

Quaderni camilleriani

1

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

Il patto

Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPFLL



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 1

Il patto

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), 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), JUAN DE DIOS LUQUE (Universidad de Granada), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), VICENTE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Universidad de Málaga), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), GASPAR GARROTE BERNAL (Universidad de Málaga), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DARIO LANFRANCA (Université Paris 8), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JOSÉ LARA GARRIDO (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), ISABELLA MARTINI (Florence University of Arts, Firenze), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARIA 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), VALERIA RAVERA (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 (gmarci@unica.it)

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZÖKE

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

I contributi sono sottoposti a doppia revisione anonima

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 1

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

Il patto

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 1

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

Il patto

In collaborazione con AnMal Electrónica (Analecta Malacitana)
rivista del Dipartimento di Filología Española, Italiana, Románica,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada dell'Università di Málaga

ISBN: 978-88-941752-0-2

2016 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

QUADERNI CAMILLERIANI 1

- 7 *La biblioteca archetipale*
GIOVANNI CAPRARA, GIUSEPPE MARCI

La Laurea honoris causa

- 15 *Presentazione*
GIOVANNI MELIS

- 17 *Le motivazioni della Laurea honoris causa ad Andrea Camilleri*

- 18 *Laudatio*
GIUSEPPE MARCI

- 23 *Riflessioni su un capitolo di Svevo*
ANDREA CAMILLERI

- 29 *Come il ciclope del tempio di Zeus*
SIMONETTA AGNELLO HORNBY

- 32 *Una storia di destini comuni*
STEFANO SALIS

Il nostro patto

- 37 *Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de Il patto*
GIOVANNI CAPRARA, PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

- 53 *Esperimenti di traduzione del racconto Il patto di Andrea Camilleri*
DUILIO CAOCCI

- 54 *S'acórdiu*
Traduzione di ANNA CRISTINA SERRA

- 58 *S'avénia*
Traduzione di PAOLO PILLONCA

La biblioteca archetipale

GIOVANNI CAPRARA, GIUSEPPE MARCI

Come le creature che dopo lunga gestazione in un momento preciso ‘vengono alla luce’, così anche questi *Quaderni camilleriani* sono nati in un giorno che possiamo indicare: il 23 dicembre 2015.

Li abbiamo pensati per molto tempo: e può anche essere che il primo seme sia stato gettato una ventina d’anni fa, osservando Andrea Camilleri, incomparabile narratore orale che nei tre giorni della sua prima visita in Sardegna ha ininterrottamente narrato storie nuove e diverse agli interlocutori che mano a mano incontrava.

Certamente in quel tempo ormai lontano, unendosi all’amore per lo scrittore, è nata l’ammirazione per l’uomo capace di infiniti racconti e del gusto di raccontarli: gesto amorevole nei confronti delle persone, ciascuna considerata importante, meritevole di attenzione, ritenuta l’appropriato destinatario di ‘quel’ racconto, unico e irripetibile.

Poi, nel trascorrere del tempo, abbiamo continuato a studiare la sua opera, a farne oggetto di attività didattica, a organizzare seminari che chiamassero a raccolta studiosi e studenti delle numerose Università aderenti al progetto; fino a costituire così un insieme di materiali (poster, comunicazioni, interventi che abbracciano molteplici tematiche, oltre che quelle letterarie: come è logico, le prime) e abbiamo iniziato a pensare che fosse opportuno creare un contenitore che li riunisse, dando testimonianza dell’occasione e del clima per i quali erano stati elaborati. Ma – va detto senza infingimenti – fatti i primi passi costitutivi, non eravamo del tutto persuasi che a un solo Autore (nostro contemporaneo e ancora impegnato nella magmatica creazione della sua variegata scrittura) fosse possibile e opportuno dedicare una pubblicazione destinata alla dimensione seriale, sia pure quella che con *understatement* italo-meridionale abbiamo preso a chiamare ‘quaderno’: a sfuggire i pericoli della retorica, dell’ostentazione, e le ire dei ‘malparlieri’. Abbiamo fatto e rifatto il sommario del primo volume (che, nella sostanza, contiene i testi presentati a Cagliari, il 10 maggio del 2013, in occasione del conferimento ad Andrea Camilleri della laurea *honoris causa*), di alcuni successivi (legati all’attività seminariale che nel corso del tempo si è sviluppata a Cagliari, Málaga, Sassari, Pécs, Fortaleza, Parigi, Città del Messico e Barcellona) e di quelli futuri, ai quali stiamo pensando come a un unico progetto che porti in una dimensione più ampia quanto faremo nei prossimi seminari e li colleghi tra loro in una sorta di archivio digitale interrelato.

Nel fondo della nostra mente, tuttavia, era come se esistesse una remora che ci faceva rinviare – e sia pure adducendo i mille ragionevoli motivi economici e amministrativi che il nostro mondo comporta – l’atto di nascita dei *Quaderni camilleriani*.

Finché è giunta, propiziatrice, la giornata del 23 dicembre 2015 in cui Andrea Camilleri ci aveva fissato un appuntamento per la sera, nella sua abitazione romana.

Prima, però, c’è da dire del coincidente antefatto, rappresentato dalla pubblicazione, nello stesso giorno, di un articolo di Francesco Piccolo, apparso sul “Corriere della Sera” e intitolato *Andrea Camilleri, vita e voce*, che nasce come recensione a *Certi incontri*, pubblicato da Chiarelettere; ma in realtà costituisce una sorta di introduzione, non allo studio ‘della vita e dell’opera’ dell’Autore, come usualmente si dice, ma della ‘vita e

voce', come recita il titolo. Piccolo, infatti, sostiene che «i romanzi di Camilleri non sembrano scritti ma trascritti da una narrazione orale, davvero come facevano i grandi narratori popolari che giravano le piazze con le storie». E conclude: «Quest'uomo, che oggi ha novant'anni, ha attraversato tutta la vita del Paese, ha incontrato tutti i grandi che amiamo e le storie piccole che assomigliano alle nostre. E adesso tocca a tutti noi raccontare, per chi ha avuto la fortuna di parlarci, di sfiorarlo o anche solo di mancarlo, il nostro incontro con Andrea Camilleri».

Ecco: questa era la spinta di cui avvertivamo la necessità. Francesco Piccolo ci ha dato una sorta di investitura, facendoci capire che il ruolo di questi *Quaderni camilleriani*, il nostro modestissimo ruolo di persone che hanno letto l'opera, conosciuto l'Autore, lo hanno frequentato con amicizia e affetto, con la riconoscenza dovuta a chi tante cose disvela con le parole dette e scritte, poteva essere simile a quello del personaggio di *Passavamo sulla terra leggeri* che diviene «testimone del tempo»: riceve un racconto che dovrà trasmettere agli altri, assicurando così la continuità della tradizione.

Siamo stati ricevuti nel salotto foderato di libri e nel quale campeggiava, per le festività natalizie, un presepio 'portatile' dell'Ottocento siciliano: «Dono di Elvira Sellerio», ci ha subito detto, introducendoci in un universo di cortesia, di stile editoriale e umano, di intelligenza, per cui non risulta inappropriato offrire in regalo il simbolo cristiano della Natività a uno Scrittore che dichiara di essere non credente, con la sola eccezione per il santo «nìvuro» del giorno natale e del suo secondo nome: Calogero. Ci è parso il viatico per l'incontro che stava per iniziare, mentre si concludeva il 2015, anno duro e angoscioso, sotto il profilo dello scontro ideologico e del fanatismo che insanguina il mondo con quella che il Papa ha definito una terza guerra mondiale.

Gli abbiamo chiesto notizie della salute: non con formula rituale ma ricordando che in un precedente incontro, avvenuto esattamente un anno prima, ci aveva detto della preoccupazione per la vista che andava spegnendosi e di una preordinata visita oculistica che avrebbe dovuto valutare le possibilità di un intervento. L'intervento è andato bene e ha bloccato la progressione del male lasciandogli in un occhio quanto basta per l'autonomia della vita: ma non per scrivere. Non facciamo a tempo a rammaricarci per tale perdita che, con gioioso entusiasmo, prende a descrivere il gusto sperimentale e le nuovissime tecniche che va imparando, della dettatura dei romanzi: «Ho già scritto così un Montalbano e le prime 90 pagine del successivo».

C'è ovviamente, in ciò, un rilievo filologico-letterario: che resta però nello sfondo, e per così dire in seconda battuta rispetto alla dimensione umana di questo gigantesco rovere che, a differenza di quello gozzaniano, non si lascia abbattere, ma, dopo i primi novant'anni che ha vissuto, ancora «rampolla e sogna», indicando la parola che, del resto, anche Gozzano metteva in evidenza nel titolo del suo sonetto: 'speranza'. Speranza umana, di lunga vita e di anni ancora fecondi e speranza letteraria, per gli esiti di questa modalità dello scrivere che rappresenta una rivincita contro la fralezza del corpo e una sorta di adempimento di quel che il suo stile da sempre lasciava intravedere. Ovvero, per dirla ancora con Piccolo, del fatto che già nel passato i romanzi camilleriani non sembravano scritti «ma trascritti da una narrazione orale».

Arrivavamo all'incontro con lo Scrittore, reduci dal Seminario tenuto, in ottobre, a Fortaleza, dove erano convenuti anche i colleghi di Salvador di Bahia, interessati allo studio comparato delle opere di Andrea Camilleri e Jorge Amado. Abbiamo visto, in quella circostanza, come entrambi gli scrittori abbiano elevato a protagonista della loro opera un'umanità ampia e variegata, composita, come quella reale, ma più inclusiva nel senso che a tutti Amado e Camilleri riconoscono il ruolo da protagonista: alla viceregina

de *La rivoluzione della luna* e al popolano de *Il re di Girgenti*, ai *coroneis*, ai *jagunços*, ai braccianti che conducono un'esistenza ai limiti dell'umano nelle piantagioni di cacao, a Gabriela, a Dona Flor, a Teresa Batista, a Tieta d'Agreste, alla «buttana» di Sciacca, alle ospiti della «pensione Eva», tra le quali ci sono Teresa, «comunista arraggiata» e Oriana, il cui lavoro costituisce l'unica fonte di reddito per una famiglia antifascista: padre ferroviere, «licenziato perché socialista» e madre insegnante, che perde «il posto non avendo voluto prendere la tessera fascista». E c'era, in quella pensione, anche Foffa, alla quale è dedicato il medaglione conclusivo di *Certi momenti*, subito dopo quelli relativi agli incontri con Primo Levi e Benedetto Croce.

Ci sarà pure un motivo, se due scrittori vissuti nello stesso tempo, e senza mai incontrarsi, abbiano scelto di rappresentare un campione così ampio di umanità, con un tratto più sensibile per le donne, le ultime, le più esposte e fragili: eroiche, alle volte, come mostra Amado parlando di Teresa Battista che ai tempi del vaiolo nero «vide cose spaventose», senza provare paura, ma anzi aiutando gli altri a guarire o quanto meno ad avere una morte meno disperata. E ce ne sarà un altro – e valido – se entrambi non si sono accontentati del portoghese e dell'italiano polito per illustri tradizioni letterarie, nobili per prestigio socio-culturale, e abbiano dovuto inventare il 'bahiano' e il 'vigatese', le uniche lingue capaci di esprimere i rispettivi mondi interiori, che poi sono mondi in cui il reale si mescola col fantastico, la prosa con la poesia, il rigore del racconto storico col soffio della magia.

