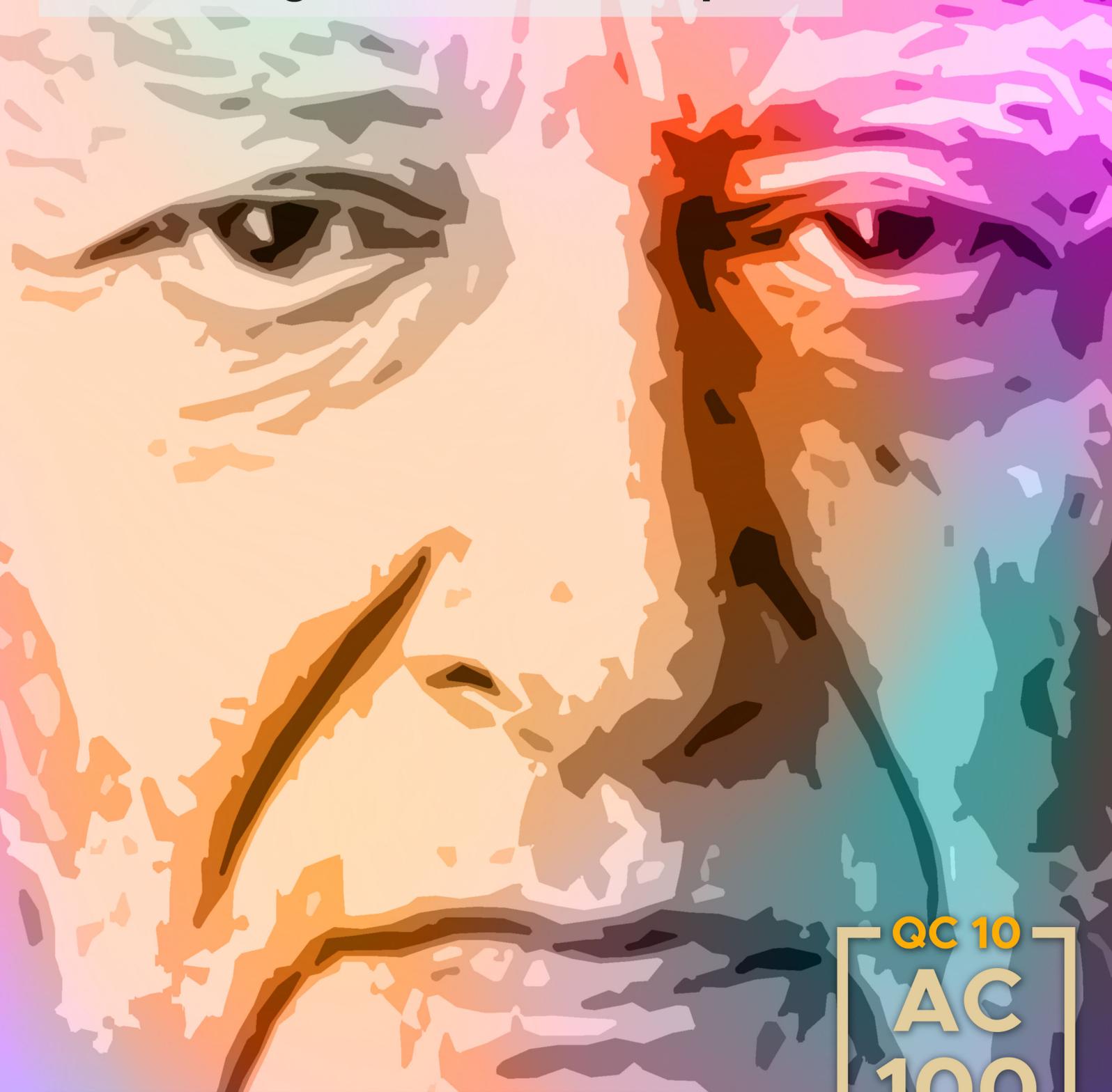


Quaderni camilleriani

25

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

Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli



QC 10
AC
100

Quaderni camilleriani 25

Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli

Direzione

GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)

MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale

PAOLO LUSCI (paololusci1@gmail.com)

Coordinamento redazionale

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

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani 25

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

Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli

a cura di
Morena Deriu

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 25

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

Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli

ISBN: 979-12-80024-21-3

2025 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali



QUADERNI CAMILLERIANI 25

7 *Premessa*
MORENA DERIU

Saggi

13 *Da Tiresia a Caino: intertestualità, intermedialità e mito nell'ultimo Camilleri*
FRANCESCO OTTONELLO

34 *Le materne sirene di Andrea Camilleri da Maruzza Musumeci a Il canto del mare*
FRANCESCA FAVARO

50 *Il lettore-spettatore-giocatore nel cartone animato interattivo.*
Analisi di un longplay
ALBERTO SEBASTIANI

70 *La joven del cascabel.*
Biografía, cuento y mitos clásicos en el quehacer de Andrea Camilleri
MARÍA DEL HENAR VELASCO LÓPEZ

Gli amici di Camilleri

111 *Andrea Camilleri, Carmen e il "fulmineo castello di menzogne"*
SIMONA DEMONTIS

La Biblioteca di Camilleri

119 *L'incontro speciale fra Andrea Camilleri e Augusto De Angelis*
LUCA CROVI

Premessa

MORENA DERIU

Ad Andrea Camilleri i panni del contastorie piacevano e lo ha affermato lui stesso in più di un'occasione: in numerose interviste, sulla scena del teatro greco di Siracusa e nelle pagine di *Autodifesa di Caino*. Si sentiva un contastorie

come quelli di una volta che quando ero piccolo io li vedevo agli angoli delle strade che raccontavano... cantavano... cantavano una sorta di nenia. Raccontavano fatti di cronaca, o importanti. C'avevano una sorta di lenzuolo dipinto con i vari momenti salienti dell'episodio, l'indicavano con una canna mentre raccontavano cos'era avvenuto, poi alla fine si levavano la coppola e passavano tra la gente e ricevevano le offerte. Più offerte ricevevano segno che la gente aveva gradito di più. Mi sembra un'ottima definizione per me stesso¹.

I contastorie di cui Camilleri parla, continua l'autore, non si avventuravano "troppo [...] in voli di fantasia", "né tanto meno di scrittura [...], erano proprio contastorie... contastorie popolari che raccontavano un fatto... basta, senza approfondirlo tanto, solo il fatto di cronaca"². Utilizzavano, inoltre, "un italiano «catarellato», per intenderci [...], che era lo stesso poi che c'era nel teatro dei pupi. Anche lì c'era un linguaggio teatrale che non era solo il dialetto, era un italiano misto al dialetto"³.

Anche se i vecchi narratori non si addentravano nei meandri della fantasia né approfondivano gli episodi o ricorrevano alla scrittura, il nostro autore sceglie e ribadisce per sé la "definizione" di contastorie. Se ne appropria anche se, senza voli di fantasia, non avrebbe potuto scrivere la trilogia delle metamorfosi (tanto per citare un esempio) e anche se, senza scendere nel dettaglio dei fatti di cronaca, non avrebbe potuto dare vita alle indagini del commissario Montalbano. Osservati da questa prospettiva, i contastorie del passato assumono per Camilleri i tratti di figure archetipiche, come un Tiresia o un Caino che lo scrittore abbraccia e che, insieme, reinterpreta, fondendo e confondendo più piani temporali. Nei suoi ricordi d'infanzia, i narratori parlano la lingua di un personaggio che, con ogni probabilità, Camilleri non aveva ancora immaginato: si esprimono come uno dei protagonisti più celebri del moderno contastorie, l'agente Agatino Catarella, futuro telefonista nel commissariato di Vigata.

Se una simile reinterpretazione di alcuni rappresentanti della tradizione orale siciliana è possibile e se questa fusione e confusione di più piani temporali può avvenire, è anche perché Camilleri condivide con i predecessori l'attenzione costante al dialogo tra forme artistiche e narrative differenti. I contastorie di quando era bambino intonavano canti e mettevano in scena fatti di cronaca servendosi di teli su cui avevano dipinto i momenti principali delle vicende che stavano per narrare. Camilleri, dal canto suo, ha esplorato instancabilmente linguaggi espressivi diversi, reinventandosi tra letteratura, teatro e

¹ C. LEDDA, *Due conversazioni con Andrea Camilleri*, «Bollettino di italianistica», 1 (2008), pp. 192-204; il passo è a p. 195.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 196.

cinema. Nel ruolo di contastorie, è riuscito a tessere un ponte fra tradizione orale e innovazione narrativa.

Le pagine che seguono raccolgono quattro saggi e due contributi concepiti appositamente per le sezioni *Gli amici di Camilleri* e *La Biblioteca di Camilleri*. Tutti i lavori, pur muovendo da premesse eterogenee, indagano questa contaminazione tra generi, *media* e tradizioni che è fra i tratti caratteristici dell'opera camilleriana. Ne esplorano il dialogo continuo con altri testi, antichi e moderni, così come con *performance* teatrali, cinema, musica e, persino, videogiochi.

Il titolo del Quaderno, *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli*, sintetizza e dà forma al percorso interpretativo proposto dal volume. Il termine “vati” richiama la dimensione profetica e mitica di figure antiche e portatrici di saggezza che, in *Conversazione su Tiresia* e *Autodifesa di Caino*, si fanno presenze vive, trasformabili e capaci di rivelare il senso dell'identità, della memoria e della loro eredità nel presente. “Sirene” allude invece alle figure ibride e mutanti al centro de *Il canto del mare* e di *Maruzza Musumeci*, enigmatiche mediatrici di una comunicazione sospesa tra umano e divino, fra terra e mare. Il terzo termine, “giocatori”, evoca l'aspetto ludico e performativo assunto dall'universo Montalbano in una serie di cartoni animati interattivi prodotti all'inizio degli anni Duemila. Infine, i “suoni di campanelli” rimandano non solo a *Il sonaglio*, ma anche a una dimensione sonora e onirica che si fa simbolo di intermedialità e testimonia la capacità del linguaggio camilleriano di stabilire un contatto empatico e immediato con il pubblico. Il nostro autore mette spesso in atto una trasformazione creativa delle fonti, coniugando erudizione e immediatezza, profondità e ironia. Il mito si apre così alla possibilità di una metamorfosi profondamente umana, in un intreccio che conferma la coerenza tematica e stilistica dell'universo camilleriano.

La miscellanea si sviluppa secondo un percorso progressivo che attraversa diversi approcci critici e metodologici e che, andando oltre l'analisi testuale, si propone come un invito a leggere l'opera di Camilleri attraverso il dialogo tra generi, *media* e culture differenti. Il volume si apre con il contributo di Francesco Ottonello, che definisce il ruolo di Camilleri come contastorie e introduce una serie di chiavi interpretative ricorrenti nei saggi successivi. L'autore, avvalendosi degli strumenti dell'analisi intertestuale e della riscrittura del mito, mostra come Camilleri trasformi le figure di Tiresia e di Caino in simboli contemporanei. A seguire, il saggio di Francesca Favaro approfondisce il tema della trasformazione identitaria attraverso la figura delle sirene, che diventa strumento per esplorare dimensioni doppie e, insieme, parallele: l'umano e il divino, la terra e il mare, ma anche il maschile e il femminile. Favaro indaga così il mito soffermandosi in particolare sulla dimensione dell'alterità. Alberto Sebastiani amplia la prospettiva adottata nei contributi precedenti introducendo un approccio intermediale e analizzando il rapporto tra l'opera camilleriana e nuove forme espressive come quelle dei videogiochi. L'autore evidenzia come alcune tematiche dell'universo narrativo di Montalbano possano essere tradotte in linguaggi digitali e interattivi, coinvolgendo il “lettore-spettatore-giocatore” in un'esperienza sensoriale più immersiva. Chiude la sezione dei saggi l'intervento di María del Henar Velasco López, che mette in luce come, nel *corpus* camilleriano, il reimpiego del mito e l'innovazione narrativa possano toccare corde comuni a tradizioni letterarie tanto antiche quanto moderne. Il mito della metamorfosi si configura, in Camilleri, come uno strumento dinamico e poliedrico: un ponte tra passato e presente, capace di rinnovarsi attraverso il dialogo fra generi e culture.

Le sezioni conclusive, intitolate, appunto, *Gli amici di Camilleri* e *La Biblioteca di Camilleri*, completano questo cerchio interpretativo. Simona Demontis, soffermandosi sulla figura di Carmen, propone una riflessione sul potere trasformativo della narrazione, accostabile a quella sulle possibilità di scelta e sulla costruzione della colpa presenti

in *Autodifesa di Caino*. Anche Luca Crovi evidenzia la capacità di Camilleri di trasformare gli elementi tipici del giallo in strumenti per offrire chiavi di lettura critiche e simboliche su argomenti come la colpa e la giustizia.

Un tema ricorrente nei contributi è, dunque, il motivo della trasformazione del sé. Camilleri non solo si ritrae come contastorie, ma, attraverso personaggi come Tiresia e Caino, si rappresenta anche nel duplice ruolo di narratore e attore, divenendo una sorta di collegamento fra tradizione e modernità, tra autobiografia e riscrittura mitologica. In questo modo, la scrittura si configura non solo come uno strumento espressivo, ma anche come un mezzo di connessione tra passato e presente, tra la consuetudine orale e la cultura scritta.

Così, il moderno contastorie si inserisce nella lunga tradizione orale siciliana, reinterpretandola e abbracciandone le molteplici forme espressive. Il mito diventa per lui uno strumento privilegiato per esplorare tematiche come l'identità, la colpa, la giustizia, attraverso personaggi che, spesso, sono coinvolti in processi di trasformazione o che sono chiamati a confrontarsi con le proprie radici culturali e personali. Protagoniste di narrazioni che rielaborano storie antiche e simboli, queste figure offrono al pubblico contemporaneo immagini capaci di suscitare riflessioni su questioni esistenziali e sociali attuali, mentre la metamorfosi, fisica o psicologica, diventa una metafora del cambiamento, sia individuale che collettivo.

In tutto questo, la lingua *catarellata* di Camilleri si rivela un ulteriore elemento di trasformazione e di connessione tra l'autore e il pubblico: un ingrediente fondamentale di quell'innegabile successo con cui il moderno contastorie ha riempito la sua coppola.

Saggi

Da Tiresia a Caino: intertestualità, intermedialità e mito nell'ultimo Camilleri

FRANCESCO OTTONELLO

Andrea Camilleri's *Conversazione su Tiresia* and *Autodifesa di Caino* exemplify the author's late-life engagement with mythological reinterpretation and his exploration of universal human themes. These two monologues integrate intertextuality, intermediality, and autobiographical elements, underscoring Camilleri's enduring role as a *contastorie*. Through the figures of Tiresias and Cain, Camilleri blends personal reflection with cultural retrospection, reinterpreting ancient myths to address contemporary issues of identity, morality, and justice. In *Conversazione su Tiresia*, the blind prophet becomes a stand-in for Camilleri himself, symbolizing the narrator's connection to storytelling and poetic tradition. Drawing on classical and modern sources, the work foregrounds the transformative power of myth across time and media. Conversely, *Autodifesa di Caino* reimagines the biblical fratricide as a reflective and defiant figure, interrogating the notions of guilt and divine justice. Caino's self-defence highlights the tension between human agency and moral ambiguity, resonating with themes central to Camilleri's literary legacy. Both works transcend their performative and textual boundaries, inviting audiences and readers to engage with the mythical as a mirror of human experience. Camilleri's final monologues thus stand as testamentary explorations of storytelling's capacity to illuminate the complexities of existence.

1. Il testamento letterario di Camilleri: un *contastorie*, due personaggi e tre *media*

“Ho sempre detto e ripetuto che io sono un *contastorie*”. Così si apre il lungometraggio *Conversazione su Tiresia. Evento di e con Andrea Camilleri* diretto da Stefano Vicario, con sperimentazione della regia cinematografica dal vivo. Il film documenta la messa in scena del monologo – scritto e interpretato da Camilleri, con regia di Roberto Andò – avvenuta l'11 giugno 2018 nel teatro greco di Siracusa per l'INDA¹, cui è conseguita la pubblicazione del libro *Conversazione su Tiresia*².

¹ Istituto Nazionale del Dramma Antico. Il documentario è stato proiettato in sale cinematografiche selezionate dal 5 al 7 novembre 2018, poi è andato in onda il 5 marzo 2019 alle 21.25 su RAI 1 eccezionalmente senza pubblicità, come da richiesta di Camilleri, poiché “avrebbe irreparabilmente spezzato il filo del mio discorso” (riporto la trascrizione delle parole di Camilleri tratte dall'inizio del documentario. Qui e altrove le trascrizioni sono mie). Camilleri menziona nell'introduzione del documentario “le pietre eterne” di Siracusa perché hanno visto operare i padri del teatro occidentale: “Eschilo, Sofocle, Euripide lì in carne ossa a dirigere gli attori”. Il motivo delle pietre, intrinsecamente connesso a quello dell'eternità, torna nel libro: dal riferimento iniziale alle mura di Tebe (città dell'indovino), all'epilogo con Tiresia-Camilleri che dichiara che può intuire “cosa sia l'eternità” solo in questo luogo, in cui si augura di incontrare il suo pubblico dopo cento anni.

² A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018. La prima edizione speciale di *Tiresia* è stata riservata agli spettatori del 54° Festival del Teatro Greco di Siracusa e consegnata il giorno della messa in scena. La seconda edizione è stata pubblicata nel febbraio 2019 nella collana “Il divano” (n. 319). Tra queste due versioni non ho registrato differenze, difatti corrispondono anche nell'impaginazione del testo e nell'indice tripartito che riporta separatamente “*Conversazione su Tiresia*” (p. 7), “*Ho finito*” (p. 55) – l'epilogo di due pagine – e “*Nota*” (p. 57), in cui sono riportati i riferimenti bibliografici, con la menzione *in primis* della monografia di E. ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007, da cui provengono i riferimenti classici; e poi di altre sette opere di autori dell'età contemporanea, citate nelle edizioni italiane di riferimento: J. L. BORGES, *La cecità – L'incubo*, a cura di T. MENEGAZZI, Udine-Milano, Mimesis, 2012; H. HOFMANNSTHAL, *Edipo e la Sfinge: tragedia in tre atti*, introduzione e traduzione di G. PADUANO, Milano, Rizzoli, 1990; C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014 (I ed. 1947); F. DÜRRENMATT, *La morte della Pizia*, traduzione di R. COLORNI, Milano, Adelphi, 2014; A.

Nella scena di apertura del documentario, il più che nonagenario e ormai cieco Camilleri ricorda dalla sua biblioteca che nella vita ha raccontato “storie più o meno inventate, però scrivendole”. Tuttavia, nel caso di quest’opera, afferma di essere riuscito a “raccontare una storia con la mia voce di fronte a un pubblico”, divenendo un autentico “contastorie”, figura che, come l’aedo omerico, ingloba i concetti di autorialità e attorialità³.

Con questo contributo intendo mostrare che *Conversazione su Tiresia* può essere letto come testamento letterario camilleriano, insieme al monologo gemello *Autodifesa di Caino*, uscito postumo nel 2019, sempre per “Il divano” di Sellerio (n. 343). Entrambe le opere propongono una riflessione sia autobiografica sia sul significato dell’esistenza umana mediante uno sconfinamento dei generi all’insegna di intertestualità, intermedialità e riscrittura del mito⁴.

Si tratta di testi che ricalcano il modulo orale del raccolto mitologico per poi svilupparlo su un triplice livello. Esso riguarda la messa in scena teatrale nello spazio della collettività come evento performativo unico e irripetibile, la lettura individuale grazie alla pubblicazione del libro che permette di esperire il testo presupponendo la distanza, e la riproduzione cinematografico-documentaristica che congloba le caratteristiche di ripetibilità e distanza con la singolarità performativa. Per altro, il libro – nella versione speciale stampata per lo spettacolo – è simbolicamente visibile sullo sfondo della biblioteca nella prima scena del film in cui Camilleri presenta *Conversazione su Tiresia*.

Tale triplice aspetto avrebbe dovuto riguardare – sicuramente per i primi due livelli e molto verosimilmente per il terzo – anche *Autodifesa di Caino*, la cui messa in scena era programmata per il 15 luglio 2019 in un altro suggestivo luogo dell’antichità: le Terme di Caracalla⁵.

MacLeish, per cui si veda C. IZZO (a cura di), *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, introduzione, versione e note di C. IZZO, Parma, Guanda, 1955 (I ed. 1949); E. POUND, *XXX Cantos*, a cura di M. BACIGALUPO, Parma, Guanda, 2017; ID., *Canti Pisani*, traduzione di A. RIZZARDI, Milano, Garzanti, 2015; T. S. ELIOT, *Il sermone del fuoco – Poesie*, a cura di R. SANESI, Milano, Mondadori, 1971. Per avermi messo a disposizione l’edizione speciale del Tiresia del 2018 sono grato a Giuseppe Marci, che ringrazio – insieme con Duilio Caocci – anche per i preziosi consigli.

³ Per la questione del rapporto identitario di Tiresia-Camilleri con l’aedo e per riferimenti bibliografici sulla questione rimando a quattro contributi: R. FURNO, “Mito: rappresentabilità e contemporaneità”, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTre Press, 2019, pp. 171-179; S. BORCHETTA, “Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*”, «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 24-26; M. DERIU, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 38-39; F. PUCCIO, “Un indovino sulla scena. Il Tiresia tragico nel monologo-spettacolo di Andrea Camilleri”, «Sinestesie Online», 11.36 (2022), 1-29 <<https://sinestiesonline.it/wp-content/uploads/2022/05/maggio-2022-05.pdf>> [consultato il 28 dicembre 2024].

⁴ Su intermedialità e intertestualità vd. M. FUSILLO, R. TERROSI, “Intertestualità”, in *Enciclopedia Italiana. IX Appendice*, 2015, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_(Enciclopedia-Italiana)/)> [consultato il 28 dicembre 2024]; M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi 2014; ID., *L’immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2018; ID., “Miti, temi e modi. Per una comparatistica transmediale”, «Comparatismi», 5 (2020), pp. 12-20. Sulla ricezione del mito nella letteratura italiana di riferimento i volumi dell’opera diretta da P. GIBELLINI, *Il mito nella letteratura italiana*, 5 voll., Morcelliana, Brescia 2003-2009. Per ulteriore bibliografia sul mito e sulla ricezione classica rimando a F. OTTONELLO, *Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo antico alla letteratura italiana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, 2022/2023, p. 22.

⁵ Come attestano numerosi articoli di cronaca, il 17 giugno 2019 lo scrittore ha avvertito un malore che lo ha costretto al ricovero e lo ha poi portato al decesso due giorni dopo la data prevista per la messa in scena. Una prima rappresentazione teatrale è prevista in occasione del centenario del 2025, nel contesto del Drama Popolare di San Miniato. Come ha raccontato la nipote Arianna Mortelliti, che ha contribuito alla

In entrambi i casi, non si tratta di mere riscritture del mito ma di elaborazioni riappropriative in cui l'autore diviene attore, incarnando dal vivo il personaggio mitologico: rispettivamente, l'anziano indovino Tiresia e il primo assassino Caino. Le due figure sono ancora più indicative se si considera la vicenda biobibliografica di Camilleri: Tiresia rappresenta l'autore contastorie stesso in quanto *homo narrans*, oltre che per i tratti comuni della vecchiaia e della sopraggiunta cecità⁶; Caino indaga il passato alla ricerca dell'origine del male, in quanto archetipo biblico degli assassini, figure che affollano i romanzi camilleriani dall'esordio con *Il corso delle cose* (1978)⁷.

Se in *Autodifesa di Caino* emerge con evidenza il legame con il Camilleri narratore e giallista, in *Conversazione su Tiresia* appare più esplicitamente un richiamo al Camilleri poeta: aspetto meno noto della sua produzione letteraria, risalente agli anni giovanili e mai raccolto in volume⁸. Questa connessione si manifesta non solo nei molteplici riferimenti poetici disseminati lungo il testo – da Omero e Ovidio a Dante e Poliziano, da Apollinaire a Pound, Eliot e Pasolini – ma anche nella caratterizzazione di Tiresia-Camilleri come “poeta autentico” (p. 37).

Il Tiresia di Camilleri ripercorre la propria avventura di personaggio letterario, dall'*Odissea* omerica fino al tardo Novecento. E il nesso tra Tiresia e la poesia rimonta proprio al rapporto con Omero: un legame che John Milton, poeta cieco a sua volta, contribuisce a rendere indissolubile. Camilleri ricorda anche un altro autore cieco: Jorge Luis Borges, citato – nonostante non abbia mai fatto riferimenti a Tiresia – questa volta non per la sua poesia, ma per una frase legata al rapporto identitario di ogni persona con il teatro, per cui si è al contempo pubblico e attori, trama e parole (vd. *infra*). Particolare apprezzamento è mostrato nei confronti di Poliziano, che avrebbe ricordato Tiresia come

rifinitura della stesura di *Autodifesa di Caino* (è citata in A. SELLERIO, *Nota dell'editore*, in A. CAMILLERI, *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 9), il nonno aveva svolto numerose prove dello spettacolo. Mortelliti ha riportato in varie occasioni televisive e giornalistiche l'aneddoto per cui Camilleri avrebbe recitato parte del monologo al fisioterapista di sala, preso dall'entusiasmo di calcare di nuovo la scena dopo *Tiresia*. A differenza del libro di *Tiresia*, escludendo le mere recensioni, la bibliografia critica su *Caino* è alquanto limitata. Segnalo il contributo comparatistico di V. INVERNIZZI, “La figura di Caino tra Mariangela Gualtieri, Andrea Camilleri e José Saramago”, «Enthymema», 29 (2022), pp. 39-61; e la lettura di G. BONINA, “Tra bene e male / *Autodifesa di Caino* di Andrea Camilleri”, «Doppiozero», 29 novembre 2019, <<https://www.doppiozero.com/autodifesa-di-caino-di-andrea-camilleri>> [consultato il 18 dicembre 2024].

⁶ Nel maggio 2016, Camilleri pubblicò *L'altro capo del filo*, il suo centesimo romanzo, dichiarando nella nota conclusiva che si trattava di “un Montalbano scritto nella sopravvenuta cecità” (A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 301). A 91 anni, infatti, lo scrittore perse la vista e non fu più in grado di scrivere autonomamente, motivo per cui dettò l'opera alla sua collaboratrice Valentina Alferj, definita dallo stesso autore come “l'unica che sia in grado di scrivere in vigatese”.

⁷ Scritto nel decennio precedente ma pubblicato per difficoltà editoriali nel 1978, il romanzo giallo è ambientato in un paese siciliano degli anni Cinquanta. Nel 1959, Camilleri aveva pubblicato il saggio *I teatri stabili in Italia (1898-1918)* e in precedenza racconti e poesie in antologie e riviste, dedicandosi all'attività di regista, produttore e sceneggiatore negli ambiti del teatro, della radio e della televisione. Sulla biografia e la bibliografia di Camilleri si rimanda a S. DEMONTIS (a cura di), *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Numero speciale), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021/>>.

⁸ Le prime poesie risalgono al 1939 e i primi tentativi di pubblicazione su riviste letterarie al 1942. La produzione poetica giovanile camilleriana fu promossa da figure quali Valentino Bompiani, Giuseppe Ungaretti e Alba De Céspedes. Alcune informazioni si trovano sul Fondo Andrea Camilleri che rende conto di 21 fascicoli dedicati alla poesia (1939-1961): <<https://archivio.fondoandreamilleri.it/detail/IT-CAMILLERI-ST0001-000019/poesie?query=poesia>> [consultato il 28 dicembre 2014]. Tra i volumi collettanei con poesie di Camilleri segnalo il libro uscito sullo “Specchio” a cura di G. UNGARETTI, D. LAJOLO, *Premio Saint-Vincent 1948. I poeti scelti*, Milano, Mondadori, 1949. Cfr. D. PICCINI, “Camilleri poeta: primi appunti”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 13), pp. 56-63, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.

poeta, capace di formulare profezie in versi di grande potenza espressiva. Ancora, Tiresia-Camilleri è orgoglioso di essere diventato paradigma e anima stessa della poesia per autori come Pound ed Eliot, ai quali è dedicato uno spazio decisivo nel suo monologo (vd. *infra*; cap. 2)⁹.

Nel finale è affrontata anche la riscrittura tiresiana di Primo Levi, dove la poesia diventa elemento salvifico¹⁰. Per Levi, nel campo di sterminio, i versi poetici rappresentano un'ancora di riflessione e resistenza: uno scudo contro la “metamorfosi peggiore della mia [di Tiresia], quella da uomo a non-uomo” (p. 53). Camilleri-Tiresia confessa che nemmeno un profeta avrebbe potuto prevedere un orrore così radicale, poiché oltre i confini della stessa immaginazione.

Anche *Autodifesa di Caino* non è priva di rapporto profondo con la poesia, se a livello intratestuale nell'opera camilleriana si considera *Uomo*, una delle tre poesie giovanili antologizzate da Ungaretti e Lajolo. Qui è testimoniata la capacità di Camilleri di interrogare la condizione umana attraverso l'assunzione identitaria di figure bibliche, in una dialettica tra colpa, speranza e resistenza¹¹:

Quando vi tesi la mano
avete guardato altrove verso le colline
dove il giorno moriva soltanto per me
quando vi dissi che avevo bisogno di voi
avete preferito ascoltare
il suono d'una rauca tromba in un caffè

avete visto il mio corpo ridursi ad ombra
voi l'avete calpestato
coi vostri passi precisi e sicuri

pur di poter vivere ed amare
sono stato Adamo
pur di poter vivere e respirare
sono stato Caino
pur di poter vivere e sognare
sono stato Mosè
pur di poter vivere e sperare
sono stato Davide

ma voi avete sorriso e siete passati oltre

avete lasciato cadere su me tutto il peso
d'un quotidiano dolore
mi avete oscurato il sole
avete imbavagliato la mia bocca
perché non potessi maledirvi
ora sono nudo
il tempo mi ha lapidato
ma ancora non sono l'albero abbattuto
che si porta a bruciare

io vi cammino accanto

un giorno mi dovrete guardare

⁹ Per il rapporto del Tiresia camilleriano con Pound e Pavese vd. S. BORCHETTA, “Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*”, in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 14), pp. 61-76, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.

¹⁰ Il racconto *Tiresia* è incluso in P. LEVI, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 2021 [I ed. 1966].

¹¹ A. CAMILLERI, “Uomo”, in G. UNGARETTI, D. LAJOLO (a cura di), *Premio Saint-Vincent*, cit., pp. 55-56.

In questa poesia, quasi sorprendentemente profetica, il poeta lapidato dal tempo ma non ancora abbattuto riflette su un senso di alienazione, solitudine e incompiutezza, stabilendo la necessità di identificazione con personaggi biblici per poter vivere: tra questi Caino, figura connaturata all'esigenza stessa del respiro. Tale scelta anticipa la tensione etica, narrativa e mitopoietica che caratterizza le ultime opere teatrali, dove il pubblico è chiamato ad ascoltare la voce di Camilleri *uomo* attraverso le *personae* mitologiche assunte in scena.

La poesia si ricollega nel profondo a livello di poetica alle opere-testamento camilleriane, poiché in entrambe assume la voce di figure spesso fraintese dagli altri. La centralità del tema della colpa, connessa alla conoscenza per Tiresia e al delitto per Caino, si intreccia con una riflessione sull'esistenza e sull'eredità umana¹². Questi monologhi finali si configurano quindi come un viaggio interiore culminante nella volontà di lasciare un testamento etico ed estetico.

In *Uomo*, come in *Conversazione su Tiresia*, emerge un Camilleri che non sa rinunciare alla speranza. Il finale poetico richiama il senso di urgenza che anima sia Tiresia sia Caino: l'esigenza di camminare accanto, essere guardati e ascoltati. Quello di Camilleri si configura così come un invito a riconoscere la dignità dell'umano, anche nei suoi aspetti più fragili e contraddittori. Camilleri, pertanto, si congeda dalla scena pubblica non come narratore, ma tornando alle origini poetico-teatrali della sua esperienza letteraria, connessa a una ricerca di contatto orale-fisico con gli interlocutori-testimoni.

L'autore di Porto Empedocle, dunque, si riappropria attraverso le figure di Tiresia e Caino degli orizzonti culturali greco e biblico, fondativi dell'immaginario occidentale, riscoprendo il valore originario dei miti come racconti: affrontati in modo laico, disinvolto e mordacemente ironico.

Entrambi i personaggi hanno una storia secolare di rielaborazioni letterarie e iconografiche che arrivano fino alla contemporaneità. Si pensi, per Tiresia, all'indagine dello scrittore e filosofo Mario Perniola, dal romanzo giovanile *Tiresia* (1968) all'autobiografia *Tiresia contro Edipo* (2021), e per quanto riguarda il genere poetico al poemetto omonimo considerato il capolavoro di Giuliano Mesa (1957-2011) e alla lirica *Quando nacqui mia madre* di Giovanna Cristina Vivinetto (1994-), inclusa nella silloge *Dolore minimo*, vincitrice del Premio Viareggio opera prima¹³. Nel primo caso, Tiresia è assunto come emblema del profeta mediatore tra i mondi (divino e umano) e tra le dimensioni temporali (passato e futuro) in senso tragico, con un nesso tra vita e morte, come si evince dall'epigrafe: "Devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discàpito"¹⁴. Nel secondo caso, invece, l'indovino tebano è assunto come archetipo di una persona transitata dal genere maschile a quello femminile, in rapporto alla transessualità dell'autrice; al di là di ciò, il legame tra poetessa e Tiresia-*mantis* è profondo, come è

¹² Camilleri, per Tiresia, privilegia la funzione di contastorie piuttosto che quella di indovino, giocando sul ruolo della *seconda vista* che fin dall'età classica accomuna (con sfumature diverse) aedo e profeta; si pensi almeno all'*Edipo re* di Sofocle e alle *Baccanti* di Euripide. Cfr. F. PUCCIO, "Un indovino sulla scena", cit., pp. 5-6, 18-24.

¹³ G. MESA, "Tiresia (oracoli, riflessi) (22 luglio 2000 – 24 gennaio 2001)", in ID., *Poesie 1973-2008*, introduzione di A. BALDACCI, Roma, La camera verde, 2010, pp. 343-358; G. C. VIVINETTO, *Dolore minimo*, Interlinea, Novara, 2018, p. 28. La poesia di Vivinetto è antologizzata in J. L. BERTOLIO, *Controcaneone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher, 2022, p. 234.

¹⁴ G. MESA, *Tiresia*, cit., p. 345. "Il più celebre *mantis* della mitologia greca svolge, nella forma delle metamorfosi sessuali e del meccanismo di trasgressione-punizione-ricompensa, una funzione simbolica ambigua di trasgressore e di mediatore", G. UGOLINI, "Tiresia e i sovrani di Tebe: il *topos* del litigio", «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 27 (1991), p. 9. Sul *Tiresia* di Mesa vd. B. DE LUCA, "Il 'Tiresia' di Giuliano Mesa: palinsesti mitologici e metamorfosi dell'indovino", «l'Ulisse», 23 (2020), pp. 515-525.

espresso nell'ultimo verso, in riferimento al "mistero che non si può dire". Entrambe le voci poetiche, benché per ragioni diverse, avvertono un'affinità identitaria con il Tiresia del mito¹⁵.

Nel caso di Camilleri, però, si tratta di una riappropriazione integrale che verte, *in primis*, sulla cecità e sulla vecchiaia, per poi ripercorrere la storia di ricezione come personaggio e persona. Si può parlare di una circolarità del rapporto identitario con Tiresia: tracciato nell'*incipit*, ribadito più volte nel corso del testo e suggellato nel finale in cui persona e personaggio tornano finalmente a coincidere¹⁶.

2. Rapporti intertestuali e intermediali: Tiresia tra carta e scena

La scelta di Tiresia, per affinità elettiva, è anzitutto quella di un uomo dalla vita lunga e sfaccettata, la cui sopraggiunta cecità ha acuito i sensi, che si domanda se la sua acquisita capacità di conoscere il futuro degli uomini consista in un dono e non piuttosto in un'altra condanna divina. A livello macrostrutturale, il monologo può essere suddiviso in sei parti: introduzione (pp. 9-13); avvenimenti principali della vita di Tiresia (pp. 13-20); continuazione del racconto attraverso la disamina delle fonti greche e latine (pp. 20-30); letture di Tiresia come personaggio nell'orizzonte cristiano e medievale (pp. 30-36); elaborazioni di Tiresia dal Rinascimento al Novecento (pp. 36-54); epilogo, separato a livello paratestuale con il titolo *Ho finito* (pp. 55-56; a seguire si trovano la nota con la bibliografia di riferimento e l'indice).

Sintetizzo la vicenda così come viene raccontata da Tiresia-Camilleri nella seconda parte: nasce a Tebe figlio della ninfa Cariclo e di uno dei fondatori della città (di cui non è precisato il nome); da adolescente è mutato in donna per avere ucciso una serpe femmina presso il Citerone; torna a essere uomo in seguito al consiglio fornito dalla Pizia di uccidere un serpente maschio; sposa una donna e ha due figli; data la sua duplice esperienza, è coinvolto come giudice nella disputa tra Zeus ed Era su chi provi maggiore piacere sessuale tra l'uomo e la donna: Tiresia indica che la donna prova maggiore piacere e viene accecato, inaspettatamente, per volontà dell'indispettita Era; infine, per concessione di Zeus riceve sette esistenze da vivere non continuativamente e il dono della profezia.

Già nel prologo il protagonista si rivolge al pubblico precisando che non si tratta di un attore e che quella che vive ora è una delle sette lunghe esistenze, ma non può dire quale. Nell'epilogo confessa di vivere a Brooklyn, al momento, e di dedicarsi ogni tanto a qualche comparsata cinematografica (con riferimento a *La dea dell'amore* di Woody Allen)¹⁷.

Il rapporto di continuo rispecchiamento, in senso pirandelliano, tra autore e attore, persona e personaggio, realtà e mito, è un *fil rouge* del monologo camilleriano, dall'*incipit*

¹⁵ Non mancano opere contemporanee che già dal titolo assumono Caino come emblema dell'errante esistenza umana: dal *Caino* di Mariangela Gualtieri (Einaudi, 2011) a *La terra di Caino* di Alessandro Rivali (Mondadori, 2021), fino alla raccolta di saggi *Il metro di Caino* del poeta Umberto Fiori (Castelvecchi, 2022). Inoltre, *Caino* (ed. it. 2010) è l'ultimo romanzo di José Saramago (*Cairn*, 2009), che condivide con Camilleri e Fiori la prospettiva areligiosa e razionalistica.

¹⁶ Sull'autobiografia in Camilleri vd. S. BORCHETTA, "Persona e personaggio finalmente ricongiunti: *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri e *Nuda è la morte* di Carlos Salem", in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni Camilleriani, 18), pp. 24-33.

¹⁷ "La parabola esistenziale di Tiresia parte dalla Grecia classica per approdare alla Sicilia e, idealmente, a Broadway e Hollywood, patria del nuovo teatro e del cinema, che ne è, sotto diversi aspetti, l'erede. La persona, quindi, è intesa sotto la duplice connotazione di individuo e, etimologicamente, di maschera, che unifica le proprie identità agendo sulla scena, come personaggio teatrale e cinematografico, in una dimensione fatta di immagini, parole, allusioni e, in definitiva, illusioni", S. BORCHETTA, *Persona e personaggio*, cit., p. 28.

all'epilogo¹⁸. Esso è affrontato in un'atmosfera che oscilla da toni ironici e giocosi a modulazioni tragiche e serie, con riflessioni esistenziali profonde.

Il lavoro del contastorie siciliano è originale nell'approccio, pur essendo denso di riferimenti espliciti alle fonti greche e latine, di cui fa un uso libero e spregiudicato, certamente non filologico¹⁹. I nomi degli autori sono citati esplicitamente, ma non sempre sono indicate le opere di riferimento; l'andamento è tendenzialmente diacronico, ma non in senso assoluto. Tra i Greci sono menzionati i seguenti autori: Omero come fonte più antica a proposito dell'incontro con Ulisse nell'oltretomba, ma solo a partire dalla terza parte del monologo (p. 26; cfr. pp. 37 e 45); Esiodo, primo *auctor* citato, come modello principale del racconto, benché la versione camilleriana sia da considerarsi pseudo-esiodica (p. 14); Callimaco per la versione alternativa dell'*Inno V* relativa all'accecamento che sarebbe scaturito dall'osservazione di Atena nuda, ipotesi rigettata dal Tiresia camilleriano (p. 20); Sofocle a proposito della messa in scena dell'*Edipo re*, che segna il fondamentale passaggio, per Tiresia-Camilleri, da persona a personaggio (p. 25; cfr. p. 34); Euripide in una breve menzione con Socrate per il ruolo di Tiresia come funzione letteraria (p. 34); Luciano, a proposito di due originali variazioni del mito che tuttavia non corrisponderebbero a verità (p. 29; vd. *infra*).

Tra i Latini, invece, si ricordano altri cinque nomi: tranne Ovidio che, nelle *Metamorfosi*, è considerato una fonte affidabile e onesta (p. 25), gli altri quattro compirebbero rielaborazioni contraddittorie o diffamatorie. Orazio è considerato un calunniatore di Tiresia perché avrebbe suggerito a Ulisse di diventare un "cacciatore di eredità" (pp. 25-26)²⁰; dalla lettura di Seneca, invece, Tiresia assomiglierebbe a un commissario piuttosto che a un divinatore poiché compirebbe deduzioni e non predizioni (p. 28); mentre Giovenale sosterebbe che Tiresia fosse anche sordo; al contrario, per Stazio nella *Tebaida* l'indovino tebano leggerebbe le profezie anche ascoltando il canto degli uccelli (p. 27).

In sintesi, Tiresia-Camilleri, passando in disamina la sua ventura di personaggio tra le fonti classiche, non manca di evidenziare con tagliente ironia le contraddizioni che emergono tra i racconti, senza mostrare alcuno spirito di riverenza nei confronti dei classici; anzi, al contrario esprimendo giudizi affilati e sarcastici. In questo senso, si

¹⁸ Sul rapporto di Camilleri con Pirandello vd. da G. MARCI, "Camilleri biografo di Pirandello", <<http://www.vigata.org/bibliografia/CamilleriBiografoPirandello.pdf>> [consultato il 28 dicembre 2024], ora in S. LONGHITANO, F. IBARRA (eds.), *De Dante a Camilleri. Estudios sobre literatura y cultura italiana*, Ciudad de México, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 137-148.

¹⁹ Riporto alcuni precisi rimandi alle fonti, non precisati da Camilleri: Omero (*Od.* X 490-495), Esiodo (*Melampodia*, fr. 275 M.-W.); Callimaco (*Lav.Pall.* 70-167); Apollodoro (III 6.7, 72); Properzio (IV 9.58-59), Orazio (*Sat.* II 5), Ovidio (*Met.* III 316-338). Sulle fonti greche nel Tiresia camilleriano rimando a M. DERIU, "Ipotesi greci [...]", cit.; F. PUCCIO, "Un indovino sulla scena", cit. Un lavoro a parte meriterebbero le fonti latine e medievali. In ogni caso, le citazioni dei testi in italiano provengono tendenzialmente da E. DI ROCCO, *Io Tiresia*, cit. Per una disamina delle fonti classiche su Tiresia si vedano K. BUSLEPP, "Teiresias", in W. H. ROESCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-1924, vol. V, coll. 178-200; L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976; N. LORAU, *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris, 1989; G. UGOLINI, "Tiresia", in A. CINQUEGRANI, *Percorsi. L'avventura dei personaggi. Il mito nella letteratura italiana*, a cura di P. GIBELLINI, vol. V/2, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532; C. N. MICHALOPOULOS, "Teiresias between Texts and Sex", «EuGeStA», 2 (2012), pp. 221-239; J. B. TORRES, "Teiresias, the Theban Seer", «Trends in classics», 6.2 (2014), pp. 339-356.

²⁰ Nella *performance* Camilleri esaspera i toni della critica agli autori latini, apostrofando Orazio come "poetastro" e "sedicente poeta" e Giovenale come "suo collega". Seneca, invece, è il filosofo moralista, un così grande educatore al punto che il suo migliore allievo fu Nerone: battuta e attacchi assenti, anche questi, nella versione libreria.

potrebbe parlare di una tensione a problematizzare “la pluralità di varianti connaturata al panorama antico”²¹.

La versione personale del *mantis* è quella che farebbe giustizia, chiarendo e scindendo ciò che è verità da ciò che è menzogna; similmente – in senso più prosastico e seguendo il paragone pseudo-seneciano del libro – facendo cernita degli indizi, per arrivare alla soluzione di verità, a un *detective* che indaga e analizza molteplici tracce²². Talvolta, difatti, si parla di infamie o abbassamenti rivolti nei suoi confronti da parte di autori dell’antichità, come nel caso di Seneca che, nell’*Oedipus*, farebbe di Tiresia una sorta di “piccolo borghese”, un “commissario di polizia, un Maigret, un Montalbano qualsiasi” (p. 28)²³. Luciano, invece, sosterebbe che Tiresia sia ermafrodita, versione rigettata dal Tiresia-Camilleri (ma ripresa da altri autori menzionati, quale Guido da Pisa: p. 35). Rigettata è anche la versione luciana della teoria del cosmo di Tiresia, basata sull’individuazione di stelle femminili e maschili che generano mondi nel momento in cui si scontrano; nonostante il protagonista gradisca la notizia per via della sua poeticità.

Un aspetto da rilevare riguarda l’andamento fondamentalmente diacronico accompagnato da frequenti anacronismi impiegati con finalità ironica: per esempio, a proposito del ritiro dal mondo di Tiresia in una grotta del Citerone, in seguito al *dono* della profezia e all’episodio legato a Edipo. Tiresia dice che non voleva rivelare la verità al re perché pensava al futuro lontano, non tanto per Edipo. Camilleri adotta la tecnica del *persiflage* nei confronti della psicologia e nello specifico di Freud, descritto nello spettacolo come un ometto vestito con serietà e dall’aria severa (nel libro il riferimento è molto più asciutto). Il complesso di Edipo sarebbe una teoria che, per Camilleri-Tiresia, ha rovinato le esistenze degli uomini. Tiresia confessa, tuttavia, che alla fine non è riuscito a non dirlo a Edipo.

La terza parte del monologo inizia con un metaforico crollo dell’Olimpo, dovuto all’affermazione del Cristianesimo, per cui subentra la paura di Tiresia di sparire. Il protagonista rende conto delle interpretazioni cristiane e medievali, inquadrabili in due grandi schieramenti: quello dei protocristiani, che cercarono di cancellare Tiresia dalla storia, e anche di intellettuali come Severino Boezio che lo reputarono “inutile in quanto il destino degli uomini è già tracciato dal cielo” (p. 31); e quello di altri, come Clemente Alessandrino, che lo associarono allo gnosticismo “perché pur nella morte avevo conservato la ragione” (p. 30).

Particolare rilievo è conferito alla posizione di Dante Alighieri che colloca Tiresia all’Inferno tra i fraudolenti, insieme alla figlia Manto. Tiresia-Camilleri cita i versi danteschi (*Inf.* XX 37-45), ma mostra una certa antipatia nei confronti di chi è detto “vostro padre” (p. 31), ripete l’aggettivo possessivo “vostro” e precisa “per fortuna”, giacché egli è tebano.

Appare anche evidente un distanziamento ideologico da Dante, che viene associato alla schiera dei protocristiani fautori della *damnatio* tiresiana e in generale dei profeti pagani. Alighieri accusa, infatti, l’indovino tebano di essere artefice di una doppia frode:

²¹ M. DERIU, “Ipotesti greci [...]”, cit., p. 54.

²² Tiresia, in quanto *mantis*, con la sua autorevolezza cerca “di discernere la verità dalla menzogna. Tale autorevolezza gli viene conferita dal fatto di essere sia un testimone della Storia che un narratore, abituato, quest’ultimo, a destreggiarsi tra il vero e il verosimile, con l’obiettivo di imporre come attendibile la propria visione delle cose”, S. BORCHETTA, “Parole, illusione, minaccia”, cit., p. 71.

²³ Oltre a questo rimando esplicito, in *Conversazione su Tiresia* vi sono altri echi della produzione di Camilleri e in particolare di Montalbano: uno nelle primissime battute con l’inversione soggetto-verbo e la prosodia marcatamente siciliana del “Tiresia sono” (p. 10) pronunciato da Camilleri; uno nel finale, in cui il celebre personaggio è di nuovo nominato come creazione letteraria, “l’invenzione più felice è stata quella di un commissario” (p. 55).

inganna la gente con profezie mendaci e poi inganna la natura mutando sesso due volte. Per Tiresia-Camilleri, però, Dante mente consapevolmente, poiché sapeva bene che l'indovino tebano era semmai una vittima delle condanne inflittele dalle divinità.

La disquisizione dantesca prosegue anche attraverso la cernita di alcuni passi nel *mare magnum* dei commenti trecenteschi alla *Commedia*. Se Jacopo della Lana (commento *ad locum*) nega l'esistenza stessa di Tiresia, l'anonimo dell'*Ottimo commento (ad locum)* elabora una personale teoria *ecologica* che ebbe un certo seguito anche tra altri commentatori (da Benvenuto da Imola all'Anonimo Fiorentino): pur sostenendo la non esistenza di Tiresia, individua il personaggio come un “emblema del corso del tempo e delle stagioni” (p. 34), in grado di predire il futuro soltanto durante l'inverno, stagione in cui sono bassi i vapori terrestri. L'ironia critica di Tiresia-Camilleri nei confronti di tale teoria trae linfa, con voluti anacronismi, anche da temi contemporanei; in questo caso la questione del surriscaldamento climatico: ragione per cui egli sarebbe disoccupato ai giorni nostri.

Camilleri menziona anche versioni stravaganti del mito, tra cui quella dell'*Ovide moralisé*, secondo cui Tiresia è un'allegoria di San Paolo. Bisogna notare anche qui una differenza tra versione di scena e libreria: nella prima, infatti, sono rimossi i riferimenti ai commentatori di Dante, a Guido da Pisa e all'*Ovide Moralisé*; il discorso, da questo punto di vista, procede in maniera più spedita. Tale divergenza si può spiegare con la volontà di dosare maggiormente i rimandi puntuali e le informazioni dotte nella versione teatrale per non risultare pedante: la minore presenza di riferimenti è controbilanciata da altre brevi digressioni di carattere umoristico e da interventi più espressamente enfatici.

Se nei confronti delle letture medievali, il protagonista del monologo presenta perplessità, bollandole tendenzialmente come “tanta volgarità” (p. 36), per la stagione umanistico-rinascimentale parla invece di un “cambio di registro”. In qualche modo, attraverso la storia delle variazioni del proprio mito, Tiresia ripercorre la storia dell'umanità e in particolare dell'evoluzione della cultura e della letteratura.

Poliziano è un autore ammirato in special modo da Tiresia-Camilleri, poiché presenta l'indovino tebano come una creatura poetica. Un altro autore esplicitamente apprezzato è Pietro Aretino, mentre viene espressa perplessità sia nei confronti della teoria di Ludovico Dolce (autore delle *Trasformazioni*, riscrittura con ampliamenti sostanziali delle *Metamorfosi* ovidiane, secondo cui Tiresia è il massimo esponente dell'amore cortese), sia nei confronti dello storico e letterato Scipione Ammirato che parla di un “trattato di poetica” (p. 36).

Dopo la stagione rinascimentale, con l'eccezione di Foscolo (“compaio solo in pochi versi preparatori per il poema incompiuto *Le Grazie*”, p. 37) e delle riprese novecentesche (Pavese per i *Dialoghi con Leucò*, Pasolini per il film *Edipo re* e Levi per il racconto *Tiresia di La chiave a stella*), il percorso verte su autori di altre letterature. In particolar modo spicca quella anglosassone, da John Milton – accomunato a Tiresia, Omero, Borges e Camilleri stesso per la sopraggiunta cecità – con il suo poema *Paradise Lost*, alla Virginia Woolf di *Orlando*, passando per vari poeti, tra cui Archibald MacLeish che tratta di Tiresia nella poesia *Elpenor*²⁴, fino a Ezra Pound e T. S. Eliot, fondamentali poiché non si limitano a riscritture mitologiche, ma – similmente al Camilleri della *Conversazione* – esaltano Tiresia come “paradigma della loro stessa esistenza e della loro stessa poesia” (p. 46), rispettivamente nei *Cantos* e nella *Waste Land*. Di entrambe le

²⁴ Viene menzionato anche un volume sulla poesia anglosassone che raccoglie numerosi testi all'insegna di Tiresia dal tardo Ottocento alla fine del Novecento: E. MADDEN (ed.), *Tiresian Poetics. Modernism, Sexuality, Voice 1888-2001*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

opere sono citati ampi passi, che nella rappresentazione teatrale appaiono a schermo e vengono recitati da Camilleri stesso in *voice over*²⁵.

Non mancano poi riferimenti all'area germanofona, con riflessioni tratte da Hugo von Hofmannsthal per la tragedia *Edipo e la Sfinge* e dal novecentesco Friedrich Dürrenmatt per il racconto *La morte della Pizia*; e nemmeno è tralasciata la letteratura francese: si affrontano le rielaborazioni innovative del primo Novecento di Guillaume Apollinaire, per la commedia surrealista *Le mammelle di Tiresia*, e di Jean Cocteau, per il libretto dell'*Oedipus Rex* di Stravinskij, reso in latino da padre Jean Daniélou (vd. *infra*), e per la commedia *La macchina infernale*.

Anche per quanto riguarda questa parte – la più corposa del libro che mostra lo sbilanciamento di Tiresia-Camilleri verso l'età moderna e in particolar modo novecentesca – appaiono dei rimaneggiamenti tra versione scenica e versione a stampa. Nello spettacolo l'enfasi è posta su Poliziano, e non sono menzionati né Aretino né Foscolo. Allo stesso modo, mentre Milton è ricordato come un “grande poeta inglese” e sono intessute le lodi di Virginia Woolf per il suo capolavoro esemplato sull'esistenza di Tiresia (con Orlando presentato come cavaliere innamorato senza speranza di Elisabetta I, che nella seconda parte dell'opera trasmuta in una donna del suo tempo), d'altra parte, non si trovano riferimenti ad autori come Hofmannsthal e Cocteau.

Oltre all'intertestualità, anche l'intermedialità gioca un ruolo chiave nell'opera, venendo impiegata nei momenti cruciali del prologo e dell'epilogo. Tiresia-Camilleri si pone in un rapporto di ascolto e dialogo attivo con le riproduzioni in scena di brani musicali e spezzoni cinematografici: in particolare, l'epilogo è all'insegna dell'*Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini e di *La dea dell'amore* (1995) di Woody Allen²⁶.

