

# Quaderni camilleriani

# 7

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

## Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri



**Le Collane di Rhesis**

*International Journal of Linguistics, Philology and Literature*

DIPLLBC





## LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rthesis

## Quaderni camilleriani 7

Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri

### *Comitato Scientifico*

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), PAOLA CAEDDU (Università di Sassari), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DARIO LANFRANCA (Université Paris 8), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (The Catholic University of America, Washington, D.C.), SIMONA MAMBRINI (Università di Cagliari), GIUSEPPE MARCI (Università di Cagliari), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARÍA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), EMILIO ORTEGA ARJONILLA (Universidad de Málaga), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), LUIGI TASSONI (Università di Pécs), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

### *Direzione*

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

### *Coordinamento redazionale*

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

### *Impaginazione e grafica*

FEDERICO DIANA

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

Le Collane di Rhesis

# Quaderni camilleriani 7

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

## Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri

A cura di  
Morena Deriu, Giuseppe Marci

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

## Quaderni camilleriani 7

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

Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri

ISBN: 978-88-943068-3-5

2019 Grafiche Ghiani

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

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



Fondazione  
di Sardegna



## QUADERNI CAMILLERIANI 7

7 *Premessa*  
GIUSEPPE MARCI

### **Testimonianze**

23 *Conversazione con Simonetta Agnello Hornby: Camilleri, la letteratura, la vita*

31 *Il piacere di vivere da siciliani (e da italiani). Alberto Sironi racconta il Montalbano televisivo*

37 *Topalbano, commissario a Vigatta: a colloquio con Francesco Artibani*  
GIOVANNI CAPRARA

41 *Tradurre in spagnolo Simonetta Agnello Hornby*  
CARLOS GUMPERT

### **Saggi**

53 *L'isola di Topalbano. Da Vigàta ai tesori di Cariddi*  
GIOVANNI CAPRARA

69 *La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. Excursus sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri*  
SIMONA DEMONTIS

83 *Parole e paradigmi sulla questione meridionale. Dall'inchiesta sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari*  
MARCO PIGNOTTI

94 *La preminenza dell'olivo: paesaggi della memoria tra Mediterraneo ed Europa*  
GIUSEPPE BARBERA





# Premessa

---

GIUSEPPE MARCI

Mentre questo settimo volume dei *Quaderni camilleriani* era in allestimento, le Edizioni Henry Beyle hanno dato alle stampe *Mediterraneo. Una antologia* che, come introduzione, ripropone uno scritto pubblicato da Leonardo Sciascia nel 1984, col titolo redazionale: *Le isole del Mediterraneo: miti, vita, emblemi*.

Le parole dello scrittore – che, in quell’occasione, prendeva spunto da un viaggio a Malta per dire del Mediterraneo, delle isole, delle donne e degli uomini che le abitano e le hanno abitate fin dall’antichità, della fatica e del dolore di vivere in quel contesto mirabile che sconfinava nel mito – ci sono parse un viatico per il volume, che già avevamo deciso di intitolare: *Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*. Sapendo bene che questo binomio non appartiene solo alle isole e che anche nelle terre continentali ha attecchito, fecondando poesie e racconti, ma intendendo dire che nella Sicilia, e nelle altre isole bagnate dal Mediterraneo, si è sviluppata nei secoli una tradizione letteraria, in versi e in prosa, della quale occorre tenere debito conto per comprendere meglio il senso del presente (travagliato e doloroso, se ci riferiamo a quel mare e alle isole che bagna) e quindi le opere degli autori che, come Camilleri, se ne fanno interpreti.

Lo scrittore di Racalmuto, per spiegare Malta – dove era giunto – e la residenza abitata dal Presidente della Repubblica maltese che lo ospitava, sente di dover evocare «il mondo dell’*Odissea*» e «i re pastori e contadini delle isole in cui peregrinò Ulisse»<sup>1</sup>; e, facendo cenno al travaglio del viaggio appena compiuto per giungere a Malta, parla di Nettuno, «irato» come spesso gli accade di essere (ma anche di Leopardi e Savinio, per le etimologie derivanti dal termine ‘nave’; di Ulisse e di Itaca, di San Paolo, naufrago a Malta): «Nettuno è sempre, con la complicità di Eolo, una rombante e a volte micidiale presenza nelle piccole isole del Mediterraneo»<sup>2</sup>. Né trascura di evocare Ippolito Pindemonte e il dialogo poetico con Ugo Foscolo: «Felice te che il regno ampio dei venti / Ippolito, a’ tuoi verdi anni correvi», aveva scritto il poeta di Zante, e Pindemonte gli aveva risposto: «Foscolo, è vero, il regno ampio de’ venti / Io corsi a’ miei verdi anni, e il mar Sicano / Solcai non una volta, e a quando a quando / Con piè leggier dalla mia fida barca / Mi lanciavi in quell’isola, ove Ulisse / Trovò i Ciclopi, io donne oneste, e belle»<sup>3</sup>.

Esiste, dunque, un ampio e variegato contesto storico, culturale e letterario che dobbiamo conoscere in rapporto alle opere di Andrea Camilleri ambientate in un’isola, ma non concluse dal perimetro delle sue coste. Ed esistono problematiche – in primo luogo, ma non uniche, quelle letterarie – da indagare con il concorso di ottiche disciplinari diverse: su tale base abbiamo composto il quadro che proponiamo. Il volume è aperto da due *testimonianze*: quella di Simonetta Agnello Hornby, che parla della sua scrittura e di quella di Camilleri, della felicità, come pure del dolore; e quella di Alberto Sironi, regista dei film che hanno portato sullo schermo televisivo le inchieste del Commissario Montalbano; lo chiude un *cameo* di Giuseppe Barbera. Lo abbiamo fortemente voluto

---

<sup>1</sup> L. SCIASCIA, *Introduzione*, in ID., *Mediterraneo. Una Antologia* (fotografie di Enzo Regazzini), Milano, Edizioni Henry Beyle, 2019, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 20.

questo ‘atipico’ contributo scritto da un esperto di colture arboree e delle letterature che di alberi parlano: dall’*Odissea*, dove si dice di Odisseo naufrago nell’isola dei Feaci che trova riparo sotto i rami di «un doppio cespuglio / cresciuto insieme da un ceppo d’olivo e oleastro» (*Od.* 5.476-477, trad. di Rosa Calzecchi Onesti), al Pirandello dell’*olivo saraceno*, a Grazia Deledda, a Sciascia (che non possiamo, ancora una volta, non citare), a Camilleri, appunto.

Nel corso del VII Seminario sull’opera di Andrea Camilleri, Simonetta Agnello Hornby ha dialogato con sei attente lettrici alla presenza di una scultura lignea di Pinuccio Sciola, che qui vogliamo ricordare, nel terzo anniversario della morte.

Sciola è stato uno scultore della pietra, di trachiti, basalti, marmi, graniti che aveva iniziato a plasmare da giovane, a poco a poco scoprendo sonorità incluse nella materia che faceva emergere insieme alla forma, fino a produrre una musica mai udita. Scolpiva anche il legno e plasmava l’argilla, creando opere cariche di drammaticità, come i crocefissi che esaltano le naturali torsioni del legno; o ricche di partecipazione umana, come le terrecotte della serie *Genti de bidda mia*. Una di quelle terrecotte si trova ora nella casa di Andrea Camilleri.

Entrambi avevano partecipato alla serata conclusiva del Seminario, pensata come momento di dialogo tra lo scrittore, gli studenti che si erano occupati delle sue opere nel corso del I Seminario, i lettori arrivati da ogni parte della Sardegna. Sciola partecipò a quell’evento portando una sua arpa sonora, mirabile per eleganza e levità: senza dire dei suoni che le mani dell’Artista sapevano ricavarne, semplicemente sfiorandola.

Camilleri ascoltava, scoprendo in Sciola doti umane e artistiche somiglianti alle proprie: in primo luogo la generosità creativa. Simili, lo scrittore e lo scultore, nell’ardimento della concezione; ambedue sorgenti perenni che non si arrestano davanti al rischio insito in una produzione abbondante.

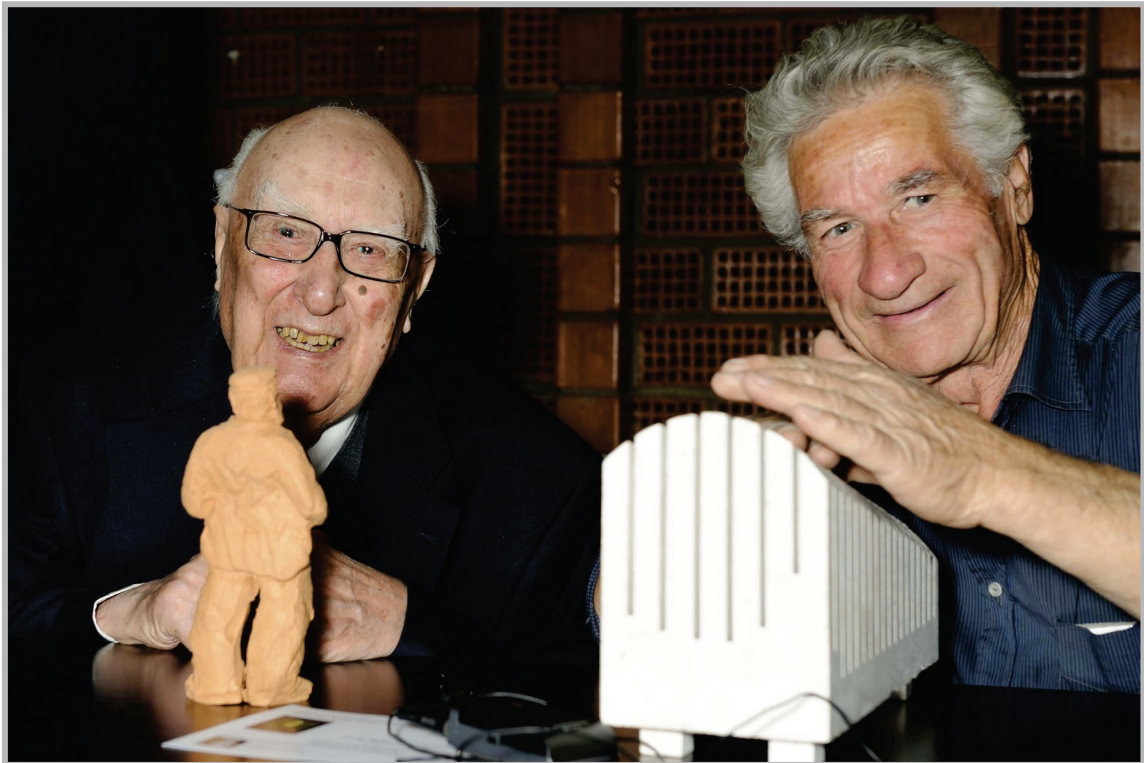
Per questo li avevamo invitati insieme, pensando che l’organizzatore culturale è, nel suo piccolo, un ‘pontefice’, un costruttore di ponti, percorrendo i quali il pubblico può incontrare l’arte, e gli artisti, come in quel caso, possono dialogare tra loro, e con noi.

La medesima missione abbiamo affidato ai *Quaderni camilleriani*, concepiti come un tramite tra lo scrittore e i lettori ai quali, anche in questo numero, dedicato a *Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, offriamo gli sguardi di studiosi esperti in diversi campi del sapere. Così pure diverse sono le età di chi ha dato un contributo con gli articoli o partecipando alla conversazione con Simonetta Agnello Hornby: il mondo della cultura non può sottrarsi al compito di favorire il confronto tra generazioni, anche, o forse più, in un tempo in cui il divario generazionale sembra essere diventato uno dei problemi di cui il mondo contemporaneo soffre.





1.



2.



3.



4.



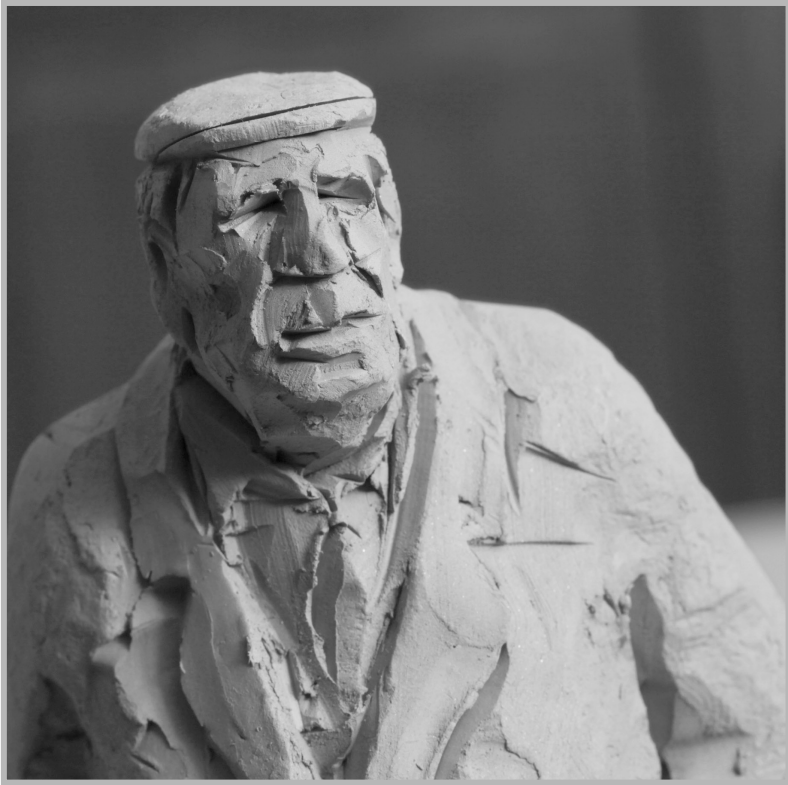
5.



6.



7.



8.



9.





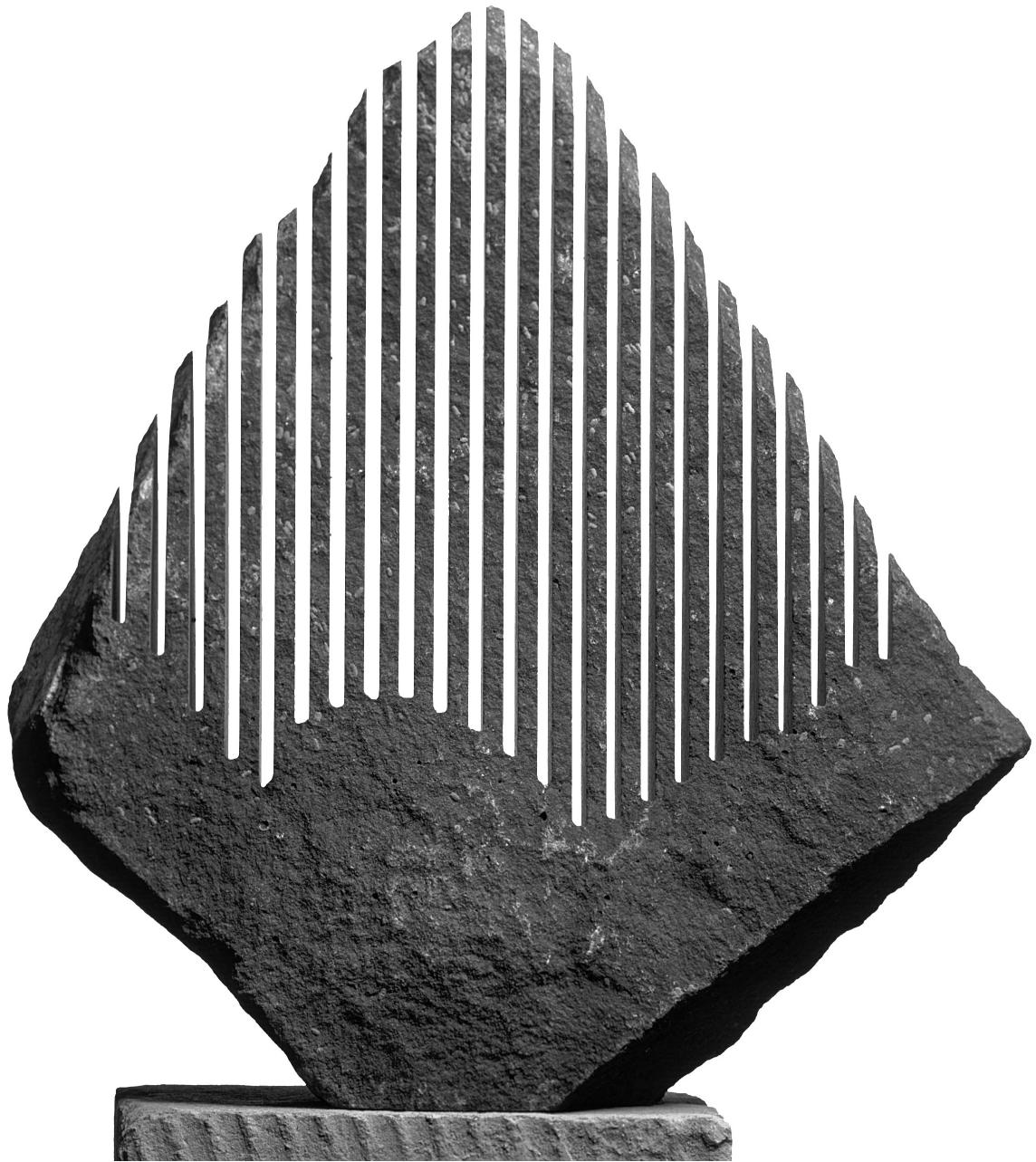
10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.

Foto 1-6: Andrea Camilleri e Pinuccio Sciola (Cagliari, maggio 2013); © Francesco Cogotti

Foto 7-13: Opere di Pinuccio Sciola; © Giorgio Dettori

Foto 14-15: Conversazione con Simonetta Agnello Hornby (Cagliari, febbraio 2019); © Sergio Nuvoli

Foto 16-17: Incontro con Albero Sironi (Cagliari, febbraio 2019); © Marco Lutz; numero 16 (da sinistra) Alberto Sironi e Ignazio Macchiarella; numero 17 (da sinistra) Antioco Floris, Alberto Sironi e Ignazio Macchiarella.



# Testimonianze





## Conversazione con Simonetta Agnello Hornby: Camilleri, la letteratura, la vita<sup>1</sup>

---

**Manuela Arca:** In questa conversazione ciascuna di noi metterà in gioco di sé ciò che ritiene, perché la letteratura, come Simonetta Agnello Hornby dice a proposito di Andrea Camilleri, è un processo di conoscenza e anche di riconoscenza.

Per cominciare, pongo a Simonetta una domanda: hai partecipato, nel 2013, alla cerimonia di conferimento della laurea *honoris causa* ad Andrea Camilleri proprio qui a Cagliari. Oggi, torni per parlare anche di Andrea Camilleri, per parlare della tua letteratura, per parlare di isole, di ulivi, di storia, di realtà, di attualità. In un filmato di quella cerimonia, la cui regia è stata curata da Antioco Floris, compari dietro Camilleri, visibilmente emozionata. Un'emozione che però hai anche dichiarato sul primo dei *Quaderni Camilleriani*, scrivendo: «Quel riconoscimento era come se l'avessi in qualche modo ricevuto io, perché il regalo più importante che ho avuto dalla mia scrittura è stato quello di conoscere Andrea Camilleri, di intrattenere con lui e con la sua famiglia una stretta amicizia».

E sempre in quell'articolo, tu candidavi Andrea Camilleri al Premio Nobel e dicevi che la sua candidatura, ma soprattutto il conferimento del Premio Nobel, avrebbe composto una fortunata triade di narratori delle isole: Luigi Pirandello, Grazia Deledda e Andrea Camilleri, a cui aggiungiamo il poeta, Salvatore Quasimodo. Ne sei ancora convinta?

**Simonetta Agnello Hornby:** Più leggo Camilleri, più penso che dovrebbe avere il Premio Nobel. Ora, io non do importanza ai premi. Perché spesso sono organizzati, pianificati, sono, in certi casi, premi venduti. Nel mondo della letteratura lo sappiamo bene. I veri premi onesti sono pochi. Però ci sono. E il Premio Nobel è un premio importante, rispettato nel mondo. Ci sono i premi Nobel *politici*, li abbiamo visti. Però il premio alla letteratura, secondo me, ancora vale.

Andrea se lo merita. Come uomo, come artista, per quello che ha fatto, per come si comporta con la gente. In siciliano si dice: “Dove si tocca, suona” e Andrea, dove lo tocchi, suona Nobel. In Italia non piace l'idea, il perché non lo so. Ma non desisto. Se uno leggesse i libri di Andrea, glielo darebbe di corsa, non c'è dubbio su questo.

**Paola Piras:** Mi chiedo che cosa sia un grande scrittore. Per il lettore è uno che, come in questo caso, sa muovere anche da esperienze che ha vissuto, da temi che ha toccato, per proiettarli in una dimensione molto piacevole nella lettura, con messaggi forti, chiari, che possono raggiungere tutti; con passaggi intensi e profondi. Ha anche la capacità di rendere divertenti situazioni che in realtà sono drammatiche.

Penso a *La Mennulara* e al litigio dei fratelli Alfallipe. In realtà, è presentato in un modo piacevole, sicuramente una scena divertente, ma raffigurata con una cura che mette

---

<sup>1</sup> Il testo è un estratto della conversazione tra Simonetta Agnello Hornby, Manuela Arca, Morena Deriu, Eleonora Lusci, Simona Pilia, Paola Piras e Veronka Szöke all'interno del *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri* (Cagliari, 26 febbraio 2019). Il dialogo è stato trascritto da Nicoletta Ghessa e curato da Morena Deriu e Giuseppe Marci.

in evidenza tutte le miserie umane presenti in quella famiglia. Questo è un grande scrittore.

**Hornby:** È la parola ‘grande’ che mi confonde. Comunque mi piace scrivere e mi piace dare al lettore un buon libro. E hai ragione su *La Mennulara*.

Con gli altri libri – e ho scritto libri che a me piacciono, in linea di massima – ogni volta dico: “Avrei potuto fare di meglio”; rileggerlo, ampliarlo, fare questo, fare quello. Quando il libro è mandato alla Feltrinelli, me lo scordo. Poi lo riprendo, ci lavoro, lo porto in giro, lo tratto bene... Però ogni volta dico che avrei potuto far meglio. È un problema di perfezionismo. Anche perché mi piace scrivere.

**Simona Pilia:** Io vorrei aggiungere al ‘grande scrittore’ il ‘grande lettore’. Una cosa che dico sempre ai miei alunni è che non è importante cosa leggono, ma che leggano. In *Un filo d’olio*, in un momento nel quale, per trascorrere le sue giornate a Mosè, deve riordinare la biblioteca di famiglia, commenta la scelta dei libri che sono presenti: «Erano tutti raffazzonati. Non c’era un ordine di lettura».

Che ordine di lettura dovrebbe avere qualcuno per essere considerato un ‘grande lettore’?

**Hornby:** A Mosè i libri erano raffazzonati perché erano stati presi dalle casse dove li avevano raccolti dopo che una bomba cadde sulla casa di mia nonna, quindi i libri salvati furono messi tutti insieme. E io avevo questo privilegio di sbatterli ogni anno per togliere la polvere e gli animali. Potevo leggere le introduzioni e il titolo ma non il libro, se mamma non mi dava il permesso. Lessi un’introduzione su Oscar Wilde che mi aprì il mondo... Sconvolgente.

**Eleonora Lusci:** Leggendo *Un filo d’olio*, mi sono accorta che il nostro mondo è un altro rispetto al suo. I tempi che ha potuto vivere quando aveva la mia età, purtroppo, non ci sono più. Però, noi abbiamo altri tipi di esperienze, nel bene e nel male, e credo che queste siano le cose che un giorno racconteremo. Avremo anche noi qualcosa da raccontare. Ed è così che va avanti il mondo, alla fine.

**Hornby:** Io ho quattro nipotini. Tutti più grandi di te di un anno; è un altro mondo. A me piace lavorare con la gente e spesso i giovani non lo fanno o lo fanno a distanza, *chattano*. A me piace fare cose con le mani, che i giovani non credo facciano tanto. A me fa paura della gioventù moderna l’isolamento con una macchina, col computer, e il disastro se non ci fosse l’elettricità oppure la connessione. E la mancanza di lavori pratici, domestici nella loro vita. Ma non tutti sono così.

Per esempio, il rammendo, per me, è una delle cose più belle del mondo. Perché rammendare significa aggiustare una cosa, continuare la vita di un oggetto, che può essere una calza, un vestito. Ecco, voi questo piacere non l’avete. È triste, che devo dire?

**Lusci:** Dipende. Ci sono molti miei coetanei che questo tipo di lavori non li apprezzano più e c’è anche chi, ancora magari un pochino in segreto – perché alla fine ormai ci si vergogna un po’ a dire: “Io cucio, io ricamo” – queste cose le coltiva. Io, *mea culpa*, sono tra loro. Quindi, credo che dipenda dall’ambiente in cui ci si trova, dagli stimoli che si hanno intorno. Però, penso sia importante mantenerle queste cose. Non vanno perse.

**Arca:** Tu sei una nonna; racconti *li cunti* ai tuoi nipoti? Perché nei tuoi romanzi l’insegnamento, la pedagogia della vita è trasmessa attraverso i racconti.

**Hornby:** Sì, racconto storie di famiglia, è normale. I miei nipoti son quattro, di due famiglie diverse. Cerco di averli insieme, e loro ne sono contenti perché vanno d'accordo. Cerco di organizzare cose che siano inconsuete e diano loro un senso di possedere casa mia. Ad esempio: ho chiesto ai miei nipoti se volevano dipingere ognuno una porta. È stato splendido. Ognuno ha scelto disegni straordinariamente belli, nei loro limiti, e li hanno dipinti sulle porte. Ciò ha dato loro un senso di appartenenza a casa mia, che poi è casa loro: si sono divertiti.

Certo ai miei tempi nessuno mi avrebbe detto: "Dipingi una porta". Mai.

**Arca:** Ci hai portato nella tua casa di Londra. Quando ho letto *Nessuno può volare*, ho notato che quando apprendi della malattia di George, lo fai in uno spazio aperto, uno spazio che uno a Londra non si aspetta. Nell'immaginario collettivo, Londra è un mondo di palazzi, è una metropoli. Tu, invece, vedi il volo degli uccelli e da quello cogli... Raccontaci un po' questo tuo mondo.

**Hornby:** Ebbi la diagnosi finale di Giorgio quando ero a casa sua, a badare a Elena, che aveva sei mesi. Certo, fu brutto. Fu brutto aspettare, perché sapevamo che sarebbe stata una sclerosi, si sperava che fosse la meno dannosa, non la peggiore. E quando Giorgio mi telefonò piangendo – lui non piange, e neanche io veramente – dicendo: "Dillo a nonna subito; non voglio che mi dica 'speriamo'", io lo feci, rompendo il cuore di mia madre, ma quello di Giorgio contava di più in quel momento.

Dopodiché, c'era la bambina in terra che rideva, ci ho giocato un poco e poi l'ho portata fuori. C'era vento – non c'erano ulivi, credo che fossero cipressi. C'erano altri alberi, era un giardino bello e quando ho visto questi uccelli, che erano disturbati dall'arrivo mio e di Elena, e volavano via, pensai: "Nessuno può volare; lui non può volare, io neanche; lui non potrà camminare... E va bene, questa è la vita". Mi confortava. In modo totalmente stupido, ma mi confortò. Gli uccelli a me piacciono, perché mi sarebbe piaciuto volare. Ma non ho mai potuto volare, alla maniera di Icaro.

**Piras:** A proposito di *Nessuno può volare*, vorrei fare una domanda personale, su un aspetto che mi ha colpito, perché riguarda una mia debolezza. *Nessuno può volare* porta all'esterno una difficoltà, un dolore, un'esperienza di vita importantissima. Io ho letto con ammirazione questa capacità di comunicarla. Ho pensato che non sarei mai stata capace di raccontare così, agli altri, la sofferenza di un figlio, il problema che si porterà appresso, che limiterà la sua vita e rispetto al quale non abbiamo la possibilità di incidere: possiamo solo accompagnarlo in un percorso.

**Veronka Szóke:** Tornando in maniera rapsodica alla natura, al ruolo dell'isola nei suoi romanzi, vorrei chiederle che cosa significa, per lei come siciliana, il concetto di 'sicitàlitudine'? E in che maniera ha declinato la sua *isolanità*, andando a vivere in un'altra isola?

**Hornby:** Quando io ho lasciato la Sicilia nel '67, la parola 'sicilianità' o 'sicitàlitudine' non erano conosciute. Si diceva: "Siamo siciliani". 'Sta cosa di sicitàlitudine non la conoscevo. E continuo a non saperla. E vi dirò di più: non mi piace saperla. Perché altrimenti sarebbe 'sardegnaitudine', 'romanitudine'...

**Szóke:** Citando Camilleri, che fa una riflessione al riguardo, potremmo dire: «Non suona bene sarditudine».

**Hornby:** Non ne abbiamo parlato con Andrea di questo. A me tutte queste parole sulla Sicilia o la Sardegna non piacciono. Perché o sono usate per buttarci giù o sono usate per sentirci meglio degli altri, o per giustificare dei comportamenti inaccettabili. Dunque a me ‘sicilitudine’, ‘sicilquesto’, ‘sicilquello’ non piacciono. Poi dicono che sono *malo carattere* – lo sarò. Ma a che serve? È un divertimento intellettuale, ma il divertimento intellettuale dev’essere anche un poco utile ogni tanto.

Io come siciliana mi secco molto, perché siamo stati considerati sempre dai popoli del Nord, con cui vivo e di cui faccio parte in Inghilterra, come un’isola quasi esotica, ai limiti dell’Europa, un poco incivile, un poco strana. Non dimentichiamo che nel *Times*, nel 1818 o ’19 spuntò un articolo in cui si disse che a Siracusa i briganti aveva mangiato un gruppo di persone che avevano catturato. Cannibalismo. E il *Times* fu costretto a ritirare questa accusa. Non dimentichiamo come ci consideravano.

**Pilia:** In *Il pranzo di Mosè*, quando guarda fra gli alberi degli uliveti, lei dice: «Ero completamente felice». Questa idea della felicità è un tratto ricorrente nei suoi libri. L’ho trovata anche in *Nessuno può volare* e mi sono interrogata sulla sua decisione di testimoniare con forza un’esperienza così drammatica all’interno di una famiglia.

Noi abbiamo un ragazzo, che adesso ha diciassette anni, con un autismo non severo ma ad alto funzionamento; quindi, grazie a Dio, abbiamo la possibilità di abbracciarlo, coccolarlo e chiacchierarci, non abbiamo quella che è la parte più pesante, secondo me, dei disturbi dello spettro autistico. Abbiamo vissuto la normalità di mio figlio soltanto per quindici mesi, perché poi ci siamo resi conto che qualcosa non andava. Mi chiedevo come, invece, si vivesse da madre un’esperienza che arriva a trent’anni, quando ormai sei serena e pacifica e sai che tuo figlio sta bene, ha un lavoro, è tutto tranquillo, sta costruendo la sua famiglia. E invece, all’improvviso, arriva una notizia di questo tipo.

Ho visto su *YouTube* un programma, dove la invitavano a parlare della sua esperienza e lei ha ripetuto la parola ‘felice’. Mi è piaciuto ritrovare una maternità consapevole, che vive un’esperienza forte, ma comunque è sempre, a dispetto di tutti e di tutto, felice. Io penso che sia sicuramente bello e importante che come madri ci mettiamo in gioco e arriviamo a dire: “Nessuno può volare; i nostri figli sanno fare tantissime cose che tanti altri non sanno fare, alla faccia della malattia che hanno”.

**Hornby:** Sono d’accordo con lei in tutto. Non ho mai accettato di sentir dire da altre madri o padri di figli malati: “Ringrazio Dio che m’ha dato questo figlio così”. No, non si può ringraziare. Uno deve dire che lo vuole sano. Cerchiamo di essere felici, per carità, ma non significa: “Ringrazio Dio che m’è arrivato”. Questo no.

Il brutto delle malattie che noi abbiamo è che peggiorano e non sappiamo mai come peggiorano, per cui uno deve sempre vivere alla giornata e adeguarsi. Io ho già cambiato casa tre volte. Non sappiamo che succederà nel futuro. Ecco, questa incertezza prima mi innervosiva. Ora dico che è interessante, perché ogni anno mi dico: “Dove vado a finire l’anno prossimo?”. Non si sa, è una curiosità in più. Io sono una che pianifica, per cui l’incertezza non mi è mai piaciuta molto. Oramai cerco di trovare la felicità nell’incertezza: “Che bello, che bello! Non so che faccio domani”. E quando parto, infatti, non chiamo mai casa, mando messaggini. Perché ho un impegno qui e non posso dire: “Vado a Londra domani”. E allora è inutile che sappia quello che c’è a Londra o che mi aspetta. Funziona.

**Arca:** A me è piaciuta la premessa della domanda di Simona. «Completamente felice», «pienamente felice», perché il bisogno di aggiungere sempre un avverbio o determinare

la felicità come completa e piena? È un ragionamento linguistico che hai fatto oppure ti viene così?

**Hornby:** Non è stato un ragionamento linguistico! In inglese si dice *happy* molto facilmente. “Are you happy?”. Vai dal parrucchiere: “Are you happy with your hair?”. *Happiness* si usa molto come ‘contentezza’. Per cui forse ho bisogno di un avverbio per dire che è un *happy* serio, anziché un *happy* dal parrucchiere. Forse da lì mi viene; sono le due lingue che si accavallano. Però un avverbio che dice ‘completamente’ a me piace. Perché se uno lo è, lo è.

Da avvocato di famiglia, ho visto di tutto tra i miei clienti. Ecco, io non credo mai a chi mi dice che è felice. Se dice “completamente” penso che forse è un poco felice.

**Piras:** Ne approfitto per chiederle un’altra cosa rispetto alla lingua. Lei ha scritto anche in inglese. Brodsky ha sempre detto: «Il maggior sacrificio, quando ho dovuto trasferirmi negli Stati Uniti, è stato quello di dover usare una lingua diversa dalla mia d’origine, perché mi sembrava sempre di non avere la stessa ricchezza di linguaggio, la stessa padronanza», anche quando oramai era diventato uno scrittore affermato.

Lei come ha vissuto la sua esperienza?

**Hornby:** Brodsky, da ebreo, stava andando in America per disgrazia. Io no. Siamo diversissimi. Lui *dovette* andare in America, certo che è difficile. Buttato fuori dal suo Paese, i parenti ammazzati. Non andò in America per imparare l’inglese; no, ci andò perché non aveva nessun altro posto dove andare. È terribile.

Io me ne andai all’estero perché ero innamorata di mio marito. Ero contentissima di andarmene. Per cui le difficoltà della lingua erano difficoltà come tante altre. *Vento scomposto*, però, l’ho scritto dopo quarant’anni. La mia segretaria diceva che correggeva tutto, ma io l’inglese lo so scrivere. E scrivo correntemente. Il problema, forse, era di scrivere correntemente in italiano, perché da quando sono andata all’estero, cioè dal ’67, fino a quando ho scritto *La Mennulara*, scrivevo solo biglietti di condoglianze in italiano.

**Morena Deriu:** Ma se non scrivevi, com’è che hai iniziato a scrivere?

**Hornby:** *La Mennulara* mi è venuta all’aeroporto di Fiumicino. L’ho scritta mentre aspettavo l’aereo. E finii quando avevamo superato l’aeroporto di Parigi. Quando arrivai a casa, chiamai mamma: “Sono arrivata in ritardo. Sto scrivendo un libro che ho visto all’aeroporto”. E l’ho scritto impulsivamente, perché diceva: “Scrivimi, scrivimi”. Non l’ho inventata, non ci ho lavorato, spuntò. All’aeroporto, in testa mia, come un film. Tanti non mi credevano, ora mi credono. Perché io guardo sempre in alto quando parlo de *La Mennulara*.

