

Quaderni camilleriani 11

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

La seduzione del mito



Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPLLBC



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 11

La seduzione del mito

Comitato Scientifico

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), 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.), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), 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, SIMONA DEMONTIS, 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 11

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

La seduzione del mito

A cura di
Giovanni Caprara

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rthesis

Quaderni camilleriani 11

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

La seduzione del mito

ISBN: 978-88-943068-9-7

2020 Grafiche Ghiani

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

QUADERNI CAMILLERIANI 11

7 *Premessa*
GIOVANNI CAPRARA

Testimonianze

11 *Tutto quello che avrei voluto dire alla tavola rotonda e poi mi sono scordato*
PAU VIDAL

13 *Come vengono recepite le nostre traduzioni?*
CARLOS MAYOR

Saggi

17 *I molti effetti di Montalbano. Realtà, traduzioni, poetiche*
FRANCISCU SEDDA

33 *Montalbano 'alla polacca'. Appunti su alcune traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri*
ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

46 *Adattamento di un testo di Camilleri per l'insegnamento dell'italiano a stranieri di livello A2*
MONA RIZK

60 *La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri*
SIMONA DEMONTIS

Premessa

GIOVANNI CAPRARA

Nella *Premessa* al nono volume dei *Quaderni camilleriani*, Giuseppe Marci proponeva una riflessione sull'inconfutabile e fecondo «fluire» dell'opera di Andrea Camilleri. Questa «esigenza» continua a manifestarsi anche nel presente volume dei *Quaderni*.

Gli approfondimenti che vi troverete, come del resto accade nell'intera collana, sembrano dimostrare quell'assunto, ciascuno a suo modo e pur affrontando temi differenti, con le metodologie dei diversi ambiti di studio. Il rinnovato interesse che genera ogni volta l'incontro con l'opera del nostro autore rafforza l'idea che sta alla base del progetto. Così come anche il prolifico e oculato scorrere dei pensieri e delle riflessioni proposte di volta in volta da Camilleri ci rivela con maggior e manifesta chiarezza la grandiosità plastica dell'ampio «telero» da lui dipinto. Articolo dopo articolo cerchiamo di contribuire a far sì che sempre più si delinei un'idea generale della sua opera, un tentativo di spiegare la fascinazione che essa provoca in noi lettori, curiosi di sapere, desiderosi di scoprire cosa sia davvero la *seduzione del mito*.

Sarà un caso (o forse no), ma indipendentemente dall'argomento, dalle origini dei proponenti o dal contesto geografico in cui nascono, tutti i contributi invitano sempre alla riflessione e, pur provenendo da ambiti diversi del sapere e affrontando differenti argomenti, contribuiscono a descrivere e rendere sempre più nitido l'insieme costituito dalla vasta opera camilleriana.

Gli interventi raccolti in questo volume sono il risultato non solo di un incontro ma, appunto, di un confronto aperto, realizzato in contesti geografici lontani, da Beirut a Málaga nel 2018 e poi a Varsavia nel 2019. Tre contributi su sei, a testimoniare un interesse che è caratteristica costante dei *Quaderni camilleriani*, si muovono nel contesto della traduzione (Carlos Mayor, Pau Vidal e Anna Tylusińska-Kowalska); uno si occupa di didattica (Mona Rizk); uno di semiotica (Franciscu Sedda) e uno di letteratura comparata (Simona Demontis). Impossibile non cedere alle suggestioni proposte, difficile non lasciarsi coinvolgere dalla diversità delle opinioni degli studiosi che si misurano con la molteplicità propria delle narrazioni camilleriane. Le «narrazioni sulle narrazioni», suggerisce Sedda, definiscono l'omaggio ai mondi che il nostro autore ha creato e alla sua *ammirazione* nei confronti dell'umanità tutta. Sono, come scrive Demontis, «elementi unificanti» dell'opera di Camilleri, ovvero del vasto tessuto narrativo, il «telero» che ho ricordato in apertura.

Miti e realtà sono l'amalgama essenziale di una narrazione che comprende il senso del classico, l'allusione alla mitologia, il richiamo alla tradizione, il coinvolgimento delle realtà *profane* e della contemporaneità. Un insieme di elementi che a poco a poco vanno distinti, studiati e compresi se vogliamo dare un contributo allo studio della personalità di Andrea Camilleri, se vogliamo rispondere alle domande incluse nel *fluire* delle storie che l'operosità dello scrittore ha creato.

Sembrava, all'inizio, che trattassero di Vigàta, abbiamo a poco a poco compreso che parlavano del Mondo, di un mondo tra mito e realtà; la nostra realtà quotidiana dipinta senza dismettere le tinte cupe della tragedia ma anche alimentata dalla speranza sottesa a ogni pagina del «maraviglioso Camilleri».

Testimonianze

Tutto quello che avrei voluto dire alla tavola rotonda e poi mi sono scordato

PAU VIDAL

Giunti al numero 11 di questa pubblicazione, spero che mi scuserete se per una volta, piuttosto che del letterato, mi metto nei panni del proletario.

La verità è che quello che ho taciuto nella chiacchierata di fronte agli studenti [si riferisce all'incontro con i traduttori, nel corso del VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri, Málaga 2018, *N.d.r.*] è un argomento molto concreto che da parecchio tempo cerco di non far trapelare nei miei interventi, per non appesantire gli ascoltatori con delle rivendicazioni corporative. Ma siccome questo che avete davanti agli occhi è un volume dei *Quaderni camilleriani* e dunque potete voltare benissimo pagina, lo sparo qui.

La questione ha a che fare giustamente con il ruolo del traduttore nel gioco culturale (o, se lo preferite, nel meccanismo dell'industria culturale) e come vi viene rappresentato. Si sa che uno dei motivi di protesta ormai atavico dei traduttori professionisti (oppure dei traduttori in generale, perché temo che la professionalità l'abbiano raggiunta in pochi, almeno in riferimento all'ambito letterario) è la mancanza di riconoscenza. In due sensi: mancanza di riconoscenza pubblica, che dunque lo rende invisibile al lettore, e anche pecuniaria, che lo costringe a lavorare in condizioni solitamente precarie.

È altrettanto risaputo che negli ultimi anni, in gran parte grazie alle pressioni delle associazioni di traduttori (da noi, soprattutto APTIC e l'apposito reparto dell'AELC), questa mancanza si è progressivamente andata colmando. Innanzitutto, con la visibilità in forma di presenza del nome in copertina (notevolmente nelle case editrici piccole; in misura inferiore in quelle grandi, anche se cominciano a darsi un po' da fare); per quanto riguarda il compenso economico, invece, purtroppo i passi avanti sono stati più incerti, non per niente questo continua ad essere il motivo di protesta numero uno. Ci sono delle case editrici con il tariffario congelato da dieci anni, e non è neanche infrequente sentire delle proposte veramente da fame (tipo 9 €a cartella, come denunciato recentemente dalla lista QWERTY), un prezzo che ci riporta quasi al dopoguerra.

Ma siccome bisogna sempre andare oltre, quello che vi avrei voluto raccontare riguarda un'iniziativa personale, intrapresa da qualche anno, e che, per ora, la sola cosa che mi ha procurato è stata farmi capire con pungente chiarezza quell'espressione popolare che parla di «una voce nel deserto». Il fatto è che, spinto dall'entusiasmo, dopo alcune celebrazioni pubbliche in onore del *Sommo* (soprattutto la festa dei 25 titoli camilleriani nel 2011, che fu un piccolo successo, e la chiacchierata in teatro durante il festival *BCNegra* del 2014, che fu un successo enorme), mi venne in mente di fare una proposta a Edicions 62: perché non approfittare della frequentatissima festa di Sant Jordi, che fa uscire per strada praticamente tutti i lettori e non lettori del Paese, per far sedere il traduttore a firmare, così come fanno centinaia di scrittori, conosciuti e non? A me, ingenuamente, pareva che potesse essere un guadagno per tutti: per la casa editrice, perché avrebbe venduto qualche copia in più; per l'autore, idem; e per il traduttore (al quale, invece, economicamente gliene frega poco, visto che la percentuale di guadagno su copia venduta è poco meno che irrisoria, tanto per cambiare), che invece ne avrebbe tratto un

minimo di quella preziosa visibilità. Il tutto a costo zero. L'unico ostacolo diciamo così 'giuridico' sarebbe stato disporre del permesso dell'autore, ostacolo che, dati i più che cordiali rapporti e le difficoltà di Andrea per spostarsi, mi appariva quasi insignificante. Bene, la sorpresa (per me) è stata la risposta: negativa. Negativa il primo anno, e negativa ogni anno per Sant Jordi da allora. E ormai sono quattro o cinque. Ma non un rifiuto di quelli che ti dicono no, guarda, non mi pare un suggerimento opportuno per questo e per quello; no, un rifiuto umiliante. Un rifiuto accompagnato da uno sguardo che dice: vai, vai, non mi fare perdere tempo che ho ben altro a cui pensare, io. Un rifiuto che rende palese che non si sono nemmeno sognati di prendere l'idea in considerazione.

A questo scetticismo dell'industria editoriale vorrei aggiungere un paio di elementi che ci potranno aiutare a capire perché siamo così lontani da dove dovremmo essere. In primo luogo c'è la questione dei premi. La Catalogna è una terra ricca di premi letterari. Ricchissima. Anche troppo. Ne vengono concessi più di un migliaio l'anno, dai premi prestigiosi con delle somme così alte da attirare i romanzieri più di spicco, al premio locale al quale solitamente puntano quei dilettanti che non riescono a farsi notare dalle case editrici. In effetti, così come non esiste paesello senza il suo Palasport comunale (una vera epidemia degli anni Novanta), si può dire che non c'è Comune senza il suo premiello letterario. Ebbene, bisogna sapere che di questi mille e passa premi ad opera narrativa, poetica, saggistica ecc., quelli concessi a opera tradotta arrivano appena al 2%. Una ventina di opportunità annue da contendersi tra tutti i traduttori o aspiranti tali.

Il secondo elemento sono gli aiuti istituzionali. Il "Dipartimento di Cultura del Governo Catalano" (così come, in minor misura, quello della regione Valencia e delle Isole Baleari) conta su un organo chiamato *Institució de les Lletres Catalanes*, che ha tra le sue mansioni quella di aiutare i creatori culturali e gli artisti. In realtà, questa è una forma di politica culturale comune praticamente a tutti i governi dei paesi sviluppati. Questo comprende sia sovvenzioni ai creatori, sia acquisto di copie per le biblioteche, e anche un completo programma di conferenze in centri d'insegnamento, nonché altre modalità. Ma, guarda caso, vediamo se indovinate quale collettivo ne rimane escluso? Bravi, ci avete azzeccato. Il traduttore, nonostante non sia raro che venga invitato da una scuola o un club di lettura per un intervento su qualche titolo a cui ha lavorato, non viene considerato dall'*Institució* possibile beneficiario d'aiuto per quella attività (capita spesso che i club di lettura non continuo su un budget per affrontarle) e quindi rimane fuori dalla possibilità di chiederne.

A mio avviso è ovvio che questa cecità, sia da parte del settore privato sia da quello pubblico, è conseguenza del fatto che il traduttore non viene considerato un vero e proprio autore letterario. Stupefacente, al giorno d'oggi. Conseguentemente, nessuno sa bene dove piazzarla, questa rotellina dell'ingranaggio industriale, con una zampa nell'ambito artistico e l'altra in quello tecnico. Ma è più che evidente, almeno per quelli che partecipano spesso a delle tavole rotonde sul tema della traduzione, che il traduttore è, in sostanza, un creatore. E non solo quelli come me, che si arrampicano sugli specchi per riportare in un'altra lingua uno scrittore particolare come Camilleri. Ma, visto che abbiamo questo privilegio, mi pare giusto che facciamo strada a chi non ha tanta fortuna. Quando arriverà il giorno – lasciatemi finire con una botta di ottimismo – che la nostra categoria professionale verrà riconosciuta come le spetta, tutti quanti abbiamo il dovere di ricordarci il merito di questi Seminari Camilleriani, promotori e anche pionieri di una doppietta letteraria così fondamentale.

Come vengono recepite le nostre traduzioni?

CARLOS MAYOR

Finalmente è venerdì. La tavola rotonda procede bene [si riferisce all'incontro con i traduttori, nel corso del VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri, Málaga 2018, *N.d.r.*]. All'improvviso, mezz'ora prima dall'inizio, la sala si è riempita di una folla di studenti che si sono dovuti sedere per terra per mancanza di spazio. Sembra che la traduzione, tutto sommato, interessi gli universitari.

I miei egregi colleghi, Stephen Sartarelli e Pau Vidal, parlano della loro lunghissima esperienza come traduttori di Camilleri. Ed io seguo bene la conversazione, nonostante la febbre che ha deciso di presentarsi inaspettatamente in questa soleggiata mattina andalusa. Anzi, fra un colpo di tosse e un altro, riesco anche a parlare un po' di dizionari e dei pericoli (e delle allegrie) della prossimità fra l'italiano e lo spagnolo. Cerco pure di incoraggiare gli studenti a inoltrarsi nella traduzione letteraria e poi... E poi... Aspetta un po', c'era anche un'altra cosa di cui volevo parlare. Sì, sì, sono sicuro che interesserà a tutti, era un'idea stupenda...

Ma no. Proprio ora non me la ricordo. Mi rassegno a finire la sessione senza soffrire un altro attacco di tosse con una forza degna di Peter Potamus, saluto tutti e immediatamente prendo un taxi per ritornare in albergo e mettermi a letto. L'influenza ed io.

Qualche ora dopo, quando finalmente esco dal sogno indotto dai farmaci e la febbre è già sotto controllo, solo nella mia triste camera d'albergo, mi viene in mente. Ecco, sì! Volevo parlare di come vengono recepite le nostre traduzioni camilleriane. Durante questi giorni a Málaga ne abbiamo parlato un paio di volte con i colleghi, ma poi, al momento della verità, me ne sono scordato.

Come mi sembra che vengano accolte le nostre traduzioni? Che pensano gli altri del nostro lavoro? Come si valuta? Come tutto, dipende. E forse possiamo analizzarlo caso per caso.

In primisi, dobbiamo pensare ai critici. Ed è così: per la critica, normalmente, i traduttori non esistono. Non c'è dubbio che negli ultimi tempi si usi fare menzione del nome del traduttore insieme alle misure del libro, il prezzo e la data di uscita, ma i commenti sul suo mestiere sono poco abituali, fatta eccezione per qualche genericità tipo «con un buon lavoro di traduzione di», «grazie a una curata traduzione nella nostra lingua». A volte, però, senza accorgersene, i critici fanno attenzione a quei dettagli legati alla creatività necessaria per superare alcune delle grandi sfide che presentano i libri di Camilleri per i traduttori. In una delle critiche che mi hanno colpito di più si metteva in risalto che, dopo tantissimi romanzi del commissario Montalbano, e nonostante l'avanzata età dell'autore, fosse un'allegria constatare che il suo ingegno rimanesse intatto nelle deliranti confusioni dell'adorato Catarella, che storpia in «Nullò Farniente» un personaggio episodico, l'avvocato Nullò Manenti [in *Una voce di notte*]. In realtà, si trattava di uno di quei casi d'infinito piacere per il traduttore in cui deve rivolgersi al

tradimento fedele; cioè, si deve allontanare dall'originale per poter rimanere il più vicino possibile allo spirito del testo¹.

In secundis, ci sono gli stessi italiani. Che cosa hanno da dire sulle traduzioni delle opere di Camilleri in altre lingue? In questo caso la risposta è facile: per gli italiani c'è soltanto il siciliano: «Traduci Camilleri? Ma come fai? Li fai parlare in andaluso? E poi, come te la cavi per capire quello che dicono? Se anche per noi è difficilissimo da capire!».

In seguito bisogna citare gli accademici, il cui lavoro può rivelarsi utilissimo per noi. Innanzitutto, anche loro prestano attenzione alla variazione dialettale, fino al punto che a volte sembra che tutte le altre difficoltà di traduzione di questi romanzi così pieni di complessità spariscono. In parecchi casi, però, nei convegni e negli articoli si analizzano anche altri aspetti del nostro lavoro che diventano affascinanti ai nostri occhi (e ai quali non sempre avevamo pensato), come l'equivalenza dei marcatori discorsivi, la corrispondenza delle parolacce o la coerenza interna di una serie di romanzi così lunga come quella del commissario Montalbano. Davanti a queste analisi, soprattutto se siamo presenti quando incappiamo in una di queste, a volte ci sentiamo abbattuti, ma allo stesso tempo, e questo è più importante, percepiamo l'interesse nei confronti del nostro mestiere.

Infine ci sono i lettori. Per la verità ci dedichiamo a loro, dalla prima fino all'ultima parola. Per loro leggiamo l'opera originale e per loro la scriviamo nella nostra lingua. Ma sono coscienti i lettori che esistono i traduttori? Pensano i lettori alla persona che ha scritto quelle frasi nella loro lingua? Secondo me, sì, un po', ogni giorno di più. Il nostro nome va sempre più spesso in copertina, si mostra chiaramente. E nelle attività organizzate dalle associazioni di traduttori, nei *social media*, nei commenti su piattaforme letterarie online, mi sembra di avvertire progressivamente un riconoscimento più sentito del nostro mestiere. E, per di più, la comunicazione coi lettori diventa man mano più facile. Capita a noi traduttori di ricevere email dei lettori che commentano il risultato del nostro lavoro. Frequentemente è per criticarci, sì (nel mio caso, con una netta superiorità percentuale di lettori argentini, che dimostrano un'abilità eccezionale nel trovare elementi di vasto assortimento da rimproverare), ma ci fanno sentire vivi. E questo, a volte, ci basta.

(Nota. Per motivi unicamente ed esclusivamente di spazio, la valutazione del lavoro dei traduttori da parte degli editori sarà trattata in un'altra occasione).

¹ Forse per una certa paura, non ho cambiato il nome reale de l'*abogado*, soltanto quello catarelese, che nell'originale era "Nullafacenti". Come curiosità, i miei colleghi sono andati più in là. Nella versione catalana di Pau, l'*advocat* è Nullo Montale, anche se Catarella lo battezza come «Nullototale». Nella traduzione inglese di Stephen, il *lawyer* in questione si chiama Nero Duello e Catarella lo trasforma in «Ne'er-Do-Well». Infine, nella versione francese del collega Serge Quadrupani, l'*avocat* Bono Manent si converte in "Bonarien".

Saggi

I molti effetti di Montalbano. Realtà, traduzioni, poetiche

FRANCISCU SEDDA

There are tales that change reality, or at least leave a sign on it. Montalbano's tales are among these. The stories written by Andrea Camilleri changed our relation with Sicily both as physical and imaginary place, both as an island and a semiosphere.

To understand the effectiveness of such sociocultural process we have to deepen the comprehension of how it occurs. Then, the purpose of our intervention is to show through which textual and dialogical mechanisms Montalbano's macro-tale produces its own reality; through which chains of transmedia and intersemiotic translations it develops and deploys its social (and even theoretical) effects.

1. Introduzione

Ci sono narrazioni che cambiano la realtà. O quantomeno lasciano un segno in essa. Le storie di Montalbano scritte da Andrea Camilleri sono fra queste. Esse infatti hanno avuto la capacità di cambiare la relazione di tanti con la Sicilia (e non solo) sia come luogo fisico che immaginario, sia in quanto isola che come semiosfera.

Per cogliere l'efficacia e la concretezza di questo processo socioculturale ci proponiamo di comprendere semioticamente *come* esso è accaduto ed accade.

Per farlo partiremo da un sondaggio delle molteplici tracce dell'*effetto Montalbano* sulla vita quotidiana, economica, linguistica, sociale, politica – i molteplici *effetti-Montalbano* – colte attraverso una serie di formazioni semiotiche che parlano esplicitamente o testimoniano indirettamente di questo effetto. Come vedremo già in questa prima parte ci troveremo davanti a piccole testualità dense, capaci di attivare vertigini semiotiche che aprono il discorso su articolate questioni teoriche, non ultima quella relativa allo statuto semiotico della realtà.

Nella seconda parte proveremo ad operare il salto teorico implicato dalla prima parte. Sfruttando i lavori di Paul Ricoeur e Jurij M. Lotman sul *rapporto fra mondo e opera*, nonché nostre precedenti rielaborazioni di queste idee, compiremo dunque una doppia mossa: da un lato ritorneremo con maggior dettaglio analitico sulle dinamiche di traduzione fra mondo e opera implicate dai romanzi che Andrea Camilleri ha dedicato a Montalbano, dall'altro lato mostreremo come il 'caso Montalbano' metta a sua volta in movimento la teoria, costringendola a revisioni, aggiornamenti, sperimentazioni.

Nella terza e ultima parte rilanceremo ulteriormente tale lavoro di sperimentazione andando ad assumere a livello teorico quanto era implicato nella rete di pratiche discorsive mobilitata nella prima parte. Vale a dire, apriremo il gioco traduttivo sulla sua dimensione pienamente *intersemiotica*, o se si preferisce *transmediale*. Come vedremo, il rapporto fra opera e mondo andrà dunque superato o quantomeno reintegrato dentro il concetto di *poetica della vita quotidiana*. Parlare di poetiche ci servirà per focalizzare, ad esempio, il fondamentale ruolo della traduzione televisiva dei romanzi nel dispiegamento dell'effetto Montalbano tanto sui vissuti quotidiani quanto sulla scrittura di Camilleri, ma ancor di più per postulare l'inscindibilità delle poetiche odierne dai vissuti mediali, disponendoci così a cogliere concatenamenti e correlazioni, cortocircuiti ed esplosioni, propri della cultura contemporanea.

Ci rendiamo conto che quanto argomenteremo avrebbe bisogno di più vasti riferimenti e più puntuali analisi. Tuttavia crediamo che sebbene nei limiti di spazio a disposizione

tale contributo possa, in primo luogo, aiutare a focalizzare con maggior chiarezza le dinamiche astratte che soggiacciono ad un fatto che già appartiene al senso comune e ai vissuti quotidiani, ovvero che Montalbano ha avuto ed ha effetto ben oltre la dimensione letteraria da cui si è originato; in secondo luogo, e forse questo è l'aspetto più originale, che la complessa vicenda sociosemiotica del commissario Montalbano può avere anche *effetti teorici*, ovvero effetti di aggiornamento dei modelli teorici che mobilitiamo per l'analisi della cultura e della comunicazione.

Infine, intitolando il saggio *I molti effetti di Montalbano* ci stiamo ponendo esplicitamente sulla scia del seminale lavoro *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico* che già nel 2003 Gianfranco Marrone dedicava alle opere di Andrea Camilleri e a Montalbano come *eroe sociosemiotico* e di cui un capitolo si intitolava, appunto, *L'effetto-Montalbano*. Il nostro intento, tenendo come costante riferimento quei risultati analitici, è quello di implementarne e svilupparne una parte in direzione di una sempre più dettagliata e aggiornata comprensione delle dinamiche della significazione e della cultura che il personaggio Montalbano – *quel personaggio di Montalbano!* – ha attivato, incrociato e contribuito a plasmare.

2. Effetti reali

Un cartello stradale. Una freccia indica la direzione per *Marina di Ragusa*, un'altra in direzione opposta invita a raggiungere *Punta Secca* ovvero la "Casa del commissario Montalbano". Così inizia un servizio del *CorriereTv* del 13 agosto 2017, intitolato *Turismo da fiction, il 'pellegrinaggio' alla casa del commissario Montalbano*, che subito dopo ci porta proprio lì dove la telecamera riprende decine di persone intente a farsi immortalare con la famosa casa alle spalle¹.

In questo piccolo spaccato ritroviamo condensati molti dei temi del nostro intervento, molte delle dinamiche che vorremmo descrivere e spiegare per meglio comprenderle e apprezzarle.

L'ingresso di Montalbano, della sua realtà narrativa, nella realtà dei luoghi e dei vissuti; la sua capacità di trasformarne l'identità e l'economia; il proliferare di segni, pratiche, narrazioni – cartelli, visite, foto, *souvenir*, servizi giornalistici sui cartelli, le visite, le foto, i *souvenir*... – che rilanciano indefinitamente questo gioco semiotico culturale; l'utilizzo reiterato delle *virgolette* che mentre da un lato pare essere gesto di pudore rispetto all'ingresso della realtà finzionale dentro la realtà comune – la "Casa del commissario Montalbano" a *Punta Secca* – e alla trasformazione del prosaico in sacrale – il tour turistico che diviene «pellegrinaggio» – dall'altro lato sottolinea ancor di più l'impatto e il dispositivo *ipersemiotico* dell'*effetto Montalbano*.

Siamo voluti partire da qui perché le *narrazioni sulle narrazioni* sono un terreno privilegiato per sondare il senso comune nel suo formarsi e trasformarsi. Il servizio del *Corriere* mostrandoci il cartello e i visitatori alla casa del commissario apre la via ad un potente *effetto di veridizione*² – 'è proprio così, ciò che ci diciamo, che Montalbano ha trasformato la realtà, è proprio vero!' – che a sua volta corrobora affermazioni più generali: che tutto è cambiato a Punta Secca, frazione di Santa Croce Camerina (Ragusa), che il turismo ha portato a crescite degli introiti delle attività commerciali fino al 300%, che tutto lì parla il *vigatese*. E che ovviamente gli agrigentini se ne sono avuti a male.

¹ "Turismo da fiction, il «pellegrinaggio» alla casa del commissario Montalbano", «Corriere della Sera», 13 agosto 2017, <<https://video.corriere.it/turismo-fiction-pellegrinaggio-casa-commissario-montalbano/365be348-7fde-11e7-a3cb-7ec6cdeeea93>> [4 aprile 2019].

² Cfr. A. GREIMAS, *Du Sens 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [trad. it., *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1994].

In effetti basta un giro in rete per ritrovare saggi e studi – e articoli di giornale che incrociano questi studi con le impressioni degli operatori turistici o delle persone comuni – che già da anni provano a calcolare l'effetto Montalbano sull'industria turistica siciliana, e ragusana più nello specifico³. Un'industria che intanto si adegua acquisendo Montalbano e i suoi luoghi nel nome e nell'offerta: *Montalbano tour, Visit Vigàta...*⁴.

Siamo partiti dal turismo perché l'impatto sui numeri dell'economia appare la migliore e più concreta testimonianza dell'impatto di Montalbano sulla Sicilia: si potrebbe dire che in un mondo dominato dal mercato non c'è miglior effetto di verità dell'aumentare dei *piccioli*. Tuttavia, lo si è intuito, la portata dell'effetto Montalbano è ben più profonda: si tratta di una trasformazione del linguaggio che è il vero architrave della trasformazione economica. Dirlo potrebbe essere pretenzioso o potrebbe apparire come un estremo tentativo di ridare un ruolo sociale preminente al linguaggio e alle sue scelte. Eppure, se ci si pensa, di questo si tratta: è un fatto linguistico, *le storie di Montalbano*, ad aver innescato la trasformazione sociale di cui sopra; ed è l'ingresso del *linguaggio di Montalbano*, nel senso più ampio del termine, dentro il *linguaggio della realtà* che produce, rafforza, sostiene dinamiche apparentemente 'più concrete'. Insomma, per usare vecchie formule, è il sovrastrutturale che causa lo strutturale. Una volta tanto è la cultura che causa l'economia.

Dicevamo di effetti sul linguaggio in senso esteso perché non ci riferiamo al semplice, seppur importante, ingresso di singole parole o frasi dentro la lingua comune, come *Non mi scassare i cabasisi!* o *Montalbano sono!*, che pronunciato con accento simil-siculo si presta all'adattamento individuale e situazionale, come un tempo fu *Il mio nome è Bond... James Bond*, come conferma, da ultimo, la copertina de *il venerdì di Repubblica* del 7 giugno 2019 che accompagna la foto a tutta pagina del volto di Andrea Camilleri con la scritta *Caino sono*.

Ciò che il servizio del *Corriere* ci ha detto velocemente – che tutto a *Punta Secca* ormai «parla una sola lingua: il vigatese» – esprime una dinamica profonda e decisiva, che merita di essere colta. La intravediamo quando notiamo che i cartelli istituzionali ci guidano a casa Montalbano, esprimendone la presenza e la centralità nelle mappe sociali del luogo; che gli esercizi commerciali come B&B e gastronomie fanno riferimento a frammenti dell'opera di Camilleri; che l'oggettistica di consumo ora riproduce e magnifica ciò che rimanda all'immaginario di Montalbano facendone una presenza pervasiva. Eppure tutto ciò, pur essendo necessario, non basta a rendere la forza modellante di Montalbano, che sta al contempo *in* tutto questo e *oltre* tutto questo, come una trama fatta anche di questi elementi ma che è molto di più della loro somma. Il punto dirimente infatti è che è la realtà stessa del luogo ad apparire ora *montalbanesca*: là dove

³ Per brevità, a conferma di questo proliferare di narrazioni che non solo si autolegittimano ma che di fatto contribuiscono a rilanciare l'effetto Montalbano, si vedano C. MAGAZZINO, M. MANTOVANI, "L'impatto delle produzioni cinematografiche sul turismo. Il caso de 'Il commissario Montalbano' per la provincia di Ragusa", «Rivista di Scienze del Turismo», 1, 2012, pp. 29-42; *RagusaNews* che nel 2013 cita dati dell'Osservatorio Turistico Uob tramite un'indagine del Centro Studi Luoghi e Locations per Expo Cts "Grazie al commissario Montalbano 800 mila turisti in più in Sicilia", «RagusaNews», 3 maggio 2013, <<https://www.ragusanews.com/2013/05/03/economia/grazie-al-commissario-montalbano-800-mila-turisti-in-piu-in-sicilia/31515>> [12 febbraio 2019]; *La Repubblica* che nel 2016 cita l'Ufficio statistico della Provincia di Ragusa: G. RUTA, "Montalbano traina il turismo 'Il commissario vale 15 milioni'", «La Repubblica», 3 marzo 2016, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/03/03/montalbano-traina-il-turismo-il-commissario-vale-15-milioniPalermo07.html>> [20 settembre 2019].

⁴ Per avere alcuni esempi: <<http://www.comune.ragusa.gov.it/ragusaturismo/montalbano-tour/index.html>> [8 marzo 2019] "Ragusa turismo", «Comune di Ragusa», <<http://www.comune.ragusa.gov.it/ragusa-turismo/montalbano-tour/index.html>> [08 marzo 2019]; «La casa di Montalbano», <<http://www.lacasadi-montalbano.com>> [20 settembre 2019]; «Visit Vigàta», <<https://www.visitvigata.com>> [25 febbraio 2019].

vigevano altre relazioni di senso ora si vede, e si vive, una realtà in cui dominano nuove relazioni, su cui si staglia un diverso effetto di reale.

Si tratta di un meccanismo su cui torneremo più dettagliatamente, richiamando le teorizzazioni di Jurij M. Lotman e Paul Ricoeur, che il caso di Montalbano consente di corroborare e per certi versi implementare. Ciò che le nostre due immagini vogliono fin d'ora imperfettamente esprimere è questa capacità delle narrazioni di far emergere dalla realtà, da una realtà segnata e formata da molteplici relazioni storicamente prodotte, un nuovo strato che ne cambia non solo la percezione ma la testura, non solo l'atmosfera ma la forma.

Per rendersene conto bisogna operare un salto di scala che è già implicito in articoli e servizi come quelli del *Corriere* o di *Repubblica*, che guardando *da lontano* verso *Punta Secca* avvalorano l'idea, con ciò che scrivono ma ancor prima per il semplice fatto di scriverci su, che ad essere cambiato con Montalbano e grazie a Montalbano non sia solo uno specifico e circoscritto luogo, ma un congiunto di relazioni, un incastro di processi e sistemi, più ampio e complesso. Non a caso parlando di *Punta Secca* si parla anche del rapporto fra il ragusano e l'agrigentino, dell'immagine e della vita della Sicilia e dell'Italia e così ampliando (non sono forse tedeschi i turisti che scendono a frotte dal pullman di cui ci parla il *Corriere*?). E ancora, lo abbiamo intravisto fin dalle virgolette, sono i rapporti fra quelli che il senso comune chiama finzionale e reale, letteratura e vita quotidiana, cultura ed economia, costume e informazione, intrattenimento e politica, identità e istituzioni che l'effetto Montalbano, la sua esistenza e il suo racconto, mette in causa.

Ma la vertigine non si ferma certo qui. È stato fin da subito notato quanto il successo di Montalbano stesse in un circolare rapporto di causa ed effetto con il suo impatto sulla società italiana, con la sua capacità di entrare in dialogo con essa. In ambito semiotico è stato Gianfranco Marrone⁵ a farlo notare per primo, mettendo in luce ad esempio il modo in cui Montalbano interviene sui fatti del G8 di Genova del luglio 2001 o ancora come il personaggio venga letteralmente e al più alto livello insignito di meriti civili, come quando l'allora presidente della Repubblica italiana Carlo Azeglio Ciampi attribuisce a Luca Zingaretti il titolo di «cavaliere al merito della Repubblica» e ad Andrea Camilleri quello di «grande ufficiale»⁶.

Nel tempo questa dinamica si è se possibile infittita, anche grazie allo statuto di intellettuale, o se si preferisce di voce critica e saggia, assunto da Camilleri nello scenario pubblico italiano. Di qui una costante lettura dei nuovi capitoli della narrazione montalbaniana dentro lo spazio del dialogismo socio-politico, o della controversia pubblica, in cui Montalbano interviene a testimoniare, ad esempio, le ragioni delle donne⁷ o dei migranti⁸. Suscitando, appunto, identificazioni e polemiche nei campi della politica e oltre⁹. E portando alla percezione di un (positivo) collasso del finzionale nel reale (e

⁵ G. MARRONE, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Rai-Eri Vqpt, 2003 (nuova ediz. *Storia di Montalbano*, Palermo, Museo Pasqualino, 2018).

⁶ “Da commissario a cavaliere. Ciampi premia Montalbano”, «La Repubblica», 11 febbraio 2003, <http://www.repubblica.it/online/spettacoli_e_cultura/zingaretti/cavaliere/cavaliere.html> [8 marzo 2019].

⁷ S. FUMAROLA, “Montalbano e Camilleri contro la violenza sulle donne”, «La Repubblica», 7 novembre 2017, <<https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2017/11/07/news/montalbano-180456909>> [7 aprile 2019].

⁸ “Il Commissario Montalbano va in soccorso dei migranti”, «Corriere della Sera», 1 febbraio 2019, <https://www.corriere.it/spettacoli/19_febbraio_01/montalbano-migranti-niente-politica-storia-scritta-anni-fa-bde6d7b0-257c-11e9-9fef-1e7c69c121a7.shtml> [14 aprile 2019].