Glielo diciamo. Ci risponde parlando del racconto che aveva promesso, e dato, a Leonardo Sciascia, la storia di Capitan Caci, e che poi volle ritirare, dopo aver letto quel che aveva scritto Jorge Amado sul Comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitano di lungo corso: perché nessuno avrebbe creduto che due racconti possano essere scritti indipendentemente l'uno dall'altro, così simili, senza che il secondo per tempo di pubblicazione sia un plagio del primo; o quanto meno ne raccolga il nucleo ispiratore. Ed è rimasto a interrogarsi sul come e il perché fosse stato possibile quello che riteneva un fatto unico e poco spiegabile, finché non gli è capitato di leggere un articolo in cui Italo Calvino descrive un episodio analogo capitato a lui stesso: «Ho capito, allora, che noi scrittori leggiamo i testi di una biblioteca archetipale dalla quale traiamo le nostre storie. Così che, quando mi è stato detto che una storia simile a quella della vergine sempiterna da me narrata nel *Re di Girgenti* era già stata scritta, ho commentato: “Ah, sì? Mi fa piacere”, e me ne sono fottuto».

Anche per la speranza di convincere Camilleri a farci leggere finalmente le avventure di Capitan Caci, questi *Quaderni camilleriani* nascono.

Più in generale, per aiutarci a capire come funzioni il 'meccanismo archetipico' che consente allo Scrittore di creare storie così diverse, romanzi storici, polizieschi e fantastici, che si compongono fra loro, e si fondono, dando vita a un unico grande racconto capace di affascinare milioni di lettori, in Italia e in molte altre parti del mondo. E se sia possibile tradurlo, e come, quel vigatese progressivamente sempre più stretto, restituendo a un pubblico internazionale le sensazioni percepite dagli italiani che quella lingua hanno imparato a comprendere e a gustare nelle sue sfumature, all'apparenza così locali. Per poi a poco a poco cominciare a capire che Andrea Camilleri, «scrittore italiano nato in Sicilia», come fin dagli inizi si è definito, forse ha saputo tradurre nella scrittura delle sue opere la consapevolezza che, faticosamente e attraverso un lungo percorso, sta maturando nel mondo: l'idea che dalla periferia si veda meglio la totalità e che gli 'scrittori delle periferie' possano avere un ruolo sempre più efficace nella narrazione del

mondo. Anche attingendo a quella ‘biblioteca archetipale’ che custodisce il repertorio infinito di tutte le storie possibili.

Il compito che ci proponiamo è dunque quello di indagare la rete di rapporti intertestuali che l’opera camilleriana propone sia nella dimensione sincronica, sia in quella diacronica; l’adesione al sistema dei generi letterari e la sua violazione tesa a costruire un’ipotesi di romanzo rapportabile al tempo storico e culturale nel quale viviamo; il modo in cui lo scrittore vuole declinare, nell’oggi, il tema antico del rapporto tra il vero storico e la finzione creativa che talora supera i confini del fantastico. Senza dire dei contenuti sociali e politici, spesso fortemente marcati ed espressi sia nelle scritture creative sia – e più esplicitamente – in quella vasta porzione dell’opera costituita da articoli, interviste e commenti, che hanno fatto dello Scrittore una figura di riferimento nel panorama intellettuale italiano.

Sappiamo di trovarci di fronte a un mosaico sterminato che chiede di essere ‘visto’ unitariamente e apprezzato per la ricchezza dei collegamenti da cui le varie tessere sono legate. Saremmo sconsiderati se affermassimo di volerlo spiegare, nel suo insieme e da soli: diciamo, più modestamente, di voler dare il nostro contributo, mettendo a disposizione i materiali dei nostri Seminari; favorendo il coinvolgimento di giovani, studenti e ricercatori; elaborando repertori elettronici costituiti con i molteplici apporti che intendiamo sollecitare e messi subito a disposizione di tutti.

È quanto che pensiamo di poter fare, ora comu ora. Sperando, come i Zosimo, di passarcela bona.

La Laurea *honoris causa*

CAGLIARI, 10 MAGGIO 2013



Presentazione

GIOVANNI MELIS

Rettore dell'Università di Cagliari

La Laurea Magistrale *honoris causa* in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane che oggi conferiamo allo scrittore Andrea Camilleri può, sotto un certo punto di vista, essere considerata come il compimento di un percorso, culturale e umano, che si è sviluppato in un lungo arco di tempo.

Voglio citare soltanto due date, menzionando l'anno accademico 1996-1997, quando Camilleri accettò per la prima volta l'invito del professor Giuseppe Marci e partecipò alle attività didattiche della Facoltà di Lettere, e il 2003-2004 quando, nella Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Marci tenne un corso di Letteratura italiana contemporanea dedicato a *Il re di Girgenti*, romanzo che abbiamo saputo essere anche il preferito dallo scrittore.

Da allora a oggi le situazioni sono cambiate.

La rivoluzione digitale ha modificato notevolmente gli scenari dello studio, dell'informazione, della vita sociale, della partecipazione alla vita pubblica, al dibattito politico, al processo di formazione delle decisioni che riguardano la vita di tutti. Un fenomeno nell'insieme positivo ma che presenta anche aspetti sui quali dobbiamo fermarci a riflettere.

La facilità dell'accesso ai dati, in sé positiva, implica una capacità di gestione che, nella scuola e nell'università, cerchiamo di formare, sapendo dei nostri limiti e della crescente difficoltà del compito assegnatoci. Non possiamo, infatti, sottovalutare come nella nostra società, per tutta una serie di motivi, e forse in primo luogo per la mancanza di serie occasioni di lavoro, i giovani possano avere minori stimoli all'impegno di studio, alla formalizzazione dei pensieri e alla loro organizzazione nella scrittura.

Quasi per un paradosso, in questo stesso periodo si è affermato uno scrittore che ha come caratteristiche proprio la complessità linguistica e la profondità dei concetti contenuti nelle sue opere, la capacità di creare l'ampio disegno razionale delle indagini poliziesche di cui è protagonista il commissario Montalbano.

Nel merito delle questioni letterarie entrerà il professor Marci. Per parte mia vorrei fare solo due osservazioni, da lettore ed estimatore di Andrea Camilleri. È nota la grande diffusione dei suoi lavori, letti e discussi appassionatamente con familiari e amici. Credo che questa godibilità sia un formidabile strumento di attrazione per i giovani, invogliati così allo studio e alla comprensione dei fenomeni che costituiscono l'oggetto tanto dei romanzi polizieschi, come di quelli storici.

Vorrei ringraziare il professor Marci e i colleghi della Facoltà di Studi Umanistici per aver utilizzato la bravura di Camilleri, l'amicizia che in tutto questo tempo ci ha dedicato, non per sfruttare la sua fama accendendo un effimero *spot* su di noi, ma per fare meglio il nostro mestiere di formatori.

Anche in questa circostanza, si è voluto che il conferimento della Laurea *honoris causa*

non fosse un mero atto formale, ma l'occasione per avviare un processo didattico, organizzando un seminario preparatorio che ha coinvolto oltre sessanta studenti e ha visto mobilitati, per le lezioni, i docenti che oggi formano la Commissione per l'esame di laurea.

Gli studenti hanno frequentato le lezioni, hanno studiato e hanno scritto, come relazione conclusiva, una recensione su uno dei romanzi di Camilleri. Tali recensioni sono state valutate in un concorso letterario istituito per l'occasione.

Camilleri dice, parlando di sé, della necessità di 'tenere in esercizio la mano', nell'atto della scrittura. Possiamo facilmente immaginare i problemi affrontati da giovani che quell'esercizio lo avevano abbandonato da tempo. Il professor Marci e i suoi colleghi, con passione e professionalità, hanno coinvolto e guidato i giovani e hanno costituito una Giuria Internazionale per valutare gli elaborati e stabilire quali fossero meritevoli di premiazione.

La Giuria, formata da quindici docenti, originari della Sardegna e che insegnano in importanti università dell'Europa, degli Stati Uniti, del Messico e della Nuova Zelanda, in gran parte laureati a Cagliari – consentitemi: a conferma della qualità della preparazione conseguita nel nostro Ateneo –, ha svolto con severità il suo compito e, insieme alla terna dei vincitori, ci ha segnalato i limiti rilevati: ciò costituirà una guida e uno stimolo per il futuro lavoro.

Ieri ho partecipato all'incontro fra lo scrittore e gli studenti che hanno frequentato il Seminario di studio sulla sua opera e, più ampiamente, fra lo scrittore e i lettori cagliaritari.

È stato un incontro denso di emozioni, di contenuti culturali e di spunti di riflessione, un'occasione importante che la nostra Università ha saputo creare, interpretando il suo ruolo non solo nei confronti degli iscritti ma proiettandosi all'esterno, verso la società e il territorio in cui opera.

Ringrazio, per tutto questo, il Maestro Camilleri che con il fascino della sua scrittura ha propiziato il nostro lavoro.

Vorrei aggiungere che sottoscrivo in pieno l'idea che sta alla base del Seminario organizzato quest'anno e la rilancio come una sorta di sfida ai docenti presenti in questa Commissione e a tutti gli altri dell'Ateneo. Propongo loro di impiegare la potenzialità didattica emersa, riprogrammando per il prossimo anno un'analogia iniziativa di studio; possibilmente proiettandola in una dimensione più ampia, che superi gli ambiti territoriali in cui opera il nostro Ateneo e, se ci riuscissimo, i confini dell'Italia.

L'opera di Andrea Camilleri è stata tradotta in moltissime lingue. Il professor Marci, sulla base di recenti esperienze, sostiene che in altre università, in Europa e in America, c'è ampio interesse nei confronti della nostra storia, della storia culturale e letteraria e che i romanzi di Camilleri assolvono bene al ruolo di ambasciatori nel mondo.

Credo esistano, dunque, le condizioni per le quali l'Università di Cagliari si proponga come motore di un'iniziativa volta allo scopo di promuovere un'attività didattica e di ricerca centrata sull'opera di Andrea Camilleri che si sviluppi a livello internazionale.

Mi piacerebbe trasformare l'evento che celebriamo, e che abbiamo detto essere compimento di un percorso, nel punto di partenza di una nuova esperienza nella quale sapremo mettere a frutto le competenze e le qualità organizzative delle quali disponiamo.

Sarebbe un modo per onorare il magistero della scrittura di Andrea Camilleri e manifestargli la gratitudine per l'amicizia di cui ha voluto dar prova accettando l'invito a venire fra noi.

Le motivazioni della Laurea *honoris causa* ad Andrea Camilleri

L'Università degli Studi di Cagliari conferisce la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane, *honoris causa*, allo scrittore Andrea Camilleri:

Per l'alto valore della sua opera letteraria che abbraccia generi e ambiti narrativi diversi, elabora originali soluzioni stilistiche e propone contenuti contraddistinti da intensa passione civile.

Per l'efficacia di una sperimentazione linguistica che, apparentemente percorrendo le strade di uno spazio circoscritto e locale, sa farsi mezzo comunicativo capace di avvincere lettori in ogni parte d'Italia.