Quel libro l’ho scritto da avvocato, a sezioni. Se avevo due ore, facevo tutte le sezioni dei pranzi. Quando avevo un *weekend*, facevo tutto un periodo complicato di questa famiglia. E poi li mettevo in cartelline, e, entro un anno – mi ero data un anno, perché tutti mi prendevano in giro; non uscivo, una fatica! –, entro un anno lo rimontai.

Così mi venne; non so come e perché. Gli altri libri non sono venuti allo stesso modo, ma così fu. Una fortuna. Sono contenta.

**Szóke:** A proposito del lato dialettale che è più accentuato ne *La zia marchesa*, che rapporto ha lei con il dialetto?

**Hornby:** Io ho imparato a parlare l'italiano e il siciliano. Come tanti in Sicilia. Separati. Quando ebbi i miei figli, parlavo italiano con loro. Poi a un certo punto, quando Giorgio, il maggiore, aveva due anni e mezzo o tre, Vincenzo, il trattorista di Mosè, venne in campagna mentre ero lì e disse: “N me pozzu purtare lu picciriddu in campagna, picché 'n obbedisce”.

E dunque il mio italiano da allora è misto a siciliano; più di quello di mia sorella, di mia madre, dei miei cugini, perché ho uno scopo chiaro: insegnare ai miei figli a capire il siciliano. E poi parlavo italiano come mi diceva la testa. Da allora per me scrivere italiano e mettere parole in siciliano dentro è più facile. Ora continuo a usare più siciliano perché devo insegnarlo ai nipotini, altro compito. Questa è la vita.

**Lusci:** Lei dice all'inizio di *Un filo d'olio* che torna tutte le estati a Mosè. Com'è tornarci adesso che è adulta e rivederlo non più con gli occhi di bambina?

**Hornby:** Com'è stato tornare a Mosè negli ultimi cinquantadue anni? È lo stesso. A me non piace la campagna, io sono cittadina, non ho casa in campagna in Inghilterra. È anche triste tornare a Mosè, perché mio padre non c'è più, mia madre non c'è più, la campagna è cambiata... Ma è bello rivederla, fa parte del mio passato.

**Piras:** Lei ha fatto un'affermazione del tipo “i cattolici si confessano per purificarsi, ci sono altri che si lavano e così via. Io non sono religiosa”. Però, sia in *Boccamurata* sia ne *La Mennulara* fa riferimento non alla religiosità ma alla giustizia divina, e c'è un richiamo comunque a Dio.

Mi chiedo: come lo intende? Come lo vede? La religiosità è tante cose dal mio punto di vista, non necessariamente il professare una religione. E ci sono dei passaggi, in entrambi i romanzi che ho citato, nei quali la religiosità traspare.

**Hornby:** Ne *La monaca* ce ne sono di più. Ma ci sono dovunque. Io non credo in Dio, non ho una fede, non appartengo a nessuna fede. Se c'è Dio, mi fa piacere; se ci conosciamo, vediamo; ma non ci credo. Credo nell'umanità, credo che dobbiamo aiutarci. Non avere una fede non significa non avere un senso di bello, di buono, di altro. Ma nel mio linguaggio non è chiamato ‘religiosità’. Può essere ‘spiritualità’, ma non ‘religiosità’.

Sono un avvocato e credo nella giustizia. Non ho scritto troppo della legge. Avrei voluto scrivere di più perché è il mio campo, però mi sono sempre trattenuta, perché il lettore s'annoia. Poi la legge inglese non c'entra per niente coi libri italiani. Però mi sarebbe piaciuto scrivere più di cose di legge. Ma non l'ho fatto e non lo farò.

**Arca:** Nello spettacolo *Credevo che*, che hai presentato a Gavoi con Filomena Campus, attingi direttamente alla tua materia, alla tua esperienza di avvocatessa e di specialista.

**Hornby:** Filomena Campus, bravissima cantante jazz e amica mia, mi ha proposto di fare uno spettacolo teatrale in cui lei canta e parla, e io parlo e non canto, e parliamo della violenza domestica. A tutti i livelli, perché questi messaggi bisogna darli ampiamente e sono importanti soprattutto per i giovani. Perché sono così innocenti e sprovveduti, con tutto l'*internet* che hanno, che fa paura, da questo punto di vista.

Il caso di cui parlavamo è quello di una coppia di ventisette anni. La ragazza teneva rinchiuso il compagno, lo maltrattava, lo bruciava, al punto che dovette essere salvato dai vicini. Lei confessò e andò in prigione per sette anni. Quando abbiamo fatto lo spettacolo, questo si sapeva. Ora si sa che avevano anche due bambini. Perciò, in tutto quell'inferno c'erano anche due bambini che lui accudiva, mentre lei lavorava. Ed è interessante che si

è capovolta la posizione donna-uomo. La donna guadagnava, stava fuori, tornava, menava il marito. Ai bambini non so chi ci badava. Una cosa orripilante.

**Lusci:** Rispetto a questi temi, tra noi giovani, credo che ci sia tanta disinformazione, tanta ingenuità, magari anche un po' di distacco perché li vediamo lontani da noi. Ci sono ovviamente i casi, ma per chi non li vive, la violenza domestica è un mondo lontano.

Però vedo anche che, in particolare nella mia scuola, ci sono tante, tante persone, soprattutto i ragazzini, che si mobilitano in iniziative per la difesa dei diritti delle donne, dei diritti di chiunque. Ci sono tanti modi in cui noi giovani, noi ragazzi, possiamo manifestare il nostro interesse verso queste tematiche. Credo che nell'ultimo periodo i giovani si stiano interessando in modo particolare ai diritti umani e questo forse anche grazie ai *social network*, che alla fine son stati un buon mezzo di diffusione di tanti casi di persone in difficoltà, i cui diritti sono stati violati.

**Deriu:** A proposito della vicenda inglese che hai raccontato poco fa, hai detto: "È interessante che i ruoli fossero invertiti". È interessante perché permette anche di capire quali sono le basi della violenza di genere. Che è la relazione di potere, perché quello era un potere economico.

**Hornby:** Solo potere. Tutta la violenza è potere. E la violenza piace, perché soddisfa un'aggressione interna.

La cosa terribile è che ora, mentre la violenza istituzionale è scomparsa, sembra che ripigli tra la gente. In Inghilterra, la polizia fino al 1969 aveva diritto di colpire un ragazzo o una ragazza presi per strada per un comportamento non gradevole. Per fare un esempio: un uomo che sta per assalire una donna, ma non la colpisce; lo prendevano, lo portavano alla polizia, gli davano botte a non finire e lo mandavano via. Quando c'era una lite, era normale che il poliziotto andasse alla casa, quando chiamato, separasse la moglie dal marito, prendesse il marito, lo portasse fuori, gli desse un calcio sulla pancia o un colpo forte e dicesse: "La prossima volta, la razione sarà doppia".

C'era in Inghilterra questa violenza di correzione che credo che da noi legalmente non ci fosse. Questa è violenza 'correttiva'. Tutti i rapporti di violenza di questo mondo sono basati sul potere.

A me è successa una storia brutta assai. Anni fa, quaranta/trent'anni, venne da me la figlia di un cugino di mamma di Bologna. Una buona ragazza di diciassette anni. Sette/otto anni fa, giravo per l'Italia per un libro sulla violenza che avevo scritto. Dicevo: "La violenza è in tutte le famiglie", tranquilla che da me non c'era. Apro la *Gazzetta di Bologna* e leggo che il corpo di questa ragazza era stato trovato in un frigorifero, tagliato. Tutti abbiamo vittime di violenza in famiglia. È terribile. E io non l'avevo aiutata, non avevo parlato con le sue cugine, con suo padre, con sua madre. È una colpa che avrò sempre con me.

**Arca:** Hai con te due libri di Camilleri, dove prima mi hai detto che ci sono due dediche importanti.

**Hornby:** Ho portato con me i libri di Andrea che mi piacciono di più o che mi sembravano più adatti, perché è difficile sapere qual è il mio libro preferito di Andrea Camilleri. Sono troppi e diversi. Non c'è. Però a me piace molto *Il re di Girgenti*. Un libro fortissimo, dedicato a Rosetta, sua moglie. Un libro straordinariamente ricco e bello.

Poi c'è *Un filo di fumo*, che è diverso. È un libro di un altro tipo. Andrea ha aggiunto una nota alla fine: «Lo spunto me lo diede un volantino anonimo, trovato tra le carte di

mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfi disonesto. Per il resto, nomi e situazioni sono da addebitare alla mia fantasia. Allora, quando uscì, il romanzo piacque a mia madre. Lo dedico alla sua memoria».

M'è piaciuto che ho preso totalmente per caso due romanzi, uno dedicato alla moglie nella prima pagina, e l'altro con questa dedica nascosta ma chiara a sua madre. All'importanza di queste due donne.

Andrea è così: una persona che uno crede di conoscere, ma in realtà non lo conosciamo mai completamente. Un grande uomo, anche in queste cose.



# Il piacere di vivere da siciliani (e da italiani). Alberto Sironi racconta il Montalbano televisivo<sup>1</sup>

---

## 1. Non è un prodotto di nicchia

I film della serie *Il Commissario Montalbano* sono strutturati secondo uno schema molto classico: quello del telefilm. Quando si trattava di decidere come mettere in scena i romanzi di Camilleri, abbiamo riflettuto a lungo. Sono romanzi ricchi di personaggi minori, di storie collaterali, e si discuteva se farli in una o in due puntate. Perché c'è uno schema, molto italiano: quello delle due puntate su un argomento. Ormai non si fa più neanche da noi per fortuna; oggi lo schema per vendere un prodotto in Europa e nel mondo è o il telefilm o la serie lunga. Sono due cose diverse, completamente diverse. Molti telefilm sono stati girati prima, quelli americani, quelli francesi. Possono avere dei personaggi fissi, però l'importante è che la storia inizi e finisca in un solo episodio. È quello il meccanismo su cui si è pensato di lavorare per Montalbano: abbiamo fatto dei telefilm.

Per quanto riguarda il modo di raccontare, il concetto dell'immagine, il modo di filmare, siamo stati lasciati abbastanza liberi dalle strutture televisive, nel senso che Montalbano all'inizio era considerato un prodotto di nicchia, che avrebbe avuto pochi spettatori.

Non avevano capito niente. Pensavano fosse un prodotto difficile perché c'era di mezzo il siciliano, quella specie di siciliano inventato da Camilleri, che non ha niente a che vedere con il dialetto, ma è una lingua completamente nuova; dice delle cose che non esistono nel dialetto vero e proprio: Camilleri scrive cose completamente sue.

Ricordo la prima conferenza stampa. Uno dei funzionari disse: "È un prodotto di nicchia". Risposi: "Guardate che avete sbagliato. Questo è un prodotto nazional-popolare e piacerà al pubblico – non so quanto, ma piacerà al pubblico". Nessuno immaginava così tanto. Nessuno lo pensava.

Per capire quanto successo ha poi avuto, racconto un episodio. Siamo andati a Milano, a una manifestazione sulla cucina siciliana. Con me c'era Angelo Russo, l'interprete di Catarella. Si è fermata una signora di pelle scura e l'ha chiamato con il suo nome, non con quello del personaggio: "Angelo Russo, io ti conosco. Mio marito ti vuole tanto bene!". Ed era una signora haitiana.

Ci sono arrivate lettere dall'Inghilterra, dalla Germania, dal Nord... Una volta in aereo ho incontrato due signori americani che parlavano male l'italiano e la signora mi disse: "Sa, mio marito sta imparando a parlare l'italiano guardando Montalbano!". Io sono stato zitto, non ho replicato: "Lo impara male, l'italiano, con Montalbano".

Naturalmente ci sono spiegazioni, per il successo. Ogni tanto ti vengono a dire: "Fai più primi piani, stai più addosso ai personaggi". Se tu vedi in televisione un bel film americano girato negli anni '50, è fatto tutto di campi lunghi. Se il film è bello, lo guardi volentieri, non ti stai a preoccupare se hai meno primi piani o no. Il problema è recitare

---

<sup>1</sup> Il testo è un estratto dell'intervento di Alberto Sironi al *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri* (Cagliari, 27 febbraio 2019). All'incontro con Sironi hanno partecipato Antioco Floris, Ignazio Macchiarella e Stefano Salis. Il discorso è stato trascritto da Nicoletta Ghessa e curato da Morena Deriu e Giuseppe Marci.

bene la storia. Già dall'inizio, abbiamo girato i film con uno schema di tipo più cinematografico che televisivo, anche con i mezzi – cioè, abbiamo girato in 35mm, e in 35mm significa raddoppiare i costi di ripresa, tutti girano con 16.

Poi siamo passati al digitale, praticamente per forza. Spielberg e qualche altro regista americano hanno tenuto duro e quando gli serve il 35, se lo fanno fare. Noi non siamo stati in grado di andare avanti così. Però, girare in 35mm era una scelta precisa, per rendere più importante e più forte l'immagine della Sicilia, le grandi panoramiche sugli ambienti. Il 35mm ha una profondità ineguagliabile e mi consentiva di dare peso a una Sicilia che nel racconto di Camilleri non è specificata in modo preciso.

Quando Camilleri racconta le storie, parla di una spiaggia, parla di una campagna: sono gli ambienti della sua giovinezza. Camilleri è andato via a vent'anni dalla Sicilia e poi non è più tornato, se non per brevi periodi. Noi abbiamo cercato di raccontare, insieme alle storie ambientate nel presente, anche un ambiente più antico, più *strano*. Avete notato che ci sono aspetti particolari che cancellano completamente il naturalismo? Non ci sono le macchine. Abbiamo eliminato dalle grandi piazze barocche le macchine. Non era semplice. Costa di più toglierle che lasciarle!

## 2. Gli ambienti, gli attori, le belle donne

Per le ambientazioni, devo ringraziare Luciano Ricceri, che è uno scenografo di grande livello. Viene dal cinema. Ha lavorato con Fellini, Scola... Stiamo parlando di un grande scenografo! Ricceri va a cercare i luoghi – qualche volta, ci sono luoghi anche eccessivamente straordinari per dei personaggi minori, e lui mi tranquillizza sempre dicendomi: “Non ti preoccupare, nel cinema bisogna sempre alzare. Non aver paura; alziamo, alziamo. Senza paura”.

Poi c'è il problema rappresentato dall'auto di Montalbano: era già vecchia quando abbiamo girato il primo film e continua a essere la macchina di Montalbano. Il nostro produttore, quando ne trova qualcuna la compra e la mette lì perché ormai non ce ne sono più.

Altra questione: i personaggi siciliani *veri*, quelli dei piccoli caratteri. Dall'inizio, decisi che dovevano essere assolutamente siciliani, ma siciliani autentici. E quasi tutto il lavoro lo facciamo su Catania, perché Catania ha un tipo di preparazione dal punto di vista del teatro tradizionale molto forte, esiste da molto tempo. Giovanni Grasso nell'Ottocento... Isaac Barrel racconta della compagnia di Giovanni Grasso che recitava a Odessa in siciliano e il pubblico capiva tutto. È proprio una grande tradizione.

Siciliani veri interagiscono con attori che, invece, non sono siciliani. Luca Zingaretti non è siciliano, Peppino Mazzotta è calabrese, Mimì Augello è marchigiano. Sicilianissimi Catarella (è proprio di Ragusa) e il dottor Pasquano, interpretato dal povero Marcello Perracchio, che è morto tre anni fa, anche lui di Ragusa. Ma tutte le parti più piccole son state affidate ad attori siciliani che, con il loro dialetto, permettono agli altri non siciliani di avere un rapporto con il linguaggio completamente diverso. La cosa più naturale per qualcuno che usa un linguaggio che non è il suo – sia in teatro sia al cinema – è di esagerare, cioè di fare qualcosa di più, di sbagliare. Noi abbiamo cercato di fare il contrario, abbiamo preso gli attori che non conoscono il siciliano e li abbiamo messi vicino ai siciliani veri e abbiamo tolto. Abbiamo cercato di togliere. Luca ogni tanto mette qualche parola siciliana qua e là, ma non ha bisogno di spingere troppo, anche perché, nei romanzi di Camilleri, i dialoghi e l'impostazione dei dialoghi sono molto basati sul teatro.

La scrittura di Camilleri è molto teatrale, e noi lo seguiamo: le sceneggiate tra Pasquano e Montalbano sono basate sui tempi del teatro; così pure quelle con Catarella. Loro si mettono lì, lavorano, provano, fanno i tempi, uno-due, uno-due e quando

finalmente il tempo è giusto, giriamo. Perché? Leggete i romanzi di Camilleri e vedrete che i suoi dialoghi sono straordinari, sono già buoni, si tratta semplicemente di tagliarli un po' per evitare problemi di tempi.

Io avevo bisogno di rendere molto importante quel mondo all'interno del quale vivono le storie di Camilleri: un regista che vuole girare un film tratto da un racconto, da un libro, per prima cosa deve tradire il libro. Nel senso che non deve raccontare esattamente le parole che ci sono scritte, ma deve capire quello che è scritto sotto le parole. Nonostante l'argomento poliziesco, il *plot*, i delitti, ciò che Camilleri ha messo sotto le parole è un'altra cosa: è il piacere del vivere in Sicilia, il piacere del vivere da italiani. Il piacere di avere cose molto 'italiane' che altri non hanno: il mangiare, il guardare le belle donne che passano e che sono un argomento ricorrente in Camilleri, il quale non è timido e, anzi, su questo tema insiste parecchio, non soltanto in Montalbano, ma anche negli altri romanzi. Un'attenzione particolare nei confronti delle belle donne, che è un'attenzione molto 'italiana', molto antica. Per questo, quando le attrici arrivano da noi, devono essere belle e particolarmente interessanti dal punto di vista visivo.

Poi c'è un valore classico, molto 'siciliano': quello dell'onore. Il Commissario è capace di rinunciare a fare carriera, pur di tenere vicini i suoi uomini; in qualche caso, li deve salvare, come fa con Mimì che combina cose terribili. Il guardare il mondo in un certo modo, il bene del vivere in una vecchia Sicilia che non c'è più, ma a cui Camilleri vuole bene, dovevano essere raccontati nei film. E quindi abbiamo cercato di raccontare anche quello.

### 3. Il protagonista

Il protagonista l'ho un po' pensato come il commissario Ingravallo del romanzo di Gadda [*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*], che nel film era interpretato dallo stesso regista, Pietro Germi: un uomo robusto, con 'sti capelli ricci, molto ricci. Glielo dissi poi ad Andrea; lui scherzava, mi diceva: "Ma perché l'hai preso pelato?"

Camilleri conosceva già Zingaretti, perché aveva insegnato all'Accademia nazionale d'arte drammatica "Silvio D'Amico", dove Zingaretti ha studiato, ed era più giovane del Montalbano dei romanzi. Camilleri cominciò a scrivere Montalbano quando era vicino ai settant'anni. Era normale che i suoi personaggi fossero vicini alla sua età. Ma ringiovanire il Commissario è stata una buona idea perché, dopo vent'anni, lui e gli altri attori sono ancora sulla scena. Se li pigliavo a 55 anni, allora era un po' difficile che andassimo avanti per venti. Ma è stata una scelta giusta anche dal punto di vista del racconto. I giovani, quel gruppo di giovani, aveva più possibilità di mettersi in contrasto con le cose antiche che Camilleri aveva scritto e questo è un problema che riguarda proprio la differenza tra chi scrive e chi mette in scena un film. Son due cose completamente diverse.

Ribadisco che nella trasposizione cinematografica devi capire cosa c'è scritto sotto alle parole, devi dargli una credibilità diversa. Prendiamo la questione del paesaggio, che nei racconti di Camilleri è presente nonostante non sia raccontato o sia raccontato in modo diverso dalla realtà. Quando parla di Marinella, si capisce che parla della *sua* Marinella, che non c'è più, che è finita.

Faccio un esempio: la Sicilia ha pochissime spiagge di sabbia; è quasi tutta pietra. Noi abbiamo girato l'Isola fin quando abbiamo trovato una casa come quella che ha raccontato Camilleri, che guarda sul mare e dove si vede il sole che tramonta. La metà del fascino della casa che abbiamo usato nel film sta in quella piccola terrazzina che guarda verso il mare, che quasi la bagna. Solo in Sicilia può succedere che si costruisca una casa attaccata al mare! Quando l'abbiamo vista, ci siamo detti: "Ci può servire per questa vicinanza col mare", anche se non è specificata nei romanzi di Camilleri.

Anche Montalbano non è molto descritto da un punto di vista fisico, nei romanzi. In questi ultimi vent'anni, Camilleri lo ha fatto invecchiare un po', mentre il nostro Commissario, che aveva 15 anni di meno, ancora adesso è più giovane. Ne *Il caso Catalanotti*, che è un romanzo straordinario sul teatro, il Commissario viene 'buttato a terra' da un incontro con una donna che lo rende completamente rincoglionito; si innamora in una maniera totale, perché il suo è l'innamoramento di un vecchio che capisce di avere un'ultima occasione. Sarà difficile mettere in scena questa storia, perché Luca non è così vecchio e, quindi, dovremo trovare degli accorgimenti. Ma sono piccole cose, abbastanza elementari.

Piuttosto, sono curioso di vedere come Camilleri svilupperà questo suo personaggio: ha 93 anni, Camilleri; la sua idea del mondo è diventata un po' più robusta, più pesante, un pochino più scura. Vedremo cosa farà di Montalbano.

#### 4. L'attore

Con Zingaretti c'è sempre un rapporto preciso, molto chiaro. Io e Luca non abbiamo neanche bisogno di parlarci, ci guardiamo in faccia e abbiamo già capito da che parte si va.

Qualche volta c'è da discutere: la cosa più difficile, ogni tanto, è farlo stare un pochino più tranquillo, perché deve essere un personaggio un po' *western*, perché così abbiamo pensato il Commissario. Non so se avete notato come si muove, come cammina: ci sono queste lunghe camminate, straordinarie, bellissime; si muove veramente bene. Ed è pensata, questa cosa *western*, è voluta. Perché ci permette anche di far vedere il paesaggio, è un modo di interpretare il mondo.

#### 5. La colonna sonora

La prima cosa che ci siamo detti, io e Franco Piersanti (ma me l'ha detta lui per primo) è stata: "Non voglio fare della musica folklorica, voglio fare musica moderna. Voglio scrivere una musica moderna sull'argomento".

Dopodiché ha visto i primi materiali girati – stiamo parlando dei primi due film. Già conosceva un po' come giravo, perché aveva fatto altri film con me, e mi ha fatto sentire qualcosa al pianoforte. All'inizio non ho capito niente di quello che aveva scritto. Abbiamo iniziato a incidere sui materiali montati. Non sulla sigla. La sigla esisteva già, non è stata fatta dopo i filmati.

La prima cosa che si percepisce chiaramente di quella musica è che non ha niente a che vedere con il folclorismo, proprio niente, per fortuna. Il materiale di Franco è una musica moderna, che deve suggerire delle cose. Non c'è il *marranzano* [scacciapensieri, piccolo strumento musicale in metallo, tipico della tradizione popolare], che non c'entra niente, anche perché le storie, come vengono raccontate, non hanno niente di naturalistico; l'autore le orienta verso un'altra parte, più mitica, più pensata. Quindi, ci vuole anche una musica più pensata.

Credo che l'incontro tra immagini e suono sia riuscito. Quando lavoriamo, mettiamo le musiche, le togliamo, le sistemiamo, cerchiamo di capire se la scena funziona in questo modo o in un altro. Ci si lavora molto su questo materiale, quando abbiamo il film montato. Il lavoro dell'edizione finale è un lavoro lungo, perché i film son fatti di tre cose: la sceneggiatura, le riprese e l'edizione finale, con il *mix*. Tutti e tre gli elementi devono essere buoni, perché se non funziona uno, non funzionano neanche gli altri.

Tornando alla musica di Piersanti, lui me la fa sentire prima; qualche volta si possono fare pure dei piccoli interventi, magari su certi temi che posso suggerire: un po' meno

violento in questa parte, qui un pochino più forte – ma piccole cose, perché poi dal punto di vista tecnico-musicale io non capisco niente ed è lui che decide come fare. Dopodiché, dobbiamo montare il materiale, che in genere è abbondante. Qualche volta il musicista è presente, altre volte no. Io e il montatore lavoriamo e poi facciamo vedere tutto a lui, che qualche volta mi propone dei piccoli cambiamenti.

Sono contento di questa musica, mi piace molto, è un lavoro straordinario. Abbiamo ricevuto lettere di approvazione, sia Piersanti che io, soprattutto dagli inglesi: gli inglesi la hanno apprezzata particolarmente.

## 6. Siamo invecchiati

In questi vent'anni, siamo invecchiati; io sono invecchiato e il fatto sicuramente cambia una serie di cose.

Con Luca il rapporto è molto semplice, perché è un attore di grande razionalità: sa benissimo che cosa deve mettere e che cosa non deve mettere su un personaggio. Con qualche altro attore, qualche volta, devo intervenire per impedirgli di cadere nel meccanismo di ripetizione del personaggio: cercare di dargli più vita, qualche piccolo colpo di frusta. Uno degli attori che spesso corre il rischio della ripetizione è Cesare Bocci, Mimì, che fa sempre il bello. Mimì si è un po' stufato del fatto che per vent'anni sbaglia sempre, dice una cosa e quell'altro gli dice di no; allora si arrabbia e devo cercare di spiegargli: "Ma guarda che non hai capito, il fatto che tu sbagli è una cosa che piace al pubblico". Gli attori che fanno il numero due hanno sempre un grosso problema: vogliono essere il numero uno. È automatico, è scritto, è fisso. Un grande attore come Peppino Mazzotta, che interpreta la parte di Fazio, invece, non ha questo problema. Non ha questo tipo di problema, perché Peppino Mazzotta sa che non ha un fisico da primo attore, ha un fisico da caratterista. Però con Montalbano, i rapporti tra loro due, il loro parlare, i tempi sono perfetti. Non c'è neanche bisogno di ripetere.

La difficoltà per il regista, quando hai a disposizione un commissariato che è un corridoio e due stanze, sono le scene in cui due personaggi si siedono e incominciano a parlare. Diceva un grande regista americano: "Quando due persone si siedono e incominciano a parlare, io mi sparerei un colpo in testa". È difficile fare qualcosa di diverso, variare la scena! Che cosa fai? Che cosa combini? Sì, puoi fare dei campi un po' più lunghi, puoi fare dei campi laterali – ma sono sempre due che si siedono e si mettono a parlare. E lì devi essere attento a non far cadere la recitazione in un *dejà vu*, in un ripetere di cose già fatte.

Sto molto attento e mi aiuto con la preparazione di ogni aspetto: le scene d'azione, gli ambienti, la ricerca... Tutto ciò mi interessa ancora e mi piace. Però, certamente, dopo vent'anni ci sono personaggi che ripetono alcune scene: devi almeno stare attento a non cadere in una ripetizione stupida.

## 7. Il rapporto con lo scrittore

Mai contrasti, con Camilleri, che anche lui è cambiato, in questi vent'anni. È diventato più attento, da quando non ci vede. Un grosso problema che però gli permette di raccontare le sue storie in un altro modo.

Una volta venne per una conferenza in Sicilia in una bellissima libreria e ricordo un episodio meraviglioso. Erano ormai andati in onda sette/otto film, più o meno. Quando stava uscendo dalla conferenza, fu fermato da una signora siciliana, una bella signora elegante, truccata un po' all'antica, con due figlie siciliane anche loro elegantissime, non proprio giovanissime, delle signorine sui 30/35 anni: "Le posso fare una domanda?",

“Prego, prego”, risponde Camilleri. “Ma perché la fidanzata di Montalbano viene da lontano con tante bellissime ragazze siciliane che ci sono...”. E gli mostrava le figlie, gliele mostrava proprio, come se fossero da mettere in scena. Camilleri trovò delle scuse, diede risposte persuasive.

All’inizio non venne ad assistere alle riprese. Quando vide il primo film, gli chiesi cosa ne pensava. “Mi sono piaciute anche le comparse”. Fu gentile.

Lo è stato anche ora, mandandomi una lettera per i vent’anni dei film di Montalbano, una lettera a quelli che hanno messo in scena i suoi libri, facendoci i complimenti per il fatto che dal nostro lavoro è nato un altro mondo, un mondo diverso da quello che aveva scritto lui, grazie a noi, al nostro entusiasmo, al nostro lavoro... Io non sono ancora riuscito a scrivere una risposta, ho scritto cinque o sei cose e le ho stracciate tutte. Camilleri ha fatto una cosa talmente emozionante, talmente grande, talmente di apertura da parte di un signore di 93 anni. Di solito gli scrittori, quando metti in scena qualcosa scritta da loro, sono sempre molto preoccupati e cercano di capire se hai cambiato qualcosa: e noi di cose ne abbiamo cambiate molte. C’è una generosità da parte sua che è straordinaria, è proprio un grande!

## 8. La scena dei cannoli

La scena dei cannoli [in *Un diario del '43*] girata senza una battuta è stata un’idea di Luca. Il povero Perracchio negli ultimi anni non poteva mangiare dolci, perché stava male e proprio non poteva. Quando per le esigenze del film gli portavamo i cannoli senza lo zucchero, s’incattivava come una iena. Li voleva veri e li voleva mangiare veramente. Diceva: “Io qui li devo mangiare per forza, per il film, e nessuno mi può dire niente”. Abbiamo dovuto, qualche volta, riportargli quelli veri, perché non voleva girare con quelli finti.

Volevamo mettere in un film qualcosa che lo ricordasse. Avevamo pensato a una lettera, scritta da Perracchio quando era malato e arrivata a noi dopo la morte, oppure a qualcosa di molto siciliano: in Sicilia, quando muore qualcuno, si fa una specie di festiccio, si mangia. Abbiamo parlato con Camilleri: “Ragazzi, fate qualcosa, vedete un po’ voi”. E allora, alla fine, quando si è trattato di girare, Luca mi ha detto: “Facciamo una scena senza una parola, senza niente. Solo con i cannoli”. Da una parte, è stato un grande omaggio nei confronti di Marcello, ma anche un regalo alla Sicilia, perché il cannolo è un dolce particolare, tipico, talmente classico. È stata una buona idea.

# Topalbano, commissario a Vigatta: a colloquio con Francesco Artibani

---

GIOVANNI CAPRARA

Francesco Artibani (Roma, 1968) è la penna da cui sono nati i racconti di Topalbano (*Topolino e la promessa del gatto*, *Topolino e lo zio d'America* e *Topolino e la giara di Cariddi*), uno degli sceneggiatori di fumetti e cartoni animati più apprezzati e prolifici d'Italia.

Diplomato come tecnico del cinema d'animazione presso l'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione "R. Rossellini" di Roma, dal 1991 Artibani scrive per il settimanale *Topolino*. Come autore di fumetti disneyani, ha firmato *Mickey Mouse Mystery Magazine*, *X-Mickey* e *W.I.T.C.H.*. Per la casa editrice McK, dal 1992 scrive le avventure di *Lupo Alberto*, per Panini/Marvel *X-Campus* (2009) e *Young Doctor Strange* (2010).

Nel campo dell'animazione, ha collaborato a varie produzioni televisive, tra cui *Lupo Alberto* (1997-1998 e 2002), *Tommy & Oscar* (2000), *Sopra i tetti di Venezia* (2003), *Mostri e Pirati* (2008), *Il generale e i fratellini d'Italia* (2011), *Le straordinarie avventure di Jules Verne* (2013), *Egyxos* (2015), *Bu Bum* (2016), *Winx Club*, *Pop Pixie*, *WOW – World of Winx* (2016-2017), *44 Gatti* (2018). Nel 2002, ha creato con Katja Centomo la serie *Monster Allergy*.

Per il cinema ha firmato il soggetto del film *Winx Club – Il segreto del regno perduto* (2007) e *Winx Club – Magica Avventura* (2010). Dal 2002, dirige con la Centomo la Red Whale, una società attiva nei settori del fumetto, dell'animazione e dell'editoria per ragazzi.

**Giovanni Caprara:** Come nasce l'idea di lavorare sull'opera di Andrea Camilleri?

**Francesco Artibani:** La proposta mi è arrivata dalla redazione di *Topolino*, dove era nota la mia passione per l'opera di Camilleri (e non mi riferisco solo ai romanzi dedicati al Commissario Montalbano). L'idea era quella di dedicarle un omaggio, e non una parodia, sotto la supervisione dello stesso Camilleri e questa è stata la sfida più bella da affrontare.

**Caprara:** Come si è documentato per le ambientazioni e i paesaggi delle storie, in particolare in *Topolino e la giara di Cariddi*?

**Artibani:** La documentazione è una delle fasi più importanti ed entusiasmanti del mio lavoro e per Topalbano ho attinto da più parti. Gli scenari proposti dalla *fiction* Rai sono sicuramente serviti per alcune ambientazioni, ma, oltre a questi, sono stati utili tanti film, il materiale offerto dalla rete e un po' di ricordi personali di viaggi in Sicilia.

**Caprara:** Quanto è stato importante aver riprodotto, con una brillante dose di fantasia, il paesaggio di Vigatta? E quanto il paesaggio ha pesato sull'esito della pubblicazione?

**Artibani:** Lo scenario ha ovviamente caratterizzato il racconto, aiutando me e i diversi disegnatori a costruire un'ambientazione evocativa, che ricordasse la Vigata di Camilleri e, allo stesso tempo, se ne discostasse in chiave disneyana.

Questa rappresentazione è stata fra gli ingredienti della buona riuscita delle tre avventure: ha restituito ai lettori quello che avevano imparato ad amare nei romanzi e nella serie televisiva.

**Caprara:** Topalbano è senza dubbio il protagonista principale delle storie da lei scritte. La somiglianza tra quest'ultimo e il 'vero' commissario, letterario e pure cinematografico, è molto evidente.

**Artibani:** È stato un lavoro entusiasmante e nato da più passioni: quella per Topolino e quella per Montalbano. C'era anche il timore di confrontarsi con Andrea Camilleri: sapere che avrebbe letto la storia e che l'avrebbe approvata o bocciata è stato uno sprone in più per mettercela tutta e immergermi completamente nel lavoro (un senso di responsabilità che anche il creatore grafico di Topalbano, il grande Giorgio Cavazzano, ha sentito in modo particolare).

**Caprara:** Chi è Topalbano? Quali motivi l'hanno spinto a 'topizzare' il Commissario più famoso d'Italia?

**Artibani:** La versione disneyana di Montalbano non è una parodia ma una sua interpretazione nella forma di *alter ego*. La parodia avrebbe visto Topolino nei panni del Commissario, Pippo nel ruolo di Catarella, Minnie in quello di Livia e così via – un'operazione legittima e probabilmente divertente ma forse troppo scontata, che avrebbe ridotto il tutto a una serie di *gag* e *tic* su cui scherzare e giocare.

Da un punto di vista narrativo, era invece più interessante creare un confronto tra due investigatori simili e metterne in scena il lavoro di squadra, partendo da un inevitabile contrasto che avrebbe messo in luce le apparenti distanze.

Nella sceneggiatura, i due imparavano a conoscersi, superando diffidenze e idiosincrasie, per ritrovarsi poi straordinariamente affiatati, rendendo più efficaci alcune trovate. Probabilmente, se avessi ripiegato sulla parodia pura e semplice, non avremmo avuto altri due episodi dopo il primo. Il meccanismo dello sberleffo avrebbe finito per avere il fiato corto.

**Caprara:** Anche se molti pensano erroneamente che le avventure di Topolino siano una lettura per bambini, la genialità dei racconti di Topalbano sta nell'aver ampiamente rispettato lo stile, il pensiero e anche i 'temi' camilleriani. Come è stata gestita la trama?

**Artibani:** Sul piano pratico, la redazione inviava i miei soggetti a Camilleri, ricevendo un riscontro con eventuali commenti e correzioni. È sempre andato tutto benissimo e collaborare in questo modo è stato un vero piacere.

**Caprara:** Nelle opere di Camilleri, la finzione è un elemento importante anche nella caratterizzazione dei personaggi. Come nascono i protagonisti dei racconti di Topalbano? Qual è l'ispirazione? Arriva anche questa da Camilleri?