⁹ “Basta con la propaganda pro-migranti”: la puntata di Montalbano divide. Anche Salvini twitta”, «La Repubblica», 11 febbraio 2019, <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2019/02/11/news/montalbano_migranti_immigrazione_salvini_twitter-218898075> [14 aprile 2019].

viceversa): *Con Montalbano 20 anni di indagini nel reale*, titolava significativamente *Repubblica* il 1° febbraio 2019 in occasione della messa in onda de *L'altro capo del filo*¹⁰.

Infine, proprio al campo della politica afferisce uno degli ultimi e più interessanti esempi dell'effetto Montalbano, vale a dire l'emersione e poi il successo di Nicola Zingaretti come leader del centrosinistra italiano. Da tempo infatti nell'ambito del discorso pubblico mediatico il già governatore del Lazio era stato indicato come potenziale nuovo leader del Partito Democratico proprio grazie al legame, complice, con suo fratello Luca Zingaretti e dunque con Montalbano: *Nicola e Luca Zingaretti, il sogno della sinistra*¹¹, *Montalbano e i suoi fratelli: quando il leader lo decide anche la Tv*¹², per riportare due titoli da due differenti testate del marzo 2018. Come si sa Zingaretti (Nicola) ha poi effettivamente vinto le primarie per la segreteria del PD e oggi, di fatto, attraverso l'alleanza con il Movimento 5 Stelle si trova al governo dell'Italia.

Difficile dire quanto il legame intimo, e anche un certo grado di somiglianza fisica, fra i due Zingaretti – rafforzato peraltro dalle foto che li riprendevano abbracciati e sorridenti – abbia potuto favorire una sorta di transività morale, valoriale, fra Montalbano e Nicola *via Luca*. O quantomeno abbia contribuito a rafforzarne nel grande pubblico non solo l'identificazione in generale, ma più specificamente quella di uomo di sinistra, vero, giusto, risoluto e (quasi sempre) vincente. Come Montalbano.

Evidentemente sarebbe difficile ridurre complesse vicende politiche a questo unico elemento, quasi a cadere nella trappola mediatica per cui sono sempre e comunque i media che decidono del destino delle cose odierne. Tuttavia sarebbe altrettanto stupido non considerare quanto dietro questo tipo di profezia mediatica che si auto-avvera ci sia un sostrato di esperienze ricettive più difficili da saggiare e quantificare¹³. Esperienze che emergono ad esempio negli aneddoti attorno alla produzione della serie tv su Montalbano: come quelli raccontati recentemente da Alberto Sironi¹⁴, con le persone comuni che chiedono al regista della serie tv e ad altri dell'*entourage* di intercedere *con Montalbano* affinché si faccia carico di problemi reali e intervenga per risolverli.

Del resto, proprio mentre Nicola Zingaretti veniva eletto segretario del PD, in Ucraina diveniva presidente della Repubblica Volodymyr Zelens'kyj, il comico che per tre stagioni era stato protagonista della serie Tv più vista nel paese. In cui interpretava il ruolo di presidente della Repubblica!

Insomma, il cortocircuito fra la realtà mediale e la realtà politica è sempre più stretto. Non è dunque da sottovalutare che anche qui Montalbano abbia fatto sentire il suo effetto.

¹⁰ S. FUMAROLA, "Con Montalbano 20 anni di indagini nel mondo reale", «La Repubblica», 1 febbraio 2019, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2019/02/01/con-montalbano-20-anni-di-indagini-nel-mondo-reale32.html>> [21 maggio 2019].

¹¹ C. FUSI, "Nicola e Luca Zingaretti, il sogno della sinistra", «Il Dubbio», 7 marzo 2018, <<https://il.dubbio.news/ildubbio/2018/03/07/nicola-luca-zingaretti-sogno-della-sinistra>> [21 maggio 2019].

¹² F. PRISCO, "Montalbano e i suoi fratelli: quando il leader lo decide anche la Tv", «Il Sole 24 Ore», 9 marzo 2018, <<https://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2018-03-09/montalbano-e-suoi-fratelli-quando-leader-politico-decide-tv-095950.shtml>> [28 maggio 2019].

¹³ Proprio a questa complessa ed elusiva tematica erano destinate importanti proposte e ricerche della semiotica degli anni Sessanta e Settanta. Cfr. U. ECO e P. FABBRI, "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale", «Problemi dell'informazione», 4, ottobre-dicembre (1978), in «Paolo Fabbri.it», 11 novembre 2017, <https://www.paolofabbri.it/progetto_ricerca/#rmd6> [24 giugno 2019] e i saggi ora in U. ECO, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. MARRONE, Milano, La nave di Teseo, 2018.

¹⁴ 27 febbraio 2019, intervento alla tavola rotonda *Evento "Commissario Montalbano"*, coordinata da Stefano Salis, e con interventi di Ignazio Macchiarella e Antioco Floris, all'interno del *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri*, Università di Cagliari.

3. Mondi in traduzione

Abbiamo provato a tracciare velocemente alcuni degli effetti della narrazione-Montalbano, anche appoggiandoci ai dati del senso comune incorporati da alcuni prodotti comunicativi che tematizzano più o meno esplicitamente il *rapporto fra Montalbano e la realtà*.

Vorremmo ora operare un ritorno teorico su questi materiali per meglio coglierne dinamiche e peculiarità. E anche per verificare se e come questo particolare caso costringe a ripensare alcuni importanti modelli, fra cui quello delle tre *mimesis* elaborato da Paul Ricoeur¹⁵, sulla scorta di Aristotele, nella sua opera *Tempo e racconto*.

Quale è dunque il modello proposto da Ricoeur? Esso si basa su tre particolari tempi in correlazione e presupposizione fra loro, che nel loro insieme descrivono «il percorso da un tempo prefigurato ad un tempo rfigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato»¹⁶. Il tempo prefigurato e quello rfigurato corrispondono alla *mimesis I* e alla *mimesis III*, vale a dire all'intima temporalità propria della sfera pratica, quella sfera del vivere – pensata come una trama di azioni e passioni – che il racconto inteso come atto configurante (*mimesis II*) va a formalizzare e modificare pur emergendo da essa: «un'opera si eleva sul fondo opaco del vivere, dell'agire e del soffrire per esser data dall'autore ad un lettore che la riceve e in tal modo muta il suo agire»¹⁷.

In tal senso un racconto-opera attua una peculiare connessione trasformativa fra mondi, ovvero fra il mondo prima e dopo l'opera, il mondo che ha ispirato l'opera e il mondo trasformato dall'opera.

Nella sua forma più semplice questa dinamica può essere così rappresentata:



In anni di poco precedenti il semiologo Jurij M. Lotman¹⁸, partendo da altri presupposti, elaborava un modello simile a cui non è improbabile che Ricoeur si sia ispirato.

Riflettendo sui rapporti fra realtà, gioco, arte Lotman arrivava infatti a postulare che l'opera d'arte si poneva in rapporto al suo oggetto, la realtà, come un modello: ovvero come una *lingua* – fatta di innumerevoli sotto-codici linguistici, stilistici, ideologici – che trasforma la realtà in quanto la rende visibile alla luce dell'esperienza artistica che l'ha formalizzata. La realtà, *parole* indiscreta, si trasforma attraverso un testo che pur essendo anch'esso *parole*, assume *relazionalmente* il valore di *langue*, di meta-linguaggio modellizzante della realtà.

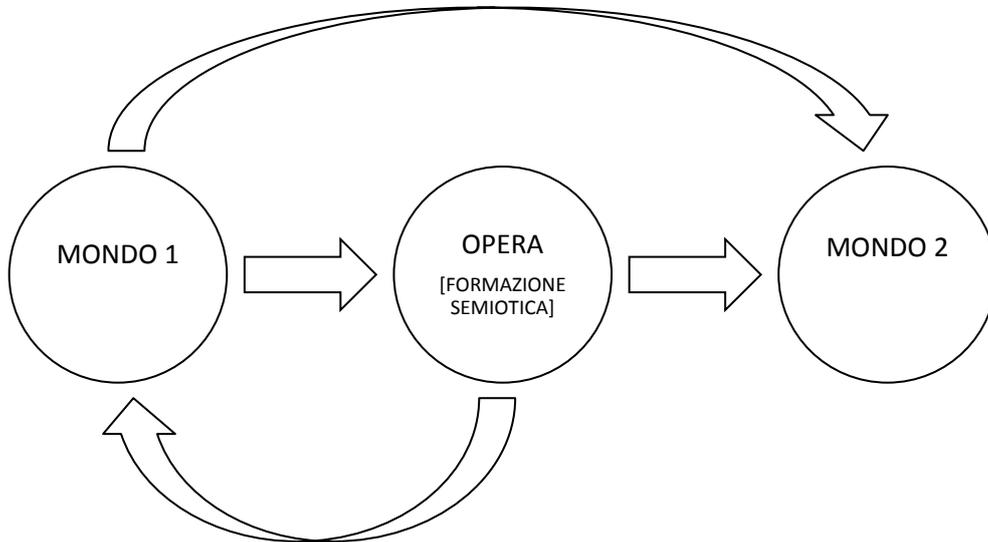
¹⁵ P. RICOEUR, *Temps et récit (3 voll.)*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985 [trad. it. *Tempo e racconto (3 voll.)*, Milano, Jaca Book, 1994].

¹⁶ Ivi, vol. I, p. 93.

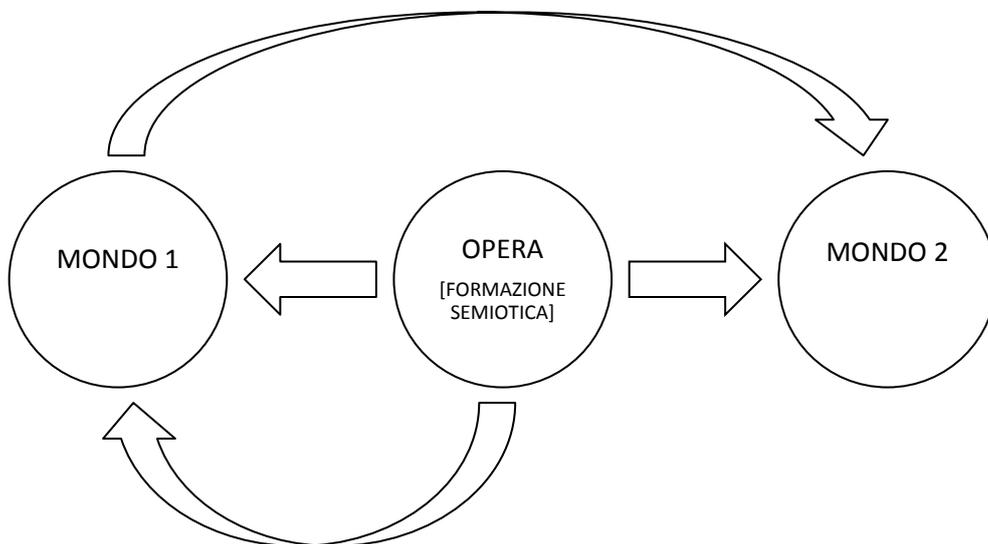
¹⁷ Ivi, vol. I, p. 92. Per una teorizzazione semiotica sul tema della lettura, strettamente correlata all'efficacia testuale, si vedano I. PEZZINI, *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani, 1998 e ID., *Il testo galeotto. La lettura come pratica efficace*, Roma, Meltemi, 2007.

¹⁸ J. M. LOTMAN, "Tesi sull'«Arte come sistema modellizzante secondario»", in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Semiotica e cultura*, a cura di D. FERRARI-BRAVO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 1-28.

Da questo punto di vista il percorso delle *mimesis* di Ricoeur si trasforma, seppur sottilmente, mostrando il lavoro per così dire *retroattivo* dell'opera narrativa sul mondo che esprimendola ne viene cambiato.



Tuttavia, e questa è una nostra ipotesi¹⁹, è solo a partire dall'opera che noi istituiamo il Mondo 1 come sfondo da cui essa ha preso le mosse e al contempo, guardandolo attraverso quell'opera che ne risulta essere una nuova messa in forma, percepiamo il cammino della rifigurazione, potenziale o attuale, del mondo stesso.



Si tratta di un meccanismo più difficile da rappresentare ma non da esemplificare. Basta infatti pensare a chiunque, non siciliano, abbia letto un romanzo di Camilleri senza magari neanche essere mai stato in Sicilia. È evidente che per questo lettore la Sicilia che fa da

¹⁹ Per la nostra rilettura teorica cfr. F. SEDDA, *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova cultura, 2012, cap. 4.

mondo di riferimento è già *dentro il testo*, è ricostruita a partire da esso, così come il testo che prefigura la Sicilia in quanto *mondo trasformato* (la stessa esistenza del testo è già un *atto trasformativo*: si pensi alla scelta di Camilleri di scrivere alcuni suoi romanzi quasi completamente in siciliano pur rivolgendosi ad un pubblico più ampio). L'opera, in altri termini, *facendosi mondo* proietta avanti e indietro *immagini di mondi* mentre al contempo compie la loro trasformazione. Che cos'è del resto *una storia*, nella sua ossatura basica²⁰, se non questo passaggio da uno stato del mondo ad un secondo stato attraverso un fare trasformativo? È evidente che questo gioco può essere complessificato attraverso il dispiegarsi del rapporto fra *fabula* e *intreccio*²¹, il gioco di *flashback* e *flashforward*, l'incastro di *voci* che esprimono mondi e tempi differenti, ma nel suo interno *dialogismo dei valori*²² l'opera letteraria pone di per sé un mondo mentre ne promuove la trasformazione. Sia quando si tratta del passaggio ad un altro mondo, sia quando, in modo paradossale, la trasformazione avviene per affermare un mondo da salvare, da perpetuare nella sua esistenza, attraverso l'azione conservativa di un eroe.

Tutto ciò appare più facile da pensare e accettare parlando di un lettore estraneo al mondo di riferimento del testo, che lo ricostruisce a partire dal testo che sta consumando, facendolo entrare in risonanza con uno sfondo di conoscenze enciclopediche – repertorio stereotipizzato di figure, temi, storie, valori – che il testo stesso aiuta ad attivare²³. Ma nei fatti, tanto più nelle opere di finzione, il mondo di riferimento è difficilmente assegnabile anche per chi 'in realtà' ci vive. L'opera camilleriana e il conflitto istituzionale circa il *posizionamento di Vigàta* stanno lì a testimoniarlo, in modo forse un po' caricaturale ma efficace. Come si sa Porto Empedocle nel 2005 decide di inserire il cartello con la scritta *Vigàta* ad ogni suo ingresso. Quattro anni dopo il nuovo Sindaco toglie i cartelli «per protesta», dice la stampa²⁴. Il problema *in realtà* sta nella traduzione dall'opera letteraria alla *fiction tv*: con essa infatti il mondo di riferimento cambia e dal luogo dell'infanzia dell'autore dei romanzi *Vigàta* diviene invece la realtà televisivamente rappresentata, montata con pezzi di tutt'altri luoghi della Sicilia.

²⁰ Ci riferiamo qui all'ossatura della *narratività* come proposta da A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966 [trad. it. *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Roma, Meltemi, 2000], ID., *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1996], ID. *Du Sens 2*, cit. Cfr. anche la voce «narratività» in A. J. GREIMAS e J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 [trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007]. Per una sintesi della semiotica strutturale si veda F. MARSCIANI, A. ZINNA, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, prefazione di A. J. GREIMAS, Bologna, Esculapio, 1991. Per una ripresa del tema della *narratività*, cfr. P. FABBRI, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998 e i saggi in A. LORUSSO, C. PAOLUCCI e P. VIOLI (a cura di), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press, 2012. Per delle introduzioni alla semiotica del testo, che della *narratività* fa uno dei suoi perni, cfr. M. P. POZZATO, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci, 2001; G. MARRONE, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2011. Per un nostro punto di vista, che correla i concetti di testo e *narratività* al punto di vista della semiotica della cultura, cfr. F. SEDDA, *Imperfette traduzioni*, cit.; ID. "Formazioni semiotiche. Un'esplorazione metalinguistica e teorica", «E/C – Rivista online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici» (in linea dal 15 gennaio 2019).

²¹ Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

²² Cfr. J. GENINASCA, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [trad. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000].

²³ Sulle conoscenze enciclopediche, si veda U. ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984; sulla discorsività come luogo di costruzione di attori, spazi, tempi, figure, temi, con riferimento al discorso letterario cfr. D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000 (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002); per uno sguardo più generale cfr. i saggi in P. FABBRI, G. MARRONE (a cura di), *Semiotica in nuce. Vol.2. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001.

²⁴ A. SCIACCA, "La Vigàta di Montalbano non esiste più (per protesta)", «Corriere della Sera», 9 gennaio 2009, <https://www.corriere.it/cronache/09_gennaio_09/Montalbano_vigata_sciacca_bf30aee0-de36-11d1-d-a05b-00144f02aabc.shtml> [28 giugno 2019].

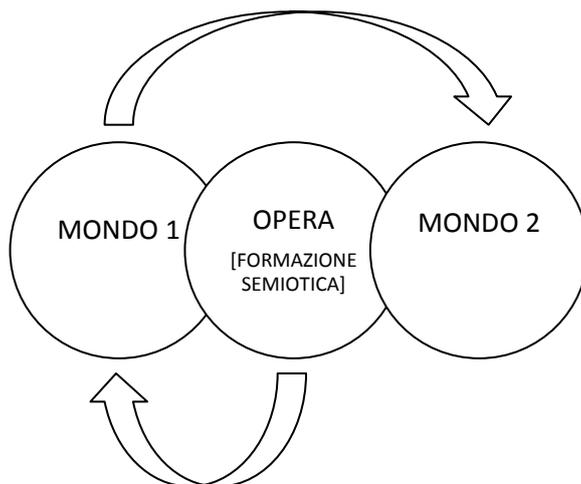
Ora, non che il primo concatenamento che giocava sul rapporto fra i vissuti dell'autore e il territorio agrigentino fosse necessariamente più vero: anzi, si potrebbe dire che in questo caso il Mondo 1 è *la memoria di Camilleri*, dunque uno spazio di riferimento personale e totalmente ineffabile senza le sue traduzioni in opera! Il punto è che come dice con sagacia, forse involontaria, il sindaco di Santa Croce Camerina, tirato in ballo nella *querelle* sul nome, «Non ci interessa il nome Vigàta, noi sappiamo solo che i luoghi di Montalbano, quelli originali, sono i nostri. Ciò che conta è quel che si vede in televisione».

Insomma, *da questo punto di vista installato dentro la testualità della fiction*, se c'è un *mondo originale e originario*, questo è quello tradotto – assunto come riferimento, proiettato per essere riconosciuto e conseguentemente trasformato – dalla televisione. Non si poteva chiedere di meglio per corroborare un'ipotesi teorica.

4. Poetiche transmediali

L'ultimo esempio ci ha trasportato in un campo di riflessione che spinge a focalizzare due ulteriori aspetti.

Il primo è che, nella misura in cui il meccanismo traduttivo funziona, le tre sfere che abbiamo visto interagire tendono a sovrapporsi e non a darsi come mondi distinti.



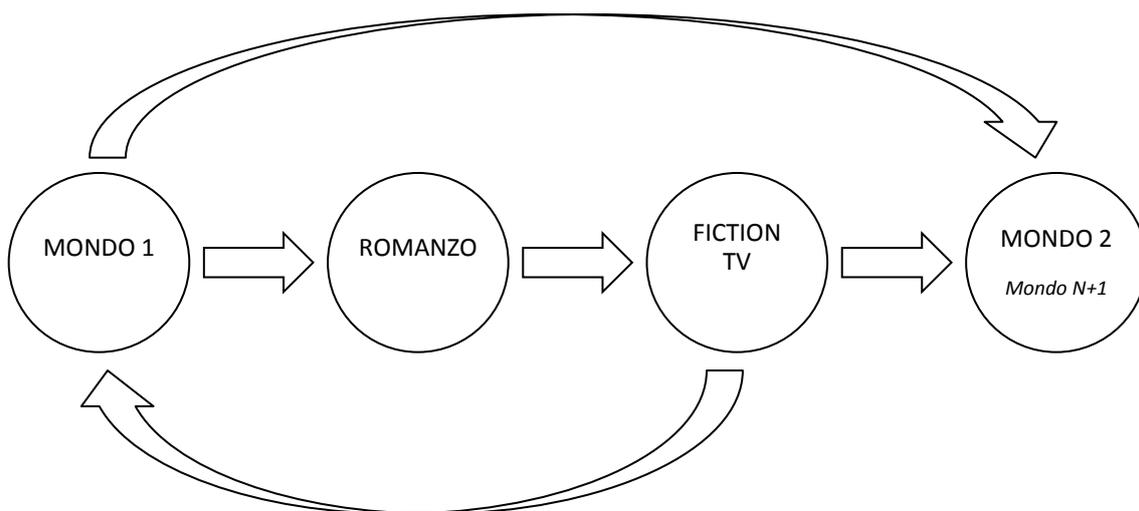
Nella misura in cui l'opera *fa mondo* e dall'interno di questo mondo forma e proietta le immagini dei mondi di riferimento e d'arrivo essa si trova presa in un gioco di *compenetrazione* che si fa tanto più evidente quando dai prodotti letterari, con la loro identità maggiormente definita, passiamo a generi testuali più porosi, come una serie tv, per non parlare di tutte quelle pratiche che strutturano in presa diretta un vissuto: dai dibattiti su Vigàta in un articolo di giornale all'offerta quotidiana di *tour* montalbaniani. È evidente che con questo scivolamento ci stiamo ulteriormente allontanando dalle riflessioni di Lotman e Ricoeur, interessati nei testi citati a cogliere la potenza configurante nella grande opera artistico-letteraria, piuttosto che la complessa trama di formazioni semiotiche disperse, quotidiane, banali – come un cartello stradale o un *selfie* a *Punta Secca* – che il nostro sguardo e la contemporaneità ci costringono a prendere in carico²⁵. Per questo, piuttosto che parlare di opere, nella loro singolarità, preferiamo parlare di *poetiche del comportamento* che si fanno attraverso azioni semiotiche più o

²⁵ Cfr. F. SEDDA, *Imperfette traduzioni*, cit. e ID. "Formazioni semiotiche", cit.

meno strutturate, afferenti tanto ai linguaggi dell'arte quanto a quelli dell'informazione, del *marketing*, della vita quotidiana²⁶.

Da qui il secondo aspetto che merita di essere focalizzato. Anche volendo provare a ridurre la complessità del nostro caso ad un andamento lineare dobbiamo infatti notare, seguendo Gianfranco Marrone, come Montalbano abbia sviluppato la sua efficacia, il suo effetto, dentro un peculiare gioco di traduzione mediale, vale a dire nel momento del passaggio dall'opera letteraria al *linguaggio dominante* della televisione. Non si tratta certo di un caso eccentrico, anzi. Si potrebbe dire che uno dei tratti ricorrenti della contemporanea cultura di massa è che il romanzo, l'opera letteraria, per farsi produttore di società, o quantomeno per farlo in modo più potente ed estensivo in modo da informare minimamente di sé il tessuto sociale, deve pagare il dazio della sua traduzione televisiva. Con tutte le costrizioni semiotiche e le conseguenze sociopolitiche che ne derivano. Non ultimo, come abbiamo visto, un potenziale *conflitto sul mondo di riferimento*, tanto più per chi da queste traduzioni è chiamato in causa più direttamente (inutile dire infatti che quanto più i testi di Montalbano vengono consumati *da distante* quanto più tutto diventa 'Sicilia' o forse anche 'Italia').

Di qui un ulteriore possibile adattamento del nostro modello in cui è di fatto il passaggio traduttivo dal romanzo all'audiovisivo, dalla lettura alla visione, che trasforma il mondo di riferimento e quello d'arrivo.



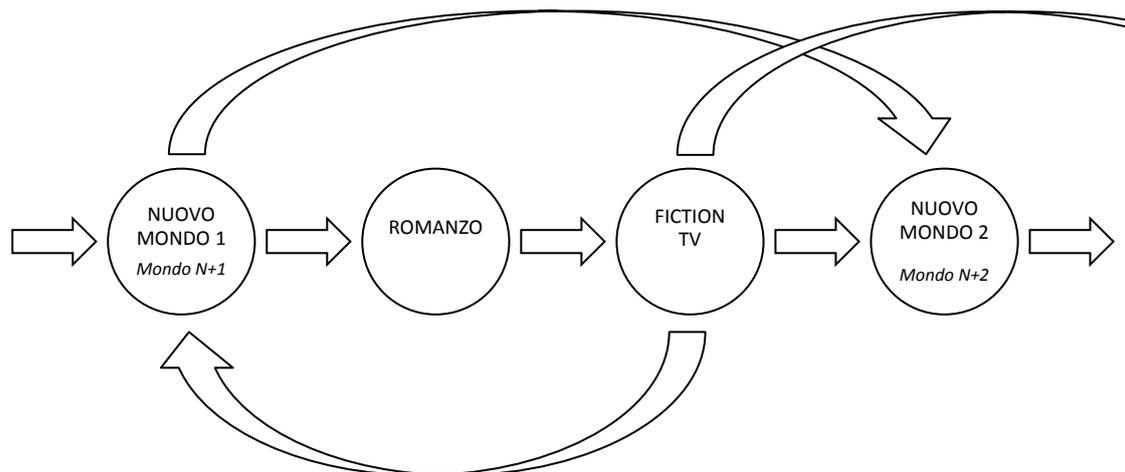
Nei fatti i rapporti fra l'opera letteraria e quella televisiva sono, ancora una volta, ancor più complessi.

In primo luogo perché, come abbiamo visto, i mondi proiettati dall'opera letteraria e da quella televisiva, entrano fra loro in concorrenza.

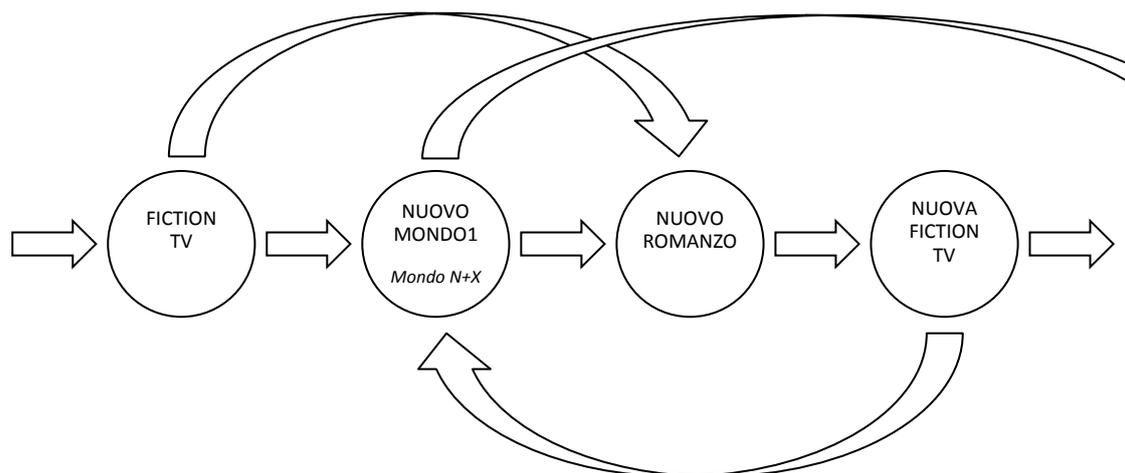
In secondo luogo perché, indulgiando ancora un po' sulla rappresentazione lineare della dinamica, le nuove opere letterarie s'ispirano ad un mondo già cambiato dall'adattamento televisivo di Montalbano²⁷.

²⁶ Cfr. F. SEDDA, "Le poetiche del comportamento fra arte e vita quotidiana", in M. BERTELÉ, A. BIANCO, A. CAVALLARO (a cura di), *Le muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, introduzione di S. BURINI, Venezia, Terra Ferma, 2015, pp. 74-89, che rilegge i seminali saggi di Lotman in materia, ora in J. M. LOTMAN, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. SEDDA, Roma, Meltemi, 2006.

²⁷ Non potendo approfondire ci permettiamo di riportare una nostra precedente considerazione teorica in merito a tale dinamica: «In questo caso l'aporia [insita nel percorso della *mimesis* ricoeuriana] è ben



In terzo luogo perché, come ha mostrato molto bene Gianfranco Marrone, la traduzione televisiva per certi versi retroagisce *direttamente* sull'opera letteraria, entra nella sua carne spingendo a modifiche tanto nella costruzione della trama quanto nella caratterizzazione dei personaggi.



Infine va considerato che tanto le opere narrative quanto le trasposizioni televisive si danno come *serie* – con una loro consistenza interna e specifici ritmi di produzione/consumo – che interagiscono²⁸ con le prese di posizione di Andrea Camilleri

evidente e propriamente costitutiva di una insolubile circolarità: il punto di partenza e di arrivo necessariamente si toccano, la *mimesis* III è potenzialmente lo spazio-tempo di una nuova *mimesis* I che ispira nuovi atti configuranti. Il che significa anche che il testo precedentemente prodotto viene a tutti gli effetti *inglobato* nella realtà da cui emergeva e a cui dava forma e che solo per effetto di una automatizzazione e naturalizzazione del senso la trama del vivere pur essendo fatta di formazioni semiotiche, di discorsi, di testi, di materia formata, può divenire "opaca"» (F. SEDDA, *Imperfette traduzioni*, cit., pp. 240-241).

²⁸ Il passare del tempo retroagisce sui nostri testi. Fra la prima stesura di questo saggio, sottoposta ai revisori, e quella attuale, rivista per la pubblicazione, Andrea Camilleri è venuto a mancare. Il verbo «interagiscono» sarebbe dunque dovuto divenire «interagivano»: eppure crediamo che la potenza della cultura stia anche in questo, che mantiene in presenza voci e posizioni di autori scomparsi, e dunque che in molti modi Andrea Camilleri continuerà ad intervenire nel dibattito contemporaneo e ad interagire con i nostri vissuti.

in quanto autore-individuo, con il più vasto mondo delle pratiche discorsive su Montalbano e su Camilleri, con l'ancor più vasta rete di pratiche discorsive attorno alla Sicilia, alla letteratura, al mondo andando a costruire un intreccio di influenze e un sovrapporsi di semiosfere impossibile da riprodurre visivamente. Un intreccio che tuttavia ci pare inquadrabile e analizzabile attraverso quel gioco traduttivo, fatto di concatenamenti e di correlazioni²⁹, che abbiamo provato a mostrare all'opera in singoli passaggi e frammenti della storia di Montalbano.

5. Conclusioni

Non tutte le narrazioni sono come quella di Montalbano, ma la storia di Montalbano dimostra che le narrazioni producono effetti sulla realtà. Questa constatazione ci pare discendere e venire corroborata in modo chiaro da quanto abbiamo argomentato. E crediamo che anche il senso comune la potrebbe facilmente accettare. Tuttavia pensiamo che il ragionamento non si possa fermare qui e che le sue implicazioni sociali e teoriche vadano ben oltre. In primo luogo perché si deve provare a capire *come* – attraverso quali concatenamenti di testi e quali correlazioni di linguaggi – le narrazioni operano sulla realtà. In secondo luogo perché va contemporaneamente specificato su *quali e quante realtà* le narrazioni vanno a impattare: i vissuti quotidiani o la sfera politica statale, il linguaggio prosaico o l'immaginario collettivo transnazionale, la produzione culturale o l'industria turistica, il ragusano e l'agrigentino, la Sicilia o l'Italia. Una lista fatalmente incompleta e nella sua articolazione escludente, del tipo “o...o...”, perfino fuorviante: una narrazione potente agisce contemporaneamente su realtà, e livelli di realtà, differenti, a volte intrecciati altre volte distinti. A volte è proprio quella narrazione, di cui magari si fa sintesi comoda e imperfetta attraverso una singola parola, un singolo nome – “Montalbano” – a fare da *connettore* fra queste realtà, questi livelli. Da qui ulteriori conseguenze, meno facili da accettare: ovvero che la *realtà*, per esser tale, si nutre continuamente proprio di quel *reale* che ci viene offerto come “effetto” da parte dei testi e delle narrazioni che i testi compongono; e che, ancor più in profondità, ciò che chiamiamo “reale” è una narrazione dominante, capace di strutturare i nostri vissuti, di dar forma alle nostre azioni e passioni, di orientarne e scandirne il ritmo. Una narrazione che fa ed è *mondo*. Eppure, lo si intuisce anche dal caso che abbiamo attraversato, noi viviamo attraverso una pluralità di narrazioni con gradienti di forza, continuità, legittimazione sociale diversa: persino dentro una singola narrazione si agitano conflitti plurali: fra istanze enunciati così come fra personaggi, fra valori come fra tematiche, fra formati testuali come fra linguaggi, fra territori fisici e territori immaginari. Figuriamoci cosa può accadere quando prendiamo seriamente in carico i meccanismi traduttivi che portano tutto ciò a intrecciarsi con le altre formazioni semiotiche che popolano e danno forma ai nostri vissuti e al loro senso. Forse è anche per questo, per gestire questa eterogeneità, questo vertiginoso gioco fra reale e realtà, che certe narrazioni emergono: all'incrocio fra le qualità formali del testo e l'esigenza di un dato collettivo di trovare uno specchio in cui riflettersi, attraverso cui tradursi ed esistere. Senza che ciò, tuttavia e ancora una volta, possa chiudere le dinamiche del senso.

L'analisi che abbiamo esposto prova a dar conto di alcuni di questi aspetti dinamici e paradossali della cultura. E tuttavia, come anticipato nell'introduzione, la portata di tali questioni è tale che meriterebbero ben altri approfondimenti. Soprattutto meriterebbe un dettaglio analitico che sostanzi di volta in volta, il più possibile, le visioni teoriche

²⁹ Per un nostro approfondimento teorico di questi due concetti, cfr. F. SEDDA “Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche”, «Versus. Quaderni di studi semiotici», 126, 1 gennaio-giugno (2018), pp. 125-152.

attraverso il confronto con l'empiria dei processi semiotici. Per fare un solo esempio, relativo al rapporto fra testi e vita, fra reale e realtà, un maggior spazio andrebbe certamente riservato al modo in cui i libri di Montalbano, attraverso il loro *piano di referenza interno*, costituiscono il proprio mondo, il proprio effetto di reale. Parte di questo lavoro è stato fatto in ottica semiotica dal più volte citato lavoro di Gianfranco Marrone. Crediamo tuttavia che, nel contesto del nostro ragionamento, un ritorno sulla *storia di Montalbano* attraverso l'indagine della correlazione fra quelle che Greimas chiamava *macrosemiotiche* della *lingua naturale* e del *mondo naturale* (o *del senso comune*) potrebbe essere di grande utilità. Questo complesso rapporto traduttivo presiede infatti alla costituzione degli *effetti di reale* a partire dai testi. Ciò ci consentirebbe, ad esempio, di vedere come il rapporto fra le macrosemiotiche si modifica dai romanzi alle serie tv e come tali modificazioni contribuiscano alla correlazione efficace e trasformativa con i mondi della vita dei lettori-spettatori; o ancora come dentro i testi di Montalbano le due macrosemiotiche si articolino internamente in complessi *congiunti di lingue* (italiano standard, italiano regionale, siciliano, vigatese...) e mettano in gioco un senso comune che oltre ad uno specifico trattamento della *spazialità* e della *corporeità* si appoggia alla *teatralità* come linguaggio che permea le poetiche del comportamento quotidiano nella semiosfera siciliana. Ma queste sono ipotesi che rilanciano le nostre argomentazioni definitivamente oltre questo testo. Ciò che resta è l'idea che le storie di Montalbano di Andrea Camilleri possano sviluppare effetti anche sulla realtà delle nostre teorie.

