari arbolo?” addimannò Nino dispirato.

L'occhi di Minica, per un sulo momento, tornaro a essiri vivi.

“Voglio fari frutti”.

Allura Nino accapì. Se non ce l'aviva potuto fari come fimmina ad aviri figli, voliva provarli a fari frutti addivintanno arbolo.

E in quel momento giurò che l'avrebbe sempri accuntintata, a costo d'addivintari lui stisso concime, terra, filo d'erba, acqua¹⁶.

Minica viene investita dalla *favola* non appena i suoi occhi si spengono e ritroverà la propria luce solo nell'ultimo istante, quando, in uno scenario devastato dai bombardamenti, Nino prenderà con sé un bimbo e lei potrà cullarlo. In quel preciso istante, «nella grutta, col bianco della marna, pariva che si era fatto jorno»¹⁷.

Nel romanzo, svincolandosi da fratture e slittamenti e favorita – come afferma Camilleri – da «luoghi e situazioni ideali»¹⁸ che ispirano l'incedere del passo narrativo, riesce concretamente a modularsi quella dinamica dell'inverso rintracciabile anche nella storia della donna-Sirena e nell'ultima sezione della trilogia. Nei racconti metamorfici accade, infatti, che la realtà sia interrotta dalle movenze di una *favola* proveniente dal profondo, la quale sembra voler suggerire la complessità del reale, la parzialità della sua superficie visibile e ordinata, ma anche richiamare a un'essenzialità che cambia il senso delle cose e dello stare al mondo. Prospettiva dalla quale risalta chiaramente in che modo l'elemento della metamorfosi riesca a veicolare l'analogia di maggiore incisività comune ai tre romanzi.

Nelle dinamiche del processo metamorfico, in effetti, è possibile intravedere la trasfigurazione di quella sfida incessante che investe le funzionalità dell'arte e della poesia: se la voce nella conchiglia diviene prefigurazione del canto poetico proveniente da un altrove misterioso e in grado di accendere la realtà attraverso la scrittura, conciliandosi con la morte, anche la sfida di Minica nei confronti della pietrificazione non è altro che il tentativo di superarla per riconciliarsi con la vita.

2.3. Il magico tintinnio: storia di un amore possibile

Tra le suggestioni di un paesaggio siciliano nel quale il ciclo vita-morte assorbe una natura *mitica* – con il seguire della vita che ormai ha già esperito la caduta nell'irreale –, le metamorfosi entrano nel gioco del tragico e del meraviglioso umani, creando piani prospettici nei quali tutto ciò che vi si genera archetipicamente reca in sé la possibilità di spazializzarsi, di vibrare nell'universale. A proposito di miti e metamorfosi, Italo Calvino – parlando, in riferimento al testo ovidiano, di «indistinti confini» e di «contiguità tra tutte le figure e le forme dell'esistente» che «inglobano nella loro comune sostanza ciò che

¹⁵ Ivi, pp. 130-131.

¹⁶ Ivi, p. 132.

¹⁷ Ivi, p. 140.

¹⁸ In G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 634.

usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee, psicologiche e morali»¹⁹ – suggerisce la possibilità di esplorare le funzionalità di questi nuclei narrativi secondo un investimento di senso che ci proietta sui passi delle nostre storie camilleriane. In effetti, tali nuclei metamorfici appaiono costruiti come uno specchio dell'umano che per contiguità lo completa, così la natura animale delle donne-Sirene, quella vegetale della donna ormai sterile e ancora il doppio metamorfico della donna-capra nel terzo romanzo della trilogia.

Ne *Il sonaglio*, le trame del fantastico emergono in maniera evidente dalle suggestioni del paesaggio che si rivelano agli occhi del protagonista, il quale giovanissimo abbandona il villaggio di pescatori per diventare un servo pastore di montagna. Siamo in presenza di uno scenario che gradualmente assumerà i connotati del *locus amoenus*, paesaggio vocato a sospendere il tempo e dal quale discende una particolare atmosfera, resa più intensa dall'innesto mitico e narrativamente ibridante del racconto orale, del *cunto*, della *fabula* e che lo scrittore affida ancora una volta all'insospettabile comparsa di un personaggio marginale:

[...] 'na fimmina quarantina, madre di d'ù figli, che di nomi faciva Ernesta ma che le sò cumpagne acchiamavano la maestra non pirchi portava l'occhiali, ma pirchi era struita assà. Sapiva 'na gran quantità di storie e certe volte, mentri che stavano a mungiri, qualichiduna di 'ste storie le contava alle compagne che l'ascutavano affatate. [...] Ernesta contava cose passate dell'antichitate, di quanno gli dei potivano cangiarisi e cangiare a volontà le pirsona in àrboli e armàli e diciva di come 'na beddra picciotta addivintò alloru e di come 'n'otra fimmina addivintò tarantola²⁰.

Le «cose passate» che vivono nei racconti della giovane donna non sono altro che miti, metamorfosi, storie d'amore, di unioni carnali tra uomini e animali, discorsi che insomma dischiudono a Giurlà l'immaginazione del vissuto e dell'esperibile umano e che renderanno lo speciale rapporto con la capra Beba un amore *possibile*. Questa favola sarà però destinata a subire una battuta d'arresto, quando, in seguito a una tempesta, Beba muore, evento tragico che tuttavia cela in maniera complementare una metamorfosi inversa:

La varca stava ancora a galla sì, ma era sottusupra! Si era capolgiuta! Perciò Anita e Beba erano cadute dintra all'acqua e ora si stavano anniganno! Senza manco pigliari aria, si calumò. Scinnì dritto che pariva un fuso, l'occhi sbarracati a taliari a dritta e a manca, ma si vidiva picca, l'acque erano troppo trubbole. Spirò che Anita e Beba ancora non erano arrivate all'artizza di quella spici di foresta suttamarina, se ci trasivano dintra non le avrebbi arritrovate mai.

E finalmente le vitti.

Sinni stavano calanno verso il funno con tanta lintizza che in prima gli parsero ferme, come sospise a mezzaria. 'U silenzio, drassutta, era assoluto. Anita, i capelli aperti a raggera e tisi verso l'àvuto, le mano longo i scianchi, scinniva come se era addritta, senza fari un movimento. Beba macari lei pariva che stava addritta supra alla terra, ma si era vinuta a trovarsi con la testa a paro di quella della picciotta.

Le facci d'Anita e quella di Beba perciò erano vicinissime l'una davanti all'altra, si taliavano occhi nell'occhi come se stavano parlanno, in cunfidenza, di un sigreto che sulo loro d'ù sapivano.

Per qualichi secunno ristò fermo a taliare la scena, affatato²¹.

¹⁹ I. CALVINO, "Indistinti confini", in P. BERNARDINI MARZOLLA (a cura di), *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994, p. VII.

²⁰ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 81-82.

²¹ Ivi, pp. 161-162.

Nell'evoluzione del racconto assistiamo a una duplice trasformazione, prima capace di rendere umana una capra e poi di intervenire a completare un amore considerato *normale*. In questo caso, il reincarnarsi di Beba nel corpo della giovane Anita sarà rischiarato dai segni dell'onirico e veicolato simbolicamente da un oggetto ritrovato da Giurlà in fondo al lago.

Tutto 'nzemmula accapì che, senza addunarisinni, era tornato al punto prciso indove era capitata la disgrazia. E allura gli vinni 'na gran gana di calarisi in acqua. Pìrchì, se non aviva nisciun desiderio di piscari? Si livò la cammissa e i cazùna e si tuffò. L'acqua era chiara. Natò verso il funno, fino al limiti della furesta suttamarina. Notò proprio 'n cima a un ramo 'na cosa russa che in prima gli parse corallo. Ma com'era possibbili 'u corallo in un laco? Allungò 'na mano, la toccò. Non era corallo, era 'na speci di fettuccia russa arruvigliata. La sbrogliò, la pigliò. Sì, era 'na fettuccia russa che a mità aviva attaccato un sonaglio. Si sintì di colpo ammanari l'aria pìrchì si era arricordato. Niscì di cursa fora dall'acqua, acchianò nella varcheddra. Il sabato avanti che capitava la disgrazia, Anita era arrivata con quella fettuccia e l'aviva attaccata al collo di Beba. Allura si fici pirsuasò che quella era la risposta, il signo che aviva addimannato. Da quel momento in po' se la tinni sempri 'n sacchetta²².

Con *Il sonaglio* scivola tra le mani del lettore quel simbolo fatato che stringe un nodo tra mondo magico e reale, così come, in qualche modo, avviene con la conchiglia miracolosamente intatta tra le macerie di Contrada Ninfa. L'oggetto recuperato dal giovane servo suggerirà in effetti la possibilità di una metamorfosi inversa sul piano del reale, oramai investito dal meraviglioso che pertiene all'esistenza umana in quanto necessità intrinseca, e finirà con l'assumere piena valenza simbolica anche a livello testuale. Nei passaggi successivi, ogni tintinnio permetterà a Giurlà di stabilire un contatto con l'altrove nel quale Beba è precipitata dopo la morte, evitando in questo modo una duplice frattura: quella che avrebbe potuto spezzare il legame tra i due protagonisti e quella che avrebbe sciolto il nodo tra la dimensione fantastica e reale.

Il mondo narrativo di Camilleri sconfinava così in un universo fantastico, dove si configura, con particolare intensità e attraverso una serie di strategie metatestuali, quella speciale prerogativa del linguaggio letterario che prevede la possibilità di scandire immaginario e reale nella *durata possibile* di un'unica suggestione, senza il rischio di evadere o distruggere ciò che in realtà non può essere spiegato e posseduto. Sarà proprio grazie a queste strategie che, plasmando i contorni del fiabesco, lo scrittore riuscirà a tradurre efficacemente un'ipotesi figurativa di segno metanarrativo e a consacrare la costruzione letteraria quale *medium* indispensabile al processo gnoseologico che appartiene all'umano e alla tragicità dell'esistenza terrena.

3. «Torno torno all'arbolo d'aulivo»: quell'attimo simile a tanti del passato

Sedotto da una musa nascosta, l'universo *criato* che abita la memoria di Camilleri prende forma «torno torno all'arbolo d'aulivo»²³ che da millenni sorveglia il passare degli uomini nei dintorni di Vigàta: mentre Gnazio Manisco muore sotto l'albero millenario, un altro grande ulivo custodisce la favola dolorosa di Minica e, in lontananza, scruta la magica storia del servo pastore. Nella memoria si accende il ricordo di un paesaggio che per lo scrittore sembra essere proprio come quell'«attimo, simile a tanti del passato»²⁴,

²² Ivi, pp. 185-186.

²³ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 143.

²⁴ C. PAVESE, *Le Muse* [I ed. 1947], in S. GIVONE (a cura di), *Cesare Pavese. Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 164-165. Sulla persistenza di alcune figure del mito greco nel panorama della letteratura italiana ed europea, si veda D. SUSANETTI, *Favole antiche: mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005.

capace di fermare il tempo e che Mnemosine suggerisce di ascoltare nella cornice *mitica* disegnata da Pavese in una delle più suggestive prove narrative.

In uno dei *Dialoghi con Leucò*, lo scrittore racconta di quando Esiodo incontrò la dea Mnemosine, invocata ogni volta da una parola diversa secondo il capriccio dei luoghi: la Musa nascosta, per alcuni vecchia, decrepita e dura, per altri ninfa acerba come il bocciolo o la nuvola; Mnemosine o Calliope dalla voce e dallo sguardo immortali; Mneme che esiste senza tempo; Melete che negli occhi trattiene e conserva ogni cosa; l'ulivo che invita a pensare un'esistenza tutta fatta di attimi; colei che sussurra ai poeti e li conduce verso sentieri inesplorati.

«Nel dialogo *Le muse* si definisce la poesia – si dice, tra l'altro, di ogni gesto che l'uomo fa, che 'ripete un modello divino' e giorno e notte l'uomo non ha un istante 'che non sgorgi dal silenzio delle origini'. Esiodo viene invitato da Mnemòsine a riferir questo ai mortali – nasce la poesia»²⁵.

ESIODO [...] Tu dà i nomi alle cose che le fanno diverse, inaudite, eppure care e familiari come una voce che da tempo taceva. O come il vedersi improvviso in uno specchio d'acqua, che ci fa dire "Chi è quest'uomo?".

MNEMÒSINE Mio caro, ti è mai accaduto di vedere una pianta, un sasso, un gesto, e provare la stessa passione?

ESIODO Mi è accaduto.

MNEMÒSINE E hai trovato il perché?

ESIODO È solo un attimo, Melete. Come posso fermarlo?

MNEMÒSINE Non ti sei chiesto perché un attimo, simile a tanti del passato, debba farti d'un tratto felice, felice come un dio? Tu guardavi l'ulivo, l'ulivo sul viottolo che hai percorso ogni giorno per anni, e viene il giorno che il fastidio ti lascia, e tu carezzi il vecchio tronco con lo sguardo, quasi fosse un amico ritrovato e ti dicesse proprio la sola parola che il tuo cuore attendeva. [...] Per un attimo il tempo si ferma, e la cosa banale te la senti nel cuore come se il prima e il dopo non esistessero più. Non ti sei mai chiesto il perché?

ESIODO Tu stessa lo dici. Quell'attimo ha reso la cosa un ricordo, un modello.

[...]

MNEMÒSINE Eppure hai detto che quell'attimo è un ricordo. E cos'altro è il ricordo se non passione ripetuta? Capiscimi bene.

ESIODO Che vuoi dire?

MNEMÒSINE Voglio dire che tu sai cos'è vita immortale [...] Tu sai che le cose immortali le avete a due passi.

ESIODO Non è difficile saperlo. Toccarle è difficile.

MNEMÒSINE Bisogna vivere per loro, Esiodo. Questo vuol dire, il cuore puro.

ESIODO Ascoltandoti, certo. Ma la vita dell'uomo si svolge laggiù tra le case, nei campi. Davanti al fuoco e in un letto.

[...]

MNEMÒSINE [...] Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? E che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini.

ESIODO Tu parli Melete, e non posso resisterti. Bastasse almeno venerarti.

MNEMÒSINE C'è un altro modo, mio caro.

ESIODO E quale?

MNEMÒSINE Prova a dire ai mortali queste cose che sai²⁶.

Il dialogo, rappresentato da Pavese come un abbozzo di poetica capace di illuminare il flusso mitico nell'atto stesso di farsi *poiesis*, sembra evocare molti dei segni che incidono nei romanzi della trilogia dedicata da Camilleri al tema delle metamorfosi. Dalla terra di

²⁵ C. PAVESE, *La poetica del destino*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1959, p. 341.

²⁶ C. PAVESE, *Le Muse* [I ed. 1947], cit., pp. 165-166.

cui è fatto il suo universo affiorano mondi mai creati ma *vivi* e lo scrittore siciliano, indotto dalle suggestioni di questi paesaggi a farsi eremita, racconta tutto ciò che riesce a leggervi dentro. Il grande albero dalle radici millenarie ne diviene epicentro figurativo e, con lo sguardo rivolto verso paesaggi che trattengono il silenzio delle origini, dice di un silenzio in cui tutti gli attimi dell'esistenza sembrano poter raggiungere i presagi dell'eternità.

Come Pavese, altri scrittori del Novecento hanno esplorato le funzionalità del mito²⁷, elemento davanti al quale, come sostiene Sandro Maxia in un importante contributo dedicato alla figura di Giuseppe Dessì, si possono assumere atteggiamenti diversi: «Si può celebrarlo come approdo al primitivo, come fuga dalla razionalità e dalla storia oppure si può volerlo spiegare come la testimonianza di una storia non attuata, come momento di interpretazione e di conoscenza fantastica, se vogliamo simbolica ma non irrazionale della realtà»²⁸. Nei diari personali, lo scrittore sardo ritrova la propria isola in un «sonno nel quale si piomba e nel quale il subcosciente si desta e fantastica»²⁹, capace di ricondurre i luoghi dell'anima a una dimensione *mitica*: per conoscere tutto ciò che attraversa questi luoghi, i lunghissimi silenzi e quella particolare percezione del tempo, l'immobilità delle radici millenarie e le profondità che da queste si diramano, il narratore Dessì sceglie il mito, pur allontanandosi da qualsiasi sovrastruttura che possa avere conseguenze devianti.

Allo stesso modo, dalla vasta solitudine dei luoghi che attraversano la memoria dello scrittore siciliano affiora un lungo e remotissimo racconto in cui la profondità di un passato *mitico* proietta la propria luce sull'impressione del reale e del presente in divenire. Così come spesso accade nei sogni, Camilleri sembra ritrovarsi solo davanti alla propria isola e alle inesplicabili ombre che paesaggi di straordinaria bellezza ancora trattengono. Seguendo questi sentieri inesplorati, come il poeta Esiodo, tenta di raccontare tutto ciò che gli è concesso di *sapere* e tutto – sembra sussurrarci a bassa voce – è racchiuso negli indistinti confini che accolgono il tragico e il meraviglioso dell'esistenza umana, proprio quaggiù, dove si svolge la vita degli uomini.

²⁷ Tra i più significativi contributi riguardanti il mito e la storia letteraria del Novecento italiano, B. VAN DEN BOSSCHE, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze, Cesati, 2007.

²⁸ S. MAXIA, "L'altra faccia della luna. La Sardegna di Giuseppe Dessì", in V. PALA, A. ZANDA (a cura di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 318-319.

²⁹ F. NENCIONI, F. LINARI (a cura di), *Giuseppe Dessì. Diari 1952-1962*, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 257.

Bibliografia

- BODEI, REMO, *Sperare nel tragico*, in ID., *La filosofia del Novecento*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 21-25.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Siena, Lorenzo Barbera editore, 2009.
- CALVINO, ITALO, “Indistinti confini”, in P. BERNARDINI MARZOLLA (a cura di), *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994, pp. VII-XVI.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CASSIRER, ERNST, *Linguaggio e mito: un contributo al nome degli dèi*, trad. it. di G. ALBERTI, Milano, SE, 2006 (*Sprache und Mythos*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1925).
- GIVONE, SERGIO (a cura di), *Cesare Pavese. Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.
- MAXIA, SANDRO, “L’altra faccia della luna. La Sardegna di Giuseppe Dessì”, in V. PALA, A. ZANDA (a cura di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 313-324.
- NENCIONI, FRANCESCA, LINARI, FRANCA (a cura di), *Giuseppe Dessì. Diari 1952-1962*, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- PAVESE, CESARE, *La poetica del destino*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 341-345.
- PAVESE, CESARE, *Le Muse*, in S. GIVONE (a cura di), *Cesare Pavese. Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 161-166 (I ed. C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947).
- SUSANETTI, DAVIDE, *Favole antiche: mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005.
- TARANI, TOMMASO, “Il demone e l’eroe. Altre osservazioni su Pavese e Vico”, in A. DOLFI (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 217-243.
- VAN DEN BOSSCHE, BART, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni ed elaborazioni*, Firenze, Cesati, 2007.

Sitografia

- “Andrea Camilleri IL CASELLANTE”, in <<https://youtu.be/U6PGPbZCe5M>> (20 ottobre 2008).

Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri¹

VINICIO BUSACCHI

Paul Ricœur's philosophical work is characterised by the lack of a general theoretical unity and, perhaps, also by the lack of uniformity and (therefore) of a methodological-speculative force. The application of his critical hermeneutics to literature is quite problematic and determines a quasi-paradoxical situation: on the one hand, Ricœur has become one of the greatest representatives of narrative hermeneutics; on the other hand, his research on literature turns out to be diversified, fragmentary, and discontinuous. However, a Ricœurian exercise on Andrea Camilleri's «fantastic trilogy» of *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), and *Il sonaglio* (2009) shows the validity, significance, and consistency behind the mobile and tensional model of Ricœur's hermeneutic approach. Conversely, this application reveals how the deep in Camilleri's fantastic trilogy is explored through a wise use of symbolism connected to millennia of cultural and spiritual life.

Vi è un aspetto critico del lavoro del filosofo francese Paul Ricœur che, se non chiarito subito, rischia di inficiare in partenza la valenza dell'esercizio che qui si vuol provare, ovvero di applicazione di una filosofia ermeneutica della narrazione all'opera letteraria di Andrea Camilleri – per la precisione, alla «trilogia fantastica» o «trilogia delle metamorfosi» di *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008) e *Il sonaglio* (2009). A quale aspetto critico ci riferiamo? Alla mancanza di un'unità teorico-teoretica generale nella ricerca ricœuriana – e perciò, forse, alla mancanza di uniformità e pregnanza metodologico-speculativa. Di fatto, la possibilità applicativa al campo letterario esprime una difficoltà tale da determinare una situazione quasi paradossale: da una parte, proprio Ricœur è diventato uno dei massimi rappresentanti dell'ermeneutica narrativa – ossia dell'interpretazione (speculativa e non) del testo letterario –, dall'altra, la sua ricerca intorno al letterario (o in riferimento a esso o a partire da esso) si rivela diversificata, frammentaria e discontinua.

Forse, l'esercizio filosofico sull'opera di Camilleri ci potrà, in qualche modo, 'aiutare' a riconfigurare il quadro della filosofia della letteratura ricœuriana. D'altra parte, l'esercizio ricœuriano sull'opera di Camilleri potrà concretamente contribuire a far emergere alcuni contenuti profondi e significativi del lavoro di scrittura di quest'ultimo, specialmente in riferimento alla «trilogia fantastica».

1. La *voie longue* di una filosofia senza unità?

Occorre richiamare qualche coordinata propria del filosofo di cui parliamo, per intendere pienamente tanto la natura ed entità del problema speculativo, quanto il grande potenziale disponibile per lo sviluppo di una ricerca letteraria e speculativa che voglia partire dal suo lavoro.