**Artibani:** Il punto di origine è naturalmente l'opera di Camilleri, le sue trame, le caratterizzazioni dei personaggi, il linguaggio e il ritmo – con i dialoghi e i momenti di indagine alternati a parentesi più leggere e distensive. I casi che abbiamo messo in scena, soprattutto quelli di ambientazione siciliana, si rifanno allo stile di Camilleri, anche se, per ragioni evidenti, non ci sono cadaveri, né elementi passionali.

Credo, però, che anche senza i morti ammazzati si respiri la giusta aria vigatese – anzi, vigattese.

**Caprara:** Da dove saltano fuori, invece, nomi di personaggi come Peppino Guardalaquaglia?



**Artibani:** Nel caso specifico di Guardalaquaglia ho solo giocato con i cognomi di due personaggi di Totò e Peppino De Filippo – Posalacqua e Guardalavecchia – creandone uno nuovo.

I nomi degli sgherri del primo episodio, Prorunasu e Facciesantu, li ho presi, invece e stavolta senza modificarli, dal Garinei e dal Giovannini di *Rinaldo in campo*. Si tratta, infatti, dei nomi dei due briganti che affiancano Rinaldo, interpretati da Franchi e Ingrassia nella prima messa in scena dello spettacolo, nel 1961.

**Caprara:** Quanto ha influito su Topalbano la lettura dell'opera di Camilleri (anche per ciò che riguarda la lingua)?

**Artibani:** È stata determinante, indispensabile. Sul fronte del linguaggio, ho cercato di riprodurre quel parlato senza scimmiottarlo.

La dedica che Andrea Camilleri mi ha scritto su un volume è il miglior premio per questa impresa: mi ringrazia – cito – «per aver mimato splendidamente Montalbano». Non 'imitato' ma 'mimato' e questa è la sottile differenza che mi rende particolarmente felice.

**Caprara:** Come in Camilleri, anche in Topalbano colpisce l'uso della lingua e di codici linguistici diversi (italiano/italiano dialettizzato/dialetto) a seconda dei personaggi. Come ha vissuto questa esperienza linguistica? Qual è stato secondo lei il motivo che l'ha spinto a farlo? Ha avuto il timore di non essere compreso, soprattutto tra il pubblico giovane?

**Artibani:** L'uso dell'italiano e del dialetto è lo stesso che fa Montalbano nelle sue storie; quando è in veste ufficiale o si rivolge ai superiori, parla in italiano e così anche Topalbano. In questo sono stato particolarmente fedele.

Per quel che riguarda la comprensione, soprattutto da parte dei lettori più giovani e di chi non aveva mai letto un romanzo di Camilleri, mi sono posto il problema, ma l'ho anche risolto velocemente decidendo di non preoccuparmene. Non per indifferenza o superficialità, ma perché la scrittura di Camilleri è coinvolgente e istintiva e, anche se all'inizio può apparire – se non ostica – quantomeno bizzarra, non è mai respingente, criptica, né ostile. Non è Gadda.

**Caprara:** Che cosa ha implicato, invece, l'uso del dialetto?

**Artibani:** Quando ho cominciato a scrivere Topalbano, sono tornato con la memoria alle sensazioni che avevo provato alla prima lettura di un romanzo di Camilleri: ricordo perfettamente che la sorpresa e la perplessità erano durate un istante, superate subito dalla ricchezza dei personaggi e delle atmosfere.

Ho cercato di ottenere lo stesso risultato, senza inserire didascalie esplicative che chiarissero il significato dei termini, perché avrebbero appesantito in maniera letale la lettura delle storie. E queste hanno filato lo stesso.

La figura di Topolino, da parte sua, mi è stata d'aiuto nell'ottenere questo risultato, facendo domande, chiedendo delucidazioni, recitando la parte del forestiero. Questa trovata è stata preziosa per far immedesimare il lettore con il protagonista, fargli comprendere la vicenda di pari passo con Topolino, acquisendo sempre maggiore sicurezza rispetto a un linguaggio nuovo.

**Caprara:** A proposito di andare avanti: progetti per il futuro?

**Artibani:** Mi piacerebbe raccontare almeno un'altra storia di Topalbano, perché è un personaggio che, seppure nuovo nel mondo disneyano, ha davvero tantissime cose da dire.

**Caprara:** Domanda da un milione di euro: quanto ha venduto Topalbano? Ho letto che la media è stata di circa 150mila copie per titolo.

**Artibani:** Di certo ha venduto molto, così come continuano a vendere molto i libri che ne raccolgono gli episodi. Non ho dati precisi, ma, grazie alla popolarità del personaggio e alla pubblicità che ha accompagnato il lancio, le vendite sono state molto buone.

**Caprara:** La pioggia nella scena finale di *Topolino e la giara di Cariddi* porta con sé un segnale di speranza e di buona fortuna per gli sposi: l'acqua cade sulla terra arida, il fiume torna a essere se stesso, la diga forse avrà un uso. Sbaglio o questa scena rappresenta un monito e, insieme, una speranza per la Sicilia, un desiderio, chissà, velato di rinascita?

**Artibani:** È tutto giusto e non avrei saputo dirlo meglio!

# Tradurre in spagnolo Simonetta Agnello Hornby

---

CARLOS GUMPERT

Le riflessioni che seguono sono quelle che scaturiscono da un traduttore professionista impegnato da molti anni a trasferire in spagnolo parte dell'odierno universo letterario italiano. Quest'esperienza mi permette di offrire oggi, più che riflessioni traduttologiche, un ritratto del traduttore dal di dentro, che forse potrebbe essere di qualche interesse se sommato alle riflessioni dal di fuori di altri studiosi, se non altro per spiare il complesso mondo della traduzione da un'altra prospettiva.

Come premessa, e in una sorta di *captatio benevolentiae*, vorrei sottolineare la difficoltà intrinseca della traduzione, la sua ontologica impossibilità. Ho partecipato più di una volta a conferenze o riunioni in cui la traslazione in un'altra lingua viene presa come bersaglio, diventando oggetto di critiche efferate, e spesso a ragione, poiché è un esercizio condannato in anticipo al fallimento.

Pertanto, non sarà inutile dedicare alcuni minuti a riflettere sul mestiere della traduzione e, per definirlo, mi sovviene un termine impiegato varie volte da Bufalino e ripetuto in vari contesti: *isolitudine*. Forte è la tentazione di pensare che se, come scrive Simonetta Agnello Hornby in *Boccamurata*, la «certezza dei confini, vulnerabilità e compatta solitudine»<sup>1</sup> costituiscono l'essenza di un'isola, lo stesso accade per la traduzione. Queste caratteristiche aderiscono perfettamente nella sostanza al lavoro del traduttore e, tuttavia, bisogna vincere la tentazione di definirlo come un'isola, poiché, nel suo complesso, è sostanzialmente inesatto. Il traduttore è piuttosto un ponte, un navigatore tra isole, un mercante di significati, che deve trasportare un carico di preziose parole da un paese a un altro, da una riva all'altra; e fa sorridere che l'edizione elettronica del dizionario Zanichelli associ «navigatore» con «solitario» e «audace», aggettivi consoni come pochi al mestiere della traduzione. La navigazione del traduttore, infatti, è piena di trappole e di insidie, e il carico soffre strappi, perdite, ricuciture: l'obbligo è consegnare nel porto d'arrivo una merce consona il più possibile a quella che ha ricevuto nel porto di partenza, consapevole del fatto che non sarà più la stessa.

Ogni traduttore onesto, di conseguenza, deve sentirsi in dovere di smentire Walter Benjamin quando afferma la superiorità della traduzione rispetto all'originale. Troverà invece familiari e si riconoscerà nelle famose parole di Samuel Beckett in *Worstward Ho* (1983): «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» «Ci hai provato. Hai sbagliato. Non importa. Prova di nuovo. Sbaglia di nuovo. Sbaglia meglio». Non conosciamo bene il significato più profondo di queste parole del grande scrittore irlandese, volgarizzate spesso in campagne pubblicitarie con un messaggio completamente opposto all'originale, ma una spiegazione plausibile è che possa fare riferimento al fallimento – confessato dallo scrittore – dei tentativi di foggare e riprodurre l'idea platonica della propria opera, di cui la versione pubblicata nel libro o rappresentata sul palcoscenico è solo un pallido riflesso.

Se questo accade a un autore in riferimento a qualcosa che solo lui ha in mente – ed è quindi di accesso impossibile per altri –, pensiamo a come può sentirsi il traduttore che,

---

<sup>1</sup> S. AGNELLO HORNBY, *Boccamurata*, Milano, Feltrinelli, 2018<sup>9</sup>, p. 33 (I ed. 2007).

in un processo parallelo, dovrebbe constatare il fallimento avendo come punto di confronto un testo stampato e rilegato davanti a sé, l'opera originale. È comprensibile che percepisca il risultato delle proprie fatiche, la traduzione, come l'ombra indegna della caverna, pallido riflesso della luce proveniente dall'originale. La maledizione del traduttore risiede proprio nel fatto che una condizione imprescindibile per svolgere il proprio compito sia il gusto letterario, e questa circostanza lo costringe a osservare con orrore l'impossibilità intrinseca della traduzione, perché come mercante di parole è cosciente che nel viaggio tra due mondi, nel trasferimento da una lingua all'altra, è molto quello che si perde. Ecco il peccato originale della traduzione.

Il traduttore è ben consapevole che il proprio lavoro lo costringe a passare attraverso diversi ruoli: deve agire, in primo luogo, quale lettore, costretto a leggere l'originale con un'attenzione massima, a volte quasi parola per parola (diceva Italo Calvino, nel noto saggio *Sul tradurre*, che «si legge veramente un autore solo quando lo si traduce»<sup>2</sup>); in seguito, il traduttore diventa un ermeneuta, interpretando correttamente ciò che ha letto, nella misura delle proprie possibilità; poi, arriva il momento di trasferire nella lingua d'arrivo ciò che ha letto e interpretato, per finire, in veste di scrittore, col dare forma letteraria alla propria versione<sup>3</sup>.

Potremmo indugiare qui sulle difficoltà pratiche di avvicinarsi a questo ideale percorso di traduzione, che richiede tempo e dedizione, poiché, in generale, il traduttore, sopraffatto dalle scadenze, non ha mai la possibilità di dedicare a ogni opera l'attenzione necessaria; sottomesso alla necessità di eseguire un numero sufficiente di traduzioni per garantirsi uno stipendio decente, dato il basso compenso economico che riceve, deve fare più in fretta di quanto vorrebbe. L'incidenza di quanto detto sulle difficoltà dell'esercizio del traduttore non è banale, ma ciò di cui stiamo parlando qui è qualcosa di più profondo e sostanziale della consapevolezza dell'impossibilità di questo compito. Per quanto il traduttore sappia come liberarsi delle molte possibilità di errore che il complesso lavoro di traduzione solleva, per quanto sia conscio di quanto si è perso in quell'operazione di 'trasloco' e cerchi di porvi rimedio, per quanto eccellente possa essere il risultato, mai potrà liberarsi da quei rimorsi ontologici, da quella sensazione di inadeguatezza, di insuccesso intrinseco e inevitabile.

Le seguenti parole di Fruttero e Lucentini sono un'eccellente sintesi del paradossale e impossibile compito del traduttore:

Il problema del tradurre è in realtà il problema stesso dello scrivere e il traduttore ne sta al centro, forse ancor più dell'autore. A lui si chiede di essere insieme, e a freddo, Napoleone e il suo più infimo furiere, di avere lo sguardo d'aquila dell'uno e la maniacale pignoleria dell'altro. Gli si chiede di dominare non una lingua, ma tutto ciò che sta dietro una lingua, vale a dire un'intera cultura, un intero mondo, un intero modo di vedere il mondo. E di sapere annettere imperialisticamente questo mondo a un altro del tutto diverso, trasferendo ogni sfumatura, registro, accento, allusione, tonalità entro i nuovi confini. Gli si chiede infine di condurre a termine questa improba e tuttavia appassionata operazione senza farsi notare, senza mai salire sul podio o a cavallo. Gli si chiede di considerare suo massimo trionfo il fatto che il lettore neppure si accorga di lui. [...] Il traduttore è l'ultimo, vero cavaliere errante della letteratura<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Sul tradurre*, in ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. 51 (I ed. in «Paragone Letteratura», 10 [1963], pp. 112-118).

<sup>3</sup> Cfr. J. A. GONZÁLEZ SAINZ, «Las cuatro hipótesis del traductor», «El Trujamán», 14 maggio 2015, <[https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/mayo\\_15/14052015.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/mayo_15/14052015.htm)> [10 aprile 2019].

<sup>4</sup> C. FRUTTERO, F. LUCENTINI, «Mestiere senza prezzo», in D. SCARPA (a cura di), *I ferri del mestiere*, Torino, Einaudi, 2003, p. 60.

Dopo questa breve premessa, passiamo adesso a illustrare le difficoltà concrete della traduzione allo spagnolo delle opere di Simonetta Agnello Hornby, che derivano da due fattori: le caratteristiche della lingua italiana in relazione alla lingua spagnola da una parte, e le peculiarità dello stile, del linguaggio e, più in generale, della conformazione del mondo letterario della scrittrice siciliana, dall'altra.

I problemi di traduzione tra l'italiano e lo spagnolo sono ovviamente estensibili a qualsiasi traduzione letteraria tra due lingue. Dedichiamogli dunque qualche istante, partendo dall'idea per cui la patria di uno scrittore è la sua lingua, mentre quella del traduttore sono almeno due (o una e mezzo). Prendo a prestito le parole contenute in un libro di Gabriel García Márquez per iniziare questa dissertazione e riassumere brevemente il rapporto tra le due lingue. La citazione è contenuta in un romanzo di Márquez che non è probabilmente il migliore dell'autore colombiano, ma che come accade per tutti i suoi libri non manca di grandi trovate, e questa che raccogliamo è particolarmente utile al nostro ragionamento. La citazione è messa in bocca a un personaggio che ricorda nella vecchiaia gli anni come giornalista e i continui scontri con il caporedattore del giornale per il fatto di usare «palabras italianas sin comillas ni cursivas, cuando me parecían más expresivas que en castellano, como debería ser de uso legítimo entre lenguas siamesas»<sup>5</sup>.

Lingue siamesi, quindi, né cugine né sorelle, molto di più. Siamesi sarebbero dunque, secondo García Márquez, queste due lingue di origine latina, vale a dire diverse ma parzialmente congiunte e inseparabili. E ciò, se da un lato facilita il compito di traduzione, dall'altro lo rende difficile proprio perché la stretta vicinanza nasconde trappole che non sorgono tra lingue molto diverse. Si pensa spesso, al contrario, che la traduzione fra lingue vicine sia più semplice quando in genere tende a essere molto insidiosa (ci sono sempre differenze morfologiche, sintattiche, lessicali). Ed è facile per il traduttore cadere in una sorta di insicurezza intima non sapendo più se questo o quello sia corretto o se inciampa inconsapevolmente in un italianismo, dalle conseguenze talvolta imbarazzanti, proprio perché i canti delle Sirene dell'affinità linguistica, per distrazione o incantesimo, possono intrufolarsi nella traduzione proprio in virtù di quella vicinanza, mentre questo rischio è minore per un traduttore che parte da lingue più distanti. Quest'ultimo potrà sicuramente avere maggiori difficoltà di comprensione dell'originale, ma non cederà a quell'intima contaminazione.

Dobbiamo chiarire subito che non stiamo parlando della necessità di allargare i limiti della propria lingua, cosa che la traduzione delle grandi opere costringe a fare, di quella «missione del traduttore», di cui parla Walter Benjamin in un fondamentale saggio, che altro non è che «rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación. Para conseguirlo, rompe las trabas caducas del propio idioma»<sup>6</sup>. Ostacoli, che per citare un esempio classico, fu in grado di superare Juan Boscán, il quale tradusse nel 1534, in maniera poco fedele, *Il Cortigiano* di Castiglione, e che, tuttavia, ha allargato i confini della prosa castigliana in un processo parallelo a quello del caro amico Garcilaso de la Vega, adattando a propria volta la poesia petrarchesca alla poesia spagnola e rivoluzionandola per sempre.

Non ci riferiamo qui all'ibridismo che allarga orizzonti, parliamo invece di quel rischio banale di inquinamento linguistico, del pericolo di incroci poco ortodossi che generano testi contraffatti, spuri, e che incombe di più sul traduttore tra lingue confinanti che su quello che lavora con lingue lontane, come l'ungherese o il giapponese, per fare due

<sup>5</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004, p. 44.

<sup>6</sup> W. BENJAMIN, "La tarea del traductor", in *Ensayos escogidos*, trad. spagnola di H. A. MURENA, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 123.

esempi estremi. Tuttavia, quest'idea assai diffusa della minore difficoltà di chi lavora con lingue siamesi, che riguarda certamente il compito della traduzione dal di dentro, ha conseguenze ancora più perverse dal di fuori. Per tal motivo, nel mondo dell'editoria si crede che chiunque possa tradurre dall'italiano, con il risultato che a volte si commettono autentiche atrocità che condannano opere stimabili a cadere nel dimenticatoio – è quanto è accaduto in Spagna per anni a un libro straordinario come *Il mondo creato* di Franco Ferrucci.

Tornando alle difficoltà che la vicinanza tra l'italiano e lo spagnolo può implicare per i traduttori, è chiaro che il rischio di commettere errori di affinità esiste, ma che non è questa la cosa più preoccupante, dal momento che la consapevolezza professionale del traduttore (aiutato dall'esperienza) di solito è particolarmente attenta a problemi come quelli dei 'falsi amici' o ad accezioni secondarie con sfumature diverse in parole di etimologia comune. Più insidiose sono altre differenze molto sottili tra le due lingue, quel contagio inconscio che sempre incombe sulle traduzioni tra lingue sorelle, proprio perché il carattere siamese di entrambe tollera e persino incita alla contaminazione. Il pericolo maggiore è di fare una traduzione che, come si è avvezzi a dire, 'suona come una traduzione', proprio per essere contaminata.

Senza nessuna intenzione di esaustività, possiamo indicare alcune pennellate di queste insidie:

- a) Maggiore abbondanza di cultismi in italiano, lingua più vicina al latino rispetto al castigliano. Il traduttore deve valutare sempre se mantenerli o cambiarli, perché, anche se esistenti nella lingua colta, non sono usati così comunemente come in italiano. E questo avviene anche con altre parole i cui equivalenti esistono in castigliano, ma sono meno impiegati: così *banale* è in castigliano "trivial", anche se *banal* esiste, ma è sentito come francesismo.
- b) Valore diverso delle parole sinonime: *rispondere*, anche se c'è in spagnolo *responder*, di solito va tradotto come "contestar". E lo stesso si potrebbe dire di *cominciare*, perché invece di *comenzar* di solito si preferisce "empezar", anche se entrambi possono e devono essere utilizzati indistintamente. A volte, l'influenza dell'originale può portare a insistere sulle prime soluzioni che finiscono per creare un effetto di stranezza nel lettore.
- c) Discrepanze sintattiche come la tendenza dell'italiano all'anticipazione dei complementi diretti e indiretti, il diverso uso del passato prossimo rispetto all'equivalente spagnolo, il *pretérito perfecto*, a scapito del passato remoto (*pretérito indefinido*), il diverso uso delle preposizioni.

Ma l'insidia più sottile probabilmente risiede nella necessità di resistere a ciò che potremmo chiamare 'prestiti inevitabili', vale a dire, la tentazione di utilizzare alcuni termini che, come diceva il personaggio di García Márquez, sentiamo come più belli, più espressivi, più evocativi di tutti i loro equivalenti, se li hanno. Valga per tutti l'esempio dell'*ormai*, l'avverbio la cui perfetta sfumatura, quasi metafisica, invidiano segretamente gli ispanofoni, costretti a brutti giri di parole per riprodurlo, e sempre con risultati insoddisfacenti, inoltre: "ya para siempre", "definitivamente".

Cambiamo pagina e concentriamoci sui problemi concreti della traduzione dell'opera di Simonetta Agnello Hornby. È ben noto che la scrittrice siciliana, pur avendo iniziato la carriera letteraria avanti negli anni (e non è questo l'unico punto di contatto con Andrea Camilleri), ha saputo mettere in luce, attraverso le proprie opere già numerose, un mondo

e uno stile proprio, riconoscibile e definibile. Arriviamo in tal modo alla vera sfida di qualsiasi traduzione: farsi padrona della musica di sottofondo, della melodia, della cadenza peculiare di ciò che definiamo stile, per trasferirlo e adattarlo alla lingua di arrivo. Il compito del traduttore è stato paragonato spesso, e giustamente, a quello dell'interprete musicale: il ruolo assegnato alla creatività di entrambi è quello di dare vita a una partitura originale, latente nel caso dell'interprete musicale e tradotta in suono, trasferita in un'altra lingua nel caso del traduttore letterario, in modo che «si legga *come fosse stata pensata e scritta direttamente*» nella lingua di arrivo<sup>7</sup>. Per riuscire in quest'intento, è necessario affrontare due problemi principali che abbracciano molti aspetti secondari e che sono in realtà le due facce inseparabili della letteratura: la sostanza e la forma, la questione del mondo dello scrittore e la questione del linguaggio che lo esprime.

Cominciamo dalla seconda. Il primo aspetto che caratterizza l'autrice siciliana è l'anacronismo sottile del linguaggio, che lei ascrive al fatto di aver vissuto molti anni all'estero. Si tratta di una lingua non sempre facile da capire e abbastanza ardua da trasferire senza eccessi, perché di per sé abbastanza dimessa e poco stridente. Nell'intento di tradurre in spagnolo quest'italiano per certi aspetti singolare e desueto, il traduttore deve in primo luogo riconoscerlo come tale, e qui torniamo alla necessità di un'attenta e approfondita lettura (che, come abbiamo detto, non sempre le rigide scadenze di consegna permettono di sviluppare come si dovrebbe). In un secondo momento, già nella fase di traduzione, è necessario valutare sempre quali termini scegliere, ricorrendo a sinonimi che diano anche in spagnolo quel sottile profumo di anacronismo.

Inoltre, dobbiamo tener conto dell'insieme di riferimenti intertestuali della scrittrice, quasi sempre sottili. Basta pensare alle citazioni che aprono molti dei suoi libri, come quelle di John Keats (ne *La Monaca*, e meno ovviamente, insieme a Pushkin, in *Boccamurata*, come un segno che il romanticismo non è tanto un'epoca storica ma piuttosto un sentimento) o l'ironia che una storia drammatica come *Il veleno dell'Oleandro* cominci con una citazione leggiadra dell'allegro Rossini. Ma soprattutto bisogna prendere in considerazione tutti i grandi autori ai quali l'autrice rende omaggio, alcuni siciliani, come è logico, quale Pirandello in *La zia marchesa* (tributo che in questo caso è una sorta di capovolgimento della breve storia dello scrittore agrigentino di *Tutte e tre*) o di Verga e De Roberto, nel caso di *La Mennulara*, ma anche Jane Austen, nome tutelare della protagonista di *La Monaca*, libro in cui la presenza della letteratura ottocentesca è resa esplicita nei volumi che il capitano Garson manda ad Agata.

Compito arduo del traduttore è intuire tutto questo, percepire le intertestualità che nella maggior parte dei casi appaiono in filigrana per riprodurle con la giusta intonazione. Nell'affrontare le traduzioni delle opere di Simonetta Agnello Hornby, mi sono imposto spesso la lettura in parallelo di quegli autori che ho creduto di identificare dietro di esse, non tanto per trovare riferimenti diretti, ma per assorbire lo stesso spirito della scrittrice siciliana nel momento della scrittura. Inoltre, la lettura dei grandi classici siciliani mi ha aiutato a raggiungere, o almeno così agognavo, uno stile un po' anacronistico.

Un'altra caratteristica essenziale della scrittura di Simonetta Agnello Hornby è l'importanza del linguaggio orale. Malgrado ci siano differenze di grado e intensità, a seconda delle opere (il dialogo è onnipresente nella cosiddetta trilogia siciliana e anche in *Vento scomposto*, mentre ha meno presenza, ma mai scarsa importanza, in *La Monaca* e *Il veleno dell'oleandro*), i personaggi della scrittrice si manifestano principalmente attraverso le parole, e a questo bisogna aggiungere l'importante componente monologica in *Boccamurata*. Il traduttore deve prestare particolare attenzione alle difficoltà di trasferire in modo convincente le caratteristiche di alcune espressioni orali (l'alternarsi

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Sul tradurre*, cit., p. 49. Il corsivo è dell'autore.

del Tu, del Lei e del Voi nei dialoghi tra i personaggi – particolarmente rilevanti nel contesto meridionale –, interiezioni, anacoluti, sfumature del linguaggio parlato, tensione fra detto e sottinteso).

E così arriviamo senza forzature alla questione dei sicilianismi dell'autrice. Di solito il tema di come risolvere i dialettalismi è uno dei punti di interesse e curiosità per chi è impegnato nell'esercizio della traduzione, per chi tenta di trasferire sfumature e connotazioni dell'opera originale quando queste appartengono al linguaggio gergale. In realtà, si tratta di problemi minori poiché, come abbiamo detto, le inquietudini più urgenti sollevate dalla traduzione sono altre: quelle che accomunano il musicista-interprete al traduttore, il trasferire la 'musica' dell'autore e renderla riconoscibile dandole vita in un'altra lingua. Anche nei casi nei quali il dialetto ha importanza, come in Simonetta Agnello Hornby e, molto di più, in Andrea Camilleri, bisogna rassegnarsi a che il nostro traduttore si perda nella traversata, perché è uno dei pedaggi da pagare per questa traslazione. Nel caso di lingue come lo spagnolo, che non hanno una tradizione letteraria dialettale e che appartengono a nazioni con una lunga storia di unità, a differenza della Germania o dell'Italia, nazioni più giovani dove la presenza dei dialetti è più marcata, non è consigliabile e può perfino diventare ridicolo cercare di adattare l'idioma ai dialetti nazionali. Prendiamo a mo' di esempio la prima versione spagnola (1932) del romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin: qui il dialetto di Berlino fu sostituito dalla parlata popolare di Madrid con risultati risibili. Dobbiamo scegliere, dunque, soluzioni alternative e ricorrere, semmai, a registri gergali o varietà colloquiali che possano sottolineare lo iato stilistico senza stridere.

Fermiamoci con più dettaglio sulla questione dei sicilianismi in Simonetta Agnello Hornby e sulle soluzioni adottate nelle versioni in spagnolo delle sue opere. Possiamo dire, anzitutto, che il caso dell'autrice siciliana presenta una serie di analogie con quello di Andrea Camilleri. Senza raggiungere il livello di invenzione e impasto verbale di quest'ultimo, nemmeno la scrittrice palermitana limita l'uso del dialetto ai dialoghi tra i personaggi, ma lascia che permei la propria lingua attraverso l'assunzione naturale di termini insulari o desueti, che inoltre provengono in certa misura dalla memoria (ricordiamo che, malgrado le frequenti visite in Sicilia, l'autrice vive a Londra da decenni) o dal lessico familiare.

Non c'è bisogno di insistere sulle enormi difficoltà che ciò comporta per un traduttore – di comprensione, in primo luogo, e di ricerca dei termini e significati, in secondo –, con l'ulteriore problema delle varianti che spesso li caratterizzano. Senza dubbio, internet aiuta e sono lieto di constatare come l'attenzione consacrata a questo autore e al suo peculiare linguaggio mi abbiano permesso di trovare numerosi indizi su parole usate anche da Simonetta Agnello Hornby. In ogni caso, quando la ricerca non ha avuto successo, la collaborazione dell'autrice è sempre stata generosa e preziosa, rispondendo prontamente e rapidamente alla lista dei termini sui quali ricadevano i dubbi.

Dopo aver risolto il problema, non minore, come abbiamo visto, della comprensione, rimane la questione della traslazione dei significati al castigliano. In generale, al fine di preservare al lettore spagnolo, seppur in maniera parziale, il colore locale di termini significativi e importanti, nel caso di parole dialettali sciolte inserite nel discorso italiano, si è adottato spesso, per non appesantire la lettura, la soluzione di conservarle in spagnolo con la traduzione accanto, forti dell'idea che forse molti lettori italiani di altre regioni debbano fare un piccolo sforzo per capire i termini dialettali; lo stesso si chiede così anche al lettore spagnolo. Nel caso di frasi più lunghe, queste si traducono in spagnolo, ma con un registro marcato, familiare, e anche volgare. Vediamo un esempio tratto da *Caffè amaro*:



“Mericano?”, chiese la biscottara.  
 “Nonzi. Italiano deve essere”, rispose la nipote.  
 “Che vuole cà?”  
 “Nnu sacciu”, fece la nipote distratta.  
 “Meglio ’mericano ca italiano. Quelli portano moneta, l’autri ce la rubano con i tassi!”  
 “Meglio assai!”, fece una cliente, che aveva comprato un coppo di ciambelle. “I figli masculi c’arrubbano, ’sti italiani, a noi puvareddi! Vossia si addimenticò dei bei masculi arrubbati dalla leva militare e dalla guerra d’Affrica!”.

– ¿’mericano? – preguntó la pastelera.  
 – Nonzi, no señor. La pinta es más bien de italiano – contestó su sobrina.  
 – ¿Y pa’ que está aquí?  
 – Ni idea – dijo la sobrina distraída.  
 – Pos mejor ’mericano que italiano. Esos traen guita, los otros nos la roban con los impuestos.  
 – ¡Mucho mejor! – dijo una clienta que había comprado un puñado de torteles –. ¡Los hijos varones nos roban, esos italianos, a nosotros los desgraciaos! ¡O es que sus olvidáis de tos esos jóvenes, tan guapos, robaos por las levas y la guerra de África!

Queste soluzioni tendono a evitare le antipatiche note a piè di pagina, che a volte, tuttavia, non possono essere scongiurate. L’importante, in ogni caso, è che anche il lettore spagnolo senta la differenza linguistica e le connotazioni sociali, e che, naturalmente, senta il profumo locale aggiunto dal dialetto.

Ci stiamo avvicinando alle peculiarità della visione del mondo presentato da Simonetta Agnello Hornby, ma prima possiamo evidenziare un’ultima caratteristica dell’autrice, a metà strada tra lo sfondo e la forma, per cui le sue storie ci vengono offerte intessute di lacune, misteri, personaggi che rimangono in ombra e che non sempre finiscono per rivelarsi completamente. È come se la scrittrice volesse che il lettore la aiutasse a completare la storia, che perdesse lo *status* di sottomessa subordinazione per diventare un collaboratore. E il traduttore, in quanto primo lettore in senso cronologico per una certa area linguistica, è costretto a fare altrettanto: a completare idealmente quelle storie, a comprenderle nel modo più completo possibile per esprimerle a propria volta, e a vincere la tentazione di non andare oltre quelle omissioni, come è naturale, senza anticipare nulla di quanto sarà rivelato più tardi o che non si saprà mai.

Ma, come dicevamo, uno scrittore non è solo una lingua; è soprattutto qualcuno che attraverso quella lingua esprime un mondo e una maniera di guardarlo. Lingua e mondo indissolubilmente uniti perché, come diceva Jorge Luis Borges, «cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo»<sup>8</sup>, e Antonio Tabucchi si spinge oltre, affermando che «a volte una sillaba può contenere un universo»<sup>9</sup>. E così arriviamo alla seconda grande sfida del traduttore, perché se da un lato è chiamato a riprodurre nella propria lingua la ‘musica’ dell’originale, dall’altro deve portare tutto il mondo vitale e culturale che sta dietro quella musica in un altro mondo. E quando parliamo del mondo che sta dietro un’opera letteraria, ci riferiamo sia alla cultura e alla storia del paese di origine, sia al complesso insieme di costumi di quella società nell’epoca storica in cui si svolge e, naturalmente, l’universo personale dell’autore. Alla luce di ciò non ci sembreranno dunque esagerate le parole di Borges e Tabucchi, ma al contrario esprimeranno appieno il titanico compito del traduttore, costretto ancora una volta a leggere e comprendere perfettamente il testo, attento questa volta a tutte le nozioni

<sup>8</sup> J. L. BORGES, *El oficio de traducir*, originariamente un sondaggio tra diversi traduttori condotto dal quotidiano «La opinión Cultural», 21 settembre 1975, Buenos Aires, e raccolto nel 1976 dalla rivista «Sur», <<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2009/09/el-oficio-de-traducir-iv.html>> [30 aprile 2019].

<sup>9</sup> A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 39.

storiche e culturali che l'autore gestisce (spesso soltanto accennate, sottintese come proprie e a lui familiari, ma per il lettore straniero estranee e incomprensibili), per avvicinarle ai lettori di altre culture, cercando di evitare, per quanto possibile, la note in calce alla pagina. Il traduttore deve reinventarsi quale specialista a tutto tondo, obbligato a documentare e a rintracciare ogni poco chiaro riferimento e a pensare a come riversarlo nel proprio mondo culturale.

In questo senso, i libri di Simonetta Agnello Hornby funzionano come un esempio eccellente, poiché sono densi di particolarità a diversi livelli. Per cominciare, e partendo dal mondo romanzesco, le storie che ci racconta si caratterizzano sempre per la complessità della narrazione e dei personaggi. Dai libri sciamano un vero e proprio tripudio di figure (costringendo a includere in molte opere un indice di personaggi), ma è una galassia umana che ruota sempre attorno alle protagoniste femminili. Queste, nonostante le differenze, si rifanno sempre a un modello comune, di donne dalla vita intensa, che partono da una situazione di marginalità esistenziale, quando non sociale (i capelli rossi della Zia Marchesa sono il miglior simbolo di questa condizione), che comincia dal loro stesso *status* di donne. Siano esse povere, benestanti o ricche, in ogni caso le loro vite non saranno facili, segnate da matrimoni infelici, tra uomini che quasi mai sono all'altezza, e amori difficili, come lo sono tutti quelli degni di essere romanzati. Donne non convenzionali, insomma, costrette a vivere una vita non facile e non sempre con un finale felice. Alcune di loro (la Mennulara, Costanza, la zia Rachele, l'Anna di *Il veleno dell'oleandro*) le conosciamo solo indirettamente, attraverso la testimonianza caleidoscopica di voci diverse, talvolta contraddittorie. In generale, si tratta di vite caratterizzate da incertezze o mistero, che gradualmente si districano man mano che le trame avanzano. Il traduttore deve seguirne la pista e dipanare una matassa che lo aiuti a ripristinare quel mistero, quella pluralità di voci, quella tensione narrativa.

In ogni caso, come abbiamo detto, queste donne non sono mai sole, e ugualmente importanti sono i personaggi secondari, che si articolano in grandi gruppi familiari, sia di ceti alti come di ceti bassi, ma che conformano sempre ritratti sociali complessi e articolati, che richiedono l'attenzione precisa e puntuale del traduttore. Caratteristica comune di queste famiglie è l'immagine di idealità che se ne dà all'inizio e che si riempie di incrinature che rispecchiano le falle delle classi sociali alle quali appartengono (aristocrazia, borghesia, ceti bassi). Simonetta Agnello Hornby, infatti, attraverso queste storie scritte 'in minuscolo', svolge anche una revisione della Storia con la maiuscola, che funge da sfondo ai romanzi. E questo dialogo tra Storia e storie, con un approccio altrettanto rigoroso e dettagliato di entrambe le estremità, è senza dubbio uno dei grandi punti di forza delle sue opere.

In effetti, lasciando da parte *Vento scomposto*, per tanti versi un'opera a sé nel percorso dell'autrice, il resto costituisce un affresco, molto esauriente, documentato e dettagliato della storia della Sicilia degli ultimi 150 anni: il decennio finale della prima metà del XIX secolo è il contesto storico della storia d'amore tra il capitano Garson e Agata, protagonisti di *La Monaca*; un arco di tempo più lungo, quasi tutta la seconda metà del XIX secolo, con particolare attenzione ai fatti storici dell'Unità italiana, è la cornice del complesso intreccio di *La zia marchesa*; lo stesso potrebbe dirsi in riferimento alla prima metà del XIX secolo, non meno ricco di eventi storici (due guerre mondiali, le tensioni socio-politiche, fascismo e antifascismo), che fa da sfondo alla vita e agli amori di Maria Marra in *Caffè amaro*; i decenni degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso e la dura vita della campagna siciliana accompagnano *La Mennulara* e in un oggi non meglio identificato si sviluppano *Il veleno dell'Oleandro* e *Boccamurata*, entrambi incentrati sulla decadenza d'una famiglia e sull'emigrazione, tema quest'ultimo affrontato dal punto di vista della migrazione sub-sahariana nella prima opera e di quella dall'Est nella

seconda, attraverso i personaggi della russa Irina o la rumena Dana, tutti quanti in fuga dalla miseria, pronti quasi a tutto e, in questo, identici a noi.