Si può considerare poi anche l'aspetto musicale, dove emergono tre riferimenti principali. Il primo collega antichità e contemporaneità attraverso un'invenzione mitopoietica originale di Camilleri. Nello spettacolo, il flautista Roberto Fabbri (1949-), compositore ed esecutore delle musiche, incarna il personaggio di Fleuno, un poeta e suonatore di *aulós* prodigioso, al quale viene attribuito il merito di far sorgere le mura tebane. Tuttavia, questo personaggio non trova riscontro nelle fonti classiche²⁷.

Vi sono poi due rimandi novecenteschi: ai Genesis e a Stravinskij. Per quanto riguarda il gruppo inglese *progressive rock*, nella didascalia iniziale del libro è presente solo una generica dicitura, dopo la minuziosa descrizione dell'ingresso in scena di Tiresia-

²⁵ Sempre con la tecnica della voce fuori campo – funzionale alla messa in scena e utile all'attore per prendere fiato – sono recitati testi poetici di MacLeish, Pound ed Eliot; un estratto dei *Dialoghi* di Pavese, che mette in bocca a Tiresia parole accusatorie nei confronti degli dèi, rei di avere stravolto il mondo e peggiorato la condizione umana; e un estratto del racconto di Dürrenmatt, in cui la Pizia si scaglia contro Tiresia, accusandolo di dire “cretinate” (A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 44).

²⁶ Cfr. S. BORCHETTA, “Parole, illusione, minaccia”, cit., p. 71; F. PUCCIO, “Un indovino sulla scena”, cit., p. 25.

²⁷ Non compare nell'enciclopedia mitologica di W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1. Bd., 2. Abt. Euxistratos-Hysiris, Leipzig, Teubner, 1886-1890, p. 1483 (nessun personaggio è presente tra Flazzus e Flora). Il flautista entra in scena quando è nominato il “poeta nomade Fleuno che si diceva dotato di arti magiche” (p. 12). Grazie al “suono del suo flauto inimitabile” riesce a far staccare le pietre bianche del Monte Citerone da cui sorgeranno le mura di Tebe. Si tratta di un personaggio inventato da Camilleri per esigenze sceniche e narrative, creando il nome fittizio con una deformazione di ‘fauno’ e rifacendosi alla figura di Anfione, suonatore di lira e amante della poesia. Difatti, se Cadmo è il mitico fondatore della città, i gemelli Anfione e Zeto sono i forgiatori delle mura: il primo faceva staccare le pietre suonando la lira e il secondo, caratterizzato da doti fisiche straordinarie, le trasportava (Apollod. III 5.5.43-44; A.R. I 735-741; Paus. IX 5.7-8; Prop. I 9.8-10, IV 2. 3-4; Hor. *Carm.* III 11.1-4, *Ars* 394-396). Cfr. A. H. KRAPPE, “The Legend of Amphion”, «The Classical Journal», 21.1 (1925), pp. 21-28; B. REITZ-JOOSSE, “Walls of Song: The Myth of Amphion”, in EAD., *Building in Words: Representations of the Process of Construction in Latin Literature*, New York, Oxford University Press, 2022, pp. 173-178.

Camilleri scortato dai bambini, dal flautista e da un giovinetto che rimarrà seduto accanto alla poltrona su cui siede Tiresia: “Parte la musica dei Genesis. Dopo un minuto Tiresia comincia a parlare” (p. 9)²⁸. Come si evince dal film documentario, invece, nella scena siracusana la musica è riprodotta dall’inizio e sono proiettati sullo schermo a gruppi di tre i versi tratti da *The Cinema Show*, settima traccia dall’album *Selling England by the Pound* (1973), che racconta le vicende dell’indovino tebano²⁹:

Take a little trip back with father Tiresias,
Listen to the old one speak of all he has lived through
I have crossed between the poles, for me there’s no mystery
Once a man, like the sea I raged,
Once a woman, like the earth I gave.
But there is in fact more earth than sea.

Torna indietro nel tempo con padre Tiresia,
Ascolta il vecchio che racconta di tutto quello che ha vissuto.
Sono stato ovunque, per me non c’è mistero.
Quando ero uomo, come mare mi infuriavo,
Quando ero donna, come la terra dormivo.
In realtà c’è più terra che mare.

Oltre all’atmosfera di sospensione evocata dalla musica, il testo – assente nella versione cartacea – fornisce, quasi a mo’ di esergo, un indizio sul senso complessivo dell’operazione di Camilleri. Quest’ultima si presenta come un invito rivolto all’ascoltatore a intraprendere con l’autore un viaggio attraverso il tempo, dalle origini mitologiche alla contemporaneità, passando per varie epoche storiche, filtrate attraverso l’esperienza della vecchiaia, ossia il momento in cui il mistero si dissolve. La parola *mystery* assume, in questo contesto, un valore profondo, che supera il mero significato di mistero dell’esistenza, soprattutto se collegata alla produzione letteraria di Camilleri: il mistero come motore dell’indagine tipico dei romanzi gialli. In un certo senso, il racconto di e su Tiresia può essere interpretato come l’indagine finale dell’autore: un’esplorazione del sé e del significato dell’esistenza umana. Questo tema, insieme a quello della colpa, trova un’eco ancora più esplicita nell’*Autodifesa di Caino*, dove viene sondato il problema dell’origine del delitto e, con esso, del male.

Il riferimento musicale a Igor’ Fëdorovič Stravinskij riveste a sua volta un ruolo centrale nell’opera, rappresentando “l’arrivo del Novecento, il secolo del mio riscatto” (p. 39). Tiresia, come si è visto, è al centro di numerose e significative riscritture nel corso del secolo. Tale riferimento si intreccia strettamente con il protagonista, poiché l’*Oedipus Rex* (1927) di Stravinskij, con testo di Cocteau, è un’opera-oratorio in due atti in cui Tiresia occupa una posizione di rilievo, collegata alla profezia su Edipo³⁰.

²⁸ Anche nel caso dell’ingresso iniziale, vi sono differenze tra la versione del libro e la messa in scena effettiva: il giovinetto entra per primo e attende Tiresia-Camilleri in piedi accanto alla poltrona; non subentrano dieci bambini ma un paio di bimbe danzanti accompagnate da una donna; entra in scena anche un’altra figura femminile (l’aiuto regista Valentina Alferj), guida del cieco Tiresia, con occhiali, cappello e abito neri, camicia bianca, il quale si aggrappa alle spalle di lei. Inoltre, la musica dei Genesis, nella sola parte strumentale, inizia subito, azionata dal giovinetto, prima dell’ingresso del protagonista.

²⁹ Sullo schermo è riprodotto il testo sia nell’originale inglese sia nella traduzione italiana che ho qui fedelmente riprodotto.

³⁰ Altri approfondimenti potrebbero essere dedicati agli apporti iconografici, considerate le immagini riprodotte sullo schermo cangiante che fa da sfondo multimediale al palco, al di là dell’acquerello di Johann Heinrich Füssli scelto per la copertina del libro, che riproduce l’apparizione dell’anima di Tiresia a Ulisse.

Si intende ora compiere qualche altra osservazione sulle varianti che intercorrono tra messa in scena e versione a stampa del *Tiresia*, e sugli usi linguistici, per sostenere la tesi che Camilleri ha elaborato un duplice testo: una versione studiata *ad hoc* per la scena teatrale; un'altra volta a integrare la prima con più precisi riferimenti alle fonti e con un *labor limae* linguistico, atto a fornire maggiore scorrevolezza allo scritto.

Vi sono, difatti, varie caratteristiche ricorrenti che divergono tra le due dimensioni, osservabili già nella parte iniziale del monologo: iterazioni enfatiche di singoli lemmi (tipiche del parlato ma che possono anche verificarsi con aggettivi preziosi a livello connotativo, come nel caso di “picchettato, picchettato” con riferimento al Monte Citerone dove è cresciuto Tiresia)³¹; uso del grado superlativo in luogo del grado positivo (come “moltissimo” al posto di “molto”); uso di lessico più semplice e diretto (e.g. “accetto la proposta”, in luogo di “aderì alla richiesta”, p. 12)³²; tendenza alla semplificazione della sintassi e ricorso con maggiore frequenza al discorso diretto (“poi disse: «Voglio essere lasciato solo»”, in luogo di “volle restarvi solo”, p. 12).

Si tratta indubbiamente di un lavoro studiato nel dettaglio, non solo considerata l'esperienza decennale di Camilleri come uomo di teatro, ma anche per via di precise spie linguistiche³³. Se alcune ripetizioni e semplificazioni possono non essere state progettate a tavolino, in altri casi si può ipotizzare più facilmente l'utilizzo di un testo approntato per la messa in scena. Per esempio, ricorre più volte l'esclamazione enfatica “per Zeus” (o “Zeus”), del tutto assente nel testo libresco, e che non può essere verosimilmente imputata a un uso spontaneo di Andrea Camilleri. Si trovano poi riferimenti diretti al pubblico e inviti alla complicità assenti nella versione libresca come “amici miei” e “detto fra noi”.

Un altro aspetto ancora non osservato dalla critica è che nel racconto dell'incontro con la Pizia, Camilleri-Tiresia pronuncia anche battute in greco antico, aggiungendo salace ironia alla scena che vede la Pizia come una “rimbambita” (p. 15). Con un assurdo anacronismo finalizzato a suscitare il riso per contrasto, la profetessa si lamenta del greco parlato da Tiresia (un greco da “terrone tebano”) e gli chiede di parlare in italiano. La battuta pronunciata da Tiresia-Camilleri sembra richiamare l'*incipit* classico che Demostene usa per rivolgersi agli Ateniesi in contesti di crisi o difficoltà politiche nell'orazione *Sulla Pace* (1): τὰ παρόντα πράγματα πολλὴν δυσκολίαν ἔχοντα καὶ

³¹ Nella versione stampata si legge, invece, di “enormi pietre bianche che picchiavano il foltissimo verde degli alberi”, A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 10.

³² Ancora ricorrono espressioni sinonimiche varie come “serpenti avvoltoati” per “serpi avviticchiate” (p. 13). Nel passo dell'incontro con i serpenti del Citerone, a causa dei quali Tiresia sarà tramutato in donna, è evitato nello spettacolo il verbo “s'asserpentava” (con riferimento alla divinità: Zeus e Cadmo), per cui Camilleri pronuncia la più piana espressione “si trasformava in serpente”.

³³ Può essere significativo ricordare le parole di un giovane Camilleri tratte da un Radiocorriere TV a proposito della messa in scena, nel 1960 presso l'INDA al teatro greco di Siracusa, dell'*Orestide* di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini, con regia di Vittorio Gassmann e Luciano Lucignani. Camilleri mostra entusiasmo sull'efficacia della resa pasoliniana, che a differenza di quella filologica, è accuratamente approntata per la messa in scena: “Gli spettatori del Teatro Greco usano comprare, assieme ai cuscini, anche il volumetto della traduzione e con esso si comportano un po' come i frequentatori dei teatri lirici. Negli anni scorsi abbiamo avuto modo di osservare come il volumetto si rivelasse in certi momenti indispensabile per la comprensione delle battute e non per difetto d'acustica o di dizione ma proprio perché i traduttori, rispettosi del testo originale, si erano preoccupati più della fedeltà filologica che non della necessità di far chiaramente capire quanto veniva detto. Quest'anno invece il volumetto, durante gli spettacoli, è rimasto chiuso sulle ginocchia dello spettatore”, A. CAMILLERI, “L'Orestide di Eschilo”, «Radiocorriere TV», 37.24 (1960), p. 4. Traggo la citazione da F. OTTONELLO, *Pasolini traduttore di Eschilo. “L'Orestide”. Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, München, Grin Verlag, 2018, p. 18; cui rimando per approfondimenti. Online è consultabile l'intero archivio della rivista settimanale, organo ufficiale della RAI dal 1925 al 1995 (<<http://www.radiocorriere.teche.rai.it>>).

ταραχὴν ('le circostanze presenti sono caratterizzate da grande difficoltà e agitazione'. Nello spettacolo, vi è un inciso in italiano dopo τὰ παρόντα πράγματα: "Le dissi").

Nel libro non appare la parte iniziale del vivace scambio tra i due, ma solo un lapidario sommario: "Le esposi il problema e lei mi disse" (p. 15). È mantenuta invece la similitudine attualizzante: per Tiresia fu difficile distinguere un serpente maschio da uno femmina, come in Italia è difficile distinguere un politico di destra da uno di sinistra (p. 16).

Non manca anche l'uso irriverente del turpiloquio, nella tipica formula siciliana di "minchiate" (mantenuto anche nella versione scritta: p. 19), indirizzato alle spiegazioni bugiarde di Zeus, che sostiene di non potere intervenire sulle decisioni degli altri dèi (il riferimento è all'accecamento di Tiresia voluto da Era).

A proposito della trasformazione in donna, nella *performance* teatrale Camilleri si dilunga in maggiori particolari sull'effetto della ricezione di un cervello femminile e non solo dei genitali. Mediante toni scoptici giocati sugli stereotipi femminili, anche qui non sono risparmiati anacronismi, con riferimenti al ragù, al pannolino e allo stirare gli abiti per il marito. Inoltre, ricorre la peculiare espressione "anni di femminato", assente nel libro, che ha suscitato particolare riso nel pubblico, come registrato nel documentario. È possibile ascoltare anche un errore: Esiodo è definito "il grande storico", *lapsus* dovuto probabilmente alla sovrapposizione con "il primo storico" Erodoto (nel testo stampato si trova semplicemente il nome di Esiodo).

In sintesi, le varianti non sono frutto di dimenticanza, bensì ingegnose scelte autoriali e attoriali, che offrono mirate coloriture interpretative e denotano una ricerca di complicità empatica con il pubblico. Certamente, a teatro, è anche il corpo dell'autore-attore a fare la differenza, con una presenza scenica di impatto che conta su una voce roca profonda e sulla gestualità³⁴. Si pensi, per esempio, al gesto scenico dell'epilogo, con le mani che si intrecciano in unione, dopo essersi alzate alternativamente, sinistra e destra, nel momento in cui Camilleri-Tiresia ha pronunciato le parole "persona" e "personaggio".

Per facilitare un riscontro più immediato riporto la trascrizione della *performance* teatrale e la versione a stampa, relativamente all'*incipit* con la prima parte e all'epilogo *Ho finito*, che nello spettacolo prosegue senza soluzione di continuità:

Incipit (trascrizione e didascalie mie)

Chiamatemi Tiresia, per dirla con quel signore che ha scritto un romanzo su una balena bianca. Oppure Tiresia sono [con enfasi e più marcata prosodia siciliana], per dirla con qualche altro che forse conoscete [applauso scrosciante].

Zeus mi diede da vivere sette esistenze e questa è una delle sette, però non posso dirvi quale. Di sicuro, negli anni passati, qualcuno di voi avrà visto il mio personaggio su questo stesso palcoscenico, ma si trattava di un attore che impersonava me, mentre io, Tiresia, stasera, sono qui di persona personalmente [risata e applausi]. Per... per dirvi... tutte le traversie che il mio personaggio ha passato nei secoli scorsi e per fare il punto sul momento esatto nel quale da persona divento personaggio.

Dunque, io sono nato a Tebe, figlio di una ninfa, Cariclo, e di uno dei padri fondatori della città. Tebe sorge a sud del monte Citerone, eh eh! Il monte Citerone che avrà tanta parte delle mie vicissitudini non era un monte come gli altri, era un monte bellissimo a vedersi, tutto avvolto in un verde cupo intenso, picchettato picchettato qua e là da enormi massi bianchissimi, contro cui si frangevano le acque di ruscelli di rivi di un'acqua freschissima, purissima. Ah, era il monte delle metamorfosi!

³⁴ Sull'aspetto teatrale vd. F. PUCCIO, "Un indovino sulla scena", cit.

Incipit (testo a stampa, pp. 9-11)

Chiamatemi Tiresia. Per dirla alla maniera dello scrittore Melville, quello di Moby Dick. Oppure Tiresia sono, per dirla alla maniera di qualcun altro.

Zeus mi diede la possibilità di vivere sette esistenze e questa è una delle sette. Non posso dirvi quale.

Qualcuno di voi di certo avrà visto il mio personaggio su questo stesso palco negli anni passati, ma si trattava di attori che mi interpretavano.

Oggi sono venuto di persona perché voglio raccontarvi tutto quello che mi è accaduto nel corso dei secoli e per cercare di mettere un punto fermo nella mia trasposizione da persona a personaggio.

Sono nato a Tebe, figlio di una ninfa che si chiamava Cariclo e di uno dei fondatori della città. Tebe sorge a sud del Monte Citerone, un luogo che avrà larga parte nella mia storia. Non era un monte qualsiasi, si distingueva per le sue enormi pietre bianche che picchiavano il foltissimo verde degli alberi e delle piante, dove si infrangevano fiumi e rivi di acqua purissima e freschissima.

Era un monte magico dove tutto poteva accadere.

Era stato a lungo il luogo prediletto per i fugaci amori di Zeus.

Era un monte dove ogni metamorfosi era possibile.

Epilogo (versione teatrale; trascrizione e didascalie mie)

Ho finito [applausi scroscianti].

Vi sarete chiesti... vi sarete chiesti – scusate ancora un attimo [prosegue l'applauso] – perché in sostanza io sia venuto qui davanti a voi a parlarvi di Tiresia; è vero, è vero. Ma vedete a settembre compirò 93 anni, che sono tanti, tantissimi [applausi]. Ho fatto il regista di teatro, di televisione, di radio, ho scritto più di cento romanzi, un mio personaggio, Montalbano, percorre felicemente il mondo. Poteva bastarmi, no? No, non m'è bastato [risate, si sente qualcuno che dice "bravo"], perché a novant'anni, diventato cieco, mi è venuta una curiosità immensa di capire – no, capire no, è un verbo sbagliato, non si può capire – ma di intuire cosa sia l'eternità, quell'eternità che ormai sento così vicina a me. E allora ho pensato che venendo qui in questo teatro, fra queste pietre, veramente eterne, sarei riuscito ad averne almeno un'intuizione.

Vi chiederete cosa faccio e cosa vivo. Bene, attualmente vivo a Brooklyn e campo la vita vendendo cerini e ogni tanto faccio una comparsata al cinema, ma è avvenuto un miracolo, un regista mi ha chiesto di fare la parte di Tiresia. E finalmente dopo secoli persona e personaggio si sono finalmente ricongiunti.

[Applausi scroscianti. Camilleri si alza, insieme al giovinetto che ha ascoltato la storia, con il sostegno della donna che lo ha accompagnato alla poltrona]

Grazie. Scusate, vorrei dire un attimo, vorrei dirvi ancora una cosa. Mi piacerebbe che ci rincontrassimo, tutti quanti, qui, in una sera come questa, tra cento anni! Me lo auguro, ve lo auguro, buonanotte, ciao!

Epilogo (testo a stampa, pp. 55-56)

Ho finito

Forse vi state chiedendo la vera ragione per la quale mi trovo qui.

Ho trascorso questa mia vita ad inventarmi storie e personaggi, sono stato regista teatrale, televisivo, radiofonico, ho scritto più di cento libri, tradotti in tante lingue e di discreto successo. L'invenzione più felice è stata quella di un commissario.

Da quando Zeus, o chi ne fa le veci, ha deciso di togliermi di nuovo la vista, questa volta a novant'anni, ho sentito l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità e solo venendo qui posso intuirlo. Solo su queste pietre eterne.

Ora devo andare.

Vi chiederete cosa faccio adesso. Attualmente vivo a Brooklyn e ogni tanto mi chiamano per fare la comparsa in un film. Nella mia ultima interpretazione ero Tiresia che vendeva cerini, persona e personaggio finalmente ricongiunti.

(sullo schermo un breve spezzone del film *La dea dell'amore* di Woody Allen)

(Tiresia si alza e se ne va)

Può darsi che ci rivediamo tra cent'anni in questo stesso posto. Me lo auguro. Ve lo auguro.

La versione teatrale presenta un tono marcatamente colloquiale e performativo. L'uso dell'articolo "quel signore" al posto del nome "Melville" crea una vicinanza emotiva e culturale con il pubblico, mentre il riferimento alla "balena bianca" anziché al titolo *Moby Dick* dimostra una semplificazione atta a favorire l'immediatezza e la comprensione diretta. Nella versione a stampa, invece, la formulazione è più formale e precisa. Il riferimento diretto a Melville e al titolo dell'opera suggerisce un intento più didascalico e meno incline alla semplificazione.

In teatro, Camilleri inserisce una marcata pausa e variazioni prosodiche che valorizzano l'enfasi siciliana: *Tiresia sono*. Questo rafforza l'identità dell'autore come narratore-personaggio e sottolinea la dimensione orale del testo. Nel libro, l'enfasi vocale è assente, e la ripetizione stilizzata ha un effetto di compostezza narrativa.

L'applauso scrosciante al termine della *performance* dimostra l'efficacia retorica della battuta teatrale. Nella versione a stampa, la mancanza di questa interazione diretta riduce l'impatto emotivo e spettacolare, adattandolo al silenzio della lettura.

La versione teatrale enfatizza il vissuto personale di Camilleri, con dettagli come l'età (93 anni) e inserzione di riflessioni che appaiono più spontanee: "Capire – no, capire no, è un verbo sbagliato". Ciò conferisce maggiore autenticità e vulnerabilità al monologo. Il testo a stampa è più conciso e concettuale. La riflessione sull'eternità è filtrata attraverso un tono più meditativo e meno colloquiale, dove prevale l'idea dell'intuizione invece dell'espressione diretta di emozioni. Nella *performance* teatrale, la chiusura è segnata da un "buonanotte, ciao!", un saluto familiare che rafforza il legame con il pubblico. Questa informalità è omessa nella stampa, che termina con un tono più neutro e letterario.

In definitiva, la versione teatrale sfrutta appieno il registro linguistico orale e le radici siciliane di Camilleri, che emergono nella prosodia e nei dettagli performativi. Questo conferisce al monologo un'immediatezza che lo rende unico e radicato nel vissuto personale dell'autore. Il testo a stampa adotta un registro più neutro e universale, sacrificando in parte la vivacità teatrale per favorire chiarezza e leggibilità. Il monologo teatrale vive della presenza fisica di Camilleri, della sua capacità di coinvolgere il pubblico e di modulare il ritmo con pause, enfasi e interazioni dirette. Nel passaggio alla stampa, questi elementi sono attenuati per adattarsi al *medium* silenzioso e riflessivo della lettura. In entrambe le versioni, l'intuizione dell'eternità è il fulcro filosofico dell'opera. Tuttavia, nel contesto teatrale questa riflessione è arricchita dall'ambiente concreto (le pietre del teatro greco di Siracusa), mentre nel testo a stampa assume un carattere più astratto e universale. Ancora, in teatro, il richiamo a Tiresia è più immediato e personale, legato al percorso di vita di Camilleri e alla sua cecità. Nel libro, Tiresia diventa simbolo di una condizione umana più generale, perdendo in parte l'aspetto autobiografico ma guadagnando in universalità.

In sintesi, le due versioni di *Conversazione su Tiresia* offrono due esperienze complementari: la *performance* teatrale cattura la vitalità e la personalità unica di Camilleri, mentre la versione a stampa consolida i temi universali in una forma più meditata e distillata.

3. Conclusioni: Caino a confronto con Tiresia

Se Tiresia è vittima delle varie scelte delle divinità, e subisce le punizioni inferte che determinano la sua sorte, Caino rappresenta invece l'uomo che sceglie e che, proprio a causa delle sue scelte, può sbagliare e subirne le conseguenze. Il monologo si apre, infatti, con l'entrata in scena di Caino su una pedana mobile, che si rivolge all'uditorio presentandosi come il primo assassino della storia, come se fosse in tribunale, salvo poi correggersi. A livello macrostrutturale, l'opera può essere suddivisa in prologo (pp. 13-15), corpo centrale (pp. 15-77) ed epilogo con entrata in scena di Caino (pp. 77-79). Mediante un lungo *flashback*, intervallato da sbalzi in avanti nel tempo, Caino racconta la personale versione della genesi del mondo, di Adamo ed Eva, della sua nascita, delle vicende connesse al fratello e alla sua uccisione, delle conseguenze che lo porteranno a errare e a fondare la città di Enoch, riflettendo anche sulla ricezione moderna e contemporanea della sua figura: da Giordano Bruno a S. T. Coleridge, da Gioacchino Belli a Dario Fo³⁵.

Il messaggio dell'opera è espresso in modo esplicito nel finale: "In sostanza volevo dirvi [...] che non esiste la predestinazione e che Dio ha ragione, possiamo scegliere". Dopo il rifiuto del provvidenzialismo, il protagonista Caino-Camilleri non si abbandona a moralismi spiccioli, anzi, sostiene al contrario che "non sempre dal bene nasce altro bene e che non sempre il male genera altro male". A sostegno di tale affermazione, l'autore si serve anche qui di un rimando intermediale. Il riferimento cinematografico a Woody Allen nel *Tiresia* è speculare, anche per la cinica ironia in comune, a quello a Orson Welles del *Caino*, in cui è citato per esteso il noto spezzone di *Il terzo uomo* (1949) di Carol Reed in traduzione italiana, per cui – come riportato nella didascalia – era prevista la proiezione sullo schermo durante lo spettacolo³⁶:

In Italia per trent'anni sotto i Borgia ci furono guerre, terrore, omicidi, carneficine, ma vennero fuori Michelangelo, Leonardo da Vinci e il Rinascimento.
In Svizzera non ci fu che amore fraterno, ma in cinquecento anni di quieto vivere e di pace che cosa ne è venuto fuori? L'orologio a cucù.

La posizione assunta da Camilleri nei confronti di Caino è difensiva, o meglio autodifensiva, poiché – come per Tiresia – un aspetto programmatico è l'assunzione dell'identità del personaggio in scena. Essa si rifà a una lunga tradizione che Camilleri non manca di citare. Anche Lord Byron, fondamentalmente, riteneva ingiusta la punizione di Caino, che non sa che cosa sia la morte, perché nessuno è morto prima, il che ne accresce la sofferenza. Il *Caino* di Byron rappresenta, come il *Manfred*, il conflitto tra *mind* e *matter*, aspirazione all'assoluto e inadeguatezza, mostrando una pulsione superomistica *ante litteram*³⁷.

³⁵ Non mi è possibile, in questa sede, procedere a una lettura esauriente dell'opera: mi riprometto di compierla in futuro. Si consideri che Camilleri-Caino si serve di varie "interpretazioni che esegeti biblici, letterati e musicisti hanno dato degli episodi che lo riguardano: siamo dunque davanti a un testo dalla forte componente intertestuale e citazionistica", V. INVERNIZZI, "La figura di Caino [...]", cit., p. 18.

³⁶ La battuta sugli orologi a cucù (originari in realtà della Foresta Nera) fu una trovata dello stesso Welles, come dichiarato dallo sceneggiatore G. GREENE, *Il terzo uomo* (1950), traduzione di G. BALDINI, Milano, Bompiani, 1951.

³⁷ Concetto dibattuto nella monografia di F. BUFFONI, *Perché era nato Lord. Studi sul romanticismo inglese*, Roma, Pieraldo Editore, 1992, *passim*.

Dal punto di vista stilistico, la sintassi è fluida e prevalentemente paratattica. Non mancano, similmente allo stile di *Conversazione su Tiresia*, colloquialismi e anacronismi, talvolta anche espressioni dialettali e turpiloquio. Le espressioni colloquiali accostate ai personaggi biblici servono a creare un effetto comico, ponendosi in antitesi rispetto ai toni solenni della *Genesis*: si pensi, *exempli gratia*, a un'espressione come "Abele reagì di brutto" (p. 40).

Allo stesso modo, vi sono anche citazioni e riferimenti colti che spaziano dal cinema alla letteratura. Tra quelle maggiormente esplicite si possono menzionare il pensiero critico di Elie Wiesel sull'indifferenza di Abele e quello di Borges sul concetto di legittima difesa di Caino³⁸.

In definitiva, Andrea Camilleri ha riletto figure di grande portata simbolica come Tiresia e Caino, usando il racconto mitico come strumento per sondare temi autobiografici, contemporanei, e riflettendo al contempo sulla condizione umana e sul senso stesso dell'arte letteraria. *Conversazione su Tiresia* e *Autodifesa di Caino* sono due monologhi che, pur appartenendo a tradizioni differenti, condividono tratti distintivi in comune: l'assunzione della prospettiva del protagonista archetipico che prevede l'atto attoriale di personificazione, l'uso della narrazione mitopoietica come mezzo di reinterpretazione su diversi livelli mediali non limitati al libro cartaceo.

Anche la *Conversazione* tra Tiresia-Camilleri e il pubblico viene costruita tramite la critica delle fonti citate, ed è in realtà quindi un'*autodifesa*; entrambi i monologhi su Tiresia e Caino ricalcano infatti il modulo classico dell'orazione giudiziaria. I testi si situano come opere testamentarie con cui Camilleri suggella la riflessione sul proprio ruolo di intellettuale contastorie: autore-attore iscritto nel mito.

In *Autodifesa di Caino*, Camilleri rilegge uno dei personaggi più controversi della tradizione biblica, offrendogli l'opportunità di rivolgersi al pubblico per raccontare la propria versione dei fatti. Caino, noto come il primo omicida, diviene figura capace di mettere in discussione i valori morali tradizionali e il concetto stesso di giustizia divina. Attraverso un monologo che si svolge su un piano metanarrativo e intimo, il suo personaggio si rende simbolo dell'umana necessità di affermare il proprio diritto a esistere e a essere ascoltati.

Lo scrittore siciliano destruttura l'immagine del fratricida maledetto per presentare un Caino che si difende non tanto per negare il proprio crimine, quanto per giustificarlo come conseguenza di una scelta necessaria e, in parte, determinata da fattori esterni. L'omicidio di Abele, secondo Caino, è il frutto di un'ingiustizia originaria: l'accettazione del sacrificio del fratello da parte di Dio, che porta Caino a sentirsi escluso e marginalizzato. La riflessione di Camilleri, dunque, non si concentra sul gesto in sé, ma sulle cause che lo hanno scatenato, evidenziando le tensioni sociali e psicologiche che portano all'estremizzazione del conflitto.

Un elemento chiave dell'opera è il ribaltamento etico che Camilleri introduce nel mito di Caino. Come notato da Gianni Bonina, Caino si presenta non come un personaggio malvagio, ma come un individuo che rivendica la propria umanità e il proprio diritto a esistere al di fuori delle categorie imposte dalla morale religiosa tradizionale³⁹. La sua autodifesa diventa, quindi, una riflessione sul peso della colpa e sull'arbitrarietà delle punizioni divine. L'atto stesso di raccontare diventa un atto di ribellione: attraverso il

³⁸ Alla fine del libro, come in *Tiresia*, è fornita una bibliografia di riferimento, frutto delle ricerche bibliografiche di Arianna Mortelliti, Laura Pacelli e Fiorenza Petrocchi. Sono menzionati anche i seguenti volumi: E. WIESEL, *Personaggi biblici attraverso il Midrash*, Firenze, Giuntina, 1995; J. L. BORGES, *Elogio dell'ombra*, traduzione di F. TENTORI MONTALTO, Torino, Einaudi, 1971.

³⁹ G. BONINA, "Tra bene e male [...]", cit.

linguaggio, Caino-Camilleri rifiuta di essere relegato al ruolo di vittima sacrificale della narrazione (biblica).

In questa prospettiva, il personaggio assume una valenza esistenziale e filosofica simile a quella di Tiresia. Caino incarna però più emblematicamente il conflitto tra senso di appartenenza e volontà di autodeterminazione. Entrambi i personaggi risultano spesso fraintesi e si fanno portavoce di una narrazione alternativa che intende recare giustizia chiarendo i fatti.

Come in *Conversazione su Tiresia*, anche in *Autodifesa di Caino* la dimensione teatrale gioca un ruolo fondamentale. Il monologo permette a Camilleri di stabilire un dialogo diretto con il pubblico, sfumando i confini tra attore e personaggio. Questa scelta non è casuale: il teatro diventa per Camilleri un luogo privilegiato in cui il mito e la realtà si intrecciano, permettendo al pubblico di confrontarsi con temi universali come il libero arbitrio, il potere e la giustizia.

Nella sua ultima opera in difesa di Caino, l'autore siciliano sollecita una riflessione profonda sull'importanza di dare ascolto a tutte le voci, comprese quelle considerate marginali o scomode. In questo senso, emerge un evidente parallelismo con Tiresia, poiché entrambi incarnano la capacità di trasformare il mito in uno strumento di critica e introspezione. Le due opere evidenziano come il mito, riscoperto nella sua oralità primigenia, possa costituire un potente veicolo per investigare questioni di identità, memoria e giustizia. Grazie a un linguaggio vivacemente spontaneo ma denso di riferimenti letterari e culturali, Camilleri esorta a riconsiderare le certezze assolute e a osservare il mondo attraverso la prospettiva di chi è stato escluso o incompreso. La reinterpretazione di queste figure mitiche, distante da intenti didascalici, mostra infine come il teatro si configuri in uno spazio di libertà e dialogo, in cui il passato e il presente si intrecciano per generare nuove consapevolezze, capaci di orientare il presente e delineare il futuro.

Bibliografia

- BERTOLIO, JOHNNY L., *Controcaneone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher, 2022.
- BONINA, GIANNI, “Tra bene e male / *Autodifesa di Caino* di Andrea Camilleri”, «Doppiozero», 29 novembre 2019, <<https://www.doppiozero.com/autodifesa-di-caino-di-andrea-camilleri>> [consultato il 28 dicembre 2024].
- BORCHETTA, SABRINA, “Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*”, «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 24-26.
- BORCHETTA, SABRINA, “Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*”, in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 14), pp. 61-76, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.
- BORCHETTA, SABRINA, “Persona e personaggio finalmente ricongiunti: *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri e *Nuda è la morte* di Carlos Salem”, in DUILIO CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni Camilleriani, 18), pp. 24-33, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>.
- BORGES, JORGE LUIS, *Elogio dell'ombra*, traduzione di FRANCESCO TENTORI MONTALTO, Torino, Einaudi, 1971.
- BORGES, JORGE LUIS, *La cecità – L'incubo*, a cura di TOMMASO MENEGAZZI, Udine-Milano, Mimesis, 2012.
- BRISSON, LUC, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976.
- BUFFONI, FRANCO, *Perché era nato Lord. Studi sul romanticismo inglese*, Roma, Piersaldo Editore, 1992.
- BUSLEPP, KARL, “Teiresias”, in W.H. ROESCHER (hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-24, vol. V, coll. 178-200.
- CAMILLERI, ANDREA, “Uomo”, in GIOVANNI UNGARETTI; DAVIDE LAJOLO (a cura di), *Premio Saint-Vincent 1948. Poeti scelti*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 55-56.
- CAMILLERI, ANDREA, “L'Orestide di Eschilo”, «Radiocorriere TV», 37.24 (1960), p. 4.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio, 2019.
- DE LUCA, BERNARDO, “Il ‘Tiresia’ di Giuliano Mesa: palinsesti mitologici e metamorfosi dell'indovino”, «l'Ulisse», 23 (2020), pp. 515-525.
- DEMONTIS, SIMONA (a cura di), *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Numero speciale), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.
- DERIU, MORENA, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 38-39.
- DI ROCCO, EMILIA, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH, *La morte della Pizia*, traduzione di RENATA COLORNI, Milano, Adelphi, 2014.
- ELIOT, T. S., *Il sermone del fuoco – Poesie*, a cura di ROBERTO SANESI, Milano, Mondadori, 1971.
- FURNO, RAFFAELE, “Mito: rappresentabilità e contemporaneità”, in VITO ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTre Press, 2019, pp. 171-179.

- FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2014.
- FUSILLO, MASSIMO, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2018.
- FUSILLO, MASSIMO, “Miti, temi e modi. Per una comparatistica transmediale”, «Comparatismi», 5 (2020), pp. 12-20.
- FUSILLO, MASSIMO; TERROSI, ROBERTO, “Intertestualità”, in *Enciclopedia Italiana. IX Appendice*, 2015 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_(Enciclopedia-Italiana))> [consultato il 28 dicembre 2024].
- GIBELLINI, PIETRO, *Il mito nella letteratura italiana*, 5 voll., Brescia, Morcelliana, 2003-2009.
- GREENE, GRAHAM, *Il terzo uomo (1950)*, traduzione di GABRIELE BALDINI, Milano, Bompiani, 1951.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON, *Edipo e la Sfinge: tragedia in tre atti*, introduzione e traduzione di GUIDO PADUANO, Milano, Rizzoli, 1990.
- INVERNIZZI, VALERIA, “La figura di Caino tra Mariangela Gualtieri, Andrea Camilleri e José Saramago”, «Enthymema», 29 (2022), pp. 39-61.
- IZZO, CARLO (a cura di), *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, introduzione, versione e note di CARLO IZZO, Parma, Guanda, 1955² [I ed. 1949].
- KRAPPE, ALEXANDER H., “The Legend of Amphion”, «The Classical Journal», 21.1 (1925), pp. 21-28.
- LEVI, PRIMO, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 2021 [I ed. 1966].
- LORAUX, NICOLE, *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris, 1989.
- MADDEN, ED (ed.), *Tiresian Poetics. Modernism, Sexuality, Voice 1888-2001*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- MARCI, GIUSEPPE, “Camilleri biografo di Pirandello”, <<http://www.vigata.org/bibliografia/CamilleriBiografoPirandello.pdf>> [consultato il 28 dicembre 2024], ora in SABINA LONGHITANO, FERNANDO IBARRA (eds.), *De Dante a Camilleri. Estudios sobre literatura y cultura italiana*, Ciudad de México, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 137-148.
- MESA, GIULIANO, “Tiresia (oracoli, riflessi) (22 luglio 2000 – 24 gennaio 2001)”, in ID., *Poesie 1973-2008*, introduzione di ALESSANDRO BALDACCI, Roma, La camera verde, 2010, pp. 343-358.
- MICHALOPOULOS, CHARILAOS N., “Tiresias between Texts and Sex”, «EuGeStA», 2 (2012), pp. 221-239.
- OTTONELLO, FRANCESCO, *Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo antico alla letteratura italiana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo, 2022/2023.
- OTTONELLO, FRANCESCO, *Pasolini traduttore di Eschilo. “L'Orestide”. Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, München, Grin Verlag, 2018.
- PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014 (I ed. 1947).
- PERNIOLA, MARIO, *Tiresia*, Milano-Udine, Mimesis, 2019 (I ed. 1968).
- PERNIOLA, MARIO, *Tiresia contro Edipo: vite di un intellettuale disorganico*, Genova, Il melangolo, 2021.
- PICCINI, DANIELE, “Camilleri poeta: primi appunti”, in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 13), pp. 56-63, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.
- POUND, EZRA, *Canti Pisani*, traduzione di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Garzanti, 2015.
- POUND, EZRA, *XXX Cantos*, a cura di MASSIMO BACIGALUPO, Parma, Guanda, 2017.

- PUCCIO, FRANCESCO, “Un indovino sulla scena. Il Tiresia tragico nel monologo-spettacolo di Andrea Camilleri”, «Sinestesie Online», 11.36 (2022), pp. 1-29, <<https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2022/05/maggio2022-05.pdf>> [consultato il 28 dicembre 2024].
- REITZ-JOOSSE, BETTINA, “Walls of Song: The Myth of Amphion”, in EAD., *Building in Words: Representations of the Process of Construction in Latin Literature*, New York, Oxford University Press, 2022, pp. 173-178.
- ROSCHER, WILHELM HEINRICH, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1. Bd., 2. Abt. Euxistratos-Hysiris, Leipzig, Teubner, 1886-1890.
- SELLERIO, ANTONIO, *Nota dell'editore*, in ANDREA CAMILLERI, *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio, 2019, pp. 7-10.
- TORRES, JOSÉ B., “Teiresias, the Theban Seer”, «Trends in classics», 6.2 (2014), pp. 339-356.
- UGOLINI, GHERARDO, “Tiresia e i sovrani di Tebe: il *topos* del litigio”, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 27 (1991), pp. 9-36.
- UGOLINI, GHERARDO, “Tiresia”, in ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Percorsi. L'avventura dei personaggi. Il mito nella letteratura italiana*, a cura di PIETRO GIBELLINI, vol. 5.2, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532.
- UNGARETTI, GIUSEPPE; LAJOLO, DAVIDE (a cura di), *Premio Saint-Vincent 1948. Poeti scelti*, Milano, Mondadori, 1949.
- VIVINETTO, GIOVANNA CRISTINA, *Dolore minimo*, Interlinea, Novara, 2018.
- WIESEL, ELIE, *Personaggi biblici attraverso il Midrash*, Firenze, Giuntina, 1995.

Le materne sirene di Andrea Camilleri da *Maruzza Musumeci* a *Il canto del mare*

FRANCESCA FAVARO

The contribution presents an interpretation of Andrea Camilleri's novel *Maruzza Musumeci*, highlighting the maternal strength embodied by the protagonist. Her strength is expressed not only through the birth of her four children during her marriage to the peasant Gnazio but, most importantly, through her song. Encased in a shell, her song carries the same soothing—if not redemptive—power as a mother's lullaby. The significance of the mermaid's motherhood, which connects her to human history, is further emphasized in the children's adaptation of the story, *Il canto del mare*, written by Maurizio de Giovanni and illustrated by Mariolina Camilleri. This book reaffirms the maternal and generative power inherent in mythical beings transformed into women—as well as in literature itself, which may ultimately serve as their voice.

come se capisse, anzi, come se ricordasse
(da *Il canto del mare*)

1. Gnazio Manisco e le 'doppie alterità': una donna-sirena, una terra-mare

Indossate, nella *Conversazione su Tiresia*¹, le vesti del mitico indovino tebano² cui si attribuisce anche la ventura di aver cambiato sesso, Andrea Camilleri concentra in alcune fulminanti battute la percezione dell'enigma costituito dalla femminilità. Tornato uomo, Tiresia rammenta infatti che l'aspetto più sconvolgente di quella sua (trascorsa e momentanea) condizione era consistito nell'aver assunto anche un cervello – e quindi un modo di pensare – da donna:

Meglio non conoscere a fondo i pensieri che possono agitare la mente di una donna. Un cervello affollatissimo: piccole esigenze quotidiane convivono accanto a grandi quesiti universali, un flusso continuo di cose da fare e altre da pensare. Tutto questo sempre in contemporanea, senza requie, senza riposo. Un inferno! [...] Come vi ho già detto, avere un cervello che pensa al femminile è stata l'esperienza più forte e rilevante del mio breve, rispetto a tutte le vite che ho vissuto, stato di donna³.

Proposta in tono scherzoso, con un ammicco al luogo comune che insiste sul caos imperante nelle menti femminili, l'osservazione di Camilleri-Tiresia ribadisce una

¹ Il testo dello spettacolo teatrale, messo in scena a Siracusa l'11 giugno 2018 sotto la direzione di Roberto Andò, venne edito l'anno successivo per Sellerio (collana «Il divano», 319).

² Cfr., sull'identificazione tra Camilleri e il mitico indovino, i saggi di S. BORCHETTA "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*", «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 24-26 e "Persona e personaggio finalmente ricongiunti: *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri e *Nuda è la morte di Carlos Salem*", in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 24-32, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>; si veda poi il contributo di M. DERIU, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 38-39.

³ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2019⁶ [I ed. 2018], pp. 14 e 43.

differenza proclamata già, nel VII secolo a.C., dall'*incipit* della nota elegia seimonidea contro le donne: χωρίς – ‘separatamente’, ‘a parte’ – gli dèi ne plasmarono la natura.

È dunque agevole immaginare, per chi sia conscio della seduzione racchiusa dalle ‘favole antiche’ (nonché della forza creativa con la quale Camilleri le fa rivivere), l’intensità dello sconcerto di cui è preda Gnazio Manisco di fronte a Maruzza: non solo donna, bensì, addirittura, sirena⁴.

Il contadino Gnazio, tornato alla natia Sicilia dopo un lungo periodo trascorso da emigrato negli Stati Uniti⁵, e la bellissima donna che prende in moglie sono i protagonisti del romanzo *Maruzza Musumeci*, primo della trilogia camilleriana definita ‘delle metamorfosi’⁶.

Né giovane né bello (e dunque animato da scarse aspettative, mentre cerca una sposa), Gnazio resta folgorato da Maruzza sin dal primo sguardo (e ammira, tra l’altro, solo una fotografia di lei): folgorato dalla sua giovinezza, dal suo splendore. Non osa quasi parlarle e, come se gli bastasse lo stremante incanto della sua apparenza, della sua ‘superficie’, nemmeno concepisce l’idea di sondarne l’indole: rapito e dolente, assorto nello *stupor* che assale di fronte alla bellezza, si limita a contemplarla. Preda di un desiderio acuto sino al tormento, non crede alla sua fortuna quando Maruzza accetta di sposarlo, e non si pone troppe domande: la felicità lo spinge a rinchiudere in un angolino della mente le voci serpeggianti, in paese, sulla bizzarria di lei, incapricciata, pare, di crederci una creatura del mare (una sirena, discendente di sirene).

⁴ Maruzza, sirena a tutti gli effetti, costituisce un esempio eclatante di bellezza; si ha l’impressione, tuttavia, che un barlume del fascino della sua mitica stirpe abbia finito, lungo i secoli, per serpeggiare nella genealogia e scorrere nelle vene di tutto il genere femminile che popola l’isola: anche le donne comuni, magari splendide di giovinezza o avvenenti per esperienza, trattengono in sé un riflesso, un’ombra di quest’antichissima facoltà d’incantamento. La familiarità degli isolani con le maliose creature del mare è dimostrata anche dalle caratteristiche di uno strumento d’uso quotidiano: una barca da pesca, il *guzzu* – ‘gozzo’ – di Palermo; nella barca “i *guzzialori*, barcaiuoli, sogliono far dipingere sul campione di prua i santi Cosimo e Damiano, protettori dei pescatori; su quello di poppa, l’Arcangelo Michele; sull’opera morta di prua, la leggendaria Sirena, le cui forme in Sicilia offrono varietà ed anche differenze notevoli” (G. PITRÈ, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane a cura di Aurelio Rigoli. La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano, prefazione di Bernardo Bernardi*, Palermo, Il Vespro, 1978, p. 393).

⁵ Anche nell’intreccio di un libro che ‘apre la porta’ al mito viene dunque proposto un tema che Andrea Camilleri sente e rappresenta, con tutta l’intensità e l’urgenza imposte dalla situazione contingente, in alcuni romanzi del ciclo di Montalbano: il tema dell’emigrazione. Secondo Camilleri, del resto, l’identità della sua terra natia dipende fortemente proprio dai flussi migratori che si sono succeduti nei secoli: è infatti il “continuo andirivieni tra immigrazione straniera in Sicilia [...] e emigrazione siciliana all’estero che ha reso la Sicilia una terra in grado di fare della accoglienza un tratto identitario” (S. CASINI, S. BANCHERI, “Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano”, in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022, p. 56).

⁶ Lo seguono *Il casellante* e *Il sonaglio*, romanzi dedicati rispettivamente a Minica, donna che aspira a divenire albero, e a una capra-donna, poi donna-capra, innamorata del pastore Giurlà. A unire i tre romanzi, centro e perno della terra da cui germinano e crescono questi nuovi miti – “mondi mai creati ma *vivi*” – è l’ulivo, “grande albero [...] che,] con lo sguardo rivolto verso paesaggi che trattengono il silenzio delle origini, dice di un silenzio in cui tutti gli attimi dell’esistenza sembrano poter raggiungere i presagi dell’eternità”; “mentre Gnazio Manisco muore sotto l’albero millenario, un altro grande ulivo custodisce la favola dolorosa di Minica e, in lontananza, scruta la magica storia del servo pastore” (L. MEDDA, “«Torno torno all’arbolu d’aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell’esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 51 e 49, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>. Sui tre romanzi si vedano inoltre S. NIGRO, “La trilogia fantastica”, in S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 69-79; M. DEL HENAR VELASCO LÓPEZ, “La trilogia de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 11), pp. 60-85, <[https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-11](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11)>.

Ad affascinare Gnazio basta la donna che Maruzza è – la sua corporeità, la sua calda, passionale ‘terrestrità’⁷; l’ipotesi di una sua appartenenza alla stirpe delle sirene, che la renderebbe semi-divina, della medesima divinità posseduta dagli Olimpi cantati da Omero, non esercita su di lui alcuna suggestione: non implica un senso di attrattiva, né la reverenza ispirata da un arcano, numinoso potere (semmai un certo disagio). Testardamente, a lungo Gnazio respinge l’idea che la moglie si distingua fra le donne per qualcosa che non sia la bellezza e, convinto che al massimo ella sia preda di una bizzarra fantasia, continua a giustificare i comportamenti anche più singolari: ad esempio l’esigenza, dichiarata da Maruzza, di restarsene ogni tanto immersa in una cisterna colma di acqua marina (nella quale dà alla luce la prima figlia femmina, l’unica che ne erediti la natura sirenica), o l’abitudine, trasmessa appunto alla bambina, di soffiare in una conchiglia canti di indicibile soavità.

Rude siciliano ‘di terra’, Gnazio sembra immune dalla percezione e dall’accettazione di qualcosa che, esulando dall’umano, sfiori il divino.

La sua refrattarietà all’autentica essenza di Maruzza – una sorta di chiusura psicologica –, la sua fermezza (che però poco per volta cede) nel voler soffocare dubbi che possano discostare la moglie dall’esclusiva dimensione dei mortali, scaturisce in primo luogo dall’avversione che nutre per il mare⁸. Senza dubbio questo risulta un sentimento anomalo, per un uomo di Sicilia, ma, come si accennava, Gnazio è un siciliano ‘di terra’, e teme le onde al punto da affrontare il viaggio verso l’America (e il viaggio di ritorno dall’America) senza mai salire sul ponte della nave; del mare non tollera la vista, e se si persuade infine ad acquistare un podere nella contrada chiamata Ninfa, lo fa perché a rassicurarlo ‘interviene’ la sagoma di un venerabile ulivo saraceno⁹.

Contrata Ninfa era ’na speci di punta di terra che s’infilava nel mari come la prua di un papore e le deci sarme in vendita erano propio quella punta, sicché il mari stava torno torno per tri latate, solo una latata confinava con altra terra. Anzi, con una trazzera. Ma in questa latata di parte di terra ci stava un aulivo saraceno che la genti diciva che aviva cchiù di milli anni. L’arbolo giusto per morire taliannolo¹⁰.

⁷ Nel romanzo, del resto, “la reinterpretazione delle vicende odissiache delle Sirene e di Nausicaa contribuisce alla rappresentazione di una figura di donna selvaggia e seducente e che pare anche trovarsi a proprio agio nella quotidianità della vita coniugale” (M. DERIU, “La femmina, figlio mio, è sempre stata un fatto delicato». Di Elena, Camilleri, Stesicoro e di come ritrattare una ritrattazione”, in *EAD*. (a cura di), *Fimmine... Ci vogliono occhi per taliarle*, Cagliari, 2023 [Quaderni camilleriani, 19], p. 44, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>).

⁸ “E com’è che si era proprio annato a innamorarsi di una che s’accrediva d’essiri ’na sirena, lui, che il mari non lo vuliva manco sintiri nominari?” (A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 43). Estraneo al mare, a maggior ragione Gnazio è estraneo alle leggende del mare, e la gnà Pina, sensale delle nozze, si trova costretta a spiegargli che cosa sia una sirena: “Una vestia marina. La parti di supra, fino al viddrico, è di fimmina cu dù beddri minne, la parti di sutta è a cuda di pisci. Infatti la sirena non pò camminare, ma nata” (ivi, p. 39).

⁹ Concilia felicemente acqua e terra la definizione di Braudel, in base alla quale “il Mediterraneo è [...] «mare degli oliveti»”. Cfr. G. BARBERA, “La preminenza dell’olivo: paesaggi della memoria tra Mediterraneo ed Europa”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell’isola di Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), p. 94, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>. Sull’ulivo saraceno nell’opera di Camilleri, cfr. inoltre 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.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 21. La terra, inoltre, rispondendo alle cure di Gnazio, lo ricompensa non solo con raccolti copiosi, ma anche con una cortina ‘d’oro’ tesa contro l’azzurro delle onde: “Le spiche erano vinute accusi àvute che non facivano vidiri il mari” (ivi, p. 27).

Nello stesso modo in cui Maruzza è donna e al contempo sirena, nonostante Gnazio non veda (o non voglia vedere) questa sua prepotente caratteristica, il podere da lui acquistato, che egli lo accetti o meno, “nun è né terra né mari”¹¹, ossia, e si rovescia la prospettiva, è al contempo terra e mare. I pescatori e i marinai, esperti del luogo, sostengono che “contrata Ninfa galleggia supra il mari e che sutta c’è sulo acqua”;¹² conseguenza inevitabile il fatto che “chisto loco, che non apparteni né alla terra né al mari, è il loco indove ponno capitare tanto le cose che capitano ’n terra quanto le cose che capitano ’n mari”¹³.

2. Ancora sul tema del doppio... e sul mistero delle lingue

Ma proprio l’elemento naturale che agli occhi di Gnazio costituisce il baluardo contro ogni invasione (marittima, fatata...) nella sua comprensibile e solida quotidianità, proprio il longevo e contorto ulivo di cui tanto ama l’ombra e i sussurri collega la vicenda che l’uomo si trova a vivere con l’archetipo mitologico di cui egli appare all’oscuro.

Scrivono Morena Deriu che esiste

un “aulivo saraceno” [...] sullo sfondo o forse sarebbe meglio dire nel centro di *Maruzza Musumeci* [...] come un ulivo c’è pure nel cuore di uno dei poemi che, sul piano cronologico e non solo, si pone alle origini della letteratura occidentale, l’*Odissea*. [...] “un ulivo dalle foglie sottili, / rigoglioso, fiorente: come una colonna era grosso” (23.190-191 θάμνος [...] τανύφυλλος ἐλαίης [...] / ἀκμηνὸς θαλέθων· πάχετος δ’ ἦν ἡῦτε κίων), trasformato da Odisseo nel letto matrimoniale per sé e Penelope [...].¹⁴

La perennità del mito, che identico nella sostanza attraversa i secoli, mutando le forme e i corpi in cui si modella, trova conferma nel romanzo grazie alla figura di Aulissi Dimare, estrema incarnazione dell’antico Odisseo (e padre di un figlio omonimo, in cui l’eroe omerico sempre rivive). Fedele alla propria impermeabilità rispetto a tutto quanto esca dai confini del quotidiano, Gnazio, tuttavia, non avverte nei due Aulissi nulla di insolito, così come non comprende il modo con cui si riferisce loro la catananna, ossia la bisnonna, di Maruzza, Minica. La vecchissima donna osserva infatti: “«Vitti a Ulissi». [...] È sempre lo stesso, non è cangiato per nenti. Macari se una vota era sempre mari mari e ora arrimunna i vostri àrboli»”¹⁵.

L’Odisseo camilleriano, pertanto, è divenuto anch’egli un ‘eroe’ di terra e non più di mare. Del resto, all’origine della sua millenaria storia letteraria, il verso incipitario del poema omerico lo definisce πολύτροπος (‘versatile’); non sorprende dunque la sua capacità di adattamento alla vita di campagna nella Sicilia del Novecento¹⁶.