Bibliografia

- BERTRAND, DENIS, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000 [trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002].
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- ECO, UMBERTO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- ECO, UMBERTO, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. MARRONE, Milano, La nave di Teseo, 2018.
- ECO, UMBERTO, FABBRI, PAOLO, “Progetto di ricerca sull’utilizzazione dell’informazione ambientale”, «Problemi dell’informazione», 4, ottobre-dicembre (1978).
- FABBRI, PAOLO, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- FABBRI, PAOLO, MARRONE, GIANFRANCO (a cura di), *Semiotica in nuce. Vol.2. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001.
- GENINASCA, JACQUES, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [trad. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000].
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966 [trad. it. *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Roma, Meltemi, 2000].
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1996].
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *Du Sens 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [trad. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1994].
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, COURTES, JOSEPH, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 [trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007].
- LORUSSO, ANNA MARIA, PAOLUCCI, CLAUDIO, VIOLI, PATRIZIA (a cura di), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- LOTMAN, JURIJ M., “Tesi sull’«Arte come sistema modellizzante secondario»”, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Semiotica e cultura*, a cura di D. FERRARI-BRAVO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 1-28.
- LOTMAN, JURIJ M., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. SEDDA, Roma, Meltemi, 2006.
- MAGAZZINO, COSIMO, MANTOVANI, MICHELA, “L’impatto delle produzioni cinematografiche sul turismo. Il caso de ‘Il commissario Montalbano’ per la provincia di Ragusa”, «Rivista di Scienze del Turismo», 1 (2012), pp. 29-42.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Rai-Eri Vqpt, 2003 (nuova ediz. *Storia di Montalbano*, Palermo, Museo Pasqualino, 2018).
- MARRONE, GIANFRANCO, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- MARSCIANI, FRANCESCO, ZINNA, ALESSANDRO, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, prefazione di A. J. GREIMAS, Bologna, Esculapio, 1991.
- PEZZINI, ISABELLA, *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani, 1998.
- PEZZINI, ISABELLA, *Il testo galeotto. La lettura come pratica efficace*, Roma, Meltemi, 2007.
- POZZATO, MARIA PIA, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci, 2001.
- RICOEUR, PAUL, *Temps et récit (3 voll.)*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985 [trad. it. *Tempo e racconto (3 voll.)*, Milano, Jaca Book, 1994].

- SEDDA, FRANCISCU, *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova cultura, 2012.
- SEDDA, FRANCISCU, “Le poetiche del comportamento fra arte e vita quotidiana”, in M. BERTELÉ, A. BIANCO, A. CAVALLARO (a cura di), *Le muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, introduzione di S. BURINI, Venezia, Terra Ferma, 2015, pp. 74-89.
- SEDDA, FRANCISCU, “Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche”, «Versus. Quaderni di studi semiotici», 126. 1, gennaio-giugno (2018), pp. 125-152.
- SEDDA, FRANCISCU, “Formazioni semiotiche. Un’esplorazione metalinguistica e teorica”, *E/C – «Rivista online dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici»*, 2019 (in linea dal 15 gennaio 2019).

Sitografia

- FUMAROLA, SILVIA, “Con Montalbano 20 anni di indagini nel mondo reale”, «La Repubblica», 1 febbraio 2019, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2019/02/01/con-montalbano-20-anni-di-indagini-nel-mondo-reale32.html>> [21 maggio 2019].
- FUMAROLA, SILVIA, “Montalbano e Camilleri contro la violenza sulle donne”, «La Repubblica», 7 novembre 2017, <<https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2017/11/07/news/montalbano-180456909>> [07 aprile 2019].
- FUSI, CARLO, “Nicola e Luca Zingaretti, il sogno della sinistra”, «Il Dubbio», 7 marzo 2018, <<https://ildubbio.news/ildubbio/2018/03/07/nicola-luca-zingaretti-sogno-della-sinistra>> [21 maggio 2019].
- PRISCO, FRANCESCO, “Montalbano e i suoi fratelli: quando il leader lo decide anche la Tv”, «Il Sole 24 Ore», 9 marzo 2018, <<https://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2018-03-09/montalbano-e-suoi-fratelli-quando-leader-politico-decide-tv-095950.shtml>> [28 maggio 2019].
- RUTA, GIORGIO, “Montalbano traina il turismo ‘Il commissario vale 15 milioni’”, «La Repubblica», 3 marzo 2016, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/03/03/montalbano-traina-il-turismo-il-commissario-vale-15-milioniPalermo07.html>> [20 settembre 2019].
- SCIACCA, ALFIO, “La Vigàta di Montalbano non esiste più (per protesta)”, «Corriere della Sera», 9 gennaio 2009, <https://www.corriere.it/cronache/09_gennaio_09/Montalbano_vigata_sciacca_bf30aee0-de36-11dd-a05b-00144f02aabc.shtml> [28 giugno 2019].
- “‘Basta con la propaganda pro-migranti’: la puntata di Montalbano divide. Anche Salvini twitta”, «La Repubblica», 11 febbraio 2019, <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2019/02/11/news/montalbano_migranti_immigrazione_salvini_twitter-218898075> [14 aprile 2019].
- “Da commissario a cavaliere. Ciampi premia Montalbano”, «La Repubblica», 11 febbraio 2003, <http://www.repubblica.it/online/spettacoli_e_cultura/zingaretti/cavaliere/cavaliere.html> [08 marzo 2019].
- “Grazie al commissario Montalbano 800 mila turisti in più in Sicilia”, «RagusaNews», 3 maggio 2013, <<https://www.ragusanews.com/2013/05/03/economia/grazie-al-commissario-montalbano-800-mila-turisti-in-piu-in-sicilia/31515>> [12 febbraio 2019].
- “Il Commissario Montalbano va in soccorso dei migranti”, «Corriere della Sera», 1 febbraio 2019, <https://www.corriere.it/spettacoli/19_febbraio_01/montalbano-

- migranti-niente-politica-storia-scritta-anni-fa-bde6d7b0-257c-11e9-9fef-1e7c69c121a7.shtml> [14 aprile 2019].
- «La casa di Montalbano», <<http://www.lacasadimontalbano.com>> [20 settembre 2019].
- “Ragusa turismo”, «Comune di Ragusa», <<http://www.comune.ragusa.gov.it/ragusa-turismo/montalbano-tour/index.html>> [08 marzo 2019].
- “Turismo da fiction, il «pellegrinaggio» alla casa del commissario Montalbano”, «Corriere della Sera», 13 agosto 2017, <<https://video.corriere.it/turismo-fiction-pellegrinaggio-casa-commissario-montalbano/365be348-7fde-11e7-a3cb-7ec6deeea93>> [04 aprile 2019].
- «Visit Vigàta», <<https://www.visitvigata.com>> [25 febbraio 2019].

Montalbano ‘alla polacca’. Appunti su alcune traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

The article focuses on the analysis of Andrea Camilleri's translations into Polish, starting with the first novel in which Commissioner Montalbano appears, *La forma dell'acqua*. This translation is given the most attention, also because its author, Jarosław Mikołajewski, is the author of Camilleri's subsequent translations into Polish. The analysis shows that Camilleri's translation is a difficult challenge, and Mikołajewski did not always manage. Other translations (there were 20 of them) are waiting for the analysis to be able to compare how the next translators deal with the specific language invented by the Italian writer.

Premessa

Andrea Camilleri sin dagli anni Novanta gode di una sempre crescente popolarità presso i lettori polacchi. Tutto ciò grazie alle numerose traduzioni che a partire dal 2001 piovvero sul mercato editoriale polacco, pubblicate in gran parte dalla prestigiosa casa editrice Noir sur Blanc.

Per vedere più da vicino le soluzioni linguistiche e concettuali adoperate dai vari traduttori che accettarono la sfida di misurarsi con testi tutt'altro che facili da riprodurre, diamo un'occhiata alle problematiche teoriche di 'equivalenza' che nel caso dello scrittore siciliano sono da mettere in primo piano.

1. Alcuni cenni teorici

Ecco quel che ne pensa un 'classico', tanto per rimanere nell'area degli autori siciliani:

[tradurre] è come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde e per i fiori intendiamo le parole native e quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare valore di sé [...]¹.

Camilleri risponderebbe dunque alla definizione pirandelliana come autore 'intraducibile'?

Secondo la tipologia di Roman Jakobson la traduzione è un processo interlinguistico, vale a dire l'operazione di esprimere attraverso gli strumenti che offre una data lingua il messaggio espresso precedentemente in un'altra lingua, servendosi degli strumenti di essa. Ma concorda in gran parte con Pirandello constatando: «al livello della traduzione interlinguistica una piena equivalenza tra le unità linguistiche semplicemente non

¹ L. PIRANDELLO, "Illustratori, attori e traduttori", «Nuova Antologia», 16 gennaio 1908, in M. LO VECCHIO MUSTI (a cura di), *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960, p. 218.

esiste»². Per chi si accinge a lavorare su Camilleri non è una visione ottimistica. E tra poco se ne vedremo le conferme.

Uno studioso polacco, Krzysztof Hejwowski³, che diede un contributo importante allo studio della teoria della traduzione, la definisce come un processo mentale⁴ che parte proprio dalla mente del traduttore, avviandolo sulla strada della comunicazione non solo interlinguistica, bensì anche interculturale. Non dimentichiamo poi un altro aspetto della definizione, quello giuridico protetto dal Codice civile, legato alla legge sul diritto d'autore (nata nell'epoca dell'Illuminismo). Dal punto di vista giuridico, la traduzione mira a trasportare l'insieme di qualità linguistiche del testo di partenza nel testo d'arrivo. Le qualità del testo sarebbero dunque: aspetti semantici, logici, stilistici, metaforici, ecc. La veste finale del testo tradotto va rivista dunque sotto l'aspetto dell'ortografia, grammatica, stilistica, insomma rispettando tutte le caratteristiche della lingua d'arrivo. Vedremo se nel caso di Camilleri sia stato possibile rispettare le norme sopraelencate, perché, in quanto alla traduzione letteraria, gli studiosi concordano sul fatto che, oltre alla necessità di rispettarle, questo tipo di traduzione non esuli dall'interpretazione; inoltre, quel che conta magari maggiormente è che un'opera letteraria tradotta in un'altra lingua diventa parte integrante non solo del patrimonio culturale e linguistico del Paese che la accoglie, bensì dell'umanità.

Si potrebbe azzardare un'ipotesi, cioè che un'opera letteraria nuova venga prodotta in base a un'altra opera già circolante in un'altra area culturale. L'area accogliente si arricchisce dunque di un prodotto nuovo, l'area che la partorì invece guadagna del fatto di aver 'esportato' un prodotto che acquisisce più valore o, se vogliamo rimanere nella sfera del commercio, la vende. Più vasto si presenta il numero di lettori, di 'riceventi', più le lodi per il successo ricadono sia sul culturalmente lontano autore del testo, sia sul traduttore che seppe rendere il testo accessibile. Una traduzione letteraria riuscita e di successo si configura come un solido pilastro della ricezione degli elementi validi artisticamente, da parte di un gruppo di destinatari, che si rivelano funzionanti in un paese magari per loro sconosciuto. Il ruolo di traduttore-mediatore rimane quindi fondamentale.

Un noto pubblicista e scrittore polacco, Tadeusz Boy Țeleński, attivo nel periodo interbellico, bravissimo traduttore di letteratura francese, nella monografia *Nowe studia z literatury francuskiej* [Nuovi Studi di Letteratura francese]⁵, con una dose di ironia per lui caratteristica, constata che magari sia più facile scrivere da sé un romanzo, anziché tradurre un romanzo altrui, perché vestire di forma letteraria un flusso di pensieri propri sembra un'operazione più semplice rispetto a quella di calarsi dentro i pensieri altrui e seguirne la forma. Quindi un buon traduttore dev'essere non solo un buon conoscitore di lingue, ma anche delle due culture, delle due letterature... Sentiamo un esperto: «Se ogni cultura si esprime sotto forma di testi e ogni testo è una traduzione della cultura in cui nasce, anche tradurre un'opera letteraria in un'altra lingua significa tradurla in un'altra cultura»⁶. Sarebbe quindi formulare una tesi banale se volessimo insistere sulle varie doti intellettuali di un traduttore, e lo studioso italiano lo conferma più avanti: «Le moderne teorie considerano la traduzione come un fatto complesso e non come una semplice

² R. JAKOBSON, "On Linguistic Aspects of Translation", in R. A. BROWER (a cura di), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, p. 233: «on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-units».

³ Krzysztof Hejwowski, da poco scomparso, professore di linguistica presso la Facoltà di Linguistica Applicata, Università di Varsavia.

⁴ Cfr. K. HEJWOWSKI, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa, PWN, 2004 [Teoria cognitivo-comunicativa della traduzione].

⁵ Cfr. T. BOY-ȚELEŃSKI, *Nowe Studia z literatury francuskiej*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1922.

⁶ R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015, p. 15.

trasposizione di un 'significato' contenuto in un gruppo di segni linguistici a un altro, cioè come un fatto esclusivamente linguistico. Oggi l'atto del tradurre [...] implica anche criteri extralinguistici»⁷.

Con Camilleri la situazione si presenta estremamente complessa. I consigli dei teorici qui valgono il doppio o il triplo rispetto ad altri autori sottoposti alle procedure traduttive. E diamo piena ragione a Jurij M. Lotman: «La carne reale dell'opera letteraria consiste di un testo (sistema di relazioni intratestuali), del suo rapporto con la realtà extratestuale: con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema delle credenze. È impossibile una percezione del testo avulsa dallo sfondo extratestuale»⁸. Complesso quindi l'atto del tradurre: i teorici insistono all'unisono sul fatto che la fase finale che chiude il faticoso lavoro sia quella dell'interpretazione/adattamento. Qui il traduttore si immedesima nel lettore che proviene dall'area culturale che accoglie il nuovo testo, munito ormai di un bagaglio di informazioni sul testo che ha preso in mano, ci ha riflettuto, ha studiato vari contesti in cui è nato. Come constata Pierangela Diadori: «[...] nella ristrutturazione si terrà conto delle informazioni ottenute dall'analisi sociolinguistica e della ricerca della dominante e delle sottodominanti del prototesto, e al tempo stesso si procederà all'elaborazione del metatesto anche in base alla rete di informazioni derivanti dal contesto in cui questo andrà ad inserirsi»⁹. La studiosa della 'scuola senese' infatti considera, e a ragione, di primaria importanza «l'orizzonte di attesa», per dirla con Robert Jauss¹⁰, perché dal modo in cui l'opera tradotta verrà accolta dal pubblico dipendono le sorti della ricezione di eventuali altri prodotti dello stesso autore.

Gli studi teorici sulla traduzione in forma coerente e scientifica partirono con uno studioso francese, George Mounin, ritenuto il padre della teoria della traduzione. Certo anche prima dell'uscita del suo saggio *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963)¹¹ in diverse aree letterarie esistevano già riflessioni e prime prove di sistematizzazione del processo traduttivo, oltre a vari commenti critici, ma la sua *Teoria della traduzione*¹² gettò le basi per le ricerche successive.

Gli studi sulla teoria della traduzione sono tantissimi, anche se una delle più note traduttrici polacche della letteratura italiana, più volte premiata, Halina Kralowa, afferma che per un vero traduttore le teorie contano poco: bisogna affidarsi alla propria formazione culturale e alla propria intuizione. E quindi un traduttore è non solo 'artista/letterato', ma anche un intellettuale con delle vaste conoscenze umanistiche, ovvero un bravo ricercatore che, a parte il fatto di trasportare un registro nell'altro, rivela la passione per lo studio, soprattutto nei casi di 'scrittori intellettuali'; e tra quelli italiani ne possiamo elencare tantissimi a cominciare da Sciascia, Consolo, Bufalino, Collura, ma anche Camilleri, per rimanere solo nell'area siciliana.

Come sostiene uno studioso della traduzione, Benvenuto Terracini: «In un certo senso fare uso del linguaggio è già tradurre»¹³. La frase si presta perfettamente all'opera camilleriana. Mentre lo studioso constata: «Tradurre non è solo comprendere, è pure riprodurre quanto è stato detto da altri. Qui ci troviamo ad un bivio, qui l'atto di tradurre

⁷ Ivi, p. 137.

⁸ J. M. LOTMAN, "Il problema del testo in teorie contemporanee della traduzione", in S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 100-101.

⁹ P. DIADORI, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori, 2012, p. 19.

¹⁰ Cfr. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, a cura di A. VARVARO, Napoli, Guida Editori, 1970; A. CADIOLI, *La ricezione*, Bari, Laterza, 1988, pp. 28-29, e anche B. OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2006, dove il concetto di 'orizzonte di attesa' è chiarito e commentato.

¹¹ Cfr. G. MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

¹² Cfr. G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

¹³ B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983, p. 11.

trova la sua caratteristica specifica, dato che la riproduzione del discorso altrui nel linguaggio comune è assurda praticamente e teoricamente – e di qui provengono i qualificativi di sciocco e pazzo che affibbiamo al povero traduttore»¹⁴.

2. La traduzione nel contesto camilleriano

I traduttori di Camilleri, effettivamente, non hanno vita facile. Distanti aree culturali, un ambiente specifico da riprodurre, senza parlare poi della trasposizione linguistica. Lo ricorda non solo il curatore degli Atti del Convegno internazionale organizzato a Varsavia nel 2006 sulla letteratura siciliana¹⁵, ma anche uno dei relatori, il noto italianista Krzysztof Żaboklicki, sottolineando che la neolingua camilleriana, di cui ampiamente riporta gli esempi, «crea una vera sfida per i traduttori», aggiungendo subito, essendo perfettamente nel giusto: «In primo luogo, nella maggior parte dei Paesi europei è impossibile trovare l'equivalente di un dialetto tanto ricco e pittoresco come il dialetto siciliano»¹⁶. E quindi, prima di passare a una sorta d'indagine, quasi a mo' di Montalbano, per verificare se vi siano riusciti o meno, soffermiamoci più a lungo sul primo romanzo con il famoso commissario protagonista, *La forma dell'acqua*, e avviciniamo, appunto, la problematica dell'equivalenza.

Una delle tecniche più sfruttate per tradurre un testo che appare in quasi tutte le teorie della traduzione è, in effetti, l'*equivalenza*. Le opinioni in proposito formulate da vari teorici si presentano ben diverse. Secondo Roman Jakobson il traduttore ricorre ai sinonimi al fine di trasmettere possibilmente in modo preciso il messaggio del testo su cui lavora. Ma il fatto di 'trasmettere' conferma che non esista una piena equivalenza tra i codici linguistici delle due lingue a confronto. L'idea di Jakobson è che la traduzione contiene due messaggi equivalenti in due codici diversi. Dal punto di vista grammaticale due lingue possono essere o vicine o lontanissime l'una dall'altra, ma ciò non significa l'impossibilità di realizzare una traduzione oppure che un traduttore attento non sarà in grado di trovare degli equivalenti che potrebbero corrispondere, combaciare. Inoltre, se davvero un equivalente non si presta alla penna del traduttore, egli può sempre ricorrere a forme accettabili come prestiti, neologismi, cambi semantici o parafrasi.

Eugène Nida, un noto linguista americano, propone due tipi di equivalenza: formale (o letterale) e funzionale (basata sul senso del testo). L'equivalenza formale è composta da un elemento della lingua d'arrivo che costituisce l'equivalente più vicino alla parola o frase del testo originale. Nida conferma che non sempre risulta possibile trovare degli equivalenti formali tra le due lingue. Suggerisce perciò di ricorrere agli equivalenti formali laddove l'operazione si presenta accettabile e se lo scopo della traduzione è quello di realizzare un'equivalenza formale, non quella funzionale¹⁷.

L'uso degli equivalenti formali porta spesso a conseguenze gravi nel testo d'arrivo perché la traduzione a volte rischia di sembrare inavvicinabile ai lettori. Succede così perché di solito le strutture sintattiche e grammaticali del testo originale devono essere sottoposte a trasformazioni. Lo scopo principale dell'equivalenza funzionale o dinamica è quello di eseguire una traduzione che abbia lo stesso impatto sui lettori dell'opera in

¹⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵ Cfr. A. P. CAPPELLO, "Da 'Richieri' a 'Vigata': una questione di lingua", in Atti del convegno su *La lingua italiana nella letteratura siciliana dall'unità ad oggi* (Varsavia, 27-29 aprile 2006), «Kwartalnik Neofilologiczny», 4 (2006), p. 339.

¹⁶ K. ŻABOKLICKI, "Alcune considerazioni sulla lingua di Andrea Camilleri", in Atti del convegno su *La lingua italiana nella letteratura siciliana dall'unità ad oggi*, cit., p. 430.

¹⁷ Cfr. E. NIDA, C. TABER, *The Theory and Practice of Translation*, New York, Routledge, 2001, p. 16.

lingua originale. Riferendoci all'idea di Nida, l'equivalenza dinamica è considerata più effettiva ed utile. Due parole sono equivalenti se hanno lo stesso significato.

Gli studiosi che si occuparono del problema dell'equivalenza, Jean Paul Vinay e Jean Dabernet, divisero le operazioni linguistiche, in fatto di traduzione, in due categorie: la traduzione diretta e le tecniche come prestito, calco e traduzione letterale; nonché la traduzione indiretta (non letterale) che si esprime in operazioni quali: trasposizione, modulazione, la già menzionata equivalenza e l'adattamento¹⁸. Partendo dalla seconda categoria, la trasposizione sarebbe quell'operazione in cui una categoria grammaticale viene sostituita da un'altra ossia cambia completamente la struttura grammaticale di una frase senza cambiare il significato di tutto il messaggio del testo. Invece lo scopo della modulazione è quello di cambiare la forma di un messaggio attraverso uno spostamento di carattere semantico o prospettico e facendo emergere un nuovo punto di vista.

La modulazione di solito serve quando la traduzione letterale risulta impossibile o svia il senso nella lingua d'arrivo. L'effetto finale della modulazione è quello di produrre una frase che suona meglio rispetto a quella tradotta in modo letterale e risulta più accettabile da parte del destinatario¹⁹.

Invece l'adattamento è la strategia che un traduttore sfrutta nei casi in cui le differenze culturali tra due aree linguistiche sono talmente visibili che a parte la traduzione ci vorrebbero delle spiegazioni sotto forma di note. Si parla in questa situazione anche di 'traduzione libera'. E quindi il traduttore decide di sostituire una realtà culturale o sociale del testo originale con un'altra che è quella sua. Così la nuova realtà diventa più accessibile ai destinatari del testo. È pertanto un lavoro perfettamente 'creativo'.

3. Camilleri in traduzione in lingua polacca. Il caso de *La forma dell'acqua*

Sarebbe ora il caso di riflettere sulla 'creatività' che riscontriamo nella traduzione, già menzionata, di un'opera di Camilleri in lingua polacca, *La forma dell'acqua*, il primo romanzo dove appare il simpatico protagonista camilleriano sullo sfondo della Sicilia meridionale e che contribuì senz'altro al diffondersi della popolarità del commissario Montalbano in Polonia. Lo prende in mano come traduttore Jarosław Mikołajewski, bravissimo italianista, poeta, traduttore di Leopardi e della poesia contemporanea. Analizzeremo più da vicino le soluzioni terminologiche e grammaticali, scelte per rendere il testo comprensibile a un lettore polacco medio che non ha mai messo piede in Sicilia. Osserveremo se il traduttore sia stato all'altezza di riprodurre il clima, l'ambiente, le caratteristiche degli abitanti, i loro costumi e infine la lingua. Come si è detto in precedenza, una vera sfida.

Percorreremo rapidamente il romanzo soffermandoci sui punti più deboli della traduzione, nonché sui passi in cui Mikołajewski se l'è cavata perfettamente con il testo di partenza, chiedendoci alla fine se lo scopo di offrire un testo che restituisce davvero la scrittura di Andrea Camilleri sia stato raggiunto. Prima di tutto prendiamo le parole chiave: commissario, brigadiere, questore. Qui occorrerebbe tutto uno studio sulle gerarchie del mondo poliziesco in Polonia e meditare sul fatto se lasciare la terminologia in forma di 'calco', cioè: «brigadiere» Fazio (p. 60 versione italiana) anche se in polacco *brygadier* si riferisce solo ai militari (Mikołajewski p. 45); stranamente «la stanza dei brigadieri» (p. 93) diventa *pokój podoficerów* (p. 67), cioè "sottufficiali"; invece il grado minore di *komisarz/inspektor* sarebbe *aspirant*. Per un lettore medio che della realtà italiana non sa nulla, né tantomeno della terminologia poliziesca, si potrebbe pure lasciare

¹⁸ Cfr. J. P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Paris-Montréal, Didier-Beauchemin, 1958.

¹⁹ Cfr. M. BAKER, *In other words: a course book of translation*, New York, Routledge, 1992.

senza problemi *komisarz* (anche se da noi *inspektor* sarebbe più chiaro); invece sul «brigadiere» ci sarebbe da pensare. Peggio ancora per il termine «questore» dato che *kwestor* in polacco implica connotazioni legate al mondo della finanza, controllore, ragioniere, in ogni caso persona di una certa autorità, senz'altro, ma *in primis* esperto finanziario. La parola corrispondente sarebbe, dunque, *nadinspektor* (= il superiore del commissario), e quindi il termine *kwestor* (per la prima volta a p. 14) sembra proprio fuori luogo.

Un altro problema di base si è rivelato con «la Scientifica» (per la prima volta appare a p. 14 nella versione originale) che non ha un corrispondente preciso, e che viene indicata in diversi modi. Il più vicino sarebbe *lekarze z medycyny sądowej* (= medici giudiziari); in questo caso il lettore avrebbe almeno l'immagine precisa di che tipo di istituzione si tratta. Intanto, «la Scientifica» diventa semplicemente “la squadra” (p. 14), anche “specialisti di Montelusa” (p. 16), oppure “la squadra con a capo Jacomuzzi” (p. 17).

Partendo dal presupposto che Mikołajewski padroneggi con competenza la lingua italiana è lecito interrogarsi sul perché scelga di ignorare il concetto di equivalenza. Perché «onorevole» – p. es. «onorevole Cusumano» (pp. 3 e 28 versione italiana), diventa “senatore”, “senator Cusumano” (Mikołajewski pp. 7 e 24) – accanto al ‘vero’ senatore che appare due righe più avanti come equivalente del «senatore» usato da Camilleri; si potrebbe forse attribuire alla disattenzione oppure alla fretta, perché può anche darsi che l'editore avesse imposto una scadenza troppo breve, per permettere di apportare indispensabili correzioni.

Nella prima pagina appare, inoltre, la traduzione letterale di «operatore ecologico» come *operator ekologiczny*; il problema sta solo nel fatto che in polacco ‘l'operatore’ si limita alla funzione di manovrare la macchina da presa, nel senso adoperato da Pirandello nel suo ultimo romanzo *Si gira* (diventato poi *Quaderni di Serafino Gubbio*). Il termine *operator ekologiczny* per il lettore polacco risulta, dunque, oscuro.

Fatta questa premessa, è il momento di percorrere rapidamente la traduzione di Jarosław Mikołajewski per considerare più da vicino il valore informativo e artistico dell'impresa, che è da considerarsi in parte ben riuscita, in parte meno. Il traduttore è un italianista competente. Italianista bravo a tal punto che, quando Camilleri scrive

[...] una nuvolaglia bassa e densa cummigliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, foglia non si cataminava, il vento di scirocco tardava ad arrisbigliarsi dal suo sonno piombigno, già si faticava a scangiare parole²⁰,

nel testo polacco troviamo

Niskie i gęste chmury zasnuwały niebo, jak gdyby na całej jego powierzchni rozpięto szarą zasłonę. Liście były nieruchome, sirocco niechętnie budziło się z ołowianego snu, nawet słowa z trudem wydobywały się z ust²¹.

Notiamo la divisione della lunga frase camilleriana che in polacco diventa più comprensibile, mentre poco comprensibile suona la parola *sirocco*, scritta da Mikołajewski proprio in questa maniera, che non esiste nella nostra lingua. Ogni italianista leggendo il romanzo saprà, ben inteso, di che si tratta e lo stesso vale per le persone che di frequente visitano l'Italia. Non capirà nulla invece chi del clima mediterraneo non si intende minimamente.

²⁰ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo, 2014 (I ed. 1994), p. 3.

²¹ A. CAMILLERI, *Kształt wody*, Warszawa, Noir sur Blanc, 2001, p. 7.

Lo stesso vale per la parola «macchia» («un largo tratto di macchia mediterranea», p. 4 versione originale) che dovrebbe essere tradotta come *gęste zarośla typowe dla strefy śródziemnomorskiej*, al limite ricorrendo a una nota, perché è proprio la specificità della vegetazione mediterranea, il suo profumo, il colore che è la vera caratteristica del posto. Se mettiamo “canne e cespugli” (così è stato semplificato nella versione polacca *trzciny i trawy*) sicuramente in un certo senso si capisce di cosa si tratti, ma siamo ben lontani dalla terra natia di Camilleri. Per di più, chi conosce la zona sa bene che tipo di vegetazione sia la macchia mediterranea.

Il traduttore, ‘mediatore culturale’, dovrebbe studiare bene il territorio dove si svolge l’azione del romanzo che si presta a trasporre nella propria lingua. A volte è doveroso, a mio avviso, ricorrere all’amplificazione per rendere il testo più chiaro al destinatario. In questo caso, non sarebbe eccessivo aggiungere una frase esplicativa che avvicini il lettore alla zona denominata la «mànnara», elemento fondamentale per la trama del romanzo²². Ugualmente, risulta difficile capire il motivo per cui «l’architettura di un Gaudì» (p. 4 della versione italiana) in polacco diventi “progetto” (p. 8 del testo polacco), parola che anche nella nostra lingua ha connotati ben più larghi; inoltre, «un Gaudì» in italiano comporta anche un preciso significato. Ci si potrebbe ugualmente interrogare sulla necessità o no delle note al testo, che personalmente sarei incline a introdurre. Mikołajewski si è rivelato ben informato, trasformando una «tavola lombrosiana» (p. 4 versione italiana) in “studi di Lombroso” in versione polacca²³. Tuttavia, la figura dello studioso italiano, filosofo e positivista resta perfettamente ignota al polacco medio destinatario della traduzione (anche, direi, a molti italiani). Più avanti, senza cogliere l’intertestualità camilleriana, Mikołajewski, egli stesso traduttore di Leopardi, traduce il periodo – di evidente matrice leopardiana – «pareva che forte tirasse il vento delle magnifiche sorti e progressive» (p. 4 testo originale) con lo slogan comunista “la fede nel miglior domani” (p. 7 del testo polacco) appiattendolo il testo originale. Successivamente, Camilleri fa un richiamo al principe di Salina («la frase saliniana del cangiar tutto per non cangiare niente», p. 81): evidentemente è un personaggio noto al traduttore, ma non al lettore medio polacco, ragion per cui sarebbe stato opportuno aggiungere una nota, per spiegare che si tratta della figura centrale del *Gattopardo* (Mikołajewski, p. 59). Le parole che, secondo l’opinione del traduttore, sarebbero difficilmente riportabili in polacco, vengono evidenziate con virgolette doppie. Ciò rende ancora più complicato il testo, giacché quando l’autore stesso usa le virgolette doppie il traduttore lo segue alla lettera.

Sarebbe da discutere anche sull’uso del turpiloquio che crea spesso implicazioni ambigue e quindi rimarrà fuori dalla nostra analisi, visto che il traduttore ricorre ai volgarismi anche laddove il testo di Camilleri non lo suggerisce.

In ogni caso, si potrebbe azzardare l’ipotesi che Mikołajewski prepari la versione polacca del testo camilleriano per un «Buon lettore», per dirla con Calvino²⁴, piuttosto che per un lettore avveduto, semplificando massimamente non solo la lingua, ma anche gli aspetti ‘intellettuali’; per esempio, si consideri il passo dove Camilleri cita Pirandello e *I sei personaggi*:

Ha citato i *Sei personaggi*, quella battuta in cui il padre dice uno non può restare agganciato per sempre a un gesto poco onorevole, dopo una vita integerrima, a causa di un momentaneo sfoglio. [...] E il ministro? Quello Pirandello non l’ha citato perché manco sa dove sta di casa²⁵.

²² Ivi, pp. 7 e sgg.

²³ Ivi, p. 8.

²⁴ Cfr. I. CALVINO, *Il Buon lettore*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 2002.

²⁵ A. CAMILLERI, *La forma dell’acqua*, cit., p. 27.

Mikołajewski traduce il passo con una certa precisione, magari non trovando un'espressione adatta per «manco sa come sta di casa» usando una frase polacca *nie wie, czym to się je* (p. 23 del testo polacco) che è anch'essa un colloquialismo, ma non rende l'idea dell'ignoranza. Anche qui sarebbe utile una nota per spiegare meglio il contesto, visto che i «non italianisti» potrebbero non cogliere l'allusione. Ugualmente, mentre Camilleri si riferisce al testo del 1967 di Sciascia *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1970), non abbiamo certezza se il traduttore abbia colto il riferimento (pp. 118-119); perciò per un lettore polacco la spiegazione in nota appare sempre più necessaria.

Da un mediatore culturale ci si aspetta una certa affidabilità nel *transfer* delle informazioni. Non si dovrebbe scrivere, come se fosse una certezza, che in Sicilia escono unicamente due quotidiani, uno a Palermo, l'altro a Catania: *Na Sycylii ukazują się dwa dzienniki – jeden w Palermo, drugi w Katanii. Lekturę pierwszego z nich przerwał Montalbano kwestor [...]* (p. 22 del testo polacco). Alla lettera sarebbe: «In Sicilia escono due quotidiani – uno a Palermo, l'altro a Catania. La lettura del primo fu interrotta a Montalbano dal questore», che non corrisponde alla frase camilleriana: «La lettura dei due quotidiani siciliani, uno che si stampava a Palermo l'altro a Catania venne a Montalbano interrotta, verso le dieci del mattino» (p. 26). A parte il fatto che l'autore siciliano non menziona che si trattava del «primo giornale», un lettore polacco potrebbe pensare che nel 2001 sette milioni di siciliani abbiano a disposizione praticamente solo due giornali locali.