Lasciando da parte l'ovvia necessità per il traduttore di documentare e trasferire i tanti eventi storici così accuratamente raccolti dall'autrice, che si focalizzano nell'isola di Sicilia, con alcuni importanti fatti locali (come i fasci siciliani), preferiamo soffermarci su altri aspetti culturali importanti nelle opere di Simonetta Agnello Hornby e che richiedono anche uno sforzo supplementare da parte del traduttore.

Cominciamo con i proverbi, che appaiono in molte delle opere, ma che acquistano un'importanza particolare in *La zia marchesa*, perché appaiono nei titoli dei capitoli. Nell'originale, l'autrice decide di lasciarli in siciliano, confidando nella capacità di comprensione del lettore italiano, ma per il lettore spagnolo si è reso necessario tradurli. Laddove possibile, si è cercato un proverbio equivalente in spagnolo, e quando ciò non è stato possibile (e non poche sono state le occasioni), si è tentato di dare una forma paremiologica alla traduzione (preservando la rima o la peculiare sintassi). Inoltre, per preservare il colore locale, si è inclusa in appendice una lista di proverbi originali con la traduzione. Vediamone alcuni esempi:

*Dinari e santita criditini mità* “De amores y santidad, créete la mitad”

*Lu trivulu e lu beni, cu l'avi si li teni* “Las tribulaciones y los bienes, quien los halla, se los tiene”

*Matrimonii e viscuvasi, di lu celu su' calati* “Matrimonios y obispados, de los cielos son llegados”

*'Nni la casa di Gesù, zoccu trasi 'un nesci cchiù* “Lo que entra en el convento, se queda dentro”

*Cu avi terra avi guerra* “Quien tenga tierras tendrá guerras”

*A cani vecchiu la vurpi cci piscia* “A caballo viejo, corto el pienso”

Un altro aspetto di grande rilevanza nelle opere dell'autrice siciliana è la natura, che appare sempre descritta con grande dettaglio di fiori e piante, che rispecchiano sempre sentimenti ed emozioni dei personaggi e per questa ragione sono affrontati con particolare cura. Come spiega Camilleri,

è un fatto più unico che raro che in un romanzo d'oggi il paesaggio non sia un semplice scenario nel quale i personaggi si trovano ad agire, ma diventi una sorta di comprimario che in qualche modo viene ad interagire coi personaggi, coi loro stati d'animo<sup>10</sup>.

Il traduttore ha dovuto spendere non poco tempo ed energia nell'identificare chiaramente le molte specie di fiori e piante, per trovarne la trasposizione spagnola più comunemente usata per descriverli in castigliano con la stessa accuratezza e la stessa passione di Simonetta Agnello Hornby.

Lo stesso si può dire degli abbondanti riferimenti a prodotti e tecniche agricole in *La Mennulara* o del linguaggio tecnico del settore del pastificio in *Boccamurata* o, ovunque, dei piatti della cucina siciliana, che Agnello Hornby tanto ama includere nelle proprie opere e ai quali ha perfino dedicato un libro intero, *Un filo d'olio*. Tutto ciò richiede un complesso lavoro di comprensione e ricerca da parte del traduttore, anche se devo dire che la cucina siciliana è ben rappresentata su internet. Maggiori difficoltà ha comportato affrontare sia la lingua del mondo dei conventi religiosi (alternarsi dei registri linguistici nei dialoghi, gerarchie, orari, indumenti) in *La Monaca*, così come termini e concetti

<sup>10</sup> Presentazione del romanzo *Boccamurata* nella Libreria Feltrinelli, Galleria Alberto Sordi, Roma, 6 febbraio 2007, <[http://njord.feltrinelli.it/SchedaTesti?id\\_testo=2244&id\\_specilibro=1174](http://njord.feltrinelli.it/SchedaTesti?id_testo=2244&id_specilibro=1174)> [10 aprile 2019].

giuridici del diritto anglosassone importanti in *Vento scomposto* e che a volte differiscono parecchio dai sistemi giuridici mediterranei. Soprattutto nel primo caso, ho ricevuto grande aiuto da una cognata che ha diversi religiosi tra i parenti, tra cui una suora di clausura, fonte preziosa per risolvere i problemi terminologici.

Per concludere, una breve confessione e un augurio come lettore e traduttore, ricordando ancora una volta l'affermazione di Calvino, «si legge veramente un autore solo quando lo si traduce»<sup>11</sup>. In parole semplici e con meno eleganza, ma probabilmente con più plasticità, si potrebbe sostenere che il traduttore è una sorta di maggiordomo degli scrittori: a forza di spogliarli e rivestirli costantemente, arriva a conoscerli nel più intimo, consapevole della loro grandezza, ma anche testimone dei buchi e delle macchie dei loro calzini. È difficile che la carpenteria letteraria, i trucchi della scrittura quando non onesti sfuggano allo sguardo del traduttore (e potrei citare di prima mano nomi che sorprenderebbero o, forse, non tanto).

D'altra parte, devo dire che ho avuto la fortuna di tradurre molti altri scrittori caratterizzati dall'assoluta dedizione alla parola e dall'assenza di ogni manierismo letterario per amore dell'autenticità espressiva. La vedova di Calvino, Esther Judith Singer, 'Chichita', lei stessa traduttrice e di lingua spagnola, con cui ho lavorato sulle mie traduzioni del grande autore ligure, lo sottolineava insistentemente: ogni parola è importante. Il suo caso, come quello di Antonio Tabucchi o quello della nostra Simonetta Agnello Hornby sono esempi di scrittori, e posso dirlo dall'interno, di un'onestà radicale con le parole, forse per essere consapevoli del fatto che racchiudono universi. Posso soltanto augurarmi che le mie parole siano servite come vasi comunicanti per portare lo splendore di quegli universi ai lettori della mia lingua.

---

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Sul tradurre*, cit., p. 51.

# Saggi



# L'isola di Topalbano. Da Vigàta ai tesori di Cariddi

---

GIOVANNI CAPRARA

Considerable height, piercing eyes, raincoat, and a large knobby nose. If I were to draw an identikit of Inspector Topalbano, I would not draw it differently: both the graphic setting – which is as distinguishing as Disney-like – and the effect of Inspector Topalbano on the world of Topolinia do not allow a different picture. The policeman from Vigatta is a “world-character” who has taken charge of an autonomous microcosm interacting with Mickey Mouse and many other characters of the Disney saga, demolishing every cliché just for pure deformation, and avoiding some embarrassing and however possible charges of stealing Mickey Mouse’s job. Understanding and analysing the comic strip, studying its characteristics, knowing its history and evolution can help to explain the artistic quality of the strips, which are considered artistic manifestations, not second to others. In particular, the comics of Inspector Topalbano can be read as the original work of designers and script-writers who have been able to attract readers as well as students/scholars who study comics and Andrea Camilleri’s works.

In generale, pochissimo risalto è stato dato finora all’interessante iniziativa editoriale con protagonista il Commissario Topalbano. Chi è questo personaggio e perché si trova al centro di questo studio, proverò a spiegarlo più avanti; intanto, per inquadrare meglio l’oggetto di questo lavoro, ritengo sia utile cominciare da qualche considerazione introduttiva.

Definirò prima l’origine della parola *balloon*, termine con il quale gli anglofoni identificano la ‘nuvoletta’ contenente i dialoghi dei fumetti; ne analizzerò quindi l’evoluzione, soprattutto in Italia, e valuterò le principali peculiarità del ‘fenomeno Topalbano’ nei tre racconti pubblicati dal settimanale *Topolino*, pubblicato prima da Disney Italia e poi da Panini. Realizzerò, quindi, una breve analisi delle loro caratteristiche più significative, provando a spiegare i motivi della nascita di questa stella nell’universo camilleriano, salutata dallo stesso Camilleri con un euforico «mi sono emozionato tantissimo, è stato come avere il Nobel!»<sup>1</sup>.

Capire e analizzare, dunque, il fumetto, studiarne le caratteristiche, conoscerne la storia e l’evoluzione possono esserci d’aiuto nel caso volessimo dare una spiegazione al fatto che in tanti lo considerino una vera e propria manifestazione artistica, una ‘creazione’ non seconda ad altre, ragion per cui bisognerebbe prima di tutto definirlo.

Cominciamo dal chiarire subito che cosa non è il fumetto. Non è soltanto un insieme di semplici sequenze di immagini create a proposito per narrare una storia; non è soltanto un complesso di pagine che raccontano, con quello spirito scanzonato che le contraddistingue – a volte buffo e pure un po’ fanciullesco – peripezie e avventure inverosimili; non è soltanto una serie articolata di disegni e parole, il cui fine è destare la curiosità del lettore, stuzzicarne il piacere estetico e intellettuale. Piuttosto, il fumetto è l’insieme di tutto ciò che abbiamo fin qui detto e, forse, anche di più.

È ‘creazione’, dunque, un mezzo espressivo che nasce dall’unione di due codici diversi, pur se spesso complementari. È immagine e parola. È un insieme di strutture in cui la compenetrazione del messaggio grafico e verbale è pressoché totale, è linguaggio

---

<sup>1</sup> Il riferimento è all’intervista televisiva concessa da Andrea Camilleri a Vincenzo Mollica, andata in onda nel corso del telegiornale pomeridiano di Rai1 il 9 aprile 2013.

letterario compenetrato nell'iconico. È il gioco che costringe il lettore a leggere e a osservare, allo stesso tempo, una serie di elementi che, se ben organizzati, lo proiettano all'interno di una sorta di esperimento che ha più la caratteristica del montaggio cinematografico che della struttura romanzata di un racconto<sup>2</sup>.

Parole e immagini, dunque, si fondono e danno vita a ciò che potrebbe essere paragonato quasi a un sesto senso, a una dimensione in cui le nostre facoltà visive e verbali vengono continuamente sollecitate. In realtà, le caratteristiche che qui stiamo mettendo in luce, in un modo forse un po' approssimativo, ci danno l'esatta dimensione di quest'opera originale, fatta essenzialmente di segni, dove la particolarità/originalità del disegno, unita alla particolarità/originalità del testo, forma nella mente del lettore un continuo andirivieni di sensazioni, tale da non poter indicare il punto esatto in cui termina la potenza dell'immagine e comincia quella del testo (e viceversa)<sup>3</sup>, come se di un continuo sovrapporsi di due azioni si trattasse, l'osservazione e la lettura<sup>4</sup>.

Il fumetto è dunque «arte sequenziale»<sup>5</sup>, è un insieme di «illustrazioni giustapposte e di immagini sequenziate»<sup>6</sup>, create deliberatamente allo scopo di trasmettere informazioni e ottenere dal lettore risposte estetiche. Roman Gubern aggiunge, però, anche un'altra sfumatura importante: il fumetto è «una struttura narrativa formata dalla sequenza progressiva di pittogrammi nei quali possono integrarsi elementi di scrittura fonetica»<sup>7</sup>. Detto ciò, d'accordo con Thierry Groensteen, ritengo di poter affermare finalmente che il fumetto è un insieme di elementi che si fondono secondo un principio di «solidarietà iconica»<sup>8</sup>.

Il suo valore estetico è innegabile: è arte e, come tale, trova spesso fondamento sia nella dimensione artigianale sia in quella industriale in cui nasce, com'è il caso, appunto, dell'attività svolta dalla redazione del settimanale *Topolino* (guidato, nel periodo della pubblicazione di Topalbano, da Valentina De Poli, direttrice, e Davide Catenacci, caporedattore). In questo senso, credo sia interessante citare anche Alex Raymond, uno dei massimi autori statunitensi del periodo della grande *comic strip* (autore di *Flash Gordon*, *Agente Segreto X9*, *Jim della Jungla* e *Rip Kirby*), il quale lo ha difeso come vera e propria espressione artistica in grado di far riflettere sulla vita e sul tempo in cui viviamo:

I fumetti rappresentano, nella storia dei media, l'ultima espressione che può coerentemente essere iscritta nell'universo iconografico delle stampe popolari [...]. Il fumetto non nasce come prodotto rivolto ad un pubblico di bambini e ragazzi, anche se saranno loro a determinarne il successo e forse non a caso i suoi primi personaggi celebri sono dei veri e propri *enfants terribles*: caricature di bambini in eterna lotta con gli adulti<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> R. GUBERN, *Il linguaggio dei comics*, trad. it. di G. GUADALUPI, Milano, Libri Edizioni, 1975.

<sup>3</sup> D. BARBIERI, *Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci, 2011.

<sup>4</sup> W. EISNER, *Fumetto e arte sequenziale*, trad. it. di F. GADDUCCI, M. TAVOSANIS, Torino, Vittorio Pavesio Prod., 1997.

<sup>5</sup> Ivi, p. 149.

<sup>6</sup> S. MCCLLOUD, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, trad. it. di L. FAVIA, Milano, Bao Publishing Ed., 2018, p. 29.

<sup>7</sup> R. GUBERN, *Il linguaggio dei comics*, cit., p. 101.

<sup>8</sup> T. GROENSTEEN, *Il sistema fumetto*, trad. it. di D. GIGANTELLI, Genova, Ed. ProGlo., 2011, p. 32.

<sup>9</sup> Citato in R. FARNÈ, *Iconologia didattica*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 224-225.



## 1. Breve storia del fumetto

Il primo esempio di fumetto ‘industriale’, letto da centinaia di migliaia di lettori, nasce negli Stati Uniti verso la fine del XIX secolo<sup>10</sup>. Il pubblico ne apprezza subito l’originalità e la capacità figurativa di fondersi insieme a un giornalismo che assolve, in quel periodo, un ruolo prettamente critico. L’apparizione dei primi fumetti avviene nelle edizioni domenicali dei maggiori quotidiani statunitensi, una caratteristica che finirà ben presto per essere importata anche in Europa. Sono soprattutto le classi medio-alte ad apprezzarne per prime le potenzialità (lettori, quindi, dotati di un buon livello di istruzione), ma ben presto gli si avvicinano anche i ceti meno abbienti – quei lettori non dotati di una spiccata padronanza linguistica (soprattutto immigrati stranieri ma anche giovani e giovanissimi) – che ne apprezzano da subito qualità e senso di diversione.

Il fumetto assume così un compito preciso: dialogare con la società. Col tempo, in particolare dal 1920, saranno soprattutto i giovani a essere i protagonisti principali del suo successo, anche se non sarà mai un prodotto rivolto soltanto a loro. Fin dagli esordi, se ne assaporano e definiscono le qualità e le potenzialità: il fumetto – paragonato addirittura a un nuovo canale di comunicazione – diventa racconto scritto: la parola è associata all’immagine, si contrae in un testo ridotto ed è inserita in un *balloon* (in una ‘nuvoletta’, appunto)<sup>11</sup>.

Nell’Italia del primo Novecento, il *Corriere della Sera* di Albertini, che era succeduto a Torelli Violler, nel tentativo di dialogare con la borghesia dell’epoca, avvia una politica editoriale fatta di periodici nati attorno al quotidiano: dapprima, *La Domenica del Corriere* (dal 1899), un settimanale illustrato destinato sia ai mariti sia alle mogli; quindi, *La lettura* (dal 1901) e *Il romanzo mensile* (dal 1903); infine, per completare un’offerta capace di rispondere ai gusti di tutta la famiglia, il *Corriere dei piccoli*, settimanale destinato all’infanzia (dal 1908)<sup>12</sup>. Il pubblico giovanile resta affascinato da quei simpatici disegni che in molti casi intrattengono e, a volte, informano<sup>13</sup>.

Il Signor Bonaventura, Bibì e Bibò sono i primi a colpire l’immaginario degli italiani. È il 1917 quando Sergio Tofano crea una sorta di burattino che tutti si abitueranno presto a ricordare per quel proverbiale: «Qui comincia la sventura del Signor Bonaventura», un personaggio che, con le sue storie, accompagnerà intere generazioni, fino alla fine degli anni ’70, fra trasposizioni televisive, teatrali e cinematografiche.

Così, nella Penisola si cerca subito di adattare lo stile dei fumetti facendone un prodotto autoctono in tutti i sensi. I nomi di alcuni eroi d’oltreoceano sono quindi ribattezzati e assimilati alla cultura italiana: è il caso, per esempio, di Mimmo Mammolo (conosciuto in America con il nome di Buster Brown), Fortunello (Happy Hooligan) o Arcibaldo e Petronilla (Jiggs e Maggie).

Il successo è immediato e, pur se in una veste più tradizionalista, in Italia le nuvolette lasciano da subito spazio a testi in versi, composti addirittura in rima baciata<sup>14</sup>. Lo stile

<sup>10</sup> Contrariamente a quanto avvenuto negli Stati Uniti nel settore della fumettistica industriale, in Europa il fumetto aveva già iniziato il proprio corso fin dalla prima metà del XIX secolo, grazie all’opera dell’illustratore e fumettista svizzero Rodolphe Töpffer, a cui si deve appunto la nascita del fumetto. Si veda T. GROENSTEEN, B. PEETERS (éd.), *Töpffer: L’Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, 1994.

<sup>11</sup> Il *balloon* diventa sistematico dal 1898. Nel fumetto americano, fin dalle origini, questo elemento è centrale nella forma narrativa.

<sup>12</sup> C. CARABBA, *Corrierino, Corrierona: la politica illustrata del Corriere della Sera*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

<sup>13</sup> F. GADDUCCI, M. STEFANELLI (a cura di), *Il secolo del Corriere dei Piccoli: un’antologia del più amato settimanale illustrato*, Milano, Rizzoli, 2012.

<sup>14</sup> F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall’Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

italiano non scalfisce l'originalità del prodotto e in pochissimi anni il numero di copie vendute, specialmente del *Corriere dei Piccoli*, raggiunge le diverse centinaia di migliaia di esemplari, con circa 140.000 copie<sup>15</sup> (nel momento di picco delle vendite, il *Corriere dei Piccoli* è arrivato un po' sotto le 200.000 copie vendute)<sup>16</sup>. L'esperienza di questo settimanale contribuisce, inoltre, a far nascere un vero e proprio 'stile' letterario, destinato a trasformarsi in un prodotto di massa, di cui alcuni editori – fra cui Vallardi – scoprono immediatamente le potenzialità. Il segreto probabilmente risiede nell'economicità del prodotto: venduto a prezzi accessibili, il fumetto è in grado di individuare soprattutto fra i più piccoli un bacino d'utenza fino ad allora sconosciuto<sup>17</sup>.

Fantastiche avventure, terre lontane, tesori da scoprire e, soprattutto, una contenuta esaltazione del patriottismo, in particolare durante la Prima Guerra Mondiale: sono questi i principali scenari da cui nascono i racconti, mentre il personaggio più importante del periodo è Bonaventura di Tofano (1917). A ridosso degli anni Trenta, riscuotono grande successo le gesta di Gian Saetta, un glorioso bersagliere dell'Esercito Italiano impegnato nel deserto libico.

La situazione cambia durante la seconda metà degli anni Trenta, quando nasce un fumetto avventuroso in cui tutti gli elementi citati per gli anni precedenti trionfano (il patriottismo, in particolare, durante il Secondo conflitto mondiale). Ne parla con affetto Umberto Eco, mentre ricostruisce i ricordi delle proprie letture d'infanzia in uno dei suoi romanzi più riusciti (*La misteriosa fiamma della regina Loana: romanzo illustrato*)<sup>18</sup>. Negli anni della guerra, in Italia, il fumetto diventa canale di propaganda, un tributo al coraggio e all'eroismo dei militari chiamati a difendere la patria.

Questa prima forma di 'nazionalizzazione' delle masse segna dunque un ritorno importante per l'editoria italiana, la quale trova proprio nel filone infantile uno slancio tale da produrre un aumento degli incassi. Dagli anni '30 in poi, infatti, l'editoria per ragazzi riscuote uno strepitoso successo grazie, in particolare, agli editori Nerbini e Mondadori. Sotto lo stretto controllo del regime di Mussolini, vede così la luce il primo settimanale a fumetti: *Jumbo*. È il dicembre 1932: nasce il fumetto fascista<sup>19</sup>.

In questi stessi anni, l'Italia conosce un'innovazione anche per quel che riguarda i personaggi disneyani. Importato direttamente dagli Stati Uniti, fa infatti capolino sulla scena fumettistica il personaggio di *Mickey Mouse*, noto come 'Topolino'. Intanto, nel 1934, Nerbini pubblica, sulle pagine de *L'Avventuroso*, il primo esperimento italiano a nuvolette, segnando la fine delle didascalie. Sono gli anni di Tarzan, Flash Gordon, Mandrake, Phantom e degli altri eroi pubblicati in formato *comic strip* sui quotidiani USA. Ben presto arrivano anche Superman, Batman, Wonder Woman e un'ondata di emuli supereroici, che raggiungono i lettori in forma di albi, detti *comic book*.

Sulle pagine di *Jumbo*, fa la prima comparsa *Lucio l'Avanguardista*, versione italiana di Rob The Rover, un aviare bello e biondo che diventa simbolo e, al tempo stesso, difensore della 'giustizia', paladino della causa fascista, protagonista di avventure emozionanti. Insieme al centurione Alfredo Roveri, suo istruttore, a bordo dell'aereo *DUX* e in compagnia della fidanzata Romana, Lucio difende, con intrepido coraggio, gli interessi della Nazione.

<sup>15</sup> S. M. FAVA, *Piccoli lettori del Novecento. I bambini di Paola Carrara Lombroso sui giornali per ragazzi*, Torino, Società editrice internazionale, 2015.

<sup>16</sup> G. PERUZZO, *Persone di nuvola. Le riviste di fumetti d'autore*, Torino, Q Press, 2003.

<sup>17</sup> F. GADDUCCI, "L'avventurosa Unità d'Italia", in G. BONO, M. STEFANELLI (a cura di), *Fumetto! 150 anni di storie italiane*, Rizzoli, Milano, 2016, pp. 18-28.

<sup>18</sup> U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana: romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.

<sup>19</sup> F. GADDUCCI, L. GORI, S. LAMA, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Battipaglia (Sa), Nicola Pesce Editore, 2011.

Negli anni '40, seguono in Italia altre pubblicazioni: *Il Monello*, *L'Intrepido* e *Il Vittorioso*, settimanale, quest'ultimo, di orientamento cattolico. Anch'esso a fumetti, anch'esso rigorosamente nazionale, *Il Vittorioso* è distribuito nelle parrocchie ma non nelle edicole. Diventa così canale di propaganda dell'Azione Cattolica e, in un certo senso, nasce per contrastare fumetti di più largo consumo, come *L'Avventuroso*<sup>20</sup>.

Nel frattempo, il mondo dei fumetti comincia a essere popolato da figure nate all'interno di sceneggiati radiofonici. Un esempio è l'americano Lone Ranger, personaggio poco conosciuto in Italia e protagonista di racconti d'avventura in salsa *western*, uno scenario che, da lì a poco, si arricchisce di una figura destinata a passare alla storia dei *comics*: Tex Willer.

### 1.1. Topolino: icona del XX secolo

Firmato da Walt Disney nel 1928 e tra i personaggi più noti e amati dal grande pubblico, Mickey Mouse *alias* Topolino – l'orecchiuto personaggio, amante del rischio e dell'avventura e sempre alla ricerca di 'forti' emozioni – segna l'inizio di un'era, diventando subito un'icona della società americana.

La prima immagine in bianco e nero del roditore in pantaloncini corti è impressa nella memoria di molti: intento a governare un battello a vapore, fischieta, appoggiato al timone, seguendo il ritmo di una canzonetta dell'epoca. *Steamboat Willie* – questo era il titolo del primo cortometraggio d'animazione che riproduce l'immagine del topo fischiante – non decretò l'inizio del *boom* editoriale del personaggio – che sarebbe arrivato soltanto più tardi –, ma ne segnò l'inizio coinvolgendo anche la popolarità dell'azienda che vi nacque intorno e che, pian piano, si sarebbe trasformata in un vero e proprio impero economico: la Walt Disney Company.

In Italia, Topolino fa la sua prima comparsa il 30 marzo 1930, quando entra in scena con *Le avventure di Topolino nella giungla* sul numero 13 del settimanale torinese *Illustrazione del popolo*. Nel 1932, esce il primo libro illustrato in italiano, *Sua Altezza reale il Principe Codarello*, e, sempre nel '32 (il 31 dicembre), vede la luce il primo numero di *Topolino* nel formato giornale, pubblicato dall'editore toscano Nerbini.

L'11 agosto 1935, il numero 137 è dato alle stampe da un nuovo editore: la Arnoldo Mondadori Editore. L'Italia diventa così uno dei massimi editori di racconti disneyani, primato che conserva ancora oggi grazie all'attività svolta soprattutto dalla Panini.

La storia moderna di *Topolino* comincia nel 1949. Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, nelle edicole italiane erano tornati i giornali per ragazzi, affiancati ai più economici albi a striscia. Nel 1949, per sfruttare al massimo una nuova macchina da stampa che aveva importato dagli Stati Uniti, l'editore Mondadori decide di modificare il formato del periodico dedicato a Topolino, riducendolo fino a trasformarlo nel piccolo albo che conosciamo ancora oggi; il successo è enorme e Topolino continua a riscuotere un trionfo dopo l'altro.

Nel luglio del '49 Mondadori pubblica *L'Inferno di Topolino*, prima storia disneyana a puntate a confrontarsi con un classico della letteratura (la serie completa apparirà dal numero 7 al 12). Si tratta di una serie di racconti più importanti, destinata a diventare tra le più originali e amate del panorama fumettistico italiano. Anni dopo, storie come questa, che fanno quindi il verso ai classici, saranno chiamate *Grandi Parodie Disney*.

*L'Inferno di Topolino*, frutto dell'iniziativa di due autori italiani, Guido Martina e Angelo Bioletto, rappresenta un elemento di sicura innovazione. Sarà soprattutto Martina a tratteggiare con tocco d'artista la *Divina Commedia*, producendo un testo in terzine

<sup>20</sup> D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009.

incatenate; il testo principale – all'interno delle nuvolette – è così accompagnato da un controtesto in secondo piano, in rime serpeggianti, che si susseguono e descrivono l'intera avventura smontando, deridendo e, a volte, capovolgendo il senso della storia. Topolino è Dante, Pippo è il vate Virgilio: entrambi sembrano più di uno sberleffo letterario, protagonisti di un'operazione grafica e testuale senza precedenti, che segna, appunto, l'inizio di quell'avventura originale rappresentata dalla lunga serie di parodie disneyane.

A *L'Inferno di Topolino* fanno seguito *La Paperodissea*, *Paperino e il Canto di Natale*, *I Promessi Paperi*, *Le avventure di Top Sawyer*, *Topolino in: Il nome della mimosa*, *I viaggi di Papergulliver* e *Qui, Quo, Qua e il giorno prima degli esami*, fra gli altri. Altre riletture dei classici della letteratura italiana si susseguono per tutto il Novecento, proponendo il rifacimento scanzonato, a volte irriverente ma comunque divertente, di molti capolavori della letteratura (anche) mondiale.

A onor del vero, già le prime storie a strisce realizzate in America da Floyd Gottfredson offrivano una reinterpretazione di testi letterari: *Topolino sosia di re Sorcio* (1937-1938), ispirato al romanzo *Il prigioniero di Zenda* di Anthony Hope (1894), *Topolino all'età della pietra* (1940-1941), improntato a *Il mondo perduto* di Arthur Conan Doyle (1912), o ancora *Topolino e il deserto del nulla* (1953), ispirato al *Mago di Oz* di L. Frank Baum (1900), furono un esperimento con notevoli risultati oltreoceano.

Su questa stessa linea, in Italia, subito dopo *L'Inferno di Topolino*, esce nel 1956 *Paperino Don Chisciotte*, a cui seguono *Paperin di Tarascona* e *Paperino e il conte di Montecristo*, creati dalla matita di Guido Martina e con i disegni di Pierlorenzo De Vita e Luciano Bottaro. Del 1958 è invece *Dottor Paperus*, parodia del Dr. Faust realizzata da Carlo Chendi e Bottaro, a cui negli anni Sessanta fa seguito il ciclo 'paperingio'. Nello stesso anno che vede l'uscita di *Dottor Paperus*, Martina realizza, in collaborazione con De Vita e Bottaro, parodie come *Paperin Meschino*, a cui seguono la *Paperiade* e *Paperino Girandola*.

Come le strisce più 'tradizionali', anche le parodie riscuotono immediato successo tra il pubblico; il segreto sembra risiedere nelle trame che ricalcano (per quanto discostandosene) i classici della letteratura, del cinema e dell'opera lirica, anche se ambientate in epoca contemporanea. Il pubblico ne apprezza lo spirito scanzonato e, al tempo stesso, l'originalità. I racconti, pubblicati inizialmente su *Topolino*, sono poi rieditati singolarmente, senza seguire un ordine cronologico preciso, in albi come i *Classici Disney* e in volumi cartonati di grande formato come *Le Grandi Parodie Disney*. Molti sono pubblicati anche nella collana *I classici della letteratura Disney*. Le raccolte invadono il mercato, ma senza saturarlo.

Gli anni Sessanta e Settanta sono ancora anni di parodie: *Papero Magno*, *Paperin Furioso*, *Paperino il Paladino*, *Paperino e il tesoro di Papero Magno* e *Paperino e Paperotta*. Seguono *Paperino e l'isola del tesoro*, *Paperin Babà* e *Paperopoli liberata* (parodia, quest'ultima, della *Gerusalemme liberata*, ambientata a Paperopoli in epoca contemporanea). E ancora: *Sandopaper e la perla di Labuan*, ispirata ai romanzi del ciclo malese di Salgari, e *Paperino e il revival dell'indipendenza*, che celebra l'anniversario dell'Indipendenza degli Stati Uniti. Scritto da Guido Martina e disegnato da Giovan Battista Carpi, *Paperino e il revival dell'indipendenza* (pubblicato su *Topolino* n. 1077 e 1078 nel 1976) è una delle poche storie ideate da Martina in cui Paperino riesce ad avere la meglio su Paperone. Non poteva essere altrimenti: una parodia ispirata alla Rivoluzione americana doveva rendere omaggio ai vincitori americani (rappresentati da Paperino e Qui, Quo, Qua) a scapito dei britannici (Paperone è nato in Scozia).

Negli anni '90, la popolarità di Topolino è tale che le vendite raggiungono cifre da capogiro: per il numero 1965 del 25 luglio del 1993 si parla di circa 1.100.285 copie

vendute<sup>21</sup>. Il motivo di questo *record* è probabilmente legato al *gadget* allegato ai numeri di luglio: il Topowalkie, un vero *walkie talkie* in pezzi da collezionare e montare a ogni uscita. Lo stile del fumetto è divenuto più commerciale<sup>22</sup>; sono gli anni dei *gadget*: l'orologio ecologico nel 1989, la macchina fotografica nel 1990, il Topobinocolo nel 1991, il marsupio nel 1992 e il Topowalkie, appunto, nel 1993, ma anche del coinvolgimento di personaggi famosi italiani, grandi firme del giornalismo, della canzone, del cinema, dello sport e della letteratura in veste di soggetti – fra tutti Enzo Biagi, Renzo Arbore, Mario Monicelli, Deborah Compagnoni, Susanna Tamaro e il brasiliano Ronaldo. Tutto questo contribuì a incrementarne il successo.

Nel 2013, il progetto della Walt Disney Company Italia viene rilevato dalla Panini<sup>23</sup>. L'industria modenese si è fatta strada, divenendo la principale licenziataria dei fumetti appartenenti alla saga disneyana. Con il nuovo editore, la fama di *Topolino* è tale che tanti personaggi del mondo dello spettacolo e della cultura continuano a offrire la propria collaborazione.

*Topolino* è ormai diventato un *magazine* per famiglie, con 'capolavori' quali *La vera storia di Novecento* (una trasposizione a fumetti del romanzo *Novecento* di Alessandro Baricco) e *Dracula di Bram Stoker* (un omaggio ai cento anni dalla scomparsa di Bram Stoker). I numeri speciali con topi e paperi protagonisti dei 150 anni dell'Unità d'Italia, del concorso *Una poesia contro il razzismo* e dell'iniziativa *Salviamo le parole* aprono il mondo del fumetto a quello moderno e delle nuove tecnologie.

Ed è in questo contesto che, proprio nel 2013, la Panini propone le avventure di *Topalbano*. Il personaggio interpreta i panni di un commissario di polizia, simile al Montalbano di camilleriana invenzione. Il Commissario torna un anno dopo, nel 2014, e poi, nuovamente, nel 2017. Nel 2018, su iniziativa del quotidiano *Repubblica*, nasce la collana *Disney noir*, in cui figura anche Topalbano.

## 1.2. Topalbano: nasce una 'leggenda'

Il 10 aprile 2013, in *Topolino e la promessa del gatto*, compare per la prima volta, sulle pagine del settimanale *Topolino*, il Commissario Topalbano. Nata dalla collaborazione tra Andrea Camilleri, la penna di Francesco Artibani e la matita di Giorgio Cavazzano, l'avventura di Topalbano non passa inosservata e, circa un anno dopo, *Topolino* torna di nuovo a rendere omaggio all'autore siciliano con un'altra avventura in cui Topalbano è affiancato da Topolino in un'indagine complicata. È il 3 settembre 2014: nelle edicole arriva *Topolino e lo zio d'America*. La terza e, per ora, ultima uscita è ancora un omaggio ad Andrea Camilleri: *Topolino e la giara di Cariddi* è accompagnato da un evento celebrativo, i festeggiamenti per il 92° compleanno dello scrittore. Di nuovo, la collaborazione tra Francesco Artibani, Paolo Mottura e l'intera redazione del

<sup>21</sup> I dati di vendita di Topolino Disney Italia sono stati a lungo pubblicati da ADS (Accertamento Distribuzione Stampa). Il dato è un'autocertificazione dell'editore a fini di raccolta pubblicitaria. Il primo dato che sono riuscito a rintracciare è del 1996 e registra una tiratura settimanale di 550.000 copie, con un venduto di 480.000.

<sup>22</sup> Per *Topolino*, gli anni Novanta sono quelli in cui Giorgio Cavazzano definisce il segno *standard* per il fumetto (che finalmente si smarca dal canone definito da Romano Scarpa nel periodo precedente). Nello stesso periodo emerge una generazione di sceneggiatori che immette grandi novità nel racconto disneyano (Tito Faraci, Francesco Artibani, Riccardo Secchi, lo scarpiano Casty). Per un confronto, si rimanda all'opera di A. BECATTINI, *I Disney italiani*, Battipaglia (Sa), Nicola Pesce Editore, 2012.

<sup>23</sup> Si tratta di una cessione di ramo d'azienda. Il venduto del fumetto Disney precipita vertiginosamente. Le 550.000 copie tirate settimanalmente nel 1996 diventano 230.000 nel 2011, con un venduto settimanale inferiore a 180.000 (fonte ADS).

settimanale dà voce al Commissario più famoso di Vigatta (con tale grafia è adattato per Topalbano il toponimo Vigàta creato da Andrea Camilleri). È il 30 agosto 2017.

Considerato che *Topolino* sembrerebbe vendere una media di 150.000 copie, la promozione derivata all'opera dello scrittore portoempedocline da Topalbano è senza dubbio enorme – anche se in un formato che sfugge parzialmente i canoni tradizionali – e tale da poter ampliare ulteriormente il cosiddetto ‘fenomeno Camilleri’. Come lo stesso scrittore ha inoltre dichiarato in più occasioni, l'essere considerato un autore disneyano è motivo di enorme soddisfazione, una meta raggiunta soltanto da un numero esiguo di autori italiani.