Pochi sanno che persino Jacques Derrida, instancabile lettore e scrittore, ha espresso dubbi circa la propria abilità/forza di fronte alla prospettiva dell'attraversata oceanica

¹ Qui si presenta il testo della comunicazione resa in occasione del *IV Seminario sull'opera di Andrea Camilleri* (Università di Cagliari, 9-26 febbraio 2016). L'autore desidera rivolgere un sentito ringraziamento a Giuseppe Marci e Duilio Caocci, curatori dell'evento.

dell'opera di Paul Ricœur². Ricœur, una specie di Johann Sebastian Bach della filosofia: più di trenta libri, tradotti in numerose lingue, e circa mille, forse più, tra saggi, articoli, testi di conferenze, prefazioni, postfazioni, note, corsi, interviste e via discorrendo (tanti dei quali in più lingue). Hanno senza dubbio ragione Christian Delacroix, François Dosse e Patrick Garcia – curatori del volume di atti *Paul Ricœur et les sciences humaines* (2007) – che una delle originalità del *parcours* di Ricœur è di aver condotto «un dialogo costante della filosofia con il suo altro, e specialmente con le scienze umane»³. Ricœur è «uno dei rari filosofi a essersi dato la pena [...] di leggere i lavori degli storici e dell'insieme delle scienze umane»⁴. Egli stesso ha dato indicazione della caratterizzazione predominante della propria filosofia (almeno sul piano delle principali afferenze metodologiche e culturali); l'ha infatti definita: (1) una «filosofia *riflessiva*», angolata (2) «nella prospettiva della *fenomenologia* husserliana» quale sua (3) «variante ermeneutica»⁵.

I semicerchi concentrici che compongono il simbolo del *Fonds Ricœur* – istituto parigino nato per sua espressa volontà testamentaria – sintetizzano ed esprimono nel modo migliore gli aspetti più propri di questo discorso: dall'*ideale* della comunità scientifica e filosofica dei dialoganti al *gesto* dello studioso non vincolato dall'afferenza radicale a una data tradizione (per cui «tutti i libri sono simultaneamente aperti»⁶); dal carattere di un pensiero «genuinamente interdisciplinare [...] con contributi originali e notevoli in una moltitudine di differenti aree»⁷ (simbologia, mitologia, psicoanalisi, psichiatria, retorica, linguistica, teoria narrativa, storia, etica, teologia, diritto, politica, pedagogia, antropologia, scienza cognitiva e altro ancora) alla necessità di un lavoro collegiale da parte di discepoli e studiosi (per abbracciare in tutta la sua ricchezza e diversità interne un discorso sull'uomo oggi oramai frammentato per iperspecializzazione e complessificazione).

Questa ampiezza e ricchezza di visione ha, per contraccolpo, la variazione e dispersione di approcci, temi e modi discorsivi. Il carattere *plurivoco* del procedimento ricœuriano, del suo filosofare, costituisce un autentico ostacolo non solo nel senso del richiamo a più metodi e del riferimento a più tradizioni e scuole di pensiero – Ricœur spazia dalla filosofia riflessiva alla fenomenologia, dalla tradizione spiritualista ed esistenzialista all'ermeneutica, dalla storia della filosofia alla filosofia analitica –, ma nel senso che il suo lavoro procede sempre su più livelli distinguendo piani e registri. Ricœur stesso si è detto «colpito, forse molto più dei [...] suoi] lettori, dalla diversità dei temi affrontati»⁸.

Personalmente, trovo nella formula 'ermeneutica critica' la chiave per offrire una effettiva dimensione unitaria, sufficientemente strutturata in termini di metodo e prospettiva teorica. Se, da una parte, la 'tenuta teorica' può darsi in forza di una precisa epistemologia – articolata tra esplicazione e comprensione, posta sotto l'egida dell'esercizio interpretativo (e definita 'arco ermeneutico') – da un'altra, le caratteristiche

² J. DERRIDA, "La parole. Donner, nommer, appeler", in M. REVAULT D'ALLONNES, F. AZOUVI (éd.), *Paul Ricœur*, Paris, L'Herne, 2004, p. 25 n. 2.

³ C. DELACROIX, F. DOSSE, P. GARCIA (éd.), *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, Éditions la Découverte, 2007, p. 7 (tr. it. mia, come la successiva).

⁴ *Ibidem*.

⁵ P. RICŒUR, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, trad. it. di G. GRAMPA, Milano, Jaca Book, 1989, p. 24.

⁶ P. RICŒUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. di D. IANNOTTA, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 9.

⁷ S. H. CLARK, *Paul Ricœur*, London-New York, Routledge, 1990, p. 1 (trad. it. mia).

⁸ P. RICŒUR, "Il mio cammino filosofico" [*Lectio magistralis* – Università di Barcellona, 24 aprile 2001], in D. JERVOLINO (a cura di), *Introduzione a Ricœur*, Brescia, Morcelliana, 2003, p. 131 (cfr. *ivi*, pp. 131-132).

di questa ermeneutica critica possono precisarsi considerando i tratti predominanti dell'opera ricœuriana esattamente in termini *metodologici*. Elementi che così possiamo riassumere: (1) il lavoro interdisciplinare e collegiale; (2) l'approccio *aperto* (cioè libero da 'fissazioni' dottrinali) e 'dialogante'; (3) la focalizzazione sulla tenuta argomentativa e teorico-pratica; (4) la dialettica ermeneutico-speculativa tra dimensione non-filosofica e dimensione filosofica; (5) l'impegno emancipativo, ovvero l'applicazione pratico-pragmatica e sociale del lavoro di ricerca; (6) l'esercizio della filosofia come pratica teorica, al pari delle scienze; (7) l'articolazione del procedimento filosofico per gradi riflessivi, registri tematici e filosofico-metodologici.

2. Un approccio diviso al letterario?

Nonostante questa prospettiva unificativa dell'ermeneutica critica, ambiti disciplinari come quelli del letterario rivelano ancora il permanere di una difficoltà che non sembra sanabile, a causa sia della variazione tematico-procedurale sia della frammentazione negli sviluppi della ricerca.

Di certo, vi è un triplice intreccio nel modo di fare filosofia di Ricœur che pone in risalto il ruolo del simbolico, del mitico e del letterario in generale. Si tratta del terreno congiunto (1) del filosofare a partire dal non filosofico, (2) del filosofare legato alla profondità umana, ovvero alla sfera simbolico-spirituale, e (3) del filosofare 'alle frontiere della filosofia'.

Per il primo aspetto è da intendersi: (a) tutto il lavoro della filosofia 'all'ascolto' o 'all'osservazione' delle creazioni di senso culturali in generale (e al fondo spirituale, come sottolinea Francesca Brezzi⁹); (b) all'ascolto del quotidiano, del sentire umano, della necessità sociale. Per il secondo aspetto, vi è un riferimento esplicito al concetto di *mystère* (interiore/dell'interiorità) secondo come dato da Gabriel Marcel e che Ricœur sviluppa, nella sua visione antropologica degli anni Sessanta, nel senso di 'terra simbolica'. In *Symbolique du mal* (1960) leggiamo: «[...] la coscienza di sé sembra costituirsi nella sua profondità attraverso il simbolismo, elaborando solo in seconda istanza una lingua astratta per mezzo di un'ermeneutica spontanea dei simboli primari»¹⁰. Nel *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965), seguendo la lezione psicoanalitica, Ricœur definisce la via dell'ermeneutica dei simboli e dei sogni (ovvero dell'interpretazione delle produzioni inconse e mitiche) come *l'unica via* di accesso alla conoscenza di sé. Già in *Finitudine e colpa* (1960) si legge:

È nel sogno che si può cogliere il passaggio dalla funzione 'cosmica' alla funzione 'psichica' dei simbolismi più fondamentali e più stabili dell'umanità; non si comprenderebbe come il simbolo possa significare il legame tra l'essere dell'uomo e l'essere totale se si contrapponessero le une alle altre le ierofanie secondo la fenomenologia della religione e le produzioni oniriche secondo la psicoanalisi freudiana e junghiana [...]; manifestare il 'sacro' sul 'cosmo' e manifestarlo *nella* 'psiche' è la stessa cosa. [...] Tuffarci nel nostro arcaismo è indubbiamente il mezzo indiretto attraverso il quale ci immergiamo nell'arcaismo dell'umanità, e questa duplice 'regressione' è a sua volta la via possibile di una scoperta, di una ricerca, di una profezia di noi stessi¹¹.

Così, arcaismo, vita simbolica, mistero, ricerca spirituale, espressione spirituale, realizzazione di sé tendono a confluire nell'unico fondamento della *vita simbolica*, e

⁹ F. BREZZI, *Filosofia e interpretazione. Saggio sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricœur*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 24.

¹⁰ P. RICŒUR, *Finitudine e colpa*, trad. it. di M. GIRARDET, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 253.

¹¹ Ivi, pp. 257-258.

dell'espressione di senso a partire da una dimensione del profondo (Ricœur è molto più vicino a Jung che a Freud). Per il terzo aspetto ci si deve riferire non solo al confronto interdisciplinare, alla ricerca collegiale e al lavoro *applicativo* della filosofia e dell'indagine speculativa (in specifici ambiti scientifici, di ricerca, tematici), ma anche alla dialettica, complessa e difficile, della filosofia di fronte ai suoi stessi limiti e alle sue stesse 'frontiere'.

Da un lato, *Aux frontières de la philosophie* – sottotitolo della raccolta di saggi *Lectures 3* (1994) – è la formula scelta per riunire principalmente saggi di filosofia della religione e di ermeneutica biblica, dall'altro lato ritroviamo contributi che favoriscono l'innesto sull'asse teologico-religioso del *poetico* – in senso ampio, inclusivo del *letterario* –, secondo l'indicazione data dall'uso originario che Ricœur fa negli anni Cinquanta della formula «aux frontières de la philosophie». Evidentemente ci collochiamo tra poetico e religioso, in un dominio che rimanda, sì, a quella prima accezione di non-filosofico esaminata più sopra, ma che apre anche ad ambiti diversi e nuovi, quali il simbolico, il mitico e il letterario, oggetto delle ermeneutiche e della psicoanalisi.

Poétique è in Ricœur concetto dalla connotazione multipla. Nella misura in cui afferisce al letterario, al simbolico, al mitico e al religioso, il poetico tende a porsi al di fuori del discorso filosofico. Ricœur riconosce e mantiene in certa misura questa caratterizzazione. Negli anni Ottanta, con la trilogia di *Temps et récit* (1983-1985), tende a stabilizzarsi nella sua opera l'egemonia dialettica di *letteratura e storia*; e se tale dialettica resta tendenzialmente ancorata al discorso linguistico e dell'ermeneutica testuale, negli anni Novanta, con l'opera *Sé come una altro* (1990), assistiamo alla metamorfosi dell'*ermeneutica narrativa* in *ermeneutica del sé*.

Vero è, a ogni modo, che sarà la teoria narrativa elaborata nella trilogia di *Temps et récit* a fornire la base teorico-teoretica per la costruzione dell'idea di *identità narrativa*. Nella sezione conclusiva di quell'opera egli scrive:

Senza il soccorso della narrazione, il problema dell'identità personale è in effetti votato ad una antinomia senza soluzione: o si pone un soggetto identico a se stesso nella diversità dei suoi stati, oppure si ritiene, seguendo Hume e Nietzsche, che questo soggetto identico non è altro che una illusione sostanzialista, la cui eliminazione lascia apparire solo un puro diverso di cognizioni, di emozioni, di volizioni. Il dilemma scompare se, all'identità compresa nel senso di un medesimo (*idem*) si sostituisce l'identità compresa nel senso di un se stesso (*ipse*); la differenza tra *idem* e *ipse* non è altro che la differenza tra una identità sostanziale o formale e l'identità narrativa¹².

Per Ricœur, il legame tra narrazione, letteratura narrativa, riflessione sul testo ed esame di sé è profondo; e tanto nel senso della circolarità quanto della dialetticità. La configurazione e riconfigurazione immaginativa non hanno inizio e conclusione entro il quadro dei racconti di finzione e dell'immaginazione rappresentativa in quanto tali, ma concorrono a intessere lo scenario di un intreccio di azione possibile, *nella realtà*, di un *ripensamento di se stessi* (tanto rispetto al passato, quanto rispetto al futuro, e tanto rispetto all' 'interiore vissuto' quanto rispetto all' 'altro diverso da me').

«Molto meno comprenderemmo dell'odio, dell'amore e delle passioni senza Shakespeare e gli autori di tragedie, poemi e romanzi»¹³. Per estensione, anche tutto ciò che ci inquieta e disgusta, alla fine, *ci parla*.

¹² P. RICŒUR, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, trad. it. di G. GRAMPA, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 375-376.

¹³ P. RICŒUR, *Dal testo all'azione*, trad. it. di G. GRAMPA, Milano, Jaca Book, 1989, p. 112.

Ma ecco che abbiamo perso il filo della linea speculativa e (tenuta) procedurale. Si era detto di un filosofare fenomenologico, ermeneutico e riflessivo connesso al letterario attraverso l'interpretazione dei simboli e del profondo, e "alle frontiere del filosofico". Ora, invece, approdiamo non solo a una ermeneutica filosofica *narrativa*, ovvero a una filosofia narrativa, ma anche a una concezione *antropologica* dalla forte connotazione ermeneutico-narrativa. Addirittura, il narrativo è da intendersi come *determinante* della sfera più personale, storica ed esistenziale dell'identità soggettiva.

Ci sembra di rilevare, così, in Ricœur, un approccio 'diviso', forse anche ambiguo, al letterario. Il problema può forse ridimensionarsi ritornando alla dichiarazione iniziale della non-unità e a-sistematicità dell'opera ricœuriana (d'altronde, abbiamo visto, egli stesso non mostra difficoltà ad ammetterlo). Epperò, così facendo, pare venir meno l'impianto possibile di una ermeneutica critica come procedura unificata applicabile nelle scienze umane e sociali, assieme alla significatività e ampiezza stessa dell'esercizio filosofico-ermeneutico su campi *altri*, come il campo del letterario (questo ridiventerebbe settore specifico [in filosofia] della ricerca estetica, o di filosofia della letteratura, oppure campo di applicazione puntiforme, occasionale, parziale, d'impatto limitato).

3. Delle favole camilleriane

È partendo da certe produzioni letterarie contemporanee che ci pare di trovare il filo conduttore e unificatore delle diverse prospettive maturate di fase in fase dal nostro filosofo. In particolare, l'opera camilleriana si rivela emblematica e istruttiva sotto diversi punti di vista; e, pure, *filosoficamente utile* a rendere maggiormente intellegibile, unitario e 'praticabile' il dispiegamento del letterario nell'ermeneutica ricœuriana. Stiamo facendo riferimento, in special modo, alla «trilogia fantastica» (detta tale dallo stesso Camilleri) di *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* e *Il sonaglio*. L'autore ha dichiarato che *il meglio di sé* «risiede in questa trilogia fantastica»¹⁴. E ha riassunto così: «Il primo della serie è *Maruzza Musumeci*; dopo la storia della donna sirena, quella di una donna che tenta di trasformarsi in albero, raccontata ne *Il casellante* e un terzo romanzo su una donna-capra: una trilogia della metamorfosi»¹⁵.

Si tratta di tre casi in cui la trama e la tenuta tematica del racconto di finzione non sono sostenute dalla sola scrittura generale (inizio, svolgimento in un intreccio, conclusione o conclusioni o linee conclusive o, comunque, termine [anche, scrittura interrotta]). Non sono sostenute in forza della sola concatenazione degli eventi narrati in quanto eventi configurabili/rappresentabili/rifigurabili in riferimento a un tempo possibile, a uno spazio possibile, a un vissuto possibile; né dalla sola coerenza o continuità identificativa dei personaggi in campo (sebbene, nel caso de *Il casellante* sia particolarmente marcata e marcante la funzione del rimando e della contestualizzazione storica; finzione e storicità si sostengono reciprocamente). È la natura dell'effetto di scrittura, intendiamo dire la differenziazione dei livelli di scrittura e dunque di lettura, che apre il doppio spazio del racconto *raccontato* e del campo dei riferimenti simbolici, metaforici, allegorici connessi a questo racconto. Non solo, narrazione ed espressione simbolica si intrecciano: l'intreccio è persino tra un piano di racconto storico e un piano di racconto di finzione. Le favole camilleriane – pur richiamando temi e immagini del folklore, del mito, della tradizione narrativa – non sono *finzionali*, sono qualcosa che assomiglia di più alla *creazione surreale*, persino alla espressione creativa di un certo genere di esperienza psicopatologica. Il caso della donna-albero, ad esempio, è fenomeno interpretabile

¹⁴ A. CAMILLERI, "Camilleri. Il Segreto della donna capra", «La Stampa», 12 marzo 2009, p. 32.

¹⁵ *Ibidem*.

attraverso la lente del dereismo psicotico, dell'esperienza isterica, della regressione psicologica; ma in chiave simbolica – specialmente di simbolismo junghiano – vi è molto altro.

Ci interessa cogliere un primo elemento di favorevole parallelismo con la ricerca di Ricœur: questi sviluppa la propria ermeneutica narrativa proprio tra l'analisi dei due generi maggiori del racconto storico e del racconto di finzione. Utile e interessante tener presente in che connessione stiano queste dimensioni narrative nella trilogia di Camilleri. Il reale, in essa, è trasfigurato nello stesso modo in cui si tende a trasfigurare una realtà del vissuto soggettivo, fattuale ed esperienziale attraverso il lavoro della memoria e della fantasia. Nella nota che chiude *Maruzza Musumeci*, Camilleri stesso scrive: «Mi sono voluto riraccontare una favola. Perché, in parte, la storia del viddrano che si maritò con una sirena me l'aveva già narrata, quand'ero bambino, Minicu, il più fantasioso dei contadini che travagliavano nella terra di mio nonno»¹⁶ (tra le altre cose, proprio in questo racconto compare una figura di anziana dal nome Minica).

Nel leggere questa trilogia sembra che Camilleri risponda esattamente a quel tipo di pensare-fantasticare di cui parla Jung nel saggio giovanile *La libido, simboli e trasformazioni* (1912), ove scrive:

Abbiamo [...] due forme di pensare: *il pensare regolato e il sognare o fantasticare*. Il primo lavora per la comunicazione, con elementi linguistici, ed è faticoso e spossato. Il secondo invece lavora senza sforzo – per così dire, spontaneamente – con la reminiscenza. Il primo crea nuove acquisizioni, adattamenti, imita la realtà e cerca di agire su di essa. Il secondo si allontana invece dalla realtà, libera i desideri soggettivi, ed è del tutto improduttivo per quanto riguarda l'adattamento¹⁷.

Ciò non riguarda un tratto proprio solo di Camilleri. La nostra stessa vita psichica, di lettori e persone, ne è implicata. Ancora Jung, infatti, spiega:

Il pensare fantastico è una peculiarità degli antichi, del bambino, e delle razze umane inferiori. Ma ora sappiamo anche che questo stesso pensare fantastico occupa molto spazio anche in noi, uomini moderni e adulti, e subentra non appena cessa il pensare regolato. Un affievolirsi dell'interesse, un lieve affaticamento, è sufficiente per sopprimere il pensare regolato, l'esatto adattamento psicologico al mondo reale, e sostituirlo con la fantasia. Usciamo dal seminato e ci abbandoniamo al corso delle nostre idee; se l'attenzione si riduce ulteriormente, perdiamo a poco a poco la coscienza del presente e la fantasia prende il sopravvento¹⁸.

In Camilleri, *il reale è trasfigurato*. Ma non lo stesso può dirsi per la storia. Come abbiamo detto, questo si vede in modo particolare ne il *Casellante* (vi ritorneremo). Troviamo riferimenti chiari e vividi al fascismo, alle due guerre mondiali, alla condizione di ignoranza, povertà e arretratezza del Sud agli inizi del Novecento, alla mafia, ai fatti di sangue e via discorrendo.

La lettura *viva* di questa trilogia richiede (come in tutti i casi di lettura-per-la-lettura) l'immergersi nella lettura' con una certa disposizione alla liberazione della/nella fantasia e del/nel profondo simbolico. Per contro, una lettura maggiormente *analitica, auto-riflessiva e critica* domanda il lavoro congiunto (per certa parte, anche coordinato) di una doppia ermeneutica, simbolica e narrativa. Ecco, i due corni della ricerca ricœuriana tra fenomenologia ed ermeneutica – al suo inizio con l'interpretazione dei simboli, alla sua fine con una teoria narrativa generale del testo, dell'azione e del sé – trovano motivo di

¹⁶ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 151.

¹⁷ C. G. JUNG, *La libido, simboli e trasformazioni*, trad. it. di G. MANCUSO, Roma, Newton, 1993, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 24.

raccordo in forza di una necessità pratico-pragmatica evidente. La 'variazione' nella ricerca ricœuriana non varrebbe, allora, come indicazione di un approccio discontinuo, senza 'tenuta', bensì come *riflesso* della ricca varietà dei modi di *rappresentare narrativamente* il vissuto, il significativo, il valoriale, l'emozionale, il reale, il non-reale, lo storico, l'ideale, l'inconscio, il simbolico.

Cerchiamo, allora, di dare dimostrazione di questa valenza di prova della trilogia camilleriana. Primo passo è mettere a fuoco il registro discorsivo più profondo – appunto, quello simbolico. Misuriamone la presenza, la significatività anzitutto in riferimento all'esperienza umana, in secondo luogo la significatività nell'economia della costruzione narrativa.

4. Tre metamorfosi di donna... tre storie di vita

4.1. Camilleri ci spinge a entrare in questa trilogia 'dalla porta' (per così dire) dell'ermeneutica del profondo, avendo, in più occasioni, definito questa trilogia come storie di metamorfosi, ossia favole di trasformazione; più precisamente, favole di donne che *diventano* e/o che *vivono-come* e/o che *sono* Sirena (*Maruzza Musumeci*), albero (*Il casellante*), capra (*Il sonaglio*). Storie di metamorfosi di donna: la metamorfosi è dunque la chiave di lettura prima, il centro unificatore del senso della favola; persino il *quid* in termini di effetto narrativo e di impatto catartico, riflessivo, trasformativo sul lettore.

Stando così le cose, l'accesso interpretativo più proprio e fertile si ottiene, ci pare, proprio attraverso l'esercizio di un'ermeneutica simbolica. Cioè, il senso più profondo dei singoli racconti si celerebbe *nella forza, nel significato metaforico e simbolico della metamorfosi*.