Terminologicamente parlando, percorrendo più volte il romanzo di Camilleri in lingua polacca ci viene il dubbio che il traduttore talvolta non abbia usato il dizionario – è logico che non debba sapere tutti gli equivalenti a memoria – visto che parole come «un rovo» (p. 10 versione originale) hanno un termine perfettamente corrispondente e usato comunemente da noi (*jeżyzna*). Perché «il paese» diventa «città» anziché «località» o «cittadina» o «borgo»; se leggiamo in italiano: «era un largo tratto di macchia mediterranea alla periferia del paese» (p. 4), invece in polacco troviamo: *Rozległy obszar na peryferiach miasta* (p. 7, alla lettera, «un terreno vasto alla periferia della città»); se la città ha le sue caratteristiche, inoltre, sempre restando al termine «paese» poco più avanti: «Per evitare le torme vaganti in paese di nivuri e meno nivuri senegalesi e algerini, tunisini e libici, in quella fabbrica facessero nido [...]» (p. 4) abbiamo una versione polacca davvero sorprendente: *Z obawy, że w fabryce znajdą schronienie bląkające się po całych Włoszech czerechy 'czarnuchów' i 'nie całkiem czarnuchów' z Senegalu, Algierii, z Tunezji i Libii, otoczono ją wysokim murem [...]* (p. 8), alla lettera: «Per evitare che nella fabbrica troveranno riparo le torme di girovaganti per tutta l'Italia...»: potrebbe sembrare un'allusione al problema dei profughi in Italia, dunque tutt'altro senso rispetto alla frase originale. Perché poi non ricorrere a un lessico preciso e non semplicemente vicino: «infilare» (pp. 9, 13) non significa *przechodzić* (p. 11, che sarebbe «passare» e nemmeno *włożyć* «mettere», p. 14): esiste un corrispondente esatto nella nostra lingua (*wsnuąć*); perché «la cosca Cuffaro» (p. 14) che corrisponde al polacco *klan*, un termine che è stato attinto dal campo semantico mafioso, diventa «banda Cuffaro» (p. 14), mentre in polacco «banda» ha ben altre connotazioni?

Alcuni gruppi lessicali andavano meditati, verificati attraverso specialisti. Di fronte a una gomma rotta: «il copertone destro posteriore pendeva scoppiato» (p. 16), Mikołajewski traduce «la gomma si è incrinata» senza tenere nemmeno presente che qui con «gomma» (p. 16) si intende uno pneumatico (p. 16) che ha il suo corrispondente tecnico nel polacco *kolpak*. Osserviamo, inoltre, che «il trainello» (p. 77 nella versione originale) non è «meccanismo» (*mechanizm*, p. 57), ma qui piuttosto *pomysł* «idea»; «i peperoni arrosto» (p. 104) non sono fritti in padella (come troviamo in polacco, p. 75), bensì preparati al forno: è una traduzione poco precisa; «il viso molto aperto» (p. 107)

non è “viso chiaro” (p. 77) e poi, sempre riguardo a viso/faccia: «Questi soldi ve li potete spendere a faccia aperta» (p. 95) in polacco è reso *Możecie wydawać z podniesionym czołem* (p. 69: alla lettera, “potete essere fieri di spenderli”); «godersi i quadri» (p. 108) non implica solo “guardarli” (p. 78), ma provare il piacere nel farlo (e il corrispondente in polacco esiste: *cieszyć wzrok obrazami*); «sogliola» (p. 152) non corrisponde al polacco *flądra* (p. 106, che sarebbe “passera”), ma a *sola*, un termine quasi uguale; «l’invenzione» (p. 164) non è “la realizzazione” (p. 114); «passione» (p. 184) non è “attaccamento/affetto”, *przywiązanie* come scrive il traduttore (p. 128); «ribadire» (p. 38) non è “sottolineare”; «bere qualcosa di forte» (p. 181) non è “bere qualcosa” (*czegoś się napić*, p. 126), e così via.

Completamente deviato, invece, il senso della frase «l’ho saputo dalla solita caritatevole amica» (p. 111), che in polacco diventa: *Powiedział mi o tym ten sam miłosierny człowiek, który wprowadził mnie w szczegóły śmierci męża* (p. 80), che vale, alla lettera “Me l’ha detto lo stesso uomo caritatevole che mi ha introdotto nei particolari della morte di mio marito”. Più avanti, i «diuretici» (pp. 140, 169) sono resi nella forma di un calco in polacco *diuretyk* (pp. 82, 118), una parola nota solo agli specialisti, mentre esiste il corrispondente di uso comune *moczopędny*. Nei dialoghi in cui Camilleri si esprime in siciliano stretto sarebbe stato forse il caso di aggiungere (per es., p. 111) che la vecchia rispose in dialetto, ricorrendo a una piccola amplificazione.

Gli svisamenti semantici appaiono regolarmente laddove il traduttore sembra dedicare poca attenzione al testo di partenza. E così «il primo pomeriggio» (p. 27) diventa *przed południem* (p. 23), alla lettera “prima di mezzogiorno”; «dare un passaggio» (p. 160) diventa *pomagać* “aiutare” (p. 112); «libri gialli di scarto» (p. 34), in polacco suonano in traduzione letterale come: *zeszyty kryminalne* (p. 28), cioè: “quaderni polizieschi di poco conto”, e nessuno capirà di che tipo di ‘quaderni’ si tratta. La frase «altre due o tre morti come questa e ci rimettiamo in carreggiata col resto dell’Italia» (p. 35) viene resa nella traduzione in maniera esatta solo per la prima parte (*Jeszcze dwa lub trzy takie zgony*, p. 28), mentre la seconda è ridotta a *powrócimy do Włoch* (*ibidem*), alla lettera: “torneremo in Italia”, che suona come una soluzione del tutto incomprensibile. Più avanti «perché questa richiesta» (p. 38) diventa *skąd taki wniosek?* (p. 30), cioè, alla lettera, “conclusione”, rendendo nuovamente il testo polacco di scarsa chiarezza (dovrebbe essere *żądanie*), come anche nel caso di «ce la farò» (p. 40) che suona *nie będzie kłopotu* (p. 32) “non ci sarà nessun problema”, che esprime una constatazione non più personale ma generica; «Montalbano passò un’ora a firmare carte [...]» (p. 158) è stato tradotto: *Montalbano stracił jeszcze godzinę [...]* (p. 111), che significa “ha perso ancora un’ora” – in questo caso è come riscrivere un romanzo camilleriano versione polacca. Di fronte a «parlami di quella notte» (p. 46), Mikołajewski sembra invece aver letto di fretta, perché traduce *A teraz powiedz, co wiesz o tej śmierci* (p. 35) cioè alla lettera: “di quella morte”; mentre «le stava allato» (p. 47) diventa *czekał obok*, cioè “aspettava accanto”, sebbene Camilleri non usi il verbo aspettare.

Ci si potrebbe chiedere inoltre le ragioni per cui, all’inizio del Capitolo 6, le «cinque e mezzo del mattino» della versione originale (p. 56) diventano *Okolo wpół do dziewiątej rano* (p. 42) cioè “le otto e mezzo”, anche perché nel testo di partenza si sottolinea che si trattava di un’ora poco decente giacché il commissario si sentiva stanco per non aver dormito abbastanza. Un problema di non poca importanza suscita in Mikołajewski «il molo di levante» (pp. 67, 74: «era solito concedersi [la passeggiata] lungo il molo di levante», p. 76: «passeggiò sul preferito molo di levante») che, nella versione polacca, diventa *komisarz spacerował wzdłuż plaży* (p. 54) cioè: “lungo la spiaggia”; *spacer wzdłuż wybrzeża*, cioè: “passeggiata lungo il mare” (p. 50); *ulubiony bulwar nadmorski* (p. 56), cioè “viale lungomare”. Semplificare deviando il senso è una strategia adoperata

da Mikołajewski assai di frequente; eccone un esempio, relativo al fax inviato a Montalbano da Zito, che si trova a Palermo (p. 97, della versione originale), nel passo dove si parla di Giacomino che era sulla lista degli studenti di medicina e che non frequentava le lezioni. Laddove nella versione italiana compare «Non ha mai frequentato l'università pur essendo iscritto a medicina (e meno male per la salute pubblica)» (p. 98), Mikołajewski scrive *nie chodził na wykłady (na szczęście dla ludzkości)* (p. 71) “e meno male per l'umanità” (tradotto alla lettera), una soluzione che sembra comunque esagerata. La corrispondente espressione polacca più adeguata sarebbe stata invece *publiczna służbą drowia*.

Le collane non si comprano al supermercato, come scrive Jarek (p. 41), bensì nel centro commerciale; capiamo che l'ormai inesistente «Standa» di cui parla Camilleri (p. 53) sarebbe da sostituire con un termine decifrabile per un lettore polacco, ma anche nel 2001 i centri commerciali in Polonia esistevano e si frequentavano all'ordine del giorno.

Nella traduzione si riscontrano ugualmente problemi grammaticali, *in primis* con l'uso dei tempi verbali. Nella nostra lingua non esiste il trapassato che nelle lingue romanze è utilissimo per esprimere le azioni che precedono altre nel passato. Per essere quindi precisi, bisogna usare la *consecutio temporum* nostra, dividere le frasi e trasmettere esplicitamente il susseguirsi dei fatti. Altrimenti il testo diventa poco chiaro (come per la p. 58 e altre): le parti che corrispondono al racconto delle pp. 79-80 perdono di significato perché in polacco non esistono i tempi trapassati.

Si fanno invece apprezzare, nella traduzione di Mikołajewski, le strategie strutturali e sintagmatiche. La prima frase camilleriana, chiara e trasparente in italiano (in italiano *standard*), viene divisa più volte nella versione polacca. Non dimentichiamo che le pagine introduttive del romanzo abbondano di frasi lunghe, costruite su più periodi e che il traduttore ha dovuto dividerle per farle diventare più leggibili. Questa strategia di segmentare frasi che nel testo di partenza (nonostante la loro chiarezza) si rivelano complesse attraverso il ricorso alla subordinazione, onde renderle più brevi e leggibili in polacco, si rivela una scelta vincente.

Quando, invece, l'azione accelera e appaiono parti dialogate, il traduttore diventa più attento al dettaglio. Ne *La forma dell'acqua*, si notano singole parole dialettali con un campo semantico proprio, per cui, bisogna riconoscerlo, Mikołajewski trova delle soluzioni provenienti dal parlato polacco che rendono perfettamente il messaggio, abbassando, laddove è necessario, il registro: il che appare una strategia traduttiva ben riuscita.

Sembra lecito aggiungere che *La forma dell'acqua* è il romanzo in cui la neolingua camilleriana si fa sentire solo lievemente e il traduttore, che padroneggia bene l'italiano, se l'è cavata con 'ancora più parlato' in versione polacca, senza tuttavia inventare nulla che potesse costituire uno stacco rispetto al polacco *standard*. Il romanzo in versione polacca non presenta particolari effetti regionali, che invece costituiscono la vera ricchezza dei romanzi camilleriani. Ma occorre pure riconoscere che quel clima particolare della Sicilia resta estraneo ai traduttori polacchi in generale.

In chiusura del romanzo, Mikołajewski allega una *Postfazione* intitolata *Prawda nie dla każdego [La verità non per tutti]*²⁶. In sette pagine, il traduttore-italianista introduce il lettore polacco nel mondo dei protagonisti camilleriani, tra le problematiche della vita quotidiana in Sicilia, la topografia dei luoghi della narrazione, la psicologia del commissario Montalbano che in questo romanzo compare per la prima volta. Mikołajewski ricorda le radici siciliane dello scrittore, che ha avuto modo di conoscere di persona, ricevendone alcune indicazioni su come procedere nel lavoro.

²⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *Kształt wody*, cit., pp. 131-136.

Il lettore polacco, grazie a queste poche pagine informative, si sente in qualche maniera più a suo agio, al corrente del clima politico e sociale della Sicilia, riconoscendo i tratti del carattere dei siciliani, il loro modo di comunicare. Mikołajewski costruisce un ponte tra la scrittura di Sciascia e quella di Camilleri, anche se ben sappiamo che, pur considerando lo scrittore racalmutese uno dei suoi maestri, Camilleri ha scelto, come tanti altri con radici siciliane, una strada tutta sua, imboccata in età assai avanzata, cosa che il traduttore non manca giustamente di sottolineare.

Attenzione particolare rivolgerei all'ultimo paragrafo del testo di Mikołajewski, dedicato alla lingua di Camilleri, dove suggerisce che il lettore polacco ha diritto a conoscerne il segreto servendosi dell'intuizione, giacché la traduzione non è in grado di riflettere la veste lessicale di un testo in un italiano non proprio *standard*. In prima battuta, Mikołajewski sostiene che i libri di Camilleri sono ben comprensibili al pubblico italiano e poi afferma che la lingua inventata dall'autore siciliano è il dialetto popolare che udiva da piccolo in casa. Il suo linguaggio, come giustamente sottolinea Mikołajewski, è un'invenzione personale dello scrittore ed è uno dei motivi della popolarità di Camilleri in patria. In conclusione, il traduttore confessa l'intraducibilità di questo linguaggio, osservando di aver cercato di mantenerne intatta la sintassi e giustificando l'esito non sempre ideale del proprio lavoro.

4. Qualche osservazione su altre traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri

Altri romanzi camilleriani tradotti in polacco meriterebbero un'analisi altrettanto dettagliata, per cui il presente saggio è solo la prima tappa di una ricerca più vasta. È comunque possibile fare alcune brevi osservazioni conclusive.

Nell'anno successivo alla pubblicazione de *La forma dell'acqua* (2002) esce in Polonia il secondo romanzo di Camilleri, *Il cane di terracotta* (I edizione italiana 1996). L'autore della traduzione è sempre Jarosław Mikołajewski e la casa editrice rimane la stessa, Noir sur Blanc. Il titolo polacco è fedele all'originale: *Pies z terakoty*. Ricordiamo che si tratta di un momento nella narrativa camilleriana in cui lo scrittore è ancora piuttosto lontano dalle invenzioni linguistiche delle opere successive; in tal senso compaiono, infatti, solo singole parole appartenenti a un lessico 'privato', tutto suo. Quindi, il traduttore ha un compito, almeno da questo punto di vista, facilitato.

Mikołajewski continua sulla stessa scia della precedente prova adoperando un linguaggio polacco fortemente connotato nel senso dell'oralità, con espressioni scurrili inesistenti nella lingua di partenza. Ora, probabilmente aspettandosi lo stesso pubblico del primo romanzo di Camilleri, *Pies z terakoty* non viene corredato di un'introduzione, né di una postfazione. Risulta, inoltre, interessante che nel caso delle sezioni descrittive Mikołajewski sia qui molto più attento al dettaglio rispetto alle parti dialogate.

Non resta che menzionare alcune altre traduzioni dei romanzi di Andrea Camilleri, tenendo presente che la ricerca e che l'analisi proseguiranno per ottenere in futuro un quadro completo della fortuna dello scrittore siciliano in Polonia.

Nel caso de *Il ladro di merendine* (in polacco *Złodziej kanapek* – traduzione del titolo non molto precisa, che sarebbe alla lettera: *Ladro di sandwich*), anch'esso tradotto da Mikołajewski e uscito in Polonia nel 1997 (l'anno successivo alla comparsa del romanzo camilleriano sul mercato italiano), il traduttore rinuncia a riprodurre le varie parlate che appaiono nell'originale, cosa che ne impoverisce la veste linguistica e appiattisce lo stile. Ci si poteva aspettare, invece, l'uso delle stesse strategie traduttive messe in atto per il primo romanzo. Ne risente soprattutto la pittoresca figura di Catarella che, nella versione polacca, si esprime in una lingua letteraria perfetta, lontana dal clima dell'originale. Evidentemente anche qui la traduzione meriterebbe una futura analisi dettagliata.

La raccolta di racconti *Gli arancini di Montalbano* (uscita nel 2006 sempre con la stessa casa editrice) è stata invece tradotta da Stanisław Kasprzysiak, con il titolo *Pomarańczki komisarza Montalbano*. Kasprzysiak è indubbiamente uno dei più importanti traduttori polacchi di letteratura italiana. Nato nel 1937, architetto di professione e archeologo per passione, Kasprzysiak si è distinto, e ha ottenuto vari premi, per le traduzioni di D'Annunzio, Pavese, Savinio, Tomasi di Lampedusa, Leopardi (*Le Operette morali* e, di recente, *Lo Zibaldone*). Il tratto caratteristico delle sue traduzioni è l'individualismo – con scelte linguistiche a volte lontane dalla lingua di partenza. Si tratta in ogni caso di traduzioni artistiche.

Daremo un'occhiata rapidissima solo all'ultimo racconto de *Gli arancini di Montalbano*, che porta lo stesso titolo della raccolta. Kasprzysiak ha tradotto gli «arancini» del titolo con *pomarańcze*, cioè “arance”. Certo, gli arancini non esistono nella gastronomia polacca (trattandosi evidentemente di una specialità siciliana), ma l'arancia e l'arancino sono due cibi ben diversi.

A chiusura del racconto, Montalbano parla degli squisiti arancini preparatigli da Adelina, che su un foglietto ha scritto proprio di «preparare gli arancini» che Montalbano «si sarebbe goduto non solo per la loro celestiale bontà [...]»²⁷ è tradotto da Kasprzysiak: *I on, komisarz, będzie się mógł rozkoszować pomarańczkami, nie tylko dlatego, że okazał się niebiańsko dobre [...]*²⁸ che sarebbe: “preparare gli aranci” e “godersi il gusto celeste degli aranci”. Per di più, nel testo compare l'intera ricetta nel dettaglio. Oso ipotizzare che Kasprzysiak non sia mai stato in Sicilia o che l'area semantica della gastronomia non sia per lui tra le più importanti. Per gustare la frutta non ci sarebbe bisogno di ricorrere a una cuoca.

Rispetto al registro adoperato da Mikołajewski, Kasprzysiak ricorre a una lingua ‘alta’, ricercata, la stessa usata per autori come Tomasi di Lampedusa o Savinio. Così, con un bel contrasto, appaiono anche alcuni volgarismi, meno ‘piccanti’ se paragonati al peso semantico di quelli proposti da Mikołajewski.

Kasprzysiak ha tradotto anche *La pazienza del ragno* (2004) “*Cierpliwość pająka*” (2010), *La vampa d'agosto* (2006) “*Sierpniowy żar*” (2012), *Un mese con Montalbano* (1998) “*Miesiąc z komisarzem Montalbano*” (2008), il che suggerisce una sua preferenza per Camilleri.

Dai pochi esempi qui riportati emerge un'immagine un po' distorta, ma comunque accattivante, del commissario Montalbano in versione polacca, le cui indagini sono seguite da migliaia di Polacchi, anche senza sapere dove sia Vigàta e come si mangi da Calogero. Non immaginano nemmeno il paesaggio stupendo che si stende a vista d'occhio dal terrazzo di Marinella. Il clima dei romanzi di Camilleri sembra irriproducibile; invece, per la lingua non resta che dare ragione al Pirandello citato all'inizio, tanto amato e anche studiato dall'autore ‘vigatese’. Il fatto che Camilleri sia stato tradotto da tanti e bravissimi colleghi e che in questo modo sia stato divulgato sul territorio letterario polacco è sicuramente un grande successo.

²⁷ A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 174.

²⁸ A. CAMILLERI, *Pomarańczki komisarza Montalbano*, Warszawa, Noir sur Blanc, 2006, p. 277.

Bibliografia

- BAKER, MONA, *In other words: a course book of translation*, New York, Routledge, 1992.
- BERTAZZOLI, RAFFAELLA, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015.
- BOY-ŻELEŃSKI, TADEUSZ, *Nowe Studia z literatury francuskiej*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1922 [“Nuovi studi di Letteratura francese”].
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2014 [I ed. 1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *Kształt wody*, Warszawa, Noir sur Blanc, 2001 [*La forma dell'acqua*, trad. pol. di J. MIKOŁAJEWSKI].
- CAPPELLO, ANGELO PIERO, “Da ‘Richieri’ a ‘Vigata’: una questione di lingua”, in Atti del convegno su *La lingua italiana nella letteratura siciliana dall'unità ad oggi* (Varsavia, 27-29 aprile 2006), «Kwartalnik Neofilologiczny», 4 (2006), pp. 338-340.
- DIADORI, PIERANGELA, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori, 2012.
- HEJWOWSKI, KRZYSZTOF, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa, PWN, 2004 [Teoria cognitivo-comunicativa della traduzione].
- JAKOBSON, ROMAN, “On Linguistic Aspects of Translation”, in R. A. BROWER (a cura di), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- LOTMAN, YURI M., “Il problema del testo”, in S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 85-103.
- MOUNIN, GEORGES, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- MOUNIN, GEORGES, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- NIDA, EUGENE A., TABER, CHARLES R., *The Theory and Practice of Translation*, New York, Routledge, 2001.
- PIRANDELLO, LUIGI, “Illustratori, attori e traduttori” [I ed. 1908], «Nuova Antologia», 16 gennaio 1908, in M. LO VECCHIO MUSTI (a cura di), *Luigi Pirandello. Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.
- TERRACINI, BENVENUTO, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983.
- VINAY, JEAN-PAUL, DABELNET, JEAN, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Paris-Montréal, Didier-Beauchemin, 1958.
- ŻABOKLIKI, KRZYSZTOF, “Alcune considerazioni sulla lingua di Andrea Camilleri”, in Atti del convegno su *La lingua italiana nella letteratura siciliana dall'unità ad oggi* «Kwartalnik Neofilologiczny», 4 (2006), pp. 428-432.

Adattamento di un testo di Camilleri per l'insegnamento dell'italiano a stranieri di livello A2

MONA RIZK

Ce travail se fonde sur l'exploitation de certains textes de Camilleri dans le processus d'enseignement/apprentissage de l'italien, deuxième langue étrangère au Liban (IL2S), afin d'en évaluer l'impact sur la compréhension des apprenants libanais. Adapter et simplifier les textes authentiques de cet écrivain est un véritable défi, vu la particularité de sa langue qui est un mélange de dialectes et de variétés linguistiques.

Le modèle opérationnel choisi est celui de «l'unité didactique» répartie en une série «d'unités d'apprentissage».

Cette étude aborde aussi la question de l'évaluation, les critères adoptés pour la réalisation des fiches didactiques basées sur le niveau des compétences linguistiques des élèves (A2), leur application en classe et, enfin, une analyse et une réflexion sur les résultats obtenus.

Premessa

Nel processo di insegnamento/apprendimento la scelta del materiale didattico assume un ruolo assai importante, soprattutto se si tratta di discenti di lingua straniera.

Quando l'apprendimento di una nuova lingua si sviluppa esclusivamente nell'ambiente in cui viene studiata, è spesso sinonimo di un insegnamento formale e guidato, in cui il docente struttura il piano di studi, improvvisa l'*input*, seleziona il materiale e lo studente esegue le consegne. L'*input* gioca, quindi, un ruolo primario nell'insegnamento: deve essere adatto al livello linguistico dello studente a cui viene proposto, comprensibile e ben dosato affinché ci sia acquisizione. Secondo lo studioso Stephen D. Krashen, gli individui imparano le lingue seconde nel caso in cui, da un lato, gli *input* siano comprensibili e dall'altro, il loro filtro affettivo sia sufficientemente basso da permetterne la ricezione¹.

Questa breve premessa illustra lo scopo di questo lavoro, finalizzato a valutare l'impatto di alcuni testi camilleriani su un gruppo di studentesse libanesi che hanno studiato l'italiano come Seconda Lingua Straniera (L2S)², di livello A2. La vera sfida di questo progetto è stata trovare un modo per avvicinare tali studentesse alle opere complesse di questo scrittore, vista la peculiarità della sua lingua, un miscuglio di tante varietà linguistiche³. Da qui è nata la necessità di adattare e semplificare il suo testo originario per renderlo più comprensibile alle discenti⁴.

¹ P. DIADORI, L. VIGNOZZI, "Gli approcci e i metodi per l'insegnamento della L2", in P. DIADORI (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 47-49.

² Secondo le leggi ministeriali libanesi, l'arabo classico viene considerato come l'unica lingua principale e ufficiale del paese e tutte le altre invece sono considerate straniere anche se in realtà rivestono il ruolo di L2, in quanto utilizzate nell'insegnamento di contenuti disciplinari, come nel caso del francese. Quindi, la sigla L2S è stata adottata perché l'italiano è la seconda lingua straniera insegnata nelle scuole dopo il francese, considerato L1S.

³ J. VIZMULLER-ZOCCO, "Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri", «Camilleri Fans Club», 1999, <http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml> [11 luglio 2018].

⁴ B. D'ANNUNZIO, M. C. LUISE, *Studiare in lingua seconda. Costruire l'accessibilità ai testi disciplinari*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008, pp. 44-45.

Attraverso questo contributo farò inizialmente una panoramica dei criteri adottati per la realizzazione delle schede didattiche cui seguirà un'analisi del contesto lavorativo e del profilo delle alunne. Infine, in conclusione, una riflessione approfondita sui dati emersi dalla didattizzazione di alcune opere di Camilleri presso il liceo statale femminile "Fakhr el Dine" di Beirut.

1. I criteri per la realizzazione delle schede didattiche

Prima di entrare nel merito dei criteri adottati per la realizzazione delle schede didattiche si deve, innanzitutto, porre l'attenzione sull'importanza dell'uso dei testi letterari nella didattica.

I testi letterari sono uno strumento fondamentale per poter accedere alla cultura del paese di cui si studia la lingua. Sono, infatti, dotati di una specificità linguistica e comunicativa che li rende uno strumento privilegiato per l'insegnamento di una lingua straniera e aiutano a sviluppare la competenza linguistico-comunicativa degli studenti. L'uso dei testi letterari in classe offre agli studenti l'opportunità di esprimersi, di condividere i loro sentimenti e le loro opinioni in discussioni e lavori di gruppo. Inoltre, la lettura di questi testi porta gli apprendenti a confrontarsi con altre culture e lingue, soprattutto se sono già abituati alla lettura nella loro lingua madre. L'opera letteraria può, infatti, sia stimolare le capacità interpretative degli studenti che si troveranno a formulare ipotesi, sia sviluppare la loro intelligenza critica e le loro emozioni. Il testo letterario e tutto ciò che suscita, senza dubbio, contribuiscono alla formazione della persona e allo sviluppo del proprio senso critico che serve per poter scegliere e fare una cernita tra autori, movimenti e testi⁵.

Il modello operativo scelto nel mio lavoro di didattizzazione è quello dell'unità didattica trattato da Colombo nel suo volume *La letteratura per unità didattiche. Proposte e metodi per l'educazione letteraria*⁶. Si tratta di un'unità didattica unica, scandita da tre unità di apprendimento (UDA), seguite da una parte culturale e, infine, una verifica. Ogni lezione è introdotta da un titolo e da una griglia schematizzata dove vengono spiegati il contesto, i destinatari, la durata, la classe, il livello linguistico, gli obiettivi e i prerequisiti. Tale unità didattica si basa a sua volta sulla teoria della *Gestalt*: globalità-analisi-sintesi. In questo modo l'unità didattica viene percepita come una rete di apprendimento⁷.

Come detto, un'unità didattica inizia sempre con un titolo situazionale⁸ e nel caso specifico di questo lavoro è stato "Camilleri in classe". Un'unità didattica si suddivide, a sua volta, in unità di apprendimento, che qui di seguito verranno spiegate nel dettaglio.

La prima unità di apprendimento trattata ha avuto come tema il dialetto. Per iniziare, le studentesse hanno guardato un documentario di due minuti, tratto dal sito www.italiano.rai.it. In questa prima fase di motivazione, hanno lavorato su dei fotogrammi, abbinando il testo alle immagini. Nella fase successiva, quella della globalità, le allieve hanno lavorato inizialmente sulla comprensione orale, svolgendo un'attività di scelta multipla, per poi passare alla fase della comprensione scritta con la lettura del testo, accompagnato da un glossario. In seguito, si è passati alle ultime due fasi, quelle dell'analisi e della sintesi.

⁵ L. SPERA, "L'uso didattico del testo letterario", in P. DIADORI (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 323- 324.

⁶ A. COLOMBO, *La letteratura per unità didattiche. Proposte e metodi per l'educazione letteraria*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

⁷ P. BALBONI, *Fare educazione linguistica*, Torino, Utet Università, 2012, p. 15.

⁸ Come indicato in P. BALBONI, *Le sfide di Babele*, Torino, Utet, 2006, p. 103.

Il tema della seconda unità di apprendimento verteva specificatamente sulla biografia di Camilleri. Le studentesse hanno fatto una ricerca sull'autore, seguita dalla correzione dell'insegnante *in plenum*, trattando la tematica nel suo complesso, facendo domande e confrontandosi tra di loro. Dopo aver ascoltato, come supporto, un testo tratto dal sito di *Rai Storia* sulla vita di Camilleri⁹, è stata consegnata ad ogni studentessa una lista di domande al riguardo.

Infine, nella terza unità si è lavorato sulla trama del romanzo *Il cane di terracotta*¹⁰. Il lavoro delle studentesse si è svolto in due tempi: prima si sono focalizzate su una scena del film ispirato all'omonimo romanzo, e successivamente hanno letto la parte del brano tratta dal romanzo originale, corrispondente alla scena del film appena vista.

È importante sottolineare come, in generale, il ricorso a mezzi audiovisivi abbia un effetto positivo sugli studenti, in quanto non solo stimola la loro motivazione e attenzione, le loro abilità di analizzare e processare l'informazione, la memorizzazione dei materiali, ma desta in loro anche emozioni e ricordi. Come dimostrato¹¹, le informazioni recepite dalla vista vengono elaborate prima delle informazioni linguistiche. Questo accade perché l'elaborazione mentale arriva, prima, in termini situazionali, visivi, nell'emisfero destro e poi, in termini linguistici, in quello sinistro. Basti pensare che circa l'80% delle informazioni che raggiungono la corteccia cerebrale passa dall'occhio, mentre solo l'11-15% dall'orecchio: siamo, insomma, più visti che ascoltati. Per giunta e nello specifico di questo studio, il materiale, presentando una gamma vastissima di esempi di lingua (registri, dialetti, varietà regionali, stili, ecc.), favorisce la contestualizzazione della lingua, integra una pluralità di codici e rappresenta uno strumento funzionale allo sviluppo delle competenze comunicative e interculturali di chi vi si avvicina¹².

Per quanto riguarda invece la parte culturale, si è discusso in maniera costruttiva insieme alle studentesse della passione gastronomica di Montalbano, poiché dai testi dello scrittore trapela che per lui il cibo ha un significato affettivo molto forte, essendo anche espressione della storia e della cultura siciliana¹³. In effetti, la scelta di questo argomento è strettamente legata alle numerose ricorrenze nei libri di Camilleri, poiché per l'autore il cibo svolge un ruolo fondamentale nella vita quotidiana: si è quindi reso possibile un confronto interculturale tra la cucina isolana e quella araba, risalendo addirittura alle loro origini.

Inoltre, il progetto grafico è stato curato nei minimi dettagli per renderlo motivante e attraente, inserendo, da un lato, delle fotografie relative all'argomento che aiutassero le studentesse a memorizzare più facilmente e, dall'altro, lasciando spazi vuoti da compilare.

La modalità di interfacciarsi e introdurre l'argomento da parte dell'insegnante si è svolta sempre nello stesso modo, ossia presentando alle allieve il nuovo tema sulla base della situazione, del paratesto, delle conoscenze del mondo e delle informazioni fornite nelle lezioni precedenti. In tal modo si è voluto facilitare la comprensione e attivare l'*Expectancy grammar*, ovvero la grammatica dell'anticipazione¹⁴. Puntando a coinvolgere maggiormente le alunne, non appena iniziava la lezione, le stesse venivano

⁹ "L'italiano di Camilleri", «Rai storia», 2016, <<http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma-puntate/1%E2%80%99italia-di-camilleri/32444/default.aspx>> [9 agosto 2018].

¹⁰ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 82.

¹¹ P. BALBONI, *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 57-58.

¹² F. CAON, *Tra lingue e cultura. Per un'educazione linguistica interculturale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 82-95.

¹³ F. M. BATTAGLIA, "A tavola con Salvo Montalbano (e Camilleri). In silenzio, per favore", «Panorama», 3 agosto 2012, <<https://www.panorama.it/cultura/a-tavola-con-salvo-montalbano-e-camilleri-in-silenzio-per-favore>> [6 luglio 2018].

¹⁴ P. BALBONI, *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, Torino, Utet Università, 1998, p. 18.

invitate a scrivere la data e il titolo della lezione alla lavagna. In seguito l'insegnante ha provveduto a correggere ove necessario, e a presentare gli obiettivi della nuova lezione, scrivendoli alla lavagna.

È importante aggiungere che, in generale, le unità di apprendimento si concentrano sugli obiettivi lessicali, comunicativi, culturali e interculturali, senza inserire quelli grammaticali, considerati invece come prerequisiti. Quelli culturali e interculturali sono serviti, in questo caso specifico, a trattare e a confrontare aspetti della cultura e della società italiana con quelli libanesi, agevolando così lo scambio e la comunicazione interculturale che, in effetti, è qualcosa che non si può insegnare, ma solo stimolare¹⁵.

I contenuti dell'unità didattica di questa ricerca sono stati scelti minuziosamente e aggiornati man mano. Le studentesse sono state costantemente spronate ad approfondire le notizie e le informazioni apprese a lezione con ulteriori ricerche a casa. Le consegne, inoltre, sono state elaborate e redatte esclusivamente in italiano, ricorrendo anche ai gesti e usando la seconda persona singolare "tu" per rivolgersi al discente, trattandosi questo di un approccio comunicativo in cui lo studente è al centro dell'apprendimento e la docente si presenta come guida¹⁶. La modalità di interazione su cui si è basata l'insegnante è stata quella di provare a dialogare con tutta la classe, senza concentrarsi su un gruppo specifico di allieve, concedendo un tempo di intervento minimo a ciascuna, così da creare un clima amichevole e collaborativo.

Le modalità di lavoro prescelte spaziavano dal lavoro individuale al lavoro in coppia e/o di gruppo, permettendo così di concentrarsi sulla psicologia della singola studentessa. Questa modalità si rifà specialmente alle caratteristiche dell'approccio umanistico-affettivo che è molto attento alla nozione di «filtro affettivo»¹⁷.