Per aver saputo raccontare i casi minimi della storia nazionale, elevandoli al rango di grande narrazione rivolta al vastissimo pubblico che, in Europa come in America e negli altri continenti, legge in traduzione le sue opere.

Per averci «fatti persuasi» che «stiamo tutti sulla sponda dello stesso lago» e che i problemi della modernità possono essere risolti solo attraverso lo sforzo concorde delle genti.

Laudatio

GIUSEPPE MARCI

Andrea Camilleri nasce nel 1925 a Porto Empedocle, compie i suoi studi in Sicilia e, a Palermo, si iscrive al corso di Laurea in Lettere moderne, senza mai conseguire la laurea.

Appassionato lettore, comincia da giovanissimo a scrivere racconti e poesie. Nel 1947 un suo poemetto, *Due voci per un addio*, partecipa al premio Libera Stampa di Lugano – presieduto da Gianfranco Contini, Carlo Bo e Giansiro Ferrata – e viene segnalato, insieme alle poesie di Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Maria Corti, Danilo Dolci e David Maria Turolfo.

Nel 1948 vince una borsa di studio per l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, dove frequenta il corso di regia tenuto da Orazio Costa. Cinque anni dopo, nel 1953, firma la sua prima regia ufficiale, mentre è del 1958 la messa in scena di *Finale di partita* di Samuel Beckett.

Nello stesso anno viene assunto alla RAI, dove lavorerà per trent'anni, allestendo programmi televisivi di grande successo quali, ad esempio, *Giallo Club. Invito al poliziesco* e la serie del commissario Maigret tratta dai romanzi di Georges Simenon.

Fra il 1967 e il 1968 scrive il primo romanzo, *Il corso delle cose*, che verrà pubblicato solo nel 1978 dall'editore Lalli, mentre due anni dopo, presso Garzanti, comparirà *Un filo di fumo*.

Un esordio che non lasciava presagire l'esplosione del 'fenomeno Camilleri'.

Nel 1984 pubblica con l'editore Sellerio *La strage dimenticata*, ma il successo arriva, d'improvviso, nella seconda metà degli anni Novanta. Aveva pubblicato *La stagione della caccia* (1992), *La bolla di componenda* (1993), *La forma dell'acqua* (1994), primo della serie poliziesca di cui è protagonista il commissario Montalbano, *Il birraio di Preston* (1995), *Il cane di terracotta* e *Il ladro di merendine* che sono del 1996: in quell'anno tutti i suoi titoli avevano venduto 18.000 copie: «L'anno successivo – racconta l'Autore –, a consuntivo, scoprii, invece, di aver venduto 170.000 copie. Questo fu il primo balzo nelle vendite che mi portò nel 1998 a vendere circa 900.000 copie di libri pubblicati con Sellerio e altri 300.000 venduti da Mondadori»¹.

Per legare questa straordinaria crescita ai titoli, ricordiamo che, nel 1997, aveva pubblicato *La voce del violino* e, nel 1998, *La concessione del telefono* e *Un mese con Montalbano*.

Sarebbe troppo lungo elencare qui tutte le opere di un Autore fecondo e capace di articolare la sua produzione in filoni diversi. Basterà soltanto ricordare che nel 2002 la Mondadori gli dedica un volume dei Meridiani, *Storie di Montalbano*, con saggi introduttivi di Nino Borsellino e Mauro Novelli e, nel 2004, un secondo volume della stessa prestigiosa collana, intitolato *Romanzi storici e civili*, con un saggio introduttivo di Salvatore Silvano Nigro.

In tali volumi sono individuati e definiti due importanti filoni dell'opera camilleriana che ha continuato a svilupparsi, dopo il 2004, in un crescendo di titoli e in un'articolazione

¹ L. ROSSO, *Conversazioni con Camilleri. Caffè Vigàta*, Roma, Aliberti editore, 2007, pp. 50-51.

tematica, stilistica e linguistica che sembra sfidare ogni tentativo di classificazione e di inquadramento critico. Penso, ad esempio, agli elementi fantastici e magici che convivono nel romanzo storico (ma è un romanzo storico?) *Il re di Girgenti* (2001), alla *trilogia fantastica* composta da *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008) e *Il sonaglio* (2009), ai racconti dedicati e ispirati da arte e artisti, alla serie di romanzi che, contraddicendo l'abituale uso di un personale impasto linguistico in cui si mescolano lingue e dialetti, sono invece scritti con l'esclusivo impiego di un italiano terso e di alto registro.

Mentre rimando alla bibliografia pubblicata nei due volumi mondadoriani e a quella, continuamente aggiornata, che compare nel sito allestito dal Camilleri Fan Club (www.vigata.org), non posso non ricordare che dal 1999 il commissario Salvo Montalbano è diventato protagonista di una serie televisiva di grande successo (gli ultimi episodi prodotti e programmati hanno superato i 10 milioni di telespettatori) interpretata dall'attore Luca Zingaretti e che i romanzi di Camilleri sono tradotti in moltissime lingue e sono letti in ogni continente.

Il successo internazionale spinge a riflettere sul problema della traduzione, intendendo sia la *vexata quaestio* relativa alla traducibilità della particolare lingua camilleriana sia, e più ampiamente, la resa, per un pubblico di lettori geograficamente e culturalmente lontani dalla civiltà italiana – e, particolarmente, siciliana – che costituisce l'*humus* culturale di cui si nutre la prosa di Camilleri: una sfida vinta, per il valore dei traduttori e per l'originaria capacità dei testi camilleriani di parlare a lettori sparsi in ogni parte del mondo.

Questa è, già di per sé, una delle ragioni per la quale il nostro Corso in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane ha voluto conferire la Laurea Magistrale *honoris causa* ad Andrea Camilleri.

Ma dobbiamo anche aggiungere che il Maestro ha un legame antico e solido con l'Università di Cagliari. È stato nostro ospite nell'anno accademico 1996-1997 e in quella circostanza tenne una memorabile lezione che gli ex allievi ancora ricordano, in particolare soffermandosi sulla lingua usata nelle sue opere, e costituita da un amalgama in cui, insieme all'italiano, si mescolano il siciliano, altri dialetti e altre lingue, e un idioletto familiare che lo scrittore piega alle sue esigenze sperimentali.

È poi tornato, nel 2003, rinsaldando il rapporto con gli studenti del nostro Ateneo e con i lettori cagliaritari e sardi.

Né può essere dimenticato che dallo sviluppo di una tesi di laurea elaborata nella Facoltà di Lettere nasce il volume di Simona Demontis *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri* (Rizzoli, 2001); che con una tesi a lui dedicata si è laureato Stefano Salis, oggi brillante giornalista specializzato in temi letterari; che, nel 2004, la Facoltà di Lingue e Letterature straniere ha organizzato un seminario e ne ha pubblicato gli atti col titolo *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*.

Importa ora, arrivati a questo punto del discorso, citare un nome e una data.

Il nome è quello di Sergio Atzeni, che nel 1986 e nel 1991 aveva pubblicato per Sellerio i suoi due primi romanzi: *Apologo del giudice bandito* e *Il figlio di Bakunin*. Elvira Sellerio – Sergio la chiamava «La Signora», con l'iniziale maiuscola – stimava il suo giovane autore cagliaritano e gli voleva bene. Sergio contraccambiava, si sentiva un autore di quella casa editrice e seguiva con attenzione lo sviluppo del catalogo.

Non gli doveva essere sfuggita *La strage dimenticata*, ma è a proposito de *La stagione della caccia* che, parlando dell'Autore di cui allora ignoravamo tutto, compresa la data di nascita, disse: «Questo è mio fratello». Voleva dire che trovava consonanze fra la sua visione del mondo, della letteratura e della lingua e l'universo di Andrea Camilleri.

Sergio, il mare ce lo ha portato via il 6 settembre del 1995.

Non fece a tempo, quindi, a leggere il numero della rivista «Micromega» che uscì, nel novembre 1996, presentando una sezione nella quale comparivano articoli di Francesco Guccini, Andrea Zanzotto, Tullio De Mauro, Vincenzo Consolo e Franco Loi e che aveva nell'*incipit*, come un motto, la frase: «L'Italia salvata dalle lingue».

Di sicuro quel numero non sfuggì alla fertile attenzione dei miei studenti Paolo Lusci e Stefano Salis, i quali subito notarono come le tematiche lì affrontate coincidessero con quelle attorno alle quali lavoravamo da anni, studiando la letteratura italiana (senza mai dimenticarne la 'geografia' che, dalle origini ai giorni nostri l'ha caratterizzata e la caratterizza), la letteratura sarda, che avevamo 'scoperto', e le letterature del mondo. Qui il discorso deve tornare a Sergio Atzeni che, in un articolo del 1994 intitolato *Nazione e narrazione*, in coerenza con la nostra tradizione intellettuale, si dichiarava 'sardo', 'italiano', ed 'europeo'². Ma è anche necessario citare il nome di Mauro Pala, professore di Letterature comparate, il quale già allora ci aiutava a vedere gli ampi scenari del mondo e delle letterature, soprattutto di quelle post coloniali che frequentavamo (e amavamo) leggendo il bel romanzo *Texaco* di Patrick Chamoiseau nella traduzione fatta da Atzeni e riflettendo sulle posizioni degli intellettuali caraibici che scoprivano in se stessi, e nella propria cultura, le tracce della cultura francese: non più rifiutandole ma accettandole e amandole.

Potevamo non restare colpiti da Andrea Camilleri e non costruire subito un'ipotesi di seminario che poi fu realizzato nella primavera del 1997?

Oltre a lui, parteciparono Francesco Guccini (il quale tenne avvinti gli ascoltatori che gremivano l'aula magna: erano arrivati con la speranza di sentir cantare *La locomotiva* e invece ascoltarono, con appena minore trasporto, i dotti ragionamenti lessicografici relativi alla lingua di Pavana) e Franco Loi (che incantò gli ascoltatori recitando le sue poesie in lingua lombarda e spiegando le ragioni delle scelte linguistiche compiute).

Camilleri ci stupì (e ci diede un grande insegnamento), dichiarandosi subito, a evitare ogni equivoco, «scrittore italiano nato in Sicilia».

Così, poi, negli anni successivi e fino a oggi, abbiamo continuato a studiare la sua opera, con sommo divertimento (possiamo dirlo, in questo contesto accademico? L'opera di Camilleri è divertente, avvince il lettore, lo inchioda dalla prima all'ultima riga e questo non è un limite, anzi è il massimo merito che uno scrittore possa conseguire), con immutato interesse per le scelte narrative, stilistiche e linguistiche, con ammirazione per una scrittura che ha sempre alta intensità civile, tanto nei romanzi polizieschi, quanto in quelli storici e perfino nei racconti ascrivibili al genere fantastico: un fantastico che, come insegna Salvatore Silvano Nigro «chiama attorno a sé l'orizzonte tutto della vita normale»³.

Scrittore italiano nato in Sicilia, dunque.

Anche lui «grande linguista», come, secondo Tullio De Mauro, sono stati gli scrittori italiani, da Dante a Manzoni: attenti al valore dei dialetti. «I dialetti – afferma De Mauro

² S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, in «L'Unione Sarda», 9 novembre 1994, ora in S. ATZENI, *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di G. SULIS, Nuoro, Il Maestrone, vol. II, pp. 990-994.