Non ci è difficile accedere a questo livello attraverso un'analisi di simboli e rappresentazioni del mito. La referenza alla tradizione mitologica antica, in special modo greca, non è qualcosa che richiede di essere dimostrato, in Camilleri. In *Maruzza Musumeci*, ad esempio, egli si richiama esplicitamente a Ulisse e al mito delle Sirene. Epperò si produce come una contraddizione, in quanto il rimando a figure e miti dell'*Odissea* è rimando, di per sé, a vicenda incentrata sulle peripezie di un eroe maschile. Non solo, allora, dovremmo intendere *Maruzza Musumeci* come la storia di metamorfosi non di una donna-Sirena ma di un uomo (Gnazio Manisco), non solo questo; dovremmo anche esercitare una diversa ermeneutica, non incentrata sulla interpretazione del simbolico ma del narrativo.

Gnazio Manisco ricompare a Vigàta il tri di ghinnaro del milli e ottocento e novantacinco, che era oramà quarantacinchino, e in paìsi nisciuno sapiva cchiù chi era e lui stisso non accanosceva cchiù a nisciuno doppo venticinco anni passati nella Merica¹⁹.

Insomma, Vigàta è l'Itaca di questo eroe. E sebbene, diversamente da Ulisse, non vi sarà alcuna 'tentazione delle Sirene' per giungere a casa, ma la Sirena sarà la donna che sposterà a rappresentare l'abbandono al desiderio e alla tentazione dei piaceri, del femminile, come parte della stessa realizzazione dell'uomo, ovvero nella relazione, nella terra, nella famiglia – sebbene ciò, dicevamo, anche l'esperienza di Gnazio sarà esperienza di eroe. Egli, che non vuole essere considerato «un pidocchio»²⁰, che, pur temendo il mare²¹ (perché uomo «terragno»), attraverserà l'oceano e che, di rientro dall'America, costruirà la propria casa su una «punta di terra che s'infilava nel mari come

¹⁹ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 9.

²⁰ Ivi, p. 10.

²¹ Ivi, p. 15.

la prua di un papore»²², quasi come un'isola (Itaca, appunto). Il resto è la storia della sua realizzazione, dall'acquisto del terreno (con i soldi dell'assicurazione, dopo un incidente sul lavoro, in America) alla ricerca di una donna, tramite l'aiuto della maga guaritrice, gnà Pina. E via discorrendo.

Il tutto è scandito dalla divisione stessa dei capitoli, a confermare che questa è storia di Gnazio, anzitutto, poi di Gnazio e Maruzza, infine della loro realizzazione familiare, e realizzazione attraverso i figli, Cola e Resina. Il racconto è certamente tenuto dalla trama, e la trama è un filo ininterrotto solo se lo si prende dal lato della storia per come la storia è presentata all'inizio e conclusa al termine, ovvero la storia di Gnazio. Percorsa così, questa storia rivelerebbe poco di fantasioso, creativo e profondo. La profondità e bellezza evocativa, proviene piuttosto dall'orizzonte simbolico e mitico, di cui Gnazio rappresenta solo una minima parte, con l'identificazione con un mito d'eroe (per junghiani come Joseph Campbell, certamente mito pregnante²³).

Insomma, dal lato dell'ermeneutica simbolica, questo è proprio un racconto focalizzato sul femminile e su Maruzza Musumeci. L'asse orizzontale dell'intreccio narrativo si interseca con l'asse verticale dell'espressione del senso attraverso il simbolo e il mito. Simbologia cosmica e onirica, simbologia del profondo: Gnazio è uomo di terra. Per contro, il primogenito Cola sarà attratto dalle stelle, dal cielo, mentre Resina (anagramma di Sirena), la secondogenita, sarà attratta dall'acqua. Il giovane seguirà le orme eroiche del padre, viaggiando in America (dove insegnerà all'università), ma anche, in qualche modo, subirà un destino di ritorno e realizzazione attraverso il femminile: allo scoppio della Seconda guerra mondiale, nel viaggio di rientro, la sua nave affonderà (dal cielo al mare!) e finirà per ritrovarsi in una grotta sottomarina, protetta da una campana d'aria, in cui vivrà con la sorella²⁴.

Dalla psicologia del profondo, specialmente junghiana, apprendiamo che l'acqua è simbolo della fertilità; il mare, simbolo della maternità, della sessualità femminile, della gestazione o gravidanza, della vita interiore, spirituale. Utile leggere attraverso un approccio junghiano, non solo perché più fertile nel quadro di una ermeneutica dei simboli applicata al racconto di finzione (che spesso riproduce archetipi della vita psichica universale); e del tutto pertinente in riferimento all'opera ricœuriana che, contrariamente a quanto si pensa, offre una certa 'spalla' all'approccio psicoanalitico di Jung (in Jung, infatti, l'ermeneutica del profondo si intreccia all'interpretazione dei miti antichi con riferimento esplicito alla letteratura antica; si pensi all'opera *La libido, simboli e trasformazioni*, 1912). Come spiega Jung, «il centro di gravità del nostro interesse si è interamente spostato verso la realtà materiale; l'antichità preferiva un pensiero che si avvicinava maggiormente al tipo fantastico. [...] Lo spirito antico non ha creato una scienza, ma una *mitologia*»²⁵; e, così facendo, ha abbracciato, compreso ed espresso qualcosa di più vero e vicino a ciò che realmente siamo e viviamo. Avvicinarci ai miti, ai simboli, ai racconti di finzione è, dunque, *avvicinarci alla nostra verità*. «Considerato dal punto di vista della vera realtà, il simbolo è certamente illusorio, ma esso è *psicologicamente vero*, perché è stato ed è il tramite di tutte le più grandi conquiste dell'umanità»²⁶. Nei miti e nella simbologia antica apprendiamo che il maschile è rappresentato proprio attraverso il cielo, e anche il fulmine, il vento; mentre il femminile attraverso l'acqua.

²² Ivi, p. 21.

²³ Cfr. J. CAMPBELL, *Percorsi di felicità. Mitologia e trasformazione personale*, trad. it. di A. SCIACCHITANO, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

²⁴ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 140.

²⁵ C. G. JUNG, *La libido, simboli e trasformazioni*, cit., p. 19.

²⁶ Ivi, p. 211.

Sappiamo che la Sirena è immancabilmente rappresentativa della seduzione e dell'inganno. Inganno e seduzione per i naviganti (metafora generale del viaggio della vita, della fatica della realizzazione, dell'impegno al ritorno coerente tra le mura domestiche, dopo la guerra, la lotta, l'impresa, il lavoro). In Oriente, già la letteratura brahmanica fa riferimento alle donne-uccello (in Grecia saranno dette *arpie*). Da rappresentazioni su vasi (*British Museum*) risulta che le donne-uccello fossero parte dell'immaginario rappresentativo greco già nel VI secolo a. C., mentre le donne-pesce solo successivamente (II a. C.). È diverso il quadro simbolico, ma la logica essenziale è quasi medesima: seduzione dell'umano (il busto di donna); mortalità e dannazione della seduzione (la parte animale) / incontrollabilità, inumanità delle forze seduttive, distruttive e mortali (il corpo di donna). Seduzione e morte.

Ora, come interpretare in chiave junghiana il messaggio più profondo del racconto *Maruzza Musumeci*, ovvero il mito del matrimonio con una Sirena? Questa è una domanda pregnante e pertinente perché il libro di cui parliamo ha avuto successo, e non solo grazie alla firma di Camilleri. Deve esserci qualcosa di vero, valido e vivo nella riattualizzazione di questa mitologia con tutta la sua costellazione simbolica. Infatti – come ancora Jung (tra gli altri) spiega – «quelli che si perpetuano non sono racconti di avvenimenti antichi qualsiasi, ma unicamente quelli che esprimono un'idea universale dell'umanità, idea che ringiovanisce eternamente e continuamente»²⁷. Egli ha essenzialmente in mente le produzioni mitico- e simbolico-religiose, ma il ragionamento è generalizzabile.

Allora, come interpretare questa rivisitazione del mito di un Ulisse caduto vittima del canto di una Sirena? Il matrimonio è vita e morte? L'uomo cede alla passione e la vita morale, il disegno di realizzazione cede alle spinte della 'pulsionalità', della natura? Forse no. Forse il 'mito dell'eroe' è riassorbito da Camilleri nel ciclo della realizzazione di una vita, che abbraccia il rischio del votarsi a una donna, a un legame, intrecciandovi il proprio destino.

Camilleri offre un messaggio vitale.

Persino la costruzione della casa di Gnazio, secondo un'idea interiore, segue il corso di uno sviluppo *non razionale*. La casa è costruita ascoltando l'interiorità e si sviluppa accogliendo la compagna, che vorrà delle vasche, che avrà bisogno di altre stanze, e dei figli, anch'essi bisognosi di altri spazi. Camilleri sembra dire: "Non temere il canto della Sirena", "non temere di lasciar vivere la vita, di seguire il corso dell'esistenza per come l'esistenza si dispiega, senza metterci troppa ingegneria razionale, troppo criterio organizzativo e analitico". Tutto poi, allora, potrebbe ricomporsi in una coerenza unitaria; coerenza che sarà la storia unitaria di una vita con un capitolo iniziale e una conclusione; e la storia di una vita vissuta e realizzata.

4.2. Possiamo sviluppare un analogo discorso ancora ne *Il casellante*, lavoro meno intriso di mitologismo e simbolismo. È il motivo storico a rivelare la continuità di quest'opera con *Maruzza Musumeci*. Si ricorderà dell'affondamento della nave allo scoppio della Seconda guerra mondiale; ebbene, ne *Il casellante* la storia ha collocazione nell'Italia fascista del 1940, ovvero nell'Italia sotto la Seconda Grande Guerra. Ancora una storia tra un uomo e una donna. E ancora protagonista un uomo, Nino – casellante, e non soldato, per la fortunosa sorte di aver perso due dita in un incidente sul lavoro (perciò assegnato a un casello ferroviario nel tratto Vigàta-Castelvetrano). Nino sposerà Minica (ancora una Minica), una donna che avrà difficoltà ad avere figli.

²⁷ Ivi, pp. 29-30.

Il racconto si snoda tra le vicende quotidiane del lavoro di Nino al casello e come suonatore di mandolino (in giro per il paese, le domeniche, con l'amico chitarrista Totò) e la sofferta quotidianità di questa donna incapace di diventare madre e, allo stesso tempo, vessata dalla presenza di soldati che quasi ogni sera tentano di sfruttare l'assenza di Nino per approfittare di lei. L'aiuto di una guaritrice le permetterà di restare incinta, ma la brutalità di uno stupro da parte di un uomo le farà perdere il bimbo e lascerà Minica in fin di vita (snodo con pagine camilleriane tremendamente crude). Grazie a un capomafia locale, Don Simone Tallarita, Nino potrà vendicarsi, ma in Minica avrà inizio la metamorfosi in albero, presso il cortile di casa. 'Albero' che vorrà essere innaffiato, ma che vorrà essere anche tagliato perché incapace di dare frutti (figli).

Non si tratta solo di un caso di regressione psicotica. La varietà semantica della simbologia legata agli alberi è vastissima. Jung ne tratta ampiamente nel volume che abbiamo citato, facendo riferimento alla sfera del religioso (Cristo, 'albero della vita') e anche alla vita psichica e al 'dinamismo' libidico in generale. Conviene leggere il testo in questa chiave, cioè non attraverso la casistica di una psicopatologia, bensì di una regressione a uno stadio *di espressione simbolica di vita*. Tutta la vicenda seguente de *Il casellante* acquista massima pregnanza se letta così.

Da Jung apprendiamo che «il simbolismo dell'acqua [Minica è innaffiata regolarmente dal marito] e dell'albero [...] rimandano [...] a quell'importo di *libido* che è inconsciamente ancorato all'*imago* materna»²⁸. L'albero è la madre, la donna, la fertilità, la vita. Camilleri non riduce il personaggio di Minica alla sola funzione sessuale e riproduttiva, ma fa vibrare in questa storia drammatica e veridica tutta la forza toccante e viva della realizzazione della vita, del dramma di questa realizzazione, delle vicissitudini di questa realizzazione. Minica è per Nino non solo la sua donna, la madre, è anche *un tempio, è la vita stessa*.

Sin dall'antichità pre-ellenica l'albero è stato simbolo del legame dell'uomo con la terra e con il cosmo (nasce una vita, si pianta ancora oggi un albero). In molti miti l'uomo è fatto discendere dagli alberi; l'eroe, persino la divinità, è maternamente concepita e protetta nell'albero-utero, come in Osiride. Non possiamo dire che nella storia narrata da Camilleri si riproduca la stessa idea dell'albero come simbolo di potenza, secondo l'interpretazione datane da Mircea Eliade; ma, in qualche modo, dietro la regressione di Minica è all'opera proprio un potere del simbolico, che ritornando all'essenziale della terra troverà un nuovo slancio di rivitalizzazione. Questa stessa simbologia della regressione – regressione a momenti passati, pregressi di vita e sviluppo psichico (sia storico-personale sia di 'vita psichica') – ha motivo di rafforzamento con la buca sotto la casa di Nino, di origine antichissima, dove egli potrà proteggere un americano e dove, alla fine, la moglie Minica potrà abbracciare un bimbo (un bimbo che, per magia del destino, egli troverà vicino a casa, abbandonato, e metterà tra le braccia della moglie, proprio in una fase di regressione interiore profonda e oscura, quasi alla soglia dell'irreversibile. Miracolo del destino e miracolo della vita).

Vorremmo invitare a rileggere il racconto camilleriano con in mente le seguenti considerazioni junghiane; apparentemente disgiunte dal fatto drammatico specifico ma, a nostro avviso, del tutto pertinenti, perché se questa storia 'ci tocca' evidentemente dice qualcosa che profondamente può riguardarci, al di là del vissuto proprio:

Vi sono al giorno d'oggi numerosi nevrotici che sono tali semplicemente perché non sanno per quale ragione non possono essere felici a modo loro; non sanno nemmeno che è appunto questo che fa loro difetto. E oltre a questi nevrotici vi sono ancor più persone normali – e invero gli uomini migliori – che si sentono oppressi e malcontenti. Per tutti questi occorre

²⁸ Ivi, p. 203.

effettuare una riduzione ai fattori sessuali, affinché essi entrino in possesso della loro personalità primitiva, imparino ad apprezzarla e sappiano come e dove essa dev'essere messa nel conto. Soltanto in questo modo è possibile che certe esigenze vengano soddisfatte, altre invece riconosciute irragionevoli, perché infantili, e quindi respinte. In questo modo l'individuo deve imparare che certe cose vanno sacrificate, in un modo che si possano fare ugualmente, *ma in un altro campo*²⁹.

Qui il giovane Jung, la cui filosofia dell'uomo e dei simboli si amplifica e articola, col tempo, oltre questa limitazione alla *libido*, sviluppa una messa a fuoco stretta sul tema della sessualità e del complesso edipico. Non lo citiamo qui per tale ragione, ovvero con riferimento stretto a una concezione di 'riduzione ai meccanismi della vita libidica', ma esclusivamente affinché si consideri la gravidanza che può avere, in qualunque esperienza di vita, il passaggio per *fasi regressive* e di 'ritorno al simbolico originario' al 'vero essenziale', all' 'infantile' nel processo di sviluppo della personalità.

4.3. In qualche modo, questa verità del dinamismo psichico si rivela con forza – e, devo dire, con forza che 'turba' – ne *Il sonaglio*, racconto che chiude il trittico. Ancora una storia di metamorfosi, di donna-capra, ancora un racconto che è la storia di un uomo, il giovane Giurlà, ancora un intreccio di storia di vita tra un uomo e una donna, questa volta nella formula più pura, naturale e animalesca dell'*Eros*. Giurlà incarna il giovane uomo-animale, l'infantile-primitivo. Cattura i pesci con le mani nude. La sua prima, difficile, maturazione è un passaggio (per lui tormentoso) dal mare alla terra. Lascia la famiglia (in miseria) e il mare per la montagna; sempre natura, comunque. Diventa mandriano di capre, conosce l'amore sessuale di una donna, Rosa (che accudisce lo stazzo), ma presto preferirà una capretta, Beba. Storia fosca e turpe, umanizzata dai sentimenti di questa capra, che soffre e manifesta gelosia e disperazione quando, legatasi da affetto e amicizia, si vede lasciata sola. A un certo punto, si lascerà quasi morire di fame, in attesa del ritorno dell'amato Giurlà.

La capra ha sempre avuto forte significazione simbolica; già in Egitto si hanno tracce di questo tipo. Erodoto (V sec. a. C.) informa che una popolazione stanziata nel delta del Nilo venerava le capre come divinità (lo stesso ribadirà Plutarco, II sec. d. C.). In Grecia, Pan, figlio di Hermes, era per metà caprino. *Pan* vuol dire "tutto"³⁰.

Nelle diverse tradizioni, si trova che la capra è figuramente legata al demoniaco, o alla protezione del demoniaco. È associata al sacrificio (*capro espiatorio*), alla fortuna, alle circostanze favorevoli. Ma, essenzialmente, è un animale che fonde in un *unicum* senza eguali la dimensione dell'animalità e del divino. È dunque l'*Eros femminile* per eccellenza.

Comunque, in un modo o nell'altro, ancora abbiamo qui un intreccio tra storia di vita e simbolo. Il messaggio non invita al 'ritorno a uno stato naturale' ma al riconoscimento

²⁹ Ivi, pp. 209-210.

³⁰ Nel *Cratilo* (408b7-d5), Platone, che fa discendere l'etimologia della parola 'ermeneutica' dal diomessaggero Hermes, scrive quanto segue, commentando la discendenza di Pan da Hermes: «Che [...] Pan sia il figliuolo a doppia natura di Hermes, questo, amico mio, è verosimile [...]. Sai bene che la "parola" [*scil.*, *logos*] esprime "ogni cosa", *pan*; e gira e si muove sempre, ed è duplice: verace e bugiarda [...]. Sicché la parte vera di essa è liscia e divina ed abita su tra gli dei; la bugiarda giù tra la folla degli uomini, ed è aspra e caprina [...]. A buon diritto perciò chi esprime "ogni cosa" [*scil.*, *pan*], ed è "sempre moventesi" [*scil.*, *aei polōn*], può essere *aipolos*, figlio a doppia natura di *Hermēs*, nella parte superiore liscio, nell'inferiore aspro e capriforme. E quindi *Pan* o è il discorso o il fratello del discorso, se davvero è il figlio d'*Hermēs* e che il fratello rassomigli al fratello non c'è punto da meravigliarsene» («*Aipolos* è composto da *aix*, *aigos* [= capra] + la radice del verbo *poleō*, e significa "pastore di capre"» [C. LICCIARDI [a cura di], *Platone*. *Cratilo*, trad. it. di E. MARTINI, Milano, Rizzoli, 1989, p. 156 n. 91]).

del fatto che alcuni passaggi di realizzazione della vita possono aver a che vedere con l'espressione e l'esperienza dell'*Eros* più naturale e umano. Non l'animale, dunque, ma il naturale. Alla fine, Giurlà si legherà a una donna vera. Ancora dunque, la storia di una figura maschile la cui realizzazione passa per tappe naturali e, allo stesso tempo, di maturazione in quanto uomo, in quanto persona.

Non è forse questa la parabola della civilizzazione?

5. Conclusione

Siamo partiti presentando un aspetto critico-problematico della ricerca ricœuriana, relativo alla sua mancanza di unità procedurale e speculativa. Il pensatore francese non ha solo realizzato un *parcours* filosofico della *voie longue*, ma ha sviluppato e praticato diverse forme di ermeneutica filosofica, di volta in volta centrate sul paradigma (rispettivamente) dell'interpretazione dei simboli, dell'ermeneutica testuale, dell'ermeneutica narrativa, dell'antropologia filosofica (ermeneutica del sé, filosofia dell'*identité narrative*), della filosofia della traduzione. Tutto ciò ne ha tanto arricchito quanto reso eterogeneo l'approccio. Infatti, al di là della soluzione in chiave di ermeneutica critica, ovvero dell'unificazione del lavoro ricœuriano sotto un disegno metodologico ed epistemologico unitario (essenzialmente, in forza della flessibilità e 'tensionalità' del coordinamento di procedimento e dimensione *esplicativa* con procedimento e dimensione *comprensiva*, sotto l'egida dell'*interpretazione* [teoria dell'*arc herméneutique*]) – al di là di questo, dicevamo, tale modello multiforme pare condurre a inevitabile esito di incertezza e frammentazione, specialmente sul piano dell'impiego applicativo nel letterario. Come si può e deve sviluppare un'ermeneutica speculativa del testo narrativo? Deve lavorare con gli strumenti dell'interpretazione simbolica? Deve intrecciarsi all'analisi narratologica? Deve focalizzarsi sui profili delle figure narrative? È ermeneutica che lavora sul piano della teoria narrativa oppure a livello di antropologia filosofica? Al di là dell'incertezza procedurale, la ricerca stessa ricœuriana intorno al letterario si rivela diversificata e frammentaria.

Ora, pur nella brevità, abbiamo visto come ripercorrere la «trilogia fantastica» camilleriana abbia chiamato in campo con significatività, e con una sorta di effetto di armonizzazione, temi e aspetti tanto dell'ermeneutica narrativa e narratologici quanto dell'ermeneutica simbolica e della psicologia del profondo, tanto aspetti letterari e psicologici quanto aspetti antropologici e filosofici. In particolare, si è potuto cogliere l'utilità e produttività di un coordinamento tra l'asse verticale dell'interpretazione simbolica e del profondo e l'asse orizzontale dell'interpretazione testuale (il racconto scritto, il racconto raccontato).

Insomma, il passaggio per la trilogia camilleriana ha dato prova della significatività e, forse anche, giustificazione del modello mobile e tensionale di un'ermeneutica critica. D'altra parte, l'applicazione di quest'ultima (che lavora in modo interdisciplinare, servendosi di apporti diversi, in questo caso, particolarmente, della lezione psicoanalitica junghiana) ha rivelato quanto, nella «trilogia fantastica» di Andrea Camilleri, il *profondo* sia affidato a un impiego creativo attraverso una sapienza dell'uso simbolico richiamato dal fondo (semi-dormiente) di millenni di vita culturale e spirituale; e quanto, tutto ciò ancora si giochi nella scommessa, da un lato, tra scrittura e intreccio narrativo e, dall'altro, tra gioco della fantasia (presso il lettore) e sollecitazione del profondo (da parte dell'autore sul lettore).