I sussidi didattici usati per svolgere le attività sono stati vari: fotocopie delle unità di apprendimento preparate dall'insegnante, testi autentici tratti dalle opere di Andrea Camilleri (*Il cane di terracotta*¹⁸, *Il campo del vasaio*¹⁹, *Tre settimane con Montalbano*²⁰ e *Una birra al caffè Vigàta*²¹), lavagna a muro, cartina, locandina di un film, lavagna luminosa (LCD), cartelloni (fatti dalle studentesse), film e documentari.

Le tecniche usate sono state diverse:

- Per la comprensione scritta e orale: *cloze*, scelta multipla, vero/falso, griglia e abbinamento.
- Per la produzione orale e scritta: creare testi, intervistare un personaggio, conversazioni.
- Le tecniche per la pronuncia: lettura a voce alta.
- Le tecniche per l'apprendimento lessicale: opposizioni binarie, griglia, abbinamento, *brainstorming*, campi semantici e cruciverba.
- Le tecniche per le attività di riflessione metalinguistica: scelta multipla, tecniche di manipolazione²².

I testi che sono stati messi a disposizione presentavano una serie di caratteristiche aventi lo scopo di tranquillizzare le studentesse: erano autentici e brevi, con un glossario di parole nuove all'inizio e uno spazio vuoto alla fine, in cui ogni alunna poteva inserire la propria traduzione o spiegazione. Oltre ad essere presente il *link* del testo del dialetto,

¹⁵ P. BALBONI, *La comunicazione interculturale*, cit., p. 16.

¹⁶ P. BALBONI, *Dizionario di glottodidattica*, Perugia, Guerra Edizioni, 1999, p. 20.

¹⁷ Ivi, p. 107.

¹⁸ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.

¹⁹ A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.

²⁰ A. CAMILLERI, *Tre settimane con Montalbano*, Milano, Mondadori Scuola, 2001.

²¹ A. CAMILLERI, L. ROSSO, *Una birra al caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur editore, 2012.

²² P. BALBONI, *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, cit., pp. 17-64.

della biografia di Camilleri o il nome dell'opera da cui sono stati tratti, nel caso specifico da *Il cane di terracotta*, questi testi sono stati accompagnati da foto e video per supportare le allieve nella comprensione.

Per quanto riguarda i metodi di correzione, questi variavano conformemente alle modalità con cui venivano presentati i contenuti. Nell'interazione orale si è sempre cercato di fare un lavoro congiunto di riformulazione insieme all'apprendente, evitando di correggere il suo errore e lasciando fluire la discussione, così da non distogliere le altre compagne dal contenuto. Nella produzione scritta, invece, sono stati segnati in modo puntuale gli errori, ma senza fornire chiarimenti (metodo questo che si rifà alla correzione rivelativa)²³, in modo da sollecitare l'allieva a trovare una soluzione da sola, dimostrando così di aver interiorizzato la regola. Talvolta le discenti hanno cercato di correggersi subito da sole, facendo un'autocorrezione, senza ricevere aiuto o suggerimenti esterni.

Attraverso queste attività, le abilità linguistiche sviluppate dalle studentesse sono quelle di base, ossia quelle ricettive (ascoltare/leggere) e quelle produttive (parlare/scrivere). Per quelle integrate, invece, si è cercato di stimolare le ragazze a dialogare e prendere appunti, attraverso un'attività che prevedeva di ascoltare una lettura e completare una griglia di informazioni.

Questa sperimentazione, difatti, si è basata su un lavoro di ricerca in cui ci fosse equilibrio nello sviluppo delle diverse abilità. In questo senso, le attività presenti sono servite come consolidamento delle strutture delle lezioni ed è perciò importante sottolineare che l'ordine cronologico delle varie attività ha una sua logica e una sua gradualità, che vanno seguite.

Infine, le competenze apprese, le abilità acquisite e le difficoltà affrontate dalle studentesse sono state verificate al termine dell'unità didattica, tramite una prova finale. Nella formulazione della prova finale, ci si è ispirati ai requisiti generali di un test di lingua straniera elaborato dallo studioso Gianfranco Porcelli²⁴. Questi consistono nella pertinenza, per cui il docente non può testare elementi nuovi; nell'accettabilità, adottando lo stesso approccio e le stesse tecniche del processo di apprendimento; nella comparabilità, fornendo dati che possono essere confermati da altri esaminatori e nel confrontare le prestazioni dello stesso apprendente in momenti diversi. E infine, l'economicità in riferimento ai tempi della somministrazione e della correzione.

2. L'applicazione delle schede didattiche nelle classi di livello A2

Prima di trattare nello specifico l'applicazione delle schede didattiche nelle classi d'italiano del liceo "Fakhr el Dine", è opportuno presentare il contesto in cui si sono svolte le lezioni e il profilo delle studentesse.

Fondato nel 1962, il liceo "Fakhr el Dine" è considerato il primo liceo femminile di Beirut ovest. È anche uno dei primi licei che ha introdotto l'insegnamento dell'italiano come seconda lingua straniera nell'anno scolastico 2001-2002, in base al "Nuovo ordinamento per l'istruzione in Libano" risalente al 1995. La lingua italiana è ormai considerata in Libano una disciplina al pari delle altre materie scolastiche in virtù dei decreti legislativi 3550/2000 e 6843/2001. La classe, oggetto della sperimentazione didattica, era composta da nove studentesse che frequentavano l'ultimo anno della scuola secondaria – nella sezione di Scienze Generali – e hanno studiato l'italiano come L2S obbligatoria, con una frequenza di due ore alla settimana. La docente ha programmato e insegnato seguendo le regole del Quadro Comune Europeo di Riferimento per la

²³ A. CILIBERTI, *Manuale di glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 171-173.

²⁴ G. PORCELLI, *Insegnare la lingua: verifica e valutazione*, Milano, Bruno Mondadori, 1982, pp.72-106.

conoscenza delle lingue (QCER)²⁵ arrivando a rilevare che il livello di competenza linguistica di questa classe corrispondeva all'A2.

All'inizio del corso, durante la fase di introduzione e motivazione, le apprendenti sono state chiamate a fare supposizioni e ipotesi sull'argomento, ad anticipare i contenuti di un testo (rifacendosi così all'*Expectancy Grammar*), approfittando di ogni ridondanza possibile ed elicitando le conoscenze pregresse. A tal proposito, ispirandosi alla tecnica dell'«Esplorazione della parola chiave»²⁶, la prima attività motivazionale in questa prima unità di apprendimento è stata quella di domandare alle studentesse che significato avesse per loro e in cosa consistesse la parola 'dialetto'.

Oltre a questa tecnica di insegnamento, ne sono state applicate altre, come il *brainstorming* e l'abbinamento, che offrono in generale agli studenti la possibilità di collegare le nuove informazioni con il sapere variegato delle loro conoscenze pregresse. Peraltro, queste tecniche sono estremamente utili al docente per verificare i prerequisiti cognitivi e linguistici degli alunni e per costruire un percorso efficace che porti ai risultati attesi.

A questa fase iniziale è seguita la fase di globalità, che è importante per affrontare il contenuto didattico con una visione più vasta e estesa. In questa fase è coinvolto principalmente l'emisfero destro del cervello attraverso attività tese a questo scopo, come ad esempio passare da una lettura veloce globale del testo (*skimming*) alla successiva comprensione mirata per cogliere solo i dettagli che interessano il lettore (*scanning*)²⁷.

Infine, nella fase di analisi si passa a una lettura più analitica dell'argomento, in cui alle studentesse vengono proposte delle attività per esplorare e comprendere in maniera approfondita il *focus* della lezione. Si guida l'attenzione verso gli obiettivi elicitati all'inizio della lezione (lessicali, comunicativi, culturali ed interculturali), sfruttando principalmente le funzionalità dell'emisfero sinistro.

Diversamente, nella sintesi si lavora allo scopo di reimpiegare quanto studiato fino a quel momento e di approfondire la cultura implicita e il linguaggio non verbale. In questa fase vengono coinvolti tutti e due gli emisferi, e si possono usare varie tecniche per stimolare sia la produzione orale che quella scritta, come la creazione di testi, l'intervista a un personaggio e fare conversazione. Nel caso specifico di quest'esperienza, dopo aver svolto le varie unità didattiche, le studentesse hanno fatto una verifica finale, presentando risultati interessanti che analizzeremo qui di seguito²⁸. In conclusione, è importante sottolineare che l'unità didattica ha un andamento per così dire elicoidale: parte da un punto e si amplia, ma il cerchio seguente abbraccia in parte quello precedente e ne è allo stesso tempo la prosecuzione.

3. Analisi dei risultati e riflessioni

Dopo aver presentato le fasi, le tecniche e i criteri adottati per la realizzazione e l'applicazione delle unità di apprendimento in classi di lingua straniera, in questo caso di lingua italiana, nella seconda parte del presente lavoro ci si concentra sull'impatto del materiale didattico proposto alle discenti e sull'analisi dei risultati.

I risultati sono stati ricavati da due fonti principali. La prima è rappresentata dai dati raccolti dalla griglia di autovalutazione e riflessione per attività di *processing* di ogni unità didattica (UDA), compilata dalle studentesse con l'obiettivo di riflettere in modo

²⁵ B. SPINELLI, F. PARIZZI, *Profilo della lingua italiana. Livelli di riferimento del QCER A1, A2, B1, B2*, Firenze, La Nuova Italia, 2010, pp. 11- 23.

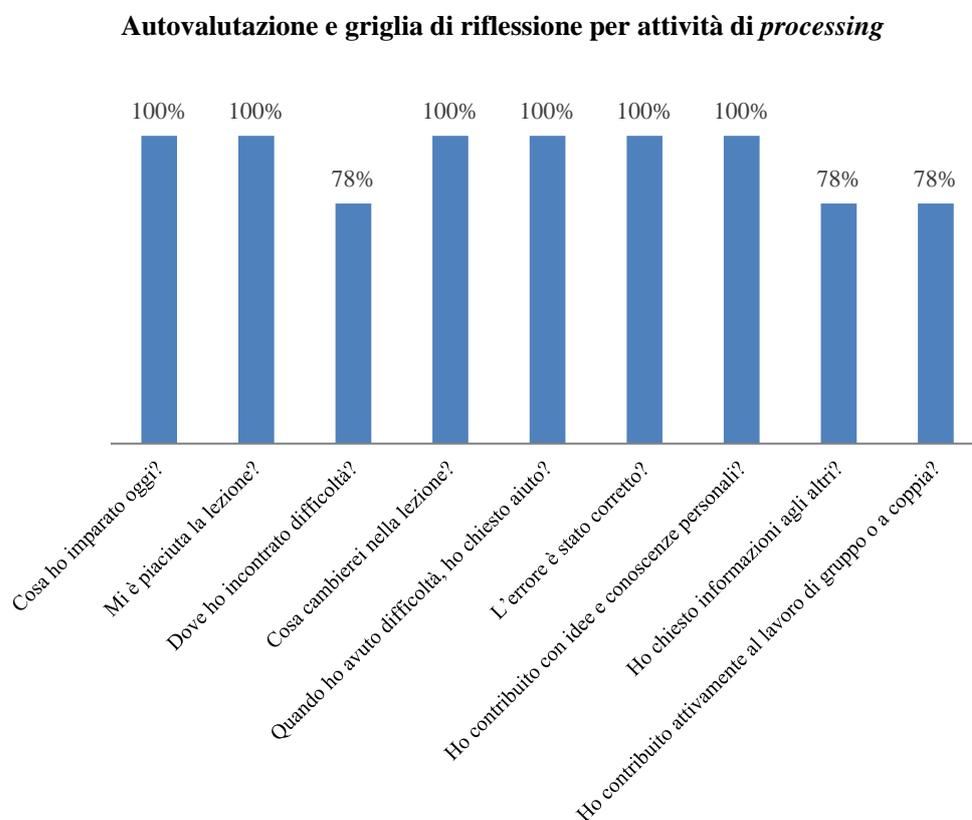
²⁶ P. BALBONI, *Didattica dell'italiano a stranieri*, Roma, Bonacci Editore, 1998, p. 80.

²⁷ P. BALBONI, *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, cit., p. 20.

²⁸ La verifica finale è fornita in allegato.

approfondito sulle competenze raggiunte e sui problemi affrontati. Mentre la seconda consiste nelle verifiche somministrate alle allieve.

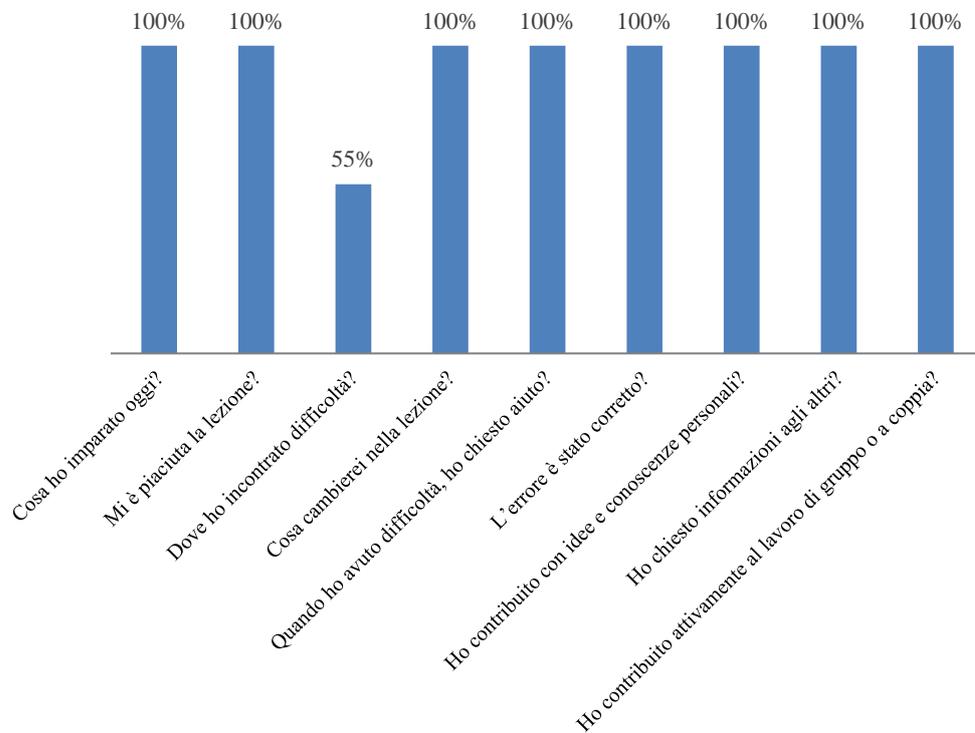
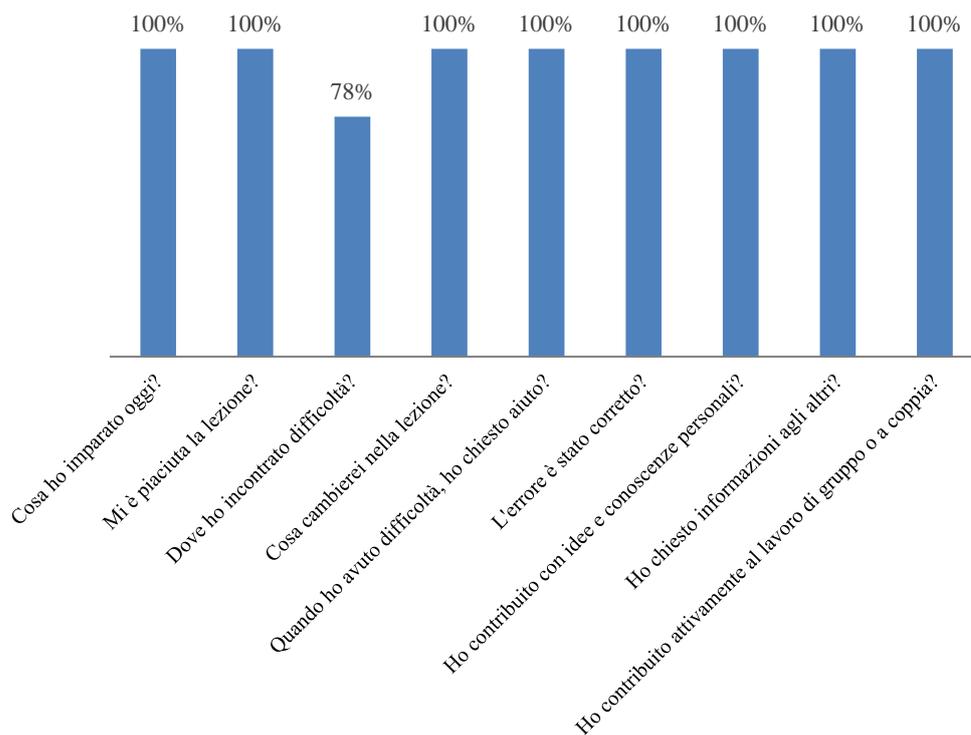
GRAFICO 1. UDA 1: Il dialetto



Dall'indagine svolta al liceo "Fakhr el Dine" sulla valutazione della prima lezione avente per tema il dialetto (Grafico 1), dalle risposte più che positive alle varie domande, balza subito all'occhio come tutte le studentesse appartenenti alla classe oggetto di studio abbiano gradito la lezione e non avrebbero cambiato niente al riguardo (100%). Tutte le apprendenti hanno contribuito con idee e conoscenze personali e specialmente la prima domanda ha stimolato una discussione che ha portato a uno scambio di idee molto vivace e stimolante.

Per quanto riguarda il quesito sull'intervento circa la correzione degli errori, tutte hanno risposto che l'errore è stato corretto dopo e non al momento stesso (100%). Le risposte date alla terza domanda "Dove ho trovato difficoltà?" dimostrano che la maggioranza delle studentesse (78%) ha compreso appieno la lezione e solo il 22% (2 studentesse su 9) non è riuscito a capire il significato di certe parole usate nel testo, come, ad esempio, i concetti di "Patrimonio" e "Ricchezza". Il 22% ha risposto negativamente alle ultime due domande "Ho chiesto informazioni agli altri?", "Ho contribuito attivamente al lavoro di gruppo o a coppia?", specificando che loro preferiscono lavorare individualmente piuttosto che in coppia.

Passando ora all'autovalutazione e alla riflessione della seconda unità didattica, come si può constatare dal grafico qui sotto (Grafico 2), risulta che il 45% (4 studentesse) ha trovato difficoltà sia nella comprensione della parola "Stampa" sia nell'ascolto, senza riuscire a decifrare tutto quello che diceva il giornalista, poiché, secondo la loro opinione, parlava troppo velocemente.

GRAFICO 2. UDA 2: Biografia di Camilleri**Autovalutazione e griglia di riflessione per attività di *processing*****GRAFICO 3.** UDA 3: *Il cane di terracotta***Autovalutazione e griglia di riflessione per attività di *processing***

Dai dati raccolti tramite i questionari riguardanti la terza unità didattica (Grafico 3) emerge che il 22% ha trovato difficoltà nel pronunciare i vocaboli del testo originario di Camilleri, tratto dal romanzo *Il cane di terracotta*.

Per quanto riguarda la comprensione e la risposta alle altre domande non ci sono stati problemi. Le risposte, infatti, sono estremamente positive.

Come si può notare, lo stesso discorso vale per i risultati della lezione riguardante la parte culturale e nello specifico i cibi siciliani e i dolci (GRAFICO 4), dove si rileva che il 22% delle discenti ha riscontrato qualche difficoltà.

GRAFICO 4. Parte culturale: A tavola con Montalbano

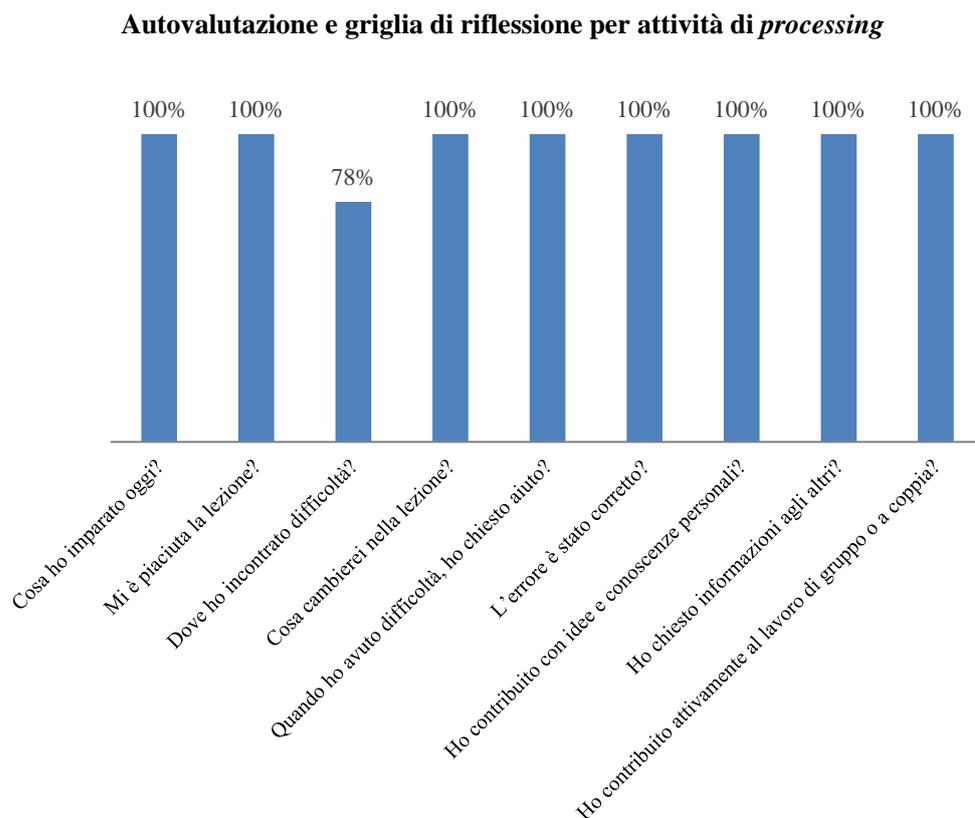
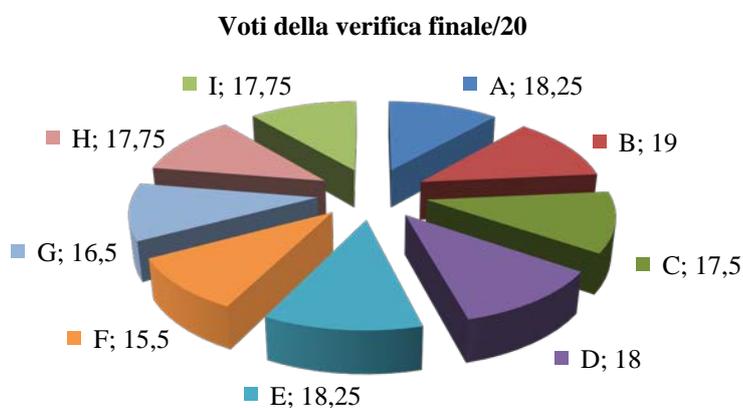


GRAFICO 5. Esiti della verifica finale



Per concludere, e in linea con tutto quello detto fino ad ora, i risultati della verifica finale delle alunne del liceo mostrano valutazioni in ventesimi piuttosto soddisfacenti, poiché tutte sono almeno sopra i 15 ventesimi (nel GRAFICO 5 le lettere dell'alfabeto corrispondono alle studentesse). Da ciò si evince che gli obiettivi dell'unità didattica sono stati raggiunti, seppur in presenza di qualche errore nel processo dell'apprendimento. Più precisamente, gli errori si sono concentrati nella prova chiusa della scelta multipla e della tecnica di manipolazione, ma anche nella prova aperta, dove ogni studentessa doveva commentare e argomentare la sua risposta in forma scritta. Per quanto riguarda la produzione scritta, si è riscontrata una generale difficoltà specialmente nell'efficacia comunicativa e nella correttezza morfosintattica, mentre i punti di forza si sono rivelati essere l'appropriatezza nell'uso dei termini, la ricchezza lessicale, l'ortografia e la punteggiatura.

Riflettendo a posteriori sugli esiti della verifica svolta in un'ottica di miglioramento, si sarebbero potuti evitare alcuni dei principali errori in cui sono incorse le studentesse, facendo fare loro un maggior numero di esercitazioni in classe o a casa, poiché è dimostrato che con la pratica lo studente migliora la sua capacità di espressione scritta e orale.

4. Conclusione

Dopo aver trattato i criteri per la realizzazione delle schede didattiche di lingua straniera di livello A2 e della loro applicazione in classe, nel caso specifico l'italiano, si possono trarre le conclusioni di quanto esposto finora.

Ciò che si evince da questa sperimentazione è che, in primo luogo, per progettare un'unità didattica è necessario per l'insegnante stabilire i prerequisiti che gli apprendenti devono possedere, affinché il loro lavoro sia proficuo e non generi conoscenze frammentarie o incomplete; inoltre, si deve conoscere in modo approfondito il *target* a cui ci si rivolge. In questo modo, gli insegnanti possono trarre benefici derivanti da una pianificazione progettuale flessibile e gli studenti possono giocare un ruolo attivo e centrale nel processo di acquisizione delle conoscenze.

In secondo luogo, è stato dimostrato che l'autovalutazione è uno strumento di autocontrollo per gli allievi molto utile durante il percorso di apprendimento, poiché è finalizzato allo sviluppo della loro comprensione e analisi personale e perché permette di essere coinvolti anche nel valutare le proprie competenze. Dai dati raccolti dalle verifiche è inoltre emerso che gli studenti dovrebbero essere sottoposti *in itinere* a prove di questo tipo per verificare le conoscenze e le abilità acquisite.

Questo progetto ha potuto sottolineare inoltre l'importanza per il docente di seguire modelli per la programmazione didattica del testo letterario autentico, tenendo però, al contempo, in considerazione elementi variabili come il contesto dell'insegnamento e il profilo dei discenti, i tempi, le risorse disponibili. Inoltre, come già ribadito, l'*input* dato agli studenti attraverso un qualsiasi testo letterario, dovrebbe essere adatto e comprensibile, in modo da essere più facilmente assorbito dagli stessi. Il docente, in effetti, ha il compito di facilitatore, di analizzare bene i bisogni e le esigenze degli studenti, rispettando anche i loro tempi e il livello da cui partono. Deve sapere come mantenere costante e alta la loro motivazione e proporgli sempre nuovi *input*. Inoltre, per evitare che sia solo il docente ad esercitare il monopolio dell'*input* orale, sarebbe consigliabile realizzare forme di apprendimento misto (guidato e spontaneo), utilizzando ogni forma reperibile di un testo in rete (scritta, visiva o audiovisiva)²⁹. In questo senso

²⁹ P. DIADORI, M. PALERMO, D. TRONCARELLI, *Insegnare l'italiano come seconda lingua*, Roma, Carocci, 2015, p. 40.

sarebbe consigliabile diversificare i materiali e le modalità di lavoro, senza tuttavia perdere di vista l'approccio comunicativo, in modo da guidare più facilmente gli studenti alla comprensione.

È vero che ci sono dei problemi da affrontare, come risulta dall'analisi dei dati dell'autovalutazione e della verifica, ma comunque sono riparabili. Per quanto riguarda i temi trattati da Camilleri³⁰, essi non costituiscono un problema perché *il target* è un pubblico adolescente in procinto di avviarsi verso l'età adulta (17-18 anni) e verso letture più complesse.

L'importante nell'insegnamento è che l'adattamento del testo sia ben curato e che rispetti i criteri presentati. Infatti più che la quantità dell'*input data*, è la qualità a determinare il successo dell'intervento didattico, ossia bisogna focalizzarsi sul *come*, *quando* e *perché* si insegna una lingua straniera. Questi tre fattori (la modalità, la tempistica e l'obiettivo a cui si aspira), infatti, giocano un ruolo fondamentale nell'insegnamento linguistico moderno, e non bisogna mai perderli di vista nel processo di insegnamento/apprendimento.

³⁰ M. SCERRI, "Camilleri e la sicilianità letteraria", «Camilleri Fans Club», 2011, <<http://www.vigata.org/tesi/tesi1.shtml>> [4 luglio 2018].

Allegato: Verifica finale

Liceo Fakhr el Dine	Regione: Beirut	Verifica finale
Numero del Liceo: 24	Lingua: Italiana	A. S.: 2017-2018
Durata: 55 min.	Prof.ssa: Mona Rizk	Classe: Ultimo anno-Ciclo superiore

Lettera di Livia a Montalbano:

Quando leggerai questa lettera, sarò lontana. Al Nord, come sempre... E tu nella tua Sicilia. È questo il nostro destino. L'altra notte mi hai portata davanti alla tomba di quei due giovani amanti assassinati cinquanta anni fa: e lì, davanti a quei due Romeo e Giulietta siciliani, ho capito che ti amo ancora. [...]. Il mio amore è là, resiste al tempo. E ogni notte nella mia casa, io aspetto la tua telefonata, pronta a correre ancora una volta da te. Perché oggi, come ieri e come domani... Io ti amo.

Adattato dal film TV *Il cane di Terracotta*

1) Leggi il testo poi scegli la risposta esatta. (2.5 pt)

1. Chi scrive questa lettera? a) Montalbano b) Livia c) Un amante	2. Di dove è Salvo Montalbano: a) Del sud b) Del centro c) Del nord
3. Montalbano legge una lettera: a) D'amicizia b) D'amore c) Di lavoro	4. I due giovani assassinati: a) Sono morti 5 anni fa b) Sono morti 50 anni fa c) Sono morti 500 anni fa
5. Ogni notte Livia: a) Parla al telefono con Montalbano b) Scrive un messaggio a Montalbano c) Legge un messaggio di Montalbano	

2) Trova nel testo 4 parole che puoi associare alla parola "Amore". (2 pt)**3) Qual è il tempo verbale dei verbi sottolineati nel testo? Trasformali all'infinito poi indica il loro soggetto. (1.5 pt)****4) Trova nel testo il contrario delle parole seguenti. (1.5 pt)**

- a) Vicina =
- b) Odiare =
- c) Anziano =

5) Completa il testo con le parole seguenti: (2.5 pt)

Commissario – attore – come – tratto – siciliano

Il cane di terracotta è un romanzo di Andrea Camilleri pubblicato nel 1996 dalla casa editrice Sellerio di Palermo. È il secondo romanzo ad avere protagonista il commissario di polizia Salvo Montalbano.

È stato un telefilm nel 2000 con l' Zingaretti nella parte del famoso che sarà per la prima volta seriamente ferito.

6) Nella prima colonna ci sono due frasi tratte dal racconto *Guardie e Ladri*, in *Tre settimane con Montalbano*; nella seconda colonna c'è la corrispondenza in italiano. Leggile e poi completa la tabella. (2 pt)

Testo originale	Italiano standard
Taninè, la moglie del giornalista televisivo Nicolò Zito, [...] era una fimmina che cucinava a vento...	Gaetanina, la moglie del giornalista televisivo Nicolò Zito, [...] era una donna che cucinava quel che le capitava...
Nicolò, Taninè e il loro figlio mascolo Francesco [...] raprivano ufficialmente la casa di campagna a Cannatello...	Nicolò, Gaetanina e il loro figlio maschio Francesco [...] aprivano ufficialmente la casa di campagna a Cannatello...

Italiano standard	Testo originale
	Mogliere
Femmina	
Maschio	
	Raprivano

7) Metti i verbi tra parentesi all'imperfetto. (2 pt)

- Quando io (essere) bambina, (passare) sempre l'estate in Italia.
- Da piccola Paola (andare) in piscina tre volte alla settimana.
- Ieri il sole (splendere)

8) Produzione scritta. (Punteggio massimo 6 pt)

Redigi a tuo piacimento una delle due produzioni scritte:

- Immagina di essere il commissario Montalbano e scrivi un messaggio a Livia.
- Cos'è il dialetto? Qual è la differenza tra dialetto e italiano? Ci sono scrittori italiani che scrivono in dialetto? Racconta

(40 - 50 parole)

I punti della produzione scritta saranno così assegnati:

- efficacia comunicativa: fino a punti 2,5
- correttezza morfosintattica: fino a punti 1,5
- adeguatezza e ricchezza lessicale: fino a punti 1
- ortografia e punteggiatura: fino a punti 1

Bibliografia

- BALBONI, PAOLO, *Didattica dell'italiano a stranieri*, Roma, Bonacci Editore, 1998.
- BALBONI, PAOLO, *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, Torino, Utet Università, 1998.
- BALBONI, PAOLO, *Dizionario di glottodidattica*, Perugia, Guerra Edizioni, 1999.
- BALBONI, PAOLO, *Le sfide di Babele*, Torino, Utet, 2006.
- BALBONI, PAOLO, *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 2007.
- BALBONI, PAOLO, *Fare educazione linguistica*, Torino, Utet Università, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Tre settimane con Montalbano*, Milano, Mondadori Scuola, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, ROSSO, LORENZO, *Una birra al caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur editore, 2012.
- CAON, FABIO, *Tra lingue e cultura. Per un'educazione linguistica interculturale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- CILIBERTI, ANNA, *Manuale di glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- COLOMBO, ADRIANO, *La letteratura per unità didattiche. Proposte e metodi per l'educazione letteraria*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- D'ANNUNZIO, BARBARA, LUISE, MARIA CECILIA, *Studiare in lingua seconda. Costruire l'accessibilità ai testi disciplinari*, Perugia, Guerra Edizioni, 2008.
- DIADORI, PIERANGELA, PALERMO, MASSIMO, TRONCARELLI, DONATELLA, *Insegnare l'italiano come seconda lingua*, Roma, Carocci, 2015.
- DIADORI, PIERANGELA, VIGNOZZI, LETIZIA, "Gli approcci e i metodi per l'insegnamento della L2", in P. DIADORI (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 30-60
- PORCELLI, GIANFRANCO, *Insegnare la lingua: verifica e valutazione*, Milano, Bruno Mondadori, 1982.
- SPERA, LUCINDA, "L'uso didattico del testo letterario", in P. DIADORI (a cura di), *Insegnare italiano a stranieri*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 323-329
- SPINELLI, BARBARA, PARIZZI, FRANCESCA, *Profilo della lingua italiana. Livelli di riferimento del QCER A1, A2, B1, B2*, Firenze, La Nuova Italia, 2010.