³ S. S. NIGRO, nota di copertina in A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.

– sono stati, come dirà Manzoni, le lingue vive vere di questo paese, nel senso che riuscivano ad essere le lingue in cui si poteva fare l'amore, e poi si poteva parlare di cultura, di politica, nel Senato, alla corte, o facendo la rivoluzione, come i giacobini napoletani nel 1799»⁴.

C'è un passo, particolarmente adatto a questa giornata (e forse non incongruo rispetto alla *lectio magistralis* che stiamo per ascoltare), in cui Camilleri racconta di aver fatto cenno, parlando col padre, alla difficoltà che incontrava nella scrittura del primo romanzo. E il padre: «“Un romanzo? Cuntamillo”. Glielo raccontai. Tornando a casa riflettei su questo episodio. Come l'avevo raccontato a mio padre? Glielo avevo raccontato in parte in siciliano e in parte in italiano. Perché avevo fatto istintivamente questa operazione? Questo non era un mio peculiare modo di raccontare, era semplicemente il modo di parlare della piccola borghesia siciliana; noi, a casa nostra, parlavamo in quel modo»⁵.

Qualche anno dopo, in un'altra intervista, lo scrittore tornerà sulla questione della lingua: «Spesso dotti recensori dicono che io non scrivo in siciliano. In realtà io scrivo in siciliano. O meglio, scrivo in dialetto girgentano. Ora il dialetto girgentano, agrigentino, l'ha detto e lo ha scritto Luigi Pirandello nella prefazione all'edizione dialettale di *Liola*, è quello che più di tutti i dialetti si avvicina alla lingua italiana»⁶.

Nella stessa intervista, poco più avanti, precisa: «Ritengo fondamentale l'immissione dei dialetti all'interno del tronco della lingua italiana. Infatti la lingua italiana, se non è alimentata dalla forza dei dialetti, rischia di morire. [...] Per me il dialetto è sempre stato un elemento fondamentale, se no diventiamo una lingua di colonia, e stiamo già rischiando di diventare una colonia anglosassone»⁷.

Culturalmente e, se possiamo dirlo, politicamente, non è un'operazione regressiva e municipale, quella che Andrea Camilleri, con crescente consapevolezza, va compiendo. Al contrario, egli, pubblicazione dopo pubblicazione, delinea un progetto moderno che tien conto della marina girgentana, della Sicilia e dell'Italia, del Mediterraneo e del mondo. «Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago», mi ha detto di recente, pensando all'andare e al venire delle donne e degli uomini, dall'Africa all'Europa, dall'Europa alle Americhe, in un intrecciarsi di problemi, per la cui soluzione serve il concorso di ognuno.

Viene in mente Alessandro Manzoni, al quale Camilleri ha voluto chiedere scusa, quando un liceo siciliano decise di sostituire lo studio de *I Promessi sposi* con quello de *Il birraio di Preston*. In realtà c'era poco da chiedere scusa, perché, semplicemente, i due scrittori si stavano, in quel momento, passando il testimone. Manzoni, spiega Lanfranco Caretti, «dopo la lettura dell'*Ivanhoe* e soprattutto dopo i dolorosi casi del 1821 che avevano reciso ogni speranza liberale e condotto in carcere gli amici Confalonieri, Pellico, Berchet e altri ancora, ritiratosi nel romitaggio di Brusuglio, prese a progettare un'opera in tutto diversa da quelle scritte sinora e che meglio delle liriche e delle tragedie gli consentisse di rappresentare adeguatamente una società: i suoi tempi e varî costumi»⁸.

Di questi tempi, e dei nostri «varî costumi», dell'Italia e del mondo, della grande crisi che dolorosamente attraversiamo, vuole parlare Andrea Camilleri. Per ciò costruisce le sue architetture narrative e inventa una lingua che, con le particolari caratteristiche dalle quali è distinta, con lo sforzo che richiede nel primo impatto, insegna il valore della

⁴ T. DE MAURO, *Italiano o dialetto: non è un aut aut*, «Micromega» 5 (1996), p. 104.

⁵ A. FRANCHINI, *Cronologia*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XCVI.

⁶ L. ROSSO, *Conversazione con Andrea Camilleri. Caffè Vigata*, cit., p. 67.

⁷ Ivi, p. 70.

⁸ L. CARETTI, *Romanzo di un romanzo*, in A. MANZONI, *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1971, vol. I., p. IX.

comprensione reciproca, aiuta a capire che la diversità costituisce un valore e non un ostacolo e che esiste sempre un punto di vista imprevisto ma possibile.

Ha provato a spiegarlo in tutti i suoi romanzi e, segnatamente, nell'ultimo, ne *La rivoluzione della luna* che tutto sovverte, affida il governo delle cose a una donna, bella quanto savia, e le fa dettare un programma di governo solo in apparenza stupefacente, un programma disegnato per la Sicilia e per il mondo che sa mettere insieme «le umane e le divine cose»: «siempre me he empenado a respetar a tutti gli uomini, [...] porque en ellos se refleja la imagen misma de Dios»⁹.

Per le ragioni esposte e per tutte le altre che il tempo non ha consentito di mostrare, ma che sono nella comune attenzione dei tanti lettori presenti in quest'Aula, a cominciare dagli studenti, l'Università di Cagliari oggi conferisce ad Andrea Camilleri la Laurea Magistrale *honoris causa* in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane.

Vorrei concludere, come ho fatto ad Agrigento, quando abbiamo festeggiato l'ottantesimo compleanno del Maestro, con un augurio in sardo: *A cent'annus cun saludi*.

Aggiungerei *mannu e bonu*, formula che si usava, riferita a un giovane, auspicando che divenisse *mannu e bonu, grande e bravo*.

Camilleri bravo lo è già, ma può diventare ancora più grande.

L'auspicio è che al nostro riconoscimento di oggi, altri ne seguano, alti, per tributargli tutto l'onore che merita.

⁹ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 261.

Riflessioni su un capitolo di Svevo

ANDREA CAMILLERI

Magnifico Rettore
Signori membri della Commissione di laurea
Signori docenti
Signori studenti
Signore e Signori

Penso che si possa identificare in *Mastro don Gesualdo* di Verga l'esemplare testa di serie di un filone narrativo non marginale della nostra letteratura, quello cioè che s'incentra essenzialmente sui rapporti complessi e problematici tra padri e figli, o, più estesamente, sull'inevitabile contrasto generazionale tra vecchi e giovani. Mastro don Gesualdo, vissuto nel mito della «roba» che ha accumulato e gelosamente amato, muore consapevole che tutto il frutto del suo lavoro andrà disperso, convinto com'è dell'assenza di un erede che dimostri le sue stesse doti, che sia alla sua altezza. Su questa linea, ma con una sorta di prospettiva inversa, *L'incendio nell'uliveto* di Grazia Deledda racconta l'impossibilità del rifiuto d'obbedienza ai genitori, alla tradizione, alle incrostazioni d'usi, costumi, abitudini. E vorrei aggiungere anche il nome di Federico Tozzi, autore di *Con gli occhi chiusi* e *Il potere*, dove il contrasto generazionale assume toni di cupa, oppressiva, angosciata drammaticità. L'elenco, naturalmente, potrebbe continuare, ma preferisco fermarmi qui.

Certo, le variazioni sul tema sono molte e diverse. Non sempre il contrasto avviene tra un figlio e il padre-padrone, tanto per citare il libro di Ledda che qui cade proprio a taglio, ma anche con un sostituto alla figura paterna, del *dominus*, che può essere un nonno, che so, o anche la figura materna stessa. Però il movente del contrasto resta sempre lo stesso, in quello che Verga chiama «la roba», la proprietà. La lacerazione è provocata da questa situazione semplice ed essenziale: colui che ha accumulato la roba con grandi sacrifici e accorte operazioni, nutre il timore, più o meno giustificato, che colui che l'ereredità non sarà in grado non solo di aumentarla ma addirittura di mantenerla così come l'ha ricevuta, vuoi per incapacità personale vuoi perché manifesta idee innovatrici che appaiono assai rischiose in quanto completamente al di fuori della tradizione, della consuetudine familiare. Insomma, alla paura del nuovo, considerato come un avventato salto nel buio, fa da controcanto l'insofferenza verso le vecchie regole ammuffite. Si tratta dello scontro tra due mondi chiusi nelle loro rocciose certezze con l'aggravante che i due mondi non sentono la necessità di un dialogo che possa aprire un qualche spiraglio.

Assai meno ricco, ma di certo più stimolante, appare essere il filone narrativo dove il punto di frizione generazionale non è rappresentato dalla concretezza della roba verghiana, ma è costituito dal contrasto di idee, di ideali, di sentimenti, di convincimenti, di modi d'intendere il mondo e la vita. La lacerazione quindi non avviene più sull'avere, ma sull'essere. Parlerò solo di due romanzi che si muovono su questa linea.

I vecchi e i giovani di Luigi Pirandello, pubblicato a cinquanta anni esatti dalla proclamazione dell'Unità d'Italia, si presenta come il vasto e corale racconto delle illusioni politico-sociali coltivate, e perdute, nel corso appunto del cinquantennio. Qui il

contrasto generazionale esce dall'ambito familiare e investe tutta quanta la società e la politica italiane. I «vecchi» sono coloro che hanno creduto nell'Unità e anche coloro che l'hanno combattuta, uniti in un certo senso da opposti ideali andati comunque a finire nel nulla e che adesso si chiudono in uno sdegnoso isolamento o si adattano ai tempi e, senza più illusioni, cercano di trarne il maggior vantaggio possibile. I «giovani» sono invece coloro che non hanno perduto la fede nell'Unità e credono nel socialismo che riscatterà il sud dalla miseria. Ma anch'essi sono inevitabilmente destinati ad amare e cocenti sconfitte.

Ora, dico, parlando di Pirandello però non posso esimermi, considerato il tema che sto trattando, di abbandonare la sua letteratura e accennare brevemente alla sua biografia. Fortissimi, determinanti e condizionanti sono stati in lui, prima come uomo e poi come scrittore, il senso della casualità del nascere che ti costringe a un involontario soggiorno sulla terra e il profondo disagio dell'esser figlio. Scrive: «Si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna, e per una volta sola, e in quella data forma, unica, perché mai due forme non erano uguali, e così per poco tempo, per un giorno solo talvolta, e in un piccolissimo spazio, avendo tutt'intorno, ignoto, l'enorme mondo, l'impenetrabilità dell'esistenza. Formichetta, si nasce, moscerino, e filo d'erba». E ancora: «So io che sforzi faccio in certi momenti a tenermi ritto su due zampe soltanto. A lasciar fare alla natura saremmo tutti, per inclinazione, quadrupedi».

La favola del figlio cambiato che da bambino gli raccontava la cameriera Marietta, per Luigi, crescendo, diventò sempre meno una favola e divenne quasi una certezza.

La sofferenza della non appartenenza era in lui acutissima, la figura del padre gli appare ogni giorno sempre più estranea. E il padre Stefano, garibaldino, uomo concreto, commerciante, pronto a menar le mani, talvolta coinvolto in sparatorie da western, guardava il figlio con quei tanti grilli in testa come un essere di un altro mondo. Tra loro due il rapporto era costituito da silenzi rancorosi.