La pubblicazione delle avventure di Topalbano sembra aver avuto ricadute positive anche sullo stesso territorio siciliano: l'autore dei disegni, Giorgio Cavazzano, ha permesso ai lettori di Topalbano di viaggiare attraverso la Sicilia sulle ali della fantasia, tra rovine archeologiche e panorami mozzafiato. Nella fase di creazione del personaggio, Cavazzano ha spesso dichiarato che il suo eroe è nato dalla caricatura del Commissario televisivo (interpretato dall'attore Luca Zingaretti), ma che ha poi sviluppato «orecchie e naso da topo». «La mimica del personaggio risulta naturale, la vicinanza con il nostro eroe Topolino lo ha rafforzato. Topalbano è riuscito subito, la mia matita sembrava seguire delle linee già stabilite. È un bel personaggio soprattutto grazie alla bella sceneggiatura di Francesco Artibani e ai molti consigli ricevuti dagli amici della redazione di *Topolino*»<sup>24</sup>.

## 2. Le avventure di Topalbano

### 2.1. *Topolino e la promessa del gatto*

Ambientato tra la Valle dei Templi e Punta Secca (dove si trovano sia la casa cinematografica di Montalbano sia quella letteraria), l'episodio mette per la prima volta a confronto Topolino e il Commissario Salvo Topalbano, due personaggi che hanno in comune non soltanto intuito e integrità morale ma anche un'eterna fidanzata.

Durante una vacanza in Sicilia e proprio nel giorno in cui, insieme a Topolino, avrebbe dovuto far ritorno a casa, Minnie scompare improvvisamente dalla pensione Patò (di proprietà del Sig. Patò, *alter ego* di Andrea Camilleri). Topolino, *detective* dal fiuto eccezionale, si mette sulle tracce della fidanzata per imbattersi ben presto nel collega Topalbano. Insieme condurranno le indagini, seppur ognuno a modo proprio.

Il Commissario di Vigatta ha, infatti, ricevuto un messaggio anonimo, in cui gli si chiede di consegnare Nicola Moschitta, noto trafficante, in cambio di Livia, la fidanzata gatta. I rapitori, credendo di sequestrare Livia, hanno invece portato via Minnie, la fidanzata sbagliata.

Aiutati da più o meno noti collaboratori, Topolino e Topalbano dimostrano un fiuto eccezionale per le indagini. Ben presto, il primo si trova però in una situazione di pericolo, da cui scampa grazie all'intervento di Topalbano, il quale è così costretto a confidargli che Nicola Moschitta è un prezioso informatore. Il Commissario se ne sta servendo per scoprire dove si nasconde Totò Sinatra (il camilleriano Balduccio Sinagra). Nel frattempo, anche Livia è improvvisamente scomparsa.

Fingendo di cedere alle richieste dei sequestratori, tra sotterfugi e colpi di scena, i due topi incastrano i delinquenti e li rinchiudono in galera. Scoprono, però, che la mente di tutto è Livia: stanca delle continue dimenticanze di Topalbano, la gatta ha deciso di

<sup>24</sup> «Intervista a Giorgio Cavazzano», «Topolino», 2994 (2013), p. 48, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/topalbano.shtml>> [25 marzo 2019].

fingere il sequestro per osservare le reazioni del fidanzato. Con la promessa di starle più vicino, Topalbano la perdona e fra i due torna la pace.

Fin da questo primo numero, Topalbano è, senza dubbio, un personaggio nuovo. Di stanza presso il commissariato di Vigàta, non possiede ancora le fattezze dell'eroe sul modello del Commissario letterario, ma le premesse sono interessanti. Il lavoro curato da Artibani va, infatti, ben oltre la parodia: l'accuratezza dei testi e la scelta calibrata delle vicende (ben documentate e spesso vicine ai modi e ai *cliché* noti al grande pubblico della saga camilleriana) fanno della versione Disney un capolavoro degno della fama dei curatori.

La matita di Cavazzano e Soldati e i colori di Mirka Andolfo arricchiscono le scene e ne vivificano l'atmosfera tipicamente mediterranea; il gioco di cromatismi voluti dagli autori contribuisce a spettacolarizzare la natura siciliana, le sue tradizioni e la sua cultura (in alcune scene compaiono i monumenti della Valle dei Templi), facendo da richiamo anche turistico.

Il tutto nel pieno rispetto dello stile camilleriano, da una parte, e disneyano, dall'altra, in un gioco d'intrecci, sotterfugi e doppi sensi molto ben riuscito. «Tra me e il lavoro cosa sceglierai?». A questa domanda di Livvia il Commissario Topalbano resta 'naturalmente' perplesso e preferisce non rispondere.

## 2.2. *Topolino e lo zio d'America*

I buoni riscontri ottenuti da *Topolino e la promessa del gatto* fanno sì che la seconda avventura di Topalbano (scritta da Artibani e disegnata da Giampaolo Soldati) sia data alle stampe sotto i migliori auspici nel numero 3067 di *Topolino*.

La vicenda si apre con il Commissario in compagnia della domestica Evelina (l'Adelina camilleriana), la quale gli rivela che il figlio Natale (il Pasquale di Montalbano) ha cominciato a lavorare per Antonino Meis, un noto imprenditore che ha fatto fortuna negli Stati Uniti. Natale, però, da qualche giorno non dà più notizie e questo silenzio preoccupa Evelina, che non sa cosa gli sia potuto accadere. Topalbano decide di contattare Topolino, ma senza ottenere risposta; si risolve così a partire per gli *States*, accompagnato da Evelina.

Giunto a Topolinia, il Commissario si reca prima di tutto a casa dell'amico, che trova però a soqquadro. Avvicinato e poi accompagnato da una figura ammantata che si rivela Pippo, Topalbano si reca nel luogo dove Topolino e Natale si sono rifugiati per sfuggire agli uomini di Meis. Il caso li conduce, quindi, a Las Vegas, dove scoprono che il ricco industriale ha da tempo rapporti con la mafia italiana. Scoperti, interviene in loro aiuto il Commissario Basettoni che arresta Meis e i complici.

La seconda avventura di Topalbano sembra quindi presentare una certa simmetria rispetto alla vicenda precedente: se nella prima è Topolino a essere in trasferta in Sicilia, nella seconda è Topalbano a essersi spostato negli USA per svolgere un'indagine in terra straniera (contrariamente al suo *alter ego* letterario). Mentre nel primo episodio, *Topolino e la promessa del gatto*, Topolino veste fin da subito i panni del protagonista, in questo secondo racconto compare soltanto dopo alcune pagine, lasciando quindi al Commissario Topalbano il compito di aprire la vicenda, come se si trattasse di un personaggio autonomo, a cui fa da spalla.

Sullo stile 'televisivo' di una *spy story*, *Topolino e lo zio d'America* mette in scena fughe inattese e inseguimenti pericolosi. La trama e anche gli argomenti trattati – la mafia, i rapimenti, la morte, l'alcool e il vizio per il gioco, poco usuali sulle pagine di *Topolino* – sono inseriti da Artibani con 'naturalzza', a riprova delle sue buone capacità di lavorare con il testo. Anche i personaggi assumono spesso ruoli non tradizionali, quasi come se

l'autore volesse reinventarne la tipicità: fra tutti, individuiamo in questo episodio, il personaggio di Gambadilegno, storico avversario di Topolino, che non solo scende a patti con quest'ultimo, ma addirittura si schiera a favore della legge (come avverrà del resto anche nell'episodio successivo) aiutando il topo americano a dimostrare la complicità di Meis nel sequestro di Natale.

L'impressione che ne deriva è che gli autori abbiano volutamente stravolto l'immaginario tradizionale di *Topolino* per avvicinarsi a uno stile più camilleriano, facendo pagare il conto a prepotenti e delinquenti, ma mostrando compassione – come avviene anche in alcuni episodi del Commissario Montalbano – per chi è mosso dai soprusi.

### **2.3. *Topolino e la giara di Cariddi***

L'ultima avventura del Commissario Topalbano, *Topolino e la giara di Cariddi*, è datata 2017. Il racconto è opera dell'illustratore Paolo Mottura, con la sceneggiatura di Francesco Artibani.

L'episodio comincia da un bel quadro di famiglia: Minnie e Topolino scattano una foto dinanzi a una caricatura della Valle dei Tempi di Agrigento. Topolino è di nuovo in Sicilia per assistere al matrimonio di Natale (che ha conosciuto in *Topolino e lo zio d'America*) con Filomena (figlia di un ricco imprenditore della zona). Insieme a Minnie, raggiunge casa Ciarrangiò, dove li aspetta Evelina, madre di Natale e domestica di Topalbano. Qui arriva anche il futuro sposo, accompagnato del suocero, il Cavalier Girgenti, proprietario di un'importante cava di ghiaia, dove lavora anche Natale. Girgenti dona agli sposi due giare molto antiche, con incisi i simboli delle mitiche Scilla e Cariddi, e raccomanda loro di aprirle solo dopo il matrimonio.

Mentre Minnie rientra in albergo, Topalbano, Topolino, Pippo e Gambadilegno si recano in una trattoria e, ad abbuffata terminata, decidono di passeggiare per smaltire il pasto. È allora che, all'improvviso, sentono delle grida in casa Ciarrangiò, dove Evelina e Natale sono stati malamente feriti. Entrambi raccontano di essere stati spintonati da un ladro e che questi avrebbe usato una delle due giare per colpirli, mentre avrebbe trafugato l'altra.

Il giorno seguente, Topolino, scosso dall'episodio, prova a chiamare Topalbano, ma il Commissario è alle prese con un altro grave crimine commesso in città: Gerlando Girgenti è stato rapito. Topolino raggiunge così l'amico alla cava e assiste all'interrogatorio del contabile di Girgenti, il quale dichiara di essere stato aggredito da due malviventi che, non avendo trovato le paghe degli operai in cassaforte, hanno rapito il Cavaliere. A Vigatta ci sono posti di blocco a ogni angolo e a Topolino, a cui Topalbano ha intimato di non intromettersi nelle indagini, non resta altro che indagare da solo sul furto in casa Ciarrangiò.

Dalle telecamere della farmacia a poca distanza dalla casa, scopre che il ladro che ha trafugato la preziosa giara è Peppino Guardalaquaglia, un operaio della cava di Girgenti. Con l'aiuto di Gambadilegno, Topolino si mette sulle tracce di Peppino che, sentendosi braccato, scappa. Comincia così un inseguimento per le vie di Vigatta, che termina grazie all'intervento della polizia, che conduce tutti in commissariato.

Alla scoperta della vicenda in cui l'amico è rimasto coinvolto, Topalbano si adira col topo, per poi smascherare, durante gli interrogatori, un legame tra il furto e il rapimento. Guardalaquaglia confessa, infatti, di essere stato costretto a compierlo su commissione. I due principali indiziati sono, a questo punto, due impiegati della cava: il contabile Sparagnò (impiegato modello) e Alfonso (nipote di Gerlando). Guardalaquaglia indica Sparagnò come maggior indiziato e così, sulla base degli indizi raccolti, la polizia



comincia a pedinarlo. Quando questi giunge nei pressi della diga di Petrasicca, ignaro di essere stato seguito, estrae dal bagagliaio della propria automobile la giara trafugata in casa Ciarrangìo.

Girgenti è tenuto nascosto proprio presso la diga sotto la minaccia di Dragunara, un mafioso locale arricchitosi attraverso il mercato dell'acqua, il quale, pensando di aver finalmente ottenuto la giara, ordina ai propri uomini di sbarazzarsi del Cavaliere. L'intervento di Topalbano e Topolino scongiura il peggio; Dragunara cerca di scappare calandosi lungo la diga asciutta, ma Topolino fa aprire il bacino e, ironia della sorte, l'acqua che esce potente dalle chiuse travolge il fuggiasco.

All'interno della giara trafugata, Topolino scopre l'atto di cessione di un terreno con una grossa sorgente d'acqua. Girgenti, che si era rifiutato di venderla a Dragunara, aveva deciso di regalare ai futuri sposi quelle terre ricche di 'oro blu', l'acqua, un bene prezioso e pure spesso causa di traffici e malaffari. A Topalbano non resta altro che ringraziare l'amico, a cui riconosce il merito di aver risolto il misterioso caso.

Solo a questo punto, il matrimonio può essere celebrato e festeggiato, mentre un forte acquazzone bagna tutti gli invitati, sposi compresi. Un finale felice, carico di speranza per il futuro.

### 3. Alcune considerazioni generali

L'esperienza dei tre episodi di *Topolino* con protagonista Topalbano si configura, forse in primo luogo, come un'operazione di interesse sotto il profilo tecnico. Al personaggio principale hanno, infatti, lavorato più disegnatori: dapprima Cavazzano (il creatore della versione fumettistica del Commissario Montalbano) e, quindi, Soldati e Mottura. Alla terza edizione, Topalbano ha senz'altro una personalità definita.

Artibani ha invece lavorato ai testi sempre in autonomia, rispettando lo stile di Andrea Camilleri, nonostante il particolare contesto editoriale. Il terzo racconto, *Topolino e la giara di Cariddi*, dimostra, forse più degli altri, il conseguimento di una maggior maturità letteraria.

Non sorprende, quindi, che l'avventura disneyana abbia ricevuto un riscontro positivo non solo da parte di Camilleri ma anche di altri protagonisti della saga. L'attore Luca Zingaretti, per esempio, alla domanda se gradisse quel suo *alter ego* con la faccia da topo, ha risposto manifestando totale apprezzamento: «Mi sembra che non ci potesse essere un Topalbano migliore!»<sup>25</sup>. Camilleri (che ha dichiarato di essere stato un assiduo lettore dei fumetti di *Topolino*) è inoltre intervenuto in più occasioni sulle pagine del settimanale, intervistato dal pubblico più giovane o come protagonista di curiosi *reportage*, soprattutto nei numeri del 2013 e 2017.

A conclusione de *Topolino e la giara di Cariddi*, Mottura ha omaggiato lo scrittore con una vera e propria 'topoesclusiva': un piccolo *fan*, il 'toporeporter' Andrea (nove anni), ha intervistato l'altro Andrea (Camilleri, novantadue anni), che si è concesso piacevolmente all'incontro, raccontando le peripezie dell'infanzia, il piacere per la lettura, la noia dei compiti e i primi gusti letterari<sup>26</sup>. *Un pomeriggio con Camilleri vale mille giorni di scuola* è il titolo con cui un altro giovane 'toporeporter' ha partecipato emozionato all'iniziativa di Mottura, a cui (nello stesso numero) Camilleri ha confessato la propria soddisfazione per Topalbano: le ambientazioni, i personaggi, la sceneggiatura

<sup>25</sup> «Intervista a Luca Zingaretti», «Topolino», 2994 (2013), p. 37, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/topalbano.shtml>> [25 marzo 2019].

<sup>26</sup> «Tutti a scuola con... Camilleri», «Topolino», 3223 (2017), pp. 46-49.

«sono coerenti con il fantastico immaginario di Topolino e dei suoi amici, di cui io sono davvero orgoglioso di potere fare parte»<sup>27</sup>.

Già in occasione della pubblicazione di *Topolino e la promessa del gatto*, era stata realizzata una serie di interviste e video-interviste a Camilleri (visionabili sulla pagina web di *Topolino*<sup>28</sup>), in cui l'autore rispondeva alle domande di due giovanissimi reporter, Elena e Leonardo. In un altro articolo comparso proprio in quella stessa edizione del settimanale, l'autore siciliano parla dell'importanza di narrare storie, dell'originalità del racconto orale e del ruolo del 'cantastorie' ai giorni nostri, con osservazioni interessanti sull'uso della lingua e, in particolare, della commistione italiano-dialetto, che tanto lo caratterizza e su cui tanto si è scritto<sup>29</sup>.

### 3.1. Il successo di Topalbano: lingua e sceneggiatura

Due sono gli elementi all'origine del successo di Topalbano: il primo è quello linguistico, il secondo la sceneggiatura. Pur con le difficoltà legate a un contesto editoriale seguito soprattutto da un pubblico giovane, Francesco Artibani ha infatti realizzato un amalgama linguistico, costruendo una lingua molto simile al modello camilleriano. È questo elemento di cui tener conto all'interno di un'operazione che, già in partenza, poteva configurarsi come impossibile (e, forse, sconsigliabile).

Proprio per questo, nelle pagine che seguono, sarà condotta un'analisi dell'ultimo racconto (finora pubblicato) della saga: *Topolino e la giara di Cariddi*. Il coraggio di Artibani, sostenuto anche dai consigli di Andrea Camilleri, giustifica l'intero progetto e le scelte realizzate.

Il testo presenta, infatti, in primo luogo una commistione siciliano-italiano, che merita di essere indagata alla luce dei personaggi incaricati di realizzare questa operazione linguistica, figure autoctone, 'abitate' all'uso del dialetto (pur se mescolato all'italiano), attraverso cui manifestano la propria appartenenza al luogo in cui si svolge la vicenda. Tra questi personaggi compaiono il Commissario Topalbano (di origini siciliane, come il suo *alter ego* Montalbano), Evelina, Gerlando Girgenti, Natale, Alfonso Girgenti (noto Fofò), l'agente Quaquarella del commissariato di Vigatta (il telefonista camilleriano), Ninì Cardillo (Mimi Augello), Peppino Guardalaquaglia, l'impiegato Sparagnò e Dragnara.

Non si servono, invece, del dialetto Pietro Gambadilegno e Trudy, due turisti che acquistano una moneta falsa, alcuni agenti di polizia (personaggi secondari), l'agente Giuseppe Strazio (il Fazio di Montalbano), Filomena, Minnie, Pippo e, naturalmente, Topolino.

L'episodio è inoltre ricco di passi in cui la commistione siciliano-italiano si verifica, come nei seguenti esempi: «Nun è tuttu oru chiddu ca riluci e non è tutto veru chiddu ca si dici...» (p. 14) è la frase con cui Topalbano entra in scena per poi presentarsi con parole davvero molto simili – se non proprio identiche – a quelle che tanto lo hanno reso celebre nella versione camilleriana: «Permettete? Topalbano sono!» (p. 14). Poco oltre, Gerlando Girgenti, intervenendo in una conversazione, commenta: «Vi dico grazie assà! Io havi attrovato un granne travagliatore, serio e cuscinzusu... e la mè figliuzza bedda un maritu 'nnamuratu e gentili!» (p. 17). Durante la fuga, Peppino Guardalaquaglia si esprime così nei confronti degli inseguitori: «Chilli vogliono a mia! Gente camurriosa pare!» (p. 30),

<sup>27</sup> «Topolino sono fa il tris», «Topolino», 3233 (2017), p. 50.

<sup>28</sup> «Piacere, Andrea Camilleri», in <<http://www.topolino.it/video/piacere-andrea-camilleri/>> [25 marzo 2019].

<sup>29</sup> B. GARUFI, «Camilleri, il 'cantastorie'», «Topolino», 2994 (2013), p. 49, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/topalbano.shtml>> [25 marzo 2019].

mentre, durante l'interrogatorio, motiva il furto della giara dichiarando: «M'amminazzarono di licenziarmi e io mi scantai». Subito dopo aggiunge: «Aviva esseri n'impresa di nessun rischio, quasi uno sgherzo! M'arristerete per chello che ho fatto?» (p. 34). Infine, Draganura commenta: «D'annari dintra a un carzaro non tengo gana! Tanti saluti, banna di scecchi!» (p. 41).

Presupposti per un'analisi, dunque, pur se breve, ci sono. Non si tratta, infatti, di un uso improprio della lingua mescidata ma di una chiara decisione di Artibani nel senso di uno stile il più possibile vicino a quello camilleriano. Il fumettista crea così una lingua simile a quella dello scrittore portoempedoclo, raggiungendo un effetto quasi parimenti estraniante e rendendo evidente il distacco dalla lingua *standard*.

La lingua di Artibani ripropone, inoltre, quegli elementi di 'variazione linguistica' già propri dell'opera camilleriana, delimitando sia il contesto diatopico sia quello diastratico dei personaggi, marcandone la provenienza geografica nonché, in alcuni casi, l'appartenenza a un determinato livello sociale.

Alcuni elementi occasionali come «dutturi» e «assà» (p. 17), una «rumorata» (p. 22), «macari» e «arrisbigliare» (p. 23), una «serata tinta» (p. 25), «mischino» (p. 31) – riferimenti a cui il lettore di Camilleri è 'abituato' –, o ancora l'apocope dei nomi (con quel troncamento finale caratteristico di molti dialetti italiani) come in «Nata'» al posto di «Natale» (p. 18), il troncamento dei numeri, «do'» al posto di «due» (p. 18), degli articoli «'na» al posto di «una» (p. 17) o dei possessivi «so'» al posto di «suo» (p. 16) e, infine, l'effetto provocato dalla dislocazione dei verbi a destra in posizione finale della frase – per esempio «i latri furono» (p. 22), «rapimenti ci fu» (p. 23), «fritti siamo» (p. 30) – sono elementi che arricchiscono il testo e ne fanno un'opera di sperimentazione linguistica forse senza precedenti nel fumetto italiano.

Per quanto riguarda, invece, la lingua *standard*, i personaggi di Artibani se ne servono in modo abbastanza corretto, mentre c'è da sottolineare la presenza di numerose onomatopee, un elemento fondamentale del fumetto, che, per quanto tradizionale, ne esce arricchito: «eeeeek!» (p. 21), «gawrsh!» (p. 20), «slam» (p. 25), «vrum!» (p. 29), «vroar» (p. 30).

La lingua adoperata in *Topolino e la giara di Cariddi* riesce, dunque, a essere semplice e, al tempo stesso, sofisticata e ricca di sfumature, come dimostrato dall'alternanza di espressioni come «guardina» (a cui Topalbano ricorre nella frase «finire in guardina» [p. 15]) e «carzaro» (preferita da Draganura nella concitazione della fuga [p. 41]) per «prigione». Un'operazione lessicale semplice e utile a differenziare i due personaggi, entrambi siciliani ma appartenenti a contesti sociali, o meglio 'professionali', diversi.

Su questa stessa linea può essere letto il ricorso al termine «bummoli» (p. 18), adoperato dalla signora Evelina, di cui il figlio Natale appronta subito la traduzione nella nuvoletta successiva, così da permettere al pubblico di capire che si tratta delle «giare». Draganura, invece, dei propri inseguitori dice che «sono tutti una banna di scecchi» (p. 41), di «asini» cioè, mentre si augura di farla franca. La «cammara di mangiari» (p. 16) altro non è che «la sala da pranzo» (p. 22) e la parola «sbirri» (p. 40), preceduta dal superlativo «fitusissimi», pronunciata da Draganura, è più che una sfida rivolta alla «polizia» (p. 39), che fa di tutto per braccarlo.

Anche tra i qualificativi, che spesso diventano 'cauti' impropri, meritano di essere citati alcuni esempi: «o gonzi, fessi, sciocchi, creduloni!» (p. 12), dice Gambadilegno rivolto ai turisti che stanno per cadere nel tranello della finta patacca d'oro orchestrato da Rudy, mentre, nella concitazione del momento, il signor Girgenti, compreso l'inganno del ragioniere, lo definisce un «tradituri», una «grannissima cos'enutile» (p. 38).

Oltre all'elemento linguistico, a determinare il successo di Topalbano è – come osservato in apertura di sezione – la sceneggiatura. La sincronia con l'originale

camilleriano è infatti perfetta anche per quel che riguarda la struttura delle vicende. In *Topolino e la giara di Cariddi*, il ritrovamento dell'atto di cessione dei terreni che Girgenti vuole cedere in eredità a Filomena e Natale (anziché venderli a Dragunara) rappresenta il nucleo centrale della storia, mantenuto volutamente nascosto fino al termine del racconto.

Gli eventi si intersecano, inoltre, a tal punto che il Commissario Topalbano si trova a indagare su più di un caso allo stesso tempo (come succede spesso anche nelle opere di Camilleri): da una parte, il furto delle giare in casa di Evelina (che in un primo momento sembra non avere molta importanza), dall'altra, il sequestro di Girgenti, il quale, avendo subito un tentativo di rapina, è portato via con la forza. Il rapimento (opera degli scagnozzi di Dragunara) si configura come un pretesto non per il pagamento del riscatto ma per convincere Girgenti a consegnare i documenti relativi alla cessione della diga. Il furto delle giare, la mancata rapina alla cava e il successivo sequestro del Cavaliere permettono a Topalbano, come già a Montalbano, di condurre più indagini in contemporanea. Artibani protrae così la *suspense* fino al termine del racconto, quando, riuniti con un pizzico di intuito tutti i pezzi del *puzzle*, l'ordine è ristabilito: la legalità è salva, i malfattori arrestati, l'ordine ricostituito e, soprattutto, gli eroi si sono mostrati degni del nome che portano.

Allo stesso tempo, però, la mancanza di scrupoli da parte di Dragunara lascia spazio a considerazioni sulla venalità umana, in nome della possibilità di arricchirsi e ostentare controllo sull'«oro blu», un bene tanto prezioso in una terra come la Sicilia, che sembra consegnare al lettore un forte elemento di denuncia da proiettare sulla cronaca reale. In *Topolino e la giara di Cariddi*, si avverte come a Topalbano sia assegnato il compito di denunciare le nefandezze di uomini troppo spesso spinti a esercitare il proprio potere sulla natura. Il territorio è così spesso ridotto a un enorme inceneritore a cielo aperto: si costruiscono opere pubbliche importanti, che spesso restano abbandonate per incapacità o per volontà dei poteri forti. La pioggia della scena finale reca con sé un segnale di speranza: l'acqua cade finalmente sulla terra arida e il fiume torna a essere se stesso, quasi un monito e un desiderio di speranza e «rinascita» per la stessa Sicilia. «E allora sorridiamo» (p. 45), gridano in coro gli inviati al banchetto nuziale.

Nella sceneggiatura di Topalbano si inserisce, infine, un altro elemento che, per quanto non presente in *Topolino e la giara di Cariddi*, ritorna invece negli altri episodi (in particolare, in *Topolino e la promessa del gatto*): la sfera sentimentale del Commissario. Come accade all'omologo letterario, anche il personaggio di Artibani sembra perseguitato dalla decisione che non riesce (o non vuole) prendere: restare scapolo o sposarsi con l'eterna fidanzata? Artibani decide, però, di spingersi oltre e di estendere questa situazione anche alla coppia Topolino-Minnie, creando un ulteriore punto di contatto tra Topolino e Topalbano, quasi fosse un destino l'essere praticamente uguali pressappoco in tutto, inclusa comunque l'incertezza.

### 3.2. L'isola di Topalbano

Sfondi e paesaggi sono una presenza costante all'interno della sceneggiatura di Artibani, il segno di una perfetta sintonia tra l'autore e i disegnatori di Topalbano. Svolgono, infatti, un ruolo preciso nella trama, anche attraverso elementi reali che richiamano la Sicilia di Camilleri.

Tranne *Topolino e lo zio d'America*, ambientato tra Vigatta, Topolinia e gli States (un elemento d'innovazione rispetto all'opera di Camilleri), le avventure di Topalbano si svolgono in Sicilia; l'elemento localista è centrale per i disegnatori, tanto da fargli assumere quasi un ruolo da coprotagonista.

In particolare, in *Topolino e la giara di Cariddi*, fa mostra di sé una rappresentazione della Valle dei Templi di Agrigento: il tufo giallo delle costruzioni, unito a una didascalia che spiega che si tratta del parco archeologico più grande del mondo, dà quasi la sensazione di trovarsi dinanzi a una delle meraviglie della Sicilia. In questo episodio compare, inoltre, la diga Pietrarossa (Pietrascicca nel racconto), localizzata tra le province di Catania ed Enna e mai inaugurata. Una cattedrale nel deserto, direbbe forse Topalbano, in una Regione perennemente assetata, dove un racconto di *Topolino* può addirittura giocare un ruolo di sensibilizzazione.

I luoghi camilleriani, almeno i più noti al grande pubblico, sono tutti presenti nella saga disneyana: da Vigàta a Montelusa fino al faro di Punta Secca, che compare sull'illustrazione di copertina di *Topolino e la giara di Cariddi*, dalla nuova Girgenti fino alle rovine dell'antica Akragas.

Ambientata nelle zone dell'Agrigentino, l'atmosfera 'di casa' è amplificata dalle battute dialettali, le scenografie, i nomi dei personaggi, il cibo: la *guantieruzza* dei cannoli, i piatti tipici amati da Montalbano – la *caponatina*, la pasta *'ncasciata*, i *purpi alla carrettera*, la frutta *martorana* e il torrone – già resi celebri da Camilleri nei suoi romanzi e ora al centro anche della saga di Topalbano che, nel secondo episodio, vuole restare in silenzio come il Commissario, mentre mangia un piatto di spaghetti.

Le ricadute sul territorio, per il fumetto come già per i romanzi, devono essere state notevoli (anche se non si dispone di cifre attendibili).

#### 4. Conclusioni

Se, grazie a Topalbano, Andrea Camilleri può vantare di essere riuscito a raggiungere un pubblico molto vasto, alla Panini e, con lei, ad Artibani e ai suoi disegnatori va il merito di un'iniziativa originale che sembra aver soddisfatto le aspettative dei lettori, conoscitori o meno, dell'opera di Andrea Camilleri. La certezza che il nome dello scrittore portoempedocloino sia entrato nell'olimpo degli autori Disney (accanto a Dante Alighieri e ad Alessandro Manzoni) potrebbe essere di buon auspicio per avvicinare un numero sempre maggiore di lettori, in particolare giovani, al mondo della letteratura (non solo) camilleriana.

Sia che si analizzino gli aspetti linguistici di Topalbano o che ci si soffermi sui soggetti, i tre episodi (e in particolare l'ultimo pubblicato nel 2017) si configurano come una fonte di spunti interessanti da indagare anche in contesti trasversali, quali, per esempio, la didattica (penso, per esempio, a corsi di insegnamento dell'italiano a stranieri) o la traduzione.

Leggendo le avventure di Topalbano, resta la certezza di non aver sprecato il tempo, anzi. Parafrasando Camilleri, siamo proprio certi di essercela «passata bona»!

## Bibliografia

- ARTIBANI, FRANCESCO, *Topolino e la promessa del gatto*, Modena, Panini, 2013.
- ARTIBANI, FRANCESCO, *Topolino e lo zio d'America*, Modena, Panini, 2014.
- ARTIBANI, FRANCESCO, *Topolino e la giara di Cariddi*, Modena, Panini, 2017.
- BARBIERI, DANIELE, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009.
- BARBIERI, DANIELE, *Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Carocci, Roma, 2011.
- BECATTINI, ALBERTO, *I Disney italiani*, Battipaglia (Sa), Nicola Pesce Editore, 2012.
- CARABBA, CLAUDIO, *Corrierino, Corrierona: la politica illustrata del Corriere della Sera*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
- COLOMBO, FAUSTO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.
- ECO, UMBERTO, *La misteriosa fiamma della regina Loana: romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.
- EISNER, WILL, *Fumetto e arte sequenziale*, trad. it. di F. GADDUCCI, M. TAVOSANIS Torino, Vittorio Pavesio Prod., 1997 (*Comics & Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press, 1985).
- FARNÈ, ROBERTO, *Iconologia didattica*, Bologna, Zanichelli, 2002.
- FAVA, SABRINA M., *Piccoli lettori del Novecento. I bambini di Paola Carrara Lombroso sui giornali per ragazzi*, Torino, Società editrice internazionale, 2015.
- GADDUCCI, FABIO, "L'avventurosa Unità d'Italia", in G. BONO, M. STEFANELLI (a cura di), *Fumetto! 150 anni di storie italiane*, Rizzoli, Milano, 2016, pp. 18-28.
- GADDUCCI, FABIO, GORI, LEONARDO, LAMA, SERGIO, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Battipaglia (Sa), Nicola Pesce Editore, 2011.
- GADDUCCI, FABIO, STEFANELLI, MATTEO (a cura di), *Il secolo del Corriere dei Piccoli: un'antologia del più amato settimanale illustrato*, Milano, Rizzoli, 2012.
- GARUFI, BARBARA, "Camilleri, il 'Cantastorie'", in F. ARTIBANI, *Topolino e la promessa del gatto*, Modena, Panini, 2013, p. 49, <<http://www.vigata.org/bibliografia/topalbano.shtml>> (25 marzo 2019).
- GROENSTEEN, THIERRY, *Il sistema fumetto*, trad. it. di D. GIGANTELLI, Genova, Ed. ProGlo., 2011 (*Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999).
- GROENSTEEN, THIERRY, PEETERS BENOIT (éd.), *Töpffer: L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, 1994.
- GUBERN, ROMAN, *Il linguaggio dei comics*, trad. it. di G. GUADALUPI, Milano, Libri Edizioni, 1975 (*El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península, 1972).
- "Intervista a Giorgio Cavazzano", «Topolino», 2994 (2013), p. 48, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/topalbano.shtml>> (25 marzo 2019).
- "Intervista a Luca Zingaretti", «Topolino», 2994 (2013), p. 37, consultabile su <<http://www.vigata.org/bibliografia/topalbano.shtml>> (25 marzo 2019).
- MCCLOUD, SCOTT, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, trad. it. di L. FAVIA, Milano, Bao Publishing Ed., 2018 (*Understanding comics*, Northampton, Tundra, 1993).
- PERUZZO, GIUSEPPE, *Persone di nuvola: Le riviste di fumetti d'autore*, Torino, Q Press, 2003.
- "Topolino sono fa il tris", «Topolino», 3233 (2017), p. 50.
- "Tutti a scuola con... Camilleri", «Topolino», 3223 (2017), pp. 46-49.

## Sitografia

- "Piacere, Andrea Camilleri", in <<http://www.topolino.it/video/piacere-andrea-camilleri/>> (25 marzo 2019).

# La Sicilia attraverso i sei sensi della *Commedia camilleriana*. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera narrativa di Andrea Camilleri

---

SIMONA DEMONTIS

This paper aims to summarise the sensorial perception in Camilleri's work, starting with the sense of sight, from the glimpses of the Sicilian scenery, to the author's special consideration of the tormented artist Caravaggio. Hearing is connected with the natural sounds of the Island, but it is also protagonist in *The brewer of Preston*: a group of *Vigatesi*, in honour of the Sicilian composer Bellini, plots to sabotage Ricci's opera, imposed by the Tuscan prefect. The sense of touch is related to the issue of sensuality, largely described by the writer in all its facets. As regards taste, we need only recall the wide range of recipes mentioned in his books, because eating does not refer only to mere survival, but is related with a mystical and luxurious experience. Food is strictly connected with the aroma from the kitchen, but also with the smell of the sea and the Sicilian barren fields. Metaphorically, the *feto d'abbrusciato* ("burning smell" meaning "smell a rat") points to the sixth sense of the Camillerian detectives, which allows a fast and satisfactory outcome of investigations not just in Montalbano's novels, but even in narratives set in a previous time.

## 1. Premessa: la teoria degli sguardi comunicanti

Ne *Il gioco della mosca*, una sorta di dizionarietto che intende raccogliere 'storie cellulari', fissare nella memoria 'microstorie' di personale esperienza siciliana, Andrea Camilleri racconta che «taliarsi» non vuol dire solo guardarsi, «significa anche che due o più persone stanno intavolando un segreto discorso»<sup>1</sup>.

Si racconta che Luigi Pirandello e Nino Martoglio fossero legati da fraterna amicizia e che «si parlavano a lungo, si facevano discorsi complicati, che non finivano mai. Però non a parole [...] Non aprivano bocca. Si taliavano»<sup>2</sup>. Così, anche il Commissario Salvo Montalbano, la creatura letteraria di maggior successo di Camilleri, tanto spesso dialoga con gli occhi con i suoi uomini, in particolare con l'ispettore Fazio: «Si taliarono, si sorrisero. Si erano capiti»<sup>3</sup>. In *Il Birraio di Preston* la giovane vedova Concetta e il poderoso Gaspano, incrociando casualmente lo sguardo durante la Messa, si rivelano reciproca, subitanea passione e combinano un futuro incontro (che rimarrà tragicamente l'unico) guardandosi: «Rimasero a taliarsi per un minuto eterno [...] oramai era cosa fatta»<sup>4</sup>; analogamente, in *La presa di Macallè*, Marietta e Balduccio «si taliarono, si parlarono, s'appattarono»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 102. Il presente contributo è una rielaborazione della comunicazione *I sei sensi della Commedia camilleriana* (Panel: *Sicilian Authors and the Senses*; organiser: Claudia Dellacasa; Biennial Conference of the Society for Italian Studies, University of Edinburgh, 26-28 June 2019).