Bibliografia

- BREZZI, FRANCESCA, *Filosofia e interpretazione. Saggio sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricœur*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, "Camilleri. Il Segreto della donna capra", «La Stampa», 12 marzo 2009, p. 32.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMPBELL, JOSEPH, *Percorsi di felicità. Mitologia e trasformazione personale*, trad. it. di A. SCIACCHITANO, Milano, Raffaello Cortina, 2012 (*Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*, Novato, New World Library, 2004).
- CLARK, STEVEN H., *Paul Ricœur*, London-New York, Routledge, 1990.
- DELACROIX, CHRISTIAN, DOSSE, FRANÇOIS, GARCIA, PATRICK (éd.), *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, Éditions la Découverte, «Armillaire», 2007.
- DERRIDA, JACQUES, "La parole. Donner, nommer, appeler", in M. REVAULT D'ALLONNES, F. AZOUVI (éd.), *Paul Ricœur*, Paris, L'Herne, 2004, pp. 19-25.
- JUNG, CARL GUSTAV, *La libido, simboli e trasformazioni*, trad. it. di G. MANCUSO, Roma, Newton, 1993 (*Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1926).
- LICCIARDI, CATERINA (a cura di), *Platone. Cratilo*, trad. it. di E. MARTINI, Milano, Rizzoli, 1989.
- RICŒUR, PAUL, *Finitudine e colpa*, trad. it. di M. GIRARDET, Bologna, Il Mulino, 1970 (*Finitude et culpabilité*, Aubier, Éditions Montaigne, 1960).
- RICŒUR, PAUL, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, trad. it. di G. GRAMPA, Milano, Jaca Book, 1988 (*Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985).
- RICŒUR, PAUL, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, trad. it. di G. GRAMPA, Milano, Jaca Book, 1989 (*Du texte à l'action: Essais d'hermeneutique*, Paris, Le Seuil, 1969).
- RICŒUR, PAUL, "Il mio cammino filosofico" [*Lectio magistralis* – Università di Barcellona, 24 aprile 2001], in D. JERVOLINO (a cura di), *Introduzione a Ricœur*, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 123-147.
- RICŒUR, PAUL, *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. di D. IANNOTTA, Milano, Raffaello Cortina, 2003 (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000).

Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani

GIUSEPPE FABIANO

The author, first of all, defines concepts like personal maps, narrative sites and representational functions that will be utilised to recognise specific psychological elements in some of the female characters in Andrea Camilleri's novels. He then goes on to focus on and define these characterising elements in some characters from the Commissario Montalbano stories, such as Livia, Ingrid, Angelica Cosulich and Laura Belladonna, and others like Minica, Marietta, Eleonora di Mora, Arianna, Alma Corradi and Alma Mahler from other novels by the famous Sicilian author.

I personaggi femminili presenti nelle storie del grande autore siciliano nel corso del tempo mi hanno, di volta in volta, incuriosito, sorpreso, intrigato, interessato. I termini e le reazioni appena proposti, credo possano essere in qualche modo condivisi e riconosciuti (oltre che sul piano cognitivo, soprattutto su quello delle vibrazioni emotive) da molti dei lettori di Camilleri e/o anche degli affezionati spettatori delle riduzioni televisive e cinematografiche dei suoi romanzi, e non solo per la serie del Commissario Montalbano. Nasce da qui il mio breve viaggio per evidenziare aspetti psicologici tracciati e racchiusi in alcuni personaggi femminili della narrativa camilleriana.

È stato un percorso che mi piace definire per cerchi concentrici, che ha tenuto conto anche di critiche rivolte a Camilleri da parte di alcuni settori di pensiero e di opinione, che lo hanno accusato di maschilismo, di svalutazione e strumentalizzazione della figura femminile, di uso di stereotipi comportamentali in qualche modo lesivi dell'immagine e dell'evoluzione della donna. Intendo subito dire, pur nel rispetto delle singole sensibilità, che a mio parere tali giudizi sono stati affrettati, frutto di una lettura spesso limitata a qualche libro degli oltre cento scritti da Camilleri, e non conoscendo alcune importanti dichiarazioni e prese di posizione evidenziabili nelle numerose interviste o negli interventi sui *media*. Una lettura quindi più centrata sulla trama che non sui personaggi, con le loro peculiarità che mirano anche a stimolare le singole sensibilità dei lettori.

A questo punto desidero individuare alcune premesse importanti, che possono meglio spiegare anche i punti di partenza della mia analisi psicologica di alcuni personaggi femminili camilleriani.

Nella narrativa di Andrea Camilleri, a mio parere, un'analisi attenta può cogliere quanto queste figure rappresentino qualcosa di più profondo dell'essere parte di una storia. Hanno uno spessore umano che dilata la 'funzione narrativa' e ne esprime contenuti e comportamenti specifici, rendendo loro almeno una pari dignità rispetto ai personaggi maschili, quando addirittura non superiore, anche in relazione agli stereotipi sociologici, ai pregiudizi, non negando specificità riconducibili a una psicologia femminile, che risponde sia a contenuti personali, individuali, sia a modelli socioculturali esistenti, proposti, accettati, condivisi o, al contrario, negati e rifuggiti. Insomma, il campionario psicologico espresso svela le singolarità individuali e le evidenzia, sempre con rispetto, pur non disdegnando talvolta l'elemento caricaturale, popolare, quasi fumettistico, che alleggerisce il rischio di scivolare nella saccenteria o nella presunzione. Alcune tratteggiature espressive, non solo verbali, rintracciabili nelle opere di Camilleri e nelle riduzioni televisive, rispondono a questa necessità di definizione, di spazio, di dignità che protagonisti e comprimari (e a questo punto dovremmo dire protagoniste o comprimarie) hanno all'interno della storia e del significato che Camilleri non propone,

non impone, ma consente a ciascuno di individuare secondo le proprie vibrazioni empatiche ed emotive.

Poche righe più sopra, ho utilizzato la definizione di funzione narrativa per identificare un ruolo, assegnabile o assegnato, ai personaggi di una vicenda, che appunto sono chiamati a un'azione di 'compiacenza' rispetto alla forza della storia da raccontare e della tessitura della relativa trama. Se da questo punto di vista analizziamo i romanzi di Camilleri, ci accorgiamo come questo 'confinamento' dei personaggi delle sue storie nella sola funzione narrativa sia limitato, direi, al solo tempo necessario a tessere i fili della trama, anzi addirittura qualche volta a 'smagliare' una logica narrativa necessaria e a contaminarla con invenzioni, apparenti stranezze, dettagli talvolta apparentemente fuorvianti.

Come giustamente fa osservare Giovanni Capecchi, riferendosi in particolare alla mutazione del Commissario più famoso d'Italia (ma, a parere mio, in termini validi anche per altri testi e con altri protagonisti): «A Camilleri si deve l'invenzione di un personaggio che non tramonterà quando l'ultimo atto della sua storia sarà pubblicato [...] Montalbano [...] dopo essere stato nel primo romanzo della serie soprattutto 'una funzione narrativa', necessaria per risolvere l'inchiesta ma priva di forte identità, è andato via via precisandosi»¹.

E in quel «via via precisandosi» penso si possa intendere una maggiore definizione caratteriale, comportamentale, relazionale, non solo individuale, di Montalbano ma anche della sua squadra (Mimì, Fazio, Catarella, Gallo) e di chi ruota intorno alle vicende del Commissario (i Questori e i Pubblici Ministeri che via via si succedono nelle storie, il giornalista Zito, il Dottor Pasquano). Ma questa 'precisazione' coinvolge anche i luoghi, gli ambienti, i fatti che avvengono nel contesto più ampio, interessando la politica, il microcontesto del paese e anche quello macro (regionale, nazionale e internazionale) con i relativi elementi caratterizzanti e gli inevitabili cambiamenti.

Una maggiore definizione mai statica quindi, soggetta innanzitutto al mutamento personologico e caratteriale legato al ciclo di vita del Commissario, all'avanzare dell'età con le caratteristiche ascrivibili alla *vicchiaglie* ma anche influenzata dai contesti sociali, dagli avvenimenti, dai cambiamenti.

Il romanzo, i suoi interpreti, i contesti diventano quindi un grande 'luogo narrativo', dove tutto e tutti hanno valore e significato.

1. I luoghi narrativi e la doppia funzione rappresentazionale

Per meglio comprendere cosa intendo per luogo narrativo, occorre spiegare due concetti importanti in psicologia: quello di mappa personale e quello di territorio.

Con la prima si intende l'insieme di quegli elementi (intelligenza, memoria, pensiero, capacità logica, motivazioni, desideri, progetti, emozioni e sentimenti, esperienze) che guidano una persona nel corso della vita. Proprio come una mappa geografica o stradale, la mappa personale consente di orientarci nel mondo, di relazionarci con gli altri, di sviluppare progetti e così via. Una buona mappa deve avere elementi di solidità e stabilità, che possiamo in qualche modo far coincidere con la personalità, e altresì capacità di cambiamento, di plasticità, per adattarsi ai cambiamenti soggettivi ed esterni. Per territorio, invece, intendiamo quel complesso di elementi che stanno 'fuori' dalla persona e quindi gli aspetti ambientali, geografici, l'economia, la società, la cultura, i valori, le regole, le consuetudini e, in senso più generale, i fattori politici che ne governano i vari

¹ G. CAPECCHI, "Camilleri e i libri. Le mie piccole chiese di campagna", «Bianco e Nero», 590 (2018), p. 53.

assetti. Il luogo narrativo quindi è la sintesi di questi due elementi – mappa personale e territorio –, che si esplicita attraverso il racconto anche e soprattutto per come valorizza le relazioni tra le persone e tra queste e il contesto.

In tal senso, quindi, possiamo affermare che i luoghi narrativi nella e della narrazione camilleriana assumono elementi valoriali determinanti sia per la solidità della narrazione sia per quella capacità di attrazione e fascinazione del lettore, prima, e di fidelizzazione, poi. I contesti narrativi quindi si rappresentano come una cornice necessaria, indispensabile, valorizzante l'opera e interagente con essa, proprio come lo è una preziosa cornice messa in relazione con il quadro che delimita. Un esempio interessante di questo rapporto tra persona e luogo narrativo lo propone Giuseppe Marci nel romanzo *Vita, pensieri e opere di Giuseppe Torres*².

Questa condizione consente quello che definisco il passaggio dalla semplice funzione narrativa alla doppia funzione rappresentazionale. Con questo termine intendo lo scambio esistente tra realtà vera e opera letteraria e viceversa, che ha spesso caratterizzato la produzione letteraria, ma che, a mio parere, in Camilleri assume una circolarità e una interazione spesso senza soluzione di continuità.

Possiamo distinguere due funzioni rappresentazionali:

a) I fatti della vita e i contesti vengono rappresentati nella narrazione. La narrazione inserisce al proprio interno fatti e contesti, ne diventa in qualche modo campo d'azione ed è l'occasione per far sì che il reale entri direttamente nella storia. Un esempio concreto lo abbiamo nella riduzione televisiva de *L'altro capo del filo*, dove è stato rappresentato e si è data precisa dignità a un evento reale esterno, quale la morte dell'attore Marcello Perracchio che, nella fortunata serie televisiva di Montalbano, ha interpretato, con grande caratterizzazione, l'irascibile e goloso Dottor Pasquano. La morte reale dell'attore è entrata nella storia (seppure non ovviamente prevista nel testo letterario) e la storia si è piegata alla realtà, sentendo forte il dovere di dare celebrazione alla persona reale prima che al personaggio. Altri esempi sono rintracciabili ne *Il cielo rubato*, *La creatura del desiderio*, *La strage dimenticata*, *Il tuttomio*.

b) La narrazione rappresenta i fatti e i contesti. La storia viene utilizzata come un campo, ora possiamo anche dire, comprendendolo come un vero e proprio luogo narrativo, per rappresentare la realtà e pezzi di quanto narrato, e i personaggi si rifanno alla realtà talvolta in modo nitido, netto, inequivocabile, talaltra in modo direttamente referenziale oppure travisato, travestito, alterato, completato, ipotizzato. Esiste qui l'intento di dare un messaggio, dire qualcosa di concreto, assumere un dato valoriale, partecipare a quello che nel contesto avviene. Un esempio ancora più chiaro ed evidente è riportato ne *Il giro di boa*, dove il Commissario Montalbano entra a piè pari, in modo diretto, senza fronzoli metaforici o semplicemente allusivi, nei fatti del G8, assumendo una posizione di giudizio netto, politicamente ed eticamente definito, o quando si affronta il tema dell'immigrazione come ne *Il ladro di merendine* e ne *L'altro capo del filo*, o della primavera araba in *Una lama di luce* e del cyber-bullismo ne *La rete di protezione*.

Come accennato all'inizio di questa sezione, molto spesso queste due funzioni sono circolari e senza soluzione di continuità, in un'alternanza di possibile prevalenza. D'altronde, Camilleri non ha mai fatto mistero di come molti dei suoi libri siano nati da

² G. MARCI, *Vita, pensieri e opere di Giuseppe Torres*, Cagliari, Poliedro Narrativa, 2000.

ricordi, dettagli, piccole storie, articoli, libri, lettere³. Ancora Giuseppe Marci sottolinea, nel suo contributo al numero monografico dedicato ad Andrea Camilleri dalla rivista «Bianco e Nero», come il linguaggio, i modi di dire, le metafore, le singole parole risentano di espressioni udite nel passato, con sfumature diverse a seconda dei luoghi di origine e di pronuncia⁴.

Ma Camilleri ci sorprende ancora, andando oltre la funzione rappresentazionale quando travalica i confini della verosimiglianza, condizione necessaria per la ‘tenuta’ di una qualunque narrazione (a eccezione di quella del genere *fantasy*), quando è capace di ‘incursioni contaminative’ come ne *La danza del gabbiano* in cui, con un abile gioco di specchi narrativo, fa addirittura incontrare il finto Montalbano letterario con il vero Montalbano televisivo, e il primo, con un’iperbole narrativa, vorrebbe anche incontrarsi con un sornione Camilleri, padre dei due nella finzione, che possiamo immaginare osservatore divertito sullo sfondo delle pagine da lui stesso scritte⁵.

2. La funzione rappresentazionale e le donne nelle storie di Andrea Camilleri

Possiamo certamente affermare che le figure femminili hanno avuto una forte influenza nella vita di Camilleri, fin dall’infanzia. Ricordiamo che l’autore è stato figlio unico e ha vissuto in una casa dove le donne della famiglia avevano un ruolo centrale, pur nella loro diversità caratteriale e dei rapporti di parentela, e sono state un punto di riferimento importante per la crescita del piccolo Nenè (il diminutivo con cui era chiamato da bambino).

Senza far torto alle altre, la figura più importante e che ha avuto una forte influenza è stata, per dichiarazione dello stesso Camilleri, la nonna Elvira, di cui ricorda la forte fantasia, l’originalità del modo di parlare anche con gli oggetti, la cura che gli ha riservato negli anni realizzando quello che in psicologia si definisce un ‘attaccamento sicuro’. Proprio la grande capacità della nonna di leggergli, raccontargli e inventare storie, cui era invitato a dare il proprio contributo di fantasia durante le passeggiate in campagna o per le varie stanze della casa a contatto con i più svariati oggetti, ha stimolato la curiosità e la creatività del piccolo Nenè.

Possiamo senz’altro affermare che Camilleri ha ricevuto da nonna Elvira un *imprinting* verso l’osservazione del mondo, delle persone, delle cose, l’attenzione ai particolari, la possibilità, partendo da un dettaglio, di costruire storie e, quindi, la traduzione in processi e percorsi narrativi. È indubbio, per quanto ci è dato conoscere, che nonna Elvira ha rappresentato, per il piccolo Nenè, quella che nella teoria dell’attaccamento di John Bowlby è definita una base sicura da cui partire per l’esplorazione del mondo, anche quello fantastico, e a cui tornare per chiedere spiegazioni, ricevere rassicurazioni, trovare conforto⁶. Il prendersi cura di un bambino, infatti, non sta solo nel provvedere ai suoi bisogni materiali, ma soprattutto nel condividere le tappe evolutive, emotive, soggettive e relazionali e di rapporto con l’*altro da sé*, necessario per porre le basi di uno sviluppo individuale il più possibile equilibrato.

³ Altri esempi di funzione rappresentazionale sono rintracciabili in psicologia nei disegni o nei giochi dei bambini (ad es. nel ‘gioco della sabbia’). Tramite gli elementi rappresentati, spesso trasfigurati in mostri, streghe, eroi e altro, è possibile risalire ai vissuti psicologici, a forme di trascuratezza e maltrattamento, abuso o violenza subita o assistita.

⁴ G. MARCI, “Camilleri e la lingua. Abbuñanza o Abbuñanza”, «Bianco e Nero», 590 (2018), pp. 84-87.

⁵ A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 242.

⁶ J. BOWLBY, *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell’attaccamento*, trad. it. di M. MAGNINO, Milano, Raffaello Cortina, 1989.

D'altronde, anche le moderne neuroscienze affermano che il cervello amplia o meno le proprie capacità a seconda del tipo di stimoli che riceve, dimostrando questa affermazione attraverso studi e ricerche basate sulle tecniche di *neuroimaging*, che hanno supportato anche la scoperta e il ruolo dei neuroni specchio.

Anche la vita adulta di Camilleri è stata caratterizzata da figure femminili: sposato con la signora Rosetta, ha avuto tre figlie, perpetuando il proprio essere unico, ovviamente non come figlio ma inevitabilmente come maschio. Di seguito, riporto una dichiarazione in un'intervista rilasciata a *La Repubblica* il 20 febbraio 2012. Oltre a testimoniare ancora la limpidezza della comunicazione e la sincerità, la dichiarazione conferma l'importanza della figura femminile nella sua rappresentazione relazionale:

Mi ricordo di aver molto patito il non avere né fratelli né sorelle; certo, avevo i compagni di scuola o gli amici con i quali giocare, ma avrei voluto qualcuno con cui crescere: avere una sorella era il mio sogno. Credo che il mio grande amore per le donne nasca proprio dalla ricerca di quella sorella mai avuta. Ero piccolissimo, avevo cinque o sei anni e mi disperavo di essere figlio unico; invidiavo (io che non ho mai nutrito sentimenti di invidia) i miei compagni di scuola che avevano sorelle; tanto che mia madre mi comprò una bambola enorme a grandezza umana... Meraviglia! Divenne la mia confidente⁷. Non lo dissi a nessuno che avevo questa bambola perché chissà cosa avrebbero detto di me i miei compagni se avessero saputo che io avevo una bambola con la quale parlavo, oltretutto. Ma in realtà l'ho avuta.

Forse tutti questi elementi e altre motivazioni più intrinseche al desiderio dell'autore hanno portato Camilleri a scrivere *Donne*, che egli stesso ha definito

una serie di ritratti o di momenti di ritratti di donne della letteratura, di donne realmente esistite nel corso dei secoli, di donne che io ho conosciuto, di donne di cui gli amici mi hanno parlato. È una scelta che io opero nell'infinito, vastissimo mondo femminile seguendo un'idea precisa che è quella di considerare ognuno di questi ritratti in sé compiuto in realtà come la tessera di un mosaico, sì da formare alla fine una sorta di tentativo di penetrazione per quanto possibile più vasta nell'universo della donna⁸.

E proprio la lettura di *Donne* consente di cogliere come alcune di esse abbiano influenzato, con il ricordo o con alcune caratteristiche particolari (comportamentali, espressive, emotive), storie e personaggi rintracciabili nei libri di Andrea Camilleri.

Possiamo quindi procedere attraverso un'analisi, seppure breve e sintetica, che può rifarsi al modello fenomenologico, a quello relazionale e alle neuroscienze, per esplicitare i contenuti salienti che emergono nelle storie e nelle caratteristiche di alcuni di questi personaggi femminili⁹.

Ecco quindi che Nunzia, la ragazza che vive in campagna e che il piccolo Nenè incontra mentre è in giro con la capretta Beba, ci ricorda Marietta, la cugina di Michilino, il bambino protagonista de *La presa di Macallè*. Come Nunzia, anche Marietta è in attesa del fidanzato partito per l'Africa, che morirà in quelle terre lontane; Nunzia, come sarà nel libro per Marietta, non disdegna attenzioni e rapporti sessuali con altri uomini.

Nei racconti che riguardano Ofelia e Yarma, possiamo invece rintracciare elementi ascrivibili al comportamento e alle reazioni di Minica, la protagonista de *Il casellante*. Entrambe si rappresentano per il trauma subito e per essere in qualche modo additate per la diversità e la non completa salute mentale. E se in Ofelia la pietà degli uomini consente

⁷ Anche l'Arianna de *Il tuttomio* (Milano, Mondadori, 2013) ha una bambola come confidente.

⁸ A. CAMILLERI, *Andrea Camilleri presenta il suo nuovo libro Donne*, video per *RCS Libri*, 2014 <<https://youtu.be/2U3-I0qtkX0>> (accesso il 19 marzo 2019).

⁹ Interessante in tal senso il contributo di D. J. SIEGEL, *La mente relazionale. Neurobiologia dell'esperienza interpersonale*, trad. it. di L. MAEDDU, Milano, Raffaello Cortina, 2013.

di poterla ricoverare e far proteggere, assieme alla bambola-figlia, in un istituto di suore, mentre intorno i bombardamenti rendono guadagnato ogni attimo di vita, per Yarma, che vive ai margini della società, si assiste all'assimilazione della sua vita a quella di un albero che non dà frutti, proprio come accade a Minica che, per proteggersi dall'angoscia insopportabile di non poter avere nemmeno la speranza di diventare madre, nel delirio si vorrebbe trasformare in albero.