Fino al giorno nel quale Luigi, poco più che adolescente, sorprese il padre a colloquio con la sua amante e non esitò a sputargli in faccia. Ma tanti e tanti anni dopo, quando la situazione si era rovesciata e Stefano non era più il *pater familias* autoritario e temuto ma un povero vecchio malato, Luigi volle che venisse a trascorrere gli ultimi anni a Roma, a casa sua. Cominciò a passare parte del suo tempo libero con lui, a discorrere dei tempi andati. E quando doveva allontanarsi da Roma pregava i suoi giovani amici Corrado Alvaro e Massimo Bontempelli di andarlo a trovare, di giocare a carte con lui e se possibile di farlo vincere.

Sicché quella famosa battuta che Pirandello, nel 1921, fa pronunciare al personaggio del Padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, dove si dice dell'ingiusta condanna di restare per sempre agganciati a un gesto sbagliato, sembra essere in realtà una ritrattazione, un ripensamento dello stesso Pirandello sull'atteggiamento tenuto in gioventù nei confronti del proprio padre.

L'altro romanzo è *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Esso, come si sa, percorre cinque nuclei narrativi: il secondo s'incentra sui rapporti di Zeno con suo padre e culmina nel capitolo quarto, intitolato *La morte di mio padre*, sul quale vorrei soffermarmi. Ricordando però che il romanzo finge di essere un'autobiografia che Zeno, ormai vecchio, scrive a scopo di terapia psicoanalitica. Quindi noi lettori saremo costretti a vedere la figura del padre solo ed esclusivamente attraverso lo sguardo, parziale e certamente non oggettivo, del figlio. Emerge subito, fin dalle prime righe del capitolo, che tra i due c'è sempre stata sempre una incapacità di comunicazione che ha portato rapidamente ad una reciproca diffidenza.

Il padre un giorno non ha esitato ad affermare che Zeno è una delle persone che lo inquietano di più. E siccome Zeno, come al solito, ha riso alle parole del padre, questi si

è spinto oltre, definendolo un pazzo. Ebbene, per tutta risposta, Zeno si sottopone alla visita di uno specialista e poi sbandiera al padre il documento che lo dichiara del tutto sano di mente. Alla vista di quel documento, il padre si convincerà sempre di più che il figlio è proprio un pazzo.

Ma perché Zeno reagisce ridendo alle parole del padre? Egli è convinto che il padre non abbia nulla da insegnargli, ma il suo riso non è di sufficienza, è un modo di eludere una qualsiasi forma di dialogo. Zeno ride in quanto figlio, dato che è praticamente impossibile essere contemporaneo alle idee, ai sentimenti, alla visione del mondo del proprio figlio perché esse rappresentano il presente. Si possono tutt'al più capirle, giustificarle, accettarle, ma per dividerle in assoluto occorrerebbe avere la loro stessa età e aver vissuto la loro esperienza esistenziale. Dal canto loro, i figli ritengono ciecamente d'essere dalla parte della ragione perché credono di poter giudicare i padri in quanto possessori del consuntivo, della *summa*, dell'elenco quasi esaustivo dei magri numeri positivi e dei troppi, inevitabili, numeri negativi di chi li generò. Ma quell'elenco che hanno in mano è solo un susseguirsi di fatti, di accadimenti, di manifestazioni esteriori. Impossibile che da quell'elenco si possano scoprire le celate motivazioni, i segreti propositi, le profonde intenzioni. Occorrerebbe, appunto, che i figli fossero contemporanei dei loro padri. Eppure non c'è dubbio che Zeno e suo padre siano legati da un sincero amore reciproco. La difficoltà è tutta nel comunicarselo, al di là dei rituali come il bacio della sera. Zeno, al riguardo, pensa che il suo sia un affetto particolare che gli impedisca d'intendere tante cose del suo genitore. Ma non dice quali siano queste tante cose. La domanda che sorge spontanea nel lettore allora è se l'impedimento non sia dovuto non tanto a una particolare forma d'affetto quanto piuttosto all'inconscia volontà, o incapacità, di non voler vedere l'uomo, coi suoi problemi e le sue angosce, celato sotto l'immagine corazzata del *pater familias*.

Quando Zeno apprende dell'imminente morte del padre, che è del tutto ignaro della gravità della sua condizione, egli si reca a casa sua e non lo lascia più, allontanandosi brevemente solo in rare occasioni, in un disperato bisogno di comunicare infine con lui e anche di fargli capire tutta l'intensità, la portata del suo amore filiale.

Una sera capita che, avendo incontrato un amico, Zeno tardi a rientrare. Al suo arrivo, Maria, la cameriera, gli dice che il padre ha chiesto più volte di lui e che non ha voluto cenare da solo, preferendo aspettarlo. Zeno si scusa e si siede a tavola spiegando il motivo del ritardo: un suo amico gli ha fatto perdere del tempo per spiegargli certe sue idee sull'origine del Cristianesimo. Così padre e figlio si trovano a parlare di religione, anche da posizioni opposte. Alla fine della cena, però, il padre dice qualcosa che non ha mai detto prima. Lascio la parola a Svevo:

«Peccato che sei venuto tanto tardi. Prima ero meno stanco e avrei saputo dirti molte cose». Pensai che volesse ancora seccarmi perché ero venuto tardi e gli proposi di lasciare quella discussione per il giorno dopo.

«Non si tratta di una discussione – rispose egli trasognato – ma di tutt'altra cosa, che non si può discutere e che saprai anche tu non appena te l'avrò detta. Ma il difficile è dirla».

Giunto accanto a me, chinò la testa per offrirmi la sua guancia al bacio di ogni sera. Vedendolo muoversi così malsicuro ebbi di nuovo il dubbio che stesse male e glielo domandai.

Egli mi confermò ch'era stanco ma non malato. Poi soggiunse:

«Adesso penserò alle parole che ti dirò domani».

Ma quelle parole Zeno non le sentirà mai. Nella stessa notte il padre cadrà nell'incoscienza. E Zeno, disperato, commenterà: «La parola che aveva tanto cercata per consegnarmela gli era sfuggita per sempre».

Da quel momento nella coscienza di Zeno si scatenano violenti sentimenti contrastanti.

Comincia a odiare il medico che ha in cura il padre, teme che i metodi da questi usati ne aggravino la malattia, e forse ha ragione, ma le sue insensate ribellioni sono velleitarie, non sfociano in nessun atto pratico. L'unica novità è l'arrivo di un robusto infermiere perché il padre, pur essendo incapace d'intendere, non fa che alzarsi continuamente dal letto, sedersi in poltrona e viceversa, senza mai trovare requie, mentre il dottore vorrebbe che il malato se ne stesse per tutto il tempo coricato. Zeno arriva ad augurarsi che trovi la morte nel sonno e subito appresso di questo pensiero si pente con orrore. Non lo sfiora nemmeno per un istante il dubbio che possa trattarsi di un impulso di estrema *pietas*.

Poi, un giorno, per impedire al padre d'alzarsi, Zeno lo spinge giù premendogli una mano sulla spalla, «mentre a voce alta e imperiosa gli comandavo di non muoversi. Per un breve istante, terrorizzato, egli obbedì. Poi esclamò:

“Muoi!”

E si rizzò. A mia volta, subito spaventato dal suo grido, rallentai la pressione della mia mano. Sicché egli poté sedere sulla sponda del letto proprio di faccia a me. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!»

Dunque, la parola non detta tra padre e figlio viene sostituita da un gesto di completa rottura come uno schiaffo. Eppure nel trascorrere degli anni, come noterà il vecchio Zeno, quello schiaffo sul momento considerato come un'aspra e immeritata punizione, acquisterà un'altra valenza: «...il ricordo di mio padre s'accompagnò a me, divenendo sempre più dolce. Fu come un sogno delizioso: eravamo entrambi perfettamente d'accordo, io divenuto il più debole e lui il più forte».

Conclusione consolatoria che, sinceramente, non mi trova per niente d'accordo: la volontaria regressione del figlio è un'abdicazione dal ruolo, è riproporre ancora un rapporto di forza che oppone un più debole a un più forte e non può che risolversi in un solo modo.

Se mi sono soffermato su questo capitolo di Svevo è perché esso, per le poche analogie, e per le tantissime diversità, mi mette comunque in condizione di passare all'autobiografia, genere nel quale mi muovo con qualche personale disagio.

Quando il medico della clinica romana, dove papà era stato ricoverato per quella che credevamo una pleurite, mi comunicò con una franchezza che poteva anche dirsi brutalità che non si trattava di una pleurite ma di tumore diffuso e che al malato restavano sì e no due mesi di vita, allontanandosi poi nel corridoio fischiando, io, come Zeno, lo odiai. E, come Zeno, sentii immediato il bisogno di restare accanto a mio padre più che potevo. Avevo quarantadue anni, una famiglia, un lavoro che mi impegnava tutto il giorno. E così con mamma decidemmo che lei sarebbe stata in clinica durante la giornata, io vi avrei trascorso le sere e le notti.

Sono più che certo che papà si fosse reso subito conto della natura e della gravità del suo male, tant'è vero che non domandò mai a noi né di cosa fosse malato né l'andamento della sua malattia. Forse aveva convinto il medico a dirgli la verità. E quindi ci aveva tolto dall'imbarazzo di mentire. Era sempre stato un uomo molto coraggioso, in guerra e in pace, guadagnandosi anche una medaglia al valore civile per avere salvato alcuni pescatori da morte certa.

Non potevo lasciare che se ne andasse senza avergli spiegato le ragioni di certe mie convinzioni che l'avevano profondamente addolorato. Ero l'unico figlio che aveva e penso di averlo sempre deluso, da ragazzo e nella prima giovinezza, in tante sue piccole aspettative. Voleva che andassi con lui alle partite di calcio e io mi rifiutavo fermamente, voleva che l'accompagnassi a caccia e io qualche volta ci andai ma poi smisi, voleva

insegnarmi a giocare a biliardo nel quale era bravissimo, ma non riuscì mai a farmi prendere in mano una stecca. L'amavo intensamente, ma non mi piacevano le cose che faceva. Al contrario, mi piacevano molto i libri che leggeva. Non era un intellettuale, ma era un uomo di buone letture.

Era stato fascista della prima ora, squadrista, ma non era né facinoroso né settario. Ricordo che una mattina del '38, un mio compagno di classe ci disse che non poteva più venire a scuola perché ebreo e io, a mezzogiorno, a tavola, domandai spiegazione a papà di che cosa significasse. Strinse i pugni, diventò rosso di rabbia, cominciò a dirmi che tra noi e gli ebrei non c'era nessuna differenza, che quella storia della razza era una baggianata, ch'era tutta una tragica buffonata per far contento Hitler.