<sup>2</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., pp. 102-104, cfr. in merito N. BORSELLINO, "Camilleri gran tragediatore", in M. NOVELLI (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*, introduzione di N. BORSELLINO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002, pp. XV-XVI; S. PILIA, "Giocando con la mosca", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri. Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004*, Cagliari, Cucc, 2004, pp. 85-95.

<sup>3</sup> A. CAMILLERI, *Ferito a morte*, in ID., *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 41. L'intesa con lo sguardo fra Montalbano e la sua squadra è esemplificata in numerosissime occasioni; fra le tante, cfr. A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 287, in cui Montalbano, Augello e Fazio «si taliarono negli occhi, s'intesero. E il teatro principiò».

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *Il Birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 30.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 24.

Inoltre, ne *Il re di Girgenti* viene spiegato che «se un siciliano voli fare inganno a un altro siciliano è necessario che non lo talii negli occhi. Don Aneto, mentri schiaffiava Gisuè, ne circò lo sguardo. E Gisuè capì che don Aneto stava facendo l'opira dei pupi»<sup>6</sup>, con riferimento alla capacità di 'fare teatro', di recitare una messinscena, spesso estemporanea, che tanto spazio trova nella narrativa camilleriana<sup>7</sup>.

Basta questa breve premessa per intuire che le percezioni sensoriali descritte da Camilleri, argomento su cui si focalizza questo lavoro, vanno oltre i tradizionali cinque sensi: sono da intendersi in maniera ampia e articolata e sono sovente di carattere metaforico e traslato, con una serie di sfumature e sottigliezze, oscillazioni quasi impercettibili, considerate tipiche del modo di interagire di un siciliano, per cui il vero discorso da capire è «il non detto, il rimando, il sottinteso»<sup>8</sup>.

## 2. Vedere e prevedere, mirare e ammirare

Potrebbe sembrare paradossale iniziare questo *excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Camilleri con il senso della vista, ora che lo scrittore, dopo aver dovuto convivere con problemi agli occhi sin da un disgraziato incidente in età adolescenziale, non vede più; ma è lo stesso scrittore che, nello spettacolo teatrale *Conversazione su Tiresia*, afferma «da quando non vedo più, io vedo meglio, vedo con più chiarezza»<sup>9</sup>.

Nell'unica rappresentazione di questa *pièce*, nella cornice del Teatro di Siracusa, implicito omaggio all'isola natia, lo scrittore ricorda che nelle campagne siciliane della sua infanzia, talvolta i cardellini venivano accecati, perché si riteneva che il loro canto fosse più melodioso, e menziona poeti ciechi di fama eccelsa: Omero, John Milton, Jorge Luis Borges.

Nel mito, Tiresia compensa la cecità con la possibilità di leggere nel futuro, privilegio e maledizione nel contempo. Camilleri continua a vedere metaforicamente, interpretando la realtà quotidiana con indiscusso impegno civile; perché uno scrittore, ha ripetuto tante volte, si può permettere la libertà espressiva che è proibita a uno storico, il quale è tenuto a supportare le proprie teorie attraverso fonti certe. Facendo letteratura, cioè, l'autore può permettersi illazioni e congetture, azzardare ipotesi non suffragate dai fatti ma solo dalla logica; arrivando così a risultati che lo storico non potrebbe ottenere, poiché limitato, per definizione, da tutta una serie di procedimenti che devono garantire veridicità e autenticità alle affermazioni: ecco perché Camilleri, come già Sciascia, afferma implicitamente che l'unica verità risiede nella letteratura<sup>10</sup>.

Ormai ultranovantenne, Camilleri sente «l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità»<sup>11</sup>, e il suo interesse per l'arte, molto spesso manifestato, ne è già una dimostrazione: nelle sue opere sono numerosi i riferimenti ad artisti, soprattutto

<sup>6</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 68.

<sup>7</sup> Approfondire questo tema esula dallo scopo del presente lavoro; a titolo esemplificativo, cfr. S. JURISIC, «La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri», «Misure critiche», 01/02 (2011), pp. 169-187.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, *Un filo di fumo* [I ed. 1980], Palermo, Sellerio, 1997, p. 81. La vastità dell'opera di Camilleri ha imposto di operare una scelta limitata tra gli esempi afferenti all'ambito di questo studio. Sono stati privilegiati i testi ritenuti più significativi in riferimento ad alcuni obiettivi: dimostrare la varietà di personaggi e situazioni presenti nella produzione narrativa dell'autore; sottolineare l'ampio uso della sfera sensoriale in senso più ampio rispetto ai tradizionali cinque sensi; rivolgere l'attenzione ad alcuni narrativi più recenti, che hanno avuto finora ricezione critica solo in ambito giornalistico.

<sup>9</sup> A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 38.

<sup>10</sup> A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 44: «Non ho testa e stomaco di certi storici [...] bisogna congetturare *cum juicio* [enfasi mia] (anzi, con fantasia temperata dal *juicio* [enfasi mia]) e con una buona dose di prudenza un piede leva e l'altro metti». Cfr. L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 1991, p. 197: «La letteratura [...] è la più assoluta forma che la verità possa assumere».

<sup>11</sup> A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 55.



contemporanei (con una certa considerazione per gli artisti isolani), «da Mafai a Guttuso, da Donghi a Pirandello, da Morandi a Birolli»<sup>12</sup>. Sul conterraneo Guttuso, su Renoir e Kokoschka, ha persino scritto dei volumetti giocati fra la ricostruzione storica e il falso poetico, ma è a Caravaggio che ha dedicato un'attenzione più significativa.

In *Il colore del sole*, ambientato in gran parte a Malta e poi in Sicilia, da un'isola a un'altra, Camilleri immagina che Caravaggio sia perseguitato dalla visione di un «sole nero» di presunte ascendenze diaboliche e dal fatto che «una caligine or più densa or meno la vista copriami et io non vedea più li colori com'erano, ma di essi mi rammemoravo come erano stati»<sup>13</sup>. Inoltre, seguendo recenti teorie sul tormentato pittore e sulle tracce di un falso scartafaccio caravaggesco fortuitamente rinvenuto, descrive un artista ossessionato da come la luce potesse essere riprodotta su tela, tanto da utilizzare lenti e riflettori e inventare una camera oscura *ante litteram*. Quei toni scuri e cupi, le nature morte, deriverebbero, secondo studiosi di vaglia, anche dall'influenza di uno dei maestri del tempo, Lomazzo, divenuto cieco ma ancora in grado di insegnare e di vedere nel buio una pittura di una potenza inimmaginabile altrimenti<sup>14</sup>.

Oltre che verso i capolavori della pittura, Camilleri ha dimostrato non minore considerazione nei confronti del paesaggio naturale; il più delle volte si sofferma sulla descrizione di una Sicilia prediletta, nell'Agrigentino dove è nato, una Sicilia «sparita, dura e aspra, una riarisa distesa giallo paglia interrotta di tanto in tanto dai dadi bianchi delle casuzze dei contadini»<sup>15</sup>, in cui campeggiano gli amati ulivi saraceni, che talvolta rivestono un ruolo significativo all'interno della narrazione<sup>16</sup>.

Si pensi, per esempio, al ruolo esercitato dall'albero millenario in *Maruzza Musumeci*<sup>17</sup>; oppure alla reazione scomposta di Montalbano, quando constata l'abbattimento, per consentire i lavori di costruzione di una villa, della pianta i cui rami contorti favorivano le sue capacità di riflessione e presso la quale andava a meditare sulle inchieste<sup>18</sup>. In *Il re di Girgenti* è sotto un ulivo, presso cui è stata piantata una bandiera dileggiante le autorità, che si riunisce ogni domenica con i seguaci Zosimo, il quale utilizza invece un alto albero di sorbo per intagliare le leggi<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 25.

<sup>13</sup> A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 109.

<sup>14</sup> C. STRINATI, *La 'vera' vita di Caravaggio secondo Claudio Strinati*, Milano, Arte'm, 2009.

<sup>15</sup> A. CAMILLERI, *Guardie e ladri*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, p. 244. Si riporta per brevità solo uno fra i tanti altri esempi: «Quella però era la Sicilia che piaceva al commissario, aspra, di scarso verde, sulla quale pareva (ed era) impossibile campare» (A. CAMILLERI, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 100). Sulle reali ambientazioni dei romanzi di Montalbano, cfr. M. CLAUSI *et al.*, *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2006. In netto dissenso, la Sicilia di Camilleri sarebbe una Sicilia da cartolina per M. SERRI ("Ferroni stronca l'autore più letto dagli italiani. Camilleri? Solo marionette", *L'Espresso*, 18 gennaio 2001, p. 27), H. SERKOWSKA ("Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri", *Cahiers d'études italiennes*, 5 [2006], pp. 163-172, <<http://cei.revues.org/828>> [06 dicembre 2018]), D. BRULLO ("La falsa Sicilia di Camilleri non si sopporta più. Per capirci qualcosa torniamo a Sciascia", *LINKiesta*, 09/02/2018, <<https://www.linkiesta.it/it/article/2018/02/09/la-falsa-sicilia-di-camilleri-non-si-sopporta-piu-per-capirci-qualcosa/37045/>> [10 ottobre 2018]).

<sup>16</sup> L'argomento è ampiamente trattato da 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.

<sup>17</sup> Sotto l'ombra dell'ulivo saraceno si verificano numerosi avvenimenti, in particolare la morte di Aulissi Dimare e del cane Grò, del protagonista Gnazio Manisco e del soldato americano nel finale del romanzo (cfr. A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007).

<sup>18</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 62-63.

<sup>19</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 326 e sgg.; cfr. in particolare p. 339: «La bandiera di Zosimo. Chiantato un palo allato all'arbolo di aulivo, ogni duminica, quando si arradunavano gli amici, Zosimo la isava, tanticchia ridennu e tanticchia supra u seriu» e per l'albero di sorbo, pp. 373-374: «il sorbo havi il fusto dritto come un fuso [...] accomenzò, con un puntarolo, a scriviri le so liggi nell'arbolo».

Una zona, l'Agrientino, che sembra desertificata, se confrontata col Catanese, «una terra ricca d'acque e perciò quasi vergognosamente fertile, senza quelle vaste distese»<sup>20</sup> aride dove lo scrittore ha trascorso la prima giovinezza. L'ambientazione privilegiata dei narrativi di Camilleri è, infatti, proprio la Sicilia della gioventù, una «Sicilia perduta»<sup>21</sup>, che probabilmente esiste ormai solo nei suoi ricordi.

### 3. Sciauri casalinghi e sapori miracolosi

L'aria della campagna siciliana favorisce la brillantezza dei cinque sensi, come se «li ripulisse, li lucidasse»; con una fetta di limone si può goderne «contemporaneamente e pienamente»<sup>22</sup>.

*Trazzere*, mulattiere, viottoli polverosi, *chiarchiàri* sono non di rado le ambientazioni privilegiate dei racconti camilleriani, dove il profumo delle zagare si frammischia a quello dei piatti casalinghi, semplici ma saporitissimi, cucinati in osterie magari improvvisate e illegali<sup>23</sup>, magari conditi con quel «filo d'olio» sul quale insiste un'altra scrittrice siciliana, Simonetta Agnello Hornby, che con Camilleri condivide terra e sentimenti<sup>24</sup>; ovvero, l'odore del mare si mescola alla fragranza di pietanze degne di ristoranti stellati, realizzate, per esempio, da Tanino, il cuoco ex galeotto, miracolato e redento dalla Madonna in *Il ladro di merendine*: la sua spigola farcita con salsa di zafferano lascia Montalbano «senza fiato, quasi spaventato»<sup>25</sup>.

Come per altri illustri scrittori di gialli che lo hanno preceduto, da Agatha Christie a Georges Simenon<sup>26</sup>, il cibo è uno dei *leitmotiv* della narrativa camilleriana, gusto e odorato si compenetrano e si rimandano a vicenda: le triglie di scoglio, i polpetti alla *trascinasali*, i *passaluna*, la pasta *'ncasciata* e naturalmente gli arancini, i cannoli, le cassate, piatti tradizionali dell'Isola<sup>27</sup>.

Il pasto è un'esperienza mistica e sensuale nel contempo, uno dei piaceri irrinunciabili della vita e si può facilmente notare come l'autore, per descriverla, faccia spesso ricorso ad aggettivi che si rifanno alla sfera soprannaturale e oltreumana<sup>28</sup>: la pasta *'ncasciata* di

<sup>20</sup> A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 18.

<sup>21</sup> «C'è un amore di Andrea Camilleri per questa Sicilia perduta che nei romanzi è fondamentale e che ho cercato di raccontare» (A. SIRONI, «La creazione del cinema televisivo italiano», testo raccolto da P. FLORES D'ARCAIS, «MicroMega», 5 [2018], p. 89). Il regista degli episodi televisivi di *Il Commissario Montalbano* ha ribadito il concetto anche nell'ambito del VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri, *Isole e olivi: paesaggi naturali e umani nella letteratura* (Cagliari-Villacidro, 25-28/02/2019).

<sup>22</sup> A. CAMILLERI, *La casina di campagna* [I ed. 2000], Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018, p. 19.

<sup>23</sup> Per esempio in A. CAMILLERI, *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, 2014.

<sup>24</sup> Nel gustoso volumetto autobiografico di S. AGNELLO HORNBY (*Un filo d'olio*, Palermo, Sellerio, 2011) sono contenute in appendice le ricette di famiglia, con l'immancabile aggiunta del condimento. L'ambientazione ha innegabili somiglianze con quelle descritte da Camilleri, in particolare riguardo al trasloco da maggio a settembre dell'intera famiglia con parenti vari nella casa di campagna. A questo proposito, si confrontino le pagine iniziali di S. AGNELLO HORNBY, *Un filo d'olio*, cit., con A. CAMILLERI, *La casina di campagna*, cit., p. 17. Cfr. anche l'affettuoso omaggio della scrittrice: S. AGNELLO HORNBY, «Il Nobel non è degno di Camilleri», «MicroMega», 5 (2018), pp. 217-221.

<sup>25</sup> A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 229. Alla trattoria di Tanino a Mazara del Vallo dedica ampio spazio S. CAMPO (*I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*, Torino, Il Leone Verde Edizioni, 2009, pp. 135-141).

<sup>26</sup> Come sottolineato in C. BRIGAGLIA, «Camilleri e il cibo. Molto più che una merendina», «Bianco e Nero», 590 (2018), pp. 122-127.

<sup>27</sup> Per un elenco ragionato delle ricette nell'opera di Camilleri, si rimanda all'aggiornatissimo sito del *Camilleri Fans Club* curato da Filippo Lupo, <<http://www.vigata.org/cucina/ricette.shtml>> [25 maggio 2019].

<sup>28</sup> Su quest'aspetto insiste anche M. P. DE PAULIS-DALEMBERT («Sapore/sapere nell'universo immaginario di Camilleri – Montalbano», «Chroniques italiennes», web 21 (2011), pp. 1-19, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web21/MP.DePAULIS.Camilleri.DEF.pdf>> [07 gennaio 2019]). Sull'importanza della

Adelina, la governante e cuoca, è un «piatto degno dell'Olimpo»<sup>29</sup> e pur di assaggiare i suoi arancini di «celestiale bontà»<sup>30</sup>, Montalbano escogita uno stratagemma che sfiora l'illegalità. Assaporare certi piatti comporta un coinvolgimento di tutta la sfera sensoriale, per cui si apre una «parentesi paradisiaca», in cui il rumore scompare e si forma «una specie di bolla di assoluto silenzio»<sup>31</sup>.

È stato notato che «il cibo assume nell'equilibrio psicofisico e intellettuale del celeberrimo commissario un'importanza centrale»<sup>32</sup>: in *Il giro di boa*, disperato per la chiusura del ristorante preferito *San Calogero*, dopo un'affannosa ricerca, paragonata a una *Via Crucis*, il Commissario individua l'alternativa perfetta nel ristorante *Da Enzo*, in cui «ritrovò quel paradisiaco sapore che aveva temuto perso per sempre. Un motivo principiò a sonargli dintra la testa, una specie di marcia trionfale. Si stinnicchiò, beato, sulla seggia. Appresso tirò un respiro funnuto. Doppo lunga e perigliosa navigazione, Ulisse finalmente aviva attrovato la sò tanto circata Itaca»<sup>33</sup>. Come se gustare il cibo fosse quasi approdare su un'isola di piacere.

In Camilleri mangiare è, quindi, molto lontano dall'essere solo un mezzo di mera sopravvivenza: è un atto quasi sacro, da non spartire con nessuno, a cui dedicare tutta l'attenzione e la concentrazione possibili, senza parlare e senza pensare, solo degustando i diversi sapori e godendosi ogni boccone, da «gourmet solitario»<sup>34</sup>. Non per niente, quando si hanno rovelli in testa e la mente non è libera, si sente l'amaro in bocca, lo stomaco si chiude, l'appetito scompare; come dice il cuoco Enzo: «Dottori, i pinseri sunno i peggiori nimici della panza e, rispetto parlanno, della minchia»<sup>35</sup>.

Tra le numerose ricette descritte sapientemente e dettagliatamente, una buona percentuale riguarda piatti di pesce, naturalmente pesce freschissimo, appena pescato nel mare in parte ancora incontaminato della Sicilia. Un mare che in Camilleri assume una varietà enorme di sfaccettature ed è vissuto spesso con la nostalgia di un isolano che abita nella grande città (Roma, dove l'autore vive da decenni), che deplora che il suo profumo si deteriori nel fetore delle discariche e che la gradevolezza della sua vista sia funestata dai rifiuti, gettati con noncuranza e insensatezza.

Il mare è uno dei paesaggi più frequentemente descritti, luogo ideale per la rappresentazione di tutti i sensi: è la prima cosa che Montalbano vede quando apre la finestra della camera da letto; si fa ripetutamente cenno al suo *sciauro*, al gusto salato, alla piacevolezza tattile, quasi sensuale, di nuotare in acque cristalline, al delicato sciabordio notturno, piacevole suono che accompagna il sonno<sup>36</sup>.

gastronomia in Camilleri esiste una vasta letteratura, tra cui l'approccio semiologico di G. MARRONE (*Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018, in particolare p. 249 e sgg).

<sup>29</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 120.

<sup>30</sup> A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 338.

<sup>31</sup> A. CAMILLERI, *Il quarto segreto*, in ID., *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 142.

<sup>32</sup> L. M. LOMBARDI SATRIANI, «Il cibo di Montalbano», in E. DI RENZO (a cura di), *Cibo e alimentazione. Tradizione, simboli, saperi (Atti del X Congresso Nazionale AISEA, Roma, 5, 6, 7 luglio 2006)*, «Etnoantropologia online», 2 (2007), <[https://digilander.libero.it/aisea/atti\\_2006/indice\\_xcongresso.pdf](https://digilander.libero.it/aisea/atti_2006/indice_xcongresso.pdf)>, pp. 168-174 [20 aprile 2018].

<sup>33</sup> A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 80-81.

<sup>34</sup> La definizione è di N. BORSELLINO («Camilleri gran tragediatore», cit., p. XLV).

<sup>35</sup> A. CAMILLERI, *Una voce di notte*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 73. La colorita espressione era già comparsa con qualche variazione in A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 256: «Mali, dottore. Il mangiari, comu la minchia, non voli pinseri» e in versione castigata in A. CAMILLERI, *Ritorno alle origini*, in ID., *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004, p. 296: «Mali, dutturi. Lu sapi? Ci sunno du' parti del corpo che non vonnu pinseri: la panza e l'atra ca vossia capisci».

<sup>36</sup> Il tema del mare in Camilleri meriterebbe spazio più ampio, per cui rimando a un mio contributo in lavorazione (*Camilleri, "navigatore sedentario": il tema del Mare in Sei Gradi di Separazione*).

#### 4. Una voce poco fa...

I suoni camilleriani sono perlopiù suoni naturali; tuttavia, il rassicurante mormorio della risacca, il canto dei cardellini ciechi e tutta la serie dei quotidiani rumori della natura si mescolano con suoni artificiali, talvolta spaventosi e assordanti, quali il rombo degli aerei e lo scoppio delle bombe durante la guerra, in cui Camilleri ambienta diverse vicende, quale *Un diario del '43* o *Il casellante*<sup>37</sup>.

Non si può non ricordare, inoltre, che la narrazione di questo autore, cantastorie per vocazione, «è al servizio di un ubiquo, insopprimibile gusto della resa su carta dell'immediatezza orale»<sup>38</sup>: di volta in volta, nei suoi narrativi si ode qualcosa di struggente e commovente, come le grida di aiuto, i pianti dei bambini, la disperazione dei migranti; si percepiscono maliziosi suoni di vitalità come i sospiri e i gemiti degli amanti, «lamentoso tubare di palumma»<sup>39</sup>, così come si avverte il sentore della morte dagli spari delle armi da fuoco, avvisi spesso funesti.

Il suono assume inoltre una componente magica e sincretistica nella produzione fantastica di Camilleri: la voce incantevole della Sirena *Maruzza Musumeci*, che comunica col Dio suo padre attraverso una conchiglia sonora, con cantilene e canzoni espresse in una lingua indecifrabile e inudibile a quasi tutti gli umani<sup>40</sup>; la melodia misteriosa di un'altra conchiglia, che distoglie il personaggio di Tridicino da pensieri suicidi<sup>41</sup>; la filastrocca con le parole *mammalucchigne* e segrete, che possono dominare le trombe marine, citata in più occasioni<sup>42</sup>.

Peculiari capacità percettive, legate alla componente fiabesca, sono di frequente presenti in *Il re di Girgenti*<sup>43</sup>: Michele Zosimo è inesplicabilmente predestinato a essere l'unica creatura a cui è consentito udire la fatata musica della Luna e a interpretare ossimoricamente come un lamento il silenzio della Terra, sofferente per la carestia. Michele percepisce il pianto della magione nobiliare tristemente adibita a lazzeretto, espressione tangibile della disperazione dei malati, quando vi si aggira all'inutile ricerca di alcuni parenti. Inoltre, quasi novello Orfeo, sa costruire uno strumento rudimentale il cui suono, unito a una serie di parole rituali<sup>44</sup>, riesce a evocare la figura della moglie dal mondo dei morti, per vederla un'ultima volta. Alla fine della sua parabola, quando viene condannato a morte, arriva a sentire e riconoscere il respiro dei compagni, invisibili sui tetti delle case, che lo accompagna verso il patibolo.

Zosimo ha anche la capacità di antivedere alcuni eventi futuri attraverso visioni o sogni<sup>45</sup> e, con un rituale occulto, ha addirittura l'abilità di limitare la forza del terremoto

<sup>37</sup> A. CAMILLERI, *Un diario del '43*, in ID., *Un mese con Montalbano*, cit.; A. CAMILLERI, *Il Casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, solo per fare qualche esempio di narrativi ambientati durante la guerra.

<sup>38</sup> M. NOVELLI, *L'isola delle voci*, in ID. (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*, cit., p. LXIX.

<sup>39</sup> A. CAMILLERI, *Il Birraio di Preston*, cit., p. 29.

<sup>40</sup> A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit. Le particolari proprietà della conchiglia compaiono in numerosi passi del romanzo.

<sup>41</sup> A. CAMILLERI, *I quattro Natali di Tridicino*, in ID. et al., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 9-46.

<sup>42</sup> A. CAMILLERI, *Il Birraio di Preston*, cit., p. 35; A. CAMILLERI, *I quattro Natali di Tridicino*, cit., p. 16 e sgg.

<sup>43</sup> Le peculiarità di questo romanzo sono state evidenziate da M. D. GARCÍA SÁNCHEZ (“Echi di *Hispanidad* ne *Il re di Girgenti*”, in G. MARCI [a cura di], *Lingua, storia, gioco e moralità*, cit., pp. 97-107), nonché in alcuni saggi presenti in S. LUPO et al., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004 (cfr., in particolare, G. LANZA TOMASI, “La lingua de *Il re di Girgenti*”, ivi, pp. 76-86; E. PACCAGNINI, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, ivi, pp. 111-137; e soprattutto G. MARCI, “*Il re di Girgenti*, lo ‘scrittore italiano’ e la cognizione della diversità”, ivi, pp. 99-110).

<sup>44</sup> «Μοῖραι, ἀπερέσιοι, Νυκτὸς φίλα τέκνα μελαίνης» (A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 311, cfr. Hymn. Orph. 59.1 μοῖραι ἀπερέσιοι, Νυκτὸς φίλα τέκνα μελαίνης “Moire infinite, care figlie della Notte nera” [la traduzione è di G. RICCIARDELLI per l'edizione degli *Inni orfici* della Fondazione Lorenzo Valla]).

<sup>45</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 150, 173, 265, 311-312, 340-342, 344.

e obbligarlo a rispettare il lutto per la morte del figlioletto, suscitando meraviglia e considerazione tra i compaesani: «Col ciriveddro, don Cecè non cridiva alla storia che il viddrano gli aveva contata, ma la vista e l'udito e l'odorato gli dicevano cosa diversa»<sup>46</sup>.

Nella serie di Montalbano l'ascolto è implicato occasionalmente nelle intercettazioni telefoniche e ambientali, utili a individuare i colpevoli, per esempio in *Una lama di luce* o nel racconto *Ferito a morte*<sup>47</sup>. I riferimenti alla musica non sono particolarmente frequenti e solo raramente vengono citate canzoni perlopiù vecchie; per quanto Camilleri ne sia notoriamente appassionato, il jazz non è mai menzionato<sup>48</sup>, mentre è dato un certo spazio alla musica da camera in *La voce del violino*, la cui vicenda si snoda intorno al tentato furto di un prezioso strumento, realizzato dal celeberrimo liutaio Guarnieri<sup>49</sup>.

Le canzoni d'epoca e di regime – da *Giovinezza, giovinezza* a *Faccetta nera* – contrassegnano le fasi della dittatura fascista in *La presa di Macallè*<sup>50</sup> e citazioni di arie d'opera sono disseminate nell'arco dell'intera produzione camilleriana. La rappresentazione di un'opera lirica è addirittura protagonista in *Il Birraio di Preston*, in cui un gruppo di vigatesi complotta, in nome di Vincenzo Bellini, per affossare la scelta dell'opera di Ricci, fortemente voluta dal prefetto toscano di Montelusa per inaugurare il nuovo teatro. La congiura dei locali, volta a provocare il fiasco dello spettacolo, è quindi originata da motivazioni di carattere campanilistico – i vigatesi non vogliono subire imposizioni da Montelusa<sup>51</sup> – e nasce da un forte sentimento identitario – la musica del siciliano Bellini, contrapposta alla composizione del napoletano Ricci, imposta dal prefetto toscano –, assumendo anche venature di carattere politico, con l'evidente manifestazione di rivolta alla piemontesizzazione subita dal Mezzogiorno d'Italia dopo l'Unità.

Per rimanere in tema con la sfera sensoriale, il sabotaggio del pubblico consiste nel disturbare lo svolgimento dello spettacolo vociando, rumoreggiando e sbeffeggiando la soprano per l'evidente mancanza del *physique du rôle*. Disordine e panico, poi, scaturiscono da una serie di rumori che si sovrappongono e si succedono repentinamente: un milite, che si era addormentato, si lascia sfuggire accidentalmente un colpo di moschetto, si ferisce superficialmente, si sveglia di soprassalto e grida spaventato; l'esplosione e le urla a loro volta provocano una sonora stecca durante l'esecuzione di un'aria da parte dell'intimidita soprano, che poi perde i sensi: «Il putiferio è di magnitudine eroicomica»<sup>52</sup> e tragicamente si concretizza nella caotica e incontrollabile fuga degli astanti, sorpresi e terrorizzati, verso l'uscita, per concludersi con l'incendio del teatro, originato da un cospiratore mazziniano che profitta del parapiglia, come se il terrorismo fosse l'«unico strumento di lotta per risolvere i conflitti sociali e politici»<sup>53</sup>.

<sup>46</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 296.

<sup>47</sup> In *Una lama di luce* e *Ferito a morte*, le intercettazioni sono risolutive per la conclusione delle indagini.

<sup>48</sup> Cfr. A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 162.

<sup>49</sup> Ne *La voce del violino* (cit., pp. 24 e 176), Camilleri inserisce i programmi dei concerti privati offerti dal maestro Cataldo Barbera, con un repertorio che spazia dal Barocco al tardo Romanticismo.

<sup>50</sup> Ne *La presa di Macallè* sono citati alcuni cantanti del periodo. Inoltre, si fa riferimento al valore propagandistico della radio e alle incisioni su disco dei discorsi di Mussolini.

<sup>51</sup> A tal proposito, cfr. L. DANTI, «Metamorfosi del melodramma risorgimentale», «Mimesis», 08/02/2016, <<http://www.mimesis.education/uncategorized/luca-danti-metamorfosi-del-melodramma-risorgimentale/>> [24 marzo 2019].

<sup>52</sup> S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in ID. (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XXXV.

<sup>53</sup> Cfr. G. BORIONI, «Vigàta, metafora insensata», in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, p. 37.

## 5. Individui fantastici e dove trovarli

Delle indagini sulle cause dell'incendio nel teatro si occupa il delegato Puglisi che, da quel «bravo sbirro» che era, scopre la verità su tutte le macchinazioni e i retroscena dello spettacolo (ma non potrà rivelarli, perché viene assassinato): con fiuto da «cane cirneco»<sup>54</sup>, sente «feto d'abbrusciato» «odore di bruciato», letteralmente e metaforicamente.

Puglisi, che associa curiosamente le situazioni ai colori, è uno degli investigatori 'tipo' di Camilleri, «fratello carnale» di altri *detective* ottocenteschi, spesso «poliziotti anti-istituzionali»<sup>55</sup>, quali Cumbo, Portera, Spinoso, Bellavia, Tinebra, per arrivare ai contemporanei Corbo, Collura e, naturalmente, Montalbano: tutti alle prese con delitti comuni ma con la complicazione della criminalità organizzata, la mafia, che pur non fungendo (quasi) mai da protagonista, permea gli avvenimenti, fa da perpetuo sfondo e determina comportamenti omertosi, i quali spesso rallentano e depistano le indagini, quando non le fanno fallire<sup>56</sup>.

La *sbirritudine* di questi personaggi è caratterizzata da una sorta di sesto senso, dalle capacità eccezionali dell'«istinto della caccia»<sup>57</sup>: infatti viene utilizzata di frequente la similitudine del cane che fiuta la pista. Dotati di «occhio clinico»<sup>58</sup>, gli investigatori camilleriani «vedono» le ricostruzioni delle vicende sulle quali indagano nella loro testa, quando altri non riescono nemmeno a immaginarle. Nel racconto *Ritorno alle origini*, Camilleri parte da un'osservazione di Borges sulla selettività dell'attenzione e la «deliberata omissione di ciò che non interessa»<sup>59</sup> e pondera, attraverso Montalbano, proprio la «percentuale» di validità della percezione rispetto al ragionamento logico, concludendo salomonicamente che «forse la virtù stava nel mezzo, come al solito [...] E cioè che la scelta percettiva bisognava tenerla in gran conto perché era la prima cosa da discutere fino alla sua negazione»<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> A. CAMILLERI, *Il Birraio di Preston*, cit., p. 92. Il cirneco è un cane da caccia di razza tipicamente siciliana; la metafora viene utilizzata anche in alcuni episodi di Montalbano.

<sup>55</sup> P. DORFLES, «Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali», in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri*, cit., pp. 54-60. In argomento, anche M. PISTELLI, *Montalbano sono*, Firenze, Le Càriti, 2003, pp. 26-43. Sul tema, cfr. anche S. DEMONTIS, *I colori della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 171-182.

<sup>56</sup> Tra i numerosi contributi in merito, cfr. S. AGNELLO HORNBLY, «Come il ciclope del tempio di Zeus», in AA.VV., *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 30-31: «Non si può parlare di Sicilia senza parlare di mafia», viene detto spesso: ma lui c'è riuscito. Questo cancro ora di tutta l'Italia non è mai chiamato con il suo nome nelle sue opere, ma le permea. Andrea Camilleri scende in campo si fa contare con gli altri nei difficili momenti della politica italiana. Mi sembra che non sia uomo di partito, ma è uomo di parte. Sta dalla parte del giusto»; cfr. anche F. LA LICATA, «La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri», in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2*, cit., pp. 13-18.

<sup>57</sup> A tal proposito, Camilleri fa spesso riferimento a uno dei personaggi chiave dell'*hard-boiled school*, Sam Spade di Dashiell Hammett (cfr. A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 125; A. CAMILLERI, *Miracoli di Trieste*, in ID., *Un mese con Montalbano*, cit., p. 143; A. CAMILLERI, *Giorno di febbre*, in ID., *La paura di Montalbano*, cit., p. 20; A. CAMILLERI, *Ritorno alle origini*, cit., p. 326).

<sup>58</sup> Anche questa espressione compare numerose volte: A. CAMILLERI, *La revisione*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, cit., p. 247; A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 104; A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, in ID., *La prima indagine di Montalbano*, cit., p. 102.

<sup>59</sup> Camilleri si riferisce al saggio di J. L. BORGES, «Discussione», in D. PORZIO (a cura di), *J. L. Borges. Tutte le opere. Traduzione di Livio Bacchi Wilcock*, vol. I, Milano, Mondadori, 2011<sup>19</sup>, p. 343. Nell'ambito della riflessione filosofica, i problemi gnoseologici sono affrontati in modo estremamente eterogeneo; la conoscenza sensibile, a lungo svalutata, acquista dignità con le dottrine sensiste a partire dal Rinascimento e poi con Cartesio, Locke e Leibniz, che tendono a distinguere l'immediatezza della sensazione dal processo più complesso della sua organizzazione, cioè la percezione. Non è questa la sede per approfondire tali tematiche, per cui si rimanda, per un approccio introduttivo, a G. VATTIMO (a cura di), *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Milano, Garzanti, 1982.

<sup>60</sup> A. CAMILLERI, *Ritorno alle origini*, cit., pp. 240-241.

I sensi registrano le informazioni e il cervello le processa e le rielabora: così, i *detective* con il loro intuito coadiuvano il ragionamento logico e avvertono dettagli della sfera sensoriale che sfuggono ai più: captano un particolare ‘odore della notte’, fiutano ben più che il tanfo di ambienti chiusi, l’aroma dolciastro del sangue e il lezzo nauseabondo della decomposizione dei cadaveri che scoprono; distinguono un rumore inconsueto nella *routine* quotidiana, selezionano come determinante una frase udita all’interno di un contesto, anche solo per una qualche analogia con l’inchiesta in corso; una lama di luce non è solo un fenomeno ottico ma un segnale preciso da interpretare, un’ombra o l’assenza di un’ombra sono elementi utili per individuare un fuggiasco; l’aroma del caffè e il gusto della nicotina aiutano a trovare la concentrazione, il nocciolo e il sapore di un’albicocca richiamano alla mente l’individuazione di un possibile colpevole; la morbidezza di una vecchia stoffa strappata, lo strofinarsi di un gatto sulla gamba, persino sogni più o meno premonitori<sup>61</sup> diventano indizi decisivi nella conclusione di un’indagine.

In altri individui straordinari – e anche qui Camilleri sconfinava nel realismo magico – questo ‘sesto senso’ consiste nell’aver una sensibilità particolarmente acuta, che condiziona la vita e attira sfruttatori opportunisti. È il caso di Caterino che, in *Il palato assoluto*, è dotato di una rarissima peculiarità che gli permette di individuare il minimo componente adulterato nei cibi, ma rischia di farlo morire di fame, se non assume un farmaco *ad hoc*<sup>62</sup>. Diventato temutissimo critico culinario di una rivista e costretto a vivere nell’anonimato, Caterino si attira odio e attenzioni non gradite ed è talmente ossessionato dalla necessità di mantenere intatte le proprie capacità, che l’exasperata moglie lo lascia.