Più lineari e facili le altre associazioni: Oriana ci riporta alla *Pensione Eva*. Ingrid, disinibita e serena, per stessa ammissione di Camilleri ha ispirato l'omonima figura che aiuta Montalbano in alcune indagini, mentre Kristin è la moglie lontana, in attesa fedele del marito Ufficiale di Marina di stanza in Sicilia, che ovviamente richiama Livia.

La Bice, compagna di feste e gite nell'immediato dopoguerra, incarna quella situazione di confine tra l'adesione ai modelli culturali e alla tradizione e il desiderio di vivere attrazioni ed emozioni e, in questo, ricorda la Tenente Laura Belladonna protagonista de *La danza del gabbiano*.

Entrando ancora più nel dettaglio – impossibile trattare tutte le figure femminili in poco spazio –, partirei proprio da Livia e da Ingrid, facce apparentemente opposte ma in realtà complementari, di uno stesso modo di esprimere e vivere la femminilità. Livia, in perenne attesa e speranza del matrimonio, rappresenta per Montalbano un punto di riferimento sicuro, a patto che non ecceda in richieste che ne mettono in crisi il senso di libertà e accendono la paura di responsabilità per ruoli come quello di marito e di padre. Ingrid, spigliata e disinibita, sa attrarre senza pretendere, sa concedere senza richiedere, sa leggere, talvolta in modo più realistico di Montalbano, la realtà dei fatti e sa perfettamente quale è il suo spazio nella relazione che, parafrasando Totò, potremmo definire del “senza avere nulla a pretendere”.

Altre donne con caratteristiche importanti sono Angelica Cosulich de *Il sorriso di Angelica* (qui, in realtà, esiste un altro ponte con la fascinazione che Camilleri visse leggendo l'*Orlando Furioso* illustrato da Dorè), dove viene presentata una donna che definire sessualmente disinibita appare quasi riduttivo. Eppure, nonostante non risponda alle caratteristiche desiderate dal Commissario, Angelica riesce a coinvolgerlo al punto che Montalbano confessa a Livia il tradimento nella speranza della chiusura della storica e lunga relazione. Angelica è una donna che ha subito traumi infantili legati al comportamento degli uomini, una donna spregiudicata ma infelice, che usa gli uomini, ma non si concede (e posso assicurare che nella mia esperienza di psicoterapeuta situazioni simili si sono evidenziate, seppure con diversità nel comportamento ‘risarcitorio’ o ‘autopunitivo’ scelto o coattivamente messo in atto).

Personaggio certamente più cinico, anche se meno appariscente di Angelica Cosulich, è rappresentato da Alma Corradi, la donna misteriosa, affascinante e manipolatrice de *Il cielo rubato*. È una figura senza scrupoli, seduttrice, cinica, che inventa storie e sentimenti per arrivare al proprio obiettivo: impossessarsi di un prezioso quadro di Renoir. Per farlo, incanta un onesto, attempato, benestante notaio di paese, alle prese con quello che tradizionalmente si definisce un amore senile. È una storia costruita da pezzi di dati reali (il presunto Renoir nella chiesa di Capistrano, in Calabria, il viaggio del pittore in Italia) attraverso cui Camilleri sceglie di procedere con un personaggio inventato come Alma Corradi (iniziali A. C. come Andrea Camilleri: combinazione, caso, scelta o, come direbbe Freud, un agito dell'inconscio?).

Altra storia costruita rintracciando elementi reali e assemblando percorsi narrativi verosimili ma non certi è quella che vede protagonisti Alma Malher e il pittore Oskar Kokoschka, raccontata ne *La creatura del desiderio*. Anche qui una donna di successo, libera e dedita alle proprie passioni, viene coinvolta in una relazione, questa volta, con un pittore austriaco. Questi entra in una doppia spirale patologica: la prima è data dalla

crescente gelosia di Alma (al punto da esserne geloso anche del passato)¹⁰, che determinerà la scelta della donna di interrompere la storia, nonostante i tentativi continui e intrusivi di Kokoschka (vero e proprio *stalker*). La seconda spirale è quella che lo vede protagonista della costruzione del simulacro, della bambola con le sembianze di Alma, che porterà sempre con sé come se fosse vera.

Assistiamo qui a un capovolgimento della relazione di possesso: nella prima fase, Kokoschka vuole possedere Alma come persona e soggetto da trasformare in un oggetto di proprio possesso. Il rifiuto e la fermezza di Alma costringono Kokoschka a inventare un oggetto a cui, per placare la propria angoscia per la perdita di Alma, deve dare dignità di soggetto. Una dignità paradossale e patologica, che porterà addirittura a uccidere il simulacro, alle relative indagini di polizia e al processo penale. Anche qui il verosimile e il finto sono stati trasfigurati e ossessivamente e concretamente resi osservabili al punto da essere ritenuti veri. Alma quindi, al di là delle scelte più meno discutibili dal punto di vista dell'etica del tempo (con tratti di innegabile ipocrisia purista, come spesso è accaduto e accade), rappresenta un esempio di forza che non si piega al volere e al potere di Kokoschka, sebbene questi cerchi di camuffare comportamenti e pretese come conseguenza dei sentimenti prima ancora che della passione.

Un vero e proprio omaggio alle capacità femminili è quello che Camilleri celebra con *La rivoluzione della luna* dimostrando, con il «racconto veritiero di una storia solo in parte supposta»¹¹, come la gestione del potere da parte di una donna bellissima come Eleonora di Mora (Viceré per 28 giorni nella Sicilia del 1677) esprima la sintesi della qualità dell'azione accompagnata dal sentimento. Una donna che sa districarsi nel labirinto degli interessi di pochi, delle collusioni, delle corrottele, del cinismo votato al guadagno personale, al fine di dare giustizia ed equità a un popolo oppresso dal potere, tenuto sotto il giogo dell'ignoranza, sconfinante nella superstizione e ristretto nel ghetto della povertà come un dato deciso dal destino, forse addirittura da Dio stesso, e pertanto immutabile. Una donna che non usa le sottili arti della seduzione e della bellezza pur possedendole, che sa rispettare i sentimenti sinceri con tenerezza, ma che sa essere altrettanto spietata con i perfidi, i bugiardi, gli sfruttatori, a qualunque ceto appartengano e qualunque potere abbiano o rappresentino. Nel corso della storia, la dignità, l'umanità e la ricerca dell'equità della Viceré si dovrà confrontare con i potenti e i ricchi di turno, con la loro considerazione mercificata della donna e del suo corpo, con lo sfruttamento del bisogno, instillando l'illusoria possibilità di conquistare una posizione sociale migliore, tutto questo ai fini di piacere e uso sessuale. Una similitudine con eventi spesso presenti nella storia e nella contemporaneità, che Camilleri attiva attraverso il gioco di alternanza delle due funzioni rappresentazionali della narrazione.

Vorrei chiudere questa panoramica al femminile con *Ora dimmi di te*, la lunga lettera che Camilleri ha deciso di scrivere alla pronipote Matilda per raccontarsi di persona e non attraverso le parole di altri. Un libro con cui ripercorre la propria vita attraverso quasi un secolo di storia, con tutti i cambiamenti politici, sociali, tecnologici che si sono inseguiti e incrociati con il suo vissuto personale. Una lunga lettera che colpisce per la tenerezza, per la sottile ironia che di tanto in tanto viene spolverata delicatamente nel testo, forse a contrastare possibili vissuti malinconici. Una piena coscienza della forza della Storia e del proprio passato ma anche l'atto di volontà netto nel voler guardare al futuro augurando tre cose alle future generazioni, rappresentate simbolicamente dalla piccola Matilda: l'amore, la fiducia e la speranza.

¹⁰ Camilleri fa vivere questa gelosia anche a Montalbano ne *Il sorriso di Angelica*: «'Na gilusia feroci l'assugliò. La pejo gilusia, quella del passato» (A. CAMILLERI, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 128).

¹¹ Così si legge nella presentazione de *La rivoluzione della luna* curata da Salvatore Silvano Nigro.

3. Considerazioni conclusive

In chiusura, sento di poter affermare che i personaggi femminili di Andrea Camilleri non possono essere liquidati semplicisticamente con etichette e stereotipi. Sono figure articolate, diversificate, talvolta misteriose e imperscrutabili proprio come lo è l'animo umano in generale e quello femminile in particolare, con la sua psicologia, con le sfumature emotive e comportamentali, che devono confrontarsi spesso con un contesto maschile che sa anche essere ipocrita, forse più per timore che non per convinzione o scelta. Ritengo altresì che questa particolare sensibilità di Camilleri nei confronti delle donne – con una cifra narrativa che sa essere di volta in volta espressa con decisione, rispetto, comprensione, tenerezza, umorismo e perfino, talvolta, pietà, nel senso cristiano del termine – trovi modulazione proprio nel particolare rapporto con le figure femminili che ne hanno attraversato e caratterizzato l'esistenza, consentendogli di cogliere le sfumature individuali tipiche delle relazioni significative.

Nella narrazione camilleriana è comunque possibile ritrovare una considerazione portante: qualunque comportamento, anche quello più condannabile e condannato, è un epifenomeno con un'origine che lo ha in qualche modo costruito e che deve fare i conti con scelte errate, con incapacità individuali, con condizioni esterne. Non è un'assoluzione sempre e comunque, ma è un invito a riflettere, proprio come sottolinea Salvatore Silvano Nigro nella presentazione di *Un covo di vipere*: Camilleri nella sua narrazione «ha rispetto per il vero pudore: per la nudità, alla fine, di chi non è innocente e non è del tutto colpevole».

Bibliografia

- BOWLBY, JOHN, *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, trad. it. di M. MAGNINO, Milano, Raffaello Cortina, 1989 (*A Secure Base. Clinical Applications of Attachment Theory*, Oxon, Routledge, 1988).
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cielo rubato*, Milano, Skira, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La creatura del desiderio*, Milano, Skira, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te*, Milano, Rizzoli, 2018.
- CAPECCHI, GIOVANNI, "Camilleri e i libri. Le mie piccole chiese di campagna", «Bianco e Nero», 590 (2018), pp. 52-55.
- CURCIO, MILLY (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, L'Harmattan, 2017.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- MARCI, GIUSEPPE, *Vita, pensieri e opere di Giuseppe Torres*, Cagliari, Poliedro Narrativa, 2000.
- MARCI, GIUSEPPE, "Camilleri e la lingua. Abbunanza o Abunanza", «Bianco e Nero», 590 (2018), pp. 84-87.
- SIEGEL, DANIEL J., *La mente relazionale. Neurobiologia dell'esperienza relazionale*, trad. it. di L. MAEDDU, Milano, Raffaello Cortina, 2013 (*The Developing Mind*, New York, The Guilford Press, 1999).

Sitografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Andrea Camilleri presenta il suo nuovo libro Donne*, video per RCS Libri, 2014 <<https://youtu.be/2U3-I0qtkX0>> (19 marzo 2019).

L'isola degli sbarchi

GIOVANNI CAPECCHI

The article takes into consideration the landings that have come to typify the history of Sicily, told not only by Camilleri, but also by other writers from the island. The timeline spans the centuries, from the landing of the Arabs to the landings of the migrants of our own times, from the arrival of the Spanish to that of the Americans in July of 1943. But the landing that claims the most important role in Camilleri's pages is that of Garibaldi: and it is exactly this landing, with its consequences (and the lack of profound and necessary social transformations) that inserts novels like *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, and *Un filo di fumo* into a long literary tradition, a tradition that from Verga has even come down to us today, passing through De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa and Sciascia.

C'è una voce, ferma e decisa, che si solleva da una pagina letteraria del primo '900 e che mantiene inalterato il suo vigore ancora oggi. È la voce di una donna, Caterina Laurentano, moglie di un martire garibaldino, madre di Roberto, il più giovane combattente in camicia rossa che vuole candidarsi a rappresentare il Governo italiano nelle elezioni politiche del 1891 per il rinnovo del Parlamento. Sono passati trent'anni dall'unificazione italiana e Caterina cerca di convincere il figlio a non accettare la candidatura, rivolgendosi a lui e ai suoi sostenitori con frasi che non lasciano margini di dubbio:

Non voglio, non posso ammettere che tu sia venuto qua in nome del Governo che ci regge. Tu non hai rubato, figlio, non hai prestato man forte a tutte le ingiustizie e le turpitudini che qua si perpetrano protette dai prefetti e dai deputati, non hai favorito la prepotenza delle consorzierie locali che appestano l'aria delle nostre città come la malaria le nostre campagne¹.

A chi le dice che le sue sono le accuse dei sobillatori antiunitari e nostalgici nei confronti del dominio borbonico, risponde:

Sono tutte calunnie, le solite, quelle che ripetono i ministri, facendo eco ai prefetti e ai tirannelli locali capi-elettori; per mascherare trenta e più anni di malgoverno! Qua c'è la fame, caro signore, nelle campagne e nelle zolfare; i latifondi, la tirannia feudale dei cosiddetti cappelli, le tasse comunali che succhiano l'ultimo sangue a gente che non ha neanche da comperarsi il pane! Si stia zitto! Si stia zitto²!

Prima di esternare il proprio pensiero, Caterina ha svolto nella sua mente riflessioni non meno precise:

E qual rovinio era sopravvenuto in Sicilia di tutte le illusioni, di tutta la fervida fede, con cui s'era accesa alla rivolta! Povera isola, trattata come una terra di conquista! Poveri isolani, trattati come barbari che bisognava incivilire! Ed eran calati i *Continentali* a incivilirli [...]; calati tutti gli scarti della burocrazia; e liti e duelli e scene selvagge; e la prefettura del Medici, e i tribunali militari, e i furti, gli assassinii, le grassazioni, orditi ed eseguiti dalla nuova polizia in nome del Real Governo; e falsificazioni e sottrazioni di documenti e processi politici ignominiosi: tutto il primo governo della Destra parlamentare! E poi era venuta la

¹ L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* [I ed. 1911-1913], in G. MACCHIA (a cura di), *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, con la collaborazione di M. COSTANZO, vol. II, Milano, Mondadori, 1994, p. 88.

² Ivi, p. 89.

Sinistra al potere, e aveva cominciato anch'essa con provvedimenti eccezionali per la Sicilia; e usurpazioni e truffe e concussioni e favori scandalosi e scandaloso sperpero del denaro pubblico, prefetti, delegati, magistrati messi a servizio dei deputati ministeriali, e clientele spudorate e brogli elettorali; spese pazze, cortigianerie degradanti; l'oppressione dei vinti e dei lavoratori, assistita e protetta dalla legge, e assicurata l'impunità agli oppressori [...]³.

Questa pagina si può leggere nella prima parte del romanzo pirandelliano *I vecchi e i giovani*, pubblicato in volume tra il 1911 e il 1913 e cronologicamente ambientato dal 1891 al 1894, l'anno – quest'ultimo – della rivolta dei Fasci siciliani (repressa nel sangue dall'esercito regio) e dello scandalo della Banca Romana; ma si può leggere anche in epigrafe a *La concessione del telefono* di Andrea Camilleri: una epigrafe che occupa l'intera pagina liminare, andando oltre l'abituale brevità di questo genere di citazioni, indicando con chiarezza la strada sulla quale intende collocarsi il romanzo.

Non è il caso di soffermarsi sull'importanza che Pirandello ha avuto per Camilleri e sulla centralità che *I vecchi e i giovani* hanno occupato nella sua storia culturale, tra pagine scritte (narrative e critiche) e regie (con la trasposizione radiofonica del romanzo, in sei puntate). Ci preme piuttosto sottolineare come lo sbarco più presente nei romanzi di Camilleri sia quello di Garibaldi e come resti centrale nella sua narrativa la riflessione sulle conseguenze dell'impresa dei Mille in Sicilia. Sono proprio queste conseguenze a interessare Camilleri, che torna a esprimere la delusione del Meridione nei confronti degli esiti del Risorgimento, la mancanza di profonde trasformazioni sociali e politiche nella Sicilia del dopo 1860: trasformazioni che erano attese e urgenti.

Questa delusione viene raccontata da Camilleri, generalmente, attraverso la «strategia dell'ironia»⁴: una strategia adoperata e teorizzata in *La bolla di componenda*, dove, dopo aver raccontato l'impostura della remissione dei peccati dietro pagamenti versati alla Chiesa in base a ben precisi listini di prezzi, le pagine saggistiche (di un saggismo di marca sciasciana) lasciano il posto all'inserimento di un racconto in chiave ironica, con padre Pirrotta che vende bolle di componenda arrivate fresche fresche nel giorno di Natale, e a una vera e propria dichiarazione poetica: «Mi sono abbandonato alla fantasia, all'invenzione, e forse è atteggiamento disdicevole in un contesto tanto serio: ma è stato come un istintivo gesto di autodifesa, un tentativo inutile di fuga»⁵.

Nascono da questo sbarco, e dalle sue conseguenze, alcuni dei libri più importanti di Camilleri, a partire da quello che resta un capolavoro, strutturale e narrativo, *Il birraio di Preston*, tutto costruito su equivoci e comicità, ma non per questo meno serio e 'pesante' nel messaggio che intende trasmettere. La strategia dell'ironia, d'altra parte, non riguarda Pippino Mazzaglia, il personaggio che, di fronte al romano Nando Traquandi che vorrebbe far nascere una rivolta repubblicana dalla spontanea indignazione del popolo di Vigàta contro l'arroganza e la stupidità del prefetto continentale (quella stupidità che ha rappresentato la carta di merito per essere spedito in Sicilia), prima vuole ascoltare con attenzione la lettura del rapporto segreto del prefetto di Palermo, che spiega l'origine sociale della montante ostilità nei confronti del Governo, e poi dichiara la propria indisponibilità a collaborare, con fermezza e amarezza:

No, non scherzo, si figuri se è il momento giusto. Io ho visto l'esercito italiano, in più occasioni, e sempre più frequentemente, sparare su gente che protestava perché stava a muriri di fame. Hanno sparato magari su fimmine e picciliddri. E io ne ho provato raggia e vrigogna. Raggia perché non si può restarsene freschi e tranquilli a vedere ammazzare persone 'nnucenti. Vrigogna perché io stesso, con le mie parole, i miei atti, con gli anni di galera, con l'esilio, ho dato una mano a fare quest'Italia che è addiventata così com'è, una parte che

³ Ivi, pp. 85-86.

⁴ G. CAPECCHI, "Postfazione", in A. CAMILLERI, *Racconti quotidiani*, Milano, Mondadori, 2007, p. 100.

⁵ A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 106.

soffoca l'altra e se si ribella, la spara. Ora perciò non ho più gana di provare altra vrigogna dando appoggio a persone come lei, che magari la pensano come a mia, ma che non si fanno scrupolo di provocare altro sangue. Questo è quanto. Fine della predica⁶.

Quello di Garibaldi non è certo stato il primo sbarco in Sicilia. E non è stato neppure l'ultimo. La storia dell'Isola è scandita da arrivi via mare e conquiste, più o meno lunghe e incisive. Lo ricorda all'inviato piemontese Aimone Chevalley il Principe Fabrizio di Salina, ormai privo di illusioni, corteggiatore della morte e già in gran parte fuori dalla vita e dalle sue contese:

Abbia pazienza, Chevalley, adesso mi spiegherò: noi Siciliani siamo stati avvezzi da una lunghissima egemonia di governanti che non erano della nostra religione, che non parlavano la nostra lingua, a spaccare i capelli in quattro. Se non si faceva così non si sfuggiva agli esattori bizantini, agli emiri berberi, ai viceré spagnoli. Adesso la piega è presa, siamo fatti così [...]. In questi sei ultimi mesi, da quando il vostro Garibaldi ha posto piede a Marsala, troppe cose sono state fatte senza consultarci perché adesso si possa chiedere a un membro della vecchia classe dirigente di svilupparle e portarle a compimento; adesso non voglio discutere se ciò che si è fatto è stato fatto male o bene; per conto mio credo che parecchio sia stato male; ma voglio dirle subito ciò che Lei capirà da solo quando sarà stato un anno fra noi. In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di 'fare'. Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il 'la'; noi siamo dei bianchi quanto lo è lei, Chevalley, e quanto la regina d'Inghilterra; eppure da duemila cinquecento anni siamo colonia. Non lo dico per lagnarmi: è in gran parte colpa nostra; ma siamo stanchi e svuotati lo stesso⁷.

Venticinque secoli di sbarchi: colonia da duemilacinquecento anni. È una storia, questa, che attraversa la letteratura italiana nata in Sicilia. Leonardo Sciascia, in quello che può essere considerato il suo libro di esordio, *Le parrocchie di Regalpetra*, racconta le vicende del suo paese accennando alle conquiste che si sono succedute, dagli arabi (che hanno lasciato segni profondi anche nella toponomastica: con Racalmuto-Rahl al Maud – o Mudd – che significa “Villaggio morto”) agli spagnoli, dai Borboni ai garibaldini. In Sciascia lo sbarco arabo rappresenta, nel quadro desolante delle dominazioni, una eccezione: per la civiltà che lo sbarco contribuisce a creare, per il progresso di un'Isola che diventa giardino coltivato, per il fiorire di una scuola poetica. Di questo sbarco Sciascia parla a più riprese, in versi, in interviste, in pagine di critica, in articoli giornalistici, in racconti (basterebbe pensare a *Giufà*, storia araba che si è diffusa in tutta la cultura mediterranea), in romanzi (a partire da *Il Consiglio d'Egitto*). E a questo sbarco fa spesso riferimento anche Camilleri, per sottolineare – prima di tutto – la vicinanza tra Sicilia e Africa del Nord. Una vicinanza geografica, ma anche culturale e storica: oggi spesso dimenticata, ma che rappresentava l'essenza di un Mediterraneo mare di incontri e non solo di scontri, di scambi, di contaminazioni capaci di arricchire le diverse civiltà. Anche in alcune dichiarazioni più personali e autobiografiche Camilleri ha sottolineato questa prossimità.

Nel libro-intervista di Marcello Sorgi, per esempio, ricorda le classi per i bambini tunisini organizzate nelle scuole elementari di Mazara del Vallo e parla di un viaggio fatto al Cairo: «Io andai al Cairo la prima volta dieci anni fa. Mi misi a girare. Alle 3 di notte mi telefonò mia moglie: come ti trovi? Mi venne spontaneo dire “a casa”. Finalmente ero

⁶ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 106-107.

⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo* [I ed. 1958], nuova edizione riveduta a cura di G. LANZA TOMASI, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 177-178.

tornato a casa. Eppure, non capivo una parola»⁸. Emblema della presenza araba nella storia e nella vita siciliana diviene San Calogero, il santo nero, l'erecita arabo di religione cristiana, al quale il piccolo Andrea è stato votato dalla madre che lo porta in grembo e che forse ha inciso sulla sua nascita anticipata di 25 giorni, caduta il 6 settembre, festa – appunto – di San Calogero⁹.

Ma Camilleri parla anche della Sicilia spagnola e della Sicilia borbonica. La prima è presente, per esempio, in due romanzi, *Il re di Girgenti* («impregnato di ispanità»¹⁰) e *La rivoluzione della luna*. Si tratta di una Sicilia oppressa nella quale possono accendersi dei barlumi di speranza: è per questo che i due romanzi appena citati assumono un valore civile, riprendendo dalla storia fatti realmente accaduti, anche se dimenticati o addirittura rimossi. Il contadino Zosimo riesce a diventare Re per un breve periodo di tempo, regalando un sogno di riscatto agli oppressi, mentre Donna Eleonora di Mora, nei pochi giorni in cui tiene il potere dopo la morte del marito Viceré, avvia una rivoluzione di giustizia ed equità.

In *Il re di Girgenti*, romanzo nodale lungo il percorso narrativo di Camilleri, viene ricordato anche lo sbarco dei Savoia nel 1713, il «regale sbarco» di Vittorio Amedeo di Savoia: «La matina del deci di ottobrina del milli e setticento e tridici attraccò, nel porto di Palermo, un ligno inglese che portava il novo re di Sicilia a pigliari possesso della terra che ci avivano arrigalato a Utrecchiti»¹¹. Vittorio Amedeo viene accolto sul molo dai membri del Senato e il suo sbarco non porta alcun cambiamento: la nuova colonizzazione fa avvertire la sua presenza nel momento in cui vengono aumentate le tasse. Che il passaggio dei Savoia non abbia lasciato strascichi positivi nella memoria siciliana lo aveva sottolineato anche Federico De Roberto, che dedica una pagina dei *Viceré* proprio a questo episodio:

Nel 1713 quando Vittorio Amedeo, assunto al trono di Sicilia, era venuto nell'isola, in pompa, traversandola da un capo all'altro, il passaggio del nuovo sovrano era stato seguito da una mala annata come da un pezzo non si rammentava l'eguale; e nelle popolazioni spaventate e ammisericite era rimasto in proverbio quel detto: “Passa Savoia! Passa Savoia! ...” come il sintomo d'una sciagura, d'un castigo di Dio¹².

È invece nella Sicilia dei Borboni che, il 12 gennaio 1848, centoquattordici detenuti vengono uccisi nel carcere senza motivo (se non la paura che si unissero a coloro che, anche a Porto Empedocle, erano insorti contro gli oppressori); l'uccisione dei «servi di pena» non impedirà agli assassini di fare carriera (sotto i Borboni e poi nell'Italia unita), tanto più che la strage verrà accuratamente occultata e rimossa, sancendo il principio secondo il quale non tutti i morti assassinati sono uguali. Occorrerà la penna dello scrittore contemporaneo perché i centoquattordici uccisi tornino ad avere un nome e non subiscano, dopo quella delle armi da fuoco, anche la strage della memoria:

Quei centoquattordici non erano certamente ‘uguali’: così non entrarono nella cronaca perché non ne avevano diritto, tutti i diritti se li erano persi il giorno in cui, mettendo piede nel bagno penale, erano diventati ‘servi di pena’. E non entrando nella cronaca, furono di conseguenza scordati dalla Storia. Solo la loro pena furono costretti a servire fino alla morte, fino alla

⁸ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 20.

⁹ S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 48-52.

¹⁰ M. D. GARCÍA SÁNCHEZ, “Echi di *hispanidad* ne *Il Re di Girgenti*”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri. Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004*, Cagliari, Cuccu, 2004, p. 97.

¹¹ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 329.

¹² F. DE ROBERTO, *I Viceré* [I ed. 1894], introduzione di G. CAPECCHI, Firenze, Giunti, 2016, p. 166.

privazione della loro stessa morte e ancora oltre, fino a patire una seconda strage, questa volta non più dei corpi ma della memoria¹³.

Se esiste una storia di sbarchi che precedono quello di Garibaldi, ne esiste anche una che segue l'arrivo in Sicilia delle camicie rosse. Il primo importante capitolo di questa vicenda che si distende lungo il Novecento è rappresentato dall'arrivo delle truppe americane. Un arrivo salutato dal pianto: almeno per quanto riguarda Camilleri e Sciascia. Il 'padre' del Commissario Montalbano ha avuto modo di ricordare nell'intervista rilasciata a Saverio Lodato:

Leonardo si mise a piangere il giorno in cui gli americani arrivarono in Sicilia. E la cosa mi fa molto piacere, perché mi misi a piangere pure io [...] Vuoi sapere pirchè ni misimu a chiànciri? Perché capivamo che finivano certe tradizioni, finiva una certa cultura, magari bloccata, ma insomma un mondo finiva in un modo molto violento. Nello stesso momento la prima cosa che vedemmo fu che la Sicilia subiva un altro grandissimo atto di violenza. Lui ne parlò. Io ci scrissi addirittura uno sceneggiato televisivo che venne trasmesso dalla Rai: *Un siciliano in Sicilia*¹⁴. Era la storia di un avvocato, giovane, newyorkese, figlio di siciliani che, alla vigilia dello sbarco, prende contatto con gli antifascisti per organizzare democraticamente la Sicilia. Sennonché Charles Poletti, il proconsole americano, gli dice: "Grazie tante dell'elenco che lei mi hai portato, si accomodi pure". I giochi erano già stati fatti, tanto è vero che su sessantatré paesi della provincia di Palermo, cinquanta furono affidati a mafiosi che diventarono sindaci. Uscirono allo scoperto per la prima volta dopo il ventennio fascista ottenendo così una legittimazione politica. E non l'hanno avuta dai siciliani, l'hanno avuta dagli Stati Uniti, da questo grande Nord che sono gli Stati Uniti¹⁵.

L'arrivo degli alleati (che, nella biografia di Camilleri, si collega anche al 'non esame' di maturità: un esame che non può essere tenuto a causa dello sbarco) viene accompagnato da un sentimento misto di liberazione e di oppressione: «Insomma c'era sì il senso della liberazione in quel giorno, ma c'era anche il senso dell'occupazione, di un nuovo giogo»¹⁶.

Lo sbarco americano è stato del resto raccontato anche da Sciascia. Se i racconti del volume *Gli zii di Sicilia* si incentrano su alcune mancate rivoluzioni (quella risorgimentale, il cui fallimento sta al centro delle pagine de *Il Quarantotto*; quella comunista, che anima *La morte di Stalin*), a *La zia d'America* – terzo elemento della iniziale trilogia, alla quale si sarebbe poi aggiunto *L'antimonio* – spetta il compito di raccontare uno sbarco reale nella sua fisicità ma, subito dopo, economico e politico, con la pressione statunitense – fatta sentire anche attraverso le famiglie emigrate in America – sulle elezioni dell'aprile 1948. Del resto, fin dall'arrivo dei soldati alleati nel paese che fa da sfondo alle vicende, la continuità tra prima e dopo e il trasformismo dei cittadini (che sarebbe stato accompagnato da quello dei politici e degli amministratori) viene incarnato dall'avvocato Dagnino, che sale in piedi su una sedia del circolo, tuonando «viva la repubblica stellata», con la stessa stentorea voce con la quale aveva lanciato, fino a poco tempo prima, i suoi «eja» e aveva gridato «Duce, per te la vita»¹⁷.

Ma il dopo-Garibaldi è caratterizzato anche da sbarchi più recenti: gli ultimi, in ordine cronologico. Una pagina tratta da *Il ladro di merendine* può aiutarci a inserire, nel nostro percorso, questo ulteriore tassello:

¹³ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 61-62.

¹⁴ Lo sceneggiato venne trasmesso su Rai 2 nel 1987.

¹⁵ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., pp. 22-23.

¹⁶ Ivi, p. 115.

¹⁷ L. SCIASCIA, *Gli zii di Sicilia* [I ed. 1958], in P. SQUILLACIOTI (a cura di), *Leonardo Sciascia. Opere. Vol. I: Narrativa, Teatro, Poesia*, Milano, Adelphi, 2012, p. 47.

All'èbica dei musulmani in Sicilia, quando Montelusa si chiamava Kerkent, gli arabi avevano fabbricato alla periferia del paìsi un quartiere dove stavano tra di loro. Quando i musulmani se n'erano scappati sconfitti, nelle loro case c'erano andati ad abitare i montelusani e il nome del quartiere era stato sicilianizzato in Rabàtu. Nella seconda metà di questo secolo una gigantesca frana l'aveva inghiottito. Le poche case rimaste in piedi erano lesionate, sbilenche, si tenevano in equilibri assurdi. Gli arabi, tornati questa volta in veste di povirazzi, ci avevano ripreso ad abitare, mettendo nel posto delle tegole pezzi di lamiera e in luogo delle pareti tramezzi di cartone¹⁸.

Il ladro di merendine è anche la storia di Aisha, Karima e François, del mondo arabo presente in Sicilia, della striscia di mare tra l'Isola e l'Africa, che rappresenta un ponte e non un abisso. Così come *L'altro capo del filo*, pubblicato vent'anni dopo, nel 2016, ruota attorno a una storia di sbarchi, di donne e uomini in fuga dalla morte e dalle guerre, che arrivano in Sicilia con i figli e con un bagaglio di speranze.

I romanzi che hanno per protagonista Montalbano si svolgono nell'Italia di oggi e fanno riferimento al presente (talvolta in maniera più labile, altre volte con maggior forza: come accade in *Il giro di boa*, che si apre con l'indignazione del Commissario nei confronti dei pestaggi del luglio 2001 a Genova, in occasione delle manifestazioni contro il G8), assumendo un valore civile di fondo, pur senza essere romanzi politici. Lo stesso Camilleri ha avuto modo di affermare: «Perché tutto quello che sta accadendo in Italia e nel mondo, contemporaneamente all'indagine che sta svolgendo, interessa al nostro Commissario Montalbano, stinge su di lui, rientra su di lui, rientra in lui»¹⁹. Interessa a Montalbano e interessa, ovviamente, al suo inventore: che anche recentemente, di fronte allo sgombero del centro di migranti a Castelnuovo di Porto, ha registrato un video (su *Fanpage* il 24 gennaio 2019) contro la politica di violenza e di paura del Governo italiano, ripetendo con forza: «Non in mio nome».

Sono, quelli che Camilleri arriva a raccontare, sbarchi di miserabili, ben diversi da quelli di occupazione e di dominazione. Ma prolungano la storia degli arrivi in Sicilia fino al presente, attualizzano un tema che non è certamente confinato nel passato. Gli sbarchi hanno inciso profondamente sulla storia di una terra. Arrivano a influire sul rapporto tra isolano e mare: un rapporto spesso di diffidenza, se non di paura, dato che dalla distesa azzurra sono sempre arrivati i dominatori esterni. Raccontare gli sbarchi significa riflettere sulla cultura meticcica che è nata dall'incontro e dallo scontro tra popolazioni diverse, sulla ricchezza che può scaturire nel momento in cui due civiltà vengono in contatto. Nel caso della Sicilia, gli sbarchi stanno anche alla base di un rapporto di diffidenza verso il potere costituito e i suoi soprusi (che Sciascia definiva *imposture*): tanto più che i poteri che si sono succeduti hanno riproposto modalità di dominio incentrate sulla razzia e sul depauperamento di una terra, senza prevedere adeguate azioni di riforma. La Sicilia degli sbarchi è anche l'isola del cambiamento apparente e della persistenza reale; e proprio la mancanza di trasformazione porta con sé la convinzione che niente possa mutare.

È su questa convinzione che convergono gli scrittori siciliani, concentrando l'attenzione – per tornare, in chiusura, al tema dal quale abbiamo preso le mosse – soprattutto sullo sbarco di Garibaldi. E non a caso. È infatti questo lo sbarco più atteso, favorito, accompagnato da forti speranze: e proprio perché queste speranze sono forti, la loro mancata realizzazione crea una situazione di profonda delusione, con l'idea che sia impossibile qualsiasi vero cambiamento.

Giovanni Verga, che ha scelto di far iniziare le vicende dei Malavoglia all'indomani dell'unificazione, nel 1863, e che ha raccontato cosa abbia rappresentato la nascita del

¹⁸ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 97.

¹⁹ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 378.

Regno d'Italia per i pescatori siciliani (qualcosa di lontano e intangibile, che però diventa presente attraverso l'imposizione di nuove tasse e del servizio militare obbligatorio), ha condensato questa idea dell'impossibile cambiamento non solo nell'«ideale dell'ostrica»²⁰ di *Fantasticheria*, ma anche nello spirito dei *Malavoglia*, che rispecchia il proverbio siciliano «Munnu è statu e munnu è».

È di fronte all'Italia unita, che ignora completamente la Sicilia e la sua situazione sociale, che Verga sceglie di raccontare storie ambientate nell'Isola, dedicando una novella come *Libertà* ai lati 'oscuri' del radioso Risorgimento nazionale, al volto in ombra dei Mille, un battaglione dei quali, guidato da Nino Bixio, arriva a Bronte e mette al muro per la fucilazione un drappello di persone, responsabile di aver iniziato una rivolta sanguinosa contro gli oppressori di sempre, in nome di un pezzo di terra. Una novella, *Libertà*, così importante per il suo valore politico, che Luigi Capuana, rispondendo all'accusa rivolta agli scrittori siciliani di non aver raccontato i problemi reali dell'Isola ma di aver rappresentato una Sicilia di maniera – accusa contenuta in un articolo, *Sicilia verista e Sicilia vera*, apparso sul *Don Chisciotte* il 7 gennaio 1894 –, volendo dimostrare l'impegno politico-civile degli autori siciliani a raccontare la propria terra, apre l'intervento proprio citando il racconto di Verga sui fatti di Bronte²¹.

Il 1894 è l'anno di questa polemica, ma è anche l'anno con il quale si concludono le vicende narrate nel pirandelliano *I vecchi e i giovani* (che si chiude con la descrizione delle rivolte dei Fasci siciliani repressi nel sangue e con la morte di Mauro Mortara, ex garibaldino, fiero della camicia rossa: una morte che diventa emblematica, per rappresentare la fine di un'epoca, dei suoi sogni e dei suoi valori); ed è l'anno in cui Federico De Roberto pubblica *I Viceré*, monumentale romanzo che sancisce la secessione letteraria tra il Sud deluso e polemico verso gli esiti del Risorgimento e il Nord – rappresentato, per esempio, da *Cuore* di De Amicis – animato da speranze e ottimismo. Quando, nelle ultime pagine dei *Viceré*, Consalvo Uzeda, divenuto deputato, spiega alla zia Ferdinanda, sprezzante nei confronti dei nuovi sistemi elettorali che allargano il diritto di voto, che non è cambiato niente rispetto a quando i membri della loro famiglia erano nominati Viceré direttamente dal Re di Spagna, utilizza una frase che richiama il «Munnu è statu e munnu è» verghiano («La storia è una monotona ripetizione»²²) e che, nel cuore del Novecento, avrebbero ripreso, contemporaneamente, Tomasi di Lampedusa e Sciascia. Il primo facendo pronunciare al «tempista» Tancredi, abile a mutare giacca per rimanere a galla, una delle frasi più celebri della nostra letteratura contemporanea («Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»²³); il secondo adoperando l'immagine del cambio di organista e della prosecuzione della solita musica nel racconto *Il Quarantotto*.

Quella che, all'altezza di De Roberto (e ancora di Pirandello), rappresentava una posizione 'anticanonica' assurda a canone: non (in genere) a testimoniare il manierismo di una tematica, ma a confermare la profondità di una delusione e la persistenza di una riflessione. Prima del 1958, lo sbarco di Garibaldi entra in un romanzo che racconta la storia dalla prospettiva borbonica come *L'alfiere* di Carlo Alianello (del 1943) e in *Sette e mezzo* di Giuseppe Maggiore, uscito nel 1952, un «*Gattopardo* senza luce»²⁴, che, nel suo complesso, torna a rappresentare la delusione del Sud nei confronti dell'Italia unita:

²⁰ G. VERGA, *Fantasticheria* [I ed. 1880], in C. RICCIARDI (a cura di), *Giovanni Verga. Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 2006, p. 135.

²¹ N. MINEO, "Introduzione", in ID. (a cura di), *Luigi Capuana. L'isola del sole*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1994, pp. 9-12.

²² F. DE ROBERTO, *I Viceré*, cit., p. 534.

²³ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 50.

²⁴ M. BIONDI, "Gattopardi di Sicilia. Tomasi di Lampedusa e Giuseppe Maggiore", in G. CAPECCHI (a cura di), *Mezzo secolo dal Gattopardo. Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, p. 134.

L'isola, che aveva dato la prima mossa alla rivoluzione, compressa ora dall'accentramento di tipo francese, mortificata dai burocrati calati dal Piemonte, irritata dalla coscrizione obbligatoria, della quale era stata sempre indenne, vessata dal grandinare delle nuove imposte, allarmata dalla possibile soppressione degli ordini religiosi, sconvolta dalle fazioni e dai partiti, dava segni di malessere, simile a un vulcano, che covi nelle sue viscere l'imminenza di un'eruzione²⁵.

Dopo l'anno del *Gattopardo* e del *Quarantotto*, diventa questo il tema che attraversa *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo (nato, come spiegherà lo stesso autore vent'anni dopo la prima edizione, dalla rilettura della letteratura siciliana incentrata sul Risorgimento²⁶) o che ritroviamo nel romanzo di Simonetta Agnello Hornby *La zia marchesa*, ambientato tra il 1859 e il 1895, con la storia politica (tra unificazione e post-Risorgimento) che costituisce lo sfondo della vicenda di Costanza e con la delusione messa in bocca al padre della protagonista: «Hanno fatto promesse, hanno portato speranze. Evaporate, disattese. Male. Male. Male [...]. La povertà era inevitabile. Prima. Adesso è insopportabile. Altro che autonomia, altro che unione fra pari. Impongono i loro sistemi, i loro funzionari, il loro esercito. Questo ci hanno mandato. E credono di governare. Questo è uno stato d'assedio»²⁷.

Su questa strada (percorsa anche in romanzi legati alla parte meridionale della penisola – come *Noi credevamo* di Anna Banti – o all'altra grande isola, la Sardegna – si pensi alle pagine di *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì dedicate al dominio sabauda) si colloca *Un filo di fumo* di Camilleri. Il romanzo di uno sbarco: ma di uno sbarco mancato. L'attesa del vapore che sta giungendo da Odessa, e che potrebbe rovinare l'arrogante di turno e portare finalmente un po' di giustizia, rimane delusa: l'imbarcazione naufraga poco prima dell'ingresso nel porto e, con lei, cadono a picco le speranze di cambiamento. «Storia è storia sarà»²⁸, leggiamo in *Un filo di fumo*. E dietro questo proverbio (un proverbio «terribile», avrebbe detto lo stesso Camilleri²⁹, che rappresenta un'immagine 'bloccata' della Sicilia che in molte altre storie – si pensi a *Il birraio di Preston* – è stata contestata, in nome di un'Isola capace di reagire e di scuotersi di dosso l'inerzia), c'è una vicenda che viene da lontano e una tradizione letteraria che – per sommi capi – abbiamo cercato di ripercorrere³⁰.

La riflessione di Camilleri sullo sbarco di Garibaldi e sull'Italia unita prevede l'aggiunta di un ulteriore tassello. Gli sbarchi e le occupazioni, quando sono accompagnati da tentativi di omologazione, finiscono per rafforzare l'identità dell'isola e dei suoi abitanti. Una identità che gli scrittori sentono il dovere di riaffermare con lo strumento che meglio sanno adoperare: lo strumento della parola, che mantiene un valore poetico, ma assume anche una funzione civile.

In una intervista rilasciata a Gianni Bonina, Camilleri ha raccontato l'importanza che, anche per la sua narrativa, hanno rivestito i due volumi dell'inchiesta parlamentare sulla Sicilia del 1875, stampati dall'editore Cappelli nel 1968 e nel 1969, aggiungendo: «Ma

²⁵ G. MAGGIORE, *Sette e mezzo* [I ed. 1952], Palermo, Flaccovio, 1998, pp. 88-89.

²⁶ V. CONSOLO, *Il sorriso, vent'anni dopo* [I ed. 1999], in G. TURCHETTA (a cura di), *Vincenzo Consolo. L'opera completa*, con uno scritto di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1255-1257.

²⁷ S. AGNELLO HORNBY, *La zia marchesa*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 80-81.

²⁸ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo* [I ed. 1980], Palermo, Sellerio, 1997, p. 69.

²⁹ «C'è un altro proverbio, che è terribile, e che sento ancora dire: "Munnu è statu e munnu sarà" ... Perché non è cambiato nulla e nulla può cambiare... Quindi c'è una rassegnazione preventiva ad alcune situazioni che, per forza di cose, comporta il compromesso per la sopravvivenza» (S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 19).

³⁰ Per un quadro più diffuso e completo, G. CAPECCHI, "Le ombre della Patria. Gli scrittori siciliani e l'Italia unita", in ID., *Le ombre della Patria. Capitoli ottocenteschi tra Foscolo e Carducci*, Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 148-188.

vorrei precisare che io non nutro un'avversione antiunitaria. La mia avversione è solo per i modi coloniali coi quali l'Unità venne realizzata. E dei quali, ancora oggi, siamo costretti a patirne le conseguenze. Ma non lo dico solo io. Lo dice anche e soprattutto Pirandello: basta leggere *I vecchi e i giovani*»³¹. Sottolineata ancora una volta la centralità del romanzo pirandelliano nella storia del processo unitario visto dal Sud, Camilleri ha aggiunto: «Verga, Capuana, De Roberto perché nascono dopo l'Unità? Perché è in quel momento che si sentono siciliani e pongono dunque la questione meridionale»³². In una occasione diversa, parlando con Marcello Sorgi della «conquista» del Sud al momento dell'unificazione nazionale, ha avuto modo di aggiungere: «Sono convinto, e non credo di essere il solo, che l'Unità d'Italia sia stata una fortuna per i grandi scrittori siciliani: solo così si può spiegare il loro tentativo disperato di individuazione e di descrizione della propria identità, l'identità siciliana, di fronte a un processo di unità che tende naturalmente all'omologazione»³³.