Fu negli ultimi mesi del '42, sotto l'infuriare dei bombardamenti, che in lui si spense la fede nel fascismo. Lo dichiarò pubblicamente e venne deferito all'Ufficio Disciplina del Partito con la proposta d'immediata espulsione. Suppergiù nello stesso periodo io maturai segretamente la mia conversione al comunismo. Ma questo, nell'immediato dopoguerra che da noi iniziò nel settembre '43, segnò l'inizio del nostro profondo attrito. Subito ci trovammo su sponde opposte: papà monarchico e liberale, come del resto tutta la piccola borghesia del mio paese, io comunista e repubblicano. Non mi perdonava la scelta politica, non riusciva a darsene pace. Quando tornavo a casa dopo una manifestazione di partito, spesso a tavola si alzava e se ne andava. Ai tempi del referendum tra monarchia e repubblica del '46, per settimane non scambiammo una parola. Un giorno sentii che diceva a mamma: «Ma cosa ho fatto di male nella vita per avere un figlio comunista?»

Se parlavamo di politica, subito la conversazione degenerava in discussione più o meno rabbiosa. Ma tutto questo non inficiava l'amore che istintivamente sentivamo d'averne l'uno per l'altro. Me ne andai via dalla mia famiglia nel '49 e i miei genitori non solo non mi ostacolarono ma anzi si svenarono per aiutarmi a trovare la mia strada. E poi, quando papà era andato in pensione, si erano trasferiti a Roma per stare vicino a me e alla mia famiglia. E ora sentivo la necessità assoluta di un ultimo colloquio con lui, che chiudesse il discorso rotto dalla mia partenza.

E così, notte dietro notte, talvolta prendendoci per mano, ci parlammo a cuore aperto, sussurrando, quasi in una lunga confessione. Le parole adesso scorrevano tra di noi senza intoppi, senza reticenze. Non ci fu una domanda che non avesse una risposta. Come in Svevo, l'occasione di parlare di religione ci venne data da una terza persona, un prete, ch'era venuto a domandare a papà se volesse confessarsi. Papà aveva risposto di no e quello aveva insistito facendogli notare che presto avrebbe dovuto rendere conto a Dio... Papà aveva ribattuto che conosceva benissimo la sua situazione. La sera dopo aveva raccontato l'episodio a una suocera in procinto di partire come missionaria e quella gli aveva risposto che non c'era bisogno di confessarsi, bastava un segno di Croce, un solo segno di Croce, per mettersi in regola con Dio.

In quelle notti ci riconoscemmo l'un l'altro, pacificati in quel tempo sospeso, quasi non fossimo più padre e figlio. E quando finimmo di parlare di noi due, egli volle che io gli raccontassi qualcosa.

E così cominciai a raccontargli una storia alla quale avevo iniziato a pensare proprio lì, in ospedale una notte che lui dormiva e io no. E alla fine, dopo che gliela avevo raccontata, si fece giurare che l'avrei scritta così, con le stesse parole, come gliel'avevo raccontata. E io mantenni fede alla parola e così è nato il mio primo romanzo, *Il corso delle cose*.

Poi, come in Svevo, poco prima che morisse, capitò un episodio sconvolgente. Devo fare una piccola premessa. Papà aveva combattuto durante la Prima guerra mondiale nelle

fila della Brigata Sassari, e a lungo era stato agli ordini di Emilio Lussu, verso il quale nutriva una autentica venerazione.

Una notte, verso l'alba, dopo una notte estremamente inquieta, vidi che aveva aperto gli occhi, si era alzato a mezzo e mi fissava. E d'un tratto mi chiamò, a voce alta, ma con una voce che non era la sua: «Tenente Camilleri! Tenente Camilleri!» Rimasi in silenzio, non sapendo cosa rispondere. Allora visibilmente si alterò, tornò a chiamarmi con voce più imperiosa: «Tenente Camilleri!» Avevo capito che stava rivivendo un momento di guerra e che io ero lui. E che lui era Lussu. «Signorsì» risposi. «Presto, tenente! Si defili! Non vede che è sotto tiro?» Indugiai a rispondere, ero commosso, emozionato. Allora lui insisté: «Si defili!»

Molti anni prima gli avevo domandato: «Ma tu, quando andavi all'attacco, non provavi paura?» E lui: «Certo. Ma con quella gente lì, se non ti dimostravi coraggioso...»

«Si defili!» ripeté. Non sapevo più cosa rispondere, allora lui gridò: «Si defili, le ho detto! O vuole insegnarci il coraggio, coglione di un siciliano?» «Signorsì» dissi. Si quietò di colpo, ricadde giù, in un torpore quieto. Io invece ero profondamente scosso, sconvolto.

Dopo un po' vidi che aveva portato la mano all'altezza del viso e voleva fare qualcosa che non gli riusciva. Credendo che gli desse fastidio il boccaglio dell'ossigeno, gli presi la mano. Ma lui, a fatica, se la guidò verso la fronte. Capii che voleva farsi il segno della Croce e lo aiutai. Aprì gli occhi, mi guardò, aveva uno sguardo lucidissimo. «Vai via» mi disse. «Ma papà...» «Vai via e torna dopo che ti sei fumato una sigaretta».

Anche in Svevo c'è un'ultima sigaretta. Ubbidii e quando, dopo aver fumato, andai verso la sua camera, sapevo che non l'avrei trovato vivo.

Come il ciclope del tempio di Zeus

SIMONETTA AGNELLO HORNBY

Ero arrivata a Mosè da Londra con i bambini, come sempre priva di libri: la vacanza in Sicilia era dedicata alle letture italiane... Mia madre mi porse un libretto, *La concessione del telefono*: «È bello» disse «leggilo lentamente, assaporalo; ti piacerà di più». Lei sapeva che una volta immersa in un libro tanta era la foga di andare a fondo che dormivo poco e niente. Lessi subito dopo *La bolla di componenda* e poi *Il birraio di Preston*. E dopo gli altri libri di Camilleri, non in ordine cronologico, ma come li trovavo negli scaffali di casa. Per me, siciliana che vive all'estero, leggere Camilleri è un processo di conoscenza e ri-conoscenza, inteso sia nel senso di ricordi non dissimili dell'agrigentino, che affiorano dalle sue pagine, e dunque conoscere ancora un volta quello che si era affievolito nella memoria, ma anche di riconoscenza: sono in debito con un siciliano la cui scrittura fa tanto per l'emigrante. Anche Andrea Camilleri è un emigrante. I suoi libri oltre a essere scritti con raffinatezza da un padrone della lingua italiana, hanno un loro linguaggio originale che trasforma il siciliano in una lingua accessibile sia ai suoi conterranei sia agli italiani del nord. I suoi lettori inglesi, che sono tanti, mi dicono che sentono quasi un sapore e un odore dei posti e dei personaggi che lui descrive. L'umanità di Camilleri salta dalle pagine e accarezza il lettore.

La Sicilia ha dato un enorme numero di scrittori all'Italia unita, forse più di tante altre regioni ugualmente popolate. Lui si differenzia dagli altri siciliani per la scorrevolezza della lingua, dotta e profonda, ma semplice.

Non pensavo né desideravo conoscerlo di presenza. Mi sembrava di conoscerlo già. Nel luglio del 2002, *La mennulara* era alle soglie della pubblicazione e Feltrinelli, il mio editore, puntava sul romanzo e intendeva supportarlo con una grossa campagna pubblicitaria. Li spiazzavo perché non ero categorizzabile facilmente. Erano rimasti senza fiato quando avevo detto loro che non ero mai andata alla presentazione di un libro. Dovevo colmare quella lacuna, ma io rifiutavo di lasciare Mosè per recarmi a Palermo allo scopo di assistere a una presentazione.

Poi, «Lia Vicari, la direttrice della Feltrinelli di Palermo, verrà personalmente a Porto Empedocle, al Caos, per la presentazione di un libro su Camilleri. Ti spiegherà come funzionano». Mi venne detto da Milano. Era il 22 luglio, il giorno del compleanno di mia madre. Lei volle accompagnarmi, e si portò un'amica. Al Caos, un luogo all'aperto, vicino alla casa di Pirandello, tirava un venticello caldo e c'era una gran folla. Sul podio, cinque uomini, Camilleri al centro. Gli altri quattro parlarono a turno, per periodi lunghissimi. Non riuscivo a capire cosa stessero dicendo. Usavano un linguaggio aulico e complesso con un'abbondanza di termini di origine greca o latina. Sudavo. Bisbigliai a mia madre che non capivo niente. «Questo è il mondo della letteratura», mi rispose «imparerai».

Per ultimo parlò Camilleri, semplice, chiaro. Divertente. Fu un amore a prima vista e a distanza. L'indomani ricevetti la chiamata di controllo da Milano. Li informai che era stata un'esperienza illuminante: volevo che chiedessero ad Andrea Camilleri di presentare il mio libro. Fu l'inizio di una serie di «Ma come, Simonetta, non era questo lo scopo per cui sei andata a quella presentazione». Ricevetti altre telefonate dalla casa editrice, per

dirmi o che sarebbe stato impossibile contattare e ottenere da Camilleri che presentasse il mio libro o che il mio libro non era adatto a esser presentato da lui e perfino il contrario, che Camilleri non era adatto a presentare *La mennulara*. Insomma, cercarono di farmi capire educatamente in tutti i modi che chiedevo qualcosa che non avrei dovuto. Alla fine mi fu detto: «Non è possibile avere Camilleri. Non risponde al telefono e non è contattabile in altro modo». E lì sbummicò la mia natura sicula: 'impossibile', a me, non deve dirlo nessuno. Proprio nessuno. Avrei cercato di contattarlo io stessa.

A quel punto passai sotto attacco in famiglia. Tutti erano tesi a dissuadermi. Era una grande presunzione da parte mia, una che non aveva mai avuto pubblicato un libro di chiedere a un grande scrittore come Camilleri, e per di più anziano, di presentare il mio libro. Chi sosteneva che avrei dovuto cercare i contatti giusti, un altro già pensava a Ignazio, il rettore dell'Università di Palermo, un amico di famiglia che sicuramente lo conosceva, la signora Laura, una delle amiche di mamma, parlava delle cugine più giovani, che forse erano state compagne di liceo di Camilleri. Chi sosteneva che ero diventata 'inglese', e avevo dimenticato che in Sicilia non si contatta una persona senza un'introduzione personale, tramite un conoscente, per sondare il terreno. Mia sorella era scettica sul successo della mia impresa, mia madre come sempre diceva poco e quel poco era di incoraggiamento: «Amore mio, se vuoi tenta, ma non rimanerci male se non ci riesci».

Passai quasi una giornata intera a formulare le quattro frasi della mia lettera, poi controllai sull'elenco telefonico di Porto Empedocle: c'era un Andrea Camilleri. Chiamai. «È l'abitazione dello scrittore?» La risposta fu «Sì». Ringraziai e misi giù. Non mi fidavo della posta; temevo che lui ripartisse per Roma. La lettera doveva essere portata a mano. Mia sorella ed io nel pomeriggio andammo insieme a Porto Empedocle; feci scivolare la busta sotto il portoncino di casa Camilleri.

Dopo due giorni di ansia contenuta arrivò la telefonata: «Venga a trovarmi». Partii da casa con cento raccomandazioni. La signora Laura mi chiese di ricordargli se conosceva le sue cugine. Un'amica perfino suggerì che io gli portassi il suo libro per una firma. «Che idea!», le risposi, offesa.