Ancora più grottesco il racconto delle vicissitudini del piccolo Mizzica, in *L’oro di Vigàta*, un bimbo benedetto da una forma di raddomanzia che gli consente di vedere e raccogliere monete e oggetti preziosi, invisibili ai più. Il regime fascista crede di poterlo utilizzare nella ricerca di inesistenti giacimenti aurei e soprattutto petroliferi, nell’intento di raggiungere l’agognata autosufficienza energetica<sup>63</sup>.

Entrambi i personaggi sono perseguitati per la loro inusuale abilità e si ritrovano a scegliere di rinunciarvi per poter condurre una normale vita familiare.

## 6. Il teatrino delle cose *vastase*

A compimento di questa rassegna *Il senso del tatto* (titolo di uno degli episodi della serie tv di Montalbano ma non di un’opera cartacea), che per ora ho colpevolmente e scientemente trascurato, perché strettamente connesso alla sfera della sensualità, «il teatrino delle cose “vastase”»<sup>64</sup>, il cui riferimento conduce in un territorio immenso e già largamente esplorato<sup>65</sup>. Il sesso, difatti, è trattato nell’opera dell’autore in tutte le sue declinazioni: l’amore giovanile e quello più stagionato, l’amore adultero e quello coniugale; dalla prostituzione all’incesto, dall’omosessualità alla pedofilia, dal priapismo

<sup>61</sup> A testimonianza della frequenza con cui le opere di Camilleri siano disseminate dai sogni, cfr. la raccolta A. CAMILLERI, *I sogni di Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.

<sup>62</sup> A. CAMILLERI, *Il palato assoluto*, in ID., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016 [I ed. 2010], pp. 125-161.

<sup>63</sup> A. CAMILLERI, *L’oro di Vigàta*, in ID., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016 [I ed. 2010], pp. 279-316.

<sup>64</sup> La sapida definizione è di N. BORSELLINO (“Camilleri gran tragediatore”, cit., p. XXX).

<sup>65</sup> Si veda in G. SAVATTERI, *Non c’è più la Sicilia di una volta*, Bari, Laterza, 2017, il divertito capitolo *Sex and the Sicily* (pp. 78-80), che orecchia la nota serie televisiva americana *Sex and the city*. Diverso e originale l’approccio in G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli editore, 2017. Dedicato alla compagna di Montalbano, M. PALUMBO, “Livia”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 141-151.

all'impotenza, Camilleri ha raffigurato una vasta e diversificata galleria di personaggi e situazioni, ricorrendo, per esempio, alle fantasiose metafore marinare di *Il Birraio di Preston*<sup>66</sup> oppure alle similitudini arboree in *Il re di Girgenti*, in cui don Aneto Purpigno, «affatato» e stordito dall'afrore di Filonia, cerca di entrare nelle sue grazie facendole una bizzarra dichiarazione d'amore e aiutandola poi a scarcerare il marito Gisùè:

Voi possedete tre feudi: uno a levante, uno a ponente e l'ultimo a mezza costa. In quello di levante c'è una vallicella profumata e ummiosa, sopra alla quali c'è macari un boschetto fitto fitto; in quello di ponente non ci sono arboli o erba, tutto è liscio, la terra è comu la sita e in mezzo a dui vallunate ci sta una grotticella stritta e ammucciata; in quello di mezza costa ci stanno due montagnole bianche come il latte e hanno la cima rosa<sup>67</sup>.

La rappresentazione della sensualità femminile è spesso decisamente lontana dallo stereotipo della donna siciliana, riservata, nerovestita, tutta casa e chiesa: la donna camilleriana è descritta perlopiù alta, bionda e bellissima, tanto che, si ribadisce di frequente, «ci vogliono occhi per taliarla»<sup>68</sup>. È una *fimmina* disinibita, che prende spesso l'iniziativa<sup>69</sup>, dalla sessualità talvolta vorace e sfrenata, se non animalesca, vissuta senza sensi di colpa<sup>70</sup>. La raffigurazione del maschio, invece, è più in linea con la tradizione: spesso è un *fimminaro* sempre in cerca di avventure occasionali, come Mimì Augello; in altri casi, i mariti sono gelosissimi e preferiscono avere accanto figure anonime con *facci da moglie*, che non attirino sguardi ammirativi da parte di altri uomini<sup>71</sup>.

Iperrealistico e scabroso è invece il racconto dell'«adulterizzazione precoce»<sup>72</sup> di Michilino, il piccolo protagonista del discusso *La presa di Macallè*, in cui il linguaggio è sessualmente esplicito, la descrizione di amplessi con minorenni è espressa senza sottintesi, tra il perbenismo di facciata e la sopraffazione dei cattivi maestri<sup>73</sup>. Un altro carattere emblematico è il laido padre Carnazza, il prete corrotto «poco interessato alle faccende dello spirito»<sup>74</sup> e dal nome allusivo di *La mossa del cavallo*, pronto a tutto pur di soddisfare la libidine; per esempio, riesce a far scoprire e carezzare lembi di pelle a una donna, «una passata di mano a leggio a leggio»<sup>75</sup>, in cambio di zucchero e caffè, di oggetti di valore e persino di arredi sacri. Michela Pardo<sup>76</sup> e Giovanna Barletta<sup>77</sup>, in alcuni episodi montalbanici, sono vittime di un'insana passione incestuosa per fratello e padre e, accecate dalla gelosia, ne diventano carnefici.

<sup>66</sup> A. CAMILLERI, *Il Birraio di Preston*, cit., pp. 27-36.

<sup>67</sup> A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 34.

<sup>68</sup> L'espressione è talmente frequente nell'ambito della narrativa camilleriana, che sarebbe pedante elencare le numerose occorrenze.

<sup>69</sup> Come sottolineato anche da N. BORSELLINO (*Camilleri gran tragediatore*, cit., p. XXX).

<sup>70</sup> Anche in questo caso le esemplificazioni sarebbero tediose, basti citare gli atteggiamenti disinvolti di Trisina Cicero, in A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999; ovvero Rachele Esterman, in A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, pp. 117 e 121; oppure Maruzza Musumeci in A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 92-93. Sulle figure femminili, cfr. M. OLIVA, «Mogli buttane e regine. Le *fimmine* nella narrativa storica di Camilleri?», «MicroMega», 5 (2018), pp. 63-71.

<sup>71</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, cit., p. 54; A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1992], p. 117; A. CAMILLERI, *Il merlo parlante*, in ID., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 94.

<sup>72</sup> La componente psicopatologica del libro e la «adulterizzazione precoce» del bambino è ben messa in evidenza in G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri*, cit., pp. 111-130.

<sup>73</sup> A tal proposito, cfr. l'analisi di S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in ID. (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, cit., p. LIV.

<sup>74</sup> Cfr. G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 64.

<sup>75</sup> A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 15.

<sup>76</sup> A. CAMILLERI, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.

<sup>77</sup> A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013.



Per converso, Camilleri ha dipinto i ritratti anche di anziane coppie invecchiate insieme, per cui la sensualità è stata sostituita da profondo affetto, come i protagonisti di *La prova generale*, coniugi fedeli e devoti che si sostengono a vicenda e che, come i mitologici Filemone e Bauci, ottengono dal destino di non sopravvivere l'uno all'altro<sup>78</sup>. Non mancano le coppie giovani, disposte a qualunque sacrificio pur di salvaguardare la famiglia. In *Il casellante* per esempio, si assiste alla «condivisione del delirio e l'empatia»<sup>79</sup> da parte di Nino, il quale asseconda teneramente la farneticante moglie, che si immagina albero e, in un commovente episodio, si presta a 'innestarla', nell'impossibile tentativo di renderla pianta fruttifera<sup>80</sup>.

## 7. Conclusione: solo con la poesia si raggiunge l'apice delle sensazioni

Chi conosce la vasta opera di Camilleri, arrivando alla fine di questa breve rassegna, certo non esaustiva, potrà ricordare situazioni ed episodi notevoli che qui non hanno trovato spazio. Per esempio, il senso del tatto si può intendere anche metaforicamente: si rivela nella sensibilità con cui si cerca di ottenere un'informazione o si fornisce una brutta notizia, oppure quando si intende trattare un argomento scabroso con delicatezza.

Quest'aspetto si può ampiamente riscontrare nel romanzo *Il metodo Catalanotti*, in cui Camilleri ha preferito sostituire con ispirati brani poetici i momenti più intimi e privati, di grande tensione emotiva, vissuti dal maturo Commissario Montalbano con la giovane Antonia<sup>81</sup>, per la quale il *detective* sembrerebbe disposto ad abbandonare l'amata isola e la casa-rifugio sul mare.

Andrea Camilleri ha iniziato da giovanissimo ad apprezzare la poesia e a scrivere e pubblicare versi, con riscontri ampiamente positivi; quindi, è come se ora stesse tornando alle origini: lo scrittore ha dichiarato che non era semplice rappresentare la passione, «esprimere un sentimento di cui [*scil.* Montalbano] ha quasi vergogna»<sup>82</sup>, così ha preferito non soffermarsi sulla descrizione del trionfo dei sensi, affermando implicitamente la supremazia della poesia e scegliendo una sorta di riservatezza, un certo pudore nella descrizione dell'autunno del personaggio, quando il suo autore è ormai nel suo inverno più avanzato.

<sup>78</sup> A. CAMILLERI, *La prova generale*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, cit., pp. 7-19.

<sup>79</sup> Cfr. l'analisi della psicosi della protagonista del romanzo in G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri*, cit., pp. 132-138.

<sup>80</sup> A. CAMILLERI, *Il casellante*, cit., p. 132.

<sup>81</sup> A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018; nella nota a p. 293, viene specificato che nel corso della narrazione sono stati citati versi di Patrizia Cavalli, Pablo Neruda, Wislawa Szymborska. In occasione dell'uscita de *Il metodo Catalanotti*, il *Camilleri Fans Club* ha intervistato Andrea Camilleri per conto della casa editrice Sellerio e in quel contesto lo scrittore ha fatto allusione a versi non identificati, affermando che «non tutte le poesie sono esplicitate con la firma dell'autore nella nota. E questo è un piccolo giallo» (l'intervista è consultabile su <<https://sellerio.it/it/intervista-andrea-camilleri/>> [05 marzo 2019]).

<sup>82</sup> Nell'ambito della intervista citata nella nota precedente, alla domanda «Le citazioni delle liriche inserite nel testo sono scaturite spontanee, di cuore, sgorgate dal testo stesso *in fieri*, oppure si è trattato di un'operazione più 'di ricerca', a supporto della tensione emotiva del brano?», Camilleri ha risposto: «Montalbano ha una sorta di pudore, ed io con lui, nel raccontare l'amore. Figuriamoci la passione. Ho sempre pensato che la poesia possa raggiungere nel minor tempo possibile l'apice dell'emozione, così come appunto la passione. Raccontare come l'amore entra nella vita di un signore di una certa età come Montalbano, esprimere un sentimento di cui ha quasi vergogna non era semplice. I versi di una poesia mi sono parsi il mezzo più appropriato».

## Bibliografia

- AGNELLO HORNBY, SIMONETTA, *Un filo d'olio*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2011.
- AGNELLO HORNBY, SIMONETTA, “Come il ciclope del tempio di Zeus”, in AA.VV., *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2016, pp. 29-31.
- AGNELLO HORNBY, SIMONETTA, “Il Nobel non è degno di Camilleri”, «MicroMega», 5/2018, pp. 217-221.
- BORGES, JORGE LUIS, “Discussioni”, in PORZIO, DOMENICO (a cura di), *J. L. Borges. Tutte le opere*, traduzione di L. BACCHI WILCOCK, vol. I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011<sup>19</sup>, pp. 285-437.
- BORSELLINO, NINO, “Camilleri gran tragediatore”, in M. NOVELLI (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*, introduzione di N. Borsellino, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2002, pp. XI-LVII.
- BORIONI, GIANFRANCESCO, “Vigàta, metafora insensata”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2016, pp. 29-41.
- BRIGAGLIA, CRISTINA, “Camilleri e il cibo. Molto più che una merendina”, «Bianco e Nero», 590 (2018), pp. 122-127.
- BRULLO, DAVIDE, “La falsa Sicilia di Camilleri non si sopporta più. Per capirci qualcosa torniamo a Sciascia”, «LINKiesta», 09/02/2018, <<https://www.linkiesta.it/it/article/2018/02/09/la-falsa-sicilia-di-camilleri-non-si-sopporta-piu-per-capirci-qualcosa/37045/>> (10 ottobre 2018).
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, «Il divano», 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il Birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1997 (I ed. 1992).
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1997 (I ed. Milano, Garzanti, 1980).
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, «Omnibus», 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, «La scala», 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2007.

- CAMILLERI, ANDREA, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il Casellante*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gran Circo Taddei*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una voce di notte*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *I sogni di Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *I quattro Natali di Tridicino*, in ID. et al., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2016, pp. 9-46.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il palato assoluto*, in ID., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2016 (I ed. 2010), pp. 125-161.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'oro di Vigàta*, in ID., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2016 (I ed. 2010), pp. 279-316.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, «Edizione speciale riservata agli spettatori del 54° Festival Del Teatro Greco di Siracusa», 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *La casina di campagna*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018 (I ed. 2000).
- CAMPO, STEFANIA, *I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*, Torino, Il Leone Verde Edizioni, «Leggere è un gusto!», 2009.
- CLAUSI, MAURIZIO et al., *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2006.
- DANTI, LUCA, “Metamorfosi del melodramma risorgimentale”, «Mimesis», 8/02/2016, <<http://www.mimesis.education/uncategorized/luca-danti-metamorfosi-del-melodramma-risorgimentale/>> (24 marzo 2019).
- DE PAULIS-DALEMBERT, MARIA PIA, “Sapore/sapere nell’universo immaginario di Camilleri – Montalbano”, «Chroniques italiennes», web 21 (2011), pp. 1-19, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web21/MP.DePAULIS.Camilleri.DEF.pdf>> (07 gennaio 2019).
- DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2001.
- DORFLES, PIERO, “Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali”, in S. LUPO et al., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 54-60.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli editore, 2017.
- GARCÍA SÁNCHEZ, MARÍA DOLORES, “Echi di *Hispanidad* ne *Il re di Girgenti*”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri. Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004*, Cagliari, Cucco, 2004, pp. 97-108.
- JURISIC, SRECKO, “La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri”, «Misure critiche», 01/02 (2011), pp. 169-187.
- LA LICATA, FRANCESCO, “La mafia – che non c’è – nei romanzi di Camilleri”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2016, pp. 13-20.
- LANZA TOMASI, GIOACCHINO, “Invenzione e realtà ne *Il re di Girgenti*”, in S. LUPO et al., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 76-86.
- LOMBARDI SATRIANI, LUIGI M., “Il cibo di Montalbano”, in E. DI RENZO (a cura di), *Cibo e alimentazione. Tradizione, simboli, saperi (Atti del X Congresso Nazionale*

- AISEA*, Roma, 5, 6, 7 luglio 2006), «Etnoantropologia online», 2 (2007), pp. 168-174, <[https://digilander.libero.it/aisea/atti\\_2006/indice\\_xcongresso.pdf](https://digilander.libero.it/aisea/atti_2006/indice_xcongresso.pdf)> (20 aprile 2018).
- MARCI, GIUSEPPE, “*Il re di Girgenti*, lo ‘scrittore italiano’ e la cognizione della diversità”, in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 99-110.
- MARCI, GIUSEPPE, “Abbracciare ulivi saraceni?”, in G. DOTOLI (a cura di), *L’ulivo e la sua simbologia nell’immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane, 2017, pp. 109-125.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in ID. (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, pp. XI-LVI.
- NOVELLI, MAURO, *L’isola delle voci*, in ID. (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*, introduzione di N. BORSELLINO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2002, pp. LIX-CII.
- OLIVA, MARILÙ, “Mogli buttane e regine. Le *fimmine* nella narrativa storica di Camilleri”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 63-71.
- PACCAGNINI, ERMANNINO, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 111-137.
- PALUMBO, MATTEO, “Livia”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, pp. 141-151.
- PILIA, SIMONA, “Giocando con la mosca”, 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. 85-96.
- PISTELLI, MAURIZIO, *Montalbano sono*, Firenze, Le Càriti, «Talia», 2003.
- RICCIARDELLI, GABRIELLA (a cura di), *Inni orfici*, Milano, Mondadori, «Fondazione Lorenzo Valla», 2000.
- SAVATTERI, GAETANO, *Non c’è più la Sicilia di una volta*, Bari, Laterza, «I Robinson», 2017.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, «Biblioteca Adelphi», 1991.
- SERKOWSKA, HANNA, “Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri”, «Cahiers d’études italiennes», 5 (2006), pp. 163-172, <<http://cei.revues.org/828>> (06 dicembre 2018).
- SERRI, MIRELLA, “Ferroni stronca l’autore più letto dagli italiani. Camilleri? Solo marionette”, «L’Espresso», 18 gennaio 2001, p. 27.
- SIRONI, ALBERTO, “La creazione del cinema televisivo italiano”, testo raccolto da P. FLORES D’ARCAIS, «MicroMega», 5 (2018), pp. 82-95.
- STRINATI, CLAUDIO, *La ‘vera’ vita di Caravaggio secondo Claudio Strinati*, Milano, Arte’M, 2009.
- VATTIMO, GIANNI (a cura di), *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Milano, Garzanti, 1982<sup>2</sup>.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “La lingua de *Il re di Girgenti*”, in S. LUPO *et al.*, *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 87-98.

### Sitografia

*Camilleri Fans Club*, in <<http://www.vigata.org>> (25 maggio 2019).

# Parole e paradigmi sulla questione meridionale. Dall'inchiesta sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari tra fine Ottocento e primi Novecento

---

MARCO PIGNOTTI

There are many stereotypes to define the Italian South. Cultural, social and economic delay is the stereotype that has spread more and more throughout history, a prejudice story born of national unity (1861) and consolidated over the following decades. Since then, Southern Italy has been combined with the concept of the anthropological inferiority of the southern population compared to the rest of the Italian population. An interpretation that is translated in academic terms through the dualist model that distinguishes the advanced and modern north from the backward and immobile south. The ruling class and the builders of the new kingdom of Italy are the main authors of this prejudice that has no scientific basis, even though many parliamentary inquiries and many official investigations produced much data and many assessments that confirmed the veracity of this alleged moral and cultural inferiority. All this has fuelled the so-called “powerful metaphor of backwardness”, as defined by Salvatore Lupo, because the original infrastructural gap in which the South had to coexist during the delicate phase of national unification has been ignored.

## 1. Arretratezza meridionale: dualismo o pregiudizio?

Fra tutti gli stereotipi quello che certamente si è affermato più massicciamente nel corso dei dibattiti parlamentari della fase immediatamente successiva all'Unità italiana è quello dell'arretratezza economica, sociale e culturale del Mezzogiorno. In forma assai frettolosa, ma più edulcorata, l'inferiorità del Sud rispetto al Nord è stata tradotta attraverso la confezione del cosiddetto modello dualista, un'interpretazione che si inverte nei primi anni postunitari grazie al contributo fornito dalle pionieristiche inchieste parlamentari condotte da figure di provato spessore intellettuale. Ovviamente, tutto ciò ha in seguito alimentato una «poderosa metafora dell'arretratezza», come l'ha definita Salvatore Lupo, che prescinde dai provvedimenti di carattere economico, sociale e infrastrutturale che sono intervenuti nei decenni successivi all'unificazione<sup>1</sup>. Decisioni politiche e scelte strategiche che non hanno però invertito l'essenza di un'anomalia che resta immutabile nel tempo.

Se rifiutiamo una lettura autoreferenziale sul Mezzogiorno e non ci limitiamo alla sola denuncia dei meridionalisti, dovremmo apprezzare maggiormente gli autori delle prime indagini parlamentari dedicate a quelle province, poiché approdano a conclusioni lontane da quelle che oggi potremmo definire pregiudizievoli, in quanto le loro analisi appaiono ancora adesso dense di riflessioni e assai problematiche, tanto da prefigurare più di una diagnosi circa il profondo degrado che affligge il principale compartimento del Sud d'Italia: la Sicilia.

A questo territorio viene dedicata una delle più importanti rilevazioni che vede impegnati Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, esponenti del ‘meridionalismo conservatore’ che si raccoglie intorno alla *Rassegna settimanale*, i quali, pur approdando alla conclusione di riscontrare nel Sud i caratteri endemici di una popolazione irrecuperabile dal punto di vista sociale e morale, riconducono le principali responsabilità

---

<sup>1</sup> S. LUPO, “Storia del Mezzogiorno, questione meridionale e meridionalismo”, «Meridiana», 32 (1998), pp. 17-19.

del degrado alla classe politica locale e nazionale. In particolare, è il futuro Ministro e Presidente del Consiglio Sonnino a sottolineare come i fattori patogeni più malsani siano da rintracciare all'esterno dell'isola e non all'interno, dato che soprattutto a causa della politica perseguita dalla classe dirigente nazionale, si era proceduto dapprima a reprimere quelle popolazioni e poi a delegare la medesima azione alle locali *élites* corrotte e criminali<sup>2</sup>.

Come si può vedere, anche fra i due autori esistevano delle sostanziali divergenze interpretative dettate da una diversa formazione culturale: da un lato, vi è un conservatore *tout court* (Franchetti), dall'altro, un giovane moderato intriso di paternalismo protestante (Sonnino); ciò nonostante, entrambi finiscono, loro malgrado, per alimentare una concezione da cui scaturiscono i fattori che alimentano lo stereotipo che ruota intorno a un dato ritenuto irreversibile, ovvero che l'intero Meridione rappresenta un'area geografica omogeneamente immobile e destinata a versare in uno stato di costante arretratezza. In sintesi, si tratta di un territorio collocato fuori dalla modernità, classificato come un corpo estraneo rispetto al resto della nazione<sup>3</sup>.

Certo si tratta di conclusioni svolte da osservatori della questione sociale assai atipici, in quanto si muovono nel solco della cultura moderata<sup>4</sup>. In particolare Sonnino, durante la lunga esperienza parlamentare e di governo, non abbandonerà mai il tema della questione meridionale e lo inserirà costantemente nella propria agenda politica. Anzi, alcune sue elaborazioni nascono e vengono riproposte proprio in relazione al problema del mancato sviluppo delle province meridionali, e non casualmente dal 1870 fino al 1912 perorerà sistematicamente l'introduzione del voto «eguale e diretto», immaginando di scardinare uno dei fattori all'origine dell'arretratezza culturale del Mezzogiorno attraverso l'inclusione nell'area della cittadinanza politica delle masse contadine.

Nel 1870 Sonnino è solo un giovane notevole, espressione del ceto agrario dominante nella Toscana della seconda metà dell'Ottocento, poco più che ventenne e appena laureatosi in legge a Pisa<sup>5</sup>. Ciò nonostante, dimostra una spiccata precocità quando denuncia le lacune del sistema parlamentare italiano, ravvisando nei paesi più evoluti del continente una consistente presenza di movimenti che propugnano «l'universalità del suffragio»<sup>6</sup>. Per un aderente all'area conservatrice, seppur illuminata, appare come una considerazione solo teoricamente inconciliabile, poiché in realtà si rivela funzionale alla necessità di costituire un ceto dirigente più responsabile allo svolgimento delle funzioni pubbliche, soprattutto in aree degradate come quelle del Mezzogiorno<sup>7</sup>. Pertanto, Sonnino reclama il voto in favore delle masse contadine analfabete, neppure un decennio dopo

<sup>2</sup> S. SONNINO, "Delle condizioni dei contadini in Italia" [I ed. 1875], in B. F. BROWN (a cura di), *Sidney Sonnino. Scritti e discorsi extraparlamentari 1870/1920*, Laterza, Bari, 1972, vol. I, pp. 159-160.

<sup>3</sup> Cfr. A. MASTROPAOLO, "La questione meridionale è una questione politica", «Parolechiave», 2 (2015), pp. 45-46; mentre sul concetto di 'moderno' applicato al dibattito politico si rinvia a C. DIPPER, P. POMBENI (a cura di), *Le ragioni del moderno*, Bologna, Il Mulino, 2014.

<sup>4</sup> In realtà, anche Stefano Jacini promuove il suffragio universale all'interno di una prospettiva di nazionalizzazione delle masse, ma con finalità diverse da quelle di Sonnino (cfr. G. CAROCCI, *Destra e sinistra nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 26-27).

<sup>5</sup> Cfr. M. PIGNOTTI, "Le tante anime del notabilato toscano 1861-1914", «Rassegna storica toscana», 59 (2013), pp. 283-310.

<sup>6</sup> S. SONNINO, *Il suffragio universale in Italia*, Firenze, Botta, 1870, p. 2. A questo proposito, si veda R. NIERI, "Liberalismo e democrazia. Considerazioni sui presupposti dell'agire politico di Sonnino fra Ottocento e Novecento", in P. L. BALLINI, R. NIERI (a cura di), *Quaderni Sidney Sonnino per la storia dell'Italia contemporanea*, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 23-63; mentre sugli anni della sua formazione si rinvia a P. CARLUCCI, *Il giovane Sonnino fra cultura e politica, 1847-1886*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2002.

<sup>7</sup> R. ROMANELLI, *L'Italia liberale 1861-1900*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 212-213.

l'Unità, ma contestualmente indica nei possidenti e negli imprenditori le categorie sociali più idonee per guidare il Paese<sup>8</sup>.

Implicitamente definisce ruolo e natura del grande 'notabile' in seno alla comunità nazionale in relazione «all'importanza 'politica' nello Stato di ogni singolo elemento, secondo le vere sue relazioni di forza e di importanza 'sociale' di fronte agli altri elementi»<sup>9</sup>, riconoscendo un primato ai proprietari terrieri eredi del giurisdizionalismo lorenese, rispetto ai latifondisti delle province del Sud, accusati per il loro assenteismo di essere la principale causa dell'arretratezza meridionale<sup>10</sup>.

Un'ulteriore conferma di questa concezione si trova nelle pagine dell'*Inchiesta* sulla Sicilia, nella quale viene tratteggiato con nitidezza il ruolo morale e sociale che un possidente deve assumere per impedire sia al 'proprio' territorio di piombare nel degrado, sia alla 'propria' comunità di abbracciare i principi della collettivizzazione.

Ovviamente, Sonnino è promotore di un assetto basato sul sistema mezzadrile che consente di controllare la collettività e di individuare nel notabile-proprietario un insostituibile punto di riferimento. Si tratta di un *identikit* assai distante dalla figura di proprietario 'reddizio', parassitaria e assente, descritta da Guido Dorso quando prenderà in esame le caratteristiche del tipico latifondista meridionale<sup>11</sup>. Infatti, già nelle pagine introduttive, Sonnino individua nella classe dei proprietari e nelle *élites* municipali delle province del Mezzogiorno i responsabili delle pessime condizioni in cui versa l'economia agricola. A questo proposito, cita le cifre relative alla fiscalità imposta dalle amministrazioni comunali, egemonizzate dai cosiddetti «galantuomini», perché queste gli consentono di dimostrare come la pressione tributaria a livello locale finisca per concentrarsi soprattutto sulle imposte indirette, e quindi sul dazio consumo, anziché su quelle dirette e sulla rendita fondiaria, con un rapporto pari a 5 a 1, diversamente da quanto avviene in Toscana dove tale rapporto, circoscrivendolo ai soli comuni rurali, è significativamente di 1 a 10. Un dato incontrovertibile, che mette in evidenza la condizione di persistente feudalità imposta alla popolazione contadina meridionale e conferma come uno dei principali elementi di quella anti-modernità sia rappresentato da una diseguale pressione fiscale deliberata a livello periferico<sup>12</sup>.

Anche limitandosi alla sola disamina dedicata alla politica erariale, si evince come per Sonnino l'estensione del diritto elettorale non debba necessariamente tradursi in un principio di egualitarismo assoluto: il voto rappresenta solo un elemento che concorre all'emancipazione sociale, ma non prefigura mai per lo statista toscano l'anticamera al socialismo o alla democrazia diretta.

Riconoscere l'accesso alle urne alla popolazione più emarginata comporta semmai il dovere da parte della comunità di adoperare tale diritto solo per garantire stabilità e ordine al territorio: fattori, 'mezzaioli', contadini e stagionali hanno una specie di obbligo morale di utilizzare la scheda elettorale unicamente per accordare la propria fiducia a una figura

---

<sup>8</sup> Sulla valenza politica del termine 'notabile' si rimanda a R. CAMURRI, "I tutori della nazione: i 'grandi notabili' e l'organizzazione della politica nell'Italia liberale", «Ricerche di Storia Politica», 3 (2012), pp. 261-278.

<sup>9</sup> S. SONNINO, *Il suffragio universale in Italia*, cit., p. 8.

<sup>10</sup> La stretta relazione che lega l'idea di suffragio e la questione meridionale in Sonnino viene illustrata da S. ROGARI (*Rappresentanza Corporazione Conflitto. Ceti e figure dell'Italia rurale fra Otto e Novecento*, Firenze, CET, 1998, pp. 279-280).

<sup>11</sup> Cfr. G. DORSO, "La classe dirigente dell'Italia meridionale" [I ed. 1945], in C. MUSCETTA (a cura di), *Opere di Guido Dorso. Dittatura, classe politica e classe dirigente. Saggi editi ed inediti*, Torino, Einaudi, 1949, pp. 17-21; S. SONNINO, "La legge elettorale e i mezzadri" [I ed. 1871], in B. F. BROWN (a cura di), *Sidney Sonnino, Scritti e discorsi extraparlamentari 1870/1920*, cit., pp. 395-403.

<sup>12</sup> L. FRANCHETTI, S. SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, Firenze, Vallecchi, 1925, vol. II, pp. 5-7 e 139-141.

autorevole che preservi l'assetto sociale ed economico della collettività<sup>13</sup>. Pertanto, una proposta innovativa come la concessione del voto alla 'plebe' si inserisce all'interno di una visione di tipo organicistico della società, nella quale le gerarchie restano immutate nel tempo. L'autorità del proprietario, anche in Meridione, si sarebbe consolidata, poiché tutte le categorie sociali del collegio, da quelle più aristocratiche a quelle più umili, avrebbero condiviso la scelta della figura più idonea a ricoprire il ruolo di rappresentante della comunità. Il modello elaborato da Sonnino nasce dal presupposto che il notabile, come lui lo definisce, è portatore di per sé di un sistema valoriale e di una responsabilità intrinseca conferitagli dallo *status*. Questo gli impone di intraprendere la carriera pubblica e di interpretarla come una professione sul modello dell'endiadi *Politik als Beruf* di Weber<sup>14</sup>.

Si afferma così il primato del notabile toscano rispetto ai diversi maggiorenti presenti soprattutto nelle province del Mezzogiorno, alla luce di una comprovata presenza accanto ai propri coloni e al mantenimento del binomio ordine e sviluppo, aspetti che lo distinguono profondamente dal latifondista siciliano etichettato come un *rentier* parassitario del tutto distante dalla comunità d'origine.

È evidente come queste considerazioni, nonostante lo spessore intellettuale di coloro che si cimentano, non considerino la grande complessità che si cela dietro la realtà meridionale e, senza scadere nelle contro-narrazioni che ribaltano il quadro di oggettiva arretratezza in cui versava l'Italia meridionale nel XIX secolo, è altrettanto evidente come nel corso del tempo la storiografia abbia profondamente ridimensionato collaudate formule interpretative, prima fra tutte la concezione 'dualista' coniata da Cavour e accettata per lungo tempo anche da buona parte del filone meridionalista rappresentato dagli epigoni di Giustino Fortunato.

In un secondo tempo, al dualismo endemico si è poi sostituita un'altra interpretazione che approda al concetto di 'modernità passiva' del Mezzogiorno, dove l'arretratezza meridionale viene collocata più opportunamente all'interno di un quadro nazionale altrettanto arretrato rispetto al resto dell'Europa, in cui gioca un ruolo decisivo nella successiva cristallizzazione del degrado la combinazione tra mancata emancipazione della borghesia nostrana e scarsa capacità propositiva della classe dirigente<sup>15</sup>.

D'altronde, il neonato Regno d'Italia manifesta fin dalla nascita una diffusa presenza di spinte centrifughe e disgregatrici, così come non vi è regione che non registri al proprio interno l'esistenza di aree di arretratezza. Di conseguenza, si rivela più proficuo inquadrare questo ritardo dal punto di vista nazionale, anziché confinarlo in via esclusiva nell'area meridionale, alla luce del confronto con il livello di industrializzazione raggiunto da altri Paesi europei, dato che le differenze esistenti al momento dell'Unità tra le due aree del Paese non appaiono così significative come la tradizione ha sempre rappresentato<sup>16</sup>.

Pregiudizi e paradigmi che in parte proprio l'*Inchiesta* sui contadini meridionali condotta da Sonnino contribuisce a ridimensionare, in quanto riconduce allo Stato le principali responsabilità di ordine morale e politico di un'arretratezza ereditata

<sup>13</sup> Ivi, pp. 178-179.

<sup>14</sup> M. WEBER, *Politik als Beruf*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1919 (*La politica come professione*, trad. it. di F. TUCCARI, Torino, Einaudi, 2006).

<sup>15</sup> Cfr. L. CAFAGNA, "Modernizzazione attiva e modernizzazione passiva", «Meridiana», 2 (1988), pp. 229-240; L. CAFAGNA, "Nord e Sud nella storia dell'Unità d'Italia", «Rivista giuridica del Mezzogiorno», 25 (2011), pp. 53-54; inoltre, si veda A. M. BANTI, *Storia della borghesia italiana: l'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996.

<sup>16</sup> Cfr. F. BARBAGALLO, *La questione italiana: il Nord e il Sud dal 1860 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2013; A. M. BANTI et al. (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Bari-Roma, Laterza, 2011.



dall'amministrazione borbonica e conservata per mantenere il controllo sociale, al fine di acquisire un consenso funzionale all'indirizzo politico della classe dirigente al potere. La deliberata scelta di una politica industriale concentrata prevalentemente nel Settentrione è la causa che Sonnino individua come determinante per le sorti del Mezzogiorno, in quanto da lì scaturiscono le scarse risorse che penalizzano la vocazione ruralista del Meridione.

In sintesi, garantire lo *status quo* ai latifondisti cristallizza un'economia già parassitaria e legittima la costituzione di un clientelismo elettorale che accetta la perdurante mancanza di un tessuto produttivo<sup>17</sup>. Per Sonnino la questione meridionale rappresenta un tema di indubbio valore politico prima che sociale; di conseguenza, ben prima di entrare in Parlamento come deputato, costruisce un proprio discorso politico intorno a quello che diventa l'argomento centrale di ogni sua campagna elettorale<sup>18</sup>.

In realtà, già nei due volumi dedicati rispettivamente alle condizioni politiche e amministrative della Sicilia e ai contadini, scritti insieme a Franchetti, si avverte la volontà di costruire un discorso basato sulla precisa volontà di politicizzare la questione meridionale<sup>19</sup>. Diversamente dai contemporanei, al centro della sua analisi non vi è la presunta inferiorità di una popolazione rispetto a un'altra, nonostante il contributo affronti il problema anche dal punto di vista etico. La disamina, infatti, si focalizza principalmente sulla «proprietà» (180 occorrenze) e più precisamente sul «proprietario», lemma che ricorre con maggiore frequenza nell'intera trattazione con 622 occorrenze, ma che raggiunge quasi le 800 frequenze se aggiungiamo la più esosa declinazione di «padrone»<sup>20</sup>. In particolare, sul «latifondista», più opportunamente definito «barone» dai due autori per richiamarne l'accezione feudale, si concentra l'accusa di assenteismo e la responsabilità della perdurante «arretratezza» dell'economia siciliana (103 occorrenze), essendo principalmente impegnato a mantenere il proprio *status quo* grazie a una «rendita» (107 occorrenze) parassitaria e improduttiva.