Sitografia

- BATTAGLIA, FILIPPO MARIA, "A tavola con Salvo Montalbano (e Camilleri). In silenzio, per favore", «Panorama», 3 agosto 2012, <<https://www.panorama.it/cultura/a-tavola-con-salvo-montalbano-e-camilleri-in-silenzio-per-favore>> [6 luglio 2018].
- SCERRI, MATTHEW, "Camilleri e la sicilianità letteraria", «Camilleri Fans Club», 2011, <<http://www.vigata.org/tesi/tesi1.shtml>> [4 luglio 2018].
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, "Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri", «Camilleri Fans Club», 1999, <http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml> [11 luglio 2018].
- "Dialetto", «Rai Cultura», <<http://www.italiano.rai.it/dialetto/20727/default.aspx>> [1 agosto 2018].
- "L'italiano di Camilleri", «Rai storia», 2016, <<http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma-puntate/l'italia-di-camilleri/32444/default.aspx>> [9 agosto 2018].

La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri

SIMONA DEMONTIS

This paper aims to trace the classical and the traditional sources used by Camilleri in his *Trilogia delle metamorfosi*.

The woman/siren *Maruzza Musumeci* originates from the depth of *The Odissey*; the woman/tree of *Il casellante* has her roots particularly in Ovidio's *Metamorfosi*; lastly, the woman/goat of *Il sonaglio* echoes especially Lucrezio's *De rerum natura*. For this trilogy, the writer borrows also on the medieval myth of *Colapesce* and on Sicilian popular heritage, that Lanza depicts in his *Almanacco* and *Mimi* and the anthropologist Guastella tells in his *Parità*.

Ultimately, this work refers to the intricacies of the references in the fields of literature, art and cinema, suggested by Camilleri's work.

Premessa

Sono innumerevoli le suggestioni offerte dalla *Trilogia delle metamorfosi* di Andrea Camilleri, che lo stesso autore ha indicato più volte come tra le parti migliori della sua produzione¹. La breve serie di volumi – *Maruzza Musumeci*, *Il casellante*, *Il sonaglio* – è incentrata su trasformazioni femminili, riuscite, tentate, sognate, subite; un soggetto ben presente nell'intero arco della letteratura e più genericamente nell'arte, dai classici antichi agli autori più recenti e che sortisce dalla fascinazione esercitata da creature e figure mitiche. Una teoria di scrittori che varia da Omero a Ovidio, da Lucrezio a Apuleio, da Marinetti a Landolfi, da Savinio a Soldati, da Pavese a Tomasi di Lampedusa: una lista solo parzialmente esemplificativa e riferita alle sole tematiche attinenti alla trilogia. Il mistero della trasformazione impera e racconti e romanzi talvolta riecheggiano i testi classici latini e greci, talaltra si richiamano alla trascrizione dell'oralità delle tradizioni popolari.

Dedicarsi alla materia fantastica per Camilleri è stata una precisa scelta di poetica, dovuta all'irrinunciabile desiderio di sperimentazione dello scrittore già ultraottantenne, alla volontà di prendere uno "svincolo", magari tortuoso, in mezzo alle "autostrade" rettilinee che costituivano la sua produzione fino a quel momento: il filone *storico e civile* e la saga di Montalbano². L'autore siciliano ha spesso dichiarato di aver bisogno di uno spunto per scatenare la sua fantasia creativa; in questo caso subisce la seduzione del mito, ma percorre un sentiero e attraversa un territorio, per lui non del tutto ignoto, con l'ausilio di *stampelle* di sicurezza. Questi supporti consistono nella fiaba e nelle *parità*³, attinte

¹ «Continuo a credere che il meglio della mia scrittura si trovi nei cosiddetti "romanzi storici e civili" [...] oppure nella trilogia da me chiamata delle metamorfosi» (A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018, p. 73); ma è solo una delle ultime di numerose dichiarazioni in merito. Cfr. anche S. S. NIGRO, "La trilogia fantastica", in *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, p. 69.

² È lo stesso Camilleri a utilizzare questa metafora in una breve intervista a cura dell'editore Sellerio, in occasione della pubblicazione de *Il casellante*: «YouTube», <<https://www.youtube.com/user/editsell>> [10 ottobre 2019]. Cfr. anche S. S. NIGRO, "La trilogia fantastica", cit., pp. 69-70: «Andrea Camilleri, scrittore fantastico, [...] come fosse uno pseudonimo [...] dell'impetuoso autore della serie gialla del commissario Montalbano. [...] L'uno e l'altro Camilleri, chiacchieratori incalliti e maneggiatori di storie».

³ Cfr. S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, (1883), Edizione Digitale realizzata da A. PALMERI, Pro Loco-Avola, 2014, disponibile su <<http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA>>

alle tradizioni del folklore siciliano, quelle che si raccontano magari davanti al fuoco, nelle lunghe sere invernali, dopo una spossante giornata di lavoro. Lo scrittore attribuisce al contadino della sua infanzia, Minicu, un'invidiabile capacità affabulatoria, tale da influenzarlo non poco nella sua carriera letteraria, non solo dal punto di vista dei contenuti favolosi, ma anche riguardo alla scelta di una parlata popolare, anziché borghese, derivata dal suo ceto di provenienza⁴. Così, le vicende bibliche o omeriche vengono ambientate nelle località siciliane, il Padreterno parla il linguaggio dell'Isola⁵ ed eventi leggendari sono declamati da uomini e donne del popolo, davanti a un uditorio attento e incantato, talvolta incredulo.

Questo lavoro intende, quindi, rintracciare le fonti classiche di riferimento per Camilleri nella redazione della sua trilogia fantastica, che funzionino anche come elemento unificante: rifarsi al mito è stata, come si è visto, una scelta meditata, che ha imposto allo scrittore di confrontarsi con precedenti illustri, da cui distaccarsi talvolta faticosamente. In particolare, riguardo al racconto *Lighea* di Tomasi di Lampedusa, ha affermato «Lo tenevo distantissimo, perché quello è un testo che ti può veramente condizionare nel momento in cui tu parli di una sirena»⁶. Prendere le mosse dalla tradizione, invece, per lo scrittore è inevitabile, un atto naturale, un tributo dovuto alla sua Terra: un rinnovamento incessante della memoria di un popolo che vive attraverso la conservazione di una narrazione orale, del linguaggio fantasioso ereditato e tramandato dai pupari⁷, «la voce viva di un parlante»⁸ a cui si è sempre dichiarato debitore. La componente orale nella sua scrittura, del resto, è stata costantemente un punto fermo:

%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf> [6 marzo 2018], *Prefazione*, p. 2: «Ho tentato desumere gli affetti, le credenze, il senso morale dei villani nostri dai loro apologhi, che intitolano parità, e dalle loro leggende morali, alle quali danno nome di storie. Lavoro arduo per molte ragioni, e principalmente per la ritrosia dei villani a narrarle: sicché bisogna coglierle a volo, quando, a documento di qualche azione di morale un po' dubbia, si servono di esse, come gli avvocati si servono dei cavilli».

⁴ Cfr. A. CAMILLERI, "Conclusion", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 224. Cfr. anche ID., *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 10 e la Nota dell'autore, p. 151. Alla creatività del contadino Camilleri si è richiamato in diverse altre occasioni, per esempio in numerosi passi di G. BONINA, *Il carico da undici*, Siena, Barbera, 2007, *passim*; infine si ricorda l'affettuoso ritratto dedicato a Minicu in A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 113-115.

⁵ Del resto, forse «dietro una parola suggeritagli in un'orecchia dal Padre», Gesù ha deciso di nascere in Sicilia secondo A. RUSSELLO, *Siciliani prepotenti* [I ed. 1963], Treviso, Santi Quaranta, 2006, p. 13 [citato in C. FARCI, "A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, p. 88].

⁶ Cfr. G. CAPECCHI, *Intervista ad Andrea Camilleri su Il Gattopardo*, in ID. (a cura di), *Mezzo secolo dal Gattopardo. Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, p. 25. Un analogo riferimento era già presente in G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., pp. 447-448: «Lighea è la cosa che più mi piace di Tomasi. Ho fatto tutto il possibile per non farne arrivare nemmeno l'eco nel mio racconto». Sulle influenze della Lighea di Tomasi su Camilleri, si sofferma diffusamente L. DANTI, "Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", in «Per Leggere», XVIII, n. 35, Autunno 2018, Lecce, Pensa Multimedia S.R.L., pp. 133-166. Cfr. anche le differenze individuate in G. MARCI, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", in M. E. RUGGERINI, V. SZŐKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310. Per altri punti di contatto fra i due scrittori, cfr. G. CAPECCHI, "L'isola degli sbarchi", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 77-78.

⁷ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 81.

⁸ Il concetto è ribadito in F. LO PIPARO, "Il segreto di Camilleri una lingua ideata per essere ascoltata", su «La Repubblica» (ed. di Palermo), 27 luglio 2019, in cui il filosofo del linguaggio afferma che «Camilleri ha dato dignità letteraria alla variante siculo-italiana della nostra lingua comune. Sull'onda interpretativa di Dante. Non è un merito da poco». In merito all'utilizzo delle fonti in Camilleri, cfr. S. LONGHITANO, *Sull'intertestualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli*, in *Quaderni camilleriani/9*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 45-58: «È quindi importante considerare sia

È un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno d'immaginarci attorno quei quattro o cinque amici che mi restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo tanticchia, me lo perdo, torno all'argomento⁹.

In *Vicenda d'un lunario*, inoltre, Camilleri si sofferma sulla breve avventura di una rivista, «Lunario siciliano», pubblicata fra il 1927 e il 1929 e definita come «un periodico letterario particolarmente attento ai valori e agli apporti isolani. [...] Le linee-guida del mensile sono chiarissime, consistono nel tentativo di saldare la letteratura e la cultura (Verga, Capuana, De Roberto, Pitrè, Cocchiara) alla creatività popolare».

Si potrebbe allora arguire che Camilleri abbia inteso proseguire sulla scia degli ideatori e redattori di allora, Lanza e Savarese, con l'idea di un «generoso tentativo di consolidamento della cultura contadina in vista di farne ragione e forza»¹⁰.

1. «O mari ti voglio contare...»

Il primo volume della trilogia è dedicato a Maruzza Musumeci, una Sirena sensuale e dai lunghi capelli biondi, diretta discendente delle Sirene dell'*Odissea*; è sposata col maturo contadino Gnazio Manisco, che peraltro nemmeno sopporta la vista del mare¹¹, anzi ama e conosce la terra ed è potatore abilissimo. L'idea deriva da una narrazione del solito Minicu, che «riguardava una sirena che “a picca a picca l'amuri fici addivintari fimmina”. Era un pochino diversa dalla mia. E il villano era un contadino»¹².

Proprio perché sono agli antipodi, *omo di terra*, *fimmina di mare*, è una coppia votata alla felicità: l'uomo, incantato dalla bellezza della donna, è convinto che la moglie soffra di un'innocente, innocua mania¹³ e solo alla fine del racconto acquista consapevolezza

le intenzioni che le motivazioni di Camilleri nell'utilizzare una determinata fonte, ma anche – e fondamentalmente – se il riconoscimento di una determinata fonte da parte del lettore sia inteso come un effetto *per se*, in un tipico gioco postmoderno, o se invece la relazione di Camilleri con le fonti non sia quella di uno scrittore civile, che utilizza tutta la propria esperienza come lettore, romanziere, regista (ma anche poeta, soggetto politico, cittadino, essere umano), per conformare la propria peculiare modalità narrativa, con uno stile che ricrea aspetti della narrazione orale popolare, riattualizzando e riutilizzando le fonti per inserirle nel proprio discorso».

⁹ A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1993], p. 31.

¹⁰ A. CAMILLERI, “Vicenda d'un lunario”, in «Almanacco dell'Altana», Roma, Edizioni dell'Altana, 1995, pp. 141-142; poi in ID., *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 8-13. Sull'omaggio a Lanza si sofferma anche S. LONGHITANO, *Sull'intertestualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli*, cit., pp. 48-49.

¹¹ Cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 13, la reazione di Gnazio quando apprende che è stato destinato a fare il servizio militare in Marina: «'Mbarcarisi? Irisinni mari mari? 'N mezzo a li timpesti? 'N mezzo a li cavalloni cchiù àvuti di una casa a tri piani? Nel mari indove che ci sono pullipi granni quanto 'na carrozza che t'afferrano e ti tirano sutta facennoti annigari? 'Nzamà Signuri! Propio a lui ci attoccava di fari il marinaio, a lui che il mari non lo voliva vidiri manco stampato! Si misi a fari voci alla dispirata: - Marinaio no! Lu mari no! P'amuri di lu Signuruzzu! Marinaio no! - E tanto fici e tanto stripitò che lo passaro a sordato di terra».

¹² G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 447. In alcune pagine del volume (pp. 444-448) viene precisata la genesi del romanzo, la filiazione da *Il re di Girgenti*, le influenze verghiane e la distanza, per il personaggio di Gnazio, dalla maschera di Giufà, appartenente alla tradizione orale giudaico-spagnola, trascritta dal Pitrè (cfr. G. PITRÈ, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. III, Bologna, Forni, 1985 [edizione digitale della ristampa anastatica Palermo, L. Pedone-Lauriel, 1870-1913]).

¹³ La gnà Pina, segnalando Maruzza come possibile sposa a Gnazio, minimizza la gravità delle sue presunte fantasie, cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 39-40: «Allura è pazza?». «Bih, chi palora grossa! Pazza! E allura don Munniddro Fera ca si mangia la merda che caca? Nun è lu sinnacu di Vigàta? E la sidonna Manuela Zito che si fa 'mbarsamari tutti l'armàli di casa pirchè dici ca in una vita passata era stata gatta, non è la signura cchiù bona e cchiù santa supra la facci di la terra? Chi sunno, pazzi?». Lo scrittore

della sua reale identità e la accetta serenamente. A Maruzza, d'altra parte, basta intonare in onore del mare suo Padre canzoni di volta in volta gioiose o malinconiche, commoventi o nostalgiche, con una conchiglia sonora bianca, verde e marrone¹⁴, simbolo del passaggio da una generazione di Sirene all'altra. Il retaggio, infatti, viene tramandato solo alla figlia Resina (anagramma di Sirena), unica dei quattro figli della coppia destinata a portare avanti la favolosa schiatta.

Certo Gnazio è perplesso quando gli capita di assistere a qualche dialogo fra Maruzza e la bisnonna Minica, per non parlare del momento in cui persino la piccola Resina dice *Θάλασσα, Θάλασσα!* quando vede il mare. Le due donne parlano una lingua per lui incomprensibile, il greco antico, e le frasi utilizzate nel testo talvolta sono direttamente tratte dall'*Odissea* (dal VI, VII e XII canto, citati in nota)¹⁵. Altre volte si fa chiaro riferimento al poema omerico: per esempio si fa un sarcastico accenno a Ulisse polimorfo, il famoso *multiforme ingegno* di Pindemonte o al fatto che l'eroe si facesse chiamare Nessuno. E che ora è *diventato* nessuno, come rimarca sarcasticamente Maruzza, condividendo con Minica un'appagata risata ferina, paragonata a quella di una iena¹⁶. Viene rammentata anche la circostanza del solo superstite dell'equipaggio di una nave, fatta naufragare dalla furia vendicativa del Dio, dopo il massacro delle sue mandrie sacre, con cui viene rievocata la tragica fine dei compagni di Ulisse.

È ben chiaro, inoltre, nello sviluppo della narrazione che Aulissi Dimare e il suo omonimo figlio maggiore sono discendenti di Odisseo: il più giovane è descritto furbo e fraudolento come l'eroe omerico, incline all'inganno e ad approfittare delle situazioni a proprio vantaggio. Stavolta, però, quando i due uomini odono la voce incantata delle Sirene, non c'è alcun compagno a legarli e a permettere loro di ascoltare, senza conseguenze, il canto fatato. La quasi centenaria Minica, con la sua voce di fanciulla lasciva, attira Aulissi padre presso una rupe, dalla quale lo induce a gettarsi; il giovane Aulissi, invece, viene attratto da Maruzza e si illude di poter avere un incontro carnale con lei, ma viene letteralmente (e impunemente) spolpato¹⁷.

riprende lo schema in ID., *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 45: «Erano nisciuti pazzi marito e moglie? Certe volte capita, nelle famiglie. La signura Rossitano non si cridiva d'essiri 'na vespa e sò marito un calabroni? E non si parlavano tra di loro facenno sssssssss e zzzzzzzzz?».

¹⁴ Una conchiglia dello stesso tipo assume un ruolo centrale anche nel racconto di A. CAMILLERI, "I quattro Natali di Tridicino", in AA.VV., *Storie di Natale*, Sellerio, Palermo, 2016, pp. 11-46, che a onta dell'anno di pubblicazione appartiene allo stesso periodo di gestazione, come dichiarato dallo stesso scrittore a Giuseppe Marci [G. MARCI, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", cit., p. 294].

¹⁵ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 65, 74-75. Nelle note al testo viene reso noto che è stata utilizzata la traduzione dell'*Odissea* dell'edizione della Fondazione Lorenzo Valla. Per un raffronto puntuale col testo originale, cfr. M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 23-41. Cfr. anche l'attenta analisi comparativa fra il testo greco dell'*Odissea* e alcuni brani del romanzo in M. H. VELASCO LÓPEZ, "La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos", in «Myrtia», n. 33 (2018), pp. 343-374.

¹⁶ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 72: viene menzionato il testo originale, col passaggio dal nominativo all'accusativo, come sottolineato anche in M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", cit., p. 36.

¹⁷ Sulla voce o il canto come caratteristica comune delle sirene e sulla loro ferinità e cannibalismo, connesso alla loro spudorata sensualità, esiste un ampio dibattito storiografico di cui rende conto M. DERIU (ivi, pp. 29-30). All'interno delle diverse posizioni intorno alla natura assassina delle creature marine in ambito letterario è d'obbligo citare G. TOMASI DI LAMPEDUSA, "La Sirena", in G. LANZA TOMASI (a cura di), *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Opere/I*, Milano, Mondadori, 2011 (I ed. 2004), p. 513: Lighea, la Sirena, aveva «dentini aguzzi e bianchi»; p. 514: «Non credere alle favole inventate su di noi, non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto»; p. 517: «era una bestia, ma nel medesimo istante era anche una immortale». In M. SOLDATI, *La verità sul caso Motta*, Milano, Mondadori, 1973 [I ed. 1937], p. 144, Juha scopre «una fila

Le Sirene si sono finalmente vendicate di colui che aveva osato sfidarle, e vincerle, con l'astuto suggerimento di Circe: possono così abbandonare la terra in cui si erano ormai quasi integrate. Minica torna nel mare quando nasce Resina, come se la bimba la sostituisse nella prigione terrestre e lei potesse riacquistare la libertà nelle braccia del Dio suo Padre¹⁸; Maruzza smette di cantare e solo Resina ormai adulta, ma senza discendenza – ha sempre rifiutato i numerosi pretendenti –, continua a usare la conchiglia. Infine, Resina non porta la conchiglia con sé quando si precipita nell'Oceano per salvare il fratello Cola dal naufragio e vivere insieme felici nella campana d'aria in fondo al mare, tante volte evocata nelle sue canzoni¹⁹. Né Maruzza la prende, quando, dopo la morte di Gnazio, lascia la loro abitazione di inconsapevole *design* in contrada Ninfa, scegliendo di trasferirsi a Vigàta nella casa che era stata di Minica, di cui praticamente assume l'aspetto e quindi anche le virtù²⁰. Ora che vendetta è stata fatta, la conchiglia non le serve più e la abbandona vicino all'ulivo saraceno tanto amato dal marito e sotto al quale era morto, come aveva sempre desiderato²¹.

di denti bianchissimi e acuminati»; a p. 133 si assiste invece a una sorta di rovesciamento: il timido e imbranato Gino fatica ad avere un approccio disinvolto con le donne e quando pensa di trovare terreno favorevole con Marisa, «si gettava su di lei, afferrandola alle braccia, come per divorarla. Un cannibale affamato, si sarebbe detto», atteggiamento aggressivo, sintomatico della sessualità repressa del personaggio, che troverà sfogo tra le braccia della procace sirena Juha. Inoltre, S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, fa discendere le sue *femminote e fere* dalle sirene, insistendo sul concetto della creatura ferale, per esempio a p. 238: «Sirene? Ma lei lo sa che c'è gente che ci morì, gente, sarebbe a dire, che per causa di fere perse non solo averi, ma anche vita? Lo sa che gli venne il crepacuore a qualcuno, vedendosi preso di mira e bersagliato dalla fera? Eh, Cambria? Digli, digli di quello lì di Gállico, che [...] disse a generi e figli: mi vado a fare una stampa di sonno [...] poi vedendo che non si svegliava, andarono e lo trovarono morto all'ombra della palamitara: morto che si stringeva la faccia fra le mani e la faccia l'aveva ancora bagnata di lacrime. Diglielo, diglielo tu, Cambria... Sirena?».

¹⁸ In questo modo le sirene sono sempre e solo due, prima la coppia Minica/Maruzza e poi quella Maruzza/Resina: Camilleri rispetterebbe così il dualismo delle creature marine, sul quale insiste M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos”, cit., pp. 353-354, nonché M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*”, cit., p. 31, pur evidenziando la problematicità nell'interpretazione delle fonti.

¹⁹ A proposito della caverna inabissata, c'è un precedente nel romanzo di M. SOLDATI, *La verità sul caso Motta*, Milano, cit., p. 163: «riuscì in una piccola caverna, che sopra, sotto e tutt'intorno, era chiusa da viva impenetrabile roccia»; la circostanza è ricordata anche in S. S. NIGRO, “La trilogia fantastica”, cit., p. 73. Soldati descrive anche una grande fossa, «vasta come una città» (p. 183 e sgg.) in cui gli uomini dati per scomparsi in mare vivono instupiditi e prigionieri sotto il dominio di una gigantesca e crudele Sirena Regina. Il romanzo ha una struttura articolata, che comprende articoli di giornale, lettere e memoriali, strategia narrativa utilizzata anche da Camilleri in diverse occasioni. Si veda anche S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., p. 641: «Le grotte ricevevano il mare per una apertura lunga una cinquantina di metri, con la falda orlata e scannellata come un grande orecchio appoggiato alle onde in ascolto del mare: un vero e proprio capriccio di natura, una tale eccentricità di utile e dilettevole insieme, che poteva essere solo quello che era: l'Orecchio delle Sirene, la Ricchia di quelle celebri e celeberrime».

²⁰ Cfr. A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 375: «TRAVESTIMENTO. Alcuni travestimenti sono un tentativo di appropriarsi mediante l'imitazione dell'aspetto fisico, anche delle virtù della persona o del personaggio ammirato e da imitare, e celano l'ideale e inconfessato proposito di un totale trasferimento nel modello. Altri rispondono al sentimento di pietà. [...] il figlio imita l'aspetto del padre morto, a fine di perpetuarne sopra se stesso il ricordo». Maruzza sembra appartenere più alla seconda schiera.

²¹ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 17. Gnazio muore a novantatré anni, la stessa età alla quale è scomparso il suo creatore. Sull'importanza dell'ulivo saraceno nell'opera di Camilleri, cfr. G. MARCI, “Abbracciare ulivi saraceni?”, in G. DOTOLI (a cura di), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane, 2017, pp. 109-125; M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*”, cit., p. 23; L. MEDDA, “«Torno torno all'arbolo d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolititudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 42-52.

Se la maggior parte delle creature marine che s'incontrano tra le pagine letterarie vive in una dimensione irrazionale, inabissata nel profondo delle acque nelle quali le loro vittime sono attratte²², al contrario, Maruzza è un'inusuale creatura terrestre e quotidiana, una perfetta donna di casa. Probabilmente con lei la dinastia delle Sirene sulla terra si estingue e la conchiglia emette suoni musicali forse per l'ultima volta nel finale del romanzo: due voci femminili ammalianti e incantatrici addolciscono la morte di un giovane soldato americano, caduto durante i primi giorni dello sbarco in Sicilia del luglio del '43. Sotto quello stesso albero prima di lui era spirato Aulissi Dimare e il suo cane Grò, strangolato a mani nude da Minica. In questo frangente il cane sopravvive, pure se di poco, al padrone: il nome del cane fedele, infatti, richiama evidentemente per metatesi l'Argo dell'*Odissea* (canto XVII), altro riferimento esplicito al poema omerico.

La vicenda è ritmata da precise scansioni temporali, dal 3 gennaio 1895 al 16 luglio 1943, con un'attenzione quasi dantesca al numero tre e multipli di tre, citati con frequenza²³. Il millenario ulivo saraceno – e un ulivo ha un ruolo determinante anche nell'*Odissea*²⁴ – era stato, oltre un secolo prima, anche teatro della tragica e improvvisa follia del precedente proprietario di contrada Ninfa. Secondo il macabro racconto di Minica, l'uomo si era avvicinato a un pino, incuriosito dal lamento di una donna, la quale si era rivelata un mostro con tre fila di denti, con cui per poco il poveretto, reso pazzo dal terrore, non era stato sbranato. Come disvelato dal toponimo, si trattava di una ninfa, Scilla, mutata in un'orrenda creatura dalla maga Circe, gelosa dell'amore che legava la fanciulla a Glauco, un dio dell'acqua metà uomo e metà pesce, allusione al mitico Cola Pesce²⁵. Nella narrazione di Minica, di cui non c'è traccia nelle *Metamorfosi* di Ovidio, l'ulivo è nato laddove un tempo c'era il pino, piantato dai due amanti come simbolo del loro amore. La descrizione della tripla fila di denti dell'orrida Scilla compare nel canto XII dell'*Odissea*, ma non nella pur dettagliata trasformazione della ragazza in essere deforme, presente nel capolavoro ovidiano (libri XIII-XIV).

²² A tal proposito, cfr. S. ZANGRANDI, "Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi sul mito della sirena", in «Sinestesiaonline», n. 6 (dicembre 2013), pp. 1-9, <<http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2013-13.pdf>>, [7 luglio 2018].

²³ Cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 36-37, in cui si dice che Maruzza ha trentatré anni; a p. 46 si afferma che Minica, la catananna, ha novantanove anni; a pp. 24-25 gli edifici costruiti da Gnazio sono perlopiù cubi di 3 metri per lato, con finestrelle quadrate di 30 cm per lato (e la porta dista dieci passi dall'ulivo: notoriamente il numero dieci è un altro numero che ricorre nella *Commedia* e non solo); il recinto per gli animali è diviso in tre parti e così via. La costante presenza nel romanzo del numero tre è stata messa in rilievo anche da M. H. VELASCO LÓPEZ, "La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos", cit., p. 344 e sgg. In L. MEDDA, "«Torno torno all'arbolu d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri", cit., p. 45, si rintraccia invece uno schema del doppio (la coppia dei coniugi, le coppie dei fratelli).

²⁴ Cfr. M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", cit., p. 23.

²⁵ Al mito di Glauco e di Cola Pesce (o Colapesce) fa cenno anche F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, Roma, Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia, 1924, pp. 10, 17-18, disponibile in <<http://www.francescolanza.it/ALMANACCO%20PER%20IL%20POPOLO%20SICILIANO.htm>> [8 giugno 2019]. Cfr. anche S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., p. 84, in cui si parla di Colapesce come elemento mitico fortemente radicato nel territorio: «A buon bisogno, voleva dire, poteva farsela pure a nuoto, lui, la traversata. Intendeva dire con questo che era uno scherzo? No, nemmeno a dirlo: solo il famoso Colapesce la pigliava a passeggiata, e lui scompariva al paragone con Colapesce, ma a buon bisogno, anche se con la lingua fra i denti, poteva accimentarsi pure lui».

2. Ragione e forza della cultura contadina

Oltre che da questa lunga serie di riferimenti alla classicità, Camilleri trae spunto anche dalle leggende popolari, tra cui è facile individuare quella medioevale di Cola Pesce²⁶, già evocata riguardo a Glauco, che nelle sue numerose varianti aveva ispirato in passato Benedetto Croce, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Raffaele La Capria, solo per citare i più famosi. Cola è il nome del padre di Gnazio, scomparso, ritrovato e rinnegato (e annegato nell'alcool) e, come consuetudine, anche del suo stesso figlio primogenito.

Meno ovvi i riferimenti ad alcuni volumi della tradizione siciliana. Per esempio, a *Le parità e le storie morali* (1883) dell'antropologo Serafino Amabile Guastella, il quale illustra le condizioni di vita dell'isola trascrivendo i racconti orali della gente del popolo; oppure ai *Mimi siciliani* (1928) di Francesco Lanza²⁷, primo direttore del citato *Lunario siciliano* e caustico osservatore delle debolezze, dei vizi, dei caratteri grotteschi e dei comportamenti spesso blasfemi dei suoi conterranei, protagonisti di tresche boccacesche di primitiva sensualità.

Camilleri sembra infatti rifarsi al mimo *La chiaramontana*, quando la disinibita Maruzza, prima di sposare Gnazio, si preoccupa della loro compatibilità sessuale e prende l'iniziativa²⁸ dicendogli: «Ti voglio provarci»:

La chiaramontana cercava il marito di giusta misura; non piacendole che ogni volta, restasse largo o mancasse. Perciò, ognuno che le si presentava, voleva prima provare se l'avesse o no quant'era il bisogno. Così li passò tutti, e nessuno le andava mai bene; sicché restò zitella²⁹.

²⁶ Circa la persistenza del mito di Cola Pesce si rimanda a G. MARCI, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", cit., pp. 285-287.

²⁷ Le influenze di Guastella e Lanza sono state ben evidenziate anche nel saggio di G. FAILLA, *Maruzza Musumeci*, in «Operaincerta», mensile online, n. 118, Modica, 14 giugno 2015, in cui tuttavia si citano i *Mimi*, ma non l'Almanacco <http://www.operaincerta.it/archivio/118/articoli/failla_1.html> [7 giugno 2016].

²⁸ Riguardo alla sfrontatezza come caratteristica delle sirene, cfr. S. ZANGRANDI, "Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi sul mito della sirena", cit., pp. 1-9. Si trova agli antipodi, quindi, Britomarti che pur di sfuggire al contatto maschile si trasforma da ninfa rupestre a ninfa marina in C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1953 [I ed. 1947], p. 60: «La nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino. Nostro solo terrore è che un uomo ci possenga, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine». Per le attinenze fra la funzione del mito in Pavese e in Camilleri, si veda L. MEDDA, "«Torno torno all'arbole d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri", cit., pp. 42-52. Rientra nello stereotipo della sirena incantatrice e seduttiva, invece, la creatura di F. T. MARINETTI, *Fabbricazione di una sirena*, in ID., *Novelle colle labbra tinte*, Milano, Mondadori, 1930, p. 149, che si esprime con un linguaggio denso di figure del significante, una delle cifre del Futurismo: «Sussurra la risacca al suo risucchio, se vuoi ti baciucchio in fretta in fretta e poi ammucchio fresco fresco a chi tocca tocca, vuoi?»; a p. 152 la sirena allude invece al proprio desiderio di vivere in modo completo: «Finalmente vivo. Che gioia! Ma credi tu che io non esistessi già un poco? Esistevo a metà, quasi vivevo. Ora mi sono liberata dal Nulla. Sono nuda, ma s'affollano intorno a me le più belle vesti e potrò vestirmi riccamente per i tuoi inverni». Cfr. anche un brano in S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., p. 647, in cui esiste, almeno parzialmente, una tessitura linguistica vicina a Camilleri, dovuta alla comunanza di età e territorio: «Dal tuffo invece riassommava subito subito e scappava maremare, nuotando della meglio, alla mascolina, anzi per scappare più lesta, fra una bracciata e l'altra si alleggeriva tutta, non solo di vestiti, ma anche di figura, perché si denudava e nuda, a vista, si faceva squame squame dall'ombellico in sotto, il suo quartodidietro si trasformava in una gran coda ramata, in altre parole, pigliava almeno all'essenziale, sembianze di sirena, mentre nel busto, nel gran petto minnuto, sciacquoso, restava lei inalterata: lei nelle lunghissime trecce nere corvine che le cadevano sulle spalle e finivano fra la schiuma che si lasciava dietro battendo la coda alla Bacigalupo, e lei nella campanella attaccata alle trecce che tintinniva tocchettata dal suo flessuoso culo di sirena».

²⁹ Cfr. F. LANZA, *Mimi siciliani*, Edizione Digitale, 1999, Riproduzione dell'Edizione Sansoni *Mimi e altre cose*, (I ed. 1928), *Mimo* n. 81, "La chiaramontana", p. 50, disponibile su <<http://www.francesco>

Maruzza si dimostra tuttavia meno insaziabile, perché dopo “la prova” dice a Gnazio: «Mi stai bene». L’atteggiamento sessualmente vorace della figura di Lanza ricorda anche Rachele Esterman, la cavallerizza che in *La pista di sabbia* lascia a Montalbano la sgradevole sensazione di essere stato “assaggiato”³⁰.

Gli episodi tratti da *Le parità* sono invece lapalissiani, perché si tratta pressoché di trascrizioni nel linguaggio camilleriano di due episodi, con qualche minima variazione di contenuti. Il primo è quello del pidocchio sull’arca di Noè, con cui il soprastante zù Japicu rivisita la vicenda biblica del diluvio universale e accenna ai soprusi nei confronti dei ceti più deboli. Il suo racconto si rivela decisivo per la vita di Gnazio, che da quel momento si rifiuta di vivere in balia del destino e intende determinare il proprio. Il raffronto fra i brani fa emergere Guastella come fonte indubitabile di Camilleri:

«Patriarca Noè! Patriarca Noè!».
 «Cu è?».
 «Siamo du pidocchi, marito e moglie».
 Pidocchi? E che erano? Mai Noè li aviva sintito nominare.
 «E indove state che non vi vedo?».
 «Supra la tò testa, in mezzo a li tò capilli».
 «E che ci fate?».
 «Patriarca, lu Signuri Dio si scordò d’avvertiri macari a nui dello sdilluvio. Ma nui l’abbiamo saputo l’istisso e ci siamo arrampicati supra di tia».
 «E di che campate, pidocchi?».
 «Campiamo della lordia che c’è nella testa dell’omo».
 «Qua potiti morire di fami! Io mi lavo i capilli ogni jorno!».
 «Eh, no, Patriarca! Tu ti pigliasti l’impegno di sarbari tutti l’armàli! Nui abbiamo diritto a nutricarci come le altre vestie! Epperchiò tu ora e fino a quanno che dura lo sdilluvio, non ti lavi cchiù!».
 «E lo sapiti, gente mia, pìrchì lu Signuri Dio si era scordato d’avvertiri i pidocchi? Pìrchì i pidocchi sunno come i bracianti stascionali, che macari Dio si scorda che esistino»³¹.