Il suo antagonismo con le sirene – questo sì, rimasto – ha però un esito opposto, se messo a confronto con il racconto omerico. In esso, com’è noto, l’eroe sopravvive

¹¹ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 31.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, cit., p. 23.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 55.

¹⁶ Scrivono Pietro Citati dell’eroe omerico: “Le [sue] mani accorte e enciclopediche palpavano le cose, soppesandole e studiandole nell’intima fibra: escogitavano accorgimenti tecnici e invenzioni; compivano le opere del muratore e del marinaio, del falegname e dell’artista”; al contempo, “la mente da ladro e il colorato cuore da polipo non finivano di preparare espedienti, furti, menzogne, mistificazioni” (P. CITATI, *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 47-48).

all'appuntamento fatale, condannando alla rovina le incantatrici marine, destinate a sfracellarsi sugli scogli qualora una nave fosse sfuggita alle loro melodie; Odisseo riesce nell'intento avendo impedito ai marinai di udire il canto delle ammaliatrici (ha 'sigillato' le orecchie degli uomini con la cera) ed essendosi fatto legare, pur con le orecchie sgombre da impedimenti, all'albero maestro: in tal modo, pur smanioso di raggiungere le sirene, non ha la possibilità di farlo... e sopravvive¹⁷.

Nel romanzo di Camilleri, invece, l'Aulissi più maturo, sopraffatto dal canto delle donne-sirene, trova la morte precipitando da una rupe... e lascia in Gnazio l'ombra di una perplessità acuita dalla feroce soddisfazione mostrata da Maruzza e da Minica¹⁸.

La Sicilia rurale tanto familiare a Manisco, nel momento dell'incontro/svelamento tra Aulissi e le donne-sirene, dunque, appare ciò che è veramente: la terra, meravigliosa e terribile, che fu madre di dèi e di mostri, lambita dal guizzare delle Nereidi e agitata da Scilla e Cariddi. E la lingua in cui Aulissi esala il suo ultimo respiro – il greco antico, il greco di Omero – corrisponde alla lingua in cui primariamente si esprime Resina¹⁹, ultima rappresentante, dopo Minica e dopo la madre, delle sirene di contrada Ninfa.

Per Gnazio, tuttavia, le parole sia del più maturo Aulissi, morente, sia della figlioletta²⁰ sono meri suoni, indecifrabili²¹.

¹⁷ Nel racconto *Il fuoco nel mare*, composto nel 1975, un altro grande autore siciliano, Leonardo Sciascia, scrive che Ulisse fu l'unico mortale a resistere al canto delle sirene oltre a Nicola, detto Cola Pesce perché si sentiva a suo agio tanto sott'acqua quanto sulla terraferma (e quindi, forse, nemmeno termine di confronto appropriato, poiché non completamente uomo). Il giovane infatti, frequentatore di tutte le specie marittime, "conosceva anche le sirene, donne dagli occhi e dai capelli verdi, a squame d'oro il corpo di pesce" (L. SCIASCIA, *Il fuoco nel mare*, in ID., *Il fuoco nel mare. Racconti dispersi 1947-1975*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2010, p. 137). Ma se Cola Pesce non ha bisogno di proteggersi dalle sirene, la cui natura almeno in parte condivide, il vagabondo itacese deve ricorrere a un doppio stratagemma per godere del loro canto dolcissimo senza abbandonarsi al mare da cui le voci fluiscono, irresistibili.

¹⁸ Il più giovane verrà successivamente ucciso e divorato da Maruzza stessa, che così si difende da un tentativo di violenza.

¹⁹ Il nome, che Gnazio istintivamente – ma erroneamente – collega all'omonima sostanza secreta dagli alberi (cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 111-112), è parlante: si tratta infatti dell'"anagramma di Sirena" (S. DEMONTIS, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", cit., p. 63). Maruzza del resto "ha il mare nel nome oltre che nel sangue", mentre il nome di Gnazio reca in sé l'accento alla "sua abilità manuale" (ivi, p. 68). Relativamente al nome della donna, cfr. inoltre M. CASTIGLIONE, "Scantu, cantu e cuntù in *Maruzza Musumeci*: un'analisi etnodialettologica", in M. DERIU, (a cura di), *Fimmine... Ci vogliono occhi per taliarle*, cit., pp. 115-116, n. 13: «*Maruzza* potrebbe, però, essere diminutivo del nome tradizionale per eccellenza, *Maria*, così come di *Marina* per sincope attraverso *Marinuzza*. Ci sembra suggestiva la motivazione del nome della Maruzza la Longa dei *Malavoglia* contenuta in C. CENINI, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, Cleup, 2020, pp. 59-70, con il richiamo ad un geosinonimo meridionale per indicare la chiocciola, che qui sarebbe sostituita dalla conchiglia che custodisce e preserva la voce della protagonista"; su di un significato del nome Resina alternativo all'anagramma della parola sirena, cfr. poi ivi, p. 118, n. 25 e relative indicazioni bibliografiche. Sull'onomastica delle sirene nella narrativa del XX secolo, cfr. S. ZANGRANDI, "Da Lighea a Doris Thalassia Waters. Il nome della sirena in alcuni scritti novecenteschi", «Il Nome nel testo», 17 (2015), pp. 135-144.

²⁰ Per qualche anno la bimba parla in modo che risulta incomprensibile al padre: si esprime, infatti, in greco antico. L'esclamazione della piccola alla vista del mare – *θάλασσα θάλασσα!* – ricorda il grido di esultanza lanciato dai Greci, guidati da Senofonte (*Anab.* IV 7.23-25), quando infine, dopo innumerevoli peripezie, scorgono il mare di Trapezunte che rappresenta, ai loro occhi, la salvezza e un prossimo rientro in patria dopo la sfortunata spedizione condotta in Asia minore al seguito di Ciro (sconfitto a Cunassa, nel 401 a.C., dal fratello Artaserse).

²¹ Non così capita al protagonista di uno dei più celebri racconti novecenteschi dedicati alle sirene, *La sirena* (o *Lighea*) di Tomasi di Lampedusa. Rosario La Ciura, giovane grecista dal brillante futuro accademico, sebbene con qualche difficoltà comprende, proprio grazie ai suoi studi, ciò che la creatura del mare gli dice, al loro primo incontro: "Ti sentivo parlare da solo in una lingua simile alla mia; mi piaci, prendimi. Sono Lighea, sono figlia di Calliope" (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 119. Il racconto *La sirena* si trova alle pp. 93-126).

Ma in questo romanzo in cui tutto, cangiante alla stregua della luce sull'acqua, si sdoppia e si moltiplica, lingue varie s'intrecciano e sfiorano; esse, esprimendo la propria forza indipendentemente dalla nitidezza del significante, riescono a toccare e a incidere la pelle e l'anima di coloro che le odono, se anche non le parlano: comunicano, dunque, il proprio senso. Questo accade, come si vedrà anche in seguito, al risuonare del canto di Maruzza, di cui Gnazio comprende significato e parole sebbene si tratti di una melodia pura, priva di ciò che si definirebbe un testo – e il mistero della lingua, in questo caso, non coincide con la sua indecifrabilità bensì, all'opposto, con la sua facoltà di venire intesa pur non essendo neppure una lingua –; ma accade anche, primariamente, con la lingua in cui il romanzo è stato pensato ed è scritto, la lingua creata da Camilleri: una musica, di per sé,

la vera musica di Andrea Camilleri, quella che lui stesso ha composto, è la straordinaria invenzione che è la lingua usata per scrivere. Un nuovo mondo di parole e suoni nel quale ci ritroviamo immersi fino al collo senza sapere come né perché. Una lingua che capiamo da subito, chiara in testa pur non avendola studiata mai. Unico scrittore a riuscire in questo tentativo, Camilleri: scrivere in una lingua inventata che niente ha a che vedere con il dialetto. Che suona subito in testa. Come le melodie, quando sono belle²²

... e come il canto di Maruzza.

Se è vero che l'omerico eroe itaceo si sdoppia, nel mondo di Gnazio Manisco, in una coppia di sue 'viventi versioni' differenti per età, è altrettanto vero che la sua essenza resta la medesima, e come tale viene subito percepita dalle donne-sirene: esse sanno bene – *sentono*, con infallibile precisione – che sempre di Odisseo, infido e pericoloso, si tratta! Attraverso le sagome dei due Aulissi, nella controluce delle quali si scorge l'antico Odisseo, Camilleri ci pone dunque di fronte a una permanenza che, lungo i millenni e i secoli, assorta in una sorta di perenne dialettica con la necessità del divenire, si rinnova e muta pelle, ma non rinnega se stessa.

Accade lo stesso alle figure di donna del romanzo. La misteriosa genealogia di Maruzza sancisce infatti, al femminile, la linea di una tradizione che, ben oltre la continuità, è propriamente identità a sé. Inoltre, dopo la morte del marito ultranovantenne, colei che era stata una magnifica, sensuale sposa si allontana dalla casa coniugale per una vita in solitudine, e appare adesso identica, nell'aspetto, alla catananna Minica, “na vecchia sicca sicca [...], la facci con la pelli pricisa 'ntifica a scorcia di limoni, giallusa e rugusa, la testa cummigliata da uno sciallino nìvuro che le arrivava ai pedi”²³.

Di generazione in generazione, sembra pertanto che torni a esistere la medesima creatura del mare²⁴, così come il medesimo Odisseo. L'apparenza è un travestimento sottile (troppo sottile), e inganna e abbaglia soltanto occhi ingenui: gli occhi di Gnazio.

²² C. ROSSI, “Andrea Camilleri e la musica che ha composto”, «Il fatto quotidiano», 17 luglio 2020, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/07/17/andrea-camilleri-e-la-musica-che-ha-composto/5871931>> [consultato il 31 agosto 2024].

²³ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 55.

²⁴ Spezza la catena dell'identificazione l'ultima sirena, Resina. Infatti, anche se “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 Padre”, e anche se, quando Maruzza abbandona il canto, Resina continua “a usare la conchiglia”, la fanciulla “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 canzoni” (S. DEMONTIS, “La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri”, cit., p. 64).

3. Maternità del mare

Rispetto alle sirene di Omero, con le quali peraltro orgogliosamente, seppure in modo implicito, si identificano, le sirene camilleriane appaiono molto mutate nel fisico. Non soltanto perché la loro autentica corporeità, qualora si manifestasse, le doterebbe di una coda di pesce e non del corpo da uccello²⁵ posseduto dalle sirene antiche²⁶, ma soprattutto perché, vecchie o giovani che siano, paiono aver acconsentito a vivere come mortali, come donne a tutti gli effetti.

Il cambiamento – che giustifica l'appartenenza del romanzo alla trilogia delle metamorfosi – risulta decisamente più radicale sotto il profilo psicologico che nell'ambito esteriore: l'accettazione, anche parziale, di un'esistenza condotta giorno dopo giorno accanto allo stesso uomo, improponibile sia per l'archetipo mitico del personaggio sia per alcune celeberrime re-interpretazioni letterarie della sirena²⁷, costituisce una metamorfosi forse invisibile, ma non meno rilevante rispetto alla scomparsa della coda di pesce. Secondo Silvia Zangrandi, le sirene di Camilleri, fanciulle “della porta accanto”, rappresentano la rinuncia al mito e “la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare inarrestabile del moderno”²⁸. Ma quella narrata da Camilleri, come si accennava, non sembra una rinuncia al mito e neppure la constatazione del suo sbriciolarsi, bensì, al

²⁵ Il volume *La Sicilia in prospettiva. Parte prima, cioè il Mongibello, e gli altri Monti, Caverne, Promontorij, Liti, Porti, Seni, Golfi, Fiumi, e Torrenti della Sicilia esposti in veduta da un religioso della Compagnia di Gesù [...]*, Palermo, Stamperia Ciché, 1709, alla voce “Peloro” (pp. 233-238) afferma che gli antichi scrittori presso questo promontorio “collocarono la prima habitatione delle tre Sirene, quei Mostri marini, de quali fingevano, che dal cinto in su mostrando apparenza di vaghissime donzelle, nel rimanente del corpo havessero membra o di uccelli, o di pesci giusta le varie opinioni de' Scrittori; allettavano queste con la soavità del suono, e con la melodia del canto li Naviganti incauti, che accosto le loro riviere viaggiavano, e fattili addormentare, inumanamente poi l'uccidevano, e delle loro crude carni facevano pasto” (p. 234). Cfr. anche il *Metodo di studiare, e d'insegnare cristianamente, e sodamente le lettere umane in riguardo alle lettere divine, e alle scritture. Dello studio de' Poeti, in cui le Divinità della Favola son rapportate alla Storia della Scrittura, o alla Storia Profana, o alla Storia Naturale*, del padre Lodovico Tommasini, prete dell'oratorio di Francia, tomo III, Napoli, Stamperia Gessari, 1750, p. 81: “Le Sirene anch'esse mostrano evidentemente, che son di Fenicia invenzione. Erano queste tre Sonatrici, metà uccelli, e metà donzelle, così descritte da Servio: *Sirenes secundum fabulam tres, in parte Virgines fuerunt, in parte volucres*”.

²⁶ Si vedano, sull'evoluzione della figura della sirena nel tempo (argomento che vanta una ricchissima bibliografia), i contributi di S. ZANGRANDI, “Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena”, «Sinestesiaonline», 6 (2013), pp. 1-9 e “Le moderne epifanie delle Signore del mare. La sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi”, in S. MORETTI, R. BOCCALI, S. ZANGRANDI, *La sirena in figura: forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron, 2017, pp. 95-156; cfr., inoltre, per un inquadramento generale sull'argomento, M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007. Nel libro *Il canto delle sirene*, Maria Corti, da narratrice, fa raccontare alle sirene stesse i mutamenti cui la loro figura è stata sottoposta nel tempo dall'immaginazione di poeti e artisti: le mitiche creature “parlano del proprio passato, con una nostalgia che invano rifiutano, e leggono nel futuro le trasformazioni che subiranno. Sono dunque contemporaneamente oggetti della storia e suoi testimoni e banditori” (C. SEGRE, *Prefazione*, in M. CORTI, *Il canto delle sirene*, Bologna, Bompiani, 2001, p. XI).

²⁷ Nel racconto di Tomasi di Lampedusa la passione condivisa dalla creatura del mare con il ragazzo dura una ventina di giorni; per lui, questa breve stagione d'amore risulta irripetibile e definitiva: lo spinge infatti a rifiutare anche solo l'ipotesi di qualsiasi altro tipo di unione. Al momento dell'addio fra Lighea e Rosario l'eventualità di un ricongiungimento è ipotizzata, ma trasposta in un futuro indefinito, qualora egli, stanco della vita sulla terra, volesse affidarsi alle vaste braccia del mare. Nell'amare Rosario – e questa è un'ulteriore, rilevante differenza rispetto a *Maruzza Musumeci* – la sirena non abbandona mai il suo flessuoso, ibrido corpo lucente di scaglie. A paragone di Camilleri, che fa confluire il mito nell'alveo del quotidiano, Tomasi di Lampedusa ne rimarca quindi, costantemente, la soverchiante eccezionalità.

²⁸ S. ZANGRANDI, “Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi sul mito della sirena”, cit., p. 8.

contrario, la proposta di un'ennesima variante del mito – anch'esso metamorfosato – nella coscienza della sua ineludibile compenetrazione con quanto si è soliti definire 'realtà'.

Riesce difficile stabilire, in effetti, se sia maggiormente perturbante, nel personaggio di Maruzza, la sua adesione ai comportamenti umani, o il rapido, raro balenio della pericolosità che eredita dalle progenitrici²⁹. Forse, a sorprendere davvero risulta non la ferocia di cui fa mostra nello sbarazzarsi del minore fra gli Aulissi, reo di averla molestata, e neppure la sua strana, rituale immersione nella cisterna di acqua marina, quanto la spontaneità con cui – sirena 'di terra'³⁰ – è capace di tenersi lontana dalle onde e di sentirsi soddisfatta, come una donna qualsiasi, della sua femminilità, del suo compagno, dei suoi figli. Questa singolare sirena è anche, prima di tutto, donna e madre: in lei sembra esplodere, magnificata, la fecondità del mare (nonostante un noto epiteto omerico lo definisca sterile)³¹, culla e grembo acqueo dal quale si levò, secondo il mito, lo splendore di Afrodite (in latino Venere), dea, oltre che della bellezza, anche della generazione.

La maternità del mare, nei racconti antichi, non viene di solito rappresentata dalle sirene, bensì dalle ninfe (basti pensare alla nereide Teti, che dal mortale Peleo genera Achille), amate e rese madri sia da dèi sia da uomini. Ma nel mondo in cui si muovono Gnazio e la sua sposa il mito si piega sino a diventare davvero *carnalmente umano*, mentre affronta il travaglio del parto, la paura e la felicità di una nascita che viene direttamente da sé, dal proprio corpo, mutato. Il mare che è Maruzza, dunque, somiglia al mare celebrato da Foscolo nel sonetto *A Zacinto*, punteggiato da isole rese feconde dal primo sorriso di Venere³², piuttosto che alla distesa di acque sconvolta dalle tempeste che Poseidone scatena contro Odisseo; non somiglia, inoltre, nemmeno al mare in cui Tomasi di Lampedusa immerge la sua Lighea, simbolo dell'Aldilà, della morte. Laggiù, dichiara Lighea al suo amato, “nel cieco muto palazzo di acque informi, eterne, senza bagliori, senza sussurri”³³, egli potrà, qualora lo desideri, realizzare all'istante il suo “sogno di sonno”³⁴, trovando una quiete immensa... eterna.

Scegliere di essere la maternità del mare, al contrario, significa sottrarsi alla quiete, accettando i sussulti e le pene della vita, giorno dopo giorno, e subendo in essi l'irruzione della storia. Questo è ciò che accade a Maruzza, spogliatasi della sua immortalità di creatura del mito e diventata donna, in Sicilia: sperimenta, in una parola, la condizione umana. Accoglie e dona la vita, ma, fatalmente, vede i figli allontanarsi da sé, andando incontro ciascuno al proprio destino; scomparso Gnazio, che alla sua femminilità aveva dato senso e completezza, resta sola. Indossa allora questa solitudine, se la drappeggia intorno al corpo come i panni della catananna e torna a Vigata, nella casa della bisavola. A contrada Ninfa lascia tuttavia la conchiglia, per tanti anni depositaria dei canti suoi e

²⁹ Sul rapporto tra Maruzza e le sue 'omologhe' antiche M. Deriu osserva: “Maruzza è una creatura ai margini, come già le antenate odissiache, poste all'intersezione tra la dimensione del *phthongos* e dell'*aoide*. Allo stesso tempo, però, la Sirena camilleriana non può essere *tout court* costretta nei panni di una Sirena omerica, in ragione forse soprattutto della seduzione fisica esercitata dalla donna su qualsiasi uomo incontri” (“Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*”, cit., p. 31).

³⁰ Non a caso accoglie la domanda di matrimonio di Gnazio, opposto dell'omerico Odisseo in virtù del suo attaccamento alla terra (cfr., su Manisco inteso alla stregua di un 'anti-Ulisse', *ivi*, p. 34).

³¹ L'attributo ἀπρύγετος compare ad esempio, al caso genitivo, in *Il. I* 316.

³² Cfr. i vv. 3-6 del componimento foscoliano: “Zacinto mia, che te specchi nell'onde / Del greco mar, da cui vergine nacque // Venere, e fea quell'isole feconde / Col suo primo sorriso [...]” (UGO FOSCOLO, *Poesie*, introduzione e note di GUIDO BEZZOLA, Milano, Rizzoli, 2000, p. 74). Anche secondo Omero Afrodite è dea “amante del sorriso”.

³³ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I racconti*, cit., p. 123.

³⁴ *Ivi*, p. 122.

di Resina: un dono inestimabile, in qualche modo salvifico³⁵, per chi abbia la ventura di trovarla.

4. Canti e parole di madre

Intorno a Maruzza non aleggia aura numinosa più potente della sua voce, della meravigliosa facoltà di canto che trasmette a Resina³⁶; le prime canzoni che riserva a Gnazio esprimono la forza dell'amore, la profondità dell'attrazione che si accende tra un uomo e una donna:

Aviva 'na voci càvuda ma potenti, miludiusa, che affatava. Quella voci era un vento càvudo che ti faciva a picca a picca mancarì di piso, po' ti sollevava in aria a leggio a leggio come 'na foglia e ti faciva perdiri dintra al celu. Cantava 'na canzuna senza palore.

Diciva quant'era bello quanno dù persone si piacino, s'incontrano, si taliano, po' s'incontrano novamenti e si ritaliano e capiscino che sunno fatti per stari 'nzemmula per tutta la vita³⁷.

E si misi a cantare. Cchiù forti assà della prima vota.

Diciva quant'è bello per una fimmina attrovare all'omo giusto, quant'è bello farisi abbrazzari da quell'omo e quant'è ancora cchiù bello la notti sintiri il sciauro di quella pelli masculina ammiscato col sciauro fimminino³⁸.

Il canto di Maruzza può riuscire letale – e lo dimostra la reazione di Aulissi – ma, sembra, solo quando i suoi accordi e le sue note si riverberino su personaggi in qualche modo emersi dal mito e gravati in senso negativo dalla persistenza di tale retaggio; in riferimento agli esseri umani risulta al contrario benefico, consolatorio³⁹.

A conforto del marito, affranto dalla notizia secondo cui il figlio maggiore Cola sarebbe morto in un naufragio e anche la figlia Resina, corsa ad aiutare il fratello, sarebbe andata incontro alla rovina, Maruzza, che da tempo non utilizza più la grande conchiglia, gli ripete a bassa voce il canto della figlia

³⁵ Magiche conchiglie sonore compaiono inoltre nel racconto camilleriano *I quattro Natali di Tridicino*, in cui l'elemento fantastico convive con la realistica raffigurazione della dura esistenza dei pescatori. Cfr., in merito, G. MARCI, "Racconto popolare d'autore: *I quattro Natali di Tridicino*", in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, cit., pp. 11-25; lo studioso rimanda, sugli antichi usi, frammisti di leggenda, dei pescatori siciliani, al volume di M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018, che di tali usi analizza il lessico. Si veda poi F. GIACALONE, *Principi sirene e contadini. Storie, luoghi e personaggi nelle leggende popolari siciliane*, Vibo Valentia-Milano, Qualecultura/Jaca Book, 1989.

³⁶ Voce e canto vengono totalmente identificati nel racconto di Tomasi di Lampedusa. La voce di Lighea vibra "un po' gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari. Il canto delle Sirene [...] non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce" (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I racconti*, cit., p. 119).

³⁷ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 57-58. E Gnazio, per cui il greco parlato da Resina, come si è visto, risulta solo una sequenza di suoni senza significato, stordito si accorge che comprende tutto: "Ma comu minchia fazzo a capiri le palore se le palore non ci sunno?" (ivi, p. 58).

³⁸ Ivi, pp. 61-62.

³⁹ Ancora meno temibili paiono le sirene di Tomasi di Lampedusa. Non soltanto Lighea si affretta a smentire la diceria secondo la quale lei e le sue sorelle sarebbero assassine – "non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto", afferma (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I racconti*, cit., p. 119) – ma persino, dichiara, talvolta le sirene si affannano a donare un'estrema consolazione ai naufraghi, cui si mostrano "nel lampeggiare della burrasca per mutare in piacere il loro ultimo rantolo" (ivi, p. 123).

che parlava della grotta 'n funno al mari, po' le palore dicivano che 'na sirena, che stava provvisoriamente 'n terra, si era ghittata a mari per annari a pigliari a uno che stava anniganno e portarisillo dintra a quella grutta e che chist'omo che stava anniganno era...⁴⁰.

L'estrema importanza, nel romanzo, del canto quale strumento primo di comunicazione amorosa nonché di comunicazione in senso generale, come pure l'importanza di molteplici elementi sonori (linguistici o meno), risalta *e contrario* nel momento in cui Gnazio presagisce che la morte è ormai prossima. A indicargli infatti che sta per accadere qualcosa di grave è l'improvviso silenzio: il mondo intero pare ammutolito.

All'arba del cinco del misi di jugno dell'anno milli e novicento e quarantatri Gnazio s'arrisbigliò e sintì che non sintiva nenti.
Tutti i rumori che accompagnavano la matutina rapruta dell'occhi non c'erano cchiù. Nenti aciddruzzi che cantavano, nenti venticeddru 'n mezzo alle foglie e nenti, soprattutto, rispirata calma e regolari di Maruzza che gli durmiva allato⁴¹.

Compresa la verità, Gnazio ha a malapena le forze per trascinarsi sotto l'ulivo e attendere la fine, guardando le foglie della pianta.

Svegliata dal fragore di un bombardamento – che contrasta spietatamente con l'immobile silenzio avvertito prima dal marito –, Maruzza, uscita di casa, trova Gnazio addormentato per sempre all'ombra dell'antichissimo, amatissimo albero.

L'ultimo omaggio d'amore che la donna gli dedica è un altro canto⁴²: “Allura sutta all'aulivo accomenzò a scavargli la fossa. Scavava e cantava 'na canzoni che nisciuno, oramà, poteva accapiri”⁴³.

Il legame che era esistito tra i due risalta grazie alla semplicità – intensissima – con cui Camilleri afferma che, scomparso Gnazio, nessuno avrebbe saputo comprendere i canti di Maruzza: era infatti l'amore, che ne decifrava note e parole.

Ma un altro tipo di conforto resta accessibile anche ad altri uomini, meno intimi.

La scena finale del romanzo (il giorno è il 16 luglio 1943) mette davanti agli occhi del lettore un soldato giunto dagli Stati Uniti, Steven; egli, ferito durante i bombardamenti, giace in un fosso di contrada Ninfa. Mentre cerca una posizione un po' più comoda in cui aspettare l'(inevitabile) fine, Steven si trova vicino all'orecchio una conchiglia: la grande conchiglia in cui Maruzza e Resina avevano profuso i propri canti. Il giovane avverte, sente quei canti misteriosi e curativi; cullato dalla loro dolcezza, si spegne sognando, senza nemmeno accorgersi di scivolare nella morte:

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

Accussì, sintenno quella musica, manco s'addunò di moriri⁴⁴.

⁴⁰ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 140.

⁴¹ Ivi, p. 143.

⁴² Nell'antichità – e lo confermano nell'*Iliade* le esequie in onore di Ettore, pianto dalla moglie, dalla madre, dalla cognata – il rituale del lamento funebre spetta alle donne.

⁴³ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 144.

⁴⁴ Ivi, pp. 146-147.

Il canto sirenico, che nell'archetipo classico portava i marinai a smarrire se stessi, obliando la vita, diventa ora un benefico *nepente*, che consente di morire in pace. Corrisponde pertanto a un canto di madre: una madre remota e saggia, che continua a vegliare di lontano, divenuta 'voce pura' trattenuta dalle valve della conchiglia, sulla fragilità dei mortali.

5. Un racconto che rinasce

E la maternità di una musica che si trasforma, da rovinoso strumento di seduzione, in un racconto fonte di sollievo e diletto permea un libro da poco pubblicato, che ha i suoi autori in Andrea Camilleri e Maurizio de Giovanni⁴⁵ ed è arricchito dalle illustrazioni di Mariolina Camilleri⁴⁶: *Il canto del mare*.

Si tratta dell'adattamento per ragazzi di *Maruzza Musumeci*.

Anche Andrea Camilleri, del resto, si era già dedicato alla narrativa esplicitamente rivolta ai più giovani, ai bambini (o ad adulti nel cui petto ancora alberghi un cuore di bambino malinconico e fantasioso). A questo tipo di lettori destina ad esempio la dolce-amara *Magarìa*, la cui stesura risale al 1997, su richiesta di alcuni detenuti ed ex detenuti, e che viene dapprima inserita in *Favole del tramonto* e poi sviluppata – l'anno è il 2001 – in una *Fiaba per voce recitante e orchestra*, con musiche di Marco Betta. Il "testo così ampliato e dotato di tre finali in successione, progressivamente più felici, viene in un secondo tempo pubblicato su «l'Unità» (2005) e la vicenda editoriale di *Magarìa* [...] si conclude infine in una collana di libri per bambini, con illustrazioni coloratissime e rassicuranti"⁴⁷.

A un'infanzia spesso impegnata contro l'assedio della noia risale poi la *Piccola enciclopedia di giochi per l'infanzia*⁴⁸, in cui Camilleri arriva alla conclusione che "la liturgia dei giochi non muta nel tempo, pur in presenza di variazioni che sono figlie del suo modificarsi"⁴⁹, e immerge il lettore

nelle pieghe di un vissuto che sta nella posizione di una preistoria più che di una vera e propria storia, cioè come antefatto di una vita che di lì a poco avrebbe assunto una precisa traiettoria, ma che non avrebbe dato i frutti che conosciamo se non avesse ricevuto il battesimo di un'infanzia trascorsa in una geografia umile e periferica, a contatto con un'umanità che assume il significato di un palinsesto antropologico⁵⁰.

Nessuna favola – né alcun testo che paia ammantato di candore poiché si rivolge ai più piccoli – è però esclusivamente fantastico, rassicurante o consolatorio. Al contrario. Funzione comunitaria dei racconti fantastici o favolosi, nelle epoche in cui la trasmissione della cultura avveniva oralmente⁵¹, era anche quella di fornire una spiegazione "ai fatti

⁴⁵ Scrittore, sceneggiatore, autore televisivo e per il teatro, Maurizio de Giovanni è conosciuto soprattutto per la serie di romanzi gialli di cui è protagonista il commissario Ricciardi.

⁴⁶ Terzogenita di Andrea Camilleri e di Rosetta Dello Sieto (le due sorelle maggiori si chiamano Andreina ed Elisabetta), Mariolina è una nota illustratrice.

⁴⁷ S. DEMONTIS, "Tra satira e magari: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 63-73.

⁴⁸ Pubblicata a Milano nel 2020, per le edizioni Henry Beyle, con una nota di Stefano Salis.

⁴⁹ G. LUPO, recensione ad A. CAMILLERI, *Giochi per l'infanzia*, «DoppioZero», 18 dicembre 2020, <<https://www.doppiozero.com/andrea-camilleri-giochi-per-linfanzia>> [consultato il 31 agosto 2024].

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Nella trilogia di romanzi aperta da *Maruzza Musumeci*, il "consueto impasto linguistico di conio camilleriano [...] echeggia con grazia le cadenze della narrazione orale" (S. DEMONTIS, "Tra satira e

della vita e ai tanti e diversi elementi che la contraddistinguono, compresa la crudeltà. Erano forse anche un modo di fare aprire gli occhi sulla realtà, che spesso era, ed è tuttora aspra e difficile”⁵². *Il canto del mare*, pertanto, trasposizione di *Maruzza Musumeci* per una platea di giovani lettori (indubbiamente facilitati dal ricorso all’italiano in luogo del siciliano originale)⁵³, risulta “un soave e suasivo richiamo alle crudeli favole dei fratelli Grimm”, nonché alla grande tradizione delle fiabe italiane ricercate, studiate e raccolte da Italo Calvino⁵⁴. Oltre il velo del fantastico, parla di amore e di morte, di dedizione e sacrificio, di conquista e perdita: si presenta dunque quale esito conclusivo della metamorfosi, cui si è fatto cenno, delle melodie sireniche, che non annullano, ma stemperano e addolciscono, come trattenendole nelle pieghe del racconto, le inquietudini e malinconie da cui l’esistenza di ciascuno – e anche la storia di Gnazio e di Maruzza – è tramata.

Il canto del mare può costituire tanto un seguito quanto l’antefatto di *Maruzza Musumeci*. In una breve nota a conclusione del romanzo Camilleri scrive infatti di aver voluto narrare a sé stesso una favola e di aver tratto ispirazione dalle leggende su alcuni *viddrani* ammogliati con sirene. A raccontargliele era stato Minicu, “il più fantasioso dei contadini che travagliavano nella terra”⁵⁵ di suo nonno, e un Menico compare appunto, con particolare rilievo, tra i bambini che affollano la rielaborazione di Maurizio de Giovanni. Si può intendere questo attento ascoltatore, diverso da tutti gli altri bambini perché orfano⁵⁶, come il Minicu che in futuro affascinerà il piccolo Camilleri con le sue narrazioni, o come un narratore degli anni a venire, omonimo del predecessore; in entrambi i casi, a conferma di quella sorta di atemporalità che pervade la vicenda, pur incorniciata in un contesto storicamente determinato, si ha l’idea di una cultura tramandata di bocca in bocca, com’era nella tradizione degli omerici aedi e rapsodi.

Estremamente fedele all’originale, il libro di Maurizio de Giovanni fa riecheggiare la storia di Gnazio e di Maruzza nella casa – la Casa Strana⁵⁷, posta vicino a un albero enorme e a due cisterne d’acqua – in cui abita la vecchia Nonnamà, che spesso intrattiene con i suoi racconti i bambini del paese e che un giorno dedica la sua attenzione appunto a Gnazio e a Maruzza.

Nonnamà è senza dubbio misteriosa (ad esempio, non la si vede mai mangiare, nella sua dimora aleggia l’odore del pesce, ma pesce non se ne trova...), è anziana al punto che

magarie: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri”, cit., p. 113).

⁵² P. DEBICKE, “Il canto del mare – Andrea Camilleri e Maurizio de Giovanni”, «MilanoNera», 22 marzo 2024, <<https://www.milanonera.com/il-canto-del-mare-andrea-camilleri-e-maurizio-de-giovanni>> [consultato il 31 agosto 2024].

⁵³ Sono inoltre presentati in modo lieve i momenti più sensuali del romanzo.

⁵⁴ P. DEBICKE, “Il canto del mare – Andrea Camilleri e Maurizio de Giovanni”, cit.

⁵⁵ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 151 (Nota). “Minicu mi raccomandava spesso di chiudere gli occhi «pi vidiri le cosi fatate», quelle che normalmente, con gli occhi aperti, non è possibile vedere” (*ibidem*). Sempre nel ruolo di narratore, il mezzadro Minicu compare in uno dei capitoli di *Donne*, dal titolo *Yerma*; egli racconta al piccolo Andrea di una donna tacciata di aver avvelenato il marito, colpevole di non averla resa madre: “Neli l’aveva menomata perché una femmina maritata che non fa figli per colpa del marito è una alla quale è stato negato il diritto di essere madre. E una donna se non è una madre, che cos’è? Un albero da frutta che non dà frutti, una nullità, un pezzo di legno buono solo da ardere” (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 204). L’ossessione di una mancata maternità pervade anche la protagonista del romanzo *Il casellante*, Minica, decisa a trasformarsi in albero, pur di “dare frutti”.

⁵⁶ Inoltre, all’età di tredici anni, poiché non “capiva bene le cose”, passava il tempo con i bambini più piccoli (A. CAMILLERI, M. DE GIOVANNI, *Il canto del mare*, Milano, Salani, 2024, p. 8).

⁵⁷ La definizione riflette la singolare struttura della casa di Gnazio, sviluppatasi per accrescimenti progressivi, un figlio dopo l’altro, eppure destinata, per la sua (presunta) originalità di concezione, al plauso di architetti e di esperti di *design* (cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 123-127).

“nessuno, neanche i vecchi più vecchi del villaggio, se la ricordava più giovane di com’era”⁵⁸, ma

sorrìdeva e parlava con una bellissima voce suadente, e quando raccontava tutti si calmavano, anche i bambini più irrequieti, e si fermavano ad ascoltare.

[...] faceva comodo a tutti Nonnamà con le sue storie che lasciavano ancora i bambini a bocca aperta. Perciò quando la scuola chiudeva, la mattina prima di partire ogni madre portava il figlio dalle parti della Casa Strana, perché non ci si poteva arrivare vicino per via dell’albero gigante. E andavano via tranquille, perché da sempre a casa di Nonnamà i bambini stavano bene e sicuri, e tornavano con gli occhi sgranati e pieni di belle storie.

[...] perfino il gatto bianco si sedeva ad ascoltare come se capisse, anzi, come se ricordasse. E Menico, che pure doveva aver sentito quelle storie chissà quante volte, spalancava come gli altri gli occhi e la bocca per la meraviglia⁵⁹.

Difficile stabilire se Nonnamà vada identificata con la catananna Minica, con Maruzza, con entrambe o con qualche imprevedibile loro parente; i bambini che ascoltano, del resto, sono ciascuno figlio o nipote “di qualcuno che in qualche modo aveva visto o conosciuto Gnazio e Maruzza, Cola e Resina, Calorio e Ciccina”⁶⁰, e non pongono domande.

I personaggi del racconto, tuttavia, almeno in parte rivivono in loro. In Flavio, di nove anni, timoroso del mare, riaffiora l’avversione di Gnazio per le onde: ciò nonostante, egli si immerge nel fluire del racconto di Nonnamà, trattenendo il fiato come se si lanciasse nell’oceano⁶¹.

Delle possibili corrispondenze fra sé, quanto li circonda e la storia che ascoltano i piccoli sono ignari; persino l’astuto Luca non

pensò neanche per un attimo che la storia di Nonnamà parlasse in realtà del loro villaggio, e del tempo passato in cui lì non c’erano che il vento e il grande albero. Perché la voce di Nonnamà era appunto senza tempo, e la sua storia era solo e soltanto la sua storia, e bastava a se stessa; così come le storie devono fare e devono essere, vere in sé, al di là di ogni similitudine e riferimento⁶².

Tuttavia, nei momenti in cui Nonnamà interpreta con particolare vivezza i personaggi del racconto, i suoi ascoltatori si sentono parte della storia, della favola, “ed era bello, bellissimo”⁶³.

Ma alla fine, si diceva, i bambini non fanno domande. Ognuno torna, concluso il racconto, dalla famiglia e, soprattutto, dalla propria mamma. Mamma che, probabilmente, quando aveva avuto la stessa età del figlioletto o della figlioletta aveva ascoltato la stessa voce, la voce di Nonnamà: lo accenna alla piccola Silvia proprio la madre, pur

⁵⁸ A. CAMILLERI, M. DE GIOVANNI, *Il canto del mare*, cit., p. 9.

⁵⁹ Ivi, pp. 10-11 e 13.

⁶⁰ Ivi, p. 149; Calorio e Ciccina sono i figli più piccoli di Gnazio e Maruzza, nati dopo il primogenito Cola e la secondogenita Resina.

⁶¹ Cfr. ivi, pp. 59-61.

⁶² Ivi, p. 72.

⁶³ Ivi, p. 118.

dichiarando che non ricorda nulla di quei racconti; nel rispondere a un'altra curiosità della bambina replica poi che “no, non ricordava che Nonnamà aveva avuto figli o nipoti”⁶⁴.

Spetta a Menico, l'orfano che sembra capire poco ma che forse capisce più di tutti⁶⁵, pronunciare il nome dell'anziana donna, tributandole con delicatezza il riconoscimento di quell'antica, possente maternità che il nomignolo Nonnamà del resto già decreta, fondendo insieme gli appellativi di mamma e di nonna: “Disse: «sei triste, Nonna Maruzza?»”⁶⁶.

Ottiene in cambio una carezza, una rassicurazione... e, proprio come negli inni omerici, la promessa di un altro canto, di un'altra storia, ancora, e ancora.

E noi, 'affatati' come bambini, pensiamo infine che le materne sirene di Andrea Camilleri non siano altro, dopotutto, se non l'incarnazione del potere infinito, di continuo risorgente, che da sempre appartiene alla letteratura, alla poesia, e che si manifesta fino ai nostri giorni, di eco in eco.

Forse, il canto della sirena è il libro che stiamo leggendo.

⁶⁴ A. CAMILLERI, M. DE GIOVANNI, *Il canto del mare*, cit., p. 46.

⁶⁵ Nella sua apparente, stordita distrazione, si accorge, sensibile qual è, di avvenimenti, piccoli e grandi, che agli altri sfuggono: ad esempio, la morte improvvisa di una mosca, dentro un raggio di sole... (cfr. *ivi*, pp. 31-32).

⁶⁶ *Ivi*, p. 150.

Bibliografia

- BARBERA, GIUSEPPE, “La preminenza dell’olivo: paesaggi della memoria tra Mediterraneo ed Europa”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell’isola di Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 94-96, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- BETTINI, MAURIZIO; SPINA, LUIGI, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- BORCHETTA, SABRINA, “Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*”, «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 24-26.
- BORCHETTA, SABRINA, “Persona e personaggio finalmente ricongiunti: *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri e *Nuda è la morte* di Carlos Salem”, in DUILIO CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 24-32, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007² [I ed. 2007].
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2019⁶ [I ed. 2018].
- CAMILLERI, ANDREA; DE GIOVANNI, MAURIZIO, *Il canto del mare*, Milano, Salani, 2024.
- CASTIGLIONE, MARINA, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018.
- CASTIGLIONE, MARINA, “*Scantu, cantu e cuntù* in *Maruzza Musumeci*: un’analisi etnodialettologica”, in MORENA DERIU (a cura di), *Fimmine... Ci vogliono occhi per taliarle*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 114-127, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.
- CITATI, PIETRO, *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*, Milano, Adelphi, 2009 [I ed. 1996].
- DEBICKE, PATRIZIA, “Il canto del mare – Andrea Camilleri e Maurizio de Giovanni”, «MilanoNera», 22 marzo 2024, <<https://www.milanonera.com/il-canto-del-mare-andrea-camilleri-e-maurizio-de-giovanni>> [consultato il 31 agosto 2024].
- DEMONTIS, SIMONA, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in GIOVANNI CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 11), pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.
- DEMONTIS, SIMONA “Tra satira e magari: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri”, «Diacritica», 6.34 (2020), pp. 63-73.
- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in MORENA DERIU; GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolidini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DERIU, MORENA, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.
- DERIU, MORENA “«La femmina, figlio mio, è sempre stata un fatto delicato». Di Elena, Camilleri, Stesicoro e di come ritrattare una ritrattazione”, in *EAD. (a cura di), Fimmine... Ci vogliono occhi per taliarle*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 43-61, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.
- FOSCOLO, UGO, *Poesie*, introduzione e note di GUIDO BEZZOLA, Milano, Rizzoli, 2000⁷ [I ed. 1976].

- GIACALONE, FIORELLA, *Principi sirene e contadini. Storie, luoghi e personaggi nelle leggende popolari siciliane*, Vibo Valentia-Milano, Qualecultura/Jaca Book, 1989.
- LUPO, GIUSEPPE, recensione ad ANDREA CAMILLERI, *Giochi per l'infanzia*, «DoppioZero», 18 dicembre 2020, <<https://www.doppiozero.com/andrea-camilleri-giochi-per-linfanzia>> [consultato il 31 agosto 2024].
- MARCI, GIUSEPPE, “Abbracciare ulivi saraceni?”, in GIOVANNI DOTOLI (a cura di), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2017, pp. 109-125.
- MARCI, GIUSEPPE, “Racconto popolare d'autore: *I quattro Natali di Tridicino*”, in DUILIO CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 11-25, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>.
- MASSA, GIOVANNI ANDREA, *La Sicilia in prospettiva. Parte prima, cioè il Mongibello, e gli altri Monti, Caverne, Promontorij, Liti, Porti, Seni, Golfi, Fiumi, e Torrenti della Sicilia esposti in veduta da un religioso della Compagnia di Gesù [...]*, Palermo, Stamperia Ciché, 1709.
- MEDDA, LAURA, “«Torno torno all'arbolo d'aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 42-52, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “La trilogia fantastica”, in SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 69-79.
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane a cura di Aurelio Rigoli. La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano, prefazione di Bernardo Bernardi*, Palermo, Il Vespro, 1978.
- ROSSI, CLAUDIA, “Andrea Camilleri e la musica che ha composto”, «Il fatto quotidiano», 17 luglio 2020, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/07/17/andrea-camilleri-e-la-musica-che-ha-composto>> [consultato il 31 agosto 2024].
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il fuoco nel mare. Racconti dispersi 1947-1975*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2010.
- SEGRE, CESARE, *Prefazione*, in MARIA CORTI, *Il canto delle sirene*, Bologna, Bompiani, 2001³ [I ed. 1989].
- TOMMASINI, LODOVICO, *Metodo di studiare, e d'insegnare cristianamente, e sodamente le lettere umane in riguardo alle lettere divine, e alle scritture. Dello studio de' Poeti, in cui le Divinità della Favola son rapportate alla Storia della Scrittura, o alla Storia Profana, o alla Storia Naturale*, tomo III, Napoli, Stamperia Gessari, 1750.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *I racconti*, Milano, Feltrinelli 1999⁶ [I ed. 1961].
- VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374.
- ZANGRANDI, SILVIA, “Il gioco dell'apparire: Aggiornamenti novecenteschi sul mito della sirena”, «Sinestesieonline», 6 (2013), pp. 1-9.
- ZANGRANDI, SILVIA, “Da Lighea a Doris Thalassia Waters. Il nome della sirena in alcuni scritti novecenteschi”, «Il Nome nel testo», 17 (2015), pp. 135-144.
- ZANGRANDI, SILVIA, “Le moderne epifanie delle Signore del mare. La sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi”, in SIMONA MORETTI, RENATO BOCCALI, SILVIA ZANGRANDI, *La sirena in figura: forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron, 2017, pp. 95-156.

Il lettore-spettatore-giocatore di Montalbano nel cartone animato interattivo. Analisi di un *longplay*

ALBERTO SEBASTIANI

The article analyzes the longplays (video recordings with sound, posted on YouTube) of the adventures played in the interactive cartoons *Il cane di terracotta* (2000), *Il ladro di merendine* (2001), and *La voce del violino* (2001), based on the novels of the same name by Andrea Camilleri. These cartoons were conceived and produced by Im*media and published by Sellerio. The audio in these longplays comes solely from the video game itself, allowing for an analysis of the gameplay—that is, the interaction between player and game, its mechanics, objectives, and plot. The goal is not to evaluate player performance but to examine gameplays in relation to the novels. By applying tools from traditional narratology and game studies for text analysis, as well as rhetoric and linguistics to analyze the adaptation process and identify variations, the essay defines the identity of these derivative texts by tracing them back to the original works. It also explores how the three novels are received within them and situates the interactive cartoons within Montalbano's narrative universe.

1. Introduzione

Che cosa spera uno, che cosa pensa quando vede un suo personaggio diventare un'altra cosa? Eh, questo è importante, perché fin quando il personaggio è sulla pagina si affida alla lettura del singolo. Diciamo che io l'ho scritto sul mio computer, la casa editrice l'ha stampato, il libraio ha comprato il libro ma questi mediatori non alterano minimamente il rapporto tra me e il mio lettore. Diverso è il caso nel momento nel quale il mio lavoro viene trasferito in televisione o viene adattato come opera lirica. Io mi trovo in una posizione privilegiata cioè a dire la posizione di chi avendo fatto per lunghi – troppi – anni il regista sa che il “tradimento” dell'opera scritta è indispensabile perché funzioni il trasferimento, tanto in televisione quanto in cd-rom, come ho già visto, quanto in fumetto, perché è già accaduto tutto, mi manca solo che Cecè Collura canti... Va benissimo, lo attendo con una curiosità immensa¹.

C'è una commistione di consapevolezza, fatalismo e soddisfazione in queste parole di Andrea Camilleri, dette nel 2003 in occasione della trasmissione su Rai Tre dell'adattamento operistico, su libretto di Rocco Mortelliti e musiche di Marco Betta, del suo racconto *Il fantasma della cabina*. Il testo originario è uno degli otto usciti su «la Stampa» nel 1998 con il commissario Cecé Collura per protagonista, poi raccolti in *Le inchieste del commissario Collura* (2002), e apparsi negli stessi anni in cui Montalbano scalava il suo meritato successo, letterario, videoludico e televisivo. Come è noto, infatti, *La forma dell'acqua* è del 1994 (di seguito FA)², ed è il libro che fa scoprire il commissario di Vigàta ai lettori italiani. Seguiranno un centinaio tra racconti e romanzi, fino al postumo *Riccardino* (2020)³, a partire dal 1996, anno in cui escono, sempre per

¹ Trascrizione dell'intervento a *Prima della prima*, 14 gennaio 2003, <www.vigata.org/rassegna_stampa/2003/gen03.shtml> [consultato 18 ottobre 2024].

² Le edizioni di riferimento sono quelle di Sellerio.

³ Cfr. R. L. NICHIL, “Bibliografia montalbaniana”, «Lingua italiana – Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Nichil_Biblio.html> [consultato 18 ottobre 2024].

Sellerio, i romanzi *Il cane di terracotta* (CT) e *Il ladro di merendine* (LM), divenuti veri e propri classici della serie insieme al libro successivo *La voce del violino* (1997, VV).

L'atteggiamento di Camilleri nel 2003 è senz'altro motivato anche dal fatto che la vocazione crossmediale del suo personaggio trova subito attuazione. Nel volgere di poco tempo, infatti, i quattro testi avvieranno, con una successione diversa, la serie televisiva su Rai Due, *Il commissario Montalbano* di Alberto Sironi, con Luca Zingaretti: *Il ladro di merendine* (6/5/1999), *La voce del violino* (13/5/1999), *La forma dell'acqua* (2/5/2000), *Il cane di terracotta* (9/5/2000). Non è però l'unica estensione per adattamento dell'universo narrativo di Montalbano: negli stessi anni escono infatti tre fumetti rispettivamente di Giuseppe Lo Bocchiario, Claudio Stassi e Valerio Spataro, tratti dal racconto *L'avvertimento* (Hazard, 2000)⁴, e altrettanti cd-rom, quelli citati da Camilleri nelle parole del 2003, contenenti rispettivamente i cartoni animati interattivi, tratti dagli omonimi romanzi, *Il cane di terracotta* (2000, di seguito CTc), *Il ladro di merendine* (2001, LMc), *La voce del violino* (2001, VVc), ideati e realizzati da Im*media e pubblicati da Sellerio.

Questi ultimi, ora reperibili nel mercato dell'usato o nel circuito delle biblioteche⁵, sono testi audiovisivi, appunto su cd-rom, che presentano i romanzi a cartoni animati, con personaggi doppiati da attori e musiche originali, ma, pur restando fedeli all'originale, le storie diventano interattive, istituendo un'avventura grafica in terza persona⁶ con parti *giocabili* secondo la tipologia *punta e clicca* (cioè si selezionano con il puntamento del cursore ad esempio le azioni che i personaggi devono intraprendere, l'oggetto da attivare, il percorso da attuare, la battuta da enunciare). "Obiettivo del giocatore" – come spiega la scheda di accompagnamento – "è quello di guidare il commissario Montalbano alla risoluzione del mistero, non solo seguendo le piste più delicate, ma anche facendolo comportare nella maniera più coerente con la sua personalità. Sbagliando, entrano in gioco due contatori: la *malafiura* e le penalità", ovvero le 'cattive figure', gli sbagli, che raggiunto il numero di 24 costringono il commissario al pensionamento, quindi alla sconfitta del giocatore, e che alla fine contribuiscono a stabilire il punteggio con cui si conclude l'avventura⁷.

⁴ A fumetti sarà anche l'adattamento di *L'odore del diavolo* nel 2020, a più mani e sceneggiato e diretto da Massimo Fenati (pubblicato sul sito vigata.org e poi in «Linus», 8, agosto 2021, pp. 78-94), e le riscritture Disney su «Topolino»: *Topolino e la promessa del gatto* (2294, 16 aprile 2013, pp. 11-50), *Topolino e lo zio d'America* (3067, 3 settembre 2014, pp. 11-50), *Topolino e la giara di Cariddi* (3223, 30 agosto 2017, pp. 11-45) e *Topolino e il ferro di Orlando* (3594, 9 ottobre 2024, pp. 9-49), scritte da Francesco Artibani e disegnate da Giorgio Cavazzano, Giampaolo Soldati e Paolo Mottura. Sulla produzione a fumetti legata al commissario, cfr. G. CAPRARA, "Topalbano, commissario a Vigata: a colloquio con Francesco Artibani", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 37-40, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>; ID., "L'isola di Topalbano. Da Vigata ai tesori di Cariddi", ivi, pp. 53-68, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>; A. SEBASTIANI, "Montalbano a fumetti, tra la Rai e Topolinia", «Lingua italiana – Treccani.it», 13 settembre 2024, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Camilleri/Z_Camilleri1.html> [consultato 18 ottobre 2024].; ID., "Montalbano e gli adattamenti a fumetti. Tra letteratura, serie tv e problemi linguistici", in G. MARCI, P. LUSCI (a cura di), *La cululùchira e altri temi di Vigata*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, 21), pp. 78-89, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-21>>.

⁵ I primi due uscirono anche nella collezione "I CD-ROM di Panorama" nel 2001. Il catalogo SBN segnala come disponibili i cd-rom complessivamente in 47 biblioteche.

⁶ In alcuni passaggi, come nella perquisizione illegale di Camilleri nel villino dei Licalzi in VVc, l'azione si svolge in soggettiva, dalla prospettiva di Montalbano.

⁷ Sull'origine del progetto, cfr. l'intervista di Grazia Casagrande a Antonio Sellerio, Luigi Ricca e Pasquale Esposito: <www.vigata.org/rassegna_stampa/2001/Archivio/Int04_Sell_feb2001_SCO.htm> [consultato 18 ottobre 2024].

Il progetto ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui nel 2001 la menzione d'onore al New Media Prize di Bologna e la *nomination* all'Europrix di Salisburgo, ma, pur essendo stato progettato per essere giocabile tanto su Pc quanto su Mac, è oggi difficile esperirlo. Infatti, senza addentrarci nei territori dell'archeologia dei media⁸, è facilmente intuibile che l'obsolescenza del cd-rom sia una questione non secondaria, oggi, per soddisfare i requisiti richiesti⁹. Per poter analizzare i cartoni animati interattivi tratti dai tre romanzi, quindi, si è reso necessario farlo su dei *game video* (testi audiovisivi creati per mezzo di un videogioco)¹⁰ dei cd-rom, nello specifico dei *longplay*, registrazioni video, con sonoro, delle avventure giocate. Le uniche¹¹ che abbiamo reperito sono quelle caricate da Andrea Pannocchia sul suo profilo YouTube¹², senza commenti o riprese dirette del *gamer*: “Il commissario Montalbano: Il cane di terracotta – Longplay in italiano – Senza commento”, caricata il 16 settembre 2021 in un video unico della durata di poco più di tre ore¹³; “Il commissario Montalbano: Il ladro di merendine”, tra il 9 e il 24 luglio 2015 in dieci parti della durata tra i 13 e i 34 minuti¹⁴; “Il commissario Montalbano: La voce del violino”, tra il 24 luglio e il 5 agosto 2015, sempre in dieci video tra i 10 e i 25 minuti¹⁵.