Un quadro sconcertante, ma molto chiaro e lucidamente esposto, nel quale vengono indicate con precisione le responsabilità politiche e istituzionali: il «Governo» in tutte le sue manifestazioni assume soltanto una valenza vessatoria (388 citazioni), mentre appare del tutto assente nell'attività relativa alla perequazione e al rispetto della legge. Infatti, si fa riferimento alla parola «autorità» (195 occorrenze), declinata e abbinata a una pletora di soggetti più o meno istituzionali che trasmettono il senso della rarefazione e dell'incertezza del diritto e della legge<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> C. PETRACCONE, *Le 'due Italie'. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 30-38.

<sup>18</sup> Cfr. G. MANICA (a cura di), *Dalla questione meridionale alla questione nazionale. Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino e Jessie White Mario nei carteggi di Pasquale Villari (1875-1917)*, Firenze, Polistampa, 2014.

<sup>19</sup> S. SONNINO, *I Contadini in Sicilia*, Firenze, Barbèra, 1877.

<sup>20</sup> Il calcolo delle occorrenze è stato effettuato grazie al software *AntConc* (L. ANTHONY, Version 3.5.7, Waseda University, Tokyo 2018 <<http://www.laurenceanthony.net/software>>), uno dei più impiegati nell'analisi quantitativa di dati linguistici.

<sup>21</sup> Tra i concetti più impiegati nell'analisi linguistica dei testi vi è quello di 'collocazione lessicale'. In una lingua, normalmente le parole si combinano tra loro creando significati più ampi rispetto alla somma dei singoli lemmi. Nell'analisi del discorso vengono, allora, osservate le combinazioni di parole che ricorrono statisticamente più del normale o in grande quantità in un dato *corpus* di testi. Per fare ciò, il software *AntConc* osserva quali parole occorrono a una certa distanza (ad esempio 5 parole a sinistra e 5 a destra) di un termine da noi prescelto per l'analisi. Così facendo, si è in grado di osservare, e soprattutto quantificare con quali aggettivi, sostantivi, verbi, un dato vocabolo venga più frequentemente associato, osservando, dunque, con più precisione le costruzioni discorsive.

## 2. Il meridionalismo arriva in Parlamento

La costruzione di una strategia comunicativa che consente alla questione meridionale di guadagnare un proprio spazio politico<sup>22</sup> coincide con la fase che precede le consultazioni del novembre del 1874, il cui esito rappresenta il primo chiarissimo sintomo della futura caduta della Destra<sup>23</sup>.

La discussione sulle spese di bilancio che tra il 1873 e la primavera del '74 monopolizza il dibattito parlamentare rappresenta il *redde rationem* della classe dirigente responsabile dell'agenda incardinata sul binomio sacrificio e rigore. I suoi uomini simbolo, Minghetti e Sella, rispettivamente Presidente del Consiglio e Ministro delle Finanze del Governo uscente, sono autori di una manovra finanziaria ritenuta equilibrata solo dai sostenitori più ortodossi dell'esecutivo. Sul documento, infatti, si scontra a più riprese una parte numerosa della rappresentanza meridionale, che rivendica una diversa concezione della spesa pubblica e una diversa distribuzione delle risorse statali.

Per la prima volta si manifesta una politica alternativa da parte di alcuni deputati, non necessariamente espressi nei collegi del Sud, finalizzata ad accorciare le distanze che separano l'area più avanzata del Paese da quella meno evoluta<sup>24</sup>. Il fenomeno assume una concreta visibilità grazie alla stessa disposizione assunta dalle forze politiche all'interno di Montecitorio. Destra e Sinistra manifestano una più marcata connotazione regionalista tanto che, secondo lo schema adottato da Giampiero Carocci, finiscono per creare una divisione fra coloro che si identificano con lo Stato e coloro che intendono rappresentare le istanze del Paese reale<sup>25</sup>; oppure, secondo l'interpretazione di Claudia Petraccone, una frattura culturale tra «due popoli»: «la razza nordica» contro «la razza meridionale»<sup>26</sup>.

A questo riguardo, ancora oggi si rivela uno studio pieno di suggestioni e di riflessioni stimolanti quello di Giuliano Procacci dedicato all'opposizione meridionale e alle elezioni del 1874. La sua ricerca esordiva dall'idea di svolgere una ricognizione sia dal punto di vista parlamentare, sia dal punto di vista della stampa dell'epoca sulla percezione politica della «questione meridionale». L'esigenza nasceva dalla necessità di trovare una spiegazione all'inaspettato esito delle consultazioni del novembre 1874 che vedono la Destra storica, guidata da Minghetti, subire un drastico ridimensionamento numerico della maggioranza a causa della consistente sconfitta subita dai candidati ministeriali proprio nei collegi collocati nelle province meridionali<sup>27</sup>.

Secondo la ricostruzione di Procacci, il ripristino della legalità nel Mezzogiorno e il contenimento delle spinte centrifughe che in quelle regioni funzionano come elemento di raccordo fra la massa e la criminalità diventano punti fondamentali del patrimonio valoriale della Destra storica. Diversamente, coloro che si distaccano dalla linea del rigore, ritenuto un caposaldo della tenuta istituzionale, si coagulano in un'opposizione che raccoglie molti deputati meridionali che, al di là di una generica rivendicazione

<sup>22</sup> Sulla correlazione fra *linguistic turn* e aspetti retorici si rinvia al volume di P. FINELLI, G. L. FRUCI, V. GALIMI (a cura di), *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2012.

<sup>23</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale*, Milano, Bompiani, 1943, p. 7. Sulla capacità degli esponenti della Sinistra storica di sfruttare i circuiti della comunicazione informale, si veda I. PORCIANI, "Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia", in S. SOLDANI, G. TURI (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea. I. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 390-391.

<sup>24</sup> G. PROCACCI, *Le elezioni nel 1874 e l'opposizione meridionale*, Milano, Feltrinelli, 1956, pp. 27-46.

<sup>25</sup> Cfr. G. CAROCCI, *Destra e sinistra nella storia d'Italia*, cit., p. 11.

<sup>26</sup> C. PETRACCONI, *Le due civiltà. Settentrionali e meridionali nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 94-95.

<sup>27</sup> G. PROCACCI, *Le elezioni nel 1874 e l'opposizione meridionale*, cit., pp. 9-16.

regionalistica, individuano nel mantenimento del corso forzoso e nella libertà di emettere carta moneta un insopportabile provvedimento che favorisce la produzione industriale del Nord a scapito dell'economia meridionale. 'Bancocrazia' e 'feudalesimo bancario' diventano infatti le accuse più ricorrenti, per sottolineare come tali misure politiche siano l'esatto contrario di ciò che viene promosso come progresso<sup>28</sup>.

Tuttavia, contrariamente a quanto si possa immaginare, la configurazione di un fronte meridionalista che si contrappone apertamente alla politica di governo è innescata da una successione di provvedimenti che penalizzano materialmente le province del Mezzogiorno.

Nel giugno 1873, il Parlamento approva il progetto di legge per rilanciare i porti di Livorno, Genova e Venezia, ma respinge un'analoga misura in favore dei porti di Napoli, Castellamare, Salerno, Girgenti e Palermo, per decentrare a Taranto gran parte della cantieristica militare<sup>29</sup>. Successivamente, la discussione alla Camera registra l'esplicita denuncia di alcuni deputati che accusano la maggioranza di equiparare le province meridionali a «un accessorio del paese»<sup>30</sup>. Si fa portavoce di questa perorazione un avvocato radicale di origine veneta, Antonio Billia<sup>31</sup>, al quale viene riconosciuto il merito di aver individuato nel Mezzogiorno una *issue*, perché da quel momento il Meridione diventa un argomento politicamente rilevante nel suo complesso e acquisisce una carica identitaria a cui una parte della rappresentanza parlamentare farà riferimento in termini di auto-legittimazione e di acquisizione del consenso<sup>32</sup>.

La riprova delle dimensioni assunte da questo fenomeno si concretizza nei dati statistici redatti da Focardi all'indomani delle consultazioni del novembre del 1874, che nelle regioni del Sud registrano l'affermazione di 152 candidati 'meridionalisti' e antiministeriali contro appena 56 appartenenti all'area di governo, a dimostrazione che elettoralmente si profila l'esistenza di «due Italie»<sup>33</sup>.

Il risultato, al di là del dato numerico, esprime un'indicazione che assume un carattere epocale: si tratta di un non-ritorno, nessuno avrebbe governato il Paese senza l'appoggio della rappresentanza meridionale. Una constatazione che non può essere ricondotta all'interno del filone meridionalista, poiché dal tenore degli interventi della Sinistra storica e della Sinistra giovane che si contrappongono alla Destra storica, non si scorge alcuna rivendicazione di carattere sociale in favore di queste realtà, mentre appare sempre più evidente la richiesta da parte di questi schieramenti di voler partecipare attivamente alla condivisione del potere, così come dimostrano le successive combinazioni ministeriali che si affermano durante l'età depretisina, tramite una formula politica che avrebbe avuto in seguito una grande eco dal punto di vista comunicativo e che si sarebbe affermata anche grazie al cospicuo concorso della deputazione meridionale: il trasformismo.

Una modalità di creare le maggioranze del tutto tipica del sistema politico italiano che riuscì, quella sì, a creare una continua saldatura fra le cattive pratiche di mediazione

<sup>28</sup> Ivi, p. 21.

<sup>29</sup> C. D'AMICO, "Intervento", in *Atti Parlamentari Camera dei Deputati. Discussioni*, Tornata del 30 aprile 1873, pp. 6025-6029.

<sup>30</sup> A. BILLIA, "Intervento", in *Atti Parlamentari Camera dei Deputati. Discussioni*, Tornata del 5 maggio 1873, p. 6066.

<sup>31</sup> A. GALANTE GARRONE, *I radicali in Italia (1849-1925)*, Milano, Garzanti, 1973, p. 106.

<sup>32</sup> Cfr. G. PESCOLIDO, "Questione meridionale", in *Dizionario di Storia*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 411-413.

<sup>33</sup> O. FOCARDI, "I partiti politici alle elezioni generali del 1874", «Archivio di Statistica», 1 (1876), pp. 69-78.

politica settentrionali (Depretis) e meridionali (Nicotera), e che avrebbe consentito al Paese di essere governato fin alle soglie della Prima Guerra Mondiale<sup>34</sup>.

### 3. La questione meridionale diventa una questione politica

Allo scoccare del cinquantenario del Regno d'Italia (1911), Giustino Fortunato pubblica per Laterza *Il Mezzogiorno e lo stato italiano*. Già dal titolo traspare con nettezza la cifra della rivendicazione meridionalista, che si basa principalmente sulla denuncia nei confronti dello Stato di amplificare la separazione fra la parte più arretrata della penisola e il resto della Nazione, dato che il Sud risulta a tutti gli effetti un corpo a sé stante, alla luce della continua produzione di 'legislazioni speciali' o di provvedimenti dettati dall'emergenza che si sono seguiti fin dalla nascita del nuovo regno<sup>35</sup>.

Durante i cinquant'anni di lotta politica, la questione meridionale è diventata un'urgenza ineludibile di ogni programma di governo: ogni esecutivo si è trovato a occuparsi di queste province, ma l'estrema disorganicità delle misure intraprese ha contribuito a rendere più evidente la specialità di quell'area territoriale, perché l'ha enucleata e distinta rispetto all'ordinaria amministrazione con cui è stato governato il resto della nazione. Fin dalla prima metà del 1870, le aule parlamentari hanno infatti registrato ricorrenti dibattiti, dove il tema è stato richiamato più o meno esplicitamente.

In realtà, il Mezzogiorno è spesso trattato alla stregua di un invitato di pietra e, solo grazie alle prime indagini, diventa a pieno titolo un argomento centrale nell'opinione pubblica che, anche se parzialmente e in maniera spesso incompleta, prende conoscenza dell'esistenza di un profondo malessere che in termini sociali e materiali affligge una parte consistente della Penisola. Anche prima della pubblicazione delle *Lettere meridionali* di Pasquale Villari (1875), il problema di una diseguale distribuzione delle risorse e di una incongrua pressione tributaria ritorna nei dibattiti alla Camera in coincidenza con la discussione sulle manovre finanziarie.

D'altronde, i primi anni successivi all'Unità registrano una serie di iniziative importanti<sup>36</sup>, seppur neglette, in cui il Mezzogiorno è oggetto di attenzione di tutti gli esecutivi, in quanto si parla di una questione meridionale soprattutto per enfatizzare un problema di ordine pubblico, che rischia di porre a repentaglio le basi istituzionali della neonata Nazione<sup>37</sup>.

Dunque, la classe dirigente che si identifica con i costruttori della Nazione affronta originariamente il problema relativo alle deficienze sociali ed economiche del Meridione riducendolo a un'endemica patologia prodotta da una popolazione 'deviata' e corrotta moralmente, secondo i più ortodossi canoni positivisti<sup>38</sup>. A partire dall'inchiesta sul brigantaggio (1862), per passare alle numerose indagini dedicate alla Sicilia – da quella condotta da Mordini (1867) a quella promossa da Bonfadini, per terminare con l'inchiesta Franchetti (1873-1874) –, la 'questione meridionale' viene valutata secondo i criteri della cattiva amministrazione e giustificata soltanto per la scarsa capacità delle istituzioni liberali di penetrare quei contesti dove, di fatto, resiste una concezione feudale della società<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. G. CAROCCI, *Agostino Depretis e la politica interna italiana dal 1876 al 1887*, Torino, Einaudi, 1956.

<sup>35</sup> Cfr. G. FORTUNATO, *Il Mezzogiorno e lo stato italiano: volume secondo*, Bari, Laterza, 1911, pp. 311-312.

<sup>36</sup> Facciamo qui riferimento, ad esempio, al varo delle leggi speciali per lo sviluppo di alcune regioni (Calabria, Sardegna) e dell'area industriale di Napoli, pensate e avviate da Francesco Saverio Nitti.

<sup>37</sup> Cfr. S. F. ROMANO, *Storia della questione meridionale*, Palermo, Pantea, 1945, pp. 42-43.

<sup>38</sup> Cfr. C. PETRACONE, *Le due civiltà*, cit., pp. 100-101.

<sup>39</sup> Cfr. S. F. ROMANO, *Storia della questione meridionale*, cit., pp. 42-43. Approda a molte di quelle prime

Quindi, se tralasciamo la suggestiva fase risorgimentale che, grazie alla temperie patriottica conduce anche il Meridione ad abbracciare la spinta rivoluzionaria, creando un'immaginaria saldatura Nord-Sud, con la fase postunitaria ci addentriamo in un periodo caratterizzato da una continua contrapposizione fra la parte avanzata e la parte arretrata del Paese.

Il dibattito politico, dunque, pur registrando la presenza di un concreto ritardo dei territori precedentemente sotto l'egida borbonica, non mette mai l'area meridionale in relazione con il quadro nazionale. Al contrario, queste province subiscono ancora un'identificazione con l'ex dominazione, finendo per essere equiparate dalla principale opposizione al processo di unificazione. In particolare, durante il decennio postunitario, la classe dirigente di estrazione cavouriana preferisce anteporre un'azione pedagogica tesa all'assimilazione e attuare una severa politica di rigore, più che favorire una politica di mediazione<sup>40</sup>.

L'arretratezza economica e culturale sono le motivazioni che giustificano il gelido distacco fra *establishment* e masse, che nel Sud rappresentano una moltitudine contadina incolta ed emarginata<sup>41</sup>. Di conseguenza, dal 1861-1874, si assiste a un indirizzo politico votato costantemente a fronteggiare emergenze nazionali e internazionali di tale ampiezza e drammaticità da giustificare ogni misura adottata nel segno della conservazione dell'unità territoriale e ogni provvedimento teso a sottostimare la rappresentanza delle regioni meridionali.

Non appena si conclude la fase dell'emergenza, affiora un'opposizione finora presente solo carsicamente<sup>42</sup>. Al vecchio criterio che riduce la questione meridionale alla lotta contro il brigantaggio, si affianca un nuovo paradigma che giustifica l'oggettivo ritardo socio-economico delle province meridionali come un problema non più 'regionale'.

Le difficili condizioni materiali assumono una valenza nazionale e acquisiscono una precisa identità politica, interrompendo così la lunga narrazione incentrata sulla irreversibile deficienza morale e intellettuale di queste popolazioni<sup>43</sup>.

---

riflessioni anche C. PETRACCONI (*Le 'due Italie'*, cit., pp. 16-19).

<sup>40</sup> S. SOLDANI, G. TURI (a cura di), *Fare gli italiani*, cit., pp. 9-33.

<sup>41</sup> F. CAMMARANO, "La costruzione dello Stato e la classe dirigente", in G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO (a cura di), *Storia d'Italia. 2. Il nuovo Stato e la società civile. 1861-1887*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 56-58.

<sup>42</sup> Cfr. A. CAPONE, *Opposizione meridionale nell'età della Destra*, Roma, Storia e Letteratura, 1970, pp. 93-94; A. CAPONE, *Destra e Sinistra da Cavour a Crispi*, Torino, UTET, 1981, pp. 187-189.

<sup>43</sup> G. GALASSO, "Meridionalismo e questione meridionale", «Rivista economica del Mezzogiorno», 25 (2011), pp. 411-416. A questo riguardo P. BEVILACQUA (*Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Roma, Donzelli, 1993) riconosce a Pasquale Villari la paternità di questa interpretazione, datandola fra il 1875 e il 1878, in coincidenza con la definitiva pubblicazione de *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*.

## Bibliografia

- BANTI, ALBERTO MARIO, *Storia della borghesia italiana: l'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996.
- BANTI, ALBERTO MARIO *et al.* (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Bari-Roma, Laterza, 2011.
- BARBAGALLO, FRANCESCO, *La questione italiana: il Nord e il Sud dal 1860 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- BEVILACQUA, PIERO, *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Roma, Donzelli, 1993.
- BILLIA, ANTONIO, "Intervento", in *Atti Parlamentari Camera dei Deputati. Discussioni*, Tornata del 5 maggio 1873, p. 6066.
- CAFAGNA, LUCIANO, "Modernizzazione attiva e modernizzazione passiva", «Meridiana», 2 (1988), pp. 229-240.
- CAFAGNA, LUCIANO, "Nord e Sud nella storia dell'Unità d'Italia", «Rivista giuridica del Mezzogiorno», 25 (2011), pp. 49-67.
- CAMMARANO, FULVIO, "La costruzione dello Stato e la classe dirigente", in G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO (a cura di), *Storia d'Italia. 2. Il nuovo Stato e la società civile. 1861-1887*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 3-112.
- CAMURRI, RENATO, "I tutori della nazione: i 'grandi notabili' e l'organizzazione della politica nell'Italia liberale", «Ricerche di Storia Politica», 3 (2012), pp. 261-278.
- CAPONE, ALFREDO, *Opposizione meridionale nell'età della Destra*, Roma, Storia e Letteratura, 1970.
- CAPONE, ALFREDO, *Destra e Sinistra da Cavour a Crispi*, Torino, UTET, 1981.
- CARLUCCI, PAOLA, *Il giovane Sonnino fra cultura e politica, 1847-1886*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2002.
- CAROCCI, GIAMPIERO, *Agostino Depretis e la politica interna italiana dal 1876 al 1887*, Torino, Einaudi, 1956.
- CAROCCI, GIAMPIERO, *Destra e sinistra nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- D'AMICO, CLAUDIO, "Intervento", in *Atti Parlamentari Camera dei Deputati, Discussioni*, Tornata del 30 aprile 1873, pp. 6025-6029.
- DE SANCTIS, FRANCESCO, *Un viaggio elettorale*, Milano, Bompiani, 1943.
- DORSO, GUIDO, "La classe dirigente dell'Italia meridionale", in C. MUSCETTA (a cura di), *Opere di Guido Dorso. Dittatura, classe politica e classe dirigente. Saggi editi ed inediti*, Torino, Einaudi, 1949, pp. 17-21 (I ed. Bari, Canfora, 1945).
- DIPPER, CRISTOF, POMBENI, PAOLO (a cura di), *Le ragioni del moderno*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- FINELLI, PIETRO, FRUCI, GIAN LUCA, GALIMI, VALERIA (a cura di), *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2012.
- FOCARDI, ORAZIO, "I partiti politici alle elezioni generali del 1874", «Archivio di Statistica», 1 (1876), pp. 69-78.
- FORTUNATO, GIUSTINO, *Il Mezzogiorno e lo stato italiano: volume secondo*, Bari, Laterza, 1911.
- FRANCHETTI, LEOPOLDO, SONNINO, SIDNEY, *La Sicilia nel 1876*, 2 voll., Firenze, Vallecchi, 1925.
- GALANTE GARRONE, ALESSANDRO, *I radicali in Italia (1849-1925)*, Milano, Garzanti, 1973.
- GALASSO, GIUSEPPE, "Meridionalismo e questione meridionale", «Rivista economica del Mezzogiorno», 25 (2011), pp. 411-416.

- LUPO, SALVATORE, “Storia del Mezzogiorno, questione meridionale e meridionalismo”, «Meridiana», 32 (1998), pp. 17-19.
- MANICA, GIUSTINA (a cura di), *Dalla questione meridionale alla questione nazionale. Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino e Jessie White Mario nei carteggi di Pasquale Villari (1875-1917)*, Firenze, Polistampa, 2014.
- MASTROPAOLO, ALFIO, “La questione meridionale è una questione politica”, «Parolechiave», 2 (2015), pp. 43-56.
- NIERI, ROLANDO, “Liberalismo e democrazia. Considerazioni sui presupposti dell’agire politico di Sonnino fra Ottocento e Novecento”, in P. L. BALLINI, R. NIERI (a cura di), *Quaderni Sidney Sonnino per la storia dell’Italia contemporanea*, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 23-63.
- PESCOSOLIDO, GUIDO, “Questione meridionale”, in *Dizionario di Storia*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 411-413.
- PETRACCONI, CLAUDIA, *Le due civiltà. Settentrionali e meridionali nella storia d’Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- PETRACCONI, CLAUDIA, *Le ‘due Italie’. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- PIGNOTTI, MARCO, “Le tante anime del notabilato toscano 1861-1914”, «Rassegna storica toscana», 59 (2013), pp. 283-310.
- PORCIANI, ILARIA, “Stato e nazione: l’immagine debole dell’Italia”, in S. SOLDANI, G. TURI (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell’Italia contemporanea. I. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 385-428.
- PROCACCI, GIULIANO, *Le elezioni nel 1874 e l’opposizione meridionale*, Milano, Feltrinelli, 1956.
- ROGARI, SANDRO, *Rappresentanza Corporazione Conflitto. Ceti e figure dell’Italia rurale fra Otto e Novecento*, Firenze, CET, 1998.
- ROMANELLI, RAFFAELE, *L’Italia liberale 1861-1900*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- ROMANO, SALVATORE FRANCESCO, *Storia della questione meridionale*, Palermo, Pantea, 1945.
- SOLDANI, SIMONETTA, TURI, GABRIELE (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell’Italia contemporanea. I. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- SONNINO, SIDNEY, *Il suffragio universale in Italia*, Firenze, Botta, 1870.
- SONNINO, SIDNEY, *I Contadini in Sicilia*, Firenze, Barbèra, 1877.
- SONNINO, SIDNEY, “Delle condizioni dei contadini in Italia”, in B. F. BROWN (a cura di), *Sidney Sonnino. Scritti e discorsi extraparlamentari 1870/1920*, Laterza, Bari, 1972, vol. I, pp. 155-161 (I ed. in «La Nazione», 12 aprile 1875).
- SONNINO, SIDNEY, “La legge elettorale e i mezzadri”, in B. F. BROWN (a cura di), *S. Sonnino, Scritti e discorsi extraparlamentari 1870/1920*, Laterza, Bari, 1972, vol. I, pp. 395-403 (I ed. in «La rassegna settimanale», 7 [1881], pp. 369-371).
- WEBER, MAX, *Politik als Beruf*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1919 (*La politica come professione*, trad. it. di F. TUCCARI, Torino, Einaudi, 2006).

# La preminenza dell'olivo: paesaggi della memoria tra Mediterraneo ed Europa

---

GIUSEPPE BARBERA

Il Mediterraneo è, scrive Fernand Braudel, il «mare degli oliveti»<sup>1</sup>. Lungo le sue coste «si ritrova la medesima trinità, figlia del clima e della storia: il grano, l'olivo, la vite, ossia la stessa civiltà agraria, la medesima vittoria degli uomini sull'ambiente fisico»<sup>2</sup>. E, in effetti, da qualunque punto di vista si guardi al suo paesaggio non si può non incontrare, con una evidenza innegabile nel tempo e nello spazio, l'olivo. La Grecia antica, e quindi la storia occidentale, non può essere immaginata senza quello che era considerato, per i suoi frutti, l'albero della civiltà come la quercia lo era della mitica età dell'oro, quando gli uomini mangiavano le ghiande. Secondo il mito è un dono della dea Atena che ottiene di governare sull'Attica perché, piantando il primo olivo sull'acropoli, ha regalato agli uomini 'il dono migliore' e ha così vinto la disputa con Poseidone che aveva dato in regalo il cavallo.

Per i geografi è la sua presenza a definire i confini dell'area mediterranea. Clima, topografia, vegetazione sembrerebbero meglio prestarsi allo scopo, ma la loro variabilità, in relazione all'eterogeneità spaziale, porta a tracciare delimitazioni incerte. Così l'albero di olivo, per la sua preminenza nei paesaggi selvatici e coltivati, è diventato il più accreditato rappresentante dell'unità geografica, dimostrazione visibile di convergenza tra natura e cultura. Dalla sua coltivazione e trasformazione i popoli hanno tratto un importante cespite economico, negli ecosistemi è protagonista degli equilibri ambientali, i visitatori attenti e incuriositi non sfuggono alla particolarità dei suoi paesaggi, ai continui rimandi nell'arte, ai diffusi usi culinari e salutistici. Dagli anni Cinquanta, da quando si osservò che i consumatori abituali soffrono meno di malattie del cuore, l'olio delle sue drupe è diventato cardine della dieta mediterranea.

Ancora adesso chi visita le campagne meridionali, i lembi di bosco e di macchia, è meravigliato dalla sua presenza diffusa e qualificante anche nel mondo dei simboli e nella percezione del paesaggio. Linneo, andando oltre i corretti confini biogeografici, l'aveva battezzato *Olea europaea*, a testimonianza di un'appartenenza che coinvolge anche terre lontane da quelle dove era ed è diffuso.

Grazie all'opera di selezione svolta nei secoli dagli olivicoltori, adattandosi alle condizioni ecologiche anche più estreme delle regioni mediterranee, è presente praticamente ovunque in Italia, in sistemi colturali e paesaggi specificamente adattati e molto diversificati, che possono ritenersi i più antichi del Paese perché sostanzialmente immutati in termini sia biologici sia strutturali e di distribuzione territoriale. Ciò nonostante, è comunque difficile definire un modello olivicolo 'italiano', al punto che è proprio la diversificazione a costituire la prima e principale caratteristica dei sistemi e dei paesaggi olivicoli, individuando sia i tratti comuni sia i segni di diversità,

---

<sup>1</sup> F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. it. di C. PISCHEDDA, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, p. XIII (*La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949).

<sup>2</sup> Ivi, p. 242.



nell'eterogeneità del patrimonio varietale e nell'adattarsi secolare delle tecniche colturali alle condizioni ambientali. Tale diversità ha portato gli agricoltori anche a intraprendere imponenti trasformazioni fondiari fino a rendere coltivabili – con le sistemazioni del suolo nelle aree montane e collinari ma anche in pianura – territori altrimenti non utilizzabili e a portare la coltura quasi oltre i suoi limiti ecologici, o semplicemente agronomici.

Gli olivi possono strisciare al suolo, come fanno gli alberi di Pantelleria domati dall'uomo per sfuggire ai venti di scirocco o maestrale, o raggiungere venti metri di altezza come i giganti delle pianure fertili di Calabria. Possono essere cespugli o alberi con un tronco e la chioma a vaso come sono gli olivi che «per il loro andar torcendosi, sono a Cosimo», il barone rampante di Calvino, «vie comode e piane, piante pazienti e amiche, nella ruvida scorza, per passarci e per fermarcisi, sebbene i rami grossi siano pochi per pianta»<sup>3</sup> o come quelli su cui si arrampicano i ragazzi per strappare le fronde con cui salutare l'ingresso di Cristo a Gerusalemme, dell'affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova.

Ovunque, nel mondo antico, all'inizio della storia colturale dell'olivo c'è la riduzione in coltura dell'oleastro attraverso l'innesto con varietà selezionate. La pratica si è mantenuta a lungo e ancora nel 1624, in Sardegna, un provvedimento del viceré obbligava a innestare gli oleastri, dando il diritto di proprietà a chi interveniva: diritto necessario perché solo il possesso della terra avrebbe garantito l'agricoltore nel veder ripagato il lavoro della bonifica, dell'innesto, della coltivazione per i molti anni necessari alla pianta per iniziare a produrre. Il momento dell'innesto era di gioia e di festa. Grazia Deledda racconta «che Sarvatore pensò d'innestare tutti gli ulivastri e i vecchi ulivi del suo incolto chiuso. Invitò cioè tutti i suoi amici contadini e gli uomini più capaci. Tutti prestano gratis l'opera loro, ma in ricambio godono una bellissima giornata, piena di canti e di pasti abbondanti»<sup>4</sup>. La Deledda ricorda anche «Pietro Maria Pinnedda, il famoso innestatore»<sup>5</sup> e i contadini «che segavano attenti, quasi con religione, i contorti ulivastri e i vecchi olivi. [...] Infilzata la marza sul tronco reciso, giallo e fresco, lo si attorcigliava strettamente con un tralcio di vincastro; poi lo si ricopriva di terriccio impastato, sul quale il fiero dito di Pietro Maria, dopo aver ben palpato e premuto intorno alla marza, segnava una croce, augurio e preghiera di buona riuscita. Alla marza infine s'infilava un piccolo triangolo di foglia di fico d'India, fresco cappuccio contro gl'incipienti e fecondi ardori del sole»<sup>6</sup>.

Gli agrosistemi olivicoli tradizionali costituiscono frequentemente tessere all'interno di un mosaico formato da sistemi agrari e seminaturali di diversa tipologia molto frammentati e con alta diversità paesaggistica. Anche a livello aziendale, la diversità biologica si mantiene elevata sia nel caso che la specie faccia parte di un sistema policulturale sia che si tratti di oliveti condotti in condizioni prossime alla naturalità. Nella coltura promiscua la biodiversità si manifesta elevata anche per la presenza di numerose specie animali richiamate da una grande disponibilità di risorse alimentari – per l'abbondanza di insetti e di frutti altamente energetici disponibili nei mesi invernali – e sostenute da un ecosistema complesso e stabile. Oltre alle funzioni produttive e ambientali, i paesaggi dell'olivicoltura tradizionale hanno anche una evidente funzione culturale determinata da una forte identità estetica ed etica. Sono il risultato – che mirabilmente ha espresso la pittura o la letteratura e che appartiene all'immaginario europeo (l'olivo richiama i paesaggi del Sud e dell'eterna primavera) – di una natura

<sup>3</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 2001, p. 90 (I ed. Torino, Einaudi, 1957).

<sup>4</sup> G. DELEDDA, *L'assassino degli alberi*, in ID., *Le tentazioni*, Milano, Tipografia editrice L. F. Cogliati, 1899, p. 101.

<sup>5</sup> Ivi, p. 103.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 103-104.

disegnata dal lavoro dell'uomo e resa da questo armoniosa e amichevole: Henri Desplanques, geografo francese, ha scritto nel 1977 che i paesaggi agrari della collina toscano-umbro-marchigiana sono stati costruiti come se non si avesse «altra preoccupazione che la bellezza»<sup>7</sup>. In un olivo secolare, in un terrazzamento si ritrova la fatica, il lavoro, i sentimenti di una comunità e di chi ci ha preceduto: il paesaggio è rappresentazione della memoria.

Già nel 1990 è stato autorevolmente scritto che il paesaggio della cultura promiscua sarebbe presto esistito solo nei libri di scuola, nei parchi nazionali o nei musei all'aperto<sup>8</sup>. La crisi dell'olivicoltura marginale – per ragioni che non risiedono semplicemente nei limiti fisici e agronomici che determinano l'impossibilità di meccanizzare o di confrontarsi con la scarsa e alternante produttività, ma che riguardano anche il successo di forme di sviluppo e di modelli sociali alternativi a quelli rurali – sta in effetti portando alla scomparsa dei sistemi e dei paesaggi tradizionali. Questi vengono definiti né attualmente né potenzialmente economicamente validi: un destino segnato, se si guarda unicamente alla funzione produttiva, ma che può essere positivamente mutato di segno con il riconoscimento della multifunzionalità e del valore di bene collettivo per i benefici ambientali che determinano e del valore culturale che rappresentano.

Il problema più rilevante è quello dei grandi impianti olivicoli di pianura, che soffrono di una marginalità strutturale per la quale è difficile pensare soluzioni che siano solo agronomiche, legate sia alla produttività sia alla qualità del prodotto. Non è un problema di facile soluzione sia per la difficoltà di individuare tecniche innovative compatibili con la struttura degli impianti e l'architettura degli alberi sia perché in molti contesti non sempre, per ragioni strutturali e varietali, è possibile perseguire strategie di qualità del prodotto. Discorso a parte meriterebbe la questione degli oliveti pugliesi e dei danni della *Xylella*, un insieme di trascuratezza 'colturale e culturale', demagogia e antiscientismo devastante per il paesaggio.

I sistemi e i paesaggi dell'olivicoltura tradizionale, dove ancora permangono, sono spesso mantenuti vitali da agricoltori non professionisti o *part-time* che coltivano per ragioni legate al tempo libero, alla residenza stagionale, all'autoconsumo, all'integrazione di reddito. Riescono a essere remunerativi solo quando alla formazione del reddito concorrono insieme il contenimento dei costi di produzione, l'ottenimento di un prodotto di qualità ben apprezzato, la fornitura di servizi. L'economia dei sistemi olivicoli tradizionali va infatti sostenuta attraverso attività non direttamente legate alla produzione ma ai servizi culturali e turistici.

In effetti, la politica dovrebbe con maggior forza sostenere le funzioni non produttive dell'agricoltura tradizionale, riconoscendo e sostenendo il ruolo degli agricoltori nel tutelare, con il loro lavoro, beni e valori che sono di interesse collettivo. Serve per questo una politica territoriale, ambientale, che, con maggior forza di quanto avviene adesso, salvaguardi il paesaggio agrario tradizionale come bene e risorsa, impedendo la cancellazione di paesaggi storici. Serve una ricerca che guardi con maggiore attenzione all'olivicoltura tradizionale. Serve una conoscenza dei paesaggi della tradizione olivicola italiana, una valutazione della loro diversità, tipicità, integrità. Servono indirizzi 'di buona gestione' volti a tutelare e valorizzare la multifunzionalità dei sistemi tradizionali. Con la definitiva scomparsa dei sistemi e dei paesaggi dell'olivicoltura tradizionale si finirebbe col dare ragione a chi la considera 'un paradosso', segnandone, prima o poi, il destino.

<sup>7</sup> H. DESPLANQUES, "Il paesaggio rurale della cultura promiscua in Italia", «Rivista Geografica Italiana», 66 (1959), pp. 29-64.

<sup>8</sup> J. H. A. MEUUS, A. M. P. WIJERMANS, M. J. VROOM, "Agricultural landscapes in Europe and their transformations", «Landscape and urban planning», 18 (1990), pp. 289-352.

# 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, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZŐKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUvoli, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZŐKE)





Il fine dello scrittore, secondo me, non è raccontare storie tanto per raccontare storie, ma è raccontare storie che abbiano almeno uno spunto di meditazione implicito e non esplicito.

*Andrea Camilleri*

Camilleri ascoltava, scoprendo in Sciola doti umane e artistiche somiglianti alle proprie: in primo luogo la generosità creativa. Simili, lo scrittore e lo scultore, nell'ardimento della concezione; ambedue sorgenti perenni che non si arrestano davanti al rischio insito in una produzione abbondante.

*Giuseppe Marci*