L'isola degli sbarchi, l'isola occupata, l'isola colonizzata, l'isola annessa (è solo il caso di ricordare il *lapsus* con il quale Chevalley inizia la propria conversazione con il Principe nel *Gattopardo*: «Dopo la felice annessione, volevo dire dopo la fausta unione»³⁴), l'isola ferita e delusa, è anche la terra che rivendica la propria storia, la propria identità, e che vuole parlare: esprimendosi, soprattutto, attraverso i suoi scrittori.

³¹ G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera Editore, 2007, p. 250.

³² Ivi, p. 251.

³³ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 153.

³⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 175.

Bibliografia

- AGNELLO HORNBY, SIMONETTA, *La zia marchesa*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- ALIANELLO, CARLO, *L'alfiere*, Torino, Einaudi, 1943.
- BANTI, ANNA, *Noi credevamo*, Milano, Mondadori, 1967.
- BIONDI, MARINO, "Gattopardi di Sicilia. Tomasi di Lampedusa e Giuseppe Maggiore", in G. CAPECCHI (a cura di), *Mezzo secolo dal Gattopardo. Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, pp. 123-159.
- BONINA, GIANNI, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera Editore, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 (I ed. Milano, Garzanti, 1980).
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Le ombre della Patria. Gli scrittori siciliani e l'Italia unita*, in ID., *Le ombre della Patria. Capitoli ottocenteschi tra Foscolo e Carducci*, Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 148-188.
- CONSOLO, VINCENZO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976.
- CONSOLO, VINCENZO, *Il sorriso, vent'anni dopo*, in G. TURCHETTA (a cura di), *Vincenzo Consolo. L'opera completa*, con uno scritto di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1252-1258 (I ed. in V. CONSOLO, *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 276-282).
- DE ROBERTO, FEDERICO, *I Viceré*, introduzione di G. CAPECCHI, Firenze, Giunti, 2016 (I ed. Milano, Galli di C. Chiesa & F. Guindani, 1894).
- DESSÌ, GIUSEPPE, *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972.
- GARCÍA SÁNCHEZ, MARÍA DOLORES, "Echi di *hispanidad* ne *Il Re di Girgenti*", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri. Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004*, Cagliari, Cucc, 2004, pp. 97-107.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MAGGIORE, GIUSEPPE, *Sette e mezzo*, Palermo, Flaccovio, 1998 (I ed. Cuneo, Ghibaud, 1952).
- MINEO, NICOLÒ, "Introduzione", in ID. (a cura di), *Luigi Capuana. L'isola del sole*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1994, pp. 9-12.
- PIRANDELLO, LUIGI, *I vecchi e i giovani*, in G. MACCHIA (a cura di), *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, con la collaborazione di M. COSTANZO, vol. II, Milano, Mondadori, 1994, pp. 5-515 (I ed. Milano, Fratelli Treves, 1911-1913).
- SCIASCIA, LEONARDO, *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1956.
- SCIASCIA, LEONARDO, "Giufà e il cardinale", «L'Unità», 28 aprile 1963, p. 8.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, 1963.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Gli zii di Sicilia*, in P. SQUILLACIOTTI (a cura di), *Leonardo Sciascia. Opere. Vol. I: Narrativa, Teatro, Poesia*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 41-249 (I ed. Torino, Einaudi, 1958).
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio,

2000.

TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *Il Gattopardo*, nuova edizione riveduta a cura di G. LANZA TOMASI, Milano, Feltrinelli, 2007 (I ed. Milano, Feltrinelli, 1958).

VERGA, GIOVANNI, *I Vinti. I Malavoglia*, Milano, Treves, 1881.

VERGA, GIOVANNI, "Libertà", «La Domenica letteraria», 12 marzo 1882.

VERGA, GIOVANNI, *Fantasticheria*, in C. RICCIARDI (a cura di), *Giovanni Verga. Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 129-136 (I ed. in G. VERGA, *Vita dei campi: nuove novelle*, Milano, Treves, 1880).

A proposito di ‘isolitudine’. Capisaldi e mutamenti nell’isola del terzo millennio

CAROLA FARCI

Starting from an up-to-date consideration of the intellectual Camilleri, this article intends to focus on Sicily’s setting and its variations in the contemporary literature, in order to reflect on insular space and its new aspects.

1. Introduzione

Premetto sin da subito che il *focus* di questo contributo sarà non lo scrittore di Montalbano, come la collocazione di questo lavoro potrebbe far pensare, bensì, in maniera più vasta, il *set* Sicilia, in cui i romanzi camilleriani sono ambientati; questi ultimi non rientreranno, se non molto brevemente, all’interno delle pagine che seguono. Camilleri sarà, invece, un pretesto grazie al quale sarà possibile tentare di esaminare le differenti facce della Sicilia romanzesca attuale. E quando ci riferiamo a Camilleri, si noti bene, ci riferiamo all’intellettuale, all’uomo che tanto, ultimamente, si è esposto politicamente¹. È da lui, infatti, che partiamo, ed è a lui che, dopotutto, arriviamo, pur tenendo presenti in questo lavoro soprattutto altri nomi e percorrendo altri itinerari.

2. Barriere

Lontano dagli occhi, programma andato in onda nel settembre 2016 sulla Rai e visionabile su Raiplay², dove viene documentata la tragedia dei viaggi dei migranti lungo le rotte mediterranee, si apre con l’inquadratura del mare di Lampedusa osservato da dietro una vecchia finestra – quasi una feritoia. Le quattro pareti esterne della scena sono dunque occupate dal muro di quest’apertura e, nel centro, come chiusa in mezzo a esse, vi è l’immagine dell’orizzonte, mare e cielo separati dalla sottile striscia di costa lampedusiana. La voce fuori campo è quella di Andrea Camilleri, che commenta: «L’isola è lo spazio più aperto che esista. Sembra chiuso per tutti i suoi lati dal mare, ma il mare non chiude, il mare apre»³.

Quella che potrebbe sembrare un’affermazione semplice e addirittura banale possiede in realtà una forza prorompente, quasi rivoluzionaria, se si pensa che a pronunciarla è stato un uomo di 91 anni. Il concetto stesso di ‘isola’ è legato alla chiusura, alla delimitazione della terra circondata dal mare: «L’isola è interamente definita dal mare. Da lei sorge, le sue forme son modellate dalle acque, cosicché la relazione tra il mare e l’isola è alla volta di connessione e identità. L’isola concretizza il mare, esiste per lui e contro di lui»⁴. Il mare che chiude, dunque, contrariamente a quanto affermato da

¹ Attribuiamo a questo ‘politicamente’ l’accezione ampia che il termine aveva in origine.

² D. IANNAcone, L. CAMBI, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, <<https://www.raipaly.it/video/2016/09/Lontano-dagli-occhi-75cc9c56-63f7-4404-90a8-60c03b5bdaa2.html>> [23 aprile 2019].

³ Ivi, min. 0,6.

⁴ P. JOURDE, “Cythères mornes”, in D. REIG (éd.), *Ile des merveilles*, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 193 (già in A. MEISTERSHEIM, *Figures d’île*, Ajaccio, DCL, 2001, p. 70). La traduzione è mia.

Camilleri⁵. Per secoli, infatti, l'isola è stata, per chi proveniva dalla terraferma, oggetto di immaginazione folklorica, terra di mistero ed esotismo, e, per chi proveniva dall'interno dell'isola stessa, un luogo ameno o terribile, come amena o terribile può essere la propria casa, il proprio nido.

La letteratura è cosparsa di esempi di entrambi i casi, concernenti tutte le isole senza alcuna distinzione fra tipologie morfologiche o locazione. E la Sicilia di cui Camilleri parla in questo caso, la Sicilia di cui Camilleri racconta con assiduo impegno da ormai alcuni decenni non fa eccezioni.

Da un lato, infatti, abbiamo la Sicilia vista dall'esterno, che risulta una ricostruzione ascientifica, spesso fantastica, influenzata da un sostrato di credenze folkloriche e leggendarie⁶. Come sostiene Dora Marchese, «limitati di norma alle coste, gli itinerari segnavano un paese privo di strade, dall'economia stagnante (campi incolti o lavorati con tecniche obsolete, agricoltura arretrata, schiacciata dal latifondo) e dal mancato progresso industriale. Sola eccezione: l'estrazione dello zolfo, che avveniva in condizione sub-umane e primitive» e «attraversato, riportato, reinventato – quando non inventato *ex novo* – il paesaggio siciliano è, fino alla metà dell'Ottocento, un paesaggio truccato. Un *topos* letterario»⁷.

Dall'altro lato abbiamo, invece, la Sicilia registrata dall'interno. E qua sentiamo il bisogno di fermarci a esaminare due differenti sguardi. Possiamo infatti dividere il *set* Sicilia in due grandi filoni, uno più tradizionale, che è quello dell'isolitudine, e uno più contemporaneo, tipico di una generazione di scrittori che, per questioni prima di tutto biografiche, si muovono continuamente fuori e dentro l'isola e che sembrano, dunque, rispecchiare l'isola aperta di cui Camilleri parla. Ma non anticipiamo troppo le conclusioni di questo lavoro e andiamo invece con ordine.

Isolitudine, coniazione di Bufalino⁸ per designare un concetto costantemente messo in pratica attraverso i secoli, è il neologismo che racconta la storia letteraria siciliana durante tutto l'Otto/Novecento. Isola madre o matrigna, lo spazio insulare viene comunque connotato assiologicamente con uno schema che rispecchia il dentro/fuori = bene/male ma anche noto/ignoto. Per tutto il secolo passato, infatti, il mare è il grande divario tra l'isola e il mondo; oltre il mare non vi è nulla, il mondo è al di qua.

Abbiamo esempi celeberrimi, su cui non ci soffermeremo perché già abbondantemente analizzati, ma che citiamo. Si pensi ai Malavoglia e a tutte le catastrofi che si abbattano su di loro ogni volta che varcano il mare: 'Ntoni, Luca e, ovviamente, la stessa Provvidenza soffrono terribili sventure ogni qualvolta si allontanano dal perimetro di costa siciliano⁹. È l'ideale dell'ostrica, che lega a doppia mandata il destino dell'isolano alla propria terra.

Altro esempio interessante di come l'isola ricopra una polarità assiologica è quello di *Conversazioni in Sicilia*, dove il protagonista torna all'isola che è casa, alla madre, alla

⁵ A proposito dell'affermazione di Camilleri, si veda Bufalino: «Dicono gli atlanti che la Sicilia è un'isola e sarà vero, gli atlanti sono libri d'onore. Si avrebbe però voglia di dubitarne, quando si pensa che al concetto d'isola corrisponde solitamente un grumo compatto di razza e di costumi, mentre qui tutto è mischiato, cangiante, contraddittorio, come nel più composito dei continenti» (G. BUFALINO, N. ZAGO, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, Milano, Bompiani, 2008, p. 5).

⁶ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Sicilia, perla del Mediterraneo* [I ed. 1886], trad. it. di E. PAPA, Edizioni dell'Ariete, Siracusa, 1989.

⁷ D. MARCHESE, "Il paesaggio siciliano: *topos* letterario o realtà?", «Rivista di Studi Italiani», 2 (2008), p. 19.

⁸ G. BUFALINO, *Saldi d'autunno* [I ed. 1990], in F. CAPUTO (a cura di), *Gesualdo Bufalino, Opere/2 [1989-1996]*, Bompiani, Milano, 2007, p. 640.

⁹ G. VERGA, *I Vinti. I Malavoglia*, Milano, Treves, 1881.

dimensione dell'infanzia¹⁰. Stessa cosa fa Filippo Rubè, che dopo un lungo periodo di peregrinazioni nel Nord Italia, che l'hanno portato a perdere tutto, compreso se stesso, capisce:

Io non sono né un martire né una vittima. Io sono un avvocatuccio spiantato. Dunque bisogna ritrovare le radici, bisogna capire il mio nome. Sapere chi sono, per sapere che cosa devo fare. Diamine, è il segreto di Pulcinella: conosci te stesso. Tornare a Calinni. Cercare la famiglia, questa chiesa naturale che raramente nega un conforto. Ma è chiaro, padre Mariani, la chiave è lì¹¹.

Si veda poi il caso di Antonio Russello, particolarmente interessante perché ricalca l'elemento tradizionale del girovagare degli apostoli in un mondo contemporaneo in cui hanno una qualche missione da compiere¹². Ciò che colpisce in questo caso è che a essere coinvolto risulta lo stesso Gesù, che decide di 'nascere' in Sicilia: «Gesù, non ancora nato, forma ancora incorporea, si cercava un luogo dove gli piacesse nascere e non so se, dietro una parola suggeritagli in un'orecchia dal Padre, se per altro, con un bel taglio d'ala e bel volo d'angelo, falciò tutto il cielo d'Italia e scese in Sicilia»¹³.

Sono questi solo alcuni degli esempi Otto/Novecenteschi. È importante però sottolineare che la tradizione dell'isola-mondo non si esaurisce con la fine del secolo scorso, ma viene riportata anche da alcune opere contemporanee, dove, come vedremo, non rappresenta più una tendenza maggioritaria. Né – va sottolineato anche questo – la tendenza all'isolitudine o all'isola-mondo si esaurisce nell'ambito strettamente letterario. Si noti, a questo proposito, il seguente testo di Manlio Sgalambro.

Là dove domina l'elemento insulare è impossibile salvarsi. Ogni isola attende impaziente di inabissarsi. Una teoria dell'isola è segnata da questa certezza: un'isola può sempre sparire. Entità talattica, essa si sorregge sui flutti, sull'instabile. Per ogni isola vale la metafora della nave; vi incombe il naufragio. *Il sentimento insulare è un oscuro impulso verso l'estinzione. L'angoscia dello stare in un'isola, come modo di vivere, rivela l'impossibilità di sfuggirvi come sentimento primordiale* [enfasi mia]. La volontà di sparire è l'essenza esoterica della Sicilia. Poiché ogni isolano non avrebbe voluto nascere, egli vive come chi non vorrebbe vivere. La storia gli passa accanto con i suoi odiosi rumori. Ma dietro il tumulto dell'apparenza si cela una quiete profonda. Vanità delle vanità è ogni storia! La presenza della catastrofe nell'anima siciliana si esprime nei suoi ideali vegetali, nel suo 'taedium' storico, fattispecie del Nirvana. La Sicilia esiste solo come fenomeno estetico. Solo nel momento felice dell'arte quest'Isola è vera¹⁴.

Ecco ancora messa in risalto un'idea di un'insularità escludente, che definisce chiunque sia connesso con l'isola esclusivamente in base a essa. Se una persona nasce nell'isola è insulare e, se è insulare, è angosciata perché sa di essere su un'isola. Il sillogismo non fa una piega e racconta ancora una volta di un mare instabile, portatore di disgrazie – si pensi nuovamente ai Malavoglia –, di un mare che divide. «Lu mari è amaru», scrive Leonardo Sciascia ne *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. Sciascia che, così come Sgalambro, disegna l'isola in base al proprio rapporto col mare:

1039 chilometri di coste – 440 sul mare Tirreno, 312 sul mare d'Africa, 287 sull'Ionio: ma questa grande isola del Mediterraneo, nel suo modo di essere, nella sua vita, sembra tutta

¹⁰ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1941.

¹¹ G. A. BORGESE, *Rubè* [I ed. 1921], Milano, Mondadori, 2002, pp. 297-298.

¹² Si confronti a questo proposito I. CALVINO, *Gesù e San Pietro in Sicilia* [I ed. 1956], in ID., *Fiabe italiane*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993, pp. 863-869.

¹³ A. RUSSELLO, *Siciliani prepotenti* [I ed. 1963], Treviso, Santi Quaranta, 2006, p. 13.

¹⁴ M. SGALAMBRO, *Teoria della Sicilia*, in F. BATTIATO (a cura di), *Anthology – Le nostre anime, super deluxe edition*, Universal Records, 2015, CD. 6, traccia 17.

rivolta all'interno, aggrappata agli altipiani e alle montagne, intenta a sottrarsi al mare e ad escluderlo dietro un sipario di alture o di mura, per darsi l'illusione quanto più possibile e completa che il mare non esista¹⁵.

È un legame che non deve stupire se pensiamo che l'isola stessa è il frutto della relazione della terra col mare, della divisione tra due terre dovuta al mare. Si pensi alla descrizione che delle isole – per altro mediterranee – dà Predrag Matvejević:

[Le isole] si differenziano sotto molti aspetti: la distanza dalla costa più vicina, le caratteristiche del canale che da essa appunto le separa, se per esempio può essere percorso a remi o no – lì si vede meglio che altrove in che misura il mare effettivamente unisca o quanto divida. Si diversificano anche dall'immagine e per l'impressione che suscitano: ci sono isole che sembrano navigare o affondare, altre che paiono ancorate o pietrificate e son davvero soltanto resti del continente, staccate e incompiute, separate a tempo debito e alle volte diventate indipendenti, più o meno bastanti a sé stesse¹⁶.

O ancora Febvre: «L'isola è, innanzi tutto, un giro di coste, un circuito di rive, e, di conseguenza, un caso lampante di *habitat* litorale perfetto. L'isola, in secondo luogo, è una superficie terrestre sulla quale attuano sovranamente le esigenze del mare. L'isola, infine, precisamente a causa della sua situazione marittima, è un dominio votato all'isolamento e a tutte le sue conseguenze»¹⁷.

Il mare è il criterio consolidato nell'individuazione dell'isola, la definizione *standard*. Allora, ciò che semmai dovrebbe stupire è il contrario, cioè il fatto che il mare sia un'immagine in realtà secondaria nella tradizione siciliana. «Una Sicilia che, prima di D'Arrigo, non annovera importanti 'scrittori di mare'», come afferma Stefano Lanuzza¹⁸.

3. Aperture

La ragione di questa idiosincrasia è da ricercare nel modo di guardare il mare e di percepirlo: come una distanza, una barriera, una separazione tra la terra e le altre terre, tra la terra e il mondo. Eppure il mare non è solo questo. «*Il mare è la comunicazione col resto del mondo* [enfasi mia]. Non so che cos'è ma abbiamo fatto una distanza tra noi e l'altra gente che non è giusta, che non esisteva, che non c'era»¹⁹. Siamo di nuovo alle parole di Camilleri intellettuale, che ci racconta un mondo più giusto e uno più sbagliato, in cui il limite tra l'uno e l'altro è, appunto, la percezione della distesa marina.

La riflessione di Camilleri, però, non apre le porte esclusivamente a un ragionamento di tipo morale, dove la supposta diversità, marcata, per l'appunto, dal divario morfologico, funge da giustificazione per l'auto-assoluzione delle mancanze nel soccorso a chi cerca una vita migliore a partire dalle coste siciliane; fa di più: mette in relazione con un problema ontologico, 'esistenziale' potremmo dire, la demarcazione dell'Io e dell'Altro. Ed ecco che un'interpretazione un po' più maliziosa potrebbe essere allora quella che vede il mare come *trait d'union* con gli altri popoli, ed è per questo rifiutata: priva, infatti, gli insulari della propria originalità, della propria connotazione autoimposta,

¹⁵ L. SCIASCIA, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* [I ed. 1970], Adelphi, Milano, 1991, p. 1167.

¹⁶ P. MATVEJEVIĆ, *Mediterraneo: un nuovo breviario* [I ed. 1987], trad. it. di S. FERRARI, Milano, Garzanti, 1996, p. 30.

¹⁷ La traduzione è mia. L'originale si trova in L. FEBVRE, *Le terre et l'évolution humaine*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, p. 248: «L'île, tout d'abord, c'est un tour de côtes, un circuit de rivages, et, par conséquent, le cas type d'un habitat littoral parfait. L'île, en second lieu, c'est une surface terrestre sur laquelle jouent souverainement les influences de la mer. L'île, enfin, précisément à cause de sa situation maritime, c'est un domaine voué à l'isolement et à toutes ses conséquences».

¹⁸ S. LANUZZA, *Insulari. Romanzo della letteratura siciliana*, Roma, Strade Bianche, 2009, pp. 38-39.

¹⁹ Così Camilleri in D. IANNAcone, L. CAMBI (a cura di), *Lontano dagli occhi*, cit., min. 7.

della propria *comfort zone*. Un mare-ponte, contrariamente a un mare-muro, è un collegamento e, conseguentemente, crea mescolanza. Di merci, di genti, di idee, di culture. Essere nati in un'isola è, dal punto di vista identitario, deresponsabilizzante: l'abitante dell'isola è conscio della propria identità, della propria origine, della propria radice, in quanto questa è insita in un territorio nettamente marcato, geograficamente selezionato, che in nessun modo può mischiarsi ad altro territorio e dunque ad altra identità, origine, radice.

Eppure questa è una concezione che non appartiene all'epoca globale, alla società liquida, dove ci si muove con un'ora di aereo e una spesa irrisoria da una parte all'altra d'Europa. Non è più, dunque, una garanzia del conoscenza di se stessi e del proprio bagaglio culturale, perché anch'esso è liquido e mutevole e cambia con una rapidità maggiore degli strumenti che si utilizzano per misurarlo.

Ecco che dunque, in un attimo, la Sicilia non è più un'isola «tutta rivolta all'interno»²⁰. È, al contrario, una terra come altre, che con altre si confronta e si mescola. Va da sé che se, come dicevamo sopra, definiamo l'isola in base al suo rapporto col mare, e questo mare oggi è comunicazione e non barriera e non comporta più un'esclusione della terra dal resto del continente, in quanto le tecnologie odierne permettono di muoversi con la stessa agilità che partendo da qualunque altra terra, se, dunque, il mare è stato addirittura sorpassato, testimoniato da un'istantanea fotografica scattata dal finestrino di un *low-cost*, ecco che l'isola stessa non è più tale, l'isolitudine è crollata, gli spazi interni alla Sicilia e quelli esterni non hanno un perché per cui essere differenti.