Data l'assenza del commento del giocatore, l'audio è unicamente del videogioco e il *longplay* permette di analizzare il *gameplay*, cioè l'interazione tra giocatore e gioco, le meccaniche, gli obiettivi e la trama di quest'ultimo. Non interessa qui valutare la *performance* del giocatore, ma affrontare il *gameplay* in relazione ai romanzi. Il presente saggio deve quindi essere, per forza di cose, interdisciplinare, adottando strumenti della narratologia tradizionale e dei *game studies* per l'analisi del testo, della retorica e della linguistica per l'analisi del processo di adattamento e per l'individuazione delle varianti. Queste ultime non sono però considerate – come d'altronde insegnano gli *adaptation*

⁸ Cfr. G. FIDOTTA, A. MARIANI (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi, 2018.

⁹ Per i requisiti di **CTc** e **LMc**, cfr. <www.illadrodimerendine.it/terra.php> [consultato 18 ottobre 2024]; per **VVc** cfr. <www.lavocedelviolino.it/requisiti.php> [consultato 18 ottobre 2024].

¹⁰ In una ormai vasta bibliografia, i riferimenti per le analisi e per la terminologia sono in particolare debitori di M. BITTANTI (a cura di), *Intermedialità. Videogiochi, cinema, televisione, fumetti*, Milano, Unicopli, 2008; M. BITTANTI, E. GANDOLFI, *Giochi video. Performance, spettacolo, streaming*, Milano-Udine, Mimesi, 2018; per le teorie ludiche e del videoludico, cfr. M. SALVADOR, *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015; M. PELLITTERI, M. SALVADOR, *Conoscere i videogiochi. Introduzione alla storia e alle teorie del videoludico*, Latina, Tunué, 2014.

¹¹ Non sono stati reperiti altri *longplay* o *playthrough* (che indica sia l'atto di giocare un intero videogioco dall'inizio alla fine, *prassi*, che la registrazione, o *videorec*, di tale *performance*, o *processo*) su Twitch.tv e su YouTube Gaming, ovvero le attuali principali piattaforme dedicate al *game video*, il che è imputabile alla data d'uscita dei tre cd-rom, di lunga antecedente alle loro date di nascita, 2011 e 2015.

¹² Come presentazione del profilo, con 41.500 iscritti, si legge: “Nel mio canale troverete video di avventure grafiche, puzzle games e visual Novel, dai classici alle ultime novità, il tutto senza commento, sempre da pc. Occasionalmente pubblico anche recensioni”.

¹³ Il video ha ottenuto 32.478 visualizzazioni e 240 like; cfr. <www.youtube.com/watch?v=FaHiFNJ2c-A> [consultato il 27 febbraio 2025].

¹⁴ Per precisione, di seguito indichiamo, per ogni parte, la data in cui è stata caricata, visualizzazioni e like al 16 ottobre 2024: [1/10] 9 luglio 2015, 32.557 vis., 122 like; [2/10] 11 luglio 2015, 7.009 vis., 33 like; [3/10] 13 luglio 2015, 3.924 vis., 23 like; [4/10] 14 luglio 2015, 3.900 vis., 23 like; [5/10] 16 lug 2015, 3.227 vis., 19 like; [6/10] 18 luglio 2015, 2.662 vis., 18 like; [7/10] 19 luglio 2015, 2.943 vis., 17 like; [8/10] 21 luglio 2015, 3.203 vis., 22 like; [9/10] 22 luglio 2015, 3.003 vis., 22 like; [10/10] 24 luglio 2015, 2.702 vis., 25 like; cfr. per la prima (cui le altre seguono) <www.youtube.com/watch?v=FQcH08Iq8KA>.

¹⁵ Come per il precedente: [1/10] 24 luglio 2015, 27.118 vis., 97 like; [2/10] 26 luglio 2015, 5.445 vis., 24 like; [3/10] 27 luglio 2015, 4.271 vis., 28 like; [4/10] 28 luglio 2015, 4.786 vis., 20 like; [5/10] 30 luglio 2015, 3.136 vis., 13 like; [6/10] 1 agosto 2015, 3.220 vis., 22 like; [7/10] 3 agosto 2015, 2.903 vis., 17 like; [8/10] 5 agosto 2015, 2.985 vis., 11 like; [9/10] 5 agosto 2015, 2.947 vis., 16 like; [10/10] 5 agosto 2015, 4.434 vis., 30 like; cfr. <www.youtube.com/watch?v=arJYjJIMY5U>.

*studies*¹⁶ – per valutare la fedeltà come metro di giudizio, bensì per individuare lo scarto dal testo originario e così verificare l'identità del testo derivato, che permetta di definire la ricezione dei tre romanzi e collocare i cartoni animati interattivi nell'universo narrativo di Montalbano.

2. Dai romanzi ai testi audiovisivi

Il secondo, il terzo e il quarto romanzo della serie¹⁷, poi adattati a cartoni animati interattivi, sono libri ambientati nella contemporaneità della data d'uscita (1996 e 1997), in cui i personaggi ricorrenti, Montalbano e i suoi uomini *in primis*, si definiscono come identità, come ruoli e nelle relazioni interpersonali, e in cui si delineano le caratteristiche fisiche, sociali e culturali del mondo possibile di Vigàta. Non è questa la sede in cui ripercorrere quelle dei personaggi, a partire dal commissario, e dei luoghi, pienamente definite ad esempio dagli studi di Gianfranco Marrone, ma rileviamo che questi primi libri, seriali, presentano una *continuity* relativa anche al ritorno di personaggi estranei al commissariato¹⁸, nonché alle relazioni ad esempio tra Montalbano e la stampa. Si tratta di una caratterizzazione della serie che si sviluppa nel corso dei volumi, così come il particolare impasto linguistico della narrazione si fa via via più pronunciato e definito nei tre libri successivi a **FA**¹⁹.

Lo stesso Montalbano si delinea con più precisione, sia dal punto di vista fisico che da quello psicologico. Se fin dal primo romanzo sappiamo che è un burbero maschilista, che legge molto, ha la passione per la buona cucina e ama mangiare in silenzio, che detesta allontanarsi dalla Sicilia, che teme la promozione e che è meteoropatico, nei successivi scopriamo che avrebbe preso questa caratteristica dalla madre (**CT**, 9), che fuma, che ha baffi e capelli, che non è corpulento (**VV**, 203), che in conferenza stampa diventa balbuziente (**CT**, 69), che suo padre muore nel 1996 (**LM**, 245) ma era già orfano della madre fin da bambino (**VV**, 23), che oltre a essere negato con le nuove tecnologie, elettroniche ed informatiche, lo è anche coi motori e con la musica (**LM**, 141; **VV**, 183), ma ha una memoria fotografica (**VV**, 70), e che infine passa dai 44 anni (**LM**, 176) alla consapevolezza che “i quarantasei erano dietro l'angolo ad aspettarlo” (**VV**, 149). È inoltre geloso di Livia, anche se teme di sposarla nonostante l'ami e sia terrorizzato all'idea di avere figli; ha un rapporto burrascoso con Mimì Augello sia perché teme gli insidi la fidanzata, sia perché lo considera spesso un carrierista che si vuole mettere in luce; ha una coscienza politica, o meglio sensibile alla condizione dei subalterni, tanto da essere definito “comunista” (**VV**, 67) da Fazio²⁰.

¹⁶ In una ormai vasta bibliografia, cfr. ad esempio T. LEITCH (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*, New York, Oxford University Press, 2017.

¹⁷ Per le trame si rimanda a G. MARRONE, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Rai-ERI, 2003.

¹⁸ A partire da Livia o Ingrid, ma anche il questore, che annuncia il suo pensionamento in **LM**, Gegè Gullotta da **FA** a **CT**, Clementina Vasile-Cozzo da **LM** a **VV**.

¹⁹ Sulla lingua di Montalbano cfr. M. ARCANGELI, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 203-232; L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI; G. MARCI; M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>; F. SANTULLI, *Montalbano linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*, Milano, Arcipelago, 2010; D. DE FAZIO, “La lingua pirsonale di Agatino Catarella”, «Lingua italiana – Treccani.it», 6 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html> [consultato 18 ottobre 2024].

²⁰ La bibliografia specifica su questi romanzi, in particolare su **CT** e **LM**, sugli adattamenti televisivi e sulle loro particolarità linguistiche (e i relativi problemi in traduzione), è riportata in S. DEMONTIS (a cura di),

I cartoni animati interattivi riprendono il Montalbano dei libri, come età e come aspetto fisico, e non quindi la fisionomia di Zingaretti, che ha comportato la definizione del commissario di “personaggio mediatico con dominante televisiva” data da Marrone²¹, per il quale le prime raffigurazioni di Montalbano nei fumetti e nel cartone animato esprimono “un carattere del personaggio abbastanza diverso dal Montalbano di Zingaretti: chiuso, triste, tetro, serissimo, privo di quella scanzonata spensieratezza che l’attore televisivo ha saputo dare al personaggio, accentuando la sostanziale ironia già all’opera a livello enunciazionale nei testi di Camilleri”²². Inoltre, riprendono con particolare attenzione la lingua dei romanzi, tanto che per ogni cd-rom è allegato il *Dizionario vigatese-italiano* relativo a ciascun libro, a cura di Beppe Di Gregorio, Filippo Lupo e del Camilleri Fans Club. Un’iniziativa che testimonia quindi un’attenzione non solo al personaggio e alle trame di Montalbano, ma anche allo stile linguistico che caratterizza le sue narrazioni, come d’altronde ha dimostrato anche la serie televisiva, pur modificandolo²³.

La critica accademica non ha però dedicato particolare attenzione ai cartoni animati interattivi²⁴, per quanto siano stati nominati anche nelle motivazioni della *laurea honoris causa* di secondo livello in “Sistemi e progetti di comunicazione” all’Università di Pisa²⁵. A dire il vero, nonostante i premi e le segnalazioni ricevute, non risulta aver avuto nemmeno particolare rilievo mediatico. Ricercandone citazioni tra il 2000 e il 2002 negli archivi dei due principali quotidiani italiani, «la Repubblica» e il «Corriere della Sera», nel primo risultano 23 articoli, di cui 17 nelle pagine dell’edizione di Palermo, come segnalazione dell’uscita o presentazione dell’oggetto, per lo più come *curiosità*; nel secondo un paio²⁶. Nelle principali riviste di videogame, tra quelle indicizzate e ancora attive nelle pagine Journals e Magazines di «Game. The Italian Journal of Game Studies», non risultano articoli dedicati ai tre cartoni animati interattivi. Si tratta per lo più di siti e

Bibliografia tematica sull’opera di Andrea Camilleri, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), pp. 55-56, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

²¹ Cfr. G. MARRONE, “Intorno alla tavola del commissario Montalbano”, in G. MANETTI *et al.* (a cura di), *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Torino, Centro scientifico editore, 2006, p. 266.

²² Cfr. G. MARRONE, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018, p. 43.

²³ Cfr. M. APRILE, “Montalbano in tv e la biodiversità televisiva”, «Lingua italiana – Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Aprile.html> [consultato 18 ottobre 2024]; C. CALVO RIGUAL, “La variazione linguistica nella serie televisiva de Il commissario Montalbano”, in G. CAPRARA; S. DEMONTIS (a cura di), *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 10), pp. 70-87; D. PAGANO, “La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction Rai: analisi della *Forma dell’acqua* e del *Ladro di merendine*”, «Diacritica», 38 (2021), <<https://diacritica.it/letture-critiche/la-lingua-di-camilleri-dai-romanzi-sellerio-alla-fiction-rai-analisi-della-forma-dellacqua-e-del-ladro-di-merendine.html>> [consultato 18 ottobre 2024].

²⁴ Anche all’interno di interventi sui movimenti mediatici di Montalbano, spesso i cd-rom non sono menzionati. Ricordiamo a titolo esemplificativo la rapida sintesi di L. BOTTONI, “L’universo dei videogiochi”, «Enthymema», 12 (2015), p. 382, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4796>> [consultato 18 ottobre 2024]: “Sempre e comunque intermedialità o, soprattutto in casi di successo, plurimedialità come è avvenuto per la serie del commissario Montalbano che, uscito dalla prolifica penna di Camilleri, dopo alcune stagioni televisive è trasmigrato in versioni radiofoniche, in impaginature a fumetti, nella parodia televisiva di Convencion, per finire – da effettivo personaggio cult – traslato nella pubblicità dei percorsi turistici proposti dai tour operator in provincia di Ragusa”; o il capitolo “Nuovi ambiti di applicazione” di Federica Fioroni, in S. CALABRESE, *La suspense*, Roma, Carocci, 2016, pp. 77-101, in cui affronta il romanzo e il telefilm *Il cane di terracotta*, ma non il cartone animato.

²⁵ Cfr. <www.unipi.it/ateneo/comunica/cerimonie/honoris/biografia_camilleri.htm_cvt.htm> [consultato 18 ottobre 2024].

²⁶ Anche nell’archivio storico della rassegna stampa di vigata.org ci sono poche testimonianze: <www.vigata.org/rassegna_stampa/Archivio_Storico.shtml> [consultato 18 ottobre 2024].

blog aperti successivamente alla loro apparizione, ma non risultano riferimenti nemmeno nelle riviste o nelle sezioni dedicate al *retrogaming*. E anche nella rassegna stampa delle pagine dedicate ai cartoni dell'editore Sellerio si trovano solo un paio di interventi, peraltro elogiativi, usciti su «Zapping» e «Pc Open»²⁷, cui vanno aggiunti una recensione su «Scanner»²⁸ e una segnalazione su «Applicando»²⁹. Infine, su «Quaderni camilleriani, 13», in *Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org*, lo stesso Lupo, tra gli autori del *Dizionario*, parla di “giochino” riferendosi a **CTc**³⁰.

In sintesi, non si può certo dire che l'adattamento in cartone animato interattivo abbia particolarmente segnato l'uditorio di Montalbano o i *videogamers*, ma non per questo riteniamo sia privo di interesse, e non meriti un approfondimento, perché in primo luogo è una testimonianza delle origini dell'espansione mediatica dell'universo narrativo della serie, indipendente dalla dominante televisiva; in secondo luogo perché si è trattato di un caso in linea con una tendenza del panorama videoludico internazionale del tempo, in quanto adattamento non di classici del passato ma di romanzi contemporanei, e innovativo per quello italiano, per la scelta sia di un testo letterario sia di un autore nazionale; infine per la complessità della lingua dei romanzi, che i cartoni animati si sono ben guardati dall'ignorare, consapevoli della rilevanza che essa ha nella narrazione dei Montalbano.

3. Il lettore di Montalbano alla prova del gioco

Per analizzare i cartoni animati interattivi è necessario partire dal paratesto. La confezione, che riprende colori e grafica dell'editore Sellerio ma con un'altezza maggiore rispetto ai suoi libri, è una custodia cartonata parallelepipedica con apertura a libro che contiene oltre al cd-rom anche il *Dizionario*³¹ e un manuale d'uso per l'installazione, con le indicazioni su scopo e funzionamento del gioco, e con la descrizione delle aree extra-narrative. Avviando il supporto, infatti, una volta lanciato il programma e iniziato il cartone animato, dalla barra del menù si può accedere a sezioni specifiche: “Ricette”, con quelle dei piatti che via via Montalbano si gusta; “Approfondimenti”, dedicata ai riferimenti letterari nei dialoghi o alle letture del commissario, con schede su autori e libri; “Personaggi”, con indicazioni relative alle figure incontrate nelle indagini.

La quarta di copertina, inoltre, presenta il testo audiovisivo con cui ci si trova a interagire: “Un gioco multimediale, un cartone animato interattivo, un racconto illustrato per computer. Ma soprattutto un'avventura appassionante dentro un celebre romanzo. Rivivendo, con i dialoghi originali di Andrea Camilleri, le sue intriganti atmosfere, il lettore-spettatore-giocatore potrà guidare il commissario Montalbano, passo dopo passo, verso la soluzione di un doppio enigma sepolto nei misteri di una grotta”. Al netto dell'enfasi propria della tipologia testuale, è rilevante, qui, la denominazione di chi sta per interagire con il testo: “lettore-spettatore-giocatore”. Questi, infatti, deve leggere i testi che man mano appaiono nel cartone animato, che in quanto tale deve essere guardato da uno spettatore, ma questi deve anche intervenire in esso superando delle prove, le parti *giocabili*. Inoltre, come si vedrà, proprio per superare queste ultime deve essere anche

²⁷ Cfr. <www.illadrodimerendine.it/detto.php>; <www.lavocedelviolino.it/comstampa.php> [consultato 18 ottobre 2024].

²⁸ Cfr. <www.scanner.it/strips/camilcdrom981.php> [consultato 18 ottobre 2024].

²⁹ Cfr. <www.vigata.org/rassegna_stampa/2002/Archivio/Misc_dic2002.shtml> [consultato 18 ottobre 2024].

³⁰ Cfr. F. LUPO, “Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), p. 19, <[https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-13](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13)>.

³¹ *Internet Archive* conserva la riproduzione del *Dizionario* di **CTc**: <<https://archive.org/details/montalbano-pc-game-il-cane-di-terracotta-scan-box/mode/2up>> [consultato 18 ottobre 2024].

lettore dei libri di Montalbano. In sostanza, infatti, il “lettore-spettatore-giocatore” ideale sarebbe il lettore-spettatore di Montalbano.

Le aree aggiuntive non sono visibili nel *longplay* analizzato, perché il giocatore non le esplora, o perché non ha riportato le sue esplorazioni nel *longplay*. Passando quindi dal paratesto al testo, gli elementi costitutivi della storia che si svolge nel *gameplay* risultano, sul piano diegetico, essenzialmente tre: la trama che procede narrata attraverso il cartone animato, le parti giocabili necessarie al suo proseguimento, che la rallentano, e gli intermezzi ludici che la frammentano, riconducibili a delle digressioni. Il che comporta che da un lato ci sia una parte esclusivamente narrativa non interattiva (un adattamento a cartone animato), saltuariamente *gamificata*, e quindi con una componente ludica e interattiva interna alla storia, dall'altro degli intervalli attuati con giochi extradiegetici.

I giochi del primo tipo, diegetici, sono funzionali a far proseguire la trama, e vanno dal far compiere un'azione al personaggio, come rispondere al telefono o comporre il numero di una chiamata sulla tastiera dell'apparecchio, al fargli decidere qualcosa, ad esempio a chi telefonare, o cosa osservare in una perquisizione. Il giocatore si accorge di dover interagire con il cartone animato perché l'azione si ferma e la narrazione non avanza, allora, ad esempio nel caso della telefonata da farsi, con il cursore deve individuare nell'immagine l'agenda telefonica, aprirla, sfogliarla e capire chi chiamare, selezionando il nome e il numero del personaggio in rubrica. Il tutto, puntando e cliccando, come da tipologia videoludica; se si sbaglia il destinatario, si sente il suono che indica che il numero è occupato.

I giochi del secondo tipo, extradiegetici, sono di diversi generi, ma non inficiano mai lo svolgimento della storia: sono enigmi, sequenze *arcade*, minigiochi da *gameboy*, *quiz* ed elaborazioni digitali di giochi da tavolo, come *memory* o *puzzle*, e sono collegabili a quanto avviene nella scena del capitolo in cui si inserisce. Tale collegamento può essere relativo alla trama con approfondimenti su concetti affrontati, frasi usate o elementi citati, o sviluppare ludicamente quanto avvenuto o sta avvenendo. Ad esempio in **VVc**, per mostrare l'idea di differenza tra contenuto e contenitore (il violino fatto in serie nella custodia del Guarnieri, **VV**, 186), il giocatore deve risolvere una sorta di *memory* che pone in relazione metonimica le figure nelle carte rappresentate, mentre in **CTc** bisogna riconoscere il motivo che fischietta Montalbano durante il servizio su Brancato al telegiornale (l'*Incompiuta* di Schubert, **CT**, 219); in **LMc**, infine, si deve comporre un *puzzle* come ha fatto François (**LM**, 153). In un caso, in **CTc**, è adattato a gioco un passaggio del libro, che anticipa quanto verrà narrato subito dopo: è il caso dell'aneddoto raccontato da Tano *u grecu* a Montalbano su come far mangiare la senape al gatto nel minor tempo possibile, ovvero spalmargliela sul deretano in modo tale che gli dia fastidio e la lecchi via (**CT**, 23-24), e il giocatore, in teoria ignaro della soluzione, ha di fronte un gatto e degli oggetti tra cui scegliere per riuscire nell'impresa, cioè una bottiglia del latte, una scatoletta di cibo e una confezione di senape.

Il “lettore-spettatore-giocatore”, però, in qualità di giocatore ha un controllo relativo del gioco, l'interattività è limitata. L'unico caso realmente significativo del suo intervento, nel *longplay*³², è in **CTc**, nel passaggio corrispondente a quando nel libro Montalbano sopravvive all'attentato in cui invece muore Gegè Gullotta. La scena avviene in una parte giocabile della narrazione, ed è vincolante per il prosieguo, in quanto se il giocatore non riesce a scegliere il momento adatto per abbagliare il sicario coi fari e quindi saltare fuori dall'auto e sparare a lui e al suo complice, come nel libro (**CT**, 174), Montalbano muore e la partita finisce (ma si può ripetere la scena).

³² Si intuisce che nel *gameplay* ve ne siano altri dal commento di un utente riportato dalla pagina ufficiale del gioco, che si lamenta perché non riesce a superare lo scontro con l'uomo dei servizi segreti in **LMc**.

Esemplare della limitatezza della libertà di azione, e quindi di sfidare i limiti del gioco e creare percorsi personalizzati, è quanto avviene quando il “lettore-spettatore-giocatore” deve scegliere la risposta di Montalbano. Si tratta del gioco diegetico più ricorrente, e avviene solo con il commissario: in un dialogo, a un certo punto non risponde, ma appare accanto al suo viso il classico *balloon* da fumetto con due battute possibili. Sia nel caso che la scelta sia corretta, sia in caso contrario, la storia prosegue senza ulteriori prove. Nel secondo caso un suono ci avverte che abbiamo sbagliato, che abbiamo fatto una “malafiura” (che viene segnata nel contatore in alto a destra dello schermo), e le battute successive correggono lo scambio fino a riportarlo sulla *retta via*. Questa altro non è che la storia del testo originario, da cui sono riprese le battute corrette di Montalbano, a volte con minime varianti, ad esempio “porta pazienza” in **LM**, 225 diventa “porta pazienza” in **LMc** (nella parte 10/10 al minuto 3: 23).

Non si sfugge alla trama del libro. Sempre in **LMc**, nel primo capitolo, quando, nel condominio dove è stato trovato il cadavere di Lapecora, il signor Cosentino informa di ogni cosa il commissario, questi a un certo punto potrebbe chiedergli: “a) Mi scusi, ma lei, oltre a fare la guardia giurata, è anche il portiere dello stabile? / b) Mi scusi, ma lei come sa tutte queste cose?”. Nel romanzo Montalbano usa la seconda (**LM**, 17), ma nel *longplay* il giocatore seleziona l’altra; perciò, per riprendere il dialogo senza cadere nella provocazione e proseguendo il discorso, Cosentino risponde: “No commissario, non è per questo che so tutte queste cose”; a cui il commissario ribatte: “E perché allora?”³³.

Le enunciazioni possibili tra cui scegliere nei bivi, inoltre, sono sempre l’una quella del libro, l’altra *in stile* Montalbano, spesso sia dal punto di vista retorico che linguistico. In **LMc**, ad esempio, nel primo capitolo, quando il commissario capisce che Catarella intendeva che il morto di Mazàra era stato trovato a Vigàta (corrispondente a **LM**, 11), il fumetto riporta due affermazioni possibili: “a) Catarè, ma perché non addumi il cervello prima di incominciare a parlare? / b) Catarè, ragionando, si fa per dire, come usi tu, se ammazzano qua a Vigàta un turista di Bergamo, tu che mi dici? Che c’è un morto a Bergamo?”. La seconda è quella corretta, ma la prima è *à la* Camilleri, con tanto di uso del verbo *addumare*³⁴, in luogo del più ricorrente e *montalbanese addrumare*. Serve per ingannare il giocatore. Analogamente, ma con il verbo *firriàre*, in **VVc**, quando Gallo arriva a prendere Montalbano e per il commissario si può scegliere tra: “a) Ti faccio firriàre io su te stesso se non ti dai una calmata! / b) Complimenti”. Ed è la seconda la battuta nel libro, quella giusta nel gioco.

Le competenze richieste al “lettore-spettatore-giocatore” sono quindi notevoli: deve conoscere il carattere di Montalbano e la sua psicologia; così ad esempio nella scelta tra “a) Un matrimonio esemplare / b) Doveva soffrire molto nel sapere che sua moglie avesse un amante” (in **VVc**, corrispondente a **VV**, 83) deve capire che la seconda è piuttosto improbabile, perché l’empatia per l’interlocutore – per quanto Montalbano non ne sia esente – risulta eccessiva, e la frase forse troppo sentimentale. La difficoltà per il giocatore diventa però insormontabile, o quasi, per molte delle telefonate da farsi. Raramente è infatti possibile intuire o dedurre chi Montalbano debba chiamare. A volte risulta probabile, come nelle occasioni in cui il commissario vuole smuovere le acque e

³³ Il meccanismo si ripresenta anche nei giochi diegetici relativi alle azioni da intraprendere. Se in **VV**, rientrando a Marinella, Montalbano decide se fermarsi o non fermarsi da Anna Tropeano, in **VVc**, quando il giocatore sceglie diversamente dal testo originario, il commissario può pensare: “Perché non fermarsi? E se fosse con qualcuno?”, oppure “Che male c’è? In fondo, se mi fermo soltanto pochi minuti...”, e passa a casa della donna.

³⁴ Cfr. R. SOTTILE, “A caccia di «autoctonismi» nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come *accianza* di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate”, in GRUPPO DI RICERCA DELL’ATLANTE LINGUISTICO DELLA SICILIA (a cura di), *La linguistica in campo. Scritti per Mari D’Agostino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 195-212.

allora chiama l'amico giornalista Nicolò Zito, ma per saperlo e quindi superare la prova, almeno alla prima occorrenza, bisogna essere dei lettori dei libri o spettatori della serie, conoscere già le relazioni tra i personaggi. Per aiutare in questa direzione, ci sarebbe l'area dedicata ai personaggi, ma non abbiamo potuto visionarla per sapere se ospitasse anche la scheda su Zito, e se fosse esplicita sulle situazioni in cui Montalbano si rivolge al giornalista³⁵. È vero che in un *adventure game* il giocatore deve anche prendersi il tempo di documentarsi, e quindi consultare le schede di approfondimento o sui personaggi, ma è anche vero che l'impostazione del cartone animato interattivo rispetta la natura seriale del ciclo di Montalbano, quindi ripresenta nelle diverse avventure, come nei libri, personaggi già apparsi in precedenti episodi, dando per scontato che siano conosciuti.

Con questa insistenza sulle telefonate da farsi, nel complesso oltre 50 nei tre *longplay*, l'adattamento insiste però su uno dei motivi centrali della serie³⁶ (anche televisiva), perché è appunto nel continuo scambio telefonico che sono connessi rapidamente luoghi e persone lontani, dando al tempo stesso prevalenza alla mimesi sulla diegesi e velocizzando così la narrazione, che con questa soluzione drammaturgica acquisisce un ritmo più sostenuto. Il paradosso, nel cartone animato, è che la telefonata *giocata* al contrario rallenta la narrazione, e non è forse un caso che sia stata più volte citata negativamente nei commenti in calce ai *longplay*. Appare infatti infastidito @ANIMATIONLOVERBT: "Ma è un gioco a indovinare cosa dice Montalbano nel libro?" (LMc). Polemico è @0minimun0: "Mi piacciono molto questi episodi del commissario, ma gli sviluppatori non si son resi conto di esser andati un po' troppo in là per quanto riguarda 'ste telefonate?'" (LMc). E lo stesso Pannocchia scrive in un'annotazione alla parte 5/10 del *longplay* di LMc: "Inizio ad odiare quella stramaledettissima agenda. A volte si riesce ad intuire quale sia il numero da chiamare ma spesso si viene abbandonati e si può solo andare a caso, sperando nella classica botta di fattore C".

Se dunque questi commenti testimoniano che non è solo chi legge o guarda la serie di Montalbano a giocare al cartone animato interattivo, risulta comunque evidente che il "lettore-spettatore-giocatore" ideale sia considerato un suo appassionato, e che quello implicito³⁷, che possa portare a completamento il testo, sia quello dei romanzi. Anzi, il cartone animato può essere giocato *libro alla mano*, barando.

4. I romanzi animati

L'adattamento, pur con gli inevitabili tradimenti di cui parlava anche Camilleri nel 2003, resta fedele ai romanzi, le cui descrizioni e la cui lingua restano la *dominante* tanto per il protagonista quanto per i dialoghi e le parti narrate. Tutto, sul piano visuale, testimonia un'estraneità alla serie tv: nessuno dei personaggi ricorda quelli televisivi, ma sono raffigurati a partire dalle descrizioni nei libri, là dove presenti. Le immagini del cartone

³⁵ Così come non sappiamo se l'area ospiti quella di Ingrid, che appare in FA ed è pilota e meccanico esperto. Nel *longplay* di CTc il personaggio non è introdotto, e quindi non risulta chiaro perché sia interpellata da Montalbano per questioni meccaniche. Alla stessa maniera il piccolo François di VVc è nominato come se il "lettore-spettatore-giocatore" avesse già affrontato CTc o letto CT. In certi casi forse le questioni che restano implicite sono forse proprio stimoli per il giocatore, se non conosce il romanzo, ad andare a cercare informazioni sui personaggi, come nel capitolo 11 di VVc, quando entra in scena Francesco Lacommare ma non è detto il suo nome, né che sia il direttore del supermercato di Ingrassia.

³⁶ Cfr. B. PISCHEDDA, "Andrea Camilleri, *La forma dell'acqua*, 1994", in ID., *Dieci nel Novecento. Il romanzo italiano di largo pubblico dal liberty alla fine del secolo*, Roma, Carocci, 2019, pp. 124-125.

³⁷ Ci si riferisce al concetto di lettore implicito, per cui cfr. W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. R. GRANAFEI, rev. di C. DINI, Bologna, il Mulino, 1987.

animato, diretto da Antonio Giambanco, sono di Luigi Ricca, coadiuvato nella colorazione da Sergio Algozzino per **LMc** e **CTc** e Silvia Todaro per **VVc**; paesaggi, luoghi, oggetti e personaggi sono disegnati in modo tendenzialmente realistico, ma molto stilizzati, spesso cartooneschi e didascalici rispetto alla narrazione, funzionali a seguire e a giocare la storia. Sono di fatto delle illustrazioni.

La visualizzazione di personaggi e ambienti è ravvicinata, non immersiva, per rendere più serrato il ritmo del gioco e non far perdere tempo al giocatore che può così decodificare velocemente le informazioni grafiche. Le raffigurazioni sono inoltre poco dinamiche, i movimenti meccanici: in particolare negli scambi dialogici i personaggi muovono prevalentemente mani e braccia e le espressioni sono affidate ai movimenti degli occhi e delle sopracciglia; quelli della bocca sono per il parlare, ma a volte nel *longplay* risultano fuori sincrono, in quanto le labbra si muovono senza che si sentano battute.

Quanto alle inquadrature, prevalgono nettamente le frontali e, se per i paesaggi o i luoghi urbani in cui devono muoversi i protagonisti (o magari il giocatore deve far muovere i personaggi) ricorrono i campi lunghi, per i personaggi i mezzobusti e i primi e primissimi piani, frontali o di profilo, in un montaggio che predilige il campo e controcampo, specie negli scambi dialogici.

Le scene, come le inquadrature, sono mostrate a camera fissa e si succedono per giustapposizione di immagini senza dissolvenze. I passaggi più netti (i cambiamenti di luogo o lo scorrere del tempo) sono introdotti da didascalie scritte che accompagnano la narrazione, che resta divisa in capitoli, ognuno dei quali è separato dai precedenti e introdotto dal numero relativo scritto in lettere bianche su fondo nero. I due poli delle varietà diamesiche della lingua sono dunque entrambi presenti: ci sono sia gli scambi dialogici dei personaggi e la voce narrante per il polo dell'oralità, sia testi scritti diegetici visibili all'interno del cartone animato (lettere, biglietti, insegne dei negozi, pagine di libri o riviste... ma anche i nomi da selezionare sull'agenda per le telefonate e le battute a bivio di Montalbano e le domande di enigmi o *quiz* nei giochi di intermezzo)³⁸ o nelle schermate nere con didascalie che accompagnano certi cambi di scena, con indicazioni temporali o spaziali, di spostamento, ed extradiegetici, paratestuali, come appunto le indicazioni dei capitoli o i titoli di testa e di coda.

Venendo ai personaggi, Montalbano nei tre cartoni animati ha lo stesso vestito e colore di occhi, baffi e capelli, ma i lineamenti appaiono a volte marcati diversamente: il naso, ad esempio, è più arcuato in **CTc** rispetto a **VVc**; i baffi possono variare di taglio, i capelli essere pettinati più all'indietro e rendere la fronte più alta, se si confrontano ancora **CTc** e **VVc**. Le descrizioni dei suoi uomini o delle altre figure ricorrenti sono piuttosto scarne nei libri di Camilleri, mentre più dettagliate sono quelle dei personaggi secondari, a cui Ricca rimane sostanzialmente fedele: restando in **VVc**, ad esempio, Anna Tropeano mantiene le caratteristiche generali presentate nel libro (**VV**, 57: "Una bella trentenne, nerissima di capelli, scura di pelle, grandi occhi splurucanti, alta e piena. Ora invece appariva con le spalle curve, gli occhi gonfi e rossi, la pelle che dava al grigio"); di Emanuele Licalzi sono ripresi i dettagli, gli occhiali d'oro, l'aspetto curato e il vestito grigio (**VV**, 82), ma del Maestro Barbera, se l'abbigliamento resta identico, gli "occhi nivuri" (**VV**, 181) diventano castani.

Il sonoro dell'audiovisivo presenta gli effetti relativi al comune paesaggio sonoro naturale o artificiale, dallo squillo del telefono o del campanello allo sciabordio del mare e alle sirene delle autovetture della polizia. In alcuni casi sono inseriti autonomamente dagli sviluppatori nel cartone animato, in altri rispettano quanto è nel testo originario,

³⁸ In un caso, nella lettera di Montalbano a Livia (**LM**, 241-242), il testo è letto a due voci.

come il tuono che permette a Montalbano di interrompere la conversazione telefonica con Livia che sta parlando di matrimonio, fingendo che il temporale abbia fatto saltare la linea (VV, 18). In questo caso, al sonoro è accompagnato anche il lampo che illumina la scena. Se però il boato è realistico, tanto nel romanzo quanto nel *gameplay*, in altri viene sonorizzata un'indicazione metaforica. Ad esempio, quando in LM Montalbano incontra per la prima volta la signora Lapecora, la freddezza della vedova lo irrita, tanto che nasce una sorta di schermaglia tra i due, rispetto alla quale, dopo un primo scambio minimale, la voce narrante interviene e dice: "Gong. Fine del primo round. Alla ripresa, fu la vedova a pigliare l'iniziativa" (LM, 41). In LMc "gong" è sostituito dal relativo suono, adottando quindi una soluzione consona al linguaggio audiovisivo che permette un'interazione tra suono e parole che nella scrittura può solo essere evocata per fonosimbolismo e onomatopee.

Il lavoro più consistente sul piano sonoro riguarda però le voci, narrante e dei personaggi, assai numerosi. Se quelle di Montalbano (Gigi Borruso) e dei suoi uomini restano invariate, quella di Livia cambia, stabilendo sia un problema nella *continuity*, sia una situazione incoerente sul piano narrativo, con effetto comico: in CTc, infatti, è doppiata da un'attrice con un accento e una cadenza bolognese, verso il romagnolo, con la lisca per la pronuncia della /s/, una voce quindi non certo ligure, come il personaggio. In altri casi la voce dei personaggi fa dell'ironia, come avviene con la cadenza mussoliniana delle battute del fascista Misuraca al telefono in CTc (corrispondente a CT, 45). In altri ancora la marcatura diatopica³⁹ è autonoma rispetto al testo originario, e solo a volte motivata dall'onomastica: in CTc Birighin ha un accento veneto (CT, 100) e De Dominicis toscano (CT, 234-235); in VVc Arquà ha accento toscano; in LMc Spadaccia ha quello sardo, tanto che è aggiunta l'affermazione fàtica "ha cappitto?" al termine della minaccia contro Valente (LM, 195) con la geminazione delle consonanti per evidenziare la fonetica.

Infine, la colonna sonora, sia diegetica, con le canzoni cantate o le sinfonie fischiattate ad esempio da Montalbano (in LMc, corrispondente a LM, 193: "In macchina, [...] cantò a gola spiegata. «Guarda come dondolo, guarda come dondolo, col twist...»"); in CTc, da CT, 219: "Montalbano spense il televisore, si mise a fischiattare la numero otto di Schubert, l'*Incompiuta*"), o l'inno nazionale fatto al telefono da Zito in VVc (VV, 157: "Patazùn, patazùn, patazùn, zun zun zuzù [...] Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta..."), ed extradiegetica, con le consuete funzioni di creare un tappeto sonoro in grado di emozionare evocando sentimenti come la malinconia o segnalare situazioni di tensione al giocatore⁴⁰.

Il momento in cui la colonna sonora si fa maggiormente significativa è forse nel passaggio più interessante dal punto di vista narrativo degli adattamenti, ovvero quello in cui, in CTc, avviene l'arresto concordato con Montalbano di Tano *u greco*, che come è noto nel libro si svolge comicamente con una serie di azioni maldestre del commissario e dei suoi uomini, tanto da rendere la situazione farsesca (CT, 30-31). Questa è accentuata dalla scena corrispondente del capitolo tre, attraverso espedienti grafici, di recitazione e di raffigurazione, nonché musicali. La scena è infatti mostrata per immagini e narrata da una *voice over*, come di un contastorie da piazza, marcatamente siciliana, accompagnata da una marcetta divertente da organetto di Barberia. Il testo del contastorie è quello di

³⁹ Coerenti con il testo originario, per quanto accentuate in maniera comica, sono in VVc il fotografo della scientifica che fa la battuta in romanesco (come nel libro, VV, 30), Licalzi con accento bolognese, come Serravalle, per i quali è enfatizzata la lisca in maniera caricaturale e stereotipata.

⁴⁰ In realtà, almeno nel *longplay*, non sempre resta un "tappeto", in sottofondo, come confermano dei commenti su YouTube a VVc: @durgo88 "Musica troppo alta, fastidiosa. Peccato!!"; @chiarafranceschini575 "È troppo lento, la musica eccessivamente alta".

Camilleri sull'assalto alla casa di campagna in cui è nascosto Tano *u grecu*, ma recitato con una cadenza e un tono ironicamente enfaticanti, quasi da imbonitore. Il video intanto mostra illustrazioni diverse dalle consuete come stile e disposizione. I disegni sono statici, hanno colori vividi, sono in una sequenza di tipo fumettistico, con vignette rettangolari su più livelli che scorrono come trascinate da un rullo da destra a sinistra; gli iati tra le figure sono riempiti da una decorazione a rombi gialli e rossi che incornicia gli eventi, evocando i colori dei carri siciliani e le scenografie degli spettacoli dei pupi, mentre è illuminata (raffigurando l'effetto di un seguipersone, o occhio di bue) la vignetta di cui il contastorie sta narrando, guidando così lo sguardo del "lettore-spettatore-giocatore". La voce narrante quasi arriva a cantare certi passaggi, e aggiunge onomatopee per sonorizzare gli eventi principali, come la raffica di mitra sparata da Galluzzo, che nella recitazione acquista un "ratatatata" assente nel testo. Il risultato è un esempio di come l'audiovisivo non riprenda passivamente il testo originario, ma dialoghi con esso, riconducendo qui all'interno di una tradizione narrativa regionale una scena comica del giallo⁴¹.

5. Dai libri ai cartoni animati

Tutti i *gameplay* cominciano alla stessa maniera, con i titoli di testa in bianco su schermo nero: "Sellerio editore // presenta // dal romanzo omonimo di Andrea Camilleri // [titolo del romanzo] / Im*media / [data] © Sellerio editore Palermo". Poi appare un primissimo piano di Montalbano a colori, e la schermata con il menù che propone tre opzioni: "Nuova partita / Carica partita / Esci", al che il *gamer* clicca su "Nuova partita" e il gioco comincia con il capitolo "Uno", cui seguiranno con gli opportuni indicatori paratestuali i successivi.

Come già spiegato, non si può personalizzare la trama, i limiti sono restrittivi, il percorso è rigidamente stabilito e guidato sul modello del libro. Il giocatore, dunque, non costruisce la storia, ma la segue e interagisce con essa in momenti prestabiliti, con limitatissimi margini di intervento per quanto riguarda l'intreccio. Ad esempio, in **LMc** può scegliere in quale negozio davanti a casa Lapecora può andare per primo a interrogare i proprietari.

A livello narrativo, *fabula* e intreccio dei romanzi e dei cartoni animati interattivi sostanzialmente coincidono. Si ha però una selezione delle linee narrative all'interno dei romanzi, per esigenze drammaturgiche, portando così il giocatore a concentrarsi sulle indagini più che sulle trame secondarie, riducendo le ramificazioni della storia. In **CTc** scompaiono ad esempio la relazione tra Ingrid e Beppe De Vito (**CT**, 81-83) e alcuni litigi con Livia (**CT**, 204, 208), in **LMc** le indagini sui clienti Kamira e l'incontro con Liborio Pintacuda alla pensione di Mazara; in **VVc** la questione della riparazione e della vendita della Twingo della vittima per Emanuele Licalzi e le telefonate di Montalbano a Giovanna, amica di Livia, per avere notizie della fidanzata che non risponde al telefono (**VV**, 119, 162).

I tagli non inficiano in alcun modo lo svolgimento della trama principale delle indagini. In alcuni casi, inoltre, le scene relative a queste ultime sono ridotte quantitativamente, magari accorpate, come in **LMc**, in cui la perquisizione dello "scagno", il dialogo con il vicino e la seconda perquisizione (**LM**, 48-49) sono unificati. In altri, però, la sintesi comporta la cancellazione di personaggi secondari o comparse come, sempre in **LMc**, Marniti, Capo della capitaneria di porto sgradito a Montalbano (**LM**, 14, 36)⁴², Marzachi, direttore ufficio postale Vigàta (**LM**, 82-84), e il commissario Tomasino (**LM**, 128). Tra

⁴¹ Soluzione analoga si presenta in **LMc** al rientro della signora Lapecora (**LM**, 38-39).

⁴² Il taglio comporta anche interventi linguistici, per cui Montalbano chiederà al collega di Mazara con cui sta collaborando: "Il tuo uomo è" → "Sei riuscito a sapere qualcosa?" (**LM**, 160).

i personaggi, infine, si segnalano alcune modificazioni: in **LMc** Gallo diventa Galluzzo (**LM**, 39), e in **VVc** non Fazio e Giallombardo vanno da Culicchia (**VV**, 143), ma Fazio e Gallo.

C'è però un elemento strutturale delle indagini di Montalbano che può mettere in crisi l'adattamento. Si tratta della loro duplicazione, una costante della serie, che però in **CT** presenta quanto mai due percorsi assai distinti. Ciò si riverbera nel *gameplay*. Dal capitolo 10, infatti, la sua strutturazione porta a un bivio effettivo; dopo l'indicazione paratestuale, appare la scritta: "Esoscandaglio e cartone / due oggetti diversi per due indagini diverse. / Da ora in poi potrai decidere se dedicarti all'una / o all'altra utilizzando il tasto «cambia». // Da quale vuoi incominciare: / – Cartone: Traffico d'armi / – Esoscandaglio: Mistero della grotta". Da quel momento il *longplay* offre una combinazione in successione dei passaggi relativi all'una o all'altra, dividendo di fatto le due indagini in due storie: quella relativa alla mafia e quella relativa ai due amanti uccisi⁴³.

All'interno dei singoli capitoli, le differenze riguardano alcune questioni essenzialmente inerenti all'ordine degli eventi, ma sempre in un arco temporale ristretto. Ad esempio, in **CTc** nel capitolo 10 si invertono le scene di Montalbano con Balassone e Fazio (**CT**, 107-108). Le variazioni riguardano anche dettagli della narrazione: sempre in **CTc**, quando viene aperta la grotta nascosta, entra Montalbano e non Fazio (**CT**, 121); l'aereo affittato dal commissario non srotola uno striscione il giorno della gara di motocross (**CT**, 250), ma fa cadere dei volantini, e quanto dice Tano *u grecu* in punto di morte non è in ellissi (**CT**, 70), ma reso attraverso suoni indecifrabili.

Alcune variazioni avvengono in funzione dei giochi diegetici, come in **VVc**, quando viene *gamificata* la perquisizione non autorizzata di Montalbano nella villa dove viene trovato il cadavere (**VV**, 18-19). Il commissario non prende gli strumenti che servono per l'operazione dal cruscotto della macchina, come nel libro, ma apre il bagagliaio e il giocatore in soggettiva deve scegliere: ci sono vari oggetti e quando il cursore ci passa sopra appare il loro nome. Nel *longplay* vengono ad esempio scelti: "sacchetto ferretti", "registratore", "chiave inglese", "piumino", "crick", poi cambiato "crick" con "torcia", poi con "beretta", "registratore" con "torcia", "sacchetto" con "chiave bulloni ruota", poi con "guanti", e infine dato l'*ok*. Il che non vuol dire che il giocatore abbia preso gli strumenti adatti, come vedremo, e potrebbe dover tornare indietro per correggere le scelte. Ciò, quindi, comporta una variazione non a livello della vicenda, perché comunque può concludersi solo come avviene nel libro, ma della sua narrazione, nel tempo e nell'ordine degli eventi.

Come nei romanzi, inoltre, gli *incipit* dei cartoni animati presentano il risveglio di Montalbano nella sua casa di Marinella, oltre le cui persiane è il mare, e viene così introdotta la meteoropatia del commissario. Se li si analizza più in dettaglio, si nota che in tutti e tre i casi la voce narrante iniziale permane, ma poi quando racconta i pensieri di Montalbano è il doppiatore di quest'ultimo che tende a sostituirla, accentuando quindi la focalizzazione. Non è però una costante, anche se sono solo quelli del commissario a rientrare nel *gameplay*. A volte possono essere tagliati; altre, quando nel testo originario sono riportati dalla voce narrante, vengono adattati alla prima persona ("Era" → "Sono uno stronzo", **LM**, 182), altre ancora possono diventare una sorta di soliloquio le descrizioni: "Erano un uomo e una donna, di età impossibile da stabilire a vista: che fossero di sesso diverso il commissario se ne fece persuaso dalla conformazione dei corpi, non certo dagli attributi sessuali che non esistevano più, cancellati da un processo naturale" → "Un uomo e una donna... che età avranno? Che siano di sesso diverso lo si

⁴³ Nella prima, peraltro, sono inseriti i nomi delle varie ditte fornitrici del supermercato, assenti nel romanzo e non solo di Catania. Ovvero: Italfood di Milano; Guicciardi S.r.l. di Bergamo; Criato di Taranto; Pan e Brancato di Catania; Vastid spa di Catanzaro.

capisce dalla conformazione dei corpi, non certo dagli attributi sessuali che oramai non esistono più, cancellati da un processo naturale” (CT, 122 / CTc, 1: 41: 30-46).

Sempre in relazione alle voci, si rileva inoltre nell’adattamento del testo originario una predilezione per le parti mimetiche, anch’esse riprese testualmente salvo minimi tagli riconducibili alle necessità dei tempi drammaturgici. In alcuni casi, specie là dove la reticenza allusiva è più evidente, le battute sono integrate per esplicitare il senso del discorso, così ad esempio in CT, 232 / CTc: “Un tale che, per ragioni di studio...” → “un tale che, per ragioni di studio, ha avuto a che fare con queste leggende”. In altri casi può invece variare l’intonazione nella recitazione, trasformando un’interrogativa in affermativa, come avviene in VVc per “«Entriamo subito nel merito?» spiò Panzacchi” (VV, 152). A volte i discorsi riportati indiretti sono resi al discorso diretto, come i resoconti delle notizie in LMc, non detti dalla voce narrante ma recitati dall’amico Zito e su Telegigata (LM, 154, 180). Le parti diegetiche in relazione alle battute vedono l’esclusione degli incisi riferiti ai *verba dicendi* e alle dinamiche relative agli interlocutori, sostituite dalle immagini. Ciò avviene anche per le descrizioni, ovviamente, come in LMc quando alla descrizione della strada davanti al condominio di Lapecora (LM, 18) si sostituisce un’illustrazione didascalica. Sono rari i casi inversi, in cui le parole, nelle didascalie, sostituiscono le scene, come in CTc quando, invece di mostrare Montalbano che parla con il Questore, senza rivelare il contenuto della conversazione, appare la didascalia su sfondo nero ripresa dal romanzo, con la sola variante dei puntini di sospensione in luogo del punto fermo finale (CT, 77): “Montalbano gli riferì tutto e alla fine il questore rimase pensieroso. Poi tirò un sospiro...”.

Le illustrazioni del testo originario sono didascaliche, ma al loro interno la relazione tra testo recitato e immagine può presentare soluzioni più complesse, offrendo una raffigurazione di quanto riportato nel dialogo in atto, come quando in VVc Montalbano racconta a Serravalle la sua ricostruzione degli avvenimenti che hanno portato all’omicidio della Licalzi, e sullo sfondo in bianco e nero appaiono le illustrazioni dei momenti salienti. Oppure può essere intersecante, per cui, sempre in VVc, nel capitolo 14, nella raffigurazione del dialogo tra il giudice Tommaseo, che vuole proteggere Panzacchi che ha inquinato le indagini, è inserito dagli autori, appeso alla parete, alle spalle del commissario, un quadro con su scritto “La legge è uguale per tutti” e disegnata la bilancia allegorica. L’inserimento enfatizza e scioglie ogni ambiguità semantica alla frase del commissario che invita il magistrato a scegliere “la bilancia giusta, tra le tante che ci sono nel suo ufficio” (VV, 159).

Il livello di complessità del dialogo tra parola recitata o azione del personaggio e immagine nell’illustrazione può però essere più elevato, richiedere dei collegamenti a distanza e stimolare l’attenzione del “lettore-spettatore-giocatore”. Così, ancora in VVc, a prima vista non è chiaro perché Montalbano decida di chiamare Vassallo per sapere se la Licalzi la sera del suo omicidio avesse avvisato che non sarebbe andata a cena (VV, 54), in quanto è tagliata la parte relativa alla riflessione del commissario sugli appuntamenti nell’agenda della donna. In realtà il cognome e l’appuntamento erano apparsi su un foglietto in evidenza sul tavolo del commissario in precedenza, all’inizio del video 4/10, tra le carte ritrovate nella stanza della vittima.

L’elemento iconico interagisce inoltre con quello verbale, recitato, permettendo soluzioni economiche quando ad esempio in CTc Montalbano senza accorgersene apre nudo al Questore (CT, 71), il che non richiede parole, ma la successiva presa di coscienza non è nel cartone animato, in cui l’imbarazzo conseguente è implicito. La scena, come spesso avviene nella serie, è comica, e anche in questa direzione le immagini contribuiscono all’effetto. Quando ad esempio Montalbano in VVc legge il pizzino di Catarella con l’elenco delle telefonate, è ripreso il testo di Camilleri: “Ano tilfonato

Vizzallo Guito Sera falle [...]” (VV, 65), ma l’iconotesto, rivelando un intervento autonomo degli autori del cartone animato, mostra che per Vizzallo la terza /l/ è una correzione, aggiunta sopra la parola da Catarella.

Infine, il dettato linguistico del romanzo, delle parti riprese nell’adattamento, è sostanzialmente rispettato⁴⁴. In alcuni casi possono essere sintetizzati degli scambi dialogici dalla voce narrante, come il primo interrogatorio della vedova Lapecora (LM, 45), ma di solito le battute sono riprese con minime varianti, prevalentemente fonologiche (ad esempio CT, 9 / CTc: “che” → “ca”; “matre” → “madre”; VV, 65, 73 / VVc: “tilifono” → “tilefono”; “buttana” → “bottana”), non necessariamente volte a italianizzare il testo. A volte sono più probabili dei meri *errori* degli attori nella lettura, e solo in alcuni casi si verificano delle *censure* attraverso soluzioni eufemistiche, come in CTc, quando nel capitolo 2 Montalbano dice: “Lo sai quello che ci devi fare con il mitra”, invece di “Mettitelo in culo” (CT, 27) a Fazio che vorrebbe fargli prendere l’arma dall’automobile per l’arresto di Tano *u grecu*⁴⁵.

L’uso dell’italiano in luogo del vigatese caratterizza invece i giochi extradiegetici, e basti qui ricordare la variazione *gaddrina/gallina* nel titolo del gioco intermezzo legato all’incidente di Gallo in VV, che sbanda e si scontra con la Twingo parcheggiata davanti alla villa Licalzi, incolpando appunto una *gaddrina*, in VV come in VVc. Il minigioco tipo *gameboy* è introdotto dalla frase ironica: “Che un Gallo riesca ad evitare una gallina non è cosa facile”, e mostra una macchina della polizia, vista dall’alto, che percorre una strada e deve evitare sia delle macchie d’olio, sia le galline che la attraversano, e se le investe diventano macchie di rosso (sangue) sull’asfalto, introdotte da un sonoro che evoca uno schiacciamento, mentre nella parte inferiore dello schermo avviene il conteggio dei “Pollicidi”.

6. Dal libro al gioco

Quanto finora segnalato è indicativo del *tradimento*, anche volontario, del testo originario, ma necessario o funzionale al linguaggio di destinazione. Il cartone animato interattivo vede però l’applicazione di una pratica, appunto l’interazione, tradizionalmente estranea all’illustrazione e alla sua animazione. L’audiovisivo diventa infatti giocabile, il che implica un dialogo tra più media: romanzo, illustrazione, animazione, videogioco. A quest’ultimo abbiamo fatto riferimento in più occasioni, ora però intendiamo approfondire un confronto tra un gioco diegetico e il testo originario per mostrare alcuni aspetti a nostro giudizio rilevanti dell’adattamento come processo e in sé, e di ciò che esso rivela del romanzo.

Riprendiamo un episodio a cui abbiamo già accennato: la perquisizione non autorizzata della villa Licalzi in VVc. Dopo aver selezionato gli oggetti, il giocatore deve entrare nella casa, arriva così davanti alla porta sotto la tempesta (accentuata dal sonoro, che si attutirà negli interni, dove la colonna sonora creerà un tappeto inquietante): se non ha preso il sacchetto con i ferretti per scassarla, deve tornare indietro, al bagagliaio, e scegliere di nuovo gli oggetti che ritiene necessari. Non solo però per entrare in casa, ma anche per muoversi al suo interno, ad esempio la torcia. Questo implica che il giocatore debba, prima di scegliere, riflettere su quanto andrà a fare, e su cosa gli sarà necessario

⁴⁴ Questo aspetto in certi casi può comportare problemi di coerenza: ricorre in VV un elemento che non quadra a Montalbano del sopralluogo in casa Licalzi (VV, 111, 119) e che comprende durante il concerto del Maestro Barbera (VV, 181); lo stesso momento epifanico avviene in VVc, ma prima non viene mai detto che qualcosa non “quattrasse”.