Vedere Camilleri mi ricordò immediatamente un professore di mio marito, Charles Kindleberger, l'unica persona che mi aveva regalato un proprio libro con dedica personale. Era un tomo di economia scritto in inglese. Il professore Kindleberger, ospite a cena da noi, si era fatto dare una traccia di dedica in italiano, che aveva poi copiato con cura, e firmato con uno svolazzo. Qualche anno dopo ricevette il Nobel per l'economia. Kindleberger era un uomo di intelletto, semplice, e così mi era sembrato Camilleri.

Il grande successo della serie di Montalbano, conzato di una generosa manciata di sarcasmo e un pizzico di supponenza da parte degli invidiosi, ha distolto l'attenzione del mondo accademico e della critica, ma non quella dei lettori, dalle altre opere che Camilleri regolarmente regala al suo pubblico: immaginative, sorprendenti, dotte, argute e dense di pensiero. Queste, assieme alla serie di Montalbano, rendono Camilleri il più grande scrittore siciliano del dopoguerra.

Andrea è un uomo di principi saldi. Ha dichiarato a Cagliari, quando ha ricevuto la laurea *honoris causa*, di essersi convertito al comunismo da ragazzo. Dopo il crollo dell'Unione Sovietica, sono rimasti in pochi, i comunisti. E tanti che lo furono non ne vorrebbero parlare. Permane in lui l'onestà, il senso di giustizia, di fratellanza, il valore del lavoro e la fede nell'uomo e nelle sue esigenze fondamentali che lo Stato deve soddisfare. «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.

Andrea Camilleri è un uomo generoso e di compassione, un personaggio pubblico di *gravitas*, coerente e saggio. Mi disse al nostro primo incontro che si offriva sempre di presentare il libro di un esordiente. Lui aveva dovuto aspettare a lungo prima di aver pubblicato una sua opera e s'era ripromesso di aiutare gli altri in una situazione simile. Trovo spesso in giro libri e raccolte con una sua introduzione – pensata e pertinente.

Il regalo più grande che mi ha dato la scrittura è essere diventata amica di Andrea e della sua famiglia. Si è radicata tra noi un'amicizia profonda e gioiosa. La sua umanità esula dalla Sicilia, come dimostrato dal suo successo mondiale. Dopo aver presentato il primo libro è stato lui a offrirsi per presentare gli altri romanzi. Un giorno mi disse: «Ora basta».

Quando vado a Roma vado a fargli visita ma non ci scriviamo né ci sentiamo per telefono. Lo sento vicino, certe volte, quando scrivo le mie cose. In un'occasione sono arrivata perfino a plagiarlo: mia sorella me lo ha fatto notare. Quando siamo faccia a faccia è come se ci fossimo lasciati il giorno prima. Maestro e amico, ci vogliamo bene e parliamo talvolta in siciliano.

Nell'autunno del 2011 mi chiese che impegni avessi ai primi di dicembre, e poi mi invitò ad andare alla sua laurea *honoris causa* a Dublino, ma il giorno prima doveti disdire per un impegno di famiglia sopravvenuto all'ultimo momento. Mi dispiacque moltissimo. Quest'anno sono andata a Cagliari per la sua laurea. Quando si vuole bene a qualcuno si soffre e si gode dei suoi fatti privati. Seduta nell'aula magna era come se quella laurea la prendessi io; stentava nella lettura, era come se fossero i miei occhi. Lo guardavo e divagavo... Pensavo alla Sardegna, terra in cui c'è una ricca crescita di scrittori. A Grazia Deledda, la sola donna italiana che abbia ricevuto il premio Nobel. Pensavo a Pirandello, e poi guardavo l'anziano uomo togato che leggeva di suo padre, il tenente Camilleri, in punto di morte. Andrea sollevò il braccio destro, come se recitasse, e così concluse. Mentre abbassava lentamente il braccio mi resi conto che lui era destinato a essere il terzo di una triade: piansi, per la prima volta dopo la morte di mia madre.

Non credo ai premi e alle onorificenze – passano e si dimenticano. In quel momento volli intensamente che Camilleri, e attraverso lui l'Italia, fossero onorati. Sarebbe un segno di riconoscimento artistico e personale all'indiscusso talento apprezzato in tutto il mondo e all'impegno di una lunga vita di coerenza e serietà sconosciuta a tanti.

La comunità mondiale onorerebbe un grande artista della penna, un pensatore raffinato e un uomo grande. E di più. Riconoscerebbe che c'è ancora speranza, in una Italia vilipesa, derisa, disfatta e confusa, in cui vive, opera e testimonia un grande scrittore ottuagenario che va per la novantina e che nonostante ciò, non si lesina e scende in piazza quando è necessario – un colosso di probità. Come il ciclope del tempio di Zeus, si alza sui pigmei ed è esempio e ispirazione per i tanti bravi e onesti italiani spettatori allibiti del degrado in cui annaspiano.

Una storia di destini comuni

STEFANO SALIS

Era questione di tempo. O forse di destino. Era questione di letteratura. Ma forse no, nemmeno quello. Era questione di un modo di intendere la vita, i rapporti, le storie, personali e collettive, le lingue e, dunque, la letteratura.

La storia della laurea *honoris causa* dell'Università di Cagliari allo scrittore Andrea Camilleri, alfiere della migliore tradizione narrativa italiana, all'insegna di uno spiccato attaccamento alle radici (e proprio per questo, con tutta la libertà di stravolgerle e reinventarle ogni qualvolta le esigenze, narrative, esistenziali, lo consentono e lo richiedono), inizia per la Sardegna molto, molto prima di quel giorno.

Non saprei dire dei precedenti di Camilleri e della Sardegna – che pure contano, e molto: e lo dimostra proprio la *lectio magistralis* dello scrittore – ma sono sicuro che un nuovo inizio capita in un tardo pomeriggio, credo di fine inverno, quando gli telefonai. Non era ancora l'epoca dei telefonini diffusi (la 'concessione del telefono', o meglio del telefonino, mi arrivò con la laurea) e feci il numero di una casa di Roma da una cabina telefonica di piazza Saint Remy, a Cagliari, sotto il Bastione. Il 'mandante' di quella telefonata era il professore Giuseppe Marci, all'epoca ricercatore di Letteratura italiana, di quelli capaci, nelle ore di lezione, di tenere sveglio l'uditorio degli studenti con spiazzanti lezioni su autori dei quali nulla si sapeva: e in specie proprio quegli scrittori che colpevolmente ignoravamo e un po' con troppa faciloneria liquidavamo senza tanti complimenti. Lui no. Li studiava, li leggeva, li proponeva a quel manipolo di studenti che lo seguiva nei seminari pomeridiani: Cossu, Angioni, Zizi, Puddu, Lobina e così via; non solo gli scontati (forse) Deledda, Dessì e Satta (sacra trimurti degli scrittori sardi del Novecento). Letture spesso noiose, romanzi ingenui (a capirli bene, dopo, dopo...), strutture e stili da rivedere. Su tutti la proposta, la certezza, l'inevitabile scelta che compivamo, insieme a lui, di Sergio Atzeni, che all'epoca era non solo l'astro nascente della letteratura ma sentivamo (e Marci più di tutti, prima di tutti) che avrebbe segnato una svolta e un insegnamento futuro. Non si sbagliava, non ci sbagliavamo.

Fu così che, dopo le interminabili discussioni sui sardi e la loro letteratura, sulle questioni politiche, ideologiche, linguistiche, letterarie, Marci mi propose – e il suggerimento arrivava dritto dritto da Atzeni, che lo considerava se non un «fratello» almeno uno che giocava nella stessa squadra – di interessarmi di Andrea Camilleri. Letti uno, due, tre libri, iniziato a sondare quello che ci poteva essere per una tesi di laurea, fu Marci a spingermi verso questo narratore siciliano. E l'indirizzo fu proprio quello di stanarlo sugli argomenti a noi più cari: il rapporto con il siciliano, lingua madre, il rapporto con la letteratura alta, partendo da un genere. A me riservò Camilleri, e, con occhio ancora più lungo e più saggio, di chi conosce le qualità degli studenti che ha per mano, e la loro indole, alla mia collega Gigliola Sulis, indiscutibilmente la più brava studentessa della Facoltà, riservava la ciliegina sulla torta, qualche anno dopo, e in seguito ai tragici fatti a tutti ben noti: Sergio, che aveva bisogno di essere studiato come meritava da qualcuno che lo avrebbe iscritto nel nobilissimo circolo in cui merita di essere.

Insomma: telefonai a Camilleri, con l'idea di comunicargli che avrei voluto fare una tesi di laurea in Lettere su di lui, che lo invitavamo a Cagliari per presentare i suoi libri,

che lo volevamo conoscere più da vicino. Intimidito come sono gli studenti che si avvicinano al loro oggetto (possibile) di tesi, non faticai a riconoscere la sorpresa via via più esplicita e dichiarata dello stesso Camilleri. Aveva scritto forse i primi tre gialli di Montalbano e il *Birraio di Preston*. Era un fenomeno che iniziava a dare segno di crescita, ma ovviamente nulla di paragonabile a quello che sarebbe stato. «E come mai da Cagliari volete studiarvi?» «Da dove viene questa proposta?» Gli spiegai, accennai ad Atzeni (credo che per piacere, quella volta, mi disse di averlo letto, sono sicuro che lo fece subito dopo; forse lo aveva solo sentito nominare, in quanto compagno di scuderia nella collana di Sellerio), disse che sarebbe venuto.

Andammo a prenderlo in aeroporto, con Marci. Fu un 'amore a prima vista' tra i due. Di più: come venne fuori da successive (e plurime) interviste, Camilleri ormai famoso, Marci era stato identificato dall'autore, come la personificazione di Montalbano. Nientemeno. Mi ricordo che portandolo nell'aula magna della Facoltà di Magistero (dove all'epoca si svolgevano gli incontri con gli scrittori, e poco tempo prima avevamo assistito allo show di Atzeni) si fermò davanti a una delle locandine che avevo preparato per richiamare il pubblico (l'incontro era organizzato con la collaborazione della Cuec, attivissima in questo tipo di presentazioni). Avevo scelto delle frasi dai libri. Di fronte a una Camilleri trasecolò: «Il commissario, invece, era di Catania, e quando voleva capire una cosa, la capiva» (cito a memoria). «Non me lo ricordavo di avere scritto così...». Era la spia di un'architettura narrativa che si andava facendo e si sarebbe perfezionata in seguito (eccome, se si sarebbe perfezionata). Fu un incontro piacevole, un trionfo di pubblico, la sensazione nettissima che avevamo molto da dirci e comunicarci.

Fu il seme di quella laurea. Anni dopo, eseguo un taglio netto alla storia, ma il senso è chiaro, dopo che Marci assegnò un'altra tesi di laurea su Camilleri a Simona Demontis (poi diventato libro critico edito da Rizzoli), dopo centinaia di serate passate a leggere, conversare, incontrare Camilleri (e non solo in Sardegna: da Torino a Roma ci furono costanti segnali di 'empatia'), divenuto Preside di Facoltà Giuseppe Marci ha 'spinto' gentilmente per assegnare una laurea *honoris causa* allo scrittore che tanto aveva creduto in noi e che nel frattempo era diventato il più importante 'fenomeno' letterario ed editoriale della narrativa italiana dai tempi di Umberto Eco (superandolo nettamente per popolarità).

Camilleri ci aveva adottati, e noi avevamo adottato lui.