— Chi diavolo sei? domandò il Patriarca.
 — Sono il pidocchio. Tu dimenticasti salvarmi; e io e la mia compagna cercammo trarci in salvo, arrampicandoci sulla tua persona.
 — E ora dove sei?
 — Sono su la tua testa.
 — Ti assicuro, o pidocchio, che non avevo inteso a parlare di te. E, dimmi un po’, di chè vivi?
 — Vivo di sudiciume.
 — In tal caso, pidocchio mio, mettiti il cuore in pace, perché l’arca è novissima, e di sudiciume non ce n’è quanto potrebbe volar via con un soffio. Ma io feci il danno, e io farò la penitenza, e giacchè ti salvasti sulla mia testa, rèstaci alla buon’ora, e mangia di quel che trovi.
 E d’allora in poi il pidocchio visse e moltiplicò sulle teste degli uomini. Or bene, noi villani, mi soggiungea il narratore, siam diventati come il pidocchio. Il Signore si scordò di noi, e noi dovremmo vivere a spese dei ricchi. E se i ricchi hanno il pugno chiuso, tanto peggio per loro!... per aprirglielo il solo rimedio è l’astuzia³².

Il secondo apologo viene raccontato dall’anziana taumaturga gnà Pina, i cui rimedi sono ritenuti più efficaci rispetto a quelli della medicina ufficiale: la donna spiega che l’abilità di guarire con le erbe e le piante viene concessa solo a un piccolo gruppo di *vicchiareddre*, che possono alleviare le sofferenze di molti, ma non di tutti. Anche in questo caso la filiazione del testo di Camilleri è evidente dal confronto con la versione di Guastella:

lanza.it/Mim_siciliani.pdf> [8 settembre 2017] e A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 92-93.

³⁰ A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 117, 121.

³¹ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 11-12.

³² S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, cit., pp. 80-81.

Un jorno, tutte le piante e tutti i sciuri dell'universo criato, s'apprisintarono al Signuruzzu e ci dissiro accussi: "Signuruzzu, a noi voi ci aviti dato il potiri di guarire tutte le malatie dell'omo. Sulo che l'omini non acconoscino 'sto nostro potiri. Pirchi non glielo rivilate? Accussi, mischini, soffrino meno supra alla terra e non morino cchiù". Il Signuruzzu allora disse: "Se l'omini non morino cchiù supra alla terra, allora in poco tempo addiventano tanti e tanti che per aviri spazio sunno obbligati ad ammazzarsi tra di loro. E a mia non mi piaci che s'ammazzano". Allora le piante e i sciuri dissiro: "Ma non ponno morire senza la sofferenza della malatia?". E il Signuruzzu: "Facemo accussi. Io rivelerò a 'na poco di vicchiareddre come ponno curare l'omini con le piante. L'omini che si rivolgono a chiste vicchiareddre guariranno dalle malatie, l'altri s'arrangiano". E questo è quanto³³.

Una volta adunque tutte le piante e l'erbe, che ci sono nel mondo si lamentarono col Signore, e gli dissero: Signore Iddio, Voi a ciascuna di noi avete data una speciale virtù, e non pertanto è rimasta, e rimarrà sconosciuta. Ci duole il cuore a veder morire tanta povera gente, quando con le virtù che ci avete dato, ci sarebbe agevol cosa salvarle. Perché, o Signore Iddio, volete che gli uomini ci conoscano per le foglie, anzicchè pei pregi nostri? E il Signore rispose: Sapete perché? Perché gli uomini guarirebbero tutti, e si mangerebbero fra loro. Ma non voglio lasciarvi scontente del tutto, e di tanto in tanto darò alla donna il dono di scoprire la virtù di qualcuna di voi: ma perché non ne invanisca avrà la disgrazia di non esser creduta³⁴.

I riferimenti al mito e alla tradizione sono, quindi, equamente suddivisi in *Maruzza Musumeci*, così come salomonicamente si fa riferimento alla fiaba fantastica e alla concretezza della realtà³⁵. Camilleri ha dichiarato di fare molta attenzione ai nomi, che sono conseguenza della fisionomia e delle peculiarità con cui vengono costruiti i suoi personaggi³⁶. Dando per scontate le origini dei nomi di Maruzza – che ha il mare nel nome oltre che nel sangue – e di Aulissi Di Mare, viene da dedurre che il cognome di Gnazio Manisco si riferisca alla sua abilità manuale. Si può intuire, inoltre, che la leggendaria catananna di Maruzza, Minica, derivi il suo nome dal fantasioso inventore di storie Minicu, che spacciava i suoi racconti come fatti avvenuti nell'antichità³⁷. Viene da riflettere sul fatto che la gnà Pina, esperta di erbe e piante medicinali, non a caso porti il nome di un albero che, secondo Minica, esiste sul territorio da secoli, testimonianza di un sapere antico che si fa beffe della medicina ufficiale. Più di una volta Camilleri, del resto, ha indicato come vittoriosi i rimedi ancestrali e quasi fatati rispetto alle costose e inutili terapie scientifiche: dalla *magaria ortofrutticola* di Santo La Matina ne *La stagione della caccia* alle pomate elaborate dalla gnà Pillica ne *Il casellante*. Camilleri insiste sulla superiorità dei rimedi tradizionali sui farmaci industriali persino in un racconto di Montalbano, nel quale il commissario si lascia convincere da Catarella a ricorrere alle

³³ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 70.

³⁴ S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, cit., pp. 33-34. Camilleri aveva già attinto al volume di Guastella per *Il Re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001; cfr. G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 345: «Le parità è stato un supporto continuo. Le cose che ho scritto dei villani le conosco proprio attraverso Amabile Guastella». Sull'argomento cfr. anche S. LONGHITANO, *Sull'intertestualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli*, cit., p. 48 e *passim*.

³⁵ A tale dualismo fa riferimento V. BUSACCHI, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricoeur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, p. 57: «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».

³⁶ Cfr. A. BRENDLER, F. IODICE, "Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16 Settembre 2002)," su «Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana», vol. 34, n. 2 (2005), JSTOR, <<https://www.jstor.org/stable/23937522>>, p. 51: «la mia è una caratterizzazione a posteriori. Cioè per me *nonima sunt consequentia rerum*».

³⁷ A. CAMILLERI, *Certi Momenti*, cit., p. 113.

erbe di una *vicchiareddra* per sconfiggere un fastidioso dolore a una spalla³⁸. Ancora un accenno a quella *Piccola medicina*³⁹, insomma, di cui Lanza parlava nel suo *Almanacco*, in cui si osserva la scansione naturale dei mesi e delle stagioni e col quale l'autore intendeva contrastare l'analfabetismo imperante, impartendo insegnamenti in maniera accattivante e congeniale all'utenza a cui erano destinati:

Questo Almanacco vuol essere libro d'ogni giorno del nostro contadino; e perciò tanta parte vi è data alla fantasia, e naturalmente alla folkloristica.

Le ragioni pedagogiche sono ovvie: per arrivare all'anima di quel singolare lettore che è il contadino, s'è cercato sempre di interessare e di avvincere la sua attenzione.

Il contadino siciliano si affeziona soltanto alle cose che parlano alla sua fantasia; e ne fan fede i suoi motti, le sue leggende, i suoi canti, la sua vita quotidiana. Bisogna insomma che ogni cosa, anche la più trita e continua, assuma ai suoi occhi un immediato valore poetico⁴⁰.

3. «Se non hai frutti hai legna»

Un'altra Minica, moglie del casellante Nino Zarcuto, è la protagonista femminile del secondo volume della serie, *Il casellante*, una vicenda tragica e dolorosa, fortemente apparentata alle narrazioni della mitologia classica, in particolare alle *Metamorfosi* di Ovidio. Considerato il pensiero di Camilleri sui nomi e lo sviluppo della vicenda, il cognome della donna, Olivieri, non è casuale, anzi appare evidentemente risultato del *nomen omen*.

Maruzza e Anita, la protagonista umana de *Il sonaglio*, sono conformi alle usuali descrizioni camilleriane di *fimmine* di straordinaria bellezza. Gnazio e Giurlà le ammirano per la prima volta in fotografia⁴¹, la qual cosa può essere interpretata non tanto come una combinazione, quanto un sintomo che siano donne irraggiungibili, non alla portata dell'uomo comune, nello stile del medioevale *amor de lonh*. Per contro, Minica non è particolarmente attraente, ha *'na facci da mogliere*⁴² e si dedica instancabilmente alla casa e all'orto: Camilleri ha usato altre volte quest'espressione per indicare una donna «*né beddra, né laida [...] non tali da far voltare i mascoli*»⁴³. Il solo fatto che sia una donna, potenzialmente disponibile, la rende però oggetto dell'attenzione da parte dei soldati che costruiscono dei *bunker* difensivi nei pressi della strada ferrata. La vicenda si svolge infatti nel 1942, nel pieno della seconda guerra mondiale e sembra quasi ricollegarsi

³⁸ A. CAMILLERI, *Il quarto segreto*, in ID., *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 128 e sgg.

³⁹ Cfr. F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, cit., in cui alla *Piccola medicina* sono dedicate quattro sezioni a pp. 12-13, pp. 37-38, pp. 49-50 e pp. 62-63, in riferimento alla differenziazione dei malanni stagionali.

⁴⁰ Ivi, pp. 1-2.

⁴¹ Cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 42: «Ristò tutta la nuttata vigilante, sutta all'aulivo, a taliare a Maruzza in fotografia con la luci della lampa da caritteri [...] Da sutta alla gonna spuntavano i piduzzi che addimostrovano ch'era fimmina e no sirena. Doviva essiri quattro o cinco jita cchiù avuta di lui. Era meglio di tutte le fimmine che aviva vidute nella Merica». Da un'altra fotografia che raffigura Cola e Resina «picciotti e beddri, tutti e dù», misteriosamente emersa dai fondali marini, Gnazio ha la conferma della loro sopravvivenza (p. 143). Ne rimarca il valore nel contesto della vicenda anche M. H. VELASCO LÓPEZ, «La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos», cit., p. 360. In A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 132, la reazione a un altro ritratto: «Però la cosa che strammò a Giurlà fu 'na fotografia a grannizza naturali di 'na picciotteddra beddra come 'u suli che stava 'ncorniciata supra a 'na basi di ligno allato allo scagno del marchisi».

⁴² Cfr. A. CAMILLERI, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 17.

⁴³ Cfr. A. CAMILLERI, *Il merlo parlante*, in *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 94. Variazioni della definizione compaiono già in ID., *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 54 (I ed. Garzanti, Milano, 1980) e in ID., *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 117 (I ed. 1992).

idealmente alla parte conclusiva di *Maruzza Musumeci*, costituendo uno degli elementi unificanti del trittico.

Alcuni militari, annoiati, forse ubriachi, tentano degli sgraditi approcci sessuali e il personaggio comincia ad assumere quindi le caratteristiche della fanciulla perseguitata⁴⁴; uno schema narrativo che nel prosieguo della vicenda è dipinto in tinte fosche e particolarmente crude, interrompendo brutalmente la tranquilla quotidianità di una coppia qualunque. Minica, infatti, è finalmente riuscita a rimanere incinta, dopo anni di tentativi, grazie ai rimedi naturali della gnà Pillica, che ancora una volta trionfano laddove un rinomato medico aveva fallito. Questa sua condizione la rende tuttavia attraente agli occhi di un altro uomo, il maniaco recidivo Michele Barrafato, il quale, *allettato anzi che atterrito dai pericoli e dall'empietà dell'impresa*, si presenta come vedovo in lutto, le porta piccoli doni e, camuffandosi come gli dei nei racconti mitologici, riesce a conquistare la fiducia della donna. Il pervertito coglie l'occasione propizia quando Nino passa una notte in carcere con l'accusa di vilipendio del fascismo⁴⁵: violenta ripetutamente la vittima adocchiata, la sevizia e la massakra di colpi, lasciandola per morta. Minica miracolosamente sopravvive, *naturalmente, ha perso il bambino*, ma non solo: la violenza bestiale del suo assalitore ha cancellato per sempre la possibilità per lei di essere madre.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio la persecuzione subita da giovani donne indifese è uno dei temi portanti e lo stupro, tentato o perpetrato, ricorre in modo allarmante: il Dio, e talvolta il pre-potente, si sente in diritto di prendersi ciò che gli piace e lo ottiene spesso anche grazie a travestimenti e inganni che impediscono alle vittime di ribellarsi. Le conseguenze per le donne violate, spesso ingravidate, e le reazioni delle loro famiglie o dei loro aggressori sono molteplici⁴⁶. Il poliedrico Alberto Savinio, italiano nato in Grecia, autodefinitosi come "civico", osserva infatti che «Nella ragionata fantasia degli antichi, la metamorfosi, il "mutamento di faccia" non è un atto irrazionale, mostruosità ingiustificata, miracolo, ma la conseguenza di qualcosa: premio o punizione»⁴⁷.

⁴⁴ Il *pattern* della fanciulla perseguitata ha avuto molta fortuna in narratologia, nell'analisi della fiaba e del romanzo; per un approfondimento, si rimanda alla vasta bibliografia in merito, fra cui V. ORAZI, ««La fanciulla perseguitata»: motivo folclorico a struttura iterativa», in I. PACCAGNELLA *et al.* (a cura di), *"Anaforá". Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 77-97. Tenendo conto dell'importanza dell'opera di Manzoni per Camilleri, si segnala anche F. CAMILLETTI, "Il sorriso del conte zio. Manzoni, Sade e l'omaggio alla Vergine", in «Enthymema», XIV (2016), pp. 231-246: <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/6959>> [28 settembre 2019].

⁴⁵ Cfr. S. S. NIGRO, "La trilogia fantastica", cit., p. 70: «contro la demenza storica del fascismo e contro le irreparabili idiozie in camicia nera».

⁴⁶ I casi di violenza o tentata violenza nelle *Metamorfosi* di Ovidio sono più di cinquanta. Solo per rimanere in tema con *Il casellante*, Dafne supplica di essere trasformata in un albero di alloro pur di sfuggire ad Apollo; questi tramuta nell'albero dell'incenso Leucotoe, seppellita viva dal padre infuriato, che le attribuisce la colpa dell'infamia; Lotide diventa albero di Loto per sottrarsi a Priapo. Non mancherebbe certo altro materiale esemplificativo, come le numerose trasformazioni, anche maschili, su cui si sorvola perché travalicherebbero lo scopo di questo lavoro. Al mito di Apollo e Dafne si riferisce quasi esclusivamente M. H. VELASCO LÓPEZ, "El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de Andrea Camilleri", in «Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», n. 30 (2018), pp. 73-82, in cui si fa riferimento peraltro anche al mito di Niobe. Velasco si spinge fino a intravedere la possibilità di uno sdoppiamento della figura di Apollo tra Nino e Barrafato (pp. 75-76), il casellante buono e quello malvagio, alludendo, da un lato, alla comune passione per la musica di Nino e del dio, nonché allo spirito di vendetta in difesa delle loro donne; dall'altro, alla carica di violenza nei confronti del genere femminile, rappresentato da Barrafato e Apollo, stupratori seriali.

⁴⁷ A. SAVINIO, *Metamorphoseon*, in ID., *Torre di Guardia*, Palermo Sellerio, 1977, a cura di L. SCIASCIA, con un saggio di S. BATTAGLIA, p. 111; in questo breve scritto, l'autore instaura un confronto fra *La Metamorfosi* di Kafka e *L'asino d'oro* di Apuleio. La definizione di surrealismo come poesia "civica" è riportata nel saggio di Battaglia (p. XX). A margine, sembra opportuno segnalare che la figura della sirena si affaccia saltuariamente nell'opera di Savinio, per esempio in *Capri* e in *Tragedia dell'infanzia*, anche se

Ci sono numerose analogie e differenze fra questo romanzo fantastico e il capolavoro ovidiano. Se l'abuso sessuale in Ovidio causa spesso gravidanze indesiderate, nel *casellante* invece genera l'aborto e la negazione della maternità. Dafne anche in veste agreste si nega alle carezze di Apollo:

Pur così Febo continua ad amarla e poggiando la destra sul tronco sente che ancora il petto batte sotto la fresca cortecchia e, intrecciando le sue braccia ai rami come se fossero le membra di lei, bacia il legno: ma il legno si sottrae a quei baci. A cui il dio: «Poiché non puoi essere mia coniuge – disse – sarai di certo il mio albero»⁴⁸.

Minica, invece, regredisce «a uno stadio di espressione simbolica di vita»⁴⁹ e si convince di poter diventare una pianta da frutto. In un episodio raccontato in maniera delicata e commovente, la donna chiede a Nino di ricorrere a un disperato quanto folle tentativo, vagheggiando un'impossibile procreazione:

«Vinni 'u tempo d'innistarimi».
Voliva essiri 'nnistata!
«Ma pirchè voi addivintari àrbolo?» addimannò Nino dispirato.
L'occhi di Minica, per un sulo momento, tornaro a essiri vivi.
«Voglio fari frutti»⁵⁰.

È evidente la centralità dell'albero come simbolo dell'esistenza e l'importanza dell'innesto per farlo crescere forte e sano, come Lanza suggeriva nel suo *Almanacco*:

Agli alberelli non far mancare le forbici. Quel tac-tac è tutta vita che gli viene. Lèvagli il superfluo, estirpa il selvaggio, e non ti scordar la zappa. Ognuno vuole cure attente, il verno e la state; e guarda che le bestie non se li bruchino, specialmente le capre che non stanno mai ferme, e fan danno ove passano.

Innèstali a tempo debito, quando la pianta è in succhio; e ogni modo alla sua stagione. Cura la pece che sia fatta come l'arte vuole, e impagliali bene contro i venti e i geli. Gli innesti son cosa fine e amorosa, e non è da tutti. Se tu sai farli, te beato! che poi i suoi frutti son merito tuo, e in te, mirandoli, senti palpitare la voce del Signore»⁵¹.

In *Maruzza Musumeci* viene evidenziato più volte come Gnazio, da esperto potatore, innesti gli alberi e li rivitalizzi, mentre l'ulivo saraceno si configuri come un luogo di pace, ma anche di morte: ne *Il casellante*, invece l'albero fruttifero è emblema di speranza di vita, peraltro disillusa⁵². Sempre nell'*Almanacco* Lanza ammonisce: «Pianta alberi nella vigna, se non hai frutti hai legna»⁵³. Di riflesso Minica, quando prende sconsolatamente atto della propria sterilità e della propria presunta inutilità, domanda al

in questa sede non c'è spazio per un ulteriore approfondimento. Infine, si segnala che già Savinio utilizza l'*escamotage* dell'anagramma in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (Sirena/Resina analogo a Nivasio/Savinio).

⁴⁸ L'originale recita (*Met.* I, 553-558): «Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus complexusque suis ramos, ut membra, lacertis oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum. Cui deus "at quoniam coniunx mea non potes esse arbor eris certe" dixit "mea"». Si è utilizzata la versione a cura di N. SCIVOLETTO, *Ovidio, Metamorfosi*, Torino, Utet, 2000, testo originale pp. 54-55; traduzione pp. 72-73.

⁴⁹ V. BUSACCHI, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricoeur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri", cit., p. 62 (l'enfasi è del testo).

⁵⁰ A. CAMILLERI, *Il casellante*, cit., p. 132.

⁵¹ Cfr. F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, cit., p. 20.

⁵² Sulla simbologia archetipica e materna dell'albero e dell'acqua insiste V. BUSACCHI, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricoeur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri", cit., p. 62.

⁵³ Cfr. F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, cit., p. 36.

marito di prendere l'acchetta, pretendendo di essere trasformata in fascine: «Di... l'àrboli... senza frutti... sinni... fa... ligna»⁵⁴.

A tal proposito è interessante anche il raffronto con un altro mimo di Lanza, *Il Cristo del nicosiano*, in cui il protagonista – come Nino – cerca inutilmente di lottare contro il destino avverso della sterilità:

Il nicosiano aveva nella vigna un pero che non fiori faceva né frutti, essendo di mala stirpe e duro di linfa, e per quanto lo potasse ed innestasse era peggio di prima; sicché pensò di tagliarlo. Dei rami ne fece fascine per il forno, e lasciò il tronco all'acqua e al sole, senza pensarci più.

Or dovendosi fare un Cristo alla chiesa, glielo vennero a chiedere; e volentieri lo donò, che servisse a così nobile cosa.

Il Cristo fu fatto, ed era bello e grosso e valorosamente intagliato, e nella chiesa faceva un bellissimo vedere. Presto la nomea si sparse, e tutti andavano a buttarglisi sotto, raccomandandosi a lui per questo o per quello, che lo stimavano miracoloso.

Accadde che al nicosiano si ammalò il figliolo; e corso subito a' piedi del Cristo lo pregava a gran voce, piangendo e sospirando, che glielo guarisse, avendo quello solo al mondo.

– Cristo mio – gli faceva – ricordati che io ti piantai e zappai, e io ti tagliai con le mie mani; e se non era per me, non Cristo ora saresti ma pero come tanti a Nicosia, che non fanno né fiori né frutti, e ci si appollaiano i merli e le gazze.

Ma il Cristo con le labbra strette e gli occhi in aria non faceva né sì né no; e quello stava là giorno e notte con le mani giunte che gli facesse la grazia; finché una volta non vennero a dirgli che il malato invece di guarire era morto.

– Ahi! – gridò allora, battendosi la coscia – pero non facesti mai pere, e Cristo manco fai miracoli. Lo sciocco fui io a pregarti⁵⁵.

Nino vendica l'oltraggio fatto alla moglie tagliando la gola a Barrafato, così come analogamente, nelle *Metamorfosi*, Procne sgozza il proprio figlio, l'incolpevole Iti, per fare scontare al marito Tereo la violenza perpetrata sulla sorella Filomela. Per contro, mentre la leggendaria e superba Niobe diventa sterile pietra che trasuda lacrime, per il dolore di aver perso i suoi figli, Minica esprime la precisa volontà di diventare pianta fruttifera nell'illusione della maternità⁵⁶.

Ovidio offre anche esempio dell'amore coniugale, con il rapporto di devozione e di fedeltà tra Filemone e Bauci, poveri, ma disposti all'ospitalità e alla solidarietà nei confronti dei viandanti, in realtà Dei in incognito che, puniti i vicini scortesii, ricompensano la coppia esaudendo il suo desiderio di non sopravvivere l'uno all'altro⁵⁷. Anche loro saranno trasformati in alberi, una quercia e un tiglio vicini, insieme per l'eternità. La loro dedizione, propria, del resto, anche nelle coppie degli altri romanzi, sembra rivivere nel matrimonio di Nino e Minica, i quali vivono poveramente curando l'orto e il pollaio. Dopo l'aggressione subita da Minica, Nino si prende cura di lei, la nutre, la asseconda nei suoi momenti di debolezza, non l'abbandona nemmeno quando

⁵⁴ A. CAMILLERI, *Il casellante*, cit., p. 133.

⁵⁵ F. LANZA, *Mimi siciliani*, cit., *Mimo* n. 44, "Il Cristo del nicosiano", p. 30. Un altro spunto Camilleri l'ha probabilmente preso dalla tragica storia, appresa nell'infanzia sempre da Minicu, di *chiddra ddrà*, la donna senza nome che aveva assassinato il marito sterile e a cui attribuisce per analogia il nome della Yerma di García Lorca: «E una donna se non è madre, che cos'è? Un albero da frutta che non dà frutti, una nullità, un pezzo di legno buono solo da ardere [...] Questa storia me la portai dentro a lungo» (A. CAMILLERI, *Yerma*, in ID., *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 204-205).

⁵⁶ Premio o castigo, come osservato da Savinio (cfr. *supra* nota 45): per Mirra, incinta, la mutazione in albero è la punizione per l'incesto, pur se riesce a partorire Adone prima della definitiva trasmutazione. Anche Driope subisce come castigo per la sua empietà la trasformazione in tronco, rami e corteccia che le impedisce di allattare il neonato Anfisso, affidato fra le lacrime alla famiglia.

⁵⁷ Il modello dell'amore coniugale che va oltre la morte è già presente in A. CAMILLERI, *La prova generale*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 7-19.

scivola nella follia autodistruttiva⁵⁸. Quando Minica comincia a cercare di mettere radici, inizialmente cerca di contrastarla perché vuole salvarla dall'inedia, ma in seguito «La vita di Nino oramà bidiva a orari pricisi, cchiù pricisi di quelli del passaggio dei treni»⁵⁹. L'uomo segue i ritmi naturali della moglie e della terra, perché si rende conto che l'unica cosa che può fare per il bene della donna è aiutarla, appoggiarla, fingendo di concimarla e di poterla, pensando di condividere addirittura il suo destino con lei. Arriva quasi a credere nella possibilità di un mutamento, così come in un'antica storia, imparata a scuola e che ricorda vagamente, di una fanciulla trasformata in un albero di alloro⁶⁰.

Anche questa coppia dolente e sfortunata viene però premiata dalla sorte, con un lieto fine da fiaba, in contrasto con la drammaticità della vicenda. È evidente il ricorso a tutta una serie di simbologie che si riferiscono al sofferto desiderio di maternità di Minica: nel corso di un bombardamento, la donna abbandona il fosso in cui nel suo innocente delirio si illudeva di mettere radici e si rintana nel tronco cavo di un grosso ulivo saraceno, una sorta di grembo materno. Nino la tira fuori dalla pianta concitatamente e con fatica, perché, nel tentativo estremo di metamorfosi, Minica aveva quasi realizzato il suo desiderio, «si era talmenti arravagliata da addivintari un tutt'uno con l'arbolu»⁶¹. L'uomo la nasconde in una grotta occultata sotto il pozzo, altra immagine uterina⁶², e il giorno successivo, paventando altre incursioni aeree, cerca di sistemare il ricovero in modo che possa essere più confortevole. Aggirandosi, così, fra i vagoni distrutti, per individuare qualcosa di utile tra i binari, Nino trova inopinatamente un neonato senza nome, sopravvissuto al *raid*, e un fagotto con l'occorrente per accudirlo: immediatamente lo porta a Minica, che finalmente può tornare alla vita. È il 24 dicembre⁶³: un uomo, una donna, un bambino, vittime perseguitate dall'ottusità del potere, trovano rifugio in una grotta e formano un inedito e miracoloso presepe diventando finalmente una famiglia, giacché una genitorialità putativa, sembra suggerire Camilleri, non è da meno rispetto a quella naturale.

4. «Pirchè scigliati Anita?»

L'ultimo capitolo della trilogia, *Il sonaglio*, prevede anche una sorta di trasformazione maschile: Giurlà Savatteri, schivato l'orrore della vita sotterranea del *caruso*, si converte da *picciotto di mari* a *picciotto di terra*. Ancora una volta il ragazzo, capace di catturare i pesci con le mani, nella descrizione iniziale evoca il mitico Cola Pesce; tuttavia, egli ha la possibilità di scegliere la più dinamica e varia vita di campagna nella zona di

⁵⁸ Per un'analisi psicologica accurata della vicenda, si rimanda a G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 131-138 e ID., "Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolidudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 66-74.

⁵⁹ A. CAMILLERI, *Il casellante*, cit., p. 129.

⁶⁰ Ivi, p. 128: «Certe notti che questi pinseri l'angustiarono chiossà del solito, gli viniva gana di annare nell'orto, scavarisi un fosso allato a quello di Minica, trasiricci dintra e circari d'addivintari arbolu macari lui. 'Na pazzia? Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiava. E non si poteva cangiare da vivo? S'arricordò che alle scoli limentari 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'adrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo putivano fari, pirchè ora l'omo non ne era cchiù capace?»; in questo brano il riferimento a Ovidio è palmare.

⁶¹ Ivi, p. 129.

⁶² Cfr. S. S. NIGRO, "La trilogia fantastica", cit., p. 76.

⁶³ Cfr. M. H. VELASCO LÓPEZ, "El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de Andrea Camilleri", cit., p. 79.

Castrogiovanni, il nome arabeggiante di Enna⁶⁴. Nella stessa provincia, nel fantasioso paese di Mascalippa, Camilleri aveva già ambientato *La prima indagine di Montalbano*. Per il commissario, peraltro, «Una destinazione a un paisi di montagna come Mascalippa era peju di una cunnanna a deci anni di galera»⁶⁵: in questo caso, quindi, il personaggio si dimostra insofferente alla montagna, incapace di adattarsi a vivere lontano dal mare.

Nella *mànnara*, Giurlà ha modo di imparare a leggere e scrivere compiutamente attraverso il *De rerum natura* come “libro di pelliccia”⁶⁶, acquisendo consapevolezza di sé. Inizialmente si sente quasi scisso, ma progressivamente percepisce che la montagna abbia preso il sopravvento, perché in quei luoghi non aveva sentito la nostalgia del mare, subito dimenticato. Invece, nel breve periodo in cui torna a soggiornare a Vigàta non fa che pensare a quanto avesse perduto, in primo luogo al legame intrecciato con una capretta. Rimpiange in particolare il silenzio, interrotto solo dalle grida degli uccelli⁶⁷, i profumi, la varietà dei colori in confronto alle sfumature sempre dello stesso azzurro marino; un clima idilliaco, in cui rivivere la leggenda del pastore Dafni, primo poeta dell’isola⁶⁸. Sui monti, l’acqua salata è sostituita dall’acqua dolce della cascatella a cui dissetarsi e in cui lavarsi; a poco a poco Giurlà familiarizza con la diversa superficie del lago, le sue acque ghiacciate in cui non si galleggia e dove egli continua a pescare, recuperando in breve l’abilità di sempre.

Ne *Il sonaglio* si assiste naturalmente a una metamorfosi femminile, stavolta doppia. La capra Beba⁶⁹ assume comportamenti umani: «Era ’na vestia graziusa, ’u pilu era longo, marrò e bianco, le corna curte e dritte, e pariva che sorridiva sempri»⁷⁰. La marchesina

⁶⁴ Pur non essendoci chiare indicazioni temporali, la vicenda si svolge sicuramente dopo il 1876, anno dell’attivazione della ferrovia nella città. Il fatto, invece, che Enna riprenda l’antico nome nel 1927, non è particolarmente indicativo, perché i locali hanno continuato ad utilizzare il vecchio toponimo.

⁶⁵ A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, in ID., *La prima indagine di Montalbano*, Mondadori, Milano, 2004, p. 102. Da notare il parallelismo tra il disagio del giovane Salvo e lo spaesamento di Rocco Schiavone, vicequestore romano trasferito per punizione ad Aosta, protagonista della serie (pubblicata da Sellerio) di Antonio Manzini, allievo di Camilleri alla scuola di regia all’Accademia di arte drammatica.

⁶⁶ In A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 33, De Mauro sfata la convinzione che i pastori siano tutti analfabeti: molti pecorai, invece, portavano con sé i “libri di pelliccia” da rileggere o declamare durante la transumanza.

⁶⁷ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, cit., pp. 101-102, 96. Cfr. F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, cit., p. 25: «Di fronte alle montagne che mai è l’uomo? un verme. [...] il silenzio intorno si riempie di te, dell’anima tua. Belle sono le montagne: o popolate di boschi, o nude e scoscese. Sulle loro cime han sede le nubi, stridono i falchi, e le stelle si riposano prima di tramontare».

⁶⁸ La vicenda di Dafni è narrata ivi, p. 24: «Il primo poeta della Sicilia si chiamò Dafni. Egli era pastore, e mentre le sue pecore pascevano, inventava canzoni e sonava sulla zampogna. La sua voce e i suoi suoni erano così dolci che le api si fermavano, e le pecore cessavano di brucare l’erba». La connessione fra il luogo pittoresco e la narrazione tradizionale è messa in rilievo in L. MEDDA, “«Torno torno all’arbole d’aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell’esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, cit., p. 48: «Siamo in presenza di uno scenario che gradualmente assumerà i connotati del *locus amoenus* [...] narrativamente ibridante del racconto orale, del *cunto*».

⁶⁹ Beba è il diminutivo di Beatrice; si potrebbe pensare anche in questo caso a un vago riferimento dantesco. Un’altra Beba è un personaggio ricorrente nella saga di Montalbano a partire da *La gita a Tindari*, come fidanzata e poi moglie di Mimì Augello. Sulla simbologia rivestita dalla capra nelle diverse tradizioni, si veda V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur ‘risolta’ dalla «trilogia fantastica» di Camilleri”, cit., p. 63, in cui si afferma che la bestia «è figuratamente 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» (i corsivi sono nel testo). La capra compare associata a Lucifero, dal cui accoppiamento sortisce una creatura mostruosa, in S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, cit., p. 35.

⁷⁰ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, cit., p. 60.

Anita di Santa Brigida, «'na picciotteddra beddra come 'u suli», che «zoppichiava tanticchia»⁷¹, ha il piede torto congenito e rivela atteggiamenti caprini.

Anche Giovancarlo Scarabozzo, il timido protagonista de *La pietra lunare* di Tommaso Landolfi, si trova a che fare con una creatura ibrida: «era portato a chiedersi se Gurù in quel momento fosse in definitiva una capra o una fanciulla»⁷². Sotto l'influsso dei raggi lunari, infatti, la capra “mannara” di Landolfi è donna e bestia allo stesso tempo: non si tratta di due personaggi, ma di due personalità fuse in un solo carattere, un'armonia tra due nature che si presentano senza soluzione di continuità, un connubio logico, come appare la coda nel corpo di una sirena. Gurù è la concretizzazione dell'erotismo represso del giovane impacciato, che prova spavento per il fatto che, invece che deforme, quella creatura sembrasse del tutto naturale, come se «quel corpo *dovesse* esser così»⁷³.

Viceversa, le due figure femminili de *Il sonaglio* sono ben distinte e poi si fondono in un'unica personalità, scambiandosi il ruolo di amante di Giurlà, attraverso il possesso del sonaglio evocato dal titolo del libro, dono di Anita a Beba. L'oggetto, smarrito nel lago, viene ritrovato da Giurlà e restituito ad Anita: il simbolico passaggio di consegne avviene da una all'altra attraverso un feticcio⁷⁴, in modo non dissimile dalla conchiglia che determina la Sirena in carica e nel cui uso si avvicendano Maruzza e Resina.

L'umanizzazione di una capra si era già vista in un'altra opera di Camilleri, *La stagione della caccia*⁷⁵. In quel caso la capra girgentana Carmelina era la *zita* dell'erede maschio del marchese Peluso, Ricò, un ragazzo *dolce di testa*, nato per merito della *magaria ortofrutticola* di un'altra figura di taumaturgo che ricorre a suoi particolari rimedi⁷⁶. In questo romanzo quindi, viene sottinteso che il rapporto affettivo fra Ricò e Carmelina è conseguenza dell'intelletto poco sviluppato del giovanotto, qualcosa di eccentrico dovuto a una mente debole, che fa allontanare il ragazzo dalla “normalità”.