⁴⁵ Si ha anche una sorta di censura visiva in VVc: il viso deformato dal *lupus* del Maestro Barbera non viene mostrato, ma è descritto in VV, 183.

per riuscirvi. Infatti, non è un gioco d'azione, ma di strategia, e in questo caso il "lettore-spettatore-giocatore" può procedere anche senza conoscere il libro, ma con le competenze acquisite in quanto esperto di *adventure game* di strategia.

Il *gameplay*, inoltre, è impostato per far capire (senza rivelare) quali soluzioni debba trovare il giocatore. Così, quando ci si avvicina alla porta con gli strumenti sbagliati, sotto la pioggia, Montalbano torna in terza persona e fissa fuori dallo schermo, mentre la voce del suo pensiero dice: "E adesso come faccio ad aprire questa porta? Dovrei anche evitare di lasciare impronte". In pratica, oltre ai ferretti c'è bisogno di altro. Nel *longplay* riappaiono quindi gli oggetti scelti nella parte bassa dello schermo, e puntando e cliccando il giocatore seleziona "guanti", poi riapre il bagagliaio (il ritorno è in ellissi), annulla il piumino per il fazzoletto, dà l'*ok*, ma giunto alla porta Montalbano ripete ancora la sua frase, e quando riappaiono in basso gli oggetti scelti ribadisce: "Questi non vanno". Può anche commentare: "Sono pochi", finché il giocatore non capisce quale sia l'armamentario necessario, almeno parziale, per iniziare ad accedere all'interno. Dove, se quanto scelto non è corretto e richiede un nuovo sopralluogo al bagagliaio, la voce del pensiero potrà ad esempio dire: "Non si vede niente, e se dovesse esserci qualcuno? Devo stare molto attento".

Rispetto al romanzo tutto questo è una dilatazione temporale, un rallentamento della trama, ma è ciò che interessa al giocatore, che non vuole solo essere spettatore o lettore. Il dialogo che instaura il gioco con il testo in questo caso non spinge a pensare come Montalbano, ma ad agire come un investigatore. Di fatto, la scena del romanzo diventa una traccia per stuzzicare l'ingegno del giocatore. Però lo svolgimento della perquisizione rivela anche alcune caratteristiche della scrittura dei Montalbano compatibili con la *gamificazione*: l'attenzione a quanto si vede, l'uso di descrizioni puntuali, funzionali, proprie chiaramente anche del genere giallo. Quando infatti il giocatore entra nella casa con la torcia, gli ovali di quest'ultima illuminano dettagli dell'interno, oggetti che Montalbano nomina, come "un tavolinetto posato a gambe all'aria". In basso a destra è riportata la mappa della casa, con un punto rosso che indica dove si trova il personaggio. Se questo è un espediente tipicamente videoludico, il resto è una raffigurazione di quanto descritto da Camilleri, e nelle parole di Montalbano, muovendosi tra i due piani a seconda di quanto il giocatore indica con il cursore, la diegesi si fa mimesi: "Una porta s'apriva su una cucina così specchiante che pareva levata da una *réclame*; un'altra porta dava in un bagno tanto tirato a lucido che pareva non si fosse mai trasito nessuno" → "Una cucina che sembra levata da una *réclame*!" / "Un bagno nuovo, tirato a lucido!"; "La prima che raprì gli lasciò vedere una nitida cameretta per un ospite; la seconda lo portò dintra un bagno più grande di quello del pianterreno, ma, al contrario di quello di sotto, qui regnava un notevole disordine" → "Questa deve essere una cameretta per un ospite" / "Il bagno è notevolmente in disordine. Un accappatoio di spugna, rosa, gettato a terra, come se chi lo portava se lo fosse levato di prescia".

Il cursore indica quale azione si possa intraprendere trasformandosi da freccia a mano; il giocatore nel *longplay* continua a muoversi tra piano terra e primo piano, e qui avviene una variazione rispetto al romanzo: nel salotto, tra oggetti non ancora disimballati, si trova lo "scaffaletto" a vetri che nel libro Montalbano noterà appena nella perquisizione ufficiale nel capitolo 2 (VV, 28) e considererà solo molto dopo, nell'ottavo (VV, 90). In quel mobile è però conservato l'astuccio con il violino, e vedendolo pensa: "Guarda che strano: l'unica cosa in ordine è questo scaffaletto a vetri". Poi, seguendo quanto entra nell'ovale della torcia: "Ventagli vecchi e qualche statua di ceramica". / "Conchiglie molto belle, da collezione" / "Un astuccio da violino chiuso". Infine, si allontana dalla vetrinetta e nella camera, da un'altra prospettiva, scopre "due tappeti arrotolati", anch'essi nel libro citati successivamente (VV, 28). Si tratta di un procedimento di accorpamento

dei passaggi che abbiamo già individuato, e che in questo caso si rivela funzionale al gioco di strategia. Il giocatore ha già individuato l'elemento fondamentale: l'astuccio del violino. I tappeti invece sono un depistaggio, ma il seguire pedissequamente la linea narrativa principale impedisce digressioni, quindi non ritorneranno più nel *longplay*, e verosimilmente nel *gameplay*, per non portare fuori dall'indagine ufficiale del romanzo.

7. Conclusioni

I *longplay* su YouTube hanno raccolto al 16 ottobre 2024 complessivamente oltre 157.000 visualizzazioni e 50 commenti⁴⁶. Esclusi quelli critici già citati, i restanti sono per lo più entusiasti⁴⁷, spesso di persone che ci avevano giocato a suo tempo. Molti si dichiarano *fan* di Montalbano e felici di vederlo anche in questa veste. D'altronde l'adattamento a cartoni animati interattivi non altera il protomondo (se non nelle *sviste* come la voce di Livia in **CTc**), ma nemmeno entra in conflitto con la coeva serie tv, perché di fatto neanche quest'ultima lo nega. La *dominante* Zingaretti, al tempo, non era ancora tale, e nel videogioco si ritrovano tutte le caratteristiche proprie di Montalbano, la cui immagine si rivela più fedele ai romanzi di quanto non lo sia nella serie di Sironi. Anzi, è fisicamente assai prossima a Pietro Germi, ovvero la figura che Camilleri immaginava come il suo commissario⁴⁸.

I cartoni animati interattivi non solo non negano il protomondo, ma lo integrano e rendono visibili e ascoltabili i personaggi e i luoghi, e offrono informazioni aggiuntive ai lettori dei primi romanzi di Montalbano. Ne sono un esempio le letture del commissario. Questi è raccontato nei romanzi come persona che usa personaggi, testi e autori letterari come modelli o strumenti per interpretare la realtà, ma anche come persona nell'atto di leggere. Entrambi gli aspetti si ritrovano nei cartoni animati⁴⁹: in alcuni casi le citazioni dei testi originali sono integrate con la visualizzazione dei libri che offrono così anche titoli di opere di cui il romanzo nomina solo l'autore (l'edizione Sellerio di *Rosaura alle dieci* di Marco Denevi, in **VV**, 56, 117) o viceversa (del libro *Metafisica dell'essere parziale*, in **LM**, 209, si vede in **LMc** che è di Carmelo Ottaviano), mentre per Eduardo De Filippo, di cui non è ripreso il titolo *Le voci di dentro* (**CT**, 33), in **CTc** c'è il gioco extradiegetico di approfondimento sull'autore "La commedia di Eduardo", un *quiz* sulle sue commedie.

Le citazioni portano ai fenomeni di intertestualità esterna, non sono riconducibili solo all'ambito letterario, ma anche a quelli fumettistico, cinematografico e televisivo. È forse anche con intento ludico che, ad esempio, Mimì Augello appare biondo, coi capelli un po' lunghi, lisci, pettinati con riga da una parte, il viso allungato, il naso aquilino, tanto da sembrare il personaggio Zanardi di Andrea Pazienza, mentre il modello di Catarella è l'attore Tiberio Murgia e in **CTc** quello di Carmelo Ingrassia è il suo quasi omonimo Ciccio Ingrassia; per Ingrid viene invece ripresa Greta Garbo (d'altronde in **CT**, 67 si legge che ha la voce della sua doppiatrice in italiano) e il preside Burgio ricorda addirittura Camilleri. Si tratta di omaggi, o di forme di fedeltà al testo originario, ma anche di interpretazioni dei personaggi, specie per quanto riguarda Augello: nei romanzi Montalbano non riesce a fidarsi pienamente di lui, e Zanardi è quanto di più inaffidabile

⁴⁶ Altri sono stati raccolti dalle pagine del gioco <www.lavocedelviolino.it/comutenti.php> [consultato 18 ottobre 2024].

⁴⁷ @BEATRICEDONZELLI arriva addirittura ad affermare: "Racconti introvabili altrove e presentati in modo originale! Questo Montalbano è meglio di Zingaretti...".

⁴⁸ Cfr. A. CAMILLERI, "Vi racconto la vera faccia del mio Montalbano", «la Repubblica», 19 aprile 2009.

⁴⁹ Anche se non sempre i riferimenti sono ripresi, si pensi ad esempio alla citazione di Pavese e Vittorini in **CT**, 106, ma tagliati nel discorso del preside Burgio in **CTc**, così come il titolo di Delio Tessa (**CT**, 107).

si possa pensare. Esiste però anche un riferimento *pop* gratuito, un chiaro omaggio a un altro personaggio siciliano di successo: Rolando, creato da Aldo Baglio del trio Aldo, Giovanni e Giacomo, che nella seconda metà degli anni Novanta era diventato una vera e propria icona televisiva grazie a *Mai dire gol*, il programma della Gialappa's Band su Italia 1. Lollo, il pescivendolo che in **LM** 18 dice “cose da pazzi”, in **LMc** pronuncia l'affermazione strascicando la /a/, ottenendo un “cose da paaaazzi” con un'intonazione che non può che far ricordare “non ci posso creeedere”, il tormentone di Rolando.

Il cartone animato interattivo rivela quindi un adattamento attento e rispettoso del testo originario, autonomo rispetto alla nascente dominante televisiva della serie, aperto a relazioni con altre figure della *pop culture* italiana contemporanea e capace di cogliere e sviluppare elementi portanti della narrazione di Camilleri. Siamo nel territorio (video)ludico, dell'intrattenimento, ma non della parodia comica e, seppur limitato nelle sue azioni, il giocatore deve confrontarsi con strategie necessarie alla risoluzione di azioni da *giallo* e può rischiare di non finire il gioco, che peraltro mostra significative difficoltà se non ci si confronta con il libro. Il che porta al lettore, che si fa qui anche spettatore, supponiamo compiaciuto, del “tradimento”, indispensabile, come dice Camilleri.

Bibliografia

- APRILE, MARCELLO, “Montalbano in tv e la biodiversità televisiva”, «Lingua italiana - Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Aprile.html> [consultato 18 ottobre 2024].
- ARCANGELI, MASSIMO, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario (Cagliari, 9 marzo 2004), Cagliari, Cucc, 2004, pp. 203-232.
- BITTANTI, MATTEO (a cura di), *Intermedialità. Videogiochi, cinema, televisione, fumetti*, Milano, Unicopli, 2008.
- BITTANTI, MATTEO; GANDOLFI, ENRICO, *Giochi video. Performance, spettacolo, streaming*, Milano-Udine, Mimesi, 2018.
- BOTTONI, LUCIANO, “L’universo dei videogiochi”, «Enthymema», 12 (2015), pp. 376-388, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4796>> [consultato 18 ottobre 2024].
- CALVO RIGUAL, CESÁREO, “La variazione linguistica nella serie televisiva de *Il commissario Montalbano*”, in GIOVANNI CAPRARA, SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 10), pp. 70-87, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-10>>.
- CAPRARA, GIOVANNI, “Topalbano, commissario a Vigatta: a colloquio con Francesco Artibani”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 37-40, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- CAPRARA, GIOVANNI, “L’isola di Topalbano. Da Vigàta ai tesori di Cariddi”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 53-68, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- DE FAZIO, DEBORA, “La lingua pirsonale di Agatino Catarella”, «Lingua italiana – Treccani.it», 6 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html> [consultato 18 ottobre 2024].
- DEMONTIS, SIMONA (a cura di), *Bibliografia tematica sull’opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.
- FIDOTTA, GIUSEPPE; MARIANI, ANDREA (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi, 2018.
- FIORONI, FEDERICA, “Nuovi ambiti di applicazione”, in STEFANO CALABRESE, *La suspense*, Roma, Carocci, 2016, pp. 77-101.
- ISER, WOLFGANG, *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. RODOLFO GRANAFEL, rev. di CHIARA DINI, Bologna, il Mulino, 1987.
- LEITCH, THOMAS (ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies*, New York, Oxford University Press, 2017.
- LUPO, FILIPPO, “Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org”, in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 17-22, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, Rai-ERI, 2003.

- MARRONE, GIANFRANCO, “Intorno alla tavola del commissario Montalbano”, in GIOVANNI MANETTI, PAOLO BERTETTI, ALESSANDRO PRATO (a cura di), *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Torino, Centro scientifico editore, 2006, pp. 265-277.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- NICHIL, ROCCO LUIGI, “Bibliografia montalbiana”, «Lingua italiana – Treccani.it», 4 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Nichil_Biblio.html> [consultato 18 ottobre 2024].
- PAGANO, DANIELA, “La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction Rai: analisi della *Forma dell’acqua* e del *Ladro di merendine*”, «Diacritica», 38 (2021), <<https://diacritica.it/letture-critiche/la-lingua-di-camilleri-dai-romanzi-sellerio-alla-fiction-rai-analisi-della-forma-dellacqua-e-del-ladro-di-merendine.html>> [consultato 18 ottobre 2024].
- PELLITTERI, MARCO; SALVADOR, MAURO, *Conoscere i videogiochi. Introduzione alla storia e alle teorie del videoludico*, Latina, Tunué, 2014.
- PISCHEDDA, BRUNO, *Dieci nel Novecento. Il romanzo italiano di largo pubblico dal liberty alla fine del secolo*, Roma, Carocci, 2019.
- SALVADOR, MAURO, *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- SANTULLI, FRANCESCA, *Montalbano linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*, Milano, Arcipelago, 2010.
- SEBASTIANI, ALBERTO, “Montalbano a fumetti, tra la Rai e Topolinia”, «Lingua italiana – Treccani.it», 13 settembre 2024, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Camilleri/Z_Camilleri1.html> [consultato 18 ottobre 2024].
- SEBASTIANI, ALBERTO, “Montalbano e gli adattamenti a fumetti. Tra letteratura, serie tv e problemi linguistici”, in GIUSEPPE MARCI, PAOLO LUSCI (a cura di), *La cululùchira e altri temi di Vigàta*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, 21), pp. 78-89, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-21>>.
- SOTTILE, ROBERTO, “A caccia di «autoctonismi» nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come *accianza* di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate”, in GRUPPO DI RICERCA DELL’ATLANTE LINGUISTICO DELLA SICILIA (a cura di), *La linguistica in campo. Scritti per Mari D’Agostino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 195-212.

Legenda

Si segue il sistema di abbreviazioni del *CamillerINDEX*, e si aggiunge la “c” minuscola alla sigla dei romanzi per i cartoni animati interattivi:

FA = CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.

CT/CTc = CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.

LM/LMc = CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

VV/VVc = CAMILLERI, ANDREA, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997.

*La joven del cascabel. Un resonar de fuentes clásicas, cuentos y vivencias por Andrea Camilleri*¹

MARÍA DEL HENAR VELASCO LÓPEZ

L'articolo propone una lettura de *Il sonaglio* focalizzata sull'intreccio tra mitologia classica, folklore siciliano e memoria personale, seguendo un duplice approccio: diacronico, nella ricerca delle fonti antiche, e sincronico, nel confronto con la trilogia delle metamorfosi e l'intero *corpus* camilleriano. L'intento è mettere in luce la sottile trama dell'immaginario dello scrittore, attraverso una rete di rimandi culturali che rafforza la coerenza tematica e stilistica dell'opera.

Il tema della metamorfosi, nucleo simbolico della trilogia, viene rielaborato con originalità. La trasformazione consensuale tra Beba, una capra, e Anita, una donna, supera la separazione tra umano e animale, tra vita e morte. Beba è soggetto attivo, capace di amore e scelta: la sua metamorfosi, contrariamente a quelle punitive di Ovidio, è salvifica, vitale, profondamente umana. A essa si affianca una visione epicurea dell'esistenza, ispirata a Lucrezio, che Giurlà legge per interrogarsi su natura, amore e morte. La lettura diventa per lui rito iniziatico e strumento di consapevolezza, mentre la cultura orale trasmessa da Ernesta intreccia mito e memoria in un sistema simbolico dove si fondono tradizione e vissuto personale.

Un ulteriore riferimento è la *Historia animalium* di Eliano (VI 42), dove un pastore genera Pan unendosi a una capra. Camilleri rovescia il mito: Giurlà è un "anti-Pan", rispettoso e sensibile, capace di costruire un legame fondato sulla cura. L'amore con Beba si distacca dalla violenza mitologica e si trasfigura in una dimensione etica e poetica.

Anche i nomi propri svolgono un ruolo simbolico: Beba richiama il belato, Ernesta è legata all'infanzia dell'autore, Giurlà evoca il patrono di Agrigento, Anita si connette ad altre figure femminili dell'universo camilleriano. I nomi diventano condensatori di significato, strumenti di connessione tra autobiografia e finzione.

Infine, l'opera dialoga con racconti come *Cosima* di Grazia Deledda, la leggenda celtica di Oisín o la fiaba siciliana di *Peppino e la capra incantata*. Camilleri li rielabora ribaltando i ruoli: non è l'animale maschio a farsi uomo, ma quello femmina a trasformarsi in donna. Le metamorfosi femminili si configurano così come forme di rigenerazione, in una favola moderna e profondamente siciliana, sospesa tra realtà e incanto.

The article offers a reading of *Il sonaglio* centred on the interweaving of classical mythology, Sicilian folklore, and personal memory, following a dual approach: diachronic, in its investigation of ancient sources, and synchronic, in its comparison with the *Trilogia delle metamorfosi* and the broader Camillerian corpus. The aim is to shed light on the subtle fabric of the author's imagery through a network of cultural references that reinforce the thematic and stylistic coherence of the work.

The theme of metamorphosis, the symbolic core of the trilogy, is reworked originally. The transformation between Beba, a goat, and Anita, a woman, transcends the divide between human and animal, between life and death. Beba is an active subject, capable of love and choice: her metamorphosis, in contrast to the punitive transformations of Ovid, is redemptive, vital, and profoundly human. The text also presents an Epicurean view of existence, inspired by Lucretius, whose works Giurlà reads to reflect on nature, love, and death. For him, reading becomes an initiatory rite and a tool for awareness, while the oral culture transmitted by Ernesta weaves myth and memory into a symbolic system in which tradition and personal experience converge.

Another point of reference is Aelian's *Historia animalium* (VI 42), in which a shepherd engenders Pan by uniting with a goat. Camilleri inverts the myth: Giurlà is an "anti-Pan", respectful and sensitive, capable of forging a bond founded on care. His love for Beba departs from mythological violence and is transfigured into an ethical and poetic dimension.

Proper names also play a symbolic role: Beba evokes bleating, Ernesta is linked to the author's childhood, Giurlà recalls the patron saint of Agrigento, and Anita connects to other female figures within Camilleri's fictional universe. These names become condensers of meaning, instruments of connection between autobiography and fiction.

Finally, the work engages in dialogue with narratives such as *Cosima* by Grazia Deledda, the Celtic legend of Oisín, or the Sicilian fairytale *Peppino e la capra incantata*. Camilleri reworks these tales by reversing traditional roles: it is not the male animal that becomes a man, but the female animal that transforms into a woman. Female metamorphoses thus emerge as forms of regeneration, within a modern and deeply Sicilian fable, poised between reality and enchantment.

¹ Quisiera dedicar este artículo a mis dos Anas, bellas e inteligentes, mi hermana y mi cuñada.

“Disculpadme, retomo el hilo de Ariadna, o sea, del discurso, que vendría a ser lo mismo. Sí, señor. El hilo de Ariadna que sirve para llegar hasta el final del discurso está hecho de conjunciones. ¿Os habéis percatado? Si uno consigue acertar una y luego sigue a las otras que vienen después se encuentra fuera del laberinto.”

A. CAMILLERI, *La ópera de Vigàta*, p. 59.

1. Introducción

Al adentrarnos en el laberinto de Andrea Camilleri pretendemos ahondar en las fuentes de su quehacer literario. Lo hacemos también en pos de las huellas que él mismo marca como recuerdos de su pasado, a veces alterados². No en vano desde niño ejercitó su imaginación gracias a Elvira, su abuela materna, a su precoz capacidad lectora y su gusto por jugar con variantes, así como conservó la afición a los cuentos de Minicu, el aparcerero de su abuelo³.

Al aplicar el método filológico es posible desentrañar parte de la trama de la obra que se nos ha encomendado en este artículo⁴. Pero el finísimo manejo del telar pertenece en exclusiva a Camilleri. Hemos tirado del hilo de Ariadna que constituye la base de nuestro oficio, la Filología Clásica. Nuestro discurso avanza por las conjunciones, tomadas no en su sentido literal, sino de los sinónimos recogidos en el *Diccionario de la Real Academia Española*: unión, combinación, armonización, articulación, compaginación, aglutinación. Al desenredar dicho hilo (la inveterada y personalísima memoración de los autores clásicos) y perseguir su recorrido, advertimos otros filamentos que atañen a la literatura italiana, al folklore siciliano, al amplísimo bagaje de un autor sumamente culto, cuya creación resulta más comprensible cuanto más se adentra uno en la lectura y relectura de su magna obra⁵.

Comprensión crítica, análisis minucioso, encaje en el conjunto guiaron su labor de enseñanza y dirección teatral⁶. Comulgamos plenamente con ese planteamiento.

Es la esencia del método filológico. Se mueve este en el eje diacrónico (búsqueda de fuentes) y sincrónico: el interno tiene un primer nivel en la obra encomendada, un segundo en la trilogía de las metamorfosis, por la que Camilleri sentía predilección⁷. Pero

² Hace gala también él de la “presbicia de la memoria”, en expresión de Leonardo Sciascia, de su abuela paterna Carolina (A. CAMILLERI, *La masacre olvidada*, Barcelona, Ediciones Destino, 2024, pp. 43, 46). A la máxima “è inutile cercare qualcosa di autobiografico nei miei libri, a meno che non sia espressamente dichiarato” (ID., “Camilleri sono”, «MicroMega», 5 [2018], p. 31) nos atenemos.

³ A. CAMILLERI, *Mis momentos*, Barcelona, Duomo ediciones, 2016, pp. 153, 145-149 respectivamente.

⁴ Un primer esbozo en M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los mitos clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374. Nuestro agradecimiento más sincero al equipo de la revista, en especial, a Morena Deriu por la invitación, el apoyo editorial, las recomendaciones bibliográficas, la comprensión con la extensión del artículo y el resumen en italiano. Lamento profundamente no poder escribirlo en su bella lengua.

⁵ El propio Camilleri habla de tres niveles: diversión, examen de los detalles, reflexión (A. CAMILLERI, M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Conversaciones sobre la escritura*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2021, pp. 65-66).

⁶ A. CAMILLERI, *Háblame de ti. Carta a Matilda*, Barcelona, Salamandra, 2019, pp. 64, 71.

⁷ S. S. NIGRO, “La trilogía fantástica”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 69; L. MEDDA, “«Torno torno all’árbolo d’aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell’esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), p. 42, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 11), p. 60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>; M. CASTIGLIONE,

las tres novelas no están aisladas del resto de su producción. Un tercer nivel de análisis sincrónico exige apoyar las hipótesis en la propia narrativa camilleriana.

Esto genera inevitables digresiones, consignadas sobre todo en las notas. Apuntalamiento imprescindible. Su función es reforzar la argumentación, integrar los mimbres del discurso narrativo y mostrar cómo se imbrican en su quehacer literario. Al señalar paralelos intertextuales, se revela mejor el método de trabajo, las fuentes, el singular y complejo entrelazado de los motivos, los temas y enfoques que más interesan al autor y que en *La joven del cascabel* alcanzan uno de sus cúlmenes. Con ello confiamos desbrozar parte del terreno. Otros podrán explorarlo con métodos y perspectivas diferentes.

2. Las metamorfosis en Camilleri

En ese cruce de veredas iniciamos la senda con el más sabio y longevo de los adivinos, aquél que conservó las mientes incluso en el Hades y que conversó con Camilleri: Tiresias.

Refiere que el monte Citerón es un lugar mágico, escenario de los amores de Zeus, donde todas las metamorfosis son posibles, un dios mudaba en pájaro o en árbol; y si una muchacha quedaba embarazada podía recordar que se había bañado en el arroyo del Citerón y replicar a su preocupado padre que acaso habría allí algún dios metamorfoseado⁸.

La montaña y el agua son claves interesantes para contrastar con el paraje donde sucede la metamorfosis en *La joven del cascabel*. Pero hay una diferencia sustancial, los protagonistas de la transformación son seres míticos. Camilleri se permite recordar que Zeus transmutó en serpiente para poseer a Proserpina “y también Cadmo «culebreaba» cuando iba de correrías”⁹. Ahí Tiresias ofrece su propia interpretación, en un claro juego de palabras, pues la transformación de Cadmo en serpiente tiene lugar al final de su vida y junto con su esposa Harmonía (Ov. *Met.* IV 575-603).

Este breve apunte muestra cómo Camilleri al innovar, se aparta de las fuentes, pese a conocerlas a la perfección. Tiresias valora cómo han referido su historia, señala aciertos y defectos. No es el objetivo *hic et nunc*. Pero conviene fijarnos en un punto significativo: en la primera versión del cambio de sexo que sufre Tiresias, de hombre a mujer, el adivino refiere que sucedió en el mismo instante que golpeó a la serpiente hembra (p. 11), para el reverso, de mujer a hombre, hace intervenir a la Pitia y a Zeus (p. 12).

Tiresias-Camilleri cita a Hesíodo para el relato de esa vicisitud. El oráculo solo figura en uno de los autores tardíos que permiten reconstruir el fragmento 275 de la *Melampodia*, que conocemos gracias a autores tardíos (Phleg. *Mirab.* IV 73-74). Conforme a esas fuentes Zeus no actúa en ese momento. Sin embargo, para el lector resulta perfectamente aceptable, pues es coherente con los parámetros habituales de la mitología clásica: la omnipresencia de Delfos y el todopoderoso rey del Olimpo.

No se sirve de ellos en *La joven del cascabel* y sí de algo que en el despliegue de erudición echa en cara a “vuestro padre Dante”: le condenó al infierno acusado de “haber trastornado las leyes divinas al haber mutado de macho a hembra. Dante sabe

“Tra acqua e terra, tra cultura alta e racconto popolare: i nomi della «Trilogia delle metamorfosi» di Andrea Camilleri”, «Il Nome nel testo», 24 (2022), p. 199 y sigs.

⁸ A. CAMILLERI, *Conversación sobre Tiresias*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2020, p. 3. Para Tiresias-Camilleri, vid. M. DERIU, “Premessa”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitadini*, cit., p. 7; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 79. Para Camilleri y Hesíodo, L. MEDDA, “«Torno torno all’árbolo d’aulivo»”, cit., p. 51. Sobre la recopilación de fuentes cuando ya se había quedado ciego, A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., p. 19.

⁹ A. CAMILLERI, *Conversación sobre Tiresias*, cit., p. 10.

perfectamente que la metamorfosis no sucedió por mi voluntad; es más, sucedió todo contra mi voluntad”¹⁰. Ese punto, la propia decisión, ajena a la intervención divina, es clave en nuestra novela¹¹: la cabrita Beba y Anita, sumergidas en el lago, a punto de morir, se ponen de acuerdo¹².

Este contraste revela la originalidad de la transmutación en *La joven del cascabel*. Conviene situarla en el conjunto de las fuentes grecolatinas que atañen a las metamorfosis para apreciar mejor cómo se ancla en el pasado y al tiempo su rumbo es muy diferente¹³.

No se trata de una petrificación¹⁴ obrada por los dioses como signo para los hombres, ni opera ningún mago, las dos transformaciones típicamente homéricas. En *Iliada* y *Odisea* hay una rígida distinción entre las categorías de la existencia que hacen incompatible el compromiso que representa la transformación¹⁵. Por el contrario, aunque Camilleri no pueda superar la inevitabilidad de la muerte¹⁶ de Beba, merced a la metamorfosis sigue viva en Anita¹⁷. Ese rasgo la distingue de las otras metamorfosis de la trilogía¹⁸. Con ella trunca el orden natural que rige el destino de los mortales y lo hace

¹⁰ A. CAMILLERI, *Conversación sobre Tiresias*, cit., p. 25.

¹¹ Como lo es para Minica, la protagonista de A. CAMILLERI, *El guardabarrera*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010. También lo subrayan C. FERRARA, “«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri”, «Kepos», 2 (2018), pp. 105, 108 y M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta che po’ si era cangiata in pianta: fimmine e metamorfosi ne Il casellante”, in M. DERIU (a cura di), *Fimmine (...ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), p. 108 y sigs., <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.

¹² A. CAMILLERI, *La joven del cascabel*, Barcelona, Ediciones Destino, 2013, pp. 174, 185.

¹³ No tocaremos el interés de Camilleri por el actor capaz de convertirse en alguien diferente, combinado y al tiempo distinguido de la reencarnación y una nueva venida al mundo en A. CAMILLERI, *La desaparición de Patò*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002, p. 118. Tampoco trataremos las referencias a metamorfosis en ID., *Biografía del hijo cambiado. La novela de la vida de Luigi Pirandello*, Madrid, Gadir Editorial, 2006, al entrar en juego Pirandello. De distinta índole es también la identificación entre el apodo, “escarabajo pelotero”, y el sueño de transformación, de inspiración kafkiana en ID., *El movimiento del caballo*, Barcelona, Salamadra, 2006⁴ [2003], pp. 17, 234, 238.

¹⁴ Para el trasfondo parcial de Níobe, vid. M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “El guardabarrera. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri”, «Tropelías», 30 (2018), pp. 77-78. Muy interesantes las observaciones de anti-Niobe y anti-Dafne a cargo de M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 108, n. 40.

¹⁵ P. M. C. FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 10.

¹⁶ Véase la originalísima recreación del mito de Orfeo y Eurídice en A. CAMILLERI, *El rey campesino*, Barcelona, Planeta, 2020, pp. 263-265, la doble cueva debe guardar relación con la descrita en ID., *Ejercicios de memoria*, Barcelona, Salamandra, 2020, pp. 200-202. Cf. el rescate de Eurídice para referirse a la efigie, Alma Mahler metamorfoseada, en ID., *La criatura del deseo*, Barcelona, Salamandra, 2023, pp. 101, 136. Para un posible recuerdo biográfico de la muñeca, vid. G. FABIANO, “Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, cit., p. 70 y sigs. Un intento diferente de burlar la muerte: un hombre desesperado, trastornado de tanto leer libros cabalísticos, convencido de que “si lograba convertirse en Dios, podría resucitar a las personas que amaba” en “Siete lunes” (A. CAMILLERI, *El primer caso de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2009⁴ [2006], p. 88. Vid. *infra*, apartado 5.2, p. 93).

¹⁷ Así logra no dejar a Giurlà. “No me da miedo morir, simplemente me molesta sobremanera tener que dejar a las personas que más quiero” sostiene A. CAMILLERI, *Háblame de ti. Carta a Matilda*, cit., p. 116; cf. ID., “Camilleri sono”, cit., p. 20. Vid. *infra*, n. 159. El intercambio de vida entre Beba y Anita podría tener otra aproximación, el sacrificio, cuestión explorada por ID., *Las ovejas y el pastor*, Barcelona, Ediciones Destino, 2007.

¹⁸ No se completa la conversión en árbol en A. CAMILLERI, *El guardabarrera*, pp. 117, 121, 129, 135. La pregunta definitiva “¿No se podía cambiar estando vivo?” (p. 128), que induce a evocar el mito de Dafne, haya su respuesta en Beba-Anita. La unión con el árbol, tema de vieja raigambre clásica, también se advierte al morir Gnazio junto al olivo en el final de ID., *El beso de la Sirena*, Barcelona, Ediciones Destino, 2008, p. 152. En esta novela se asume como natural la regeneración de la sirena, generación tras generación, valga la redundancia. Maruzza nace y es lavada con agua de mar (p. 35). La bisabuela, cuyos dedos son ramas de árbol, la que conoce a Ulissi (p. 54), cuando decide que es tiempo de morir, vuelve al mar: el mismo día

precisamente al enderezar la relación de zoofilia, en la que subraya que el pastor fuerza la naturaleza de la cabra. Tal es el enfoque (vid. *infra*, la función de Lucrecio en apartado 5.2).

Camilleri acaso está más cercano al aflojamiento de barreras entre distintos seres que se atisba en Hesíodo. Pero en lugar del antiguo esquema de castigo en forma de una transformación degradante¹⁹, presenta justo lo contrario: la cabrita agrigentina resulta una hermosa esposa. Diríase un bello cuento (vid. *infra*, apartado 6).

Con ello resuelve una realidad potencialmente peligrosa. Tres años ha logrado el cabrero Giurlà mantener su relación sin interferencias. Al ser llamado a filas entra en escena primero el marqués y luego su hija Anita. La metamorfosis hará posible una convivencia acorde a las normas del mundo. A diferencia de los autores trágicos griegos, interesados en ejemplos de desorden grotesco, transformación como huida de la realidad²⁰, en *La joven del cascabel* la transmutación ancla la situación en el mundo humano, pues su punto de partida es el animal. Ésa también es una diferencia radical frente a la mayor parte de la tradición clásica.

Ovidio concede mucha importancia a la explicación de características animales y a la continuación de rasgos humanos²¹. Camilleri invierte ese esquema²²: incluso Rosa, la primera amante de Giurlà, es vista desde una perspectiva caprina²³; antes de la metamorfosis subraya la cojera de Anita, y, una vez obrada, los rasgos de Beba perviven en la mujer hasta culminar en el balido final²⁴. El énfasis en la relación entre la

que su tataranieta nace con “la camisa” (p. 121), marcha a esa gruta secreta donde también pueden vivir las criaturas nacidas en tierra (pp. 147, 149). Al final Maruzza se va a vivir a la casa de su bisabuela, confundida con ella (p. 153). La Sirena es de por sí un ser mitológico que pervive a lo largo de los siglos. Rompe en ese sentido las barreras de vida y muerte, hay un desdoblamiento y muy significativo, pues en las fuentes más antiguas las sirenas son dos (M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 353; M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI [a cura di], *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, cit., p. 31). Pero no es una metamorfosis propiamente dicha. Tampoco una reencarnación, como la mujer que cree haber sido gata en una vida pasada (p. 39). También C. FERRARA, “«Addivintari àrbolo»”, cit., p. 99, n. 3 matiza muy bien a lo largo de su artículo su primera afirmación sobre la metempsicosis de la protagonista de *El guardabarrera*, y demuestra cómo si la metamorfosis física resulta incompleta, hay una mucho más profunda que la convierte en madre (pp. 106, 112; cf. M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 110). L. MEDDA, “«Torno torno all’àrbolo d’aulivo»”, cit., p. 48 califica de “metamorfosi inversa” la de Beba.

¹⁹ P. M. C. FORBES IRVING, *Metamorphosis*, cit., pp. 11-12. No es exclusivo del mito (referencia a interesantes ejemplos relacionados con la trilogía en S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 70, n. 46). En uno de los cuentos italianos más misteriosos la venganza de un ser sobrenatural origina el cambio del rostro de la protagonista: cabeza de búfala, también puede ser de cabra, carnero, gato o asno. Vid. I. CALVINO, *Cuentos populares italianos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014⁵, p. 987 a n.º 67.

²⁰ P. M. C. FORBES IRVING, *Metamorphosis*, cit., p. 17.

²¹ *Ibidem*, p. 29.

²² Pervivencia de la memoria: Cadmo y Harmonía (Ov. *Met.* IV 603), Glaucó (XIII 957), Pitágoras (XV 160-164), Io (I 636 y sigs.), Calisto (II 485), Acteón (III 203), Hécuba (XIII 570), naves de Eneas-náyades (XIV 55). De forma más leve perviven las costumbres previas a la transformación (Mirmidones-hormigas VII 655; Perdiz VIII 259; Galántide IX 320-323; Acebuche XIV 526). En Camilleri es la joven Anita quien conserva los hábitos caprinos.

²³ Los pechos (p. 56), la pelambreira (p. 70) de la mujer son equiparados a los de una cabra; la práctica comparable a los cabritos (p. 76) es trasladada al jueguecito con Beba (p. 92).

²⁴ El “Bee” es el medio de comunicación, Giurlà está acostumbrado al silencio, tan característico siciliano (A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., p. 16). Las únicas palabras que oímos a Anita en su convalecencia son para decir al pastor que antes no le gustaba la leche de cabra, pero ahora no puede prescindir de ella (p. 200). A ellas se aproxima Minica cuya voz se va entrecortando conforme avanza la metamorfosis (C. FERRARA, “«Addivintari àrbolo»”, cit., p. 110 y sigs.; M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., pp. 105, 110, n. 45), antes su canto la hermanaba con la Sirena (bisabuela Minica, Maruzza y su hija Resina *ibidem*, p. 106, n. 33), pero reparemos en relación con Beba-Anita la canción sin palabras, subrayada por M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., pp. 29, 31. En otro paralelismo discontinuo las tres mujeres

transformación corporal y el habla se considera una invención ovidiana²⁵. En el autor latino hemos rastreado algunos casos a ese respecto²⁶, otros en los que se apunta la voluntad de metamorfosearse por parte del personaje implicado²⁷, aunque normalmente intervenga un dios, y episodios en los que la transformación corre a la par que el final feliz de una pareja²⁸. Característica ovidiana es la ambigüedad existencial implícita en la metamorfosis: “Transformation is again and again seen as a state between life and death inducing an uncertainty of response in the observer”²⁹.

Camilleri aúna muerte de Beba y nueva vida de Anita, en la que aquella pervive, su símbolo, el cascabel, da nombre a la novela en italiano.

Pese a estas concomitancias Camilleri no menciona a Ovidio en la novela³⁰. Podríamos especular que su *Metamorfosis* fuera el otro libro de la caja heredada por Giurlà de

se interrelacionan de forma diferente respecto a la belleza, extraordinaria tanto en la Sirena como en Anita y Beba, no así en Minica (S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 69), cuya simplicidad y normalidad resulta más significativa en la exaltación de la mujer camilleriana, como bien ha visto M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 111. Podrían considerarse dentro de lo que L. MEDDA, “«Torno torno all’arboło d’aulivo»”, cit., p. 49 denomina estrategias metatextuales.

²⁵ P. M. C. FORBES IRVING, *Metamorphosis*, cit., p. 37.

²⁶ Insistencia en la voz animal: el mugido de Io (Ov. *Met.* I 636), el relincho de Ocíroo (II, 669), sonido ni humano ni de cérvido de Acteón (III 237-239), el silbo serpentino de Cadmo (IV, 589), el ladrido de Hécuba (XIII 569). Cf. Los dioses mutan la voz: Zeus muge (II 851), véase también los cambios de Hermes (II 699) y Hera (III 277). Abandono de la voz, p.ej. Dríope (IX 392), viceversa los hados conservan la voz de Sibila (XIV 153).

²⁷ Cadmo (Ov. *Met.* IV 575), Sirenas (V 559), Escila (VIII 51), hasta cierto punto en cuanto que desean morir juntos Filemón y Baucis (VIII 709), Cipariso (X 135) Mirra (X 485-487), Cénide (XII 202), Glauco (XIII 946). También Dafne (I 545-547) solicita a su padre un cambio que haga desaparecer esa figura con la que ha gustado en demasía. Puede seguirse ese tema en otros casos (Calisto, Sémele, Narciso) y señalarse que, en contraposición, Beba también acapara toda la atención del pastor, pero no es castigada, desprovista de su atractivo, sino todo lo contrario, adquiere forma humana.

²⁸ Cadmo y Harmonía (Ov. *Met.* IV 575-603); Filemón y Baucis (VIII 706-720; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 72 los pone en relación con los protagonistas de *El guardabarrera* y otro camilleriano ejemplo de amor conyugal hasta compartir el momento de la muerte); probablemente invención ovidiana la de Ceix y Alcíone (XI 740-747); también hay exaltación del amor conyugal en Deucalión y Pirra (I 350-366), pero ellos mismos no se transforman. Observemos que la metamorfosis mítica afecta a los dos miembros de la pareja. Por otro lado, en los triángulos amorosos ovidianos la metamorfosis obedece a la venganza en la rival (Circe de Escila, XIV 40 y sigs.), en el varón que no corresponde (Circe de Pico, XIV 384 y sigs.), o es solución postrera al homicidio (Acis tras ser asesinado por Polifemo se convierte en río XIII 885 y sigs.). Frente a esos desenlaces trágicos Camilleri en *La joven del cascabel* pergeña una metamorfosis que reúne a las dos rivales femeninas, animal y humana, en un final feliz, paralelo a las otras dos novelas de la trilogía. El cambio no afecta al varón, sino de manera simbólica (para Nino, vid. C. FERRARA, “«Addivintari arboło»”, cit., p. 102; M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 109; V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur ‘risolta’ dalla «trilogia fantastica» di Camilleri”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitadini*, cit., p. 61; para Gnazio, *ibidem*, p. 59 y pp. 63-64 para Giurlà, encarnación de “il giovane uomo-animale, l’infatile-primitivo” y la cabra “l’Eros femminile per eccellenza”). Sin descartar esa lectura junguiana, destaquemos el rito de paso del mar a la montaña que experimenta el cabrero y cómo, al asustarse de la imagen que le devuelve un espejo cuando visita a Anita, exclama que también él se ha transformado (p. 192). De otro lado, la Escila con papel relevante en *El beso de la sirena* (M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 348), y que engarza con la metamorfosis vegetal de *El guardabarrera* (M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 205), tuvo un enamorado, Glauco, quien incluso antes de transformarse (Ov. *Met.* XIII 920 y sigs.), comparte la extraordinaria capacidad natatoria de Giurlà. Además de este referente mítico, existe otro folklórico al que nos referiremos más adelante.

²⁹ P. M. C. FORBES IRVING, *Metamorphosis*, cit., p. 37.

³⁰ Sí es mencionado explícitamente a propósito de la trilogía y junto con Lucrecio en A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., p. 18. La relación entre Camilleri y Ovidio es espléndidamente abordada en dos estudios complementarios, los de C. FERRARA (“«Addivintari arboło»”, cit., p. 114 equipara de forma muy sugestiva el recuerdo del maestro por parte del protagonista de *El guardabarrera* y Camilleri del autor

Ramunnu (p. 89), el pastor que precedió a Giurlà y que partió al servicio militar del que se libra nuestro protagonista gracias al marqués (pp. 43, 143). Pero al omitir al autor por antonomasia del género metamórfico establece una compaginación singular con Lucrecio³¹. En las mentes de Giurlà la lectura del poeta latino y las historias oídas en la majada sustentan la relación zoofílica y la transformación.

Nuestro autor despliega los mitos clásicos de metamorfosis de forma oral, por medio de la ordeñadora Ernesta. Primero, una joven convertida en laurel y otra en tarántula (p. 86); después, también sin especificar nombres, una complicación innecesaria para su audiencia, arguye: “Éramos animales que nos fuimos transformando lentamente en hombres y mujeres” (p. 87). La ciencia apoya las supuestas tonterías de los antiguos, es la respuesta a la reticencia de otra ordeñadora, Gemma, para creer esas historias. Otra tarde cuenta lo de Júpiter y Leda, otra de Pasífae y el toro (pp. 87-88).

Si nos fijamos en esos ejemplos, apreciamos la originalidad de la propuesta camilleriana: Dafne y Aracne son personas que pasan al estado vegetal (laurel) y animal (tarántula) respectivamente. Su destino viene marcado por la compasión para librarla de una unión no deseada en el primer caso³², y en el segundo por el castigo al orgullo desmedido.

Darwin avala la otra cara de la moneda: de monos a humanos.

De lo humano a lo animal y viceversa, vía mítica y científica, puntales para la metamorfosis de la cabrita y la joven.

Los otros dos episodios clásicos enunciados ilustran una doble imagen: el dios varón transformado en animal (cisne) que se une a una mujer (Leda)³³, la mujer (Pasífae) que busca satisfacción en un animal, y engendra un ser mitad hombre, mitad toro.

En contraste con ese quiasmo (animal macho = dios transformado – mujer, frente a mujer disfrazada – animal macho), Giurlà es un varón, seducido por una cabra, de la que se enamora hasta las trancas, apartada del resto, ganada al macho cabrío. Pero su unión es más perfecta y armónica, hay reciprocidad. Y merced a la hembra transmutada en bellísima doncella se logra un final feliz. A diferencia de los mitos escogidos ni hay

latino) y M. L. PORCEDDU (“Su *'na beddra picciotta*”, cit., p. 110, n. 45 resalta cómo Andrea se aparta de la innovación ovidiana para retomar la versión más antigua de Dafne).

³¹ No es ajena al propio Ovidio, como con otro propósito subraya M. DERIU, “Premessa”, cit., p. 7.

³² Por la interconexión en la trilogía, recuérdese que en *El guardabarrera* Camilleri desdobra la figura de Apolo (M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “*El guardabarrera*”, cit., p. 81; una escisión diferente, que completa muy bien el juego camilleriano en M. L. PORCEDDU, “Su *'na beddra picciotta*”, cit., p. 109, n. 42) y que el dios tiene una faceta pastoril que engarza con nuestro protagonista Giurlà (M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “*El guardabarrera*”, cit., p. 80). Dado el gusto por los contrastes, fijémonos en un joven que posa como *Apolo dormido*: resulta no tanto perseguidor, sino objeto del asedio de varias casadas en “El Bocado del Pobre”, A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta 3*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2024, pp. 259, 278.

³³ La descripción frontal (vid. *infra*, n. 65) que Ernesta menciona de las representaciones artísticas aparece precisamente en una tinaja que Tridicino regala a su esposa por Navidad. La ha rescatado de una gruta marina. Este delicioso cuento, pleno de lirismo, concebido para unas *Storie di Natale* (Palermo, Sellerio, 2016; vuelto a publicar en “Las cuatro Navidades de Tridicino”, A. CAMILLERI, *La guerra privada de Samuele y otras historias de Vigàta*, Barcelona, Salamandra, 2024, pp. 201-234, p. 230 para la tinaja) tiene como protagonista a un auténtico hombre de mar comparable a Giurlà de muchacho antes de mudarse a la montaña. Por eso la presencia de la escena de Leda nos parece muy significativa. Los separa la cronología, pues Tridicino nació la mañana del 15 de mayo de 1810 y Giurlà cuenta catorce años al inicio de la novela que protagoniza, cuyo comienzo está fechado el primer domingo del mes de febrero del nuevo siglo, sin especificar (S. DEMONTIS, “La Sirena, l'albero e la capra”, cit., p. 74, n. 64 fija el marco temporal entre 1876 y 1927; esta autora llama la atención sobre la concha de Tridicino y su paralelo con la Sirena [*ibidem*, p. 63, n. 14]). Otra clase de entrelazado intertextual ofrece *La ópera de Vigàta* (Barcelona, Ediciones Destino, 1999, p. 57): el profesor Carnazza tacha de ignorantes a quienes no conocen la historia de Leda y el cisne, no se la cuenta a su “en principio” selecta audiencia. En curioso contraste, sí lo hace Ernesta en el contexto pastoril.

rechazo del avance amoroso, ni castigo, ni agente externo que obre la metamorfosis³⁴. Ésta restituye la humanidad de la sexualidad (la que el pastor inició con la ordeñadora Rosa carece de amor)³⁵. Repárese, por contraste, en que Dafne se despoja de ambas, prefiere el estado vegetal antes que ceder a Apolo.

Ninguno de los relatos evocados por la ordeñadora es verdaderamente comparable a la situación que se desencadena en la novela, sino como reverso, contrapunto, inversión. Indudablemente existen otros muchos mitos de metamorfosis, pero no es tan fácil dar con una relación zoofílica plena³⁶. Los ejemplos elegidos en quiasmo son precisamente perfectos, literaria e iconográficamente, en su responsión a la acción camilleriana.

3. El rastro de Pan

Por boca de la provocadora Gemma el autor proporciona la pista para encontrar la figura mitológica escondida tras *Il sonaglio*.

“Tampoco nuestros hombres pueden embarazar a los animales – dijo Gemma, riendo –. Si no, ¿sabes cuántos animales mitad cabra y mitad hombre habría?”. Ese “tampoco” va dirigido a la afirmación de la señora Sunta: “Un animal no puede embarazar a una mujer” (p. 88). Justamente las uniones de los dioses siempre son fértiles, incluso algunos de los hijos de Poseidón mantienen la forma animal que toma al engendrarlos³⁷. Camilleri no tiene necesidad de reparar en ello, para su audiencia más inmediata, las ordeñadoras y el pastor, elige con mucho acierto el caso de la criatura mitad hombre y mitad toro. Tras la frase mencionada más arriba, Gemma mira sin vergüenza al pastor y continúa: “Giurlà, si echas demasiado en falta a Rosa, puedes apañártelas con alguna cabra sin miedo a dejarla preñada” (p. 88).

Camilleri no nombra a Pan, como tampoco al Minotauro, Dafne o Aracne – no es apropiado para el relato oral, tampoco para los lectores menos interesados, y para el resto resulta superfluo –, pero Pan es mitad cabra, mitad hombre. No contempla ese resultado la novela³⁸, tan solo la unión del pastor y Beba.

Muy significativo es un texto de Claudio Eliano (*Hist. an.* VI 42) al que nos ha conducido la indagación que iniciamos a raíz de nuestra hipótesis sobre Panisca o Pánide³⁹.

No será malo que yo refiera una historia ítala que ha llegado a mis oídos y que recuerda un suceso ocurrido en la época de mayor esplendor de la ciudad de Síbaris. Un muchacho, apenas salido de la infancia, cabrero de oficio, llamado Cratis, que, arrastrado por erótico frenesí, mantenía relaciones sexuales con la más hermosa de sus cabras, se gozaba en la unión con ella, y siempre que deseaba satisfacer su apetito carnal corría en su busca y la tenía por

³⁴ “Los dioses podían transformarse y transformar a voluntad a las personas en árboles y animales” (A. CAMILLERI, *La joven del cascabel*, cit., p. 86).

³⁵ Conforme a la lectura psicoanalítica de V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur”, cit., p. 64 la novela encierra una invitación al reconocimiento de la expresión del Eros más natural y humano, incluso se pregunta si no es “la parábola della civilizzazione”.

³⁶ Cuando Zeus se convierte en toro para raptar a Europa o transforma a Io en vaca no aparece la bestialidad; la mutación animal es previa (Ov. *Met.* II 850-III 1-2) y posterior (Ps.-Apollod. *Bibl.* II 1.3) respectivamente a la relación carnal. A la inversa, cuando Posidón se une a Deméter ambos adoptan forma equina, de ahí el caballo Arión (Paus. VIII 25.5-10); de forma parecida Posidón se troca en carnero y a Teófane en oveja, así engendran el Vello cino (Hig. *Fab.* 188).

³⁷ Para Arión y el Vello cino, vid. n. previa. Cf. el centauro Quirón, hijo de Crono transformado en caballo y Fílira (también ésta convertida en yegua, según Servio, *Com. ad Verg. Georg.* III 93).

³⁸ La cuestión de los rasgos heredados del progenitor la explota con mucha sorna en “El parecido”, A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta 3*, cit., en especial pp. 73-74.

³⁹ M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 368.

amante. Además, el amoroso cabrero llevaba a la susodicha querida cuantos regalos podía procurarse y le ofrecía, para comer, las ramitas más apetitosas de la mielga y, a veces, de la zarzaparrilla y el lentisco, impregnando su boca de buenos olores por si ella quería besarle. Mas también le aparejaba un lecho muy delicado y blando como de novia. Pero el macho cabrío, conductor del rebaño, no contemplaba indiferente estas atenciones, sino que nacieron en él los celos. Por algún tiempo disimuló su disgusto y esperaba vigilante a que el muchacho estuviese sentado y dormido. Y allí estaba él con la cabeza hundida en el pecho. Con toda su fuerza dirigió el macho cabrío su cabeza contra él y le quebrantó la frente. Corrió la noticia de lo sucedido entre los habitantes, y no fue humilde la tumba que erigieron al cabrero, y pusieron al río su mismo nombre: Cratis. Del ayuntamiento del muchacho con la cabra nació un niño, y tenía las extremidades inferiores de cabra y el rostro de hombre. Y cuenta la historia que fue deificado y venerado como dios de los bosques y de los valles. Esta historia del macho cabrío nos enseña que los animales sienten la pasión de los celos⁴⁰.

Sobresale esta versión del nacimiento de Pan, por más que no sea nombrado, entre las múltiples genealogías atestiguadas⁴¹, por su carácter único y local: atañe a la ciudad de Síbaris y al río Cratis, hoy Crati, el más largo de Calabria hasta el golfo de Tarento.

Eurípides nos transmite una descripción de la tierra que el Cratis riega con divinas fuentes y embellece con arboledas; la introduce en un coro (*Tr.* 226-229)⁴² y refiere a la panhelénica colonia de Turios, fundación liderada por Pericles el año 443 a.C. después de la destrucción de Síbaris. A su vez, en el *Idilio* V de Teócrito, en el que se enfrentan el cabrero Comatas y el ovejero Lacón, el río aparece dos veces. La primera mención, v. 16, presupone la existencia de un santuario de Pan cerca del Cratis⁴³. La segunda, v. 124, ha dado pie a Gallavotti a suponer que el cabrero, y conviene subrayar este dato, habita junto a sus orillas⁴⁴.

La hipótesis de que este mito del nacimiento de Pan proceda de la patria de los sibaritas en el Peloponeso, donde también fluye un río Cratis resulta atractiva, pero de momento no hemos encontrado argumentos de peso a su favor⁴⁵.

También Valerio Probo en su comentario a Virgilio, *Georg.* I 20, donde se menciona a Silvano, equiparable a Pan, refiere la historia de Cratis aunque con menos detalles.

⁴⁰ Trad. de J. M. DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, Madrid, Editorial Gredos, 1984, pp. 282-283.

⁴¹ W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim, Georg Olms, 1965, s.v. Pan, cols. 1379-1380; *LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VIII, Zürich und Düsseldorf, Artemis Verlag, 1997, p. 922; P. BORGEAUD, *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988, p. 54, nn. 73, 74.