Forse per questo, nella lezione magistrale tenuta davanti a un'aula gremita, con Camilleri a recitare da par suo un testo magnifico (che ho avuto l'onore di pubblicare in anteprima sulle pagine del Sole 24 Ore, giornale per il quale lavoro), è tornata la figura del padre. Come motore della narrazione e della vena narrativa dello stesso Camilleri e con un solenne episodio che vede i rapporti con la Sardegna e i legami che la famiglia Camilleri vi intrattiene, assumere un tono particolare, epico e commovente.

Non c'è nulla che possa toglierci la soddisfazione di avere fatto questo percorso insieme a Camilleri, sotto il segno di Atzeni, con la speranza e la certezza che chi vorrà continuarlo, troverà interlocutori e ascoltatori attenti. La storia della giornata cagliaritano di Camilleri (con i Sellerio, con gli scrittori, con gli amici di sempre, Paolo Lusci e la Cuec, il Centro di studi filologici sardi) è una storia collettiva, la storia di un'offerta pedagogica che si fa esperienza di vita, che incrocia altre storie, se ne nutre, altre scarta. La laurea *honoris causa* di Camilleri a Cagliari è la storia di una promessa: che la letteratura e la vita non sono sempre la stessa cosa, ma quando sono inestricabilmente legate, entro certi limiti, possono cambiare le vite degli altri e procedere insieme, per tratti più o meno lunghi. È la storia di chi nella letteratura ci crede: che sia autore, lettore, editore, insegnante, discente. Ed è la storia di una lenta riscoperta e di una appropriazione: che spesso sono gli scrittori (Atzeni, Camilleri) a dirci qualcosa di vero e profondo di noi.

E che tutti si aspetta la loro parola, con fiducia, con emozione, con serenità per poterci capire meglio, per fare un passettino avanti in più. È la storia di destini comuni, e di qualcuno che li sa dire. Ascoltiamo.

Il nostro patto

Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*

GIOVANNI CAPRARA, PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

1. Introduzione

La ricerca della propria identità linguistica si è trasformata nel corso del tempo in un requisito imprescindibile dell'opera camilleriana. Purtroppo però, e alcuni nostri studi lo dimostrano (CAPRARA 2004, 2006, 2007), non possiamo affermare la stessa cosa per quanto riguarda la versione tradotta. Gli studi realizzati sull'opera di Andrea Camilleri, specialmente in spagnolo, riportano lacune e omissioni che fanno pensare a una sorta di 'limite' della traduzione. In Camilleri il linguaggio si è trasformato, anno dopo anno, fino ad assolvere il ruolo di vero e proprio protagonista in grado di amalgamarsi alla trama e all'organizzazione complessiva degli elementi narratologici, dei significati e degli ideali che danno all'opera una fisionomia propria. Nel testo tradotto, invece, il linguaggio non sembra assolvere quel ruolo così 'straordinario', come accade nella versione originale. È ciò che vorremmo dimostrare in questo breve studio dedicato a *Il patto*, quindicesimo racconto della raccolta *Un mese con Montalbano* (Mondadori, 1998). Del *Patto*, però, si era già sentito parlare appena un anno prima, quando ancora inedito comparve nel numero 79-80 della rivista «La Grotta della vipera», su richiesta di Stefano Salis che convinse l'autore a celebrare il suo storico passaggio dall'Università di Cagliari, donando appunto il racconto per la pubblicazione. E un 'patto' è stato assunto anche dagli autori dell'iniziativa camilleriana, i *Quaderni* appunto.

Prima, però, vorremmo effettuare un approfondimento necessario a chi si avvicina per la prima volta all'opera di Andrea Camilleri.

2. Il plurilinguismo in Andrea Camilleri

Molto si è detto e scritto sull'uso particolare che l'autore portoempedoclo fa della propria lingua: un impasto di varietà e di tecniche narrative in un'incastonatura di diversi livelli di scrittura che assume una forma unitaria. Camilleri non ha mai nascosto l'intenzione di riprendere la 'distinzione', forse discutibile, operata già molti anni prima di lui da Luigi Pirandello, in merito all'uso della lingua e del dialetto, in cui la lingua esprime il concetto della realtà e il dialetto ne fa risaltare il sentimento. L'ambito d'uso del dialetto è per Camilleri prevalentemente affidato alla comunicazione informale e soprattutto familiare. Attraverso il dialetto, infatti, l'autore mette in evidenza il significato affettivo che si vuole conferire a un contesto. Quello che conta è dare alle parole quelle sfumature che soltanto il dialetto possiede poiché è il mezzo d'espressione delle tradizioni popolari. Camilleri parte dalla distinzione pirandelliana per elaborare settori d'uso più articolati della lingua, il tutto in relazione con diverse situazioni: quella comunicativa, prima di tutto, seguita dalla trama del racconto, dalla caratterizzazione dei personaggi, dal messaggio che vuole trasmettere al lettore per giungere alla coerenza dello svolgimento narrativo dell'azione.

Nelle opere ritroviamo varietà inventate o trasfigurate, varietà colte e in disuso, ma anche molti tratti tipici della lingua media italiana e siciliana. Uno di questi è il sempre più frequente ricorso alla commutazione di codice e all'enunciazione mistilingue, cioè all'uso alternato di varietà di italiano e di dialetto all'interno dello stesso evento comunicativo, tra una frase e l'altra, o all'interno della stessa frase. Tali fenomeni, come nota Berruto (BERRUTO 1994: 23), sono largamente attestati da diverse indagini e sono rilevanti soprattutto in Sicilia. Altri due fenomeni importanti riscontrati nelle opere di Camilleri sono: l'italianizzazione del dialetto siciliano (accanto all'uso di termini dialettali veri e propri) e l'influenza esercitata dal dialetto nei confronti della lingua italiana. Le lingue straniere (fatta eccezione per lo spagnolo utilizzato nel capolavoro *Il re di Girgenti*) non influiscono in modo rilevante sulla scrittura di Camilleri. Riscontriamo la presenza di pochissimi anglicismi e ciò concorda perfettamente con i dati esposti da De Mauro (DE MAURO 2001: 201), secondo il quale la lingua italiana dell'uso medio contiene una bassissima percentuale di parole straniere (circa il 2%), peraltro usate in concomitanza con i vocaboli tipici della tradizione. Esistono anche diversi aspetti che allontanano il linguaggio camilleriano da quello reale: non possiamo dimenticare che quella dello scrittore di Porto Empedocle è un'operazione formale prima di tutto e, in secondo luogo, non si devono ignorare quelle che sono le intenzioni dichiarate dall'autore, cioè la volontà di allontanarsi, grazie all'uso del dialetto, dal modo di esprimersi generico e anonimo tipico della cosiddetta lingua comune.

Il plurilinguismo è, quindi, un mezzo espressivo per evitare un italiano livellato e per dar vita a un linguaggio in grado di mostrare proprio un'espressività maggiore. In appendice a *Il corso delle cose* Camilleri scrive:

Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie. [...] La storia la consegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta (*Mani avanti*, in *Il corso delle cose*, pp. 141-142).

Nunzio La Fauci (LA FAUCI 2001) sostiene che, anche in questo resoconto riguardante la ricerca e la costituzione di un modo personale di esprimersi, si può scorgere quella che lui definisce *la funzione del tragediatore*¹. Camilleri opera una drammatizzazione del suo

¹ «La funzione unificante dell'opera dello scrittore empedoclo è la funzione tragediatore [...]. Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il tragediatore. Costui è sempre identico a se stesso, anche quando, anzi soprattutto quando finge (ma mai troppo) di farsi da parte o di scomparire [...]. L'invenzione o (come Camilleri ama sostenere) il ritrovamento dentro se medesimo di tale voce narrante, della funzione tragediatore, è la sua massima trovata letteraria e una delle maggiori nel panorama linguistico-letterario italiano degli ultimi anni» (LA FAUCI 2001: 154-155).

processo creativo, con piena consapevolezza della finzione linguistico-letteraria. Non tutte le espressioni italiane che potrebbero sostituire quelle dialettali usate dall'autore sono, infatti, obsolete ed è un luogo comune attribuire al lessico dialettale una maggiore espressività rispetto a quello italiano. La lingua italiana possiede infinite possibilità espressive (anche grazie alla sua stratificazione interna) e può essere utilizzata in modo creativo senza ricorrere esplicitamente al dialetto (anche se è difficile evitare certi dialettismi che sono ormai parte integrante della lingua). Ciò, comunque, non toglie il fatto che l'italiano usato dai mezzi di comunicazione, dalla scuola e anche da molti scrittori contemporanei contenga dei tratti omologanti e sia, a volte, privo di quella «sostanza vitaminica» di cui parla Gadda.

3. I registri linguistici

Un altro elemento importante in Camilleri è l'uso dei registri. L'autore passa dall'aulico al colto, al formale, al medio, al colloquiale, all'informale, al popolare per giungere sempre al familiare, anche se è difficile operare una distinzione netta fra registri veri e propri e varietà diatopiche e diastratiche. La scelta varia tra le diverse possibilità lessicali, morfologiche e sintattiche offerte dal sistema linguistico italiano, nonché quelle espressive inventate dall'autore nello svolgimento della trama. Viene fatto un ampio uso dei sottocodici, tra i quali quello burocratico delle autorità e dei funzionari pubblici sembra il più sperimentato.

Camilleri ci ha offerto negli anni un modo espressivo nuovo, singolare, composto da elementi di volta in volta diversi. Fa dialogare i propri personaggi provocando spesso una sorta di gioco con le parole, è capace di combinare elementi differenti, e fra loro distanti, in un insieme omogeneo nel quale le singole parti, pur se distinguibili, si fondono perfettamente. È importante notare anche la funzione metaforica che spesso assume il linguaggio creato dal nostro autore: i vocaboli utilizzati sostituiscono termini che potrebbero risultare volgari, allusioni spesso esplicite, e la metafora assume ruoli descrittivi. Ecco dunque che il linguaggio è spesso costituito sulla base di una sintassi artificiosa, dai tratti irregolari, con uno stile magniloquente che si arricchisce di termini oggi in disuso (per esempio, *orrezioni*, *oscitanze*, *obiurgazione*, *oppilato*, *iperbulia*, *obrettatore*, *feculento*). Scrivono in questo modo i potenti e coloro che, con la sottigliezza dei ragionamenti cavillosi e opportunistici, cercano di sopraffare gli altri, di fare i propri interessi e di imporre la propria volontà, con la precisa intenzione di non essere capiti.

Il plurilinguismo camilleriano è dunque strettamente connesso alla pluralità delle strutture narrative da lui create. Nei romanzi storici, ma anche nei gialli in cui è protagonista il commissario Montalbano, si nota un procedimento di scrittura che parte da un avvenimento, da un nucleo centrale cioè, per poi espandersi seguendo ritmi concentrici fino a comprendere tutte le vicende narrate. Camilleri stesso ha più volte affermato che il suo processo creativo parte da un episodio, spesso di cronaca, attorno al quale egli comincia a costruire l'intera ossatura della narrazione, spesso articolata in una serie di microstorie che si svolgono contemporaneamente alla storia principale. Grazie a questa ingegneria strutturale, anche a livello linguistico la modalità espressiva di alcuni personaggi è legata all'uso di digressioni che servono a inserire chiarimenti