La relazione fra Giurlà e Beba, invece, è definita amorosa, con tutta la ridda di sentimenti che ne deriva: la gelosia, la nostalgia, la disperazione per l'abbandono che scivola nella depressione, la paura del tradimento⁷⁷. Giurlà e Beba si snaturano a vicenda e, a causa del loro legame, rifiutano il rapporto naturale con appartenenti alla propria specie; infatti, Beba non si fa montare dal becco, non viene ingravidata e non dà latte, quindi come capra non serve a niente, come asserisce una delle donne mungitrici. Dal canto suo, Giurlà impedisce l'accoppiamento fra gli animali e diventa capobranco, sfidando e vincendo il becco, usando uno strumento umano come il coltello. Inoltre, subisce in qualche modo un rapporto non consenziente con Rosa, che tempo prima lo

⁷¹ Ivi, pp. 132, 149.

⁷² Cfr. T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, Apelfi, Milano, 1995, p. 93 (il corsivo è del testo). Nigro ritiene che la narrazione camilleriana abbia preso spunto «dall'orda metamorfica di Landolfi» (S. S. NIGRO, “La trilogia fantastica”, cit., p. 72). Per quanto affascinante e meritevole di ulteriori studi, non si approfondisce in questa sede l'influenza dell'opera di Landolfi sul romanzo di Camilleri, in quanto l'autore non rientra nel novero delle fonti classiche, né tradizionali. Analogamente, nella precedente analisi di *Maruzza Musumeci*, si è fatto solo cenno alle opere di Tomasi di Lampedusa, Soldati, D'Arrigo e altri scrittori di argomento affine.

⁷³ T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, cit., p. 93

⁷⁴ Sarebbe interessante utilizzare le funzioni di Propp per analizzare i romanzi nella loro mera componente fiabesca: fra le tante voci della lista degli elementi delle favole di magia, la conchiglia e il sonaglio, per esempio, sarebbero il tipico mezzo magico di cui parla il narratologo russo (V. J. PROPP, *La morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, p. 132).

⁷⁵ A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, cit., p. 36.

⁷⁶ Ivi, pp. 34-35. Santo La Matina, il cui nome anche in questo caso è significativo, inizialmente è restio a farsi coinvolgere nella realizzazione delle speranze di paternità del marchese, perché a suo giudizio «non si va contronatura». Impietosito, si lascia convincere, ma stavolta la sua *magaria* dà origine a un ragazzo che «al mondo vegetale continuava ad attenersi».

⁷⁷ La «formula più pura, naturale e animalesca dell'Eros», nella definizione di V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricoeur ‘risolta’ dalla «trilogia fantastica» di Camilleri”, cit., p. 63.

aveva iniziato sessualmente. Il ragazzo asseconda la donna col corpo, ma non con la mente: quasi uno stupro, quindi, così come lo sarebbe stato l'accoppiamento del becco con una non condiscendente Beba. E sempre violenza sarebbe stata se Giurlà avesse profittato di Mela, anche lei debole di comprendonio, la *pupa fatta di carni* che segue la propria animalità⁷⁸, prostituta inconsapevole e sfruttata da due giovanotti spregevoli e cinici, vecchi compagni di giochi del ragazzo. La poveretta viene venduta a uomini che la usano per il mero bisogno fisiologico del sesso, senza amore, senza sentimento, senza emozione.

Camilleri vuol far capire che talvolta le persone si comportano come le bestie, mentre i sentimenti fra Giurlà e Beba sono puri, anche se i due amanti appartengono a mondi diversi. Eppure il ragazzo prova umano ritegno, a differenza della spudoratezza delle non umane sirene, a riferire di queste emozioni ad altri, perché sente oscuramente che riceverebbe incompienza e riprovazione. Anche in questo caso si fa ricorso agli episodi ovidiani, sempre tramandati oralmente come fiabe, stavolta raccontate da Ernesta, una delle donne mungitrici soprannominata la maestra proprio perché conosceva e narrava una gran quantità di storie antiche. Accanto ai miti delle trasformazioni di Dafne in alloro e di Aracne in ragno, si fa cenno a esempi di relazione mista, come la mutazione di Giove in cigno per godersi Leda e la maledizione su Pasifae, inguaribilmente attratta dal toro bianco. I riferimenti principali però sono, non a caso, al *Primo Libro* e soprattutto al *Quarto libro* del *De rerum natura* di Lucrezio, in cui il poeta avverte che la passione amorosa rivolta a un amore esclusivo ha spesso nefaste conseguenze, esaltando l'aspetto carnale dell'amore piuttosto che quello spirituale⁷⁹. Un monito a rispettare la Natura che Giurlà si guarda bene dal seguire, pur essendo ben consapevole del suo comportamento ribelle, evidente dalla frase «e pirchì tinnì stai a liggiri Lucrezio? si spiò»⁸⁰. Segno che il suo istinto gli consiglia scelte diverse da quelle cosiddette “naturali”. Inoltre, il giovane capraio riflette sulle affermazioni fatte in merito alla morte dal poeta latino, senza dividerne le conclusioni:

però Lucrezio non aviva pigliato in considerazioni la suffirenzia di chi ristava vivo avengo perso chi gli stava a cori. E che certe vote addivintava accusi forti 'sta suffirenzia, che uno avrebbi preferuto attrovarsi al posto di chi era morto⁸¹.

Un parallelo col mondo cinematografico potrebbe sembrare azzardato, ma il tema è affine alla trama del premio Oscar per il miglior film del 2018, attribuito a *La forma dell'acqua* di Guillermo del Toro⁸², che curiosamente ha lo stesso titolo del primo Montalbano. La

⁷⁸ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, cit., p. 102. In ID., *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 44, la giovane serva Catarina – che aveva avuto la sua iniziazione sessuale dal proprio incestuoso fratello – viene posseduta dal padrone in stato di dormiveglia, trattata come «una pupa di pezza», un oggetto sessuale. La ragazza non si sottrae all'abuso e non ha nemmeno gli strumenti per considerarlo tale, perché è atteggiamento ritenuto normale, ovvio, frutto della secolare prevaricazione perpetrata sulle donne e sulle classi deboli. Cfr. anche ID., *La setta degli angeli*, cit., pp. 41-42: «Suntina aviva perso il patre, la matre, tutti e quattro i nonni e l'unico frati mascolo. Si l'era pigliata 'n casa un frati di so patre, Tamazio, che era un vidrano e che l'aviva trattata da serva (e chisto era regulari), che l'aviva sbirginata a tridici anni (e macari chisto era regulari), ma che pritinniva che a ogni duminica la picciotta ci lavava i pedi. E chisto non era regulari e Suntina non l'assupportava»: la ragazza sopporta l'abuso sessuale come appartenente alla logica del suo mondo, ma non accetta l'umiliazione da parte dell'uomo che vuol essere trattato come Dio.

⁷⁹ TITO LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, testo latino a fronte, introduzione di G. B. CONTE, traduzione di L. CANALI, testo e commento a cura di I. DIONIGI, Milano, Rizzoli, 2010¹⁹, p. 407, vv. 1061-1067.

⁸⁰ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, cit., p. 167. L'importanza di questo passo è sottolineata anche in M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos”, cit., p. 360.

⁸¹ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, cit., p. 169.

⁸² *The Shape of Water (La forma dell'acqua)*, Stati Uniti, 2017, regia di Guillermo del Toro, vincitore di quattro Premi Oscar nel 2018, fra cui quelli più prestigiosi di Miglior Film e Miglior Regia. La locandina

vicenda riguarda infatti l'incontro fra individui di due specie diverse, una donna e una creatura marina, agli occhi degli altri un mostro da studiare, anche perché dotato di poteri curativi. I due fuggono nell'acqua e per poter vivere insieme la donna viene resa anfibia: non esiste alcun altro rapporto diretto fra la pellicola e il romanzo, ma la locandina del film potrebbe essere illustrativa di un episodio del libro. L'immagine rispecchia e quasi cristallizza il momento in cui Giurlà, sfruttando le sue abilità di pescatore, salva la vita di Anita, anzi sceglie di far vivere Anita, anche se comprende che questo significherà la morte di Beba. Giurlà pur con nostalgia e rimorso è consapevole che la sua natura umana si è imposta:

Aviva sciogliuto, non c'era dubbio, non c'erano santi. In quel momento l'essiri umano che lui era aviva naturalmenti addeciso di sarbari un pari so, 'n autro essiri umano. E questo viniva a significari 'na cosa sula. Che in quell'attimo di virità davanti alla vita e alla morti, Beba era ai so occhi tornata a essiri non la criatura amata, la cumpagna amurusa dei jorni e delle notti, la squasi moglie dell'urtimi tempi, ma sulamenti 'na crapa, un armalo⁸³.

Quello che Giurlà non sa ancora è che non ha motivo di rimpianto: Beba e Anita nell'acqua si sono *appattate*, si sono accordate e si sono unite in nome dell'amore che condividono nei suoi confronti. Forse il ragazzo lo intuisce attraverso un sogno, che richiama una sequenza di un altro film, l'*Atalante* di Jean Vigo⁸⁴. Magari comincia a comprenderlo quando Anita cade in deliquio a causa della sua assenza, la stessa forma di malinconia che stava portando Beba alla morte, nel periodo in cui Giurlà era tornato a Vigàta. Lo realizza senz'altro durante la prima notte di nozze con Anita, che rivela il piede torto: indossando il famoso sonaglio di Beba, la fanciulla rinnova le promesse amorose della capra, stavolta in forma umana. Per i due amanti, ormai senza più timidezza né vergogna, è come camminare su una strada già percorsa insieme, una via conosciuta e amica.

5. Maraviglioso Camilleri

In conclusione, mi piace citare ancora un film di qualche anno fa, *Maraviglioso Boccaccio*⁸⁵, in cui vengono rielaborate alcune delle novelle del *Decameron*, notoriamente dedicato alle donne. Anche in questa trilogia Camilleri celebra le figure femminili⁸⁶: le donne non sono spesso protagoniste dei suoi romanzi e apparentemente pure in questo caso i personaggi principali sono Gnazio, Nino e Giurlà⁸⁷. Il motore di ognuna delle storie, però, è il loro felice rapporto di coppia con Maruzza, Minica, Beba/Anita. Non c'è sacrificio che questi uomini non sarebbero disposti a fare per loro: Gnazio si sottopone a una serie di condizioni perlomeno eccentriche; Nino arriva a commettere un omicidio per vendicare l'oltraggio di cui è vittima la moglie; Giurlà è pronto a rinunciare al benessere e addirittura alla sua stessa vita.

è visibile nel sito ufficiale della 20th Century Fox, <<https://www.foxmovies.com/movies/the-shape-of-water>> [11 luglio 2019]

⁸³ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, cit., pp. 166-167.

⁸⁴ *L'Atalante*, Francia, 1934, regia di Jean Vigo: in «YouTube», <<https://youtu.be/kU0DwGEqfpU>> [11 luglio 2019].

⁸⁵ *Maraviglioso Boccaccio*, Italia, 2015, regia di Paolo e Vittorio Taviani.

⁸⁶ Dello stesso avviso l'analisi in G. MARCI, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", cit., p. 298. Anche in V. BUSACCHI, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricoeur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri", cit., p. 60, a proposito di Maruzza si parla di «un racconto focalizzato sul femminile».

⁸⁷ Maruzza compare a circa un quarto del libro eponimo; Beba circa a un terzo e Anita ai due terzi de *Il Sonaglio*. Minica invece appare fin dalle prime pagine de *Il casellante*.

L'omaggio e l'ammirazione nei confronti dell'eterno femminile è uno degli elementi unificanti i volumi del trittico: infatti, pur essendo a sé stanti e tali da non imporre un ordine cronologico di lettura, i romanzi godono di una continuità tematica attraverso una serie di rimandi – non necessariamente presenti in tutti e tre i racconti – che ne fanno riconoscere il comune tessuto narrativo⁸⁸. Accanto a elementi descrittivi del paesaggio, la costante presenza del mare e dell'acqua, il percorso dei treni, la funzione salvifica della grotta sottomarina o sotterranea⁸⁹, l'orrore della guerra, l'abilità canora di Maruzza e Minica, si fa riferimento ad analoghi stravolgimenti emotivi che scuotono irreparabilmente la vita dei personaggi, trasformando l'idilliaca realtà del *locus amoenus*⁹⁰ in *locus horribilis*. L'atroce dolore per la scomparsa del figlio e il conseguente bisogno di accudimento, per esempio⁹¹; oppure il delirio e la malinconia come conseguenza della perdita o dell'abbandono, che anche in questo caso prevede dedizione e devozione da parte del *partner*; o ancora il rischio di morte corso da Minica e Anita protagoniste dei racconti, sventato da eroi improbabili, quali ferrovieri o caprai. Camilleri pare rammentare, sulla scorta del pensiero di Merleau Ponty, che sia finito il tempo degli dei e degli Ulisse, in cui si credeva ciecamente a un destino già tracciato:

Se si cessa di credere, non solo a un padrone benefattore di questo mondo, ma anche a un ragionevole corso delle cose, allora l'azione dell'eroe resta senza alcun appoggio esterno: non si fonda più su una legge divina, e neppure su un senso visibile della storia [...] Mai gli uomini hanno verificato meglio che il corso delle cose è sinuoso, che molto è richiesto all'audacia, che sono soli al mondo e soli l'uno di fronte all'altro [...] L'eroe dei contemporanei non è Lucifero, non è nemmeno Prometeo, ma è l'uomo⁹².

Sono portatori di amalgama nella narrazione, naturalmente, il continuo riallacciamento alla mitologia classica e il radicamento nell'isola natia, alle cui tradizioni, si è detto, lo scrittore attinge generosamente, con una sorta di strabismo che rivolge costantemente lo sguardo alla leggerezza della favola e alla concretezza della realtà. Camilleri realizza degli apologhi surreali, ricorrendo a una creatività immaginativa che purtuttavia non è svincolata dalla volontà della critica sociale, come conviene al suo innegabile impegno di natura civile. Il protagonista di *Maruzza Musumeci* è il classico emigrato di ritorno, la cui vicenda allude a storie di soprusi, abbandono, miseria e disperazione, a una guerra fra poveri⁹³. Se, come Ulisse, Gnazio è tornato alla sua Itaca, il motivo è non tanto il

⁸⁸ Inclina verso questa ipotesi anche M. H. VELASCO LÓPEZ, “*El Guardabarrera*. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de Andrea Camilleri”, cit., p. 79.

⁸⁹ Cfr. G. MARCI, “Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)”, cit., pp. 297-298.

⁹⁰ Si rimanda a tal proposito alle riflessioni di L. MEDDA, “«Torno torno all'arbole d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, cit., p. 49.

⁹¹ Mentre, come si è visto, ne *Il casellante* Nino si prende cura di Minica e ne *Il sonaglio* Giurlà è determinante nella ripresa di Beba e poi di Anita dalla malattia di consunzione, in *Maruzza Musumeci* è la moglie a occuparsi teneramente dell'affranto marito, come fa notare anche G. MARCI, “Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)”, cit., p. 297.

⁹² M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 2016 [I. ed. 1962], pp. 153-155. *Il corso delle cose è sinuoso* è la citazione in apertura del primo libro di Camilleri, *Il corso delle cose*, appunto. Sulla «mutuazione da un pensiero» del filosofo francese a proposito dell'eroe – che meriterebbe uno spazio più ampio – l'autore si è espresso esplicitamente in V. ALFERJ (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista in 2 dvd, regia di E. CAPPUCCIO, con “Abecedario parallelo” in volume, Roma, Derive & Approdi, 2010, disco 2, voce UOMO, min. 110-113.

⁹³ Non è un caso che sia incaricato di eliminarlo un altro emigrato, di origine irlandese, O'Connor. Sulle connessioni fra il romanzo e il fenomeno migratorio, cfr. T. FIORE, “Andata e ritorni. Storie di emigrazione nella letteratura siciliana tra Ottocento e Novecento - Capuana, Messina, Pirandello, Sciascia e Camilleri”, in «NEOS. Rivista di Storia dell'Emigrazione Siciliana», Anno II, n.1, Dicembre 2008, p. 272, nonché ID.,

nostalgico attaccamento alla terra natia, ma soprattutto la determinazione di sfuggire alle prevaricazioni e alle minacce sulla sua sopravvivenza. Infatti, rifiuta la pretesa della mafia locale di avvelenare le piante di un parco allo scopo di favorire una speculazione edilizia: «Io non ammazzo né cristiani né àrboli»⁹⁴, risponde con fierezza, ancora inconsapevole delle conseguenze. Perché, come ricorda Lanza, gli alberi sono preziosi e devono essere rispettati:

Ricchezza delle montagne sono i boschi. Essi chiamano l'acqua, impediscono le frane, beneficiano l'aria e la terra. Contadino, non disboscare le tue montagne: se ti occorre fare dei tagli segui le norme che lo Stato ha dettate sostituendo con piante giovani le piante abbattute: altrimenti ogni albero che tu tagli è un peccato contro il Creatore, e un danno che fai a te stesso. Maggiormente rimboscate, le tue montagne diventeranno più belle e più utili⁹⁵.

Il valore dell'albero fruttifero, come si è visto, diventa centrale nella vicenda de *Il casellante* ed è un'altra dimostrazione della circolarità tematica della trilogia. Anche in questo caso Camilleri si rivolge alla Storia e si scaglia contro il cieco rispetto della forma da parte del Segretario politico fascista che innesca la tragica vicenda di Minica, trasformando il mite casellante in un assassino senza rimorsi. La truculenta vendetta di Nino è possibile attraverso un *omo di rispetto* che manovra in parallelo al potere dello Stato: ancora una volta la mafia compare sullo sfondo della narrazione camilleriana, assumendo un ruolo fondamentale e marginale nel contempo⁹⁶. Ne *Il sonaglio* non si fa diretto riferimento alla criminalità organizzata, ma è senz'altro presente la mentalità omertosa che spinge il pur onesto Giurlà a non denunciare l'evidente omicidio di un pastore troppo avido e a evitare di parlarne con chiunque, persino col proprio padre.

Queste peculiarità permettono di connettere questa breve serie di romanzi ad altre opere di uno scrittore che teneva a specificare di essere un «italiano nato in Sicilia»⁹⁷, perché, come affermava Lanza, «Tu sei siciliano perché italiano»⁹⁸. Il tema della metamorfosi mitica, difatti, è stato ripreso anche nel monologo dedicato a Tiresia, in una recente, quanto inusuale *performance* teatrale di Camilleri, che si configura quasi come il quarto elemento di una possibile quadrilogia delle trasformazioni. Delle sette vite concesse a Tiresia, quella più inerente a questo lavoro è la sua trasmutazione in donna dopo l'uccisione del serpente, rammentata anche da un passo dell'*Inferno* dantesco, in cui gli indovini sono condannati a camminare guardandosi le terga. Camilleri, ormai cieco, evoca altri poeti privi della vista, Omero, John Milton, Jorge Luis Borges, affermando

“Builders, mermaids and the bauhaus: new visions of the migrant return in Andrea Camilleri's *Maruzza Musumeci*”, in «Studi italiani» [Scrittori tra due mondi: ricerche in corso - Writers between two worlds: work in progress], vol. 54, n. 2, Firenze, Cadmo, 2015, pp. 183-196.

⁹⁴ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 19.

⁹⁵ Cfr. F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, cit., p. 25. Da un'isola all'altra, non posso non citare G. DESSÌ, *Paese d'ombre*, Nuoro, Ilisso, 2003 [I ed. Milano, Mondadori, 1972], pp. 138-139: «ci sono norme, regole precise, si deve tagliare un albero su dieci e mai gli alberi giovani [...] così il bosco non potrà ricrescere, è un grande danno ed è contro la legge». L'autore dedica accorate pagine di evidente disapprovazione circa le pratiche di sfruttamento delle risorse naturali della Sardegna. A margine, anche in questo romanzo l'albero di ulivo ha un ruolo portante. Qualche assonanza fra i due scrittori è ravvisata in L. MEDDA, “«Torno torno all'àrbolo d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, cit., p. 51.

⁹⁶ Cfr. F. LA LICATA, “La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri”, 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 Rthesis», 2016, pp. 13-20.

⁹⁷ Cfr. S. DEMONTIS, “Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri”, in «La grotta della vipera», anno XXV, n. 88, 1999, p. 47.

⁹⁸ Cfr. F. LANZA, *Almanacco per il popolo siciliano*, cit., p. 8.

che «da quando non vedo più, io vedo meglio, vedo con più chiarezza»⁹⁹ e suggerisce tali e tanti numerosi e preziosi spunti di riflessione, da non trovare spazio in questa sede. Al prodigo serbatoio del folklore popolare e della letteratura siciliana precedente, peraltro, Camilleri si era già abbeverato in passato: ne *Il re di Girgenti* – che, a mio modesto giudizio, insieme a *Il birraio di Preston*, è la sua opera più compiuta e seminale – ci sono evidenti echi di Lanza, Guastella, dell’abate Meli e dell’«immancabile Beati Paoli»¹⁰⁰.

Come ulteriore spazio di approfondimento, si potrebbe indagare sull’aspetto puramente fiabesco delle tre vicende, scoprendo se fanno riferimento al modello Melusiano o al modello Morganiano¹⁰¹. Oppure riflettere se i libri della trilogia camilleriana propendano verso il fantastico, lo strano o il meraviglioso, secondo la distinzione di Todorov:

Il fantastico dura soltanto il tempo di un’esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della “realtà” quale essa esiste per l’opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l’una o l’altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l’opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso¹⁰².

Si potrebbero anche fare ipotesi sul motivo per cui l’autore di Montalbano in questa trilogia presenta casi di omicidi irrisolti (in *Maruzza Musumeci* il giovane Aulissi viene dato per scomparso; ne *Il casellante* la morte di Barrafato, grazie all’intervento del boss mafioso, è facilmente attribuita a gente irrintracciabile; ne *Il sonaglio* viene accreditata la tesi dell’incidente per giustificare la morte di Randazzo, un pastore infedele che era stato invece spinto in un burrone per punizione). Uno storico ne *Il casellante* approfondirebbe senz’altro il fatto che la succitata ottusità dei gerarchi fascisti sia responsabile delle disgrazie di Nino¹⁰³ e indagherebbe sulla figura del capocosca, in particolare nel suo ruolo di fiancheggiatore dello sbarco degli americani del luglio del ’43. Nello stesso volume ci sono inoltre evidenti implicazioni di carattere filosofico, psicologico e psicoanalitico¹⁰⁴. È perlomeno curioso, ancora, che tutte e tre le vicende non si svolgano propriamente a Vigàta, ma solo nei dintorni o addirittura in montagna. Ci si potrebbe poi soffermare sul fatto che i personaggi raggiungano un certo benessere economico, con l’inversione dello schema verghiano dell’*ideale dell’ostrica*, per cui il miglioramento delle condizioni

⁹⁹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 38.

¹⁰⁰ Così viene definito in A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, [I ed. Poggibonsi, Lalli, 1978] pp. 32-33. A proposito del debito di Camilleri nei confronti di Natoli, si rimanda al documentatissimo saggio di S. LONGHITANO, *Sull’intertestualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli*, cit.

¹⁰¹ L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 1989. In maniera grossolana, *Maruzza Musumeci* apparterebbe al modello melusiano; *Il sonaglio* al modello morganiano; essendo meno fiabesco e più realistico, inserire *Il casellante* all’interno di uno dei due schemi è più complicato e addirittura forzato. Al mito melusiano allude M. H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos”, cit., p. 355.

¹⁰² T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2000, p. 45. Todorov definisce il fantastico «un genere sempre evanescente» e mette in rapporto l’inesplicabile con le categorie temporali (ivi, p.46).

¹⁰³ Cfr. S. S. NIGRO, “La trilogia fantastica”, cit., p. 70: «contro la demenza storica del fascismo e contro le irreparabili idiozie in camicia nera».

¹⁰⁴ Cfr. l’analisi psicologica di G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit., e le riflessioni di carattere filosofico e psicoanalitico di V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur ‘risolta’ dalla «trilogia fantastica» di Camilleri”, cit., pp. 53-65.

economiche dei personaggi non ne determina la rovina¹⁰⁵. Infine, c'è la concreta possibilità di esaminare con più attenzione il confronto con altri personaggi analoghi della narrativa contemporanea, per esempio fra la Lighea di Tomasi di Lampedusa¹⁰⁶, la Juha di Soldati, le *femminote* di D'Arrigo¹⁰⁷ e Maruzza oppure di approfondire il parallelo fra Beba e la Gurù di Landolfi. Tante suggestioni, si è detto, tanto materiale sul quale riflettere anche in futuro.

¹⁰⁵ Si potrebbe interpretare in senso verghiano la vicenda de *Il casellante*, le cui vicende precipitano dopo la insperata vincita al lotto da parte di Nino, ma il lieto fine del romanzo fa discostare da questa ipotesi.

¹⁰⁶ Per il quale si rimanda al già menzionato L. DANTI, "Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", cit. e G. MARCI, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", cit., p. 302.

¹⁰⁷ In S. ZANGRANDI, "Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi sul mito della sirena", cit., pp. 2-4, c'è un abbozzo di comparazione fra i due personaggi, un accenno a D'Arrigo (p. 5), solo qualche riga dedicata a Maruzza (p. 8). La comparazione di I. VALENTI, "Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri", in «*In Verbis*» (2014), pp. 223-245, disponibile su <<https://www.rivisteweb.it/doi/10.7368/77971>> [11 luglio 2019], si limita al solo aspetto linguistico.

Bibliografia

- ALFERJ, VALENTINA (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista in 2 dvd, regia di E. CAPPuccio, con “Abecedario parallelo” in volume, Roma, Derive & Approdi, 2010.
- BATTAGLIA, SALVATORE, “Savinio e il surrealismo civico”, in A. SAVINIO, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, Saggio introduttivo, pp. I-XXVI.
- BONINA, GIANNI, *Il carico da undici*, Siena, Barbera, 2007.
- BUSACCHI, VINICIO, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur ‘risolta’ dalla «trilogia fantastica» di Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 53-65.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 [I ed. Poggibonsi, Lalli, 1978].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1997, (I ed. Milano, Garzanti, 1980).
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1994 [I ed. «Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura», 1992].
- CAMILLERI, ANDREA, “Vicenda d’un lunario”, in «Almanacco dell’Altana», Roma, Edizioni dell’Altana, 1995, pp. 141-142.
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997, «La memoria», [I ed. «Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura», 1993].
- CAMILLERI, ANDREA, *La prova generale*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 1999, pp. 7-19.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, «La scala», 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell’Altana, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, “Conclusione”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 220-225.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il merlo parlante*, in ID., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2011, pp. 89-126.
- CAMILLERI, ANDREA, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *Yerma*, in ID., *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 202-205.
- CAMILLERI, ANDREA, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, “I quattro Natali di Tridicino”, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2016, pp. 11-46.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Intervista ad Andrea Camilleri su Il Gattopardo*, in ID. (a cura di), *Mezzo secolo dal Gattopardo. Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, pp. 21-28.

- CAPECCHI, GIOVANNI, "L'isola degli sbarchi", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 75-85.
- CONTE, GIAN BIAGIO (a cura di), *Lucrezio*, La natura delle cose, testo latino a fronte, introduzione e traduzione di L. CANALI, testo e commento a cura di I. DIONIGI, Milano, Rizzoli, 2010.
- D'ARRIGO, STEFANO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.
- DANTI, LUCA, "Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", in «Per Leggere», XVIII, n. 35, Autunno 2018 Lecce, Pensa Multimedia S.R.L., pp. 133-166.
- DEMONTIS, SIMONA, "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", in «La grotta della vipera», anno XXV, n. 88, 1999, pp. 47-49.
- DERIU, MORENA, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 23-41.
- DESSÌ, GIUSEPPE, *Paese d'ombre*, Nuoro, Ilisso, 2003 [I ed. Milano, Mondadori, 1972]
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- FABIANO, GIUSEPPE, "Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 66-74.
- FARCI, CAROLA, "A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 86-96.
- FIGLIO, TERESA, "Andata e ritorni. Storie di emigrazione nella letteratura siciliana tra Ottocento e Novecento - Capuana, Messina, Pirandello, Sciascia e Camilleri", in «NEOS Rivista di Storia dell'Emigrazione Siciliana», Anno II, n. 1 - Dicembre 2008, pp. 265-274.
- FIGLIO, TERESA, "Builders, mermaids and the bauhaus: new visions of the migrant return in Andrea Camilleri's «Maruzza Musumeci»", in «Studi italiani» [Scrittori tra due mondi: ricerche in corso - Writers between two worlds: work in progress], vol. 54, n. 2, Firenze, Cadmo, 2015, pp. 183-196.
- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- LA LICATA, FRANCESCO, "La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri", 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, pp. 13-20.
- LANDOLFI, TOMMASO, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995 (I ed. 1939).
- LONGHITANO, SABINA, *Sull'intertestualità e le sue funzioni ne Il re di Girgenti. Il caso de I Beati Paoli*, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 45-58.
- MARCI, GIUSEPPE, "Abbracciare ulivi saraceni?", in G. DOTOLI (a cura di), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane, 2017, pp. 109-125.
- MARCI, GIUSEPPE, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)" in M. E. RUGGERINI, V.

- SZÓKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Fabbricazione di una sirena*, in ID., *Novelle colle labbra tinte*, Milano, Mondadori, 1930, pp. 143-154.
- MEDDA, LAURA, “«Torno torno all’arbolo d’aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell’esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 42-52.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 2016 [I. ed. 1962]
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “La trilogia fantastica”, in *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, pp. 69-79.
- ORAZI, VERONICA, “«La fanciulla perseguitata»: motivo folclorico a struttura iterativa”, in I. PACCAGNELLA *et al.* (a cura di), “*Anaforá*”. *Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 77-97.
- PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1953 [I ed. 1947].
- SAVINIO, ALBERTO, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977.
- SAVINIO, ALBERTO, *Metamorphoseon*, in ID., *Torre di Guardia*, a cura di L. SCIASCIA, con un saggio di S. BATTAGLIA, Palermo Sellerio, 1977.
- SCIVOLETTO, NINO (a cura di), *Ovidio*, *Metamorfosi*, testo originale a fronte, Torino, Utet, 2000.
- SOLDATI, MARIO, *La verità sul caso Motta*, Milano, Mondadori, 1973 [I ed. 1937].
- PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, *La morfologia della fiaba*, a cura di G. L. BRAVO, con un intervento di C. LEVI STRAUSS e una replica dell’autore, Torino, Einaudi, 1966.
- RUSSELLO, ANTONIO *Siciliani prepotenti* [I ed. 1963], Treviso, Santi Quaranta, 2006.
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, “La Sirena”, in G. LANZA TOMASI (a cura di), *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Opere/1*, Milano, Mondadori, 2011 (I ed. 2004), 492-524.
- WEST, STEPHANIE, *Omero. Odissea I-IV*, traduzione di G. A. PRIVITERA, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 1993⁵ (I ed. 1981).

Sitografia

- 20TH CENTURY FOX, “The shape of water”, <<https://www.foxmovies.com/movies/the-shape-of-water>> [11 luglio 2019].
- BRENDLER, ANDREA, IODICE, FRANCESCO, “Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16 Settembre 2002),” in «Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana», vol. 34, n. 2 (2005), pp. 47-57, *JSTOR*, <<https://www.jstor.org/stable/23937522>> [17 luglio 2019].
- CAMILLETTI, FABIO, “Il sorriso del conte zio. Manzoni, Sade e l’omaggio alla Vergine”, in «Enthymema», XIV (2016), pp. 231-246, <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/6959>> [07 luglio 2019].
- FAILLA, GIANNI, “Maruzza Musumeci”, in «Operaincerta», n. 118, Modica, 14 giugno 2015, <http://www.operaincerta.it/archivio/118/articoli/failla_1.html>, [07 giugno 2016].
- GUASTELLA, SERAFINO AMABILE, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Edizione Digitale Pro Loco-Avola, 2014 (I ed. 1883), realizzata da A. PALMERI, <<http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf>> [6 marzo 2018].

- L'Atalante, Francia, 1934, regia di JEAN VIGO, in «YouTube», <<https://youtu.be/kU0DwGEqfpU>> [11 luglio 2019].
- LANZA, FRANCESCO, *Mimi siciliani*, Edizione Digitale, 1999, Riproduzione dell'Edizione Sansoni *Mimi e altre cose*, (I ed. 1928), <http://www.francescolanza.it/Mim_siciliani.pdf> [08 settembre 2017].
- LANZA, FRANCESCO, *Almanacco per il popolo siciliano*, Roma, Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia, 1924, <<http://www.francescolanza.it/ALMANACCO%20PER%20IL%20POPOLO%20SICILIANO.htm>> [8 giugno 2019].
- LO PIPARO, FRANCO, "Il segreto di Camilleri una lingua ideata per essere ascoltata", «La Repubblica», (ed. di Palermo), 27 luglio 2019, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2019/07/27/il-segreto-di-camilleri-una-lingua-ideata-per-essere-ascoltataPalermo11.html>> [28 luglio 2019].
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, Vol. III, Bologna, Forni, 1985 [edizione digitale della ristampa anastatica Palermo, L. Pedone-Lauriel, 1870-1913], <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/giuseppe-pitre/fiabe-novelle-e-racconti-popolari-siciliani-volume-3>> [11 gennaio 2020].
- SELLERIO, «YouTube», <<https://www.youtube.com/user/editsell>> [10 ottobre 2019].
- VALENTI, IRIDE, "Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri", in «*In Verbis*» (2014), pp. 223-245, <<https://www.riviste.web.it/doi/10.7368/77971>> [11 luglio 2019].
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, "El Guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de Andrea Camilleri", in «Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», n. 30 (2018), pp. 73-82, <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018302255> [14 luglio 2018].
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, "La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos", in «Myrtia», n. 33 (2018), pp. 343-374 (El trabajo pertenece al proyecto "Felicidad y literatura: eficacia social del discurso literario" [finanziado por la Universidad de Salamanca USAL- IB/3] bajo la dirección de J. A. González Iglesias), <<https://revistas.um.es/myrtia/article/view/361181/257221>> [4 luglio 2018].
- ZANGRANDI, SILVIA, "Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi sul mito della sirena", in «Sinestesiaonline», n. 6 (dicembre 2013), pp. 1-9, <<http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2013-13.pdf>> [07 luglio 2018].

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, SZÓKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUVOLI, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZÓKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolitudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il telero di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)
11. *La seduzione del mito* (CAPRARA, DEMONTIS, MAYOR, RIZK, SEDDA, TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, VIDAL)

All'improvviso, la sala si è riempita di una folla di studenti.

Sembra che la traduzione interessi gli universitari.

Carlos Mayor

Ci sono narrazioni che cambiano la realtà. O quantomeno lasciano un segno in essa. Le storie di Montalbano scritte da Andrea Camilleri sono fra queste. Esse infatti hanno avuto la capacità di cambiare la relazione di tanti con la Sicilia (e non solo) sia come luogo fisico che immaginario, sia in quanto isola che come semiosfera.

Franciscu Sedda