⁴² El verso 227 dice "que tiñe de rojo su cabello". Al decir de Ovidio (*Met.* XV 315-316) el Cratis y el Síbaris hacen los cabellos semejantes al ámbar y al oro; una tradición que para el Cratis se remonta al historiador siciliano Timeo (F. J. GÓMEZ ESPELOSÍN, *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, Madrid, Editorial Gredos, 1996, pp. 98, 278, cf. pp. 115, 143, 250). Claudio Eliano (*Hist. an.* XII 36) señala: ovejas, bueyes y rebaños de cuadrúpedos que beben en él se transforman de negros o rojos, en blancos. Según Plinio (*Hist. nat.* XXXI 9) el Cratis los vuelve blancos y el Síbaris negros.

⁴³ Cf. F. J. GÓMEZ ESPELOSÍN, *Paradoxógrafos*, cit., p. 53.

⁴⁴ M. GARCÍA TEJERO, M.ª T. MOLINOS TEJADA, *Bucólicos griegos*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, p. 93, n. 20.

⁴⁵ W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s.v. Pan, col. 1378. Para la relación entre ambos ríos, vid. Hdt. I 145; Paus. VII 25.11. Las referencias míticas son ajenas a Pan, pero no carecen de interés. Junto al Cratis aqueo, un río que nunca se seca y baja de la montaña arcadia, hay un túmulo y un santuario de Gea (Paus. VII 25.11-13), el actual Akrata. En el Monte Cratis, donde el río tiene sus fuentes, un santuario de Artemis Pironia (Paus. VIII 15.9). El agua de la Estigia gotea desde un risco elevado a lo largo del Nónacris arcadio, corre a través de la roca y desemboca en el río Cratis (Paus. VIII 17.6 y 18.4); entre las propiedades de esta agua, figura causar la muerte de todos los seres vivos, la de unas cabras es mencionada explícitamente (Paus. VIII 18.4-6).

Hay otro texto al que remiten los estudiosos⁴⁶:

En cambio, vuestros irrefrenables instintos ni siquiera la naturaleza, con la ley como aliada, puede contenerlos dentro de unos límites, sino que, arrastrados sin rumbo por los deseos, como llevados por un torrente, perturbando y confundiendo el orden de la naturaleza con vuestras prácticas sexuales cometéis un terrible ultraje contra ella. Y de hecho hay hombres que han tratado de unirse con cabras, cerdas y yeguas, y mujeres que han enloquecido de deseo por animales de sexo masculino. En efecto, de tales uniones surgen vuestros Minotauros y Egipanes⁴⁷, y, según creo, también las Esfinges y Centauros. Y es verdad que alguna vez, forzados por el hambre, un perro ha devorado a una persona o un pájaro ha probado su carne; pero jamás un animal ha tratado de valerse de una persona para la unión sexual. Los hombres, por el contrario, maltratan y violentan para sus placeres a los animales mencionados y a muchos otros⁴⁸.

Grilo, un cerdo transformado por Circe que dialoga con Ulises, en su enumeración de las virtudes animales superiores a las humanas pronuncia este alegato. Nos parece importante porque justamente el Giurlà camillerino se atormenta por haber forzado la naturaleza de la cabra (p. 179). Pero contradiciendo al texto clásico, es ella, Beba, quien llama al cabrero desde la primera noche (p. 48)⁴⁹.

Este texto abre la puerta a la discusión del bestialismo cuya práctica era notoria fama entre los cabreros⁵⁰. También la pederastia⁵¹. El pastor de Camilleri justamente ha escapado a ese destino que le aguardaba si hubiera trabajado en las minas de azufre (pp. 19-20)⁵², y que tantas veces condena nuestro autor a lo largo de su obra⁵³. Giurlà descubre la sexualidad entre hombre y mujer en el aprisco (p. 56 y sigs.)⁵⁴. En sus recuerdos de infancia tal desvelamiento le sucedió a Camilleri acompañado de su cabrita girgentana “a la que había puesto de nombre Beba”⁵⁵.

⁴⁶ W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s.v. Pan, col. 1380; P. BORGHAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 78, n. 41.

⁴⁷ Cf. una referencia muy escueta en Hig. *Fab.* 155, “De la cabra Betis, Egipán”.

⁴⁸ V. RAMÓN PALERM, J. BERGUA CAVERO, *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, IX, Madrid, Editorial Gredos, 2002, pp. 362-363 (la obra citada es *Los animales son racionales o Grilo*).

⁴⁹ Cf. la reflexión “cada vez creo más que no somos nosotros quienes elegimos a un animal como compañero, sino él quien nos elige a nosotros” (A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, Milán, Antonio Vallardi Editore, 2019, p. 38). La incluye en un cuento sobre un perro. Con uno es comparada Beba por su encariñamiento (pp. 61, 65, 112) o su celoso mordisco (p. 169).

⁵⁰ Theocr. *Id.* I 86, “al cabrero, cuando ve cómo cubren a las cabras, se le deshacen los ojos en lágrimas por no ser él cabrón”. M. GARCÍA TEJEIRO, M.^a T. MOLINOS TEJADA, *Bucólicos*, cit., p. 58. Giurlà se enfrenta y vence al macho cabrío (pp. 128-129).

⁵¹ Vid. las crudas referencias del cabrero en Theocr. *Id.* V 41, 116 y 150 (alusión a mutilación). El onanismo, enseñado por Pan (P. BORGHAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 77), aparece en Giurlà, mientras con la otra mano acaricia el pelo de Beba (p. 72).

⁵² Su vinculación con la familia del autor en A. CAMILLERI, *Biografía del hijo cambiado*, cit., p. 151. Vid. M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 210, n. 15 sobre el enrolamiento de niños en las minas.

⁵³ Desgarradoras son varias historias de A. CAMILLERI, *Un sábado con los amigos*, Barcelona, Salamandra, 2014. Terrible la infancia de la emperatriz Teodora (ID., *Mujeres*, Barcelona, Salamandra, 2015, pp. 161-164). El pecado nefando merece la pena capital para el obispo en ID., *La revolución de la luna*, Barcelona, Ediciones Destino, 2018, pp. 203, 260. Denuncia del estupro so capa mística en ID., *La secta de los ángeles*, Barcelona, Ediciones Destino, 2022, pp. 196-197, 233. El asesinato alcanza al testigo incluso al cabo de cincuenta y ocho años en “Las siglas”, ID., *Un mes con Montalbano*, Barcelona, Emecé Editores, 1999, p. 50. Cf. *infra*, n. 99.

⁵⁴ La iniciación de Giurlà está concluida al final del primer capítulo.

⁵⁵ A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., p. 123. Por llevar a su cabrita a la alberca sorprende a Nunzia, esposa del hijo del aparcerero de su abuelo, en el acto sexual; se convierte en su amigo. En las vacaciones de Navidad, a la mañana siguiente de la Epifanía asistirá a Nunzia a dar a luz. Andrea, unos diez años, sabe lo que está

Sin embargo, el pastor de *Il sonaglio* no se comporta como Pan⁵⁶. La mejor muestra del rechazo de bestialidad es el contrapunto que Camilleri ofrece entre el abuso al que los amigos de Giurlà someten a “una pobre retrasada” (p. 104)⁵⁷ y sus sentimientos hacia Beba, que precisamente se sustancian en esa primera ausencia, de la que él vuelve con el regalo de la sal (p. 112) y la encuentra enferma, la salva por segunda vez (p. 114) y la cuida como si fuera una persona (p. 115).

A diferencia de otras novelas ni en el cuerpo del texto ni en las notas finales remite a ninguna fuente Camilleri. Desgraciadamente no podemos solicitarle una entrevista y preguntarle si leyó el texto de Claudio Eliano. No obstante, a día de hoy, es el único antecedente antiguo⁵⁸ que he encontrado como precursor de su relato.

pasando porque ha visto nacer a los cabritos de Beba. “Sentía que me estaba convirtiendo en un hombre. De pronto, oí llorar al bebé. Sólo entonces me volví y miré. – Es un niño – dijo Nunzia. – Y le voy a poner tu nombre” (*ibidem*, p. 127). Camilleri corresponde a Nunzia dando su nombre a un personaje de *La ópera de Vigàta*, cuyo hijo Turiddu Macca coincide con el del protagonista de un cuento de G. VERGA (*Cavalleria rusticana y otros cuentos sicilianos*, Granada, Ediciones Traspies, 2010, pp. 65-72; vid. la mención a *Cavalleria rusticana* en A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., p. 205). Turiddu rescata a su madre de un incendio “cargada sobre los hombros” (ID., *La ópera de Vigàta*, cit., p. 72). En unas breves líneas queda conjugado el nombre de la infancia, un personaje de cuento, y la alusión clásica al pío Eneas con un sello personalísimo (variante de género y sarcasmo pues el hijo le ha propinado un puñetazo porque “no quería salir en camión delante de todos estos hombretones”). Estos tres ingredientes, esenciales en el quehacer de Camilleri, son perfectamente concordantes con nuestro análisis de *La joven del cascabel*. Por eso los subrayamos. Por su parte G. FABIANO, “Profili psicologici”, cit., p. 70 señala otro personaje camilleriano inspirado en Nunzia.

⁵⁶ El contraste más significativo aparece en A. CAMILLERI, *Ardores de agosto*, Barcelona, Salamandra, 2009: un joven alemán que come hierba a cuatro patas hace sus necesidades a la vista de todos y persigue a las muchachas desnudo. “A lo mejor se le había metido en la cabeza que era el fauno de Mallarmé” (p. 85). Camilleri da un quiebro: el supuesto Pan o Priapo es inofensivo, sólo quiere dar un beso, es impotente (vid. *infra*, n. 68 sobre otro personaje faunesco). No hay que temerle a él, sino al aparejador pedófilo (p. 69) que degüella y esconde en un baúl en una vivienda subterránea clandestina a una joven bellísima de nombre Caterina, que haciendo honor a su nombre “Pura”, es virgen. No tuvo valor de violarla, pero probablemente la sodomizó (p. 130). Hay un detalle más que notable: la joven Caterina tiene una insólita malformación en el pie derecho, dedo gordo varo, esto es, torcido, desviado hacia dentro (p. 95). Recuérdese la cojera de Anita.

⁵⁷ No es vergüenza, incluso Giurlà recuerda los intentos de sus amigos con un pez y una gallina (pp. 107-108), sino discreción lo que impide que les confíe el asunto de Beba. Existe también la contrafigura del pastor que rapta a una chica, la ata, cuando tiene que salir, “la considera una propiedad, como sus gallinas y sus ovejas” en “Catarella resuelve un caso” (A. CAMILLERI, *La nochevieja de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2010⁶ [2001], p. 107). Cf. la descripción de una chavala, “pobre criatura reducida casi a la vida animal”, pero “pura como un día claro”, auténtico “Regalo de Navidad” en ID., *Historias de Vigàta 1*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2022, p. 65.

⁵⁸ Entre los autores modernos S. S. NIGRO, “La trilogía fantástica”, cit., pp. 72, 74 señala *La piedra lunar* de T. Landolfi y los versos de Pavese dedicados al “*dio caprone*”. Landolfi es también citado por C. FERRARA, “«Addivintari àrbole»”, cit., p. 99, n. 2 y S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 75; cf. S. DEMONTIS, “Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte”, in E. GONZÁLEZ DE SANDE (ed.), *Interconexiones. Estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas*, Madrid, Dykinson, 2021, p. 55. Por su parte, D. COMINCINI, “La capra mannara o dell’attrazione erotica. L’ironico e il fantastico nel Capitolo I de *La pietra lunare* di Tommaso Landolfi”, «Φillide», 4 (2012), <<https://fillide.it/david-comincini-la-capra-mannara-o-dellattrazione-erotica-ironico-e-il-fantastico-nel-capitolo-i-de-la-pietra-lunare-di-tommaso-landolfi>> nos pone sobre la pista de otra pánide muy especial, bellísima e inteligente, con la que tiene amoríos el protagonista de U. ECO, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2001, capítulos 32-34. Destacamos que Baudolino llega a soñar que Hipatia, la panisca, ha cambiado de naturaleza, tiene piernas, ágiles y blancas como las mujeres, pero ahora una cabeza de cabra (p. 468). Además, hay un interesante anticipo en el capítulo 18, el hijito que tuvo Baudolino con su joven esposa, perfectamente humana, nació cubierto del vientre a los pies de pelusa como si fuera de oveja (p. 232).

Eliano ofrece un pastor joven, apenas salido de la infancia – la transición de Giurlà se opera en su cambio de chaval de mar a montañés⁵⁹ –, la descripción de la más hermosa de sus cabras, calificada de amante, y para la que prepara un lecho de novia, los regalos, el olor, incluso el beso⁶⁰ aparece en *La joven del cascabel*. A diferencia del texto clásico, no es el pastor quien se transforma en el río que discurre por esos parajes, sino la cabra. Pero el dominio del elemento acuático por Giurlà es clave para la resolución final. Respecto al macho cabrío⁶¹ Camilleri da un giro – lo hace tantas veces en su obra respecto a la tradición recibida que no debe sorprendernos –, el celoso es Giurlà, que le hace frente y sale victorioso, a partir de entonces todo el rebaño entendió que Beba le pertenecía (p. 129).

Eliano se hace eco de un suceso acaecido en la época de mayor esplendor de Síbaris. Éste es un dato interesante, más allá de las sorprendentes coincidencias entre ambos relatos, porque en nuestra humilde opinión guarda relación con el interés tantas veces mostrado por Camilleri por honrar, completar, recrear historias⁶² o personajes vinculados a su patria chica⁶³. No sería exactamente éste el caso, pero sí la vecina Calabria.

El Museo Arqueológico de Nápoles alberga una escultura procedente de la Villa de los Papiros de Herculano⁶⁴ que se ha puesto en relación con el texto de Eliano: Pan copula de frente con una cabra⁶⁵. Encontrada en 1752, testigos oculares han atribuido a los ojos semicerrados de la cabra una expresión humana de sumisión, él es la bestia salvaje que abusa de la cabra domesticada⁶⁶.

⁵⁹ En cierta medida, Camilleri al visitar a sus abuelos maternos cada verano, experimentaba ese cambio, si bien él no se consideraba hombre de montaña, no soportaba superar los mil metros. Muy aficionada era su esposa (A. CAMILLERI, *Ejercicios de memoria*, cit., pp. 41-48, 183-189). Júzguese en ese sentido, quizás como homenaje a ella, la superioridad del monte en la novela (pp. 101, 122). Cf. la fobia de Montalbano a la montaña en “El primer caso de Montalbano” (ID., *El primer caso de Montalbano*, cit., p. 93 y sigs.). S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 70, n. 64 identifica Castrogiovanni, el topónimo de *La joven del cascabel*, con Enna, no lejos de la aventura de Montalbano. Cf. en otro ámbito alpino “El miedo de Montalbano” (ID., *El miedo de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2010⁴ [2004], p. 210).

⁶⁰ También en una representación de Pan, vid. W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s. v. Pan, col. 1470.

⁶¹ Pan en lucha con un macho cabrío en W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s. v. Pan, col. 1470, cita una pintura procedente de Herculano en el museo napolitano. Cf. lucha de dos panes, *ibidem*, cols. 1464-1465. Vid. *infra*, n. 189.

⁶² El repaso de fuentes clásicas sobre Agrigento (A. CAMILLERI, *La masacre olvidada*, cit., pp. 17-22), el misterioso viaje de Renoir a Girgenti (ID., *El cielo robado Dossier Renoir*, Barcelona, Gatopardo Ediciones, 2017) o la crónica que afecta a su propia familia (ID., *La moneda de Akragas*, Barcelona, Gatopardo Ediciones, 2018) denotan un método de trabajo que combina hechos del pasado, muy bien investigados, leyenda e imaginación con un trasfondo personal. También se observa la tendencia a giros felices para el protagonista, de modo que “le parece estar viviendo un cuento” (ID., *La moneda de Akragas*, cit., p. 110).

⁶³ A. CAMILLERI, *La criatura del deseo*, cit., comienza con la *Palinodia* de Estesícoro. También trata el mito de Pigmalión (p. 85) y, de mayor interés aquí, describe las relaciones de Alma Mahler y el pintor Oskar Kokoshka, como si éste fuera un oso, incluso domesticado, transformado con características perrunas (p. 40), y al tratar de la llegada del simulacro-muñeca se pregunta si Alma “no es ya reconocible, si no es metamorfoseada” (p. 101).

⁶⁴ En M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 368 destacamos que en la Villa de los Misterios hay una hermosa Pánide: sólo las orejas la delatan (Camilleri ha preferido la cojera), su figura es plenamente femenina, por más que amamante a una cabra. Su compañero porta una siringa, objeto típico del pastor, pero en ningún momento vinculado a Giurlà.

⁶⁵ W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s.v. Pan, cols. 1469, 1470; *LIMC*, cit., s.v. Pan 258. También puede verse en <<https://www.theoi.com/Georgikos/PanSybarios.html>> [consultado el 3 septiembre 2024]. Cf. la postura frontal para Leda, *supra*, n. 33.

⁶⁶ C. C. MATTUSCH, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 156.

De nuevo, se nos escapa si Camilleri conocía o no este referente⁶⁷. En caso afirmativo, constataríamos que el autor siciliano – como es habitual en él – le habría dado un vuelco: Giurlà no es un pan, un fauno⁶⁸, sino un pastor⁶⁹, a la manera de Eliano⁷⁰, sumamente gentil.

Fijémonos en algunos paralelos y diferencias entre las historias antiguas en torno a la figura del dios-cabra y *La joven del cascabel*.

El escenario y la situación camillerianas se corresponden *mutatis mutandis* con la liminalidad inherente a Pan. Su presencia en escenas mitológicas marca el lugar “both out of the way and supernatural”⁷¹. Esas características marcan la novela de Camilleri, en los confines del territorio humano. En iconografía Pan es espectador de aventuras eróticas, entre ellas la de Zeus y Europa⁷², circunstancia llamativa por la mención de este episodio como desencadenante en la novela.

A diferencia de Pan ligado a las grutas⁷³, el refugio de Giurlà es el del pastor, provisorio, temporal, solo para Anita se construirá algo más estable, pero con el tálamo sobre el lugar donde reposa Beba. Las relaciones de Pan con mujeres son violentas, efímeras, desgraciadas⁷⁴; la del pastor y la cabrita – con notable quiasmo de género y especie – es armónica. Sin llegar a la categoría de ninfa agresora, no puede negarse la iniciativa de Beba en esos amores que merced a la metamorfosis superan lo que la presencia de Pan niega a los poderes de Afrodita, el matrimonio⁷⁵. Frente a versiones de los amores de Pan y Pitis (“Pino”)⁷⁶, Giurlà no es el amante rechazado; el triángulo amoroso camilleriano es comparable al de Pan, Eco y Sátiro⁷⁷, pero tiene una solución óptima, carente de la violencia, presente también en la historia de Pan y Siringa⁷⁸. Camilleri encuentra la forma de encauzar y superar el contraste subyacente en esos relatos

⁶⁷ Para la cópula con cabras en la iconografía del s. V a.C., los epítetos que ilustran ese aspecto y la relación con el dios como fuente de fertilidad, vid. P. BORGAEUD, *The Cult of Pan*, cit., pp. 67, 78, en general pp. 74-87 para la sexualidad. Referencia a imágenes de Pan con cabras también en W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s.v. Pan, cols. 1469-1471. Pan toma a una cabra por detrás, también parece a un perro (*LIMC*, cit., s.v. Pan 259 y 246). En la novela un par de veces Beba es confundida con un perro, pero por otras razones, *supra*, n. 49.

⁶⁸ Un personaje camilleriano recibe el apodo Beccheggio por la forma caprina de andar. La fealdad de su cuerpo queda compensada por la belleza de sus ojos; de carácter alegre, es un auténtico toro y a la vez dulce, gentil, afectuoso, tierno, el hombre más enamorado – cualidades que también adornan a Giurlà. Pero al igual que con el otro personaje faunescos (*supra*, n. 56), Camilleri da un giro y para burlar la denuncia de la mujer despechada, una nota “oficial” certifica su impotencia en “La conjura” (A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta 1*, cit., pp. 11-42).

⁶⁹ En “Cincuenta pares de zapatos claveteados” se produce un curioso contraste: un sargento con agilidad, capacidad física y semblante comparables a un fauno (A. CAMILLERI, *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 310, 315) conduce al comisario ante un cabrero, auténtico rey pastor, honrado y dotado de la autoridad de un juez natural (pp. 316-317). Un papel muy diferente desempeña el “Nardo” local en las representaciones de la “Pastoral” (ID., *La desaparición de Patò*, cit., pp. 20-21). Distinta y superior a los personajes de ficción es la dualidad del tío Filippo, el cabrero que sacaba su rebaño a pastar en las tierras del abuelo de Camilleri y cuyo hijo era compañero de juegos de Andrea, pues era también el temido jefe mafioso del pueblo (ID., *Mis momentos*, cit., pp. 131-135).

⁷⁰ Su texto nos parece aún más significativo, si constatamos la paradoja entre los pocos elementos de culto relativos a Pan en el sur de Italia y la frecuencia de las representaciones en esa región (P. BORGAEUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 58).

⁷¹ P. BORGAEUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 58. La liminalidad en nuestra novela ha sido destacada por S. S. NIGRO, “La trilogía fantástica”, cit., p. 70 y M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., p. 24.

⁷² P. BORGAEUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 59.

⁷³ *Ibidem*, p. 49.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 76-77.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 80.

entre civilización y salvajismo⁷⁹. No aborda un deseo fragmentado en numerosas relaciones: la transición de Rosa a Beba supone un grado superior de los afectos, correspondidos y, a diferencia de los de Pan⁸⁰, bajo control⁸¹. La pasión del pastor no es fútil, ni inestable, ni furtiva, las únicas características de no natural – de ahí la importancia de Lucrecio – y fuera del casamiento, que podría compartir con Pan⁸², son superadas al convertirse Beba en Anita.

Podríamos decir que Giurlà es un anti-Pan, como Gnazio un anti-Ulises⁸³ y Nino un Apolo desdoblado y escindido. Camilleri juega con los referentes míticos, masculinos y femeninos en la trilogía.

Por ende, su historia no carece de coherencia a la luz de las metamorfosis griegas, pero al tiempo es peculiar, única y, si estamos en lo cierto, respecto a los referentes literarios e iconográficos, no alejada de su terruño. Diríase que por su interés local y su erudición Camilleri es comparable a los autores helenísticos. Giurlà es además un pastor culto, en posesión de libros, aunque sean heredados de quien le precedió. El que elige y relee es *De rerum natura* de Lucrecio. La Villa de los Papiros de la que procede el grupo escultórico del denominado *Pan Sybarios* es precisamente famosa por su vinculación con el epicureísmo.

Antes de pasar a ese aspecto precisemos que Camilleri no configura exactamente el mundo de Giurlà a la manera de la poesía bucólica, cuyos orígenes se vinculan con Sicilia. No le presenta a él o a otros componiendo o cantando. Se hace eco de los relatos de la majada, pero varía el esquema: no los pone en boca de los pastores⁸⁴, sino de la ordeñadora Ernesta.

Si nos atenemos al análisis interno dentro de *La joven del cascabel*, cabe subrayar su edad, cuarentona (p. 85), la única cifra que faltaba entre dos ordeñadoras de veinte, dos de treinta y la mayor de cincuenta (p. 54). La llaman la maestra no por llevar gafas, sino por ser muy instruida, sabe cantidad de historias y deja arrobadas a sus compañeras cuando las refiere a veces mientras ordeñan (p. 86).

Al ausentarse Rosa prospera la relación recíproca entre Beba y Giurlà, quien incluso la salva de “desaparecer” por las malas mañas de Randazzo (p. 84)⁸⁵. Rosa es responsable de la iniciación sexual. Al sustituirla “la maestra” en el grupo de las ordeñadoras, prosigue la transición mítico-literaria del cabrero. Antes de abordarla nos detendremos en otra cuestión.

⁷⁹ P. BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 81.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 84.

⁸¹ Es delicada la petición de consentimiento a Beba (A. CAMILLERI, *La joven del cascabel*, cit., p. 93), entrañable el cuidado y contención de Giurlà cuando enferma la cabrita (p. 121), en contraste con el asalto a traición que Rosa le ha propinado a él mismo en la cascada (p. 120).

⁸² P. BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 83.

⁸³ M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., p. 34 subraya la dualidad mar-tierra entre Sirena-Gnazio, atracción y complementariedad. Añadiríamos que la armonía es mayor en la pareja de *La joven del cascabel* por la transición marino-montañesa de Giurlà.

⁸⁴ S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 74 recuerda a Dafnis, primer poeta de la isla. Conviene subrayar que los cabreros ocupan la categoría más baja según la convención antigua, por detrás de ovejeros y vaqueros (M. GARCÍA TEJEIRO, M.ª T. MOLINOS TEJADA, *Bucólicos*, cit., p. 30). De entre los temas míticos y amorosos, frecuentes en los bucólicos, interesa destacar aquí por la afinidad temática el epilio segundo de Mosco dedicado al rapto de Europa y su fragmento 3 donde el peloponesio río Alfeo visita a su amada, la ninfa Aretusa que para huir de él se transformó en fuente al otro lado del mar, en Siracusa.

⁸⁵ S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., pp. 79-80 destaca muy bien la “mentalità omertosa” de Giurlà, que liga ese episodio con otros contextos camillerianos sobre el crimen organizado, presentes también en *El guardabarrera*, y la cualidad de homicidio irresuelto con paralelos en otros episodios de la trilogía.

4. Nombres y contextos

Si la situamos dentro de la narrativa y vivencias del autor, la elección de Ernesta no es casual. Camilleri nunca inventa nada de la nada⁸⁶, sino que tiene un referente real. Un excelente estudio de Castiglione pone de manifiesto cómo los nombres de la trilogía son legibles en la filigrana de recuerdos literarios y populares⁸⁷. Nuestra aportación pretende incidir en la memoria biográfica⁸⁸ y la homonimia camilleriana.

Ernestina se llamaba la cabra girgentana con la que jugaba Andrea en casa de sus abuelos. Se evidencia una contradicción entre esta denominación, Ernestina⁸⁹, y la mencionada más arriba (*supra*, n. 55), Beba⁹⁰. No hay ya forma de saber si se trata de un despiste, un doblete intrafamiliar⁹¹, una doble denominación⁹², un divertimento personal⁹³, un equívoco⁹⁴ respecto a la Beba de nuestra novela. Es notable que la cabrita Ernestina aparezca en un cuento, en el que justo antes, Camilleri, de visita en un zoo, siente el “clásico flechazo” por una tigresa, si bien ésta literalmente le vuelve la espalda⁹⁵.

Este episodio puede entenderse como una broma exagerada de la admiración que despierta su belleza. Pero también permite atisbar la expresión de un amor visceral, tan extraño⁹⁶ como el del pastor Giurlà. Éste sí correspondido y situado en un plano superior

⁸⁶ Basta con leer las notas finales a sus libros, su ascunción en A. BRENDLER, F. IODICE, “Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi”, «Italianistica», 34.2 (2005), p. 52 o sus referencias en A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., pp. 8, 11, 14, 30.

⁸⁷ M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit.

⁸⁸ Véase la combinación vital y literaria: el “tío Carmelo”, excomisario, es “aunque de un modo inconsciente, el inspirador de mi comisario Montalbano” (A. CAMILLERI, *Ejercicios de memoria*, cit., p. 196), cuyo apellido es homenaje a Vázquez Montalbán (ID., M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Conversaciones sobre la escritura*, cit., pp. 48, 63).

⁸⁹ Procede de un conjunto de relatos publicado en 2019 para dedicárselo a sus bisnietas, pero escrito más de diez años atrás: A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., pp. 84, 189.

⁹⁰ Aparece en su libro *Donne*, publicado en 2014 (A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., p. 123). Cf. Beba también en ID., *Ejercicios de memoria*, cit., p. 45, nacidos en el verano de 2016. *Il Sonaglio* ve la luz en 2008.

⁹¹ La abuela Elvira daba nombres y apellidos a los animales que encontraban en sus paseos, cuya vida y milagros le contaba a Andrea de niño y le incitaba a que él también inventara (A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., p. 50). Al comentar esto con mi marido, Seán Ua Súilleabháin, me planteó la posibilidad de que a la cabrita la llamaran Ernestina los mayores y el niño Andrea Beba (cf. *ibidem*, p. 123).

⁹² Comparable es la dualidad Samuele di Porto y David Perna (Leli y Pippo), respectivamente en “La guerra privada de Samuele, apodado Leli” (A. CAMILLERI, *La guerra privada de Samuele*, cit., pp. 125-159) y en ID., *Mis momentos*, cit., pp. 195-199. Acaso el padre ferroviario de su amigo judío esté homenajeado en el jefe de estación de *El guardabarrera*. Para los recuerdos como viajero del tren del propio Andrea, véase M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 99, n. 1. Quizás también estén presentes en el desplazamiento ferroviario de Giurlà. Otro entrelazamiento dentro de la trilogía.

⁹³ A. BRENDLER, F. IODICE, “Intervista”, cit., p. 52.

⁹⁴ En “Muerte en mar abierto” el nombre de un barco, Carlo III, puede sugerir el rey de España, pero es la memoria del único hijo del patrón, fallecido a los veinte años (A. CAMILLERI, *Muerte en mar abierto y otros casos del joven Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2016, pp. 78-79).

⁹⁵ A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., pp. 80-82.

⁹⁶ El mismo libro *La liebre que se burló de nosotros* al abrir una rendija a la relación de Camilleri con los animales, permite cotejar mejor la situación de Giurlà y Beba. Figuran en él las amistades extrañas del jilguero y el papagayo (pp. 23-33), el perro y el gato (pp. 103-110), la rana y la lagartija cuyos hocicos se tocan como enamorados besándose en la oscuridad (pp. 110-112), un gato enamorado de su hija Mariolina (pp. 161-178). Tal y como señala F. Aramburu en el prólogo, no simbolizan valores morales, son simplemente animales reales, cuya sensibilidad les permite comunicarse con las personas. Me pregunto si en el fondo encerrarán una metáfora reflexiva sobre la posibilidad de las relaciones, no sé si interpersonales o entre animales y personas. La balanza está a favor del mundo animal. Véase el comentario de la abuela Elvira ante los cerdos borrachos, que juegan instintivamente, – incluso uno intercambia hociada y bofetada con Andrea (p. 153) –, “al contrario de muchos hombres, no se han comportado como puercos” (p. 157), y la observación del propio Camilleri en pp. 186-187. El tono afable que desprenden esos cuentos alienta

a la relación carnal con la ordeñadora Rosa. Si para los antiguos Pan, figura doble y liminal, deja al hombre en ese punto donde la animalidad toca lo divino⁹⁷, la declaración de Andrea a la tigresa que culmina con “¡No puedo dejar de amarte, porque eres realmente una criatura divina!”⁹⁸ es comparable a la situación que aborda en la novela que nos ocupa: qué es bestialidad, qué es abuso, qué es amor. Podemos entreverar un recuerdo biográfico.

Camilleri con noventa años tiene aún marcadas en su memoria y en su corazón las tres horas que pasó con el obispo Piccioni antes de casarse. Entre las frases que nos transmite figuran éstas: “El verdadero pecado de la carne no estriba en cometer actos impuros, sino en reducir al otro o a la otra a mero objeto, despojándola de toda humanidad: ése es el verdadero pecado”⁹⁹.

En verdad, Andrea carga a la cabrita de su historia de humanidad¹⁰⁰ hasta transmutarla en y con una mujer.

La descripción de las cabras gargentanas en “Dos encuentros en el zoo”¹⁰¹, supera en detalle la de Beba en *La joven del cascabel* (p. 65). Resplandece la emoción al recordar a la amiga de su infancia, la melancolía al confirmarle su tío Massimo que sólo queda un centenar de cabras, todas, propiedad de un único pastor, que llora cada vez que se le muere una, porque ya no se reproducen, ni en libertad, ni en cautividad. Y hacen bien, dijo su tío, y apostilló: “Tal vez el mundo se ha vuelto demasiado feo para que su belleza tenga derecho a existir”¹⁰². La hermosura define a Beba y a Anita.

Camilleri afirma *nomina sunt consequentia rerum*, el nombre es la suma de todo lo que ha dicho el personaje¹⁰³. Una cabra tiene un solo “Bee”, precisamente el que cierra la

también en *La joven del cascabel*. A su luz es más fácil entender por qué su historia atrapa al lector, no queda hueco para la repugnancia inherente al bestialismo.

⁹⁷ P. BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 55.

⁹⁸ A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., p. 81. Este felino o en su defecto la gata subraya el carácter violento de la sexualidad, véase “Úrsula” (ID., *Mujeres*, cit., pp. 165-169), donde se observa un contagio de gustos y gestos, comparable al que sufre la transformada Anita respecto a la cabra. En “Úrsula” el varón asume el riesgo de antropofagia que completa la Sirena-gata (M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 354, n. 31; M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., p. 28 y sigs.). Fuera de la trilogía, vid. “Batido de huevo” (A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta 2*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2023, pp. 220, 228, 232, 241, 244); ID., *La temporada de caza*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, p. 99. Incluso Beba, llevada por los celos, llega a arañar a Mimì (ID., *La red de protección*, Barcelona, Salamandra, 2021, pp. 31, 58). Cf. gata-tigresa que conviene rehuir en “El primer caso de Montalbano” (ID., *El primer caso de Montalbano*, cit., pp. 162, 169) y “Herido de muerte” (ID., *El miedo de Montalbano*, cit., p. 46), igual que la leoparda que clava las uñas (ID., *El campo del alfarero*, Barcelona, Salamandra, 2011, pp. 109, 113). La piel de tigre y la máscara de león (el disfraz animal, por tanto, no los animales mismos) protagonizan un espectáculo que incluso comporta incesto y culmina con el rechazo más absoluto en “Ícaro” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 150, 160). En otro sentido, el león no es la verdadera fiera, sino señuelo para provocar una muerte que no se produce y se vuelve contra el malintencionado que pretendió servirse del animal en “Gran Circo Taddei” (ID., *Historias de Vigàta 1*, cit., p. 132 y sigs.). Tampoco es casual la elección de la historieta del león agradecido en “Lo que escribió Aulo Gelio” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., p. 204).

⁹⁹ A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., p. 23. La atrocidad, los verdaderos animales, así calificados, son retratados en ID., *La danza de la gaviota*, Barcelona, Salamandra, 2012, pp. 180, 184, 215: abuso de una niña y posterior asesinato; tortura, violación y homicidio de un hombre.

¹⁰⁰ Recordemos la extraordinaria humanización del monstruo Gerión a cargo de Estesícoro de Hímera, autor en cuyos versos se constatan versiones míticas poco conocidas y afición al folklore. Sorprendentes coincidencias entre dos sicilianos con más de dos milenios de diferencia. Para Estesícoro en nuestro autor, R. LÓPEZ GREGORIS, “El fantasma de Helena en *Noli me tangere* de Andrea Camilleri. El uso del mito clásico para la creación de una novela policíaca”, *«International Journal of the Classical Tradition»* 31.4 (2024), 460-478.

¹⁰¹ A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., p. 85.

¹⁰² *Ibidem*, p. 86.

¹⁰³ A. BRENDLER, F. IODICE, “Entrevista”, cit., p. 51.

novela, prueba fidelísima de la conversión total, lo espeta Anita “con la misma voz de Beba” (p. 205)¹⁰⁴. Diríase, por tanto, una onomatopeya¹⁰⁵, un nombre parlante como se denomina a Chap, Chap por el sonido de su canto, que puede modular de forma diferente y traducirse en lenguaje humano, en un caso “No toquéis mis cerezas”, título del cuento a él dedicado¹⁰⁶. Es una comunicación rudimentaria¹⁰⁷. En el caso de la cabrita, plena de matices, que el pastor distingue e interpreta. Se opone, además, a la única expresión “muu muu” (p. 104)¹⁰⁸ de la muchacha de la que abusan los amigos de Giurlà en Vigàta.

Beba es también el apelativo cariñoso de la esposa de Mimì Augello de la serie dedicada al comisario Montalbano¹⁰⁹. Hay una coincidencia insoslayable entre el hipocorístico y el nombre de la amada de Dante, incluso un posible juego etimológico: Beatriz, “la que hace feliz”¹¹⁰. Camilleri al tiempo que niega el valor etimológico y metafórico de las denominaciones, reconoce uno justamente en Augello, no el que muchos lectores han pensado (miembro viril en siciliano, cf. “pajarito” o “pajarita” en castellano), sino el hecho de volar de una mujer a otra¹¹¹. Si lo miramos desde nuestra perspectiva, Mimì, que se cree un Apolo¹¹², en su faceta de perseguidor se asemeja a Pan. Por tanto, asumiendo que el nombre es una suma de todo, en el caso de Beba me atrevería a dejar la puerta abierta a la combinación de recuerdo biográfico, onomatopeya, literatura y etimología¹¹³.

¹⁰⁴ Vid. *supra*, n. 26. Viceversa, al comienzo de A. CAMILLERI, *La danza de la gaviota*, cit., ésta emite un “sonido agudo que pareció humano”, al final de la novela en la extraordinaria superposición de realidades entre el ave y el asesinado la gaviota “no emitía el sonido desgarrador que había oído aquel día; ahora tenía una voz humana” (pp. 11, 189).

¹⁰⁵ Cf. M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 211.

¹⁰⁶ A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., pp. 121, 124. Cf. el apodo Dindò por la imitación del sonido de las campanas en “Herido de muerte” (ID., *El miedo de Montalbano*, cit., p. 73).

¹⁰⁷ La esposa que se cree avispa y el marido moscardón se hablan con “ssss” y “zzzz” en A. CAMILLERI, *La secta de los ángeles*, cit., p. 44. El antiguo compañero de escuela asimilado desde niño con un yac refunfuña, gruñe, apenas se le entiende; la identificación de costumbres animales marca su vida sin necesidad de metamorfosis en “Yac” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 291-298).

¹⁰⁸ La elección de la vaca puede guardar relación con la mención de Pasífae (p. 88) y la mención “coger un toro al día” en la copla de Gemma (p. 62).

¹⁰⁹ M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 368. Aparece por vez primera en A. CAMILLERI, *La excursión a Tindari*, Barcelona, Salamandra 2001, p. 77, Beatrice Dileo, cariñosamente Beba en p. 130. Cf. S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 74, n. 69. La coexistencia de varias posibilidades en la onomástica es explorada para Maruzza y Resina (M. CASTIGLIONE, “*Scantu, cantu e cuntu in Maruzza Musumeci: un’analisi etnodialettologica*”, in MORENA DERIU [a cura di], *Fimmine*, cit., p. 115, n. 13, p. 118, n. 25, p. 122, n. 47; M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 201).

¹¹⁰ M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 368. Como Angélica, como Antígona, para Camilleri la heroína tiene una contrapartida real. Pueden ser relevantes varios detalles de A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., pp. 19-24. Nuestro autor confiesa su incapacidad para entender la historia de Beatriz y Dante, que nunca intercambiaron una sola palabra; una variante es la ausencia de diálogo en las dos horas de furioso amor de Andrea y su Bice (Beatriz) y, hay otra más, Beba no habla, pero sí se comunica con Giurlà, Anita termina asumiendo su “Bee”. Bice entrelaza sus piernas con las de Andrea bajo la superficie del mar, Rosa va más allá: inmoviliza a Giurlà bajo la cascada, como una serpiente a una cabra (ID., *La joven del cascabel*, pp. 119-120). En *Mujeres* Camilleri critica la “sublime aventura amorosa” de Dante porque no es cosa de dos y por obstinarse en recrear una mujer que nunca existió hasta anular a la verdadera; la mujer, en su indivisible unidad de alma y cuerpo, llega con Petrarca, sostiene Camilleri. En *La joven del cascabel* urde una historia de amor correspondido y para crear su “forma verdadera” aúna en la metamorfosis el recuerdo de la cabrita que existió y la figura de la muchacha ideal. Por su parte, G. FABIANO, “Profili psicologici”, cit., p. 71 traza un paralelo entre Bice y la teniente Laura Belladonna de A. CAMILLERI, *La edad de la duda*, Barcelona, Salamandra, 2012.

¹¹¹ A. BRENDLER, F. IODICE, “Entrevista”, cit., p. 53.

¹¹² A. CAMILLERI, *La red de protección*, cit., p. 58.

¹¹³ Un binarismo semántico y etimológico es una posible interpretación para Maruzza (M. CASTIGLIONE, “*Scantu, cantu e cuntu*”, cit., p. 122, n. 47). Véase la conjunción entre otra mujer literaria por excelencia,

A veces los nombres pertenecen a compañeros del colegio¹¹⁴. Entre ellos hemos localizado un Giurlà en “La guerra privada de Samuele, apodado Leli”¹¹⁵.

Castiglione indica que el nombre es la forma apocopada de Gerlando, el santo patrono de Agrigento y Porto Empedocle¹¹⁶. Ya es suficientemente significativo. Pero podemos afinar más. El padre de Giurlà se llama Adelio Savattori (p. 18). Dado el inveterado gusto por los trastrocamientos, no ya los de Catarella en las novelas de Montalbano, sino los observados en personajes de la trilogía¹¹⁷ y la combinación con nombres parlantes¹¹⁸, nos preguntamos si en Savattori no hay una paronomasia con “salvatore”, en siciliano “sarvaturi”. Incluso cabría un guiño, un homenaje a Sarvaturi Camilleri (1921-2021), entre otros muchos méritos, autor de un diccionario italiano-siciliano, ensayista interesado en las tradiciones patrias, poeta entre cuyas composiciones figura un poemario dedicado a Colapesce.

Precisamente Castiglione considera a Giurlà una reencarnación de Colapesce, héroe autóctono, que se arroja al mar convertido en pez y salva Sicilia; Cola se llama uno de los hijos de la Sirena y Gnazio. Más allá de ese entrelazamiento con la trilogía, queremos destacar que Giurlà en nuestra novela es un auténtico Salvador si no de la isla, de su amada. Camilleri, siempre pronto a alterar la tradición, no le deja en el fondo del mar, sino vuelto a tierra, confirmando el rito de paso que le llevó a los altos pastos. En su ámbito montañés infantil, Andrea conocía un Gerlando, el hijo del aparcerero de sus abuelos (*infra*, n. 167). En efecto, constatamos una “suma” de personas de la infancia, santo patrón de su patria chica, figura folklórica, acaso también homenaje literario.

Por lo que se refiere a Anita, cuyo nombre parece extraño al ambiente popular¹¹⁹, dos homónimas despiertan nuestro interés¹²⁰. La hija de Gasparino Lodato: bella, seria, estudiante de Derecho en la Universidad de Palermo, el equivalente en su época a los estudios en Suiza de *La joven del cascabel*¹²¹. Está empeñada en sus amoríos con quien

la amada de Petrarca, y el apellido transparente de la teniente Laura Belladonna (A. CAMILLERI, *La edad de la duda*, cit., pp. 42, 45).

¹¹⁴ A. BRENDLER, F. IODICE, “Entrevista”, cit., p. 52.

¹¹⁵ A. CAMILLERI, *La guerra privada de Samuele*, cit., p. 127.

¹¹⁶ M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 210.

¹¹⁷ Anagrama en Sirena/Resina (S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 71, n. 40; M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 201) o cambio vocálico Resina – Rosina/Rosa (M. CASTIGLIONE, “*Scantu, cantu e cuntù*”, cit., p. 118, n. 25). Asonancia y/o metátesis entre el nombre del perro de Ulises, Argo, y el Grò de Gnazio (M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., p. 25 y S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 65 respectivamente).

¹¹⁸ Gnazio, de apellido Manisco por su habilidad manual; Pina, experta en hierbas medicinales (S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 68). Fuera de la trilogía pueden destacarse: Bonpensiero en “*Par condicio*” e Ilario Burlando en “Los dos filósofos y el tiempo” (A. CAMILLERI, *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 52, 304); los novios Virginia Umile y Capodicaso en “La traducción de Manzoni” (ID., *La nochevieja de Montalbano*, cit., p. 289); Emanuele Errore en ID., *El movimiento del caballo*, cit., p. 72. Algunos después sugieren imágenes como la del “gallinero” de la comisaría de Vigàta (A. BRENDLER, F. IODICE, “Entrevista”, cit., p. 53); incluso Galluzo llega a cacarear en “El primer caso de Montalbano” (A. CAMILLERI, *El primer caso de Montalbano*, cit., p. 139). A veces la realidad supera la ficción, los binomios Afflitto y Malinconico en un bufete de abogados, así como de los matrimonios Rina Alletto y Stefano Malato, “En cama” y “Enfermo”, o Giovanni Vedova y Andrea Allegra, “Viuda” y “Alegre”, en “El ingeniero «Comerdione»” (ID., *Ejercicios de memoria*, cit., p. 25). Un juego etimológico antitético en Grazia, «la belleza del demonio», en “Herido de muerte” (ID., *El miedo de Montalbano*, cit., p. 89).

¹¹⁹ M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 212.

¹²⁰ Menos atención merece “una sirvienta joven y graciosa de nombre Anita”, cómplice de los amoríos de su ama en “El mirlo parlante” (A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta 1*, cit., pp. 51, 111) o la madre de un profesor acusado falsamente de pederasta en “Un asunto delicado” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., p. 283).

¹²¹ Cf. Mariarosa, protagonista de “Romeo y Julieta” (A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta 2*, cit., p. 14), relato situado en el cambio de siglo (en su primer febrero se inicia la acción de *La joven del cascabel*), con

creo es propietario de tres barcas de pesca, en realidad un sicario que exige la entrega de la muchacha para irse a vivir con él en la clandestinidad¹²².

En un curioso juego de espejos “nuestra” Anita encuentra su destino en la barca en el lago y logrará vivir su amor abierta y canónicamente. El marqués, a diferencia del señor Lodato, padre de la otra Anita, ambos presionados, no intenta separarla, sino que recurre a Giurlà, el otrora chaval de mar, hombre del que se puede fiar, para que saque a Anita de su postración. “Aunque no quieras, debes hacerlo”, le exige (p. 187)¹²³. La criada posa despacio la mano de Giurlà sobre la de Anita (p. 189), el pulgar de ésta aferra el meñique del muchacho (p. 191), después le ordena que la llame suavemente al oído¹²⁴ por su nombre (p. 192). Ahí marca Camilleri la transición/identificación: a la tercera noche, hacia las tres de la mañana comprende que la está llamando con el nombre de Beba (p. 194)¹²⁵, al tumbarse a su lado pronuncia los dos, “Anita, abre los ojos, Beba, mírame” y efectivamente lo mira (p. 195). El marqués refiere a Giurlà que desde el domingo en que la salvó su hija se ha convertido en otra persona y lo quiere a él (pp. 197-198).

un giro burlesco a la famosa historia de amor. Otras dos versiones diferentes de la misma pareja en “El pacto” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., p. 196); ID., *Juego de espejos*, Barcelona, Salamandra, 2014, p. 195. Lo destacamos como ejemplo de la afición camilleriana a las variantes de un clásico por excelencia.

¹²² “Una cena especial” en A. CAMILLERI, *La conciencia de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2023, pp. 109-142.

¹²³ Ahí, creemos, se revela la esencia del marqués de Santa Brígida, ya que M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 212 indica que la piedad popular pone bajo el cobijo de la santa la protección en el momento de la muerte. No lo hace directamente el titular, sino que recurre al joven de apellido Savattori. Podemos apuntar, además, un notable juego de paralelismos e inversiones respecto al título nobiliario, que atañen al relato sobre Mariolina, la hija más pequeña de Camilleri: no Marqués, sino Barón se llama el gato enamorado de ella. Desdeña Barón la aproximación de una aristocrática gata que le presenta la propia Mariolina y, caballero como es, se convierte en amigo de su novio, lo cual no obsta para que consiga sentarse siempre entre los dos (A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., pp. 175-176). En nuestra novela, con los papeles invertidos en cuanto al sexo del animal, es la amada imposible, Beba, la que conduce a Anita hasta el cabrero, si bien muestra claramente sus celos – la cornada (p. 166, temida ya en p. 160) y los mordiscos (pp. 169-70) concuerdan con el recuerdo de la suspicaz novia del joven Andrea que le muerde y pisa hasta hacerlo cojear (ID., *Mujeres*, cit., pp. 107-110) –, y consigue embarcarse con Giurlà y Anita cuando ésta solicita verlo pescar (p. 168). Es notable que la ordeñadora incluya entre los ejemplos míticos de transformación la referencia a la evolución de las especies pues en el cuento sobre Barón, el gato enamorado, Camilleri consulta a un experto de fama internacional en tal ámbito y éste le pide por favor que no le dé a entender al gato que es un gato, porque entonces se irá y no volverá. Andrea exclama: “¡Pero no puedo casarlo con mi hija para no decepcionarlo!” (ID., *La liebre que se burló de nosotros*, cit., p. 171). La metamorfosis resuelve el problema insoluble en la vida real, el matrimonio es posible.

¹²⁴ Así lo había hecho, de forma espontánea, cuando Beba cayó enferma (p. 115). M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 213 subraya la reclamación mágica del nombre, cual “novello Orfeo”. La comida también marca la transición en el curso de ambas convalecencias: a Beba la alimenta con una plantita olorosa, que gusta a las cabras, pero lo hace como con los niños y los enfermos (p. 117). Ese trato humano corre parejo con el huertecillo y la puerta, fruto de las mejoras introducidas por el otro cabrero en su ausencia. En la novela nada sucede por casualidad. Giurlà pronuncia dos órdenes paralelas: “Cómetela” (la hierba) a Beba (p. 117), “bébaselo” (el vino) a Anita (p. 176). Además de la inversión, en castellano resulta aquí una paronomasia muy significativa (Beba – Bébaselo). Para la fitoterapia tradicional en la trilogía, vid. M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 209; EAD., “*Scantu, cantu e cuntú*”, cit., p. 123; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., pp. 67-70, 78, n. 91 para los cuidados que Nino prodiga a su esposa y la Sirena a su marido. De nuevo, un paralelismo asimétrico, de género esta vez, entre las tres novelas.

¹²⁵ Tres días necesitó Beba para ponerse de pie (p. 97); al día siguiente, vuelve a pastar en el rebaño, ese mismo día Rosa fuerza a Giurlà en la cascada y él elimina su olor por deferencia a Beba, tres noches después Giurlà pese a su deseo, sabe que la cabrita aún no está preparada (p. 121); de los tres primeros días en la montaña hay un detallado relato (pp. 36-65); a los tres meses regresa Giurlà junto a su familia (p. 97); tres años vive con Beba antes de que la llamada al reclutamiento (p. 137) que propicia el encuentro con el marqués; tres meses pasa Anita sin comer, dormir ni hablar desde que la salvó del lago (p. 183).

A la luz de los contrarios¹²⁶ podemos juzgar a una tercera Anita, la esposa que abandonó al enamorado Jachino. En el primer encuentro amoroso con otra mujer, Caterina, igual idéntica a su esposa, él la llama “Anita”. Llamativo es el doblote, así como el doble entorno, campestre y marino, en el que Caterina desea vivir con Jachino para siempre¹²⁷. Un escenario idílico¹²⁸ similar al de Giurlà y Anita, cuyo amor puede ser pleno, – conviene siempre repetirlo – por mor de la metamorfosis.

5. Pastor y libros

El efecto que surten en Giurlà los relatos antiguos sobre ese tema es claramente descrito: “Estas historias le volvían a la mente y las repasaba manteniéndose abrazado a Beba, y a cada repaso se detenía en un detalle, en un momento de la escena” (p. 89). Además, el embriagador olor de abril, más potente que el vino, produce desvaríos. Una noche corre desnudo por el llano, gritando a la luna el nombre de Rosa¹²⁹. Otra abre la caja heredada del pastor anterior, Ramunnu, y decide sacar un libro; se acuesta abrazado a Beba, le lleva casi media hora conseguir leer unas líneas. El libro es bilingüe, Ramunnu sabía latín.

En la lectura encuentra un eco de su sentir¹³⁰: la gracia de la primavera, los famosos versos del himno a Venus que abre el primer libro de Lucrecio y que, según es *communis opinio*, inspiraron el famoso cuadro de Botticelli. Camilleri sólo reproduce tres versos del *De rerum natura* relativos a los pájaros y el perfume del aire (I 10-12)¹³¹. Pero el poder vivificador de la diosa es latente. Hojea algunas páginas y el pasaje también le hace exclamar: “¡Joder, también eso era verdad!” (p. 90). Está leyendo cómo las imágenes de la persona amada continúan presentes, aunque esté lejos, y su nombre permanece siempre en los labios (IV 1061-1062). Esconde el libro bajo el jergón, se abraza a Beba y empieza a acariciarle los pechos, “como hacía con Rosa” (p. 90).

En la edición española tan sólo hemos vuelto dos páginas desde la provocación de Gemma, a raíz de las historias de metamorfosis. Después, Camilleri concede un tiempo al cabrero para leer, cuanto más lo hace, más fácil le resulta. Y así, el último sábado que

¹²⁶ Cf. el Montalbano comisario confundido con un asesino a sueldo en “Un caso de homonimia” (A. CAMILLERI, *La nochevieja de Montalbano*, cit., pp. 77-91). Con su propia homonimia juega Camilleri en ID., *La desaparición de Patò*, cit., p. 129 y nota final; también intercala nombres de sus hijas (*ibidem*, p. 32).

¹²⁷ Él ha quemado las fotos de Anita en el campo en “Tesoro enterrado” (A. CAMILLERI, *Historias de Vigàta I*, cit., pp. 229, 243, 251, 260-261). ¿Cabría un eco convenientemente invertido de San Joaquín y Santa Ana? Nada es imposible en Camilleri, capaz de combinar a María Magdalena y Helena de Troya (R. LÓPEZ GREGORIS, “El fantasma de Helena”, cit.).

¹²⁸ *Infra*, apartado 5.1. También las otras dos parejas de la trilogía la alcanzan en un entorno de *locus amoenus* (M. L. PORCEDDU, “Su 'na beddra picciotta”, cit., p. 100; L. MEDDA, “«Torno torno all'árbolo d'aulivo»”, cit., p. 48).

¹²⁹ Cf. en un contexto distinto el hombre “en mitad del patio, puesto a cuatro patas y ladrando a la luna” de “El hombre es fuerte” (A. CAMILLERI, *La guerra privada de Samuele*, cit., p. 86). Una reacción similar en un joven de apenas dieciséis años al ver una mujer desnuda en ID., *Mujeres*, cit., p. 113.

¹³⁰ Cf. *Del amor* de Stendhal en manos de Montalbano (A. CAMILLERI, *Un filo de luz*, Barcelona, Ediciones Salamandra, 2015, p. 98). Así también el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz en ID., *El rey campesino*, cit., pp. 89-94, 104.