A registrare questo cambiamento di percezione sono stati soprattutto gli scrittori giovani, appartenenti a generazioni nate nella globalizzazione e nell'Europa unita. Uno dei più attenti a questa mutazione è Giorgio Vasta, che in *Spaesamento* dedica tre giorni a carotare la realtà di Palermo per compararla a quella del resto della Nazione²¹. «È così, penso: Palermo è l'Italia è Palermo è l'Italia». «Ma ogni altro luogo lo è», aggiunge la Stefi, «perché adesso, in Italia, la parte dice il tutto. La parte è il tutto»²².

La Palermo rappresentata da Vasta è una città in trasformazione, e questa trasformazione non va nella direzione della preservazione della tradizione locale, bensì dell'omologazione col resto d'Italia, con ciò che c'è al di là del mare. A dimostrarlo sono gli spazi urbani che si convertono in negozi in cui vige sovrana la rapidità, *bar* il cui arredamento è ovunque lo stesso: «La trasformazione della città in reame, del reale in reame, la capacità di Palermo di avere introiettato in modo potente il lavoro di cosmesi in atto negli spazi urbani di tutta Italia»²³. La città siciliana si dimostra dunque la cartina al tornasole di tutta la penisola («Palermo si è rivelato un campione attendibile. Qui l'Italia si vede benissimo»²⁴), ma anche di più, di tutto l'Occidente. È importante sottolineare a questo proposito che Vasta non dà nessun giudizio di merito, il suo è lo sguardo distaccato dello scienziato che esamina l'oggetto.

Un oggetto che, però, è giunto il momento di chiederci se sia o meno lo stesso del secolo scorso. La domanda che dobbiamo dunque porci è come misuriamo lo spazio. Perché se la nostra misurazione è esclusivamente fisica, lo spazio è senz'altro lo stesso

²⁰ L. SCIASCIA, *La corda pazza*, cit., p. 1167.

²¹ Si noti che Vasta parla quasi sempre esclusivamente della città di Palermo e non direttamente della Sicilia. Lo scrittore salta infatti il passaggio intermedio per raccontare la faccia della Sicilia che meglio conosce, cioè Palermo, e metterla in relazione con le città della penisola. Il rapporto risulta simmetrico in quanto crollano i *cliché* e il male non è un male localizzabile: la stessa componente mafiosa, che appare con i bambini-estorsori in spiaggia, è un male universale.

²² G. VASTA, *Spaesamento*, Bari-Roma, Laterza, 2010, pp. 106-107.

²³ Ivi, p. 28.

²⁴ Ivi, pp. 106-107.

con il quale si confrontavano gli scrittori canonici del XX secolo. Se però lo pensiamo in termini temporali o economici – o entrambi –, ci renderemo subito conto delle differenze.

Facciamo un esempio pratico utilizzando l'emblema del trasporto europeo, la compagnia aerea *Ryanair*. *Ryanair* unisce Trapani con varie destinazioni in Europa, tra cui, per esempio, Francoforte. Si noti allora che, in un ipotetico viaggio da Francoforte a Enna, il movimento sarebbe così ripartito: 2236 km da Francoforte a Trapani e 242 km da Trapani a Enna. Per un totale, rispettivamente, di 2 ore e 25 minuti per il primo tratto e 2 ore e 39 minuti per il secondo. Inoltre, da un punto di vista economico il costo del primo tratto varia dai 9 euro in su e del secondo dai 30 ai 50 (si sta immaginando di spostarsi in automobile; utilizzando l'autobus o il treno, il costo diminuisce leggermente, ma aumenta notevolmente il tempo di percorrenza).

Dunque a questo punto la domanda è: partendo da Trapani, è più lontana Enna o Francoforte? Se si prende come riferimento l'asse geografico, e dunque i chilometri da percorrere, senza dubbio la città tedesca è notevolmente più distante; ma se si dovesse prendere come parametro di riferimento il tempo, le due distanze sarebbero simili, mentre secondo il parametro economico la situazione sarebbe addirittura capovolta. Una rivoluzione copernicana che subordina l'asse dello spazio a quello del tempo e alla dimensione economica, attribuendo di fatto importanza prevalente a questi due ambiti.

Ci riallacciamo allora a una riflessione di Gaetano Savatteri, a cui questo lavoro deve molti spunti:

La marginalità, il provincialismo, l'emigrazione, la nostalgia, il ritorno, la delusione. Disgrazie di gente di paese, quando questi paesi sono al Sud e questo Sud è estremo, i suoi confini stretti nello spazio di un'isola. Ora, è pur vero che nessuno è costretto a passare la propria vita là dove è nato. Così come è vero che c'è sempre la possibilità di partire, scoprire, viaggiare e diventare cittadini del mondo. La disgrazia, pertanto, si attenua e nel tempo d'oggi può definirsi una sfavorevole condizione, facilmente superabile²⁵.

Il contemporaneo che apre le porte al movimento e alla liquidità, per l'appunto. Eppure, nel caso degli isolani, sembra necessaria una giustificazione in più per accettare questo cambiamento, per smettere di portarsi forzatamente appresso il proprio fardello identitario. L'isolano 'appartiene' all'isola, non se ne può disfare. A questo proposito risulta interessante uscire nuovamente dall'ambito più strettamente letterario per citare un'intervista a Giampiero Mughini da parte di Pierluigi Pardo nella trasmissione *Tiki Taki* del 1° novembre 2014.

ZAMPARINI: [...] tu sei siciliano e sei andato a Nord per cercare lavoro, se ci fosse stato il lavoro in Sicilia non credo saresti partito, così come quando finirai di lavorare penso che la tua vecchiaia la vorrai passare in una terra meravigliosa come la Sicilia.

MUGHINI: No.

Pardo: Ma come no, Giampiero?

ZAMPARINI: Mi fa specie che tu dica questo da siciliano e che tu preferisca vivere a Torino, Milano o Roma, non ti capisco.

MUGHINI: È molto facile da capire, io quando sono andato a Parigi da ragazzo mi sono detto: era qui che dovevo nascere. Altro che il mare siciliano, si dicono un sacco di fesserie²⁶.

Mughini è accusato del peggiore dei delitti dell'isolano: il ripudio. Mughini, nel pieno delle capacità di intendere e di volere, sceglie *non* la Sicilia ma un'altra terra. E questo è imperdonabile: l'isola è la madre – anche se matrigna –, la famiglia, la radice, il legame.

²⁵ G. SAVATTERI, *I Siciliani*, Bari-Roma, Laterza, 2005, pp. 223-224.

²⁶ L'intervista è riportata nel volume di G. SAVATTERI, *Non c'è più la Sicilia di una volta*, Bari-Roma, Laterza, 2017, p. 39.

La Sicilia è terra martire: «“Il punto è che tutti sembrano ossessionati, snorfo, bisogna salvare la Sicilia, bisogna lottare, bisogna riscattarla. Ma che minchia è, questa, la terra degli assistenti sociali?”», dice Gaga, uno dei protagonisti. “Tutti a occuparsi della salvezza altrui, tutti con l’idea esatta per farlo, nessuno che si preoccupi di salvare se stesso”»²⁷.

Abbiamo così introdotto Giuseppe Rizzo, giovanissimo e interessante scrittore siciliano che in *Piccola guerra lampo per radere al suolo la Sicilia* si dedica proprio a sradicare l’immagine che i siciliani hanno di questa terra. Un’isola che, in fin dei conti, è una terra come le altre:

Che diavolo di motivo ci può spingere oggi, con l’Europa a un paio d’ore di aereo e il resto del mondo a un soffio da quest’isola, che diavolo di motivo ci può spingere a restare in un posto in cui siamo nati per puro caso e a impiegare trent’anni a combattere – e perdere, magari – battaglie che da altre parti sono già state vinte e date per scontate da tutti?²⁸

4. Cambiamenti

Dal 1992 è passato un quarto di secolo. Venticinque anni che hanno lasciato sedimentare un nuovo immaginario della Sicilia. La Sicilia del cibo e del vino. La Sicilia del sesso. La Sicilia gay. La Sicilia urbana e metropolitana. La Sicilia dell’approdo. La Sicilia fantascientifica. La Sicilia che detesta la Sicilia. Aspetti disparati e diversi che rientrano difficilmente nelle usurate categorie della «sicilitudine», della «sicilianità» o dell’«isolitudine»²⁹.

La Sicilia alla quale non siamo preparati, forse, è proprio quella che abbiamo davanti e che, così bene, viene registrata dalla letteratura contemporanea. La Sicilia tramandata dallo stereotipo è un ricordo lontano che non si riflette nella società attuale. Si passa, in qualche modo, dalla società stereotipata alla società standardizzata, se intendiamo quella così ben omologata agli altri luoghi d’Italia come è quella descritta da Vasta. Dopotutto è ancora Gaetano Savatteri, che della Sicilia si dimostra attento osservatore, ad affermare:

Non ne posso più di Verga, di Pirandello, di Tomasi di Lampedusa, di Sciascia, di Guttuso. Non ne posso più di vinti; di uno, nessuno e centomila; di gattopardi; di uomini, mezz’uomini, ominicchi, pigliainculo e quaquaraquà. E sono stanco di *Godfather*, prima e seconda parte, di *Sedotta e abbandonata*, di *Divorzio all’italiana*, di marescialli sudati e baroni in lino bianco. Sono stufo di pale di fichidindia a colori accesi e quarti di manzo appesi alla Vucciria. Non ne posso più della Sicilia. Non quella reale, ché ancora mi piace percorrerla con la stessa frenesia che afferrava Vincenzo Consolo a ogni suo ritorno. Non ne posso più della Sicilia immaginaria, costruita e ricostruita dai libri, dai film, dai quadri, dalla fotografia in bianco e nero³⁰.

Ciò che l’intellettuale siciliano contemporaneo sembra portarsi dietro è una certa sofferenza per il vestito che gli è stato cucito addosso e che risulta composto da *causi*, *panzera* e *jippuni*³¹; un vestito stretto e a tratti soffocante, che impedisce di muoversi liberamente: l’abito non fa il monaco, il siciliano vuole disfarsi delle proprie vesti o, per lo meno, sentirsi libero di sceglierne di nuove. Per questo il divellimento delle tradizioni tenta di essere a trecentosessanta gradi, passando prima di tutto per uno dei pilastri fondamentali, la letteratura, che coinvolge, ovviamente, tutti gli autori canonici otto/novecenteschi siciliani.

²⁷ G. RIZZO, *Piccola guerra lampo per radere al suolo la Sicilia*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 44.

²⁸ Ivi, p. 185.

²⁹ G. SAVATTERI, *Non c’è più la Sicilia di una volta*, cit., p. XIV.

³⁰ Ivi, p. VII.

³¹ Sono gli abiti tipici dei contadini siciliani. Rispettivamente i pantaloni di velluto, il panciotto e una casacca anch’essa di velluto.

«Io, il *Gattopardo*, quando qualcuno tira fuori qualche metafora dal *Gattopardo* per spiegare la Sicilia di oggi, a me viene subito da sputare per terra. Non lo faccio, non sta bene sputare a casa degli altri, però cerco di cambiare discorso»³². E ancora:

Bisognerebbe mettere mano alla pistola ogni volta che qualcuno dice della splendida decadenza e dell'irrimediabilità di questo posto, come fanno Camilleri Pirandello Tomasi. Bisognerebbe appiccare il fuoco, incendiare tutto, cambiare i connotati toponomastici e geografici di quest'isola, togliere ogni punto di riferimento agli isolani e al resto del mondo. [...] Camilleri è il male assoluto. Dovrebbero imprigionarlo e rileggergli tutti i romanzi di Montalbano fino a che non implori pietà³³.

Ciò che qui risulta interessante è notare la canonizzazione di Camilleri, che è tanto integrato nel concetto stesso di Sicilia e, conseguentemente, nella critica a esso da risultare parte integrante del *set* insulare da lui stesso raccontato. E sarebbe altrettanto interessante chiedersi in quale ottica vi rientra, a quale faccia dell'insularità – isolitudine o isola liquida? – appartenga. Abbiamo infatti visto il Camilleri-intellettuale prendere una posizione forte sul tema dell'immigrazione e raccontare così un'isola volta all'accoglienza, all'apertura, al concetto stesso di non-isola. Ma il Camilleri romanziere? Dove lo inseriamo? Siamo sicuri che raccolga nei suoi romanzi questo stesso spirito?

Per rispondere a questi interrogativi, sarebbe certamente necessario uno studio, focalizzato esclusivamente su questo aspetto. Ci limitiamo, al momento, a considerare che anche Montalbano ricalca la tematica siciliana per eccellenza, la mafia, e già questo indizio parla di un legame con gli aspetti folklorici della propria isola³⁴.

Aspetto denunciato dalla celeberrima valutazione che dello scrittore siciliano diede Francesco Merlo sul *Corriere della Sera* quando, nell'ormai lontano dicembre del 2000, scriveva:

Camilleri è il gran ciambellano di un espediente retorico, la sicilitudine appunto [...]. Camilleri inventa una Sicilia arcaica, un'insularità quasi biologica, come se la sicilianità fosse una qualità del liquido seminale, un Dna, una separatezza che ovviamente non esiste se non come stereotipo, come pregiudizio che raccoglie, in disordine, malanni personali e banalità di ogni genere, nonne con le mutande a baldacchino e zii preti, la voracità sessuale come espressione del lirismo di un popolo, l'amicizia come retorica, l'omicidio come voce del Diritto amministrativo, la pennichella come ritorno alla natura, le melanzane e la pasta con le sarde come archetipo di una modesta ma sicura felicità³⁵.

Eccola di ritorno, dunque, la sicilitudine. Con una sorta di effetto *boomerang* verso colui che, nella veste di voce del programma Rai *Lontano dagli occhi* e di intellettuale di spicco, proprio dal concetto di sicilitudine sembrava ampiamente distante, raccontando invece una terra non più isolata.

Possiamo però a questo punto aggiungere una riflessione sulla contraddittorietà propria della scrittura o sul suo contenere moltitudini. È proprio Giuseppe Rizzo, il più accanito tra i figli che tentano di mangiare il padre, che, sdoppiandosi anche lui tra il Rizzo-scrittore che gioca a criticare tutti i romanzieri della sicilianità, ivi compreso Camilleri, e il Rizzo-intellettuale, in particolare giornalista, che osserva la tradizione con

³² G. RIZZO, *Piccola guerra lampo per radere al suolo la Sicilia*, cit., p. 34.

³³ Ivi, p. 36.

³⁴ A questo proposito si vedano gli interessanti saggi in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2016.

³⁵ F. MERLO, «Camilleri, che noia», «Corriere della Sera», 11 dicembre 2000, p. 1.

oggettività estetica, che dalle pagine dell'*Internazionale* afferma: «*Tutti hanno da ridire su Andrea Camilleri, tranne milioni di persone che comprano i suoi libri*» [enfasi mia]³⁶.

Giungiamo così alle conclusioni. Avevamo aperto questo lavoro sostenendo che Camilleri non ne sarebbe stato il fulcro ed effettivamente non lo è stato. Il fulcro ne è, invece, la Sicilia, coi suoi mutamenti e i suoi movimenti, e con il riavvicinamento al 'continente' durante gli ultimi decenni³⁷. Proprio a questo proposito, è giusto concederci un'ultima osservazione. Perché se da un lato è vero che le scelte del Camilleri romanziere non sono necessariamente in linea con questo discorso, è altrettanto vero che è giunto il momento di cogliere l'insegnamento che arriva dal Camilleri uomo, per altro, del secolo scorso, che insegna a guardare i cambiamenti di questo secolo sotto la lente di un'umanità condivisa, che sottrae il dato percettivo a quello geografico e non fa altro che mostrare ponti là dove tradizionalmente si sono viste barriere.

Pensare la Sicilia di oggi come la Sicilia otto/novecentesca è erroneo. La geografia si modifica, perché si modifica la percezione che si ha di essa. E non importa che i chilometri dello Stretto di Messina siano rimasti invariati – sempre che lo siano rimasti, perché è noto che le terre si muovono incessantemente. Ciò che conta è che questi chilometri siano oggi superabili con tempi e costi estremamente più accessibili rispetto al passato. Allo stesso modo, non importa che la distanza tra la costa tunisina e Lampedusa continui a essere di un centinaio di chilometri. Ciò che conta è che non si possono più lasciar morire centinaia di persone nel Mediterraneo perché il concetto che si ha del mare è quello di un non-luogo, in cui chi vi passa può essere fagocitato senza alcuna importanza e perplessità da parte del resto del mondo. È l'ora di pensare al mare come a un ponte, alla Sicilia come a una terra di mescolanze, alla letteratura come a un sismografo per cogliere l'ampiezza del terremoto della contemporaneità, proprio come fanno le giovani leve che si esercitano a smontare i grandi pilastri del passato per trovare un proprio spazio di narrazione in cui testimoniare una realtà in un divenire estremamente rapido.

³⁶ G. RIZZO, "Andrea Camilleri, il nemico più caro", «Internazionale», 5 settembre 2015, <<http://www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/2015/09/05/andrea-camilleri-90-anni>> [13 dicembre 2018].

³⁷ Per un approfondimento di questo discorso, C. FARCI, *L'isola che non c'è. Percezioni e rappresentazioni della contemporaneità insulare euromediterranea*, Tesi di dottorato, Università di Padova e Université de Limoges, 15 febbraio 2019.

Bibliografia

- BORGESSE, GIUSEPPE ANTONIO, *Rubè*, Mondadori, Milano, 2002 (I ed. Milano, Treves, 1921).
- BUFALINO, GESUALDO, *Saldi d'autunno*, in F. CAPUTO (a cura di), *Gesualdo Bufalino, Opere/2 [1989-1996]*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 627-871 (I ed. Milano, Bompiani, 1990).
- BUFALINO, GESUALDO, ZAGO, NUNZIO, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, Milano, Bompiani, 2008.
- CALVINO, ITALO, *Gesù e San Pietro in Sicilia*, in ID., *Fiabe italiane*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993, pp. 863-869 (I ed. Torino, Einaudi, 1956).
- FARCI, CAROLA, *L'isola che non c'è. Percezioni e rappresentazioni della contemporaneità insulare euromediterranea*, Tesi di dottorato, Università di Padova e Université de Limoges, 15 febbraio 2019.
- FAVERZANI, CAMILLO, LANFRANCA, DARIO (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2016.
- FEBVRE, LUCIEN, *Le terre et l'évolution humaine*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922.
- JOURDE, PIERRE, "Cythères mornes", in D. REIG (éd.), *Ile des merveilles*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 193-208.
- LANUZZA, STEFANO, *Insulari. Romanzo della letteratura siciliana*, Roma, Strade Bianche, 2009.
- MARCHESE, DORA, "Il paesaggio siciliano: *topos* letterario o realtà?", «Rivista di Studi Italiani», 2 (2008), pp. 18-36.
- MATVEJEVIĆ, PREDRAG, *Mediterraneo: un nuovo breviario*, trad. it. di S. FERRARI, Milano, Garzanti, 1996 (*Meditranski brevijar*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1987).
- MAUPASSANT, GUY DE, *Sicilia, perla del Mediterraneo*, trad. it. di E. PAPA, Edizioni dell'Ariete, Siracusa, 1989 (*La Sicile*, «La Nouvelle Revue», 15 novembre 1886).
- MEISTERSHEIM, ANNE, *Figures d'île*, Ajaccio, DCL, 2001.
- MERLO, FRANCESCO, "Camilleri, che noia", «Corriere della Sera», 11 dicembre 2000, p. 1.
- RIZZO, GIUSEPPE, *Piccola guerra lampo per radere al suolo la Sicilia*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- RIZZO, GIUSEPPE, "Andrea Camilleri, il nemico più caro", «Internazionale», 5 settembre 2015, <<http://www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/2015/09/05/andrea-camilleri-90-anni>> (13 dicembre 2018).
- RUSSELLO, ANTONIO, *Siciliani prepotenti*, Treviso, Santi Quaranta, 2006 (I ed. Padova, Ronchitelli, 1963).
- SAVATTERI, GAETANO, *I Siciliani*, Bari-Roma, Laterza, 2005.
- SAVATTERI, GAETANO, *Non c'è più la Sicilia di una volta*, Bari-Roma, Laterza, 2017.
- SCIASCIA, LEONARDO, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1991 (I ed. Torino, Einaudi 1970).
- SGALAMBRO, MANLIO, *Teoria della Sicilia*, in F. BATTIATO (a cura di), *Anthology – Le nostre anime, super deluxe edition*, Universal Records, 2015, CD. 6, traccia 17.
- VASTA, GIORGIO, *Spaesamento*, Bari-Roma, Laterza, 2010.
- VERGA, GIOVANNI, *I Vinti. I Malavoglia*, Milano, Treves, 1881.
- VITTORINI, ELIO, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1941.

Sitografia

IANNACONE, DOMENICO, CAMBI, LUCA, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, <<https://www.raiplay.it/video/2016/09/Lontano-dagli-occhi-75cc9c56-63f7-4404-90a8-60c03b5bdaa2.html>> (23 aprile 2019).

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 isolitudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)

Minicu mi raccomandava spesso di chiudere gli occhi «pi vidiri le cosi fatate», quelle che normalmente, con gli occhi aperti, non è possibile vedere.

Andrea Camilleri

Le favole camilleriane – pur richiamando temi e immagini del folklore, del mito, della tradizione narrativa – non sono finzionali, sono qualcosa che assomiglia di più alla creazione surreale, persino alla espressione creativa di un certo genere di esperienza psicopatologica. Il caso della donna-albero, ad esempio, è fenomeno interpretabile attraverso la lente del dereismo psicotico, dell'esperienza isterica, della regressione psicologica; ma in chiave simbolica – specialmente di simbolismo junghiano – vi è molto altro.

Vinicio Busacchi