¹³¹ El olor es un hilo conductor (pp. 60, 121), el de Beba hace tiempo que le resulta más agradable a Giurlà que el de Rosa (p. 82), la cabrita traerá el aroma de Anita (pp. 155, 157, 160), reconocible incluso en su lecho de enferma (p. 187). Es, desde luego, una característica típica, aunque no exclusiva, del mundo animal (así en el momento del apareamiento [p. 123 y sigs.]). Camilleri ofrece un paralelo digno de tenerse en cuenta: el Barón, el gato enamorado de su hija Mariolina, un día le da a entender que se ponga a cuatro patas y la arrastra hasta su lecho, quería que se acostara con él; aunque resignado, de vez en cuando vuelve a probar y, finalmente, le roba el jersey “para por lo menos poder consolarse con el olor de la persona amada”. A lo largo de los años le robó muchos jerséis, y solo a ella (A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., p. 168).

pasa en el redil, antes de regresar a casa, sigue con los versos del segundo pasaje, IV 1063-1065: mejor dejar correr el recuerdo de la amada y verter el humor acumulado en un cuerpo cualquiera (p. 93). Se vuelve hacia Beba y le pregunta si le quiere ayudar. El balido supone una respuesta afirmativa. El escarceo con la sal culmina con un ofrecerse a él (p. 94)¹³² que coincide con las posturas que adoptan dos Pánides, una ante un herma y otra ante un joven Pan, en un sarcófago romano del Museo de Nápoles¹³³.

Para las tres noches que tienen aún para disfrutar juntos Camilleri, tantas veces directo y crudo (“follar” con Leda, “jodiendas” con Rosa, p. 92), utiliza la expresión “hacer el amor” (p. 95), un lenguaje poético (un fuego intenso ni de lejos experimentado con Rosa) para referirse al buscarse el uno al otro¹³⁴. Hay dos detalles llamativos: la hermosura de los saltos de la cabrita impulsa a Giurlà a compararla con una bailarina; Beba una noche se levanta sobre sus patas traseras¹³⁵, él la abraza y ella saca la lengua y le lame los labios (pp. 94-95)¹³⁶.

Imposible asegurar cuál es la fuente de inspiración, pero esos gestos pueden retrotraerse a imágenes clásicas: Pan besa a una cabra en una terracota¹³⁷. Mas al cabo es Pan. Mucho más interesante, como hemos señalado más arriba, en la leyenda sibarita el pastor le lleva ramitas de zarzaparrilla y lentisco a la cabrita “impregnando su boca de buenos olores por si ella quería besarle”. Del santuario Ártemis Ortia en Esparta, proceden unas figuritas de cabras de pie sobre sus patas, como seres humanos; se fechan a finales del s. VII – VI a.C. y es posible que representen danzantes, acaso la diosa rodeada por sus ninfas¹³⁸. Una gema tallada de finales del s. V a.C. muestra a Panisca en pie, desnuda, semeja una bella muchacha, salvo un gracioso rabo y unos pequeños cuernos. Un poco más grandes son los de otra Panisca, estatua de mármol del s. II d.C., que toca una trompetilla, también la distinguen los pies de cabra¹³⁹.

La cojera de Anita (p. 160), guarda perfecta responsión con la que sufre Beba y propicia una nueva visita de la joven a la casa del cabrero (p. 162). Así va fraguando la fusión de mujer y animal¹⁴⁰. En la metamorfosis culmina la iniciación sexual de Rosa¹⁴¹, la mítico-literaria encarnada en los relatos orales de Ernesta y la libresca con la autoridad de los pasajes de Lucrecio.

Puede parecer una licencia excesiva la presencia de un libro y además bilingüe en la majada, homenaje camilleriano a sus estudios clásicos que tantas veces rinde en sus relatos¹⁴². Mas se asienta en una triple cátedra: los libros que marcaron su vida, los libros

¹³² Así hará Anita en la última página de la novela (p. 205).

¹³³ *LIMC*, cit., s.v. Pan 68.

¹³⁴ Es una discreción acorde con el sentir de Giurlà (p. 108) y en consonancia con la alusividad de las coplas (pp. 62-63, 116; cf. pp. 34, 55). Vid. G. FABIANO, “Profili psicologici”, cit., p. 73 sobre el respeto al verdadero pudor.

¹³⁵ En el momento de descenso en el agua, tanto Anita como Beba parece que estuvieran de pie (p. 174).

¹³⁶ Cf. el largo beso de Giurlà al enterrar a Beba (p. 177).

¹³⁷ W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, cit., s.v. Pan, col. 1470.

¹³⁸ P. BORGEAUD, *The Cult of Pan*, cit., p. 86 con referencias.

¹³⁹ *LIMC*, cit., s.v. Pan 69 y 70.

¹⁴⁰ Véase el cascabel, único adorno de Anita, y su pie de cabra en la escena final (pp. 203-204). Nótese el hule que sirvió en la primera tempestad para pasar del establo a la casa (p. 159) y vuelve a servir en la tempestad definitiva para cubrir a Anita viva y a Beba muerta (pp. 176-177).

¹⁴¹ El paso de Rosa, con notas metamórficas (*supra*, n. 23), a la cabrita no se contempla como la maliciosa sustitución que sugiere la ordeñadora Gemma (p. 88) o los amigos de Giurlà (p. 105), sino que implica un grado superior de los afectos. Estos pueden salir a la luz merced a la segunda transición, de Beba a Anita.

¹⁴² Recuerdo de sus profesores de griego en A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., pp. 53-57 (nótese que la erudición, longevidad y el beber leche de un biberón del padre Cannata caracterizan a un personaje camilleriano, el intérprete de la cábala en “Siete lunes” [ID., *El primer caso de Montalbano*, cit., p. 56 y sigs.]; en ese mismo relato la muerte de una cabra marca el punto de inflexión [p. 29] y es objeto de atención especial [p. 54]). Personajes que ejercen ese oficio en sus novelas (profesor de griego en “La reina de

como motor de la acción en sus obras y los libros en posesión de gentes del campo. Un auténtico tridente con el que sin pretensión de exhaustividad podemos picar un poco más en el quehacer de Andrea.

5.1. A decir de Camilleri con ocho años vio a su primera mujer desnuda en las ilustraciones de Doré al *Orlando furioso*, ellas y las rimas de Ludovico Ariosto provocaron sus primeras turbaciones sexuales. Cuando después leyó *Pinocho* le impresionó la coincidencia del nombre Medoro, el infante con quien se casa Angélica en Ariosto, y el perro guardián al que el títere sustituye. Ya entonces se entretenía imaginándose variantes¹⁴³.

Dice habersele quedado grabado “el hecho de que Angélica, a quien cortejan guerreros heroicos y nobles adinerados, se enamora de un pobre pastor, Medoro, y se vaya a vivir con él”¹⁴⁴. Y por vía de Montalbano: “¡Ah, cuántas veces había pensado que era Medoro, el pastor del que Angélica se enamoraba, circunstancia que hizo enloquecer al pobre Orlando!”¹⁴⁵. Medoro no es un pastor en Ariosto. Sí es rescatado por un pastor y en su humilde morada bajo los cuidados de Angélica se recupera. Es ella quien deja coger a Medoro la rosa no tocada y para cohonestar esa unión se celebran las nupcias (*Orlando furioso* XIX 23-36). Versión propia camilleriana o presbicia de la memoria, el interés reside en que la iniciativa femenina¹⁴⁶, el retiro agradable¹⁴⁷ que disfrutaban los esposos son elementos comunes con *La joven del cascabel*.

Pomerania” [ID., *Historias de Vigàta* 2, cit., p. 114]; de latín en “El tio vivo” [ID., *Historias de Vigàta* 1, cit., p. 198 y sigs.], “La carta anónima” [ID., *Historias de Vigàta* 2, cit., p. 155], “Amor” y “Mano de artista” [ID., *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 64, 247]). Recuerdo del examen oral de griego (ID., *Privado de título*, Barcelona, Salamandra, 2007, p. 9). Aprendizaje de latín en “La prueba” (ID., *La guerra privada de Samuele*, cit., pp. 12, 23). De todos los personajes a los que hace hablar latín quizás el más sorprendente sea Catarella (ID., *Un filo de luz*, cit., pp. 11, 15, pero pp. 19-20). Una de las más cómicas recreaciones del coro de la tragedia griega en ID., *La ópera de Vigàta*, cit., pp. 68, 71, en relación con otra ridiculización en esa misma novela p. 47 y sigs. Erudición palpable denota la mención de textos tan especiales como los fragmentos de Estesícoro (*supra*, n. 63) o el ciprés de las laminillas órficas en ID., *Biografía del hijo cambiado*, cit., p. 280. Vid. *ibidem*, pp. 280-282 para entender la importancia del olivo sarraceno en Pirandello, en la interpretación de Leonardo Sciascia que lo liga a Mnemosine y para el propio Camilleri, referencia que sumamos a las que en su día hicimos sobre el papel del olivo en la trilogía de las metamorfosis (M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit. p. 357 y “El guardabarrera”, cit., p. 79; cf. *infra*, n. 167). El olivo es una constante en su obra. Para Minica en *El guardabarrera* vid. M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 111; C. FERRARA, “«Addivintari àrbole»”, cit., p. 112 con referencia a Pirandello. Sobre Gnazio en *El beso de la sirena*, L. MEDDA, “«Torno torno all’ àrbole d’aulivo»”, cit., pp. 49-51 con mención de Pavese; M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., pp. 23-24 en relación con Odiseo; M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 205, n. 21 aporta más bibliografía, así como también S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 64, n. 21, una muy bien vista correlación entre las dos novelas en pp. 71, 79. Sobre la simbología del árbol, V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur”, cit., p. 62.

¹⁴³ A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., pp. 152-154. El campo y sus compañeros de clase también abrieron sus ojos a los mecanismos de la reproducción, *ibidem* y *supra*, n. 55.

¹⁴⁴ A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., p. 10.

¹⁴⁵ Tal exclama Montalbano en A. CAMILLERI, *La sonrisa de Angélica*, Barcelona, Salamandra, 2013, p. 65. G. FABIANO, “Profili psicologici”, cit., p. 71 llama la atención sobre la coincidencia de las iniciales de nuestro autor, A. C., con las de Alma Corradi en *El cielo robado*. Observamos que también lo son de Angelica Cosulich, la protagonista de *La sonrisa de Angélica*.

¹⁴⁶ Beba lo reclama ya la primera noche en el redil (p. 48). Con Anita inicia Giurlà el intercambio epistolar, pero ella insiste en querer verlo pescar en el lago (p. 165); el ayuno y silencio de la joven forzarán el acercamiento y reconocimiento final (p. 197 y sigs.).

¹⁴⁷ Jugando con las variantes, Camilleri interpela a Paris: “Pero, muchacho, ¿por qué no te la llevaste al Monte Ida con tus ovejas? Habríaís tenido una vida bucólica y feliz, comiendo queso, bañándoos en la frescura de los arroyos, amándoos del atardecer al alba bajo la música ininterrumpida de los pájaros” (A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., p. 60).

En las manos¹⁴⁸ de Giurlà coloca Andrea no el libro que despertó su propia sexualidad, sino al epicúreo Lucrecio y cita los versos que mejor pueden avivar y justificar su apasionamiento por Beba, nombre de la cabrita que de niño le condujo a contemplar en el campo una pareja haciendo el amor.

5.2. Lector “compulsivo”¹⁴⁹, cuya vida dio un giro decisivo del fascismo al comunismo cuando tenía dieciocho años al dar por casualidad con *La condición humana* de Malraux¹⁵⁰, Camilleri a veces se complace con pequeñas pinceladas, nunca carentes de función¹⁵¹. En ocasiones presenta a un personaje fundamental leyendo¹⁵². El comisario Montalbano ejerce de crítico literario al elegir sus libros, conversa sobre ellos¹⁵³, lee y apabulla con su erudición¹⁵⁴. Con mucha frecuencia el empedernido lector Camilleri sitúa libros clave para desentrañar la trama¹⁵⁵, un auténtico “desafío para entender”¹⁵⁶ o explicar una actuación extraña a primera vista¹⁵⁷. La presencia de los libros transmite un mensaje.

¹⁴⁸ Escapándose del Colegio “Empedocle” en Agrigento, el joven Andrea “daba largos paseos por el campo, llegaba al valle de los Templos y allí me quedaba a leer alguna novela a la sombra de las columnas griegas” (A. CAMILLERI, *Háblame de ti. Carta a Matilda*, cit., p. 29).

¹⁴⁹ A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., p. 150.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 59-64.

¹⁵¹ De entre las múltiples lecturas de Montalbano, le entresacamos insomne tratando de recordar el primer canto de la *Ilíada* o el inicio de las *Catilinarias* (A. CAMILLERI, *Riccardino*, Barcelona, Salamandra, 2022, p. 9). Viceversa, intenta mantenerse despierto recitando el *Orlando furioso* y la *Ilíada* en “Muerte en mar abierto” (ID., *Muerte en mar abierto*, cit., p. 106). Repasa el primer canto iliádico para resistir a una mujer en ID., *La danza de la gaviota*, cit., p. 210. Cf. los siete reyes de Roma, parte de una pesadilla sobre salud mental en ID., *Juego de espejos*, cit., p. 9. La consulta sobre el “treno” a un monseñor experto en estudios clásicos, de nombre Quirino, dirigida al Real Instituto “Esquilo” subraya la amenaza en ID., *La desaparición de Patò*, cit., pp. 212, 205.

¹⁵² El *Libro de Roger* en manos del excéntrico profesor en A. CAMILLERI, *El olor de la noche*, p. 139. El *Quijote* siempre en la mesilla define al abogado Teresi en ID., *La secta de los ángeles*, p. 226.

¹⁵³ Cf. “El ensayo general” (A. CAMILLERI, *La nochevieja de Montalbano*, cit., pp. 9, 19), “Las siglas”, “*Being here...*” y “*Yac*” (ID., *Un mes con Montalbano*, pp. 42-43, 185, 187, 294 respectivamente).

¹⁵⁴ Cf. “El arte de la adivinación”, “La vidente”, “Milagros de Trieste” y “El tirón” (A. CAMILLERI, *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 36, 222, 139, 375). El episodio quijotesco de las cabras sirve a Montalbano para interpelar al Autor en ID., *La danza de la gaviota*, cit., p. 198.

¹⁵⁵ Poe en “Las siglas” (A. CAMILLERI, *Un mes con Montalbano*, p. 46); Leonardo Sciascia en “Dos casos en paralelo” (ID., *Muerte en mar abierto*, cit., pp. 59, 71-72) y en “Amor y fraternidad” (ID., *La nochevieja de Montalbano*, cit., p. 176). Unas frases de un gran autor: “Sostiene Pessoa”, “como hizo Alicia”, “la traducción de Manzoni” en ID., *La nochevieja de Montalbano*, cit., pp. 72, 228, 285. Números que corresponden a versículos del *Génesis* en “Referéndum popular” (ID., *La nochevieja de Montalbano*, cit., p. 151). Un periódico leído por accidente en “La revelación” (ID., *Historias de Vigàta 1*, cit., p. 295); un tebeo en “La advertencia” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., p. 175). Libros para reconfortar al marido deshonrado y afirmar su decisión de venganza en ID., *El movimiento del caballo*, cit., p. 61. Observamos una variopinta relación de autores, épocas y géneros con un punto de inflexión metaliteraria: la traición de Judas, que arranca de la inclusión de la novela sobre Patò del propio Camilleri como lectura de Montalbano y sigue con el evangelista Mateo, impregna todos los actos de ID., *El campo del alfarero*, cit., p. 83 y sigs.

¹⁵⁶ Jan Potocki en “Mano de artista” (A. CAMILLERI, *Un mes con Montalbano*, cit., pp. 240, 257). La leyenda de “los siete durmientes” en ID., *El perro de terracota*, cit., pp. 205, 207, 212, 216. La discusión erudita de un libro se torna pista falta en ID., *La red de protección*, cit., pp. 159-160. Cf. citas de Sócrates y otros filósofos en ID., *Riccardino*, cit., pp. 177, 183-184. La idea de prender fuego en ID., *La ópera de Vigàta*, cit., p. 110 está sacada de un libro y todo un juego de ironías e intrigas gira en torno a la posesión y devolución de una historia arqueológica de Sicilia.

¹⁵⁷ Así en “Lo que escribió Aulo Gelio” (A. CAMILLERI, *Un mes con Montalbano*, cit., p. 204). Cf. una cita sin identificar en ID., *La red de protección*, cit., p. 256: en ella Ulises charla con Héctor para conjurar el inicio de la guerra de Troya, una variante ciertamente muy del gusto de Camilleri. Corresponde a J. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935, acto II, última frase de la escena XIII.

Lucrecio, por tanto, en *La joven del cascabel* no es un capricho erudito, ni constituye un *unicum*. Es llave, como hemos visto, de la sexualidad frente a Beba¹⁵⁸, pero también de la educación que el pastor es capaz de desplegar ante el padre de Anita (p. 142). La cita que escoge en ese momento, *De rerum natura* III 866-867, constituye toda una declaración de principios: la necesidad de no temer a la muerte.

Era ésta una obsesión para el autor latino¹⁵⁹ y en la novela es importante por varias razones: 1) La partida de Giurlà significaría el acabamiento de Beba, como estuvo a punto de suceder (p. 138) y como se repetirá con Anita, sin comer, dormir, ni hablar (pp. 183, 197-198). 2) La muerte acecha en el lago a Beba y Anita, sólo la metamorfosis permite superarla (vid. *supra*, n. 16). 3) Antes de que Giurlà se percate del “milagro”, volverá sobre ese pasaje para corregir a Lucrecio que no tomó en cuenta el sufrimiento de quien queda vivo tras perder al ser amado (p. 182).

La reflexión *De rerum natura* atañe a dos puntos cruciales:

a) Es la naturaleza la que justifica que Giurlà ceda ante Rosa en la cascada¹⁶⁰, por más que esa unión se asemeje a la serpiente que atrapa a una cabra y no le guste (pp. 119-121). Viceversa, se siente asqueado y traicionado al ver a Beba comportarse como las otras cabras, aunque siga su naturaleza (p. 124). La naturaleza los lleva a cada uno en su propia dirección, humana y animal. Pero ellos han elegido otra. Incluso Giurlà abre la monta antes que los chivos (pp. 124-125), si bien luego se reprocha haber desnaturalizado a la cabra (p. 179). La metamorfosis modifica esa coyuntura¹⁶¹.

b) Coadyuva Anita que cojea “así de naturaleza” (p. 184). Antes de fundirse con ella Giurlà contempla su “pie de cabra” (p. 205). Además, la primera aproximación a la joven

¹⁵⁸ Además de las citas expresas en la novela, al leer y releer (p. 137), Giurlà daría con otros muchos pasajes en los que se alienta la búsqueda del placer, darían una justificación filosófica, desde el epicureísmo, al comportamiento del pastor. Destacamos por la coincidencia con el *locus amoenus* en el que se desenvuelve su existencia *De rerum natura* II 23-33.

¹⁵⁹ E. VALENTÍ FIOL, *T. Lucrecio Caro, De rerum natura. De la naturaleza*, Barcelona, Bosch, 1985, p. 26. El libro III contiene la parte más importante de la obra, la demostración de que el alma nace con el cuerpo y es mortal, conforme al epicureísmo (*ibidem*, p. 270, n. 22). Vid. *supra*, n. 17.

¹⁶⁰ Su agua gélida, pura, bajo la cual el pastor parece haberse convertido en cristal (p. 50) es testigo de la transformación de Giurlà que caza una liebre en lugar de un pez (p. 53); es también lugar donde Randazzo pretendía que desaparecieran las cabras (p. 82), incluso está a punto de llevarse a Beba, pero allí termina él mismo (p. 84), como también el chivo vencido por Giurlà (p. 129). Nada es gratuito en la novela, júzguense los baños que sirven de acercamiento (p. 61) y purificación (pp. 121, 124).

¹⁶¹ Cabría dar incluso un paso más: conforme uno relee *De rerum natura*, repara en afirmaciones que sustentarían en un plano filosófico la singular metamorfosis que fragua de Beba en Anita. Señalamos las siguientes: la naturaleza renueva unos seres con la sustancia de otros y ninguna cosa se engendra sin una muerte ajena (I 263-264, 670-671, cf. 778-781 y 792-793, II 753-754, 874); ¿por qué no plantearse la transformación de unas cosas en otras? (I 800-802); los mortales se prestan entre sí mutuamente la vida (II 75-76); la muerte no aniquila los elementos materiales, desagrega su unión, los combina unos con otros (II 1002-1006). El cultísimo Camilleri ha leído y releído esos pasajes, los que afectan a la introducción del alma en animales, como cantó Ennio (I 116-117), el rastro de la vida pasada, como defendían los pitagóricos, en definitiva, la doctrina de la transmigración que refuta el poeta epicúreo (III 670 y sigs.). “Lucrecio è un poeta assoluto” (A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., p. 18). Ese contrapunto doctrinal tuvo que ser muy del gusto de Andrea, al que habrá deleitado el bellissimo elogio de Sicilia cuando Lucrecio menciona a Empédocles de Agrigento (I 716 y sigs.). Nacido en Porto Empedocle, lector adolescente de una Nefertiti reencarnada (ID., *Mujeres*, cit., p. 115), difícil que no le atrajeran las transformaciones incesantes y el recuerdo de sus anteriores vidas que testimonian los fragmentos de Empédocles (Diels-Kranz 8, 17, 117). Es mera hipótesis. Pero consideramos que todas esas lecturas pueden haber pesado en la fragua del original proceso que afecta a *La joven del cascabel*. Sin embargo, como tampoco en la Sirena (*supra*, n. 18) no hay metempsicosis: el alma no pasa de Beba a Anita, ambas conviven en el tiempo y en el momento de la muerte llegan a un acuerdo. Y, además, Giurlà elige.

se la debe a Lucrecio: en su libro encuentra el cabrero las palabras correctas con las que escribir una nota a Anita (p. 154), alertándola contra las víboras que pueden entrar en las tiendas. Beba había matado una. Su preocupación por salvaguardarla y por “no hacer un papelón” marca el inicio del cortejo, incluso sin haberla visto más que en fotografía tiempo atrás (p. 141)¹⁶².

5.3. Pasamos así a la tercera punta del tridente, libros en manos de gentes del campo¹⁶³. *El rey campesino* ofrece una situación comparable a la de Giurlà: educado por un peculiar ermitaño que incluso le enseñó latín, Michele Zosimo es capaz de hablarlo con el obispo y lo que *hic et nunc* interesa más por el paralelismo con nuestra novela, sus lecturas, un auténtico alarde de erudición camilleriana, le empujan y justifican su actuación¹⁶⁴.

En el notabilísimo ejercicio de reconstrucción de un episodio histórico muy poco documentado, pero que llamó poderosamente la atención de Camilleri, reconoce haber recogido “modificándolas a su manera, algunas de las historias de Minicu”, el aparcerero de su abuelo. Dice haberlo hecho al menos en esa novela, en *El beso de la sirena*¹⁶⁵ y en *La joven del cascabel*. Por ello, una vez más le da las gracias¹⁶⁶.

Por tanto, tres novelas de las preferidas por Camilleri, que cuentan con citas explícitas, testimonio de su vasto conocimiento literario, contienen también retazos de cuentos¹⁶⁷.

¹⁶² Es un detalle que anuda esta novela con *El beso de la sirena* (M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., pp. 345, 360; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 69). El pasatiempo que ocupa al marqués y observa Giurlà cuando se fija en esa fotografía, los cuadros de mariposas muertas (pp. 140-141), puede encerrar también un significado, dada la identificación clásica de la mariposa con el alma que abandona el cuerpo: en dos ocasiones su hija está a punto de morir, en el lago y por inanición, un reverso de las de Beba, dejándose morir a raíz de la partida de Giurlà y la definitiva en el lago. Anita, a diferencia de las mariposas, no queda encerrada, sino que sobrevive y “vuela” con el cabrero; como hemos subrayado más arriba, su propio padre, marqués de Santa Brígida, propicia esa solución.

¹⁶³ Un ejemplo ajeno a nuestro autor lo proporciona la escritora sarda, merecedora del Nobel en 1926, Grazia Deledda: presenta una pequeña biblioteca que responde, por un lado, a los gustos del protagonista, y, del otro, a los de su padre y su hermano, en *Elias Portolu*, 1903 (G. DELEDDA, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963⁴ [1958], 2 vol., I, p. 245). Para los “libri di pelliccia” vid. S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 64, n. 66.

¹⁶⁴ A. CAMILLERI, *El rey campesino*, cit., pp. 142, 195, 213-214, 315-316. También el ermitaño, el padre Uhù, cambió de vida por un libro (*ibidem*, p. 74).

¹⁶⁵ No por casualidad la bisabuela de *El beso de la sirena* se llama Minica (M.^a H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 348, n.14; más sobre ella en M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 206). La casamentera de esa misma novela, Pina, coincide con el nombre pronunciado con “sumo respeto” de la criada de los abuelos maternos (A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., p. 122). Hay otra Pina, sirvienta en “El olor del diablo” (ID., *Un mes con Montalbano*, cit., p. 111). Una receta de la maga señora Pina hace decir en sueños la verdad en “Las vikingas voladoras” (ID., *Historias de Vigàta 3*, cit., p. 143). Otra Pina campesina ofrece una deliciosa comida, que incluye medio cabrito, al comisario en “El secuestro” (ID., *La nochevieja de Montalbano*, cit., pp. 191-192). Para el aspecto taumatúrgico de Pina, S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., pp. 67-70.

¹⁶⁶ A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., p. 149; vid. otras referencias en S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 61, n. 4 y p. 80 para ecos folklóricos en *El rey campesino*; a esta novela está dedicado el número 20 de *Quaderni Camilleriani*. Es notable que, en A. CAMILLERI, *Un filo de luz*, cit., el representante de la mafia y el comisario se sobreentiendan sirviéndose del supuesto cuento de un viejo campesino y sus “considerables variantes” (pp. 136, 213).

¹⁶⁷ Véase la confluencia de la historia de Minicu y la *Yerma* de García Lorca en A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., pp. 187-190 y considérese el árbol sin fruto que por tal se tiene la esposa de *El guardabarrera* (S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 72, n. 55 añade también un mimo siciliano; G. FABIANO, “Profili psicologici”, cit., p. 70 apunta paralelismo con Ofelia). Camilleri otorga un final feliz a la terrible historia: sin necesidad de que la mujer se trueque en árbol, en las vías del tren bombardeado por los americanos, el día de Nochebuena, el guardabarrera encuentra un niño. Su esposa se llama Minica, evidente juego con Minicu. Lo que no llega a decir con claridad Andrea es si Minicu era el mismo aparcerero, suegro de Nunzia. En A. CAMILLERI, *Mujeres*, cit., p. 123 no refiere el nombre del aparcerero, sino el de su hija Assunta, conocida por Sunta (nótese la coincidencia con el nombre de la jefa de las ordeñadoras en *La joven*

Lo subrayamos en apoyo de la doble iniciación de Giurlà (sexual y mítico-literaria), argumentada más arriba, y del tercer pie del trípode, la oralidad. Camilleri la entrevera de forma originalísima con los otros dos pies: mitos y filosofía epicúrea. En la superficie de la novela las metamorfosis son transmitidas oralmente en la majada, Lucrecio leído por el cabrero. Bajo la trama resuena el eco de narraciones oídas en su niñez.

6. La conjunción de los cuentos

La deuda con Minicu avala la necesidad de este apartado. Nos conducía ya a barajar esa hipótesis el giro decisivo del final feliz, común con las otras novelas de la trilogía, tan raro en los mitos griegos (vid. *supra*, n. 28), tan característico del cuento popular.

Minicu “hacía pasar como acontecimientos ocurridos en la antigüedad” sus *cunti*, pero Andrea de niño no tardó en darse cuenta de que “los inventaba todos, muchas veces allí mismo”¹⁶⁸. ¿Perseguimos, entonces, una quimera? No tanto, pues ni el uno ni el otro crean de la nada e inaccesibles a nuestro deseable interrogatorio, al menos podemos bucear en la fuente que los nutrió, el folklore siciliano. Así lo han hecho también otros investigadores¹⁶⁹. Nos hemos limitado a una cata en ese magno mar y como tal presentamos aquí el resultado de nuestras pesquisas que, en otro sentido, aúnan literatura

del cascabel [p. 54]) y su hijo Gerlando (como hemos señalado más arriba, hipocorístico suyo es Giurlà), llamado Giugiù, con él está casada Nunzia. En ID., *Ejercicios de memoria*, cit., p. 44 el aparcerero Minicu vive con su mujer Maria y su hija Grazia; no nombra a nadie más. En esa extraordinaria combinación de recuerdos y creación de personajes, que sirven de nexo entre las historias de la trilogía de las metamorfosis destaquemos que Andrea niño en una ocasión rehúsa por vergüenza bañarse con Nunzia (acaba de verla con un hombre en algo que en ese momento no supo interpretar [ID., *Mujeres*, cit., p. 124], en otra la ve subida a un olivo sarraceno [*ibidem*], como la bisabuela sirena/ave [ID., *El beso de la sirena*, p. 56], en una tercera, Nunzia, tras haber tenido relación con un hombre, atrapa una culebrilla que se enrolla en su brazo, la descabeza, la corta a pedacitos y le ofrece uno a Andrea quien, asqueado, niega con la cabeza [ID., *Mujeres*, cit., p. 125]). Baño y serpiente, mismos elementos inquietantes e inspiradores de rechazo, confluyen en el asalto de Rosa a Giurlà en la cascada, conjugados con una visión diferente que probablemente también contempló en el campo: la serpiente que se enrolla a una cabra y chupa su leche (ID., *La joven del cascabel*, cit., p. 119; cf. leche para agasajar a una serpiente en ID., *La liebre que se burló de nosotros*, cit., n.º 10). Sobre tradiciones ligadas a ese motivo, vid. M. GARCÍA TEJERO, “La culebra, la vida y la leche (Restos de antiguas creencias en Asturias y en Galicia)”, en *Corona Spicea in memoriam Cristóbal Rodríguez Alonso*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 297-311.

¹⁶⁸ A. CAMILLERI, *Mis momentos*, cit., p. 147. Otra vez procede Camilleri a un curioso intercambio: él que tuvo el privilegio de oír al aparcerero de su abuelo, en la novela se sirve de la ordeñadora Ernesta para encandilar a Giurlà. Corresponde así a la larga tradición de narradoras que tan importantes fueron para los más famosos recopiladores: para el siciliano Pitrè (I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., pp. 28-29), para Nerucci en la Toscana (*ibidem*, p. 32; también p. 34, n. 22 y p. 37), para el mantuano Visentini (ID., *De fábula*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002², pp. 152-153 y pp. 88-89 sobre las informadoras de los hermanos Grimm). Vid. otra narradora *infra*, n. 181. Acaso nuestro autor también homenajea a Elvira, su abuela materna. Introduce, además, una variante: los relatos de Ernesta atañen a los mitos. Información complementaria para valorar el papel de Elvira en G. FABIANO, “Profili psicologici”, cit., p. 69; M. CASTIGLIONE, “*Scantu, cantu e cuntù*”, cit., p. 115.

¹⁶⁹ Atendiendo a la trilogía se ha apuntado que *El beso de la sirena* pertenece al modelo melusiniano y *La joven del cascabel* al morganiano (S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 80, n. 101; M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., pp. 201, 210). Visión de conjunto con bibliografía y atención a detalles concretos magníficamente expuestos en S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 60 y sigs., pp. 65-66 en especial sobre Giurlà y Colapesce; cf. M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., pp. 210 y 204 a propósito de Cola, hijo de la Maruzza y Gnazio; *ibidem*, pp. 208-209 para Minica Oliveri, protagonista de *El guardabarrera*, así como EAD., “*Scantu, cantu e cuntù*”, cit., p. 117, n. 19 y p. 115 y sigs. sobre figuras pavorosas de la infancia relacionadas con las Sirenas. Encontramos especialmente interesante el doble plano madre antropófaga en fase de remisión e hija salvadora que resalta Castiglione en p. 118, por el desdoblamiento apolíneo que observamos en *El guardabarrera* y la dualidad Beba/Anita en *La joven del cascabel*.

y oralidad, desde el momento en que nosotros desgraciadamente no las hemos oído en boca de ningún cuentista.

Dada la inveterada afición a las inversiones, cabría que Camilleri hubiera trastocado el esquema del novio animal¹⁷⁰ tan frecuente en los cuentos – los psicólogos lo han puesto en relación con los miedos de las jovencitas –, categoría en la que habría que clasificar su relato sobre el gato Barón y Mariolina antes citado.

Más que remitir a repertorios o desgranar ejemplos¹⁷¹, me interesa detenerme en algunos muy concretos. En primer lugar, el uso literario que Grazia Deledda hace en su novela *Cosima* (1937). El criado que entretiene tantas noches del largo y durísimo invierno, Proto, decide contar una no inventada, sino sucedida cuando él era niño: un corzo, “que es una especie de cabra salvaje, pero más bello y ágil que la cabra”, comienza a visitar a una muchacha, cuyo novio, rico pastor de ovejas, se ha ido a los pastos del sur y al que sabe enfermo. La primera vez que la joven ve al corzo “con el pelaje color de cobre” piensa que es el espíritu de su amado que viene a saludarla antes de irse al otro mundo. Poco a poco se hicieron amigos. “Lo esperaba todas las noches, como un enamorado, y si tardaba, se inquietaba por él”. Solo contó tal aventura a su prometido cuando volvió en primavera y éste se volvió extrañamente celoso. En otoño, ya casados, se ausenta de nuevo y la misma noche regresa el corzo. “Ella no era supersticiosa; no creía, como las otras mujeres del pueblo, que los espíritus y muchas veces los hombres vivos se transforman en bestias, especialmente por la noche”. Pero empieza a pensar si no tendrá “algo humano” cuando por Navidad con la vuelta del marido, se ausenta el corzo. Alguien cuenta al marido lo que corre por el pueblo, que su mujer abre cada noche la puerta a un hombre misterioso. La misma noche que se marcha de nuevo el esposo, vuelve el corzo, siente la tentación de quedárselo en casa, pero cuando abre la puerta “el amigo se va”, al cabo de un minuto suena un disparo de fusil, “la bestia cae”. Ella lo cubrió de nieve, lo lloró toda la noche, al encontrarlo cuando se fundió la nieve creyeron que había muerto de hambre y de sed. Ni siquiera con el marido volvió a hablar de él. “Pero sucedió una cosa terrible. En septiembre le nació a la joven un niño: era muy hermoso, con los cabellos color de cobre y los ojos grandes y dulces como los del corzo. Pero era sordomudo”¹⁷².

Un cuento, que pretende ser un sucedido cercano en el tiempo, entra en una narración literaria, en la novela más autobiográfica de Grazia Deledda, incluso con la consecuencia palmaria del fruto de esos amores. Tal sucede siempre en las historias de los dioses griegos muchas veces transformados y que llegan a nosotros por vía literaria (*supra*, n. 37). ¿Podemos suponer algo similar en Camilleri? Dos diferencias claras: no contempla la descendencia¹⁷³ y la metamorfosis atañe al género femenino, no al masculino.

¹⁷⁰ S. DEMONTIS, “Beba e il vagabondo”, cit., pp. 55-56 explora con gran acierto las semejanzas con el cuento de *La Bella y la Bestia*. También son muy interesantes sus observaciones en relación con el triángulo amoroso.

¹⁷¹ “B600-699 marriage of person to animal” (S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958). Un caballo (“Lu Re Cavaddu-Mortu”, in G. PITRÈ, *La bolsa, la capa y el cuerno encantado, y otros cuentos populares sicilianos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1994, pp. 11-15), un serpentón (“Lu serpenti”, *ibidem*, pp. 16-22; cf. I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., n.º 144 de Calabria), un monstruo en la versión siciliana de *La Bella y la Bestia* (“Rusina ’imperatrici”, in G. PITRÈ, *La bolsa*, cit., pp. 34-38), un pájaro verde (“Marvizia”, *ibidem*, pp. 39-47; joven palomo en I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., n.º 153), un ratoncito (ID., *Cuentos populares*, cit., n.º 182, contado por una niña en Caltanissetta; vid. nota a n.º 133), un puerco (ID., *Cuentos populares*, cit., n.º 19, para variantes y su relación con Eros y Psique, p. 883).

¹⁷² G. DELEDDA, *Obras escogidas*, II, cit., pp. 1115-1118.

¹⁷³ S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 74, n. 69 para las tradiciones populares en las que la cabra guarda relación con Lucifer, de cuya unión nace una criatura monstruosa.

Oisín, literalmente “cervato”, es hijo de Fionn y una cierva. No es un *unicum* ni en el conjunto de la literatura heredera de las tradiciones celtas, ni en la mitología de diversos pueblos. Si lo citamos aquí es para resaltar que, pese a estar documentada en un poema del s. XI la versión en que Oisín es concebido cuando su madre tenía forma de cierva – por tanto, Fionn, uno de los héroes irlandeses por excelencia, es comparable a Giurlà con su cabrita –, no hay referencia a esa circunstancia en las fuentes escritas desde el s. XII al XVIII. En los textos la madre de Oisín es una mujer sobrenatural transformada en cierva. La historia bestial, más cruda, sí aparece en versiones orales¹⁷⁴. Éste es el punto de interés aquí de esta fascinante cuestión cuyas concomitancias nos llevarían por una línea que podría considerarse como trasfondo de la planteada en *La joven del cascabel*, pero sin duda alejada¹⁷⁵.

Los dos relatos escogidos ofrecen paralelos en cuanto plantean relaciones de zoofilia, la irlandesa en concreto, con un animal hembra como protagonista. El punto de partida no es el ser humano. Difícil afirmar con seguridad si Camilleri simplemente, como tantas veces, dio la vuelta a esos cuentos de mujeres transformadas, cuya liminalidad está intrínsecamente unida a los ritos de paso. Acaso conocía la historia de Síbaris sobre el pastor enamorado de la cabra, pero no le interesó su fruto, ese Pan, que se asemeja y diferencia tanto de Giurlà. Quizás Minicu, aparcerero de su abuelo, como criado de la casa es Proto para Grazia Deledda, le contó no sólo la historia de un campesino que se casa con una sirena, sino de un pastor con una cabra.

Pitrè¹⁷⁶ recogió la historia de un joven de mal asiento, en la escuela, en el seminario, en el ejército, Peppino, de adulto Don José. En medio de un bosque ve un palacio y una cabra atada delante de una puerta. La coge pensando en asarla, pero nada más cogida le advierte; “‘Un m’ammazzari, ca io sugnu carni vattiata e crisimata comu tia”¹⁷⁷, ‘¡no me mates, que yo soy carne bautizada y confirmada como tú!’”. Está hechizada y le da instrucciones para desencantarla. La metamorfosis es paulatina: al principio tenía tres velos en la cabeza; tras la primera noche, aparece con un velo de menos y con semblante de mujer, los brazos y el resto caprinos; a la segunda noche, de la cabeza a la cintura es mujer, piernas y pies de cabra, queda un solo velo; a la tercera noche cuando va a ver a la cabra encuentra una joven más bella que el sol. Las aventuras no acaban ahí, sino que tendrá que superar otras hasta conseguir a la princesa que habían raptado las hadas, se había convertido en cabra y solo por el valor de Don José recobró su forma de mujer.

¹⁷⁴ M. Ó BRIAIN, “Oisín’s Biography: Conception and Birth”, in H. L. C. TRISTRAM (ed.), *Text und Zeittiefe*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, pp. 455-486.

¹⁷⁵ Ifigenia sustituida en el momento del sacrificio por una cierva o Taígete convertida en cierva para librarla de la persecución de Zeus guardan relación con los episodios de iniciación de las jóvenes que, dependiendo de los lugares, juegan a la osa o son ciervas para Artemis (A. LÓPEZ EIRE, M.ª H. VELASCO LÓPEZ, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Madrid, Arco Libros, 2012, pp. 187-193).

¹⁷⁶ Citado con otros propósitos por A. CAMILLERI, *La masacre olvidada*, cit., p. 54; ID., *Biografía del hijo olvidado*, cit., pp. 23, 93; ID., *La desaparición de Patò*, cit., p. 23.

¹⁷⁷ “La Bedda di li setti muntagni d’oru”, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani, raccolti e illustrati da G. PITRÈ* [4 vol.], Palermo, 1875 [*Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, IV-VII], II, pp. 238-249 y, especialmente, 240 (trad. en castellano en G. PITRÈ, *La bolsa*, cit., pp. 57-64). En la versión boloñesa (I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., n.º 55 y p. 893 para Sicilia) la bella asoma su cabeza de un pozo y es liberada del agua gradualmente. Es interesante esa variante por la importancia del lago en la transmutación de Beba y Anita. En el cuento de la niña hechizada por las hadas en serpiente (ID., *Cuentos populares*, cit., n.º 150 de Palermo), en la versión de Emilia la muchacha se transforma en anguila la primera vez que ve el agua (*ibidem*, pp. 921, 907). En el relato n.º 178 (*ibidem*), recogido en Casteltermeni (Agrigento), el beber de una fuentecita provoca la transformación del hermanito en becerro de cuernos de oro; en bueyes y en cordero, *ibidem*, n.º 16 en Monferrato.

La razón para llamar la atención sobre este cuento es el punto de partida animal. Eso le diferencia de otros cuentos sobre muchachas transformadas¹⁷⁸.

Cabría la posibilidad de que Camilleri hubiera oído algo semejante en boca de Minicu, hubiera leído ese relato o alguno semejante. Pero ha creado algo nuevo¹⁷⁹ que, a diferencia de Grazia Deledda, no pone en boca de nadie (los referentes míticos están en los relatos orales de la ordeñadora Ernesta¹⁸⁰, cuando Ernestina/Beba es su cabrita de niño), ni presenta como algo antiguo, como hacía Minicu. Sí sitúa el acontecer en el pasado, pero en lugar de la indefinición temporal inherente a los cuentos populares, Camilleri se recrea en concretar fechas y, auténtico mago del relato, consigue que la historia parezca verdadera¹⁸¹.

De hecho, mucho antes de *La joven del cascabel* abordó el mismo tema en *La temporada de caza*¹⁸².

Merece la pena reparar en un riquísimo juego de paralelismos y reversos¹⁸³: Rico, diminutivo de Federico, mejor conocido como Ricò, ‘requesón’, tiene una novia, Carmelina, cabrita que vive con el arrendatario de su padre. Nombre parlante el masculino, perfectamente humano el femenino animal que propicia el retraso del desvelamiento al lector. Justo el reverso de Beba y Giurlà. A Beba la define el Bee, Ricò emite balidos y fue su carcajada no humana lo primero que atrajo a Carmelina, quien por contraste da voces desesperadas mientras lo busca y al encontrarlo desvanecido. Llega la muerte a Rico, en apariencia, por una seta envenenada; había llegado a nacer merced a una especialísima taumaturgia hortofrutícola¹⁸⁴. Sin ella no lo habría alumbrado su madre, maltratada por su marido, “mula”, la llama el marqués.

El mismo título del padre de Anita pertenece aquí a la familia de Rico, varón asilvestrado, pero capaz de recitar los nombres latinos de los hongos. Frente a la

¹⁷⁸ Con difusión mundial, muchacha paloma (I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., n.º 164 de Palermo); muchacha gallina (*ibidem*, n.º 122 de Irpinia), yegua desencantada (*ibidem*, n.º 75 en Pisa, pero nota a n.º 124 en Nápoles; n.º 79 cuento pisano); la esposa-rana de amplia difusión (*ibidem*, n.º 14), mona que arrastra la transformación simiesca de todo su pueblo (*ibidem*, n.º 75; recuérdese la historia de Teófane, madre del Velloco, *supra*, n. 36), liebre perseguida (*ibidem*, n.º 66).

¹⁷⁹ “Más que escritor, creo que soy cuentacuentos, es decir, una persona que extrae del placer de la narración todas sus posibilidades de expresión”, A. CAMILLERI, *Háblame de ti. Carta a Matilda*, cit., p. 84. Para su extraordinaria calidad como *contastorie* vid. G. MARCI, “CamilleriIndex. Il valore etico e letterario dell’opera camilleriana”, «MicroMega», 5 (2018), p. 51.

¹⁸⁰ Cf. la transmisión oral del asunto de Horacios y Curiacios en A. CAMILLERI, *El rey campesino*, cit., pp. 315-316.

¹⁸¹ Cf. una extraordinaria convivencia de lo sobrenatural, el cuento y la vida real en A. CAMILLERI, *Biografía del hijo cambiado*, cit., p. 42 y sigs. sobre Pirandello, que lo oyó de la criada Maria Stella. Vid. *supra*, n. 168 para narradoras.

¹⁸² S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 75; EAD., “Beba e il vagabondo”, cit., p. 54 y sigs.

¹⁸³ A. CAMILLERI, *La temporada de caza*, cit., pp. 38-67, 72. Para la génesis de la novela, además de las notas a la misma, vid. ID., “Camilleri sono”, cit., p. 13.

¹⁸⁴ El padre ingiere unos vegetales descomunales abonados con el semen de un prodigioso cultivador, pp. 38-39, 83. Rico se llama Federico por su abuelo, pero de tercer nombre lleva Santo como agradecimiento al autor del hechizo, Santo la Matina. En responsión, el hijo de La Matina es responsable de la muerte de Rico al no revelar a tiempo la verdadera causa, la picadura de una víbora (p. 187). Precisamente a raíz de haber matado Beba una víbora Giurlà alerta del peligro a Anita en su primera nota manuscrita. La magia vegetal, presente en otros episodios de la trilogía y a buen seguro entroncada en algún rito tradicional, guarda relación con el enraizarse de Minica Oliveri en *El guardabarrera* para dar fruto (vid. las acertadísimas observaciones de C. FERRARA, “«Addivintari àrbolo»”, cit., p. 113 y M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., pp. 109-111). A nivel mítico se asemeja a los nacimientos extraordinarios que remiten al inicio de los tiempos, así el caballo nacido del semen de Poseidón caído en una piedra o Erictonio del vertido por Hefesto, recogido por Atenea y arrojado al suelo, vid. A. LÓPEZ EIRE, M.ª H. VELASCO LÓPEZ, *La mitología griega*, pp. 356, 130 respectivamente.

brutalidad, animalidad, de la relación paterna, Ricò y Carmelina se quieren, él la besa y ella se ofrece vuelta, igual que Beba y Anita a Giurlà.

Cuando el marqués se entera, le da las gracias a la cabrita por haber hecho feliz a su hijo. Encarga al arrendatario Bonocore, otro nombre parlante, una construcción especial para ella, será tratada como una reina. Incluso se plantea que la propia madre de conocer a esa novia secreta llegaría a quererla como a una hija. Y solo tras descubrir los dibujos que su hijo hizo de Carmelina, por una vez trata a su esposa con amabilidad.

En ningún momento se emite un juicio moral. Sin transformación alguna se reconoce y asume la zoofilia, incluso después del final trágico que hace enloquecer a la cabra. El amor correspondido y aceptado ha durado un año. Muere Rico el día de su vigésimo segundo cumpleaños, el uno de julio de 1880. Giurlà tiene catorce años en el nuevo siglo, el s. XX.

La coincidencia entre las visitas regulares al arrendatario en la novela y en la infancia de Andrea a Minicu, fuente de tantos cuentos, me llevan a plantear la hipótesis de que acaso fabulara esos recuerdos, incluida su predilección por una cabrita, en *La stagione della caccia* publicada en 1994. Con el paso de los años, en 2008 Camilleri da la vuelta a varios elementos: en *Il sonaglio* con la transmutación de Beba y Anita logra un final feliz, prorrogable en el tiempo. Pero en mantillas el núcleo ya está ahí.

En el *locus amoenus* compartido introduce un elemento distinto, el lago. El medio acuático que elige en *La joven del cascabel* es por excelencia ámbito metamórfico. Más que el trasfondo mítico¹⁸⁵, los precedentes ovidianos que se producen en ese escenario¹⁸⁶ o el papel del agua en cuentos de transformación interesa destacar su presencia en otras obras camillerianas¹⁸⁷, así como la perfecta adecuación en nuestra novela: Giurlà, es chaval de mar, incluso en su transición a montaña con lago, inquietante ya desde el comienzo de la novela¹⁸⁸. Sin su dominio acuático¹⁸⁹ no habría podido intervenir y elegir a Anita. Eso le atormenta, en el momento supremo ante la vida y la muerte “el ser humano que era había decidido *naturalmente* salvar a un igual” (p. 179)¹⁹⁰. Con nuestra cursiva subrayamos el trasfondo lucreciano.

¹⁸⁵ M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., p. 366, n. 51; M. CASTIGLIONE, “*Scantu, cantu e cuntù*”, cit., p. 117; V. BUSACCHI, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur”, cit., p. 60.

¹⁸⁶ Sin entrar en las fluidificaciones, véase, por ejemplo, el río Peneo invocado por su hija Dafne (Ov. *Met.* I 545-547); Neptuno interviene, transforma a Palemón y Leucótea (IV 539-542).

¹⁸⁷ La quema de libros, donde acaso pueda verse también un guiño a Vázquez Montalbán (A. CAMILLERI, M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Conversaciones sobre la escritura*, cit., pp. 72-74), en A. CAMILLERI, *El rey campesino*, cit., p. 195 constituye un auténtico ejercicio de magia cuyo punto de partida son las anotaciones hechas por un monseñor a la discusión de un libro de Giambattista della Porta donde éste habla de Tales y la escuela de Mileto: “Si el agua puede transformarse en todas las cosas, ¿todas las cosas pueden transformarse en agua?”. Así logra Zosimo provocar la lluvia. Esa pregunta puede ponerse en relación con la explicación al título de la primera novela de la serie de Montalbano: “¿El agua no tiene ninguna forma! Toma la forma que le dan” (ID., *La forma del agua*, Barcelona, Salamandra 2002, p. 139). El agua, uno de los elementos de los presocráticos, pese a que de joven Camilleri sostuviera poco interés por ellos o por Sócrates (ID., *Ejercicios de memoria*, cit., p. 54).

¹⁸⁸ M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “La trilogía”, cit., pp. 361, 364-366. Es, además, punto de engarce con Rosa por el nombre del lago (Villarosa) y con la Sirena que nace y vuelve al mar.

¹⁸⁹ Resuenan varios ecos: el mítico de Glauco, el folklórico de Colapesce, la predilección por el mar del propio autor, compartida con Montalbano. Ciñéndonos al texto de Eliano (*Hist. an.* VI 42), apuntado como precedente clásico, el pastor enamorado de la cabra, muerto por el macho cabrío, da nombre al río Cratis. Cuando Giurlà está a punto de alcanzar la barca en medio de la tormenta, Camilleri introduce una imagen poderosísima “el viento pegaba alaridos de mala bestia, las corrientes chocaban como los chivos en celo” (p. 173). Giurlà sale vencedor, como también se impuso al chivo en la monta (p. 129); vid. *supra*, n. 61. Ovidio al tratar el agua que produce nuevas figuras en *Met.* XV 308-336 menciona el río Cratis. Los cambios de color relativos al ganado que figuran en este y otros autores relativos al río (*supra*, n. 42, cf. n. 45), también merecen tenerse en cuenta como trasfondo de la metamorfosis camilleriana.

¹⁹⁰ S. S. NIGRO, “La trilogía fantástica”, cit., p. 77 apunta un eco de Pavese.

Sobresale la simplicidad y naturalidad del proceso, aparentemente basta el cruce de miradas, en la mejor tradición siciliana¹⁹¹. Pero está reforzado por una narración doble: Giurlà percibe que hablan de un secreto cuando las ve (p. 174) y, cuando tras contarle a la fallecida Beba que Anita está enferma, sueña con lo que ocurrió¹⁹², entonces oye sus voces. Es la cabra la que pregunta: “¿De acuerdo?” – en el agua no bala, ha adquirido lengua humana – y la mujer responde: “Sí, de acuerdo”. Giurlà quiere saber qué se estaban diciendo, pero su propio grito le despierta (p. 185). Solo lo comprenderá plenamente la noche de bodas en el tálamo bajo el cual descansa Beba. Se lo revela el cascabel, la familiaridad al desvestirse, el pie de cabra, el reconocimiento del cuerpo, la postura (pp. 204-205).

Camilleri ha conjugado dos seres, una cabra humanizada, enamorada, desgarrada por el abandono, feliz en el idilio, celosa, cuya muerte suscita un dolor tal en su amante que le lleva a hablar con ella, pedirle permiso para su relación, con una mujer, Anita, en cuya conquista resalta paralelismos tan notables como los cuidados en su convalecencia, parejos a la asunción de rasgos caprinos¹⁹³.

En esa parte de la novela podemos reconocer el esquema típico del cuento: un muchacho humilde conquista a la princesa. Pero también ahí da un quiebro nuestro autor: en lugar del palacio¹⁹⁴, que es la casa del padre de Anita, la pareja vivirá en la montaña, cabe el lago, centro de todas las transiciones¹⁹⁵, en la anterior morada¹⁹⁶ ahora adecentada. Su historia de amor seguirá teniendo como escenario el primitivo hogar, donde sonaba y

¹⁹¹ Entre otros vid. A. CAMILLERI, *El rey campesino*, cit., p. 246, cf. p. 58; ID., *Mujeres*, cit., pp. 119, 122. Los rostros tan cercanos de Anita y Beba en la escena que hechiza a Giurlà son comparables a las caras pegadas en el momento que contempló el jardinero en ID., *La red de protección*, cit., p. 105: la muerte del mellizo a manos de su hermano.

¹⁹² Al sueño se refiere una secuencia de los dos paralelos cinematográficos apuntados por S. DEMONTIS, “La Sirena, l'albero e la capra”, cit., p. 77.

¹⁹³ Uno de los más significativos es la afición a la leche de cabra que el propio Andrea bebía de niño (A. CAMILLERI, *La liebre que se burló de nosotros*, cit., p. 85), cabra que sirve para sustentar a Minica en su proceso de convertirse en árbol, bajo el supuesto de que está embarazada (ID., *El guardabarrera*, cit., pp. 116, 121, 127) y es animal que se lleva Maruzza, de vuelta a la casa de su bisabuela Minica (ID., *El beso de la sirena*, cit., p. 153). Junto con el olivo sarraceno es eje de la trilogía, pero, como él, no se agota en estas tres novelas y tiene interesantes connotaciones. Así en ID., *El rey campesino*, cit., la fruición por la leche de cabra de la duquesa Isabella (p. 85) se menciona la noche en que engendra a su hijo acostada no con su marido, sino con un hombre que también es padre del protagonista, Zosimo. En el nacimiento de éste su madre es reconfortada por la gallina que le deja caer un huevo y la cabra agrigentina se sitúa sobre la recién parida para que su leche le entre directamente en la garganta (pp. 114-115); Zosimo al subir al cadalso el día de su muerte las ve en sueños y le recuerdan que le alimentaron (p. 373). Costumbres ya preteridas, pero en Zosimo, rey al cabo, no descartaría un eco de la cabra Amaltea que alimentó a Zeus según Eratóstenes de Cirene (*Catasterismos* 13).

¹⁹⁴ Pastor convertido en rey, p.ej. I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., nn.º 13 y 60; la postración de Anita es comparable a las princesas que hay que desencantar. S. DEMONTIS, “Beba e il vagabondo”, cit., p. 55 señala el dejarse morir de Lisabetta di Messina en Boccaccio. M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., p. 212 insiste en el paralelismo con Minica en *El guardabarrera*.

¹⁹⁵ En la llegada de Giurlà y primer encuentro con Damianu, vigilante de todos los rebaños (p. 35); lugar de encuentro con los pastores (p. 65), cercano a la casa de Damianu (p. 67); en el regreso del cabrero con su familia (p. 96); en la vuelta a la montaña (p. 110); paso a los rediles cubiertos (p. 130); lugar donde se le comunica que sustituirá a Damianu (p. 144) y vivirá en su casa (pp. 147-148), convirtiéndose así en sitio privilegiado para el encuentro con Anita (p. 151 y sigs.).

¹⁹⁶ Hay una previa progresión civilizadora respecto a los aposentos donde viven Giurlà y Beba: mejoras en la cabaña y huerto, claves para la recuperación de la cabrita (p. 111 y sigs.); casa del redil de invierno (pp. 132-133); casa de Damianu (pp. 145-146) con reformas para Anita (pp. 201-202). La centralidad del tálamo puede compararse con la de Ulises y Penélope (muy bien destacado el odiseico por M. DERIU, “Una Sirena fra testo e ipotesto”, cit., p. 26, n. 9 con bibliografía), un lazo más de unión con *El beso de la sirena*.

sigue sonando el cascabel que anuda a los tres personajes¹⁹⁷. Con el sonido onomatopéyico que le da nombre a Beba, con su misma voz ahora en boca de Anita, en responsión al corderito-nuevo siglo que no conseguía mantenerse en pie de la primera página, cierra Camilleri la novela y la trilogía. “Y se rió”¹⁹⁸.

Deja, por tanto, a los protagonistas, en su nido de amor. No aborda la cuestión de la descendencia¹⁹⁹, hasta ese momento escabrosa, ahora ya resuelta. Ésa es la fuente de desvelos del matrimonio protagonista de *El guardabarrera*, que culmina con la llegada de los americanos y la Navidad que les trae el niño tan deseado. Mientras, *El beso de la sirena* le permite bosquejar las vicisitudes de una familia de cuatro hijos, tocada, desde luego, por un halo sobrenatural. Ése es el rasgo que define a las tres mujeres, pues son ellas las protagonistas de metamorfosis, aunque indudablemente también los varones sufren cambios. La correspondencia es esencial en estos tres cantos al amor conyugal²⁰⁰.

7. Conclusiones

En nuestro recorrido hemos pretendido mostrar hasta qué punto sus historias, en particular la que atañe a *La joven del cascabel* están tan enraizadas en los mitos clásicos, como en los cuentos populares²⁰¹. El análisis textual desvela un constante juego de contraposiciones y espejos que troca los motivos de las fuentes en elementos absolutamente inusitados, entreverados con aparente sencillez, pero con una complejidad de interrelaciones que les hace únicos. En su forja y entrelazado se percibe el eco de memorias, episodios y personas ligadas a la biografía de quien tan magistralmente les ha insuflado vida en sus novelas²⁰². Se revelan hilos intertextuales perfectamente concordantes, trabados en singulares paralelismos discontinuos, con las otras dos novelas de la trilogía y el resto de su quehacer literario.

¹⁹⁷ Anita se lo regala a Beba, Giurlá lo rescata del fondo del lago (p. 200), sirve para que la cabrita muerta dé su aprobación (pp. 201-203), y termina al cuello de Anita (p. 204). Varios autores lo ponen en relación, con la concha de la Sirena (M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., pp. 212-213; S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., p. 75; L. MEDDA, “«Torno torno all’árbolo d’aulivo»”, cit., p. 49).

¹⁹⁸ Ese rasgo, propiamente humano, también figura la primera vez que la joven visita la casa (p. 160). Cf. la risa en el nacimiento y en la muerte del protagonista de A. CAMILLERI, *El rey campesino*, cit., pp. 114, 376-377.

¹⁹⁹ No la soslaya del todo: la señora Sunta afirma “una cabra que no pare ni tiene leche no sirve para nada” (p. 134). Cf. la razón última de Minica para convertirse en árbol: dar frutos (M.ª H. VELASCO LÓPEZ, “*El guardabarrera*”, cit., p. 78). Giurlá, desesperado, llora, siente remordimiento por haber “desnaturalizado, extrañado, vuelto completamente estéril” a Beba, sin que ella se hubiera rebelado nunca “ante esta terrible violencia”, “por el amor que sentía por él” (p. 179). Según hemos visto más arriba, n. 102, tampoco se reproducen ya las pocas cabras girgentanas que subsisten.

²⁰⁰ Cf. S. DEMONTIS, “La Sirena, l’albero e la capra”, cit., pp. 77-78; M. L. PORCEDDU, “Su ‘na beddra picciotta”, cit., p. 111. La cita ovidiana, con ecos lucrecianos, *omnia mutantur, nihil interit*, ‘todas las cosas cambian, nada muere’ (Ov. *Met.* XV 165), que esta autora emplea en un sentido general para la renovación camilleriana de las metamorfosis, define a la perfección la situación final en *La joven del cascabel*.

²⁰¹ La esposa Sirena (I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., n.º 132 de Taranto), la muchacha-planta (“Rosamarina”, in G. PITRÈ, *La bolsa*, cit. m pp. 53-56 = I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., n.º 161 de Palermo; cf. *ibidem*, p. 909 notas a “El amor de las tres granadas” y p. 900, nota a n.º 75; “La niña manzana”, *ibidem*, n.º 85 de Florencia). Las sucesivas metamorfosis de la bella Bargagliana en el reino vegetal y animal se acompañan con el crecimiento del pastorcito que no podía crecer y culminan en su casamiento (*ibidem*, n.º 8 región interior de Génova).

²⁰² A las referencias familiares apuntadas cabe sumar la admiración hacia su esposa Rosetta (vid. *supra*, n. 59) y la convivencia matrimonial referida por Andrea en A. CAMILLERI, *Háblame de ti. Carta a Matilda*, cit., p. 61. Es la que *mutatis mutandis* respiran las parejas de la trilogía, sin que ello implique propiamente autobiografía (en ID., “Camilleri sono”, cit., p. 31 es taxativo al respecto). Sobre la ambivalencia entre devoción conyugal y puro instinto de las protagonistas de la trilogía, vid. M. OLIVA, “Moglie, buttane e regine. Le fimmine nella narrativa storica di Camilleri”, «MicroMega», 5 (2018), p. 67.

Hay “en la fiaba italiana un continuo y sufrido estremecimiento amoroso”, historias centradas en “el amor precario que enlaza dos mundos totalmente distantes”²⁰³. Original y rompedor de esquemas, amante de las variantes desde niño, Andrea al explorar “la infinita posibilidad de metamorfosis de todo lo creado”²⁰⁴ supera incluso las diferencias entre reinos: Beba es un animal terrestre, la Sirena oscila entre la antigua representación de la mujer pájaro y la figura marina; en *El guardabarrera* la mujer quiere convertirse en árbol²⁰⁵. Su esposo Nino la cuida, la injerta y trae el ansiado retoño. Gnazio vive en tierra, enamorado y atento a Maruzza, pero de espaldas al mar. Giurlà trasciende agua y montaña, sale victorioso con una bella esposa.

Indica Camilleri: “Es preciso conjeturar *cum juicio* (es más, con la fantasía templada por el juicio) y buena dosis de prudencia, paso a paso”²⁰⁶. *Mutatis mutandis* así he procedido, con el convencimiento de que si “los muertos no pueden replicar”²⁰⁷, a través de sus líneas, de sus libros, obras abiertas ya con vida propia, como si éstas fueran el tan necesario Tiresias, he conversado con el Autor, merecedor de la máxima admiración y respeto. De conjunción en conjunción es hora de salir del laberinto.

²⁰³ I. CALVINO, *Cuentos populares*, cit., pp. 44-45.

²⁰⁴ I. CALVINO, *De fábula*, cit., p. 33; ID., *Cuentos populares*, cit., p. 19.

²⁰⁵ Cf. M. CASTIGLIONE, “Tra acqua e terra”, cit., pp. 200, 214; L. MEDDA, “«Torno torno all’arboło d’aulivo»”, cit., p. 48.

²⁰⁶ A. CAMILLERI, *La masacre olvidada*, cit., p. 55.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 56.

Bibliografía

- BORGEAUD, PHILIPPE, *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1988 [*Recherches sur le dieu Pan*, Rome, Institut Suisse, 1979].
- BRENDLER, ANDREA; IODICE, FRANCESCO, “Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi”, «Italianistica», 34.2 (2005), pp. 47-57.
- BUSACCHI, VINICIO, “Di una incertezza dell’ermeneutica di Ricoeur ‘risolta’ dalla «trilogía fantástica» di Camilleri”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitadini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 53-65, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- CALVINO, ITALO, *Cuentos populares italianos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014⁵ [I ed. 2004], [*Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956].
- CALVINO, ITALO, *De fábula*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002² [I ed. 1998], [*Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988].
- CAMILLERI, ANDREA, *El perro de terracota*, Barcelona, Emecé, 1999 [*Il cane di terracota*, Palermo, Sellerio, 1996].
- CAMILLERI, ANDREA, *La ópera de Vigàta*, Barcelona, Ediciones Destino, 1999 [*Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mes con Montalbano*, Barcelona, Emecé Editores, 1999 [*Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998].
- CAMILLERI, ANDREA, *La temporada de caza*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000 [*La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *La excursión a Tindari*, Barcelona, Salamandra, 2001 [*La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000].
- CAMILLERI, ANDREA, *La desaparición de Patò*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002 [*La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000].
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma del agua*, Barcelona, Salamandra, 2002 [*La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *Biografía del hijo cambiado. La novela de la vida de Luigi Pirandello*, Madrid, Gadir Editorial, 2006 [*Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000].
- CAMILLERI, ANDREA, *El movimiento del caballo*, Barcelona, Salamandra, 2006⁴ [I ed. 2003] [*La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999].
- CAMILLERI, ANDREA, *Las ovejas y el pastor*, Barcelona, Ediciones Destino, 2007 [*Le pecore e il pastore*, Palermo, Sellerio, 2007].
- CAMILLERI, ANDREA, *Privado de título*, Barcelona, Salamandra, 2007 [*Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005].
- CAMILLERI, ANDREA, *El beso de la sirena*, Barcelona, Ediciones Destino, 2008 [*Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007].
- CAMILLERI, ANDREA, *Ardores de agosto*, Barcelona, Salamandra, 2009 [*La vampa d’agosto*, Palermo, Sellerio, 2006].
- CAMILLERI, ANDREA, *El primer caso de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2009⁴ [I ed. 2006] [*La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004].
- CAMILLERI, ANDREA, *El guardabarrera*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010 [*Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008].
- CAMILLERI, ANDREA, *El miedo de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2010⁴ [I ed. 2004] [*La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002].

- CAMILLERI, ANDREA, *La nochevieja de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2010⁶ [I ed. 2001] [*Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999].
- CAMILLERI, ANDREA, *El campo del alfarero*, Barcelona, Salamandra, 2011 [*Il campo del vassaio*, Palermo, Sellerio, 2008].
- CAMILLERI, ANDREA, *La danza de la gaviota*, Barcelona, Salamandra, 2012 [*La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009].
- CAMILLERI, ANDREA, *La edad de la duda*, Barcelona, Salamandra, 2012 [*L'età del dubbio*, Palermo, Sellerio, 2008].
- CAMILLERI, ANDREA, *La joven del cascabel*, Barcelona, Ediciones Destino, 2013 [*Il Sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2008].
- CAMILLERI, ANDREA, *La sonrisa de Angélica*, Barcelona, Salamandra, 2013 [*Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010].
- CAMILLERI, ANDREA, *Juego de espejos*, Barcelona, Salamandra, 2014 [*Il gioco degli specchi*, Palermo, Sellerio, 2011].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un sábado con los amigos*, Barcelona, Salamandra, 2014 [*Un sabato con gli amici*, Milano, Mondadori, 2009].
- CAMILLERI, ANDREA, *Mujeres*, Barcelona, Salamandra, 2015 [*Donne*, Milano, Rizzoli, 2014].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo de luz*, Barcelona, Ediciones Salamandra, 2015 [*Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012].
- CAMILLERI, ANDREA, *Mis momentos*, Barcelona, Duomo ediciones, 2016 [*Certi momento*, Milano, Chiarelettere, 2015].
- CAMILLERI, ANDREA, *Muerte en mar abierto y otros casos del joven Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2016 [*Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2014].
- CAMILLERI, ANDREA, *El cielo robado. Dossier Renoir*, Barcelona, Gatopardo Ediciones, 2017 [*Il cielo rubato*, Milano, Skira, 2009].
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, *La moneda de Akragas*, Barcelona, Gatopardo Ediciones, 2018 [*La moneta di Akragas*, Milano, Skira, 2011].
- CAMILLERI, ANDREA, *La revolución de la luna*, Barcelona, Ediciones Destino, 2018 [*La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013].
- CAMILLERI, ANDREA, *Háblame de ti. Carta a Matilda*, Barcelona, Salamandra, 2019 [*Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018].
- CAMILLERI, ANDREA, *La liebre que se burló de nosotros*, Milán, Antonio Vallardi Editore, 2019 [*I tacchini non ringraziano*, Firenze, Salani, 2018].
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversación sobre Tiresias*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2020 [*Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018].
- CAMILLERI, ANDREA, *Ejercicios de memoria*, Barcelona, Salamandra, 2020 [*Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017].
- CAMILLERI, ANDREA, *El rey campesino*, Barcelona, Planeta, 2020 [*Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001].
- CAMILLERI, ANDREA, *La red de protección*, Barcelona, Salamandra, 2021 [*La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017].
- CAMILLERI, ANDREA, *Historias de Vigàta 1*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2022 [*Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011].
- CAMILLERI, ANDREA, *La secta de los ángeles*, Barcelona, Ediciones Destino, 2022 [*La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011].
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino*, Barcelona, Salamandra, 2022 [*Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020].

- CAMILLERI, ANDREA, *Historias de Vigàta 2*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2023 [*La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012].
- CAMILLERI, ANDREA, *La conciencia de Montalbano*, Barcelona, Salamandra, 2023 [*La coscienza di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2022].
- CAMILLERI, ANDREA, *La criatura del deseo*, Barcelona, Salamandra, 2023 [*La creatura del desiderio*, Milano, Skira, 2013].
- CAMILLERI, ANDREA, *Historias de Vigàta 3*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2024 [*Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015].
- CAMILLERI, ANDREA, *La guerra privada de Samuele y otras historias de Vigàta*, Barcelona, Salamandra, 2024 [*La guerra privata di Samuele e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2022].
- CAMILLERI, ANDREA, *La masacre olvidada*, Barcelona, Ediciones Destino, 2024 [*La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984].
- CAMILLERI, ANDREA; VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL, *Conversaciones sobre la escritura*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2021 [*Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Milano, Skira, 2014].
- CASTIGLIONE, MARINA, “Tra acqua e terra, tra cultura alta e racconto popolare: i nomi della «Trilogia delle metamorfosi» di Andrea Camilleri”, «Il Nome nel testo», 24, 2022, pp. 199-214.
- CASTIGLIONE, MARINA, “*Scantu, cantu e cunttu in Maruzza Musumeci: un’analisi etnodialettologica*”, in MORENA DERIU (a cura di), *Fimmine (...ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 114-127, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.
- COMINCINI, DAVID, “La capra mannara o dell’attrazione erotica. L’ironico e il fantastico nel Capitolo I de *La pietra lunare* di Tommaso Landolfi”, «ΦFillide», 4 (2012), <<https://fillide.it/david-comincini-la-capra-mannara-o-dellattrazione-erotica-ironico-e-il-fantastico-nel-capitolo-i-de-la-pietra-lunare-di-tommaso-landolfi>>.
- DELEDDA, GRAZIA, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963⁴, 2 vol. [I ed. 1958].
- DEMONTIS, SIMONA, “La Sirena, l’albero e la capra. Fantastico Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 11), pp. 60-85, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>>.
- DEMONTIS, SIMONA, “Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte”, in ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE (ed.), *Interconexiones. Estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 53-60.
- DERIU, MORENA, “Premessa”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolidudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 7-8, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolidudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, JOSÉ MARÍA, *Claudio Eliano. Historia de los animales*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- ECO, UMBERTO, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2001 [*Baudolino*, Milano, Bompiani, 2000].
- FABIANO, GIUSEPPE, “Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolidudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.

- FERRARA, CLAUDIA, “«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri”, «Kepos», 2 (2018), pp. 99-116.
- FORBES IRVING, PAUL M. C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- GARCÍA TEJEIRO, MANUEL, “La culebra, la vida y la leche (Restos de antiguas creencias en Asturias y en Galicia)”, in CRISTÓBAL RODRÍGUEZ ALONSO (ed.), *Corona Spicea in memoriam Cristóbal Rodríguez Alonso*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 297-311.
- GARCÍA TEJEIRO, MANUEL; MOLINOS TEJADA, M.^a TERESA, *Bucólicos griegos*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.
- GIRAUDOUX, JEAN, *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, FRANCISCO JAVIER, *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, Madrid, Editorial Gredos, 1996.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, Zürich-Düsseldorf, Artemis Verlag, 1997.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO; VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Madrid, Arco Libros, 2012.
- LÓPEZ GREGORIS, ROSARIO, “El fantasma de Helena en *Noli me tangere* de Andrea Camilleri. El uso del mito clásico para la creación de una novela policíaca”, «International Journal of the Classical Tradition», 31.4 (2024), pp. 460-478.
- MARCI, GIUSEPPE, “CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell’opera camilleriana”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 49-62.
- MATTUSCH, CAROL C.; LIE, HENRY, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.
- MEDDA, LAURA, “«Torno torno all’àrbolo d’aulivo». Il tragico e il meraviglioso dell’esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8) pp. 42-52, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “La trilogia fantastica”, in SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 69-79.
- Ó BRIAIN, MÁIRTÍN, “Oisín’s Biography: Conception and Birth”, in HILDEGARD L. C. TRISTRAM (ed.), *Text und Zeittiefe*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, pp. 455-486.
- OLIVA, MARILÙ, “Moglie, buttane e regine. Le fimmine nella narrativa storica di Camilleri”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 63-71.
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani, raccolti e illustrati*, Palermo, 1875, 4 vol [*Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, IV-VII].
- PITRÈ, GIUSEPPE, *La bolsa, la capa y el cuerno encantado, y otros cuentos populares sicilianos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1994 (recopilación, prólogo y traducción de Carmen Bravo-Villasante).
- PORCEDDU, MARIA LAVINIA, “Su ’na beddra picciotta che po’ si era cangiata in pianta: fimmine e metamorfosi ne *Il casellante*”, in MORENA DERIU (a cura di), *Fimmine (...ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 99-113, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.
- RAMÓN PALERM, VICENT; BERGUA CAVERO, JORGE, *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, IX, Madrid, Editorial Gredos, 2002.
- ROSCHER, WILHELM HEINRICH, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim, Georg Olms, 1965 [= 1897-1902].

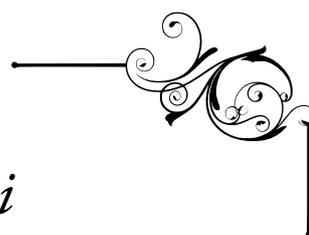
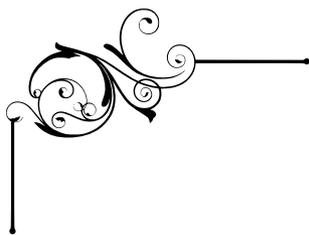
THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

VALENTÍ FIOL, EDUARD, *T. Lucrecio Caro. De rerum natura. De la naturaleza*, Barcelona, Bosch, 1985.

VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, “La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los mitos clásicos”, «Myrtia», 33 (2018), pp. 343-374.

VELASCO LÓPEZ, MARÍA DEL HENAR, “*El guardabarrera*. La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri”, «Tropelías», 30 (2018), pp. 73-82.

VERGA, GIOVANNI, *Cavalleria rusticana y otros cuentos sicilianos*, traducción, prólogo y notas de José Abad Baena, Granada, Ediciones Traspies, 2010.



Gli amici di Camilleri

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

Andrea Camilleri, Carmen e il “fulmineo castello di menzogne”

SIMONA DEMONTIS

*Brucia brucia la candela
brucia dai due lati
brucia prima
di una luce un po' più viva
e di più*

LIGABUE, *Un figlio di nome Elvis*

Era consuetudine di Andrea Camilleri inserire nei suoi libri una Nota per offrire delucidazioni e commenti in merito alla loro genesi o contenuti. Nel breve paratesto in chiusura di *Noli me tangere* lo scrittore offre quindi al lettore alcune indicazioni: innanzitutto gli suggerisce di non limitarsi ad associare banalmente la vicenda all'indagine sulla scomparsa di una donna e di non considerare, quindi, la narrazione come meramente poliziesca; lo invita, invece, a soffermarsi sullo scavo psicologico che emerge dalla raffigurazione del personaggio femminile principale. In secondo luogo, precisa da dove ha tratto lo spunto per tratteggiare Laura Garaudo, la tormentata protagonista del romanzo, e cita un'attrice brasiliana conosciuta tempo addietro la quale, dopo una vita estrema e dissoluta, aveva scelto di dedicarsi agli ultimi, andando infine incontro a una tragica fine:

Spero che, arrivato alla fine, il lettore si sarà accorto che questo breve romanzo non intende essere un racconto poliziesco sulla scomparsa di una giovane donna, ma il tentativo di disegnare, con mezzi semplici, un ritratto femminile complesso, sì, ma non così inconsueto come a prima vista può apparire. [...]

Il romanzo è dedicato a una mia amica brasiliana che fu attrice, poi cantante e infine suora, morendo uccisa dagli indigeni dell'Amazzonia tra i quali svolgeva la sua missione¹.

Qualche anno dopo, Camilleri è ritornato su questa figura in uno scritto autobiografico, *Camilleri sono*, pubblicato in apertura del volume monografico che «MicroMega» gli ha dedicato nel 2018². Discorrendo delle persone realmente esistite alle quali si era ispirato per caratterizzare alcuni dei suoi personaggi, evocava nuovamente l'attrice sudamericana, questa volta aggiungendo maggiori, anche se scarni, dettagli. Si chiamava Carmen (il cognome non viene menzionato) e recitava in teatro con l'attrice di ascendenze italiane Maria Della Costa (1926-2015), regina indiscussa della scena in Brasile nel periodo di rinnovato interesse per la drammaturgia, a cui negli anni '40 e '50 avevano contribuito in modo significativo due fraterni amici di Camilleri, Ruggero Jacobbi e Flem Bollini³. Lo

¹ A. CAMILLERI, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2010, *Nota* dell'autore, p. 171.

² A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32 (testo raccolto da P. FLORES D'ARCAIS e curato da C. SCIUTO).

³ Cfr. nella serie *Gli amici di Camilleri*: S. DEMONTIS, “Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 16), pp. 67-75 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>; nonché EAD., “Andrea Camilleri e Flem Bollini: un'amicizia rocambolesca”, in D. CAOCCI (a cura di),

scrittore aveva conosciuto Carmen e Maria Della Costa a Roma nei primi anni '60, in occasione del mese della cultura brasiliana, celebrata attraverso la lettura di poesie, proiezioni di film (tra cui *O Cangaçeiro* di Lima Barreto)⁴ e rappresentazioni teatrali della compagnia *O Teatro Brasileiro de Comédia*⁵, l'equivalente – afferma Camilleri – della Compagnia del *Piccolo Teatro* di Milano. Tra gli artisti impegnati nelle recite figurava, come prima donna, Maria Della Costa⁶ e, nei panni dell'attrice giovane, Carmen, appunto. Quest'ultima è descritta come una persona inquieta, che conduceva una vita fatta di eccessi, dedita all'alcool e a una sregolata attività sessuale, come fosse preda di una forma di autodistruzione consapevole. Ricorda Camilleri: “Io la conobbi molto bene perché lei e Maria Della Costa erano ospiti di un mio grande amico che aveva diretto tre loro spettacoli in Brasile”⁷.

Dopo la *kermesse* romana, Camilleri e Carmen rimasero saltuariamente in contatto, sempre più sporadicamente, attraverso lo scambio di cartoline; quando la donna incise un disco, glielo fece avere; lo scrittore così ebbe modo di apprezzarne anche le doti canore⁸. Diversi anni dopo, nel 1987-88, Camilleri si recò in Brasile per presentare a Rio de Janeiro il suo ultimo spettacolo teatrale, *Il trucco e l'anima*, rielaborazione di alcuni poemi di Majakovskij, e avendo desiderio di riallacciare gli antichi rapporti, telefonò a São Paulo a Maria Della Costa, la quale gli diede notizie che lo lasciarono interdetto e stupefatto:

Quando le chiesi di Carmen, mi rispose: “Ma non lo sai? Si è fatta suora”. Io rimasi ablativo, come diceva Antonio Crast. Mai avrei immaginato una simile conversione. Ma non è finita. Una volta, nei titoli di coda di un bellissimo film brasiliano di Glauber Rocha, lessi: “Questo film è dedicato a Carmen XXX, che fu attrice, cantante, suora. Uccisa dagli indios del Mato Grosso”. La straordinaria figura di donna protagonista di *Noli me tangere* non è altro che lei⁹.

Purtroppo, lo scrittore fornisce dati così vaghi e generici da rendere assai difficile (se non impossibile) risalire all'identificazione della persona reale che gli aveva fornito il modello per la protagonista di *Noli me tangere*: possiamo essere certi solamente del fatto che Carmen morì prima del 1980, data dell'ultimo film di Glauber Rocha, morto anch'egli

Dalla Sicilia alle Americhe, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 85-87, <<https://www.camilleriindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>.

⁴ *O Cangaçeiro* ('Il brigante'), film di V. Lima Barreto (Brasile, 1953).

⁵ Il teatro, fondato a São Paulo nel 1948 dall'italiano Franco Zampari, si nutrì della collaborazione di Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e in particolar modo di Adolfo Celi nel ruolo di direttore artistico e regista.

⁶ L'attrice, a São Paulo nel 1954, aveva fondato col marito Sandro Polloni il *Teatro Maria Della Costa*; quindi, in realtà non faceva parte della compagnia de *O Teatro Brasileiro de Comédia*, in cui la stella all'epoca era Cacilda Becker.

⁷ Cfr. A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., p. 30. Il grande amico potrebbe essere Ruggero Jacobbi, che era rientrato in Italia nel 1960 dopo un lungo soggiorno in Brasile e aveva effettivamente curato la regia di alcuni spettacoli di Della Costa, per esempio, *Estrada do Tabaco* (1949), riduzione da *Tobacco Road* di Caldwell, e *A Mirandolina* (1955), una trasposizione de *La locandiera* di Goldoni. Potrebbe trattarsi tuttavia anche di Flem Bollini, che aveva vissuto in Brasile all'incirca nello stesso periodo e tra il 1956 e il 1958 aveva diretto l'attrice nel brechtiano *A Alma Boa de Set-Suan*, in *A Casa de Bernarda Alba* di García Lorca e in *A Rosa Tatuada* di Tennessee Williams. Per maggiori dettagli rimando a A. VANNUCCI, “La generazione dei registi italiani in Brasile”, in AA.VV., *Il teatro italiano nel mondo*, Atti del XX Convegno Internazionale “Il teatro italiano nel mondo” (Pescara, 28-29 novembre 2003), Pescara, Ediards, 2004, pp. 163-188; inoltre a M. DE LOURDES RABETTI, “Uma entrevista de 1981 com Ruggero Jacobbi, em Roma: «realismo à italiana» e teatro moderno no Brasil”, «Sala Preta», 18.2 (2018), pp. 5-31; infine a L. NASCIMENTO DE ALMEIDA, “L'influenza italiana nel teatro brasiliano”, in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, cit., pp. 76-80.

⁸ A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, cit., p. 30.

⁹ *Ibidem*.

precocemente l'anno successivo. Sorge sempre il dubbio che il falsario che albergava in Camilleri abbia inventato “un fulmineo castello di menzogne”¹⁰ su questa donna oppure che il suo nome non fosse realmente Carmen o che, comunque, lo spunto da lei fornitogli fosse ancora più labile di quanto dichiarato. Ma in questo caso, qual è la ragione che lo avrebbe spinto a introdurla nella Nota finale di *Noli me tangere* e a riparlare nello scritto pubblicato su «MicroMega»?

Pare più probabile, quindi, che si sia trattato di una conoscenza effettiva, anche se superficiale; il cognome potrebbe essere stato omissso per assicurarle l'anonimato oppure semplicemente perché non lo ricordava. Camilleri, però, sembra considerare importante l'averla conosciuta e intende tributarle un omaggio – sulla base del ruolo di testimone privilegiato che ha rivestito: *E forse io solo / so ancora / che visse*¹¹ – e dunque sceglie di mantenere vivo il ricordo di questa vita consumata intensamente e drammaticamente spezzata, attraverso la forza eternatrice della poesia; decide di perpetuare la memoria di una donna che lo aveva incuriosito e indotto a riflettere sulle motivazioni che possono portare un individuo a scegliere di annullarsi, di sprofondare nell'abisso¹² per poi magari, a fatica, riemergere; motivi che restano per noi inconoscibili.

Per descrivere Carmen/Laura, Camilleri ha utilizzato “la parabola di Rashomon”, come direbbe l'amico e sodale Manolo Vázquez Montalbán: “Se cuenta un mismo hecho mediante distintas apreciaciones de diferentes testigos y el espectador ha de hacer el esfuerzo de elegir una de las versiones o ir reuniendo elementos de una y de otra”¹³. Così viene delineata la contraddittoria personalità di Laura Garaudo, con le sue diverse sfaccettature e le differenti percezioni che di lei hanno gli altri: il marito, gli amanti fissi e occasionali, la domestica, il professore, l'amica del cuore; tratti che verosimilmente appartenevano anche a Carmen:

[...] non aveva voglia di fare niente e se ne restava per ore a letto a guardare il soffitto. Silenziosa e di cattivo umore, guai a disturbarla. Interrompeva completamente i rapporti col mondo esterno, me compreso. Staccava la spina, come si usa dire.

[...] Si infatua di uomini, di bambini, di imprese utopiche... allora spende tutta se stessa, si dona completamente, ciecamente, e spessissimo, quando s'accorge di essersi regalata invano, ne esce come dissugata e disgustata. Riceve ferite profonde che riesce in qualche modo a nascondere, a dissimulare...

[...] Mi sbaglierò, ma a me, e non solo a me, è parsa sempre una donna superficiale, volubile, incapace di grandi sentimenti, dal sesso un po' troppo facile, per niente istruita... [...]

¹⁰ A. CAMILLERI, *Noli me tangere*, cit., p. 134. Propende per tale ipotesi una recensione che insinua: “Ha un certo sapore di *boutade* l'invenzione dell'amica attrice divenuta suora missionaria in Brasile” (D. SESSA, “Le *Vichinghe volanti*” e “*Noli me tangere*”: l'eros che non ti aspetti da Camilleri”, «Barbadillo», 10/02/2016, <<http://www.barbadillo.it/53087-libri-le-vichinghe-volanti-e-noli-me-tangere-leros-che-non-ti-aspetti-da-camilleri>> [consultato l'8 dicembre 2024]).

¹¹ Si tratta dei versi finali di G. UNGARETTI, *In memoria*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* Milano, Mondadori, 1992, pp. 21-22.

¹² Camilleri ha manifestato diverse volte analogo interesse per chi avesse fatto la scelta volontaria di vivere ai margini della società o di abbandonarla diventando barbone. Sono ravvisabili figure di questo genere nella serie di Montalbano: per esempio Calòrio / Livio Zanuttin, in perpetua fuga da un tragico avvenimento del suo passato ne *La sigla*; Eva Richter, presunta indovina, che non ha avuto pace per quarant'anni finché non ha rintracciato l'assassino del fratello ne *La veggente* (entrambi i racconti compaiono in *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998); oppure Mario, il chirurgo oppresso dal senso di colpa che ha scelto di spiare diventando un vagabondo, il quale riveste un ruolo decisivo nel romanzo *Un covo di vipere* (Palermo, Sellerio, 2013).

¹³ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galíndez*, prólogo de M. VILAS, Barcelona, Anagrama, 2018, p. 11. Camilleri ha adottato tale tecnica in alcuni volumi in cui si è proposto di ricostruire, in maniera romanzesca, figure sfuggenti come l'architetto Edoardo Persico (*Dentro il labirinto*, Milano, Skira, 2012) oppure l'umanista Flavio Mitridate (*Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014).

un'arrivista che ha sposato un illustre scrittore per farsi facilmente pubblicare il romanzetto che sta scrivendo e avere l'appoggio degli amici critici.

[...] Nun me stava né simpatica né antipatica. Ma era una che nun rompeva, che non arzava mai la voce, che se sbagliavi 'na cosa nun faceva 'na tragedia.

[...] “A parte il fatto che era molto bella, il che non guasta mai, era anche molto intelligente, pronta, acuta. E poi... sempre sorridente, cordiale con tutti...”

“Ma la sua eccezionalità in che consisteva?”

“Aveva delle intuizioni fulminee, folgoranti, ci lasciavano tutti perplessi, ma poi, alla prova dei fatti, si rivelavano esatte.”

[...] aveva momenti di una sincerità assoluta, spiazzante, addirittura brutale, ma aveva anche momenti nei quali letteralmente guazzava nella menzogna. A volte mentiva senza necessità, per il gusto di mentire. Chiederle la verità era come giocare ai dadi. Poteva darsi che te la diceva tutta, impudicamente, senza reticenze, la verità nuda e cruda, e poteva anche darsi invece che costruiva un fulmineo castello di menzogne tutte plausibili e facilmente spacciabili per verità. Se non voleva dire com'era andata davvero una certa faccenda, non c'era verso¹⁴.

Non conosceremo mai le fattezze di Carmen, nemmeno attraverso la sua proiezione romanzesca, definita a più riprese bellissima e carnale, ma senza fornire ulteriori particolari della sua fisicità: possiamo immaginarla bruna, statuaria e sensuale come Florinda Bolkan, oppure minuta e intensa come Sonia Braga, magari bionda ed eterea come Maria della Costa. Possiamo solo ipotizzare, anche attraverso la crisi spirituale della Laura camilleriana, le cause che l'hanno portata a rivoluzionare la sua esistenza, alla determinazione di “vivere non per sé, ma per gli altri. Darsi totalmente agli altri, dimenticando il proprio corpo, le sue esigenze”¹⁵: se è da scartare una moralistica ansia di redenzione che mal si accorda con l'ideologia dell'Autore, risulta più plausibile una ricerca introspettiva, volta a trovare il proprio posto nel mondo, forse nel tentativo di dare un senso al proprio agire o per colmare un malessere esistenziale, un vuoto fonte di inquietudine:

Non sono mai riuscita a colmare questo vuoto, quest'assenza che stranamente, col passare degli anni, invece di pesarmi di meno diventava come una ferita mai rimarginata. [...] Tu mi hai ascoltata con tutto te stesso, mi hai capita così tanto da potermi lasciare intravedere una possibile via d'uscita, una lontana, anche se difficile, soluzione. Una soluzione radicale per la quale occorre molto coraggio da parte mia. [...] Ora mi sento pronta¹⁶.

Non sapremo mai quanto ci sia di Carmen in Laura; siamo consapevoli però dell'interesse di Camilleri per le donne complesse, coraggiose, anticonvenzionali e fuori dagli schemi – basti pensare a Eleonora di Moura ne *La rivoluzione della luna*, alle figure femminili protagoniste dei volumi *La pensione Eva* e *Donne* – in grado di fare scelte difficili e talvolta scomode e rischiose, di prendere decisioni che manifestano un impegno civile nei confronti della società. Quello stesso impegno che ha connotato la presenza di Andrea Camilleri nel suo lungo e fertile soggiorno sulla terra.

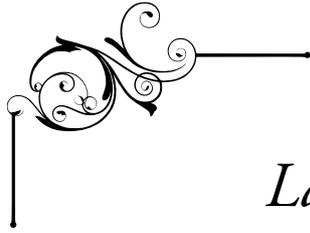
¹⁴ A. CAMILLERI, *Noli me tangere*, cit., pp. 9, 19-21, 37, 46, 134.

¹⁵ Ivi, p. 169.

¹⁶ Ivi, pp. 105-106 (il corsivo è nel testo).

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *La sigla*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 35-46.
- CAMILLERI, ANDREA, *La veggente*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 229-240.
- CAMILLERI, ANDREA, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Dentro il labirinto*, Milano, Skira, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32 (testo raccolto da PAOLO FLORES D'ARCAIS e curato da CINZIA SCIUTO).
- DEMONTIS, SIMONA, “Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri”, in G. CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 16), pp. 67-75, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.
- DEMONTIS, SIMONA, “Andrea Camilleri e Flem Bollini: un'amicizia rocambolesca”, in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 85-87, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18/>>.
- LOURDES RABETTI, MARIA DE, “Uma entrevista de 1981 com Ruggero Jacobbi, em Roma: «realismo à italiana» e teatro moderno no Brasil”, «Sala Preta», 18/2 (2018), pp. 5-31.
- NASCIMENTO DE ALMEIDA, LUCIANA, “L'influenza italiana nel teatro brasiliano”, in GIOVANNI CAPRARA (a cura di), *La memoria e il progetto*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 16), pp. 76-80, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.
- SESSA, DANIELA, “*Le Vichinghe volanti*” e “*Noli me tangere*”: l'eros che non ti aspetti da Camilleri”, «Barbadillo», 10/02/2016, <<http://www.barbadillo.it/53087-libri-le-vichinghe-volanti-e-noli-me-tangere-leros-che-non-ti-aspetti-da-camilleri>> [consultato l'8 dicembre 2024].
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1992.
- VANNUCCI, ALESSANDRA, “La generazione dei registi italiani in Brasile”, in AA.VV., *Il teatro italiano nel mondo*, Atti del XX Convegno Internazionale “Il teatro italiano nel mondo” (Pescara, 28-29 novembre 2003), Pescara, Edizars, 2004, pp. 163-188.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL, *Galíndez*, prólogo de MANUEL VILAS, Barcelona, Anagrama, 2018 [I ed. Barcelona, RBA Editores 1990].



La Biblioteca di Camilleri

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

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

Di questa seconda biblioteca vorremmo qui compilare un catalogo minimo.

L'incontro speciale fra Andrea Camilleri e Augusto De Angelis

LUCA CROVI

In un agile fascicoletto intitolato *Alcune cose che so di Montalbano*, allegato al cd *Montalbano a viva voce* edito da Mondadori nel 2002, Andrea Camilleri ha evidenziato la sua scelta di scrivere gialli, spiegando le motivazioni che lo avevano convinto a credere in questo genere narrativo anche grazie a quello che aveva potuto leggere della scuola di narratori di *suspense* italiana:

quando ho cominciato a leggere Dürrenmatt, quando ho letto Bioy Casares, per non parlare di Gadda e Sciascia, mi sono reso subito conto che il giallo poteva essere anche altre cose. Che si potesse scrivere il giallo italiano io l'ho pensato dal primo momento. Non ho mai creduto che il rischio, che la condanna del giallo italiano, come si continuava a dire allora, fosse l'implausibilità. Augusto De Angelis l'aveva già dimostrato, con il suo commissario De Vincenzi, che l'ambientazione italiana poteva essere plausibilissima per un giallo. Non parliamo di Scerbanenco, che è stato un grande anticipatore della realtà. Quando noi leggevamo romanzi crudelissimi come *I milanesi ammazzano al sabato*, pensavamo "va be', ha una fantasia volta al male, poveraccio". Invece non era così, lui sapeva come sarebbero andate a finire le cose. Prevedeva. Quando lessi la Milano di Scerbanenco, così viva, così al di fuori di ogni tipo di convenzione e di luogo comune, mi sentii autorizzato anch'io a dare nomi italiani, ambientazioni italiane ai miei personaggi, alle mie storie. Questo adesso può apparire scontato, ma per gli scrittori della mia generazione non lo era. In realtà, Duca Lamberti, l'eroe di Scerbanenco, o il commissario De Vincenzi, sono ancora per molti aspetti dei personaggi non normali, eccezionali: Duca Lamberti è un medico radiato dall'ordine dei medici, il commissario De Vincenzi ha le visioni... Questi erano i soli aspetti che non mi convincevano. A me è sempre piaciuto l'individuo normale, assolutamente privo di tratti eccezionali, un individuo in grado di connettere i fatti tra loro e di ragionarci sopra. Questo era il mio ideale. E questo ideale aveva un nome: Simenon¹.

A breve distanza da quelle dichiarazioni, in un intervento pubblico del 27 maggio 2003 (tenuto nella Basilica di Massenzio a Roma e intitolato *Passato, futuro e variazioni sul tema*)², Andrea Camilleri reindicò nello specifico due scrittori che gli avevano in qualche modo mostrato la strada da percorrere per poter costruire il personaggio del commissario Montalbano: Carlo Emilio Gadda che con il suo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* gli "aveva dato il coraggio di scrivere in dialetto" ma anche Augusto De Angelis che creando il commissario De Vincenzi aveva creato un investigatore "di buone letture, che tiene conto della logica quanto delle suggestioni, dei suggerimenti che vengono dalla sua solida cultura"³.

¹ A. CAMILLERI, *Alcune cose che so di Montalbano*, in ID., *Montalbano a viva voce*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 14-15.

² A. CAMILLERI, *Passato, Futuro: qualche variazione sul tema. Uno dei grandi interrogativi che assillano l'uomo, tra filosofia e narrativa, teologia e scienza: Camilleri indaga*, Roma, Basilica di Massenzio, 27 maggio 2003, <<https://www.vigata.org/manifestazioni/massenzio.shtml>> [consultato il 25 novembre 2024]

³ A. CAMILLERI, *Alcune cose che so di Montalbano*, cit., p. 14.

Camilleri sapeva benissimo che Gadda e De Angelis erano stati fra i primi a porsi la questione su come si poteva scrivere un giallo italiano e in *Difesa di un colore*, riproposto su suggerimento dello stesso autore in appendice al romanzo *KM 123* (2019)⁴, ricorda anche il lavoro importante fatto da un altro autore come Alessandro Varaldo che in un articolo intitolato “Dramma e romanzo poliziesco”, scrisse una specie di manifesto del giallo all’italiana e lo concluse con questa domanda:

come gli autori inglesi ci hanno abituati a considerare di quasi pubblico dominio Piccadilly e lo Strand, come gli autori americani ci abituanano alla Quinta Strada e ai quartieri di Brooklyn, come noi conosciamo palmo a palmo per virtù di scrittori stranieri le loro nazioni, non vi sembrerebbe ottima cosa che anche i nostri scrittori, specialmente quelli che trattano un certo genere alla moda, parlassero un po’ dell’Italia?⁵

Si trattava della proposta di “una via italiana al poliziesco, dunque”. E il papà del commissario Montalbano prosegue, sottolineando come, poco tempo dopo, farà eco al chiaro intervento di Varaldo anche Augusto De Angelis che sosterrà: “Ho voluto e voglio fare un romanzo poliziesco italiano. Dicono che da noi mancano i *detectives*, mancano i *policemen* e mancano i *gangsters*. Sarà, a ogni modo a me pare che non manchino i delitti”⁶. Proseguendo nella sua analisi Camilleri sottolinea che non tutti furono d’accordo con queste prese di posizione:

Alberto Savinio però taglia corto. “Il giallo italiano è assurdo per ipotesi. Prima di tutto è una imitazione e porta addosso tutte le pene di questa condizione infelicissima. Oltre a ciò manca al giallo italiano, *et pour cause*, il romanticismo criminalesco del giallo anglosassone. Le nostre città tutt’altro che tentacolari e rinettate dal sole «non fanno quadro» al giallo né può «fargli ambiente» la nostra brava borghesia. Dove sono i mostri della criminalità, dove i re del delitto?”⁷ È interessante ricordare, a questo proposito, come Antonio Gramsci, riflettendo sul romanzo poliziesco, e in particolare su Gilbert K. Chesterton, puntasse la sua analisi sugli elementi psicologici del giallo piuttosto che sulla sua collocazione e limitazione geografica. Varaldo e De Angelis manterrano fino alla fine i loro propositi. Il primo crea la figura del commissario Ascanio Bonichi, che fuma sigari, porta i baffi, che tutti chiamano “sor Ascanio” e che agisce in una Roma sonnolenta e provinciale malgrado le sollecitazioni fasciste. Non vi sembra di sentire un vago odore di *Pasticciaccio*? Da parte sua De Angelis, che già si era fatto conoscere come eccezionale cronista di un quotidiano, inventa il commissario De Vincenzi, certamente la più riuscita figura d’investigatore tra le due guerre. De Vincenzi, che lavora a Milano, a San Fedele, preferibilmente di notte, è uomo d’impegnative letture, da Platone a Freud, da san Paolo a Lawrence, e nelle sue indagini tiene conto tanto della logica quanto delle suggestioni, dei suggerimenti che gli provengono dalla sua solida cultura⁸.

⁴ A. CAMILLERI, *Difesa di un colore*, in ID., *KM 123*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 139-154. Il testo era già comparso in G. DE MARCHIS, L. GRANDI, O. INNOCENTI (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino*, Roma, La Nuova Frontiera, 2005, pp. 61-72; poi in A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 132-144.

⁵ A. VARALDO, “Dramma e romanzo poliziesco”, *apud* A. CAMILLERI, *Difesa di un colore*, cit., pp. 144-145.

⁶ A. DE ANGELIS, *apud* A. CAMILLERI, *Difesa di un colore*, cit., p. 145.

⁷ A. SAVINIO, *Romanzo poliziesco*, *apud* A. CAMILLERI, *Difesa di un colore*, cit., p. 145.

⁸ A. CAMILLERI, *Difesa di un colore*, cit., pp. 145-146.

Leggendo i successivi romanzi ideati da Andrea Camilleri si potrebbe fare un parallelo fra il commissario Montalbano e il commissario De Vincenzi evidenziando che entrambi hanno un rapporto molto consapevole con la realtà che li circonda e persino entrambi un rapporto continuativo e speciale con i libri, le cui letture vengono condivise esplicitamente con i lettori. Il personaggio creato da Augusto de Angelis permise a Camilleri di poter ipotizzare una nuova via mediterranea al giallo italiano e spesso si è trovato a citare De Vincenzi come un modello narrativo riuscito. D'altro canto anche gli sceneggiati Rai messi in onda fra il 1974 e il 1977 avevano mostrato come il personaggio non fosse invecchiato nel tempo. In quella serie per la prima volta gli sceneggiatori Manlio Scarpelli, Bruno Di Geronimo, Paolo Barberio e Nino Palumbo fanno emergere in primo piano l'antifascismo di De Vincenzi. E Paolo Stoppa divenne in quell'occasione il perfetto interprete del "poeta del crimine". La Rai aveva già prodotto con successo le serie di Laura Storm, dell'Ispettore Sheridan e del Commissario Maigret che avevano visto il coinvolgimento produttivo di Camilleri. E la serie di De Vincenzi era il perfetto proseguimento del lavoro di esplorazione del giallo nazionale fatto dalla tv italiana. Oreste del Buono diede di nuovo lustro al lavoro di De Angelis pubblicando da Longanesi una preziosa riedizione delle inchieste del commissario De Vincenzi che ne sottolinea l'originalità. Le caratteristiche del personaggio mi sono trovato a riassumerle in un mio romanzo intitolato *La velocità della tartaruga* dove ho ripreso alcune delle descrizioni di De Angelis:

Erano stati i compagni di collegio a soprannominare poeta Carlo De Vincenzi, vedendolo spesso recitare con intensità rime in classe, entusiasarsi per le liriche di Dante, Petrarca, Poe. Lo avevano osservato studiare con passione sant'Agostino e Platone. Chissà cosa frullava nella sua testa. Di certo il mistero dell'anima umana lo aveva sempre affascinato. Tutti si sarebbero immaginati per lui una carriera da letterato, mai che avrebbe scelto di fare il poliziotto. E se qualcuno gli avesse chiesto perché aveva deciso di svolgere un lavoro così difficile e pericoloso la sua risposta sarebbe stata obiettiva e sincera: nel mestiere di investigatore sentiva la poesia... la poesia di lavorare tutti i giorni in una stanza grigia, polverosa e in cui troneggiava un tavolo consumato dal tempo e dai tarli. Una stanza in cui una vecchia stufa sembrava soffrire in tutte le sue giunture per poterlo riscaldare. Anche lo squillo del telefono in quel luogo aveva un suono importante. E le notti di attesa, quelle in cui la nebbia riempiva piazza San Fedele e attraversava nel profondo il cortile dell'antico convento diventato sede della questura, avevano portato De Vincenzi a sostituire i reprobri ai santi nella sua testa di poliziotto. Dannate sere in cui nulla avviene eppure tutto avviene. Perché nella grande città addormentata, anche nel momento in cui solo si bisbiglia, i drammi appaiono infiniti. Non per forza dovevano essere fatti sanguinosi quelli che gli venivano riportati, l'importante era che risultassero inesplicabili e complessi. De Vincenzi era convinto in cuor suo che i fatti più terribili non fossero quelli che culminavano in un colpo di rivoltella o in un affondo di coltello. Anzi. E proprio per questo stava ad attenderli in silenzio nel suo ufficio. L'attesa non lo snervava ma lo temprava, era abituato a passare ore e ore in San Fedele, concentrandosi sui libri che regolarmente riempivano il suo cassetto. Testi di Platone, sant'Agostino, Freud, Lawrence e persino qualche giallo di Conan Doyle, Maurice Leblanc, Chesterton...⁹.

Rimettere in scena il commissario De Vincenzi è stato per me una sfida e un divertimento che ho portato a termine anche nei precedenti *L'ombra del campione*, *L'ultima canzone del naviglio*, *Il Gigante e la Madonnina*, *Il mistero della Torre del Parco* e *La ballata degli affogati*. Volevo narrare la Milano degli anni Venti e Trenta con gli occhi di un investigatore speciale. Carlo De Vincenzi è un poeta dell'anima per la sua capacità di

⁹ L. CROVI, *La velocità della tartaruga*, Milano, Rizzoli, 2024, pp. 103-104.

comprendere le ragioni di vittime e colpevoli. De Angelis era consapevole che la letteratura “fosse il frutto color sangue” dell’epoca che stava vivendo e mise tutta la sua esperienza di giornalista al servizio della sua narrativa. Ho scelto di usare un’ambientazione storica reale per un personaggio immaginario, cosa che il suo creatore (soggetto alla censura fascista) non poteva fare; inoltre ho innestato fin dal primo romanzo elementi della mia memoria familiare, inserendo come personaggio la mia bisnonna Maria Matilde Ballerini che ho messo a fare il lavoro di portinaia (che svolse realmente), non in una portineria qualsiasi, ma in quella di De Vincenzi. Nei miei romanzi mi è capitato anche di inserire un personaggio davvero speciale che incrocia le sue vicende con il commissario. Si tratta di Carmelo Camilleri, il prozio di Andrea Camilleri che ha ispirato la figura di Montalbano, e che venne trasferito a Milano dove si occupò dell’indagine sulla bomba di Piazza Giulio Cesare del 1928. Camilleri individuò i moventi dell’attentato e identificò i colpevoli ma venne rimosso dall’incarico. Suo nipote Andrea ha raccontato le sue vicissitudini in uno dei racconti più toccanti contenuti in *Esercizi di memoria*¹⁰. L’aver messo in scena il personaggio immaginario di De Angelis e il prozio reale di Camilleri mi ha permesso di unire fantasia e realtà in un contesto storico reale, tornando a riunire quel legame sentimentale che è esistito fin dall’inizio fra il narratore romano e quello siciliano.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 224-229.

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Alcune cose che so di Montalbano*, in ID., *Montalbano a viva voce*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 9-34.
- CAMILLERI, ANDREA, *Passato, Futuro: qualche variazione sul tema. Uno dei grandi interrogativi che assillano l'uomo, tra filosofia e narrativa, teologia e scienza: Camilleri indaga*, Roma, Basilica di Massenzio, 27 maggio 2003, <<https://www.vigata.org/manifestazioni/massenzio.shtml>> [consultato il 25 novembre 2024].
- CAMILLERI, ANDREA, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- CROVI, LUCA, *La velocità della tartaruga*, Milano, Rizzoli, 2024.
- DE MARCHIS, GIORGIO; GRANDI, LETIZIA; INNOCENTI ORSETTA (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzeola, Nino Borsellino*, Roma, La Nuova Frontiera, 2005.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZŐKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUVOLE, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZŐKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche 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)
12. *Parole, musica (e immagini)* (CAOCCI, MACCHIARELLA, MARCI, MATT, RUGGERINI)
13. *Le magie del contastorie* (AGNELLO HORNBY, CAPECCHI, DE MOLA, GIUBILEI, LUPO, MARCI, PICCINI, SCRIVANO)
14. *Tra letteratura e spettacolo* (BIONDI, BORCHETTA, COSTA, CROVI, GEDDES DA FILICAIA, MARCI)
15. *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri* (DANTI, DE FAZIO, DEMONTIS, MARCI, MATT, RUGGERINI, SZŐKE, TOSO)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZŐKE, ZECCA)
17. *Camilleri narratore storico e civile* (CAPRARA, LONGHITANO, MARCI, MEJÍA ESTÉVEZ, PÉREZ MEDRANO, ZUCCALA)
18. *Dalla Sicilia alle Americhe* (BANCHERI, BORCHETTA, CASINI, CAOCCI, DEMONTIS, FAVARO, MARCI, PARDINI)
19. *Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)* (MARIANNA CASTIGLIONE, MARINA CASTIGLIONE, DEMONTIS, DERIU, PORCEDDU, TREU, VIKSTRÖM)

20. *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»* (CAPECCHI, DANTI, LONGHITANO, NIGRO, MARCI, MATT, VITTOZ, WOZNIAK)
21. *La cululùchira e altri temi di Vigàta* (AGOVINO, DEMONTIS, EPIFANI, LOZZI GALLO, LUSCI, MARCI, SEBASTIANI)
22. *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni* (BIANCO, FIORILLA, LUPERINI, MARCI, RUGGERINI)
23. *La narrazione autobiografica di uno Scrittore* (DEMONTIS, MARCI, RUGGERINI)
24. *Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana* (BUSACCHI, DANTI, MARCI, SZÖKE, TAGLIAGAMBE)
25. *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli* (CROVI, DEMONTIS, DERIU, FAVARO, OTTONELLO, SEBASTIANI, VELASCO LÓPEZ)

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

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

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

Volume speciale 2024/2. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri nell'opera narrativa.*

Il Tiresia di Camilleri ripercorre la propria avventura di personaggio letterario,
dall'*Odissea* omerica fino al tardo Novecento
Francesco Ottonello

Camilleri, attraverso personaggi come Tiresia e Caino, si rappresenta nel duplice ruolo di narratore e attore, divenendo una sorta di collegamento fra tradizione e modernità, autobiografia e rielaborazione mitologica. In questo modo, la scrittura si configura non solo come strumento espressivo, ma anche come mezzo di connessione tra consuetudine orale e cultura scritta.

Morena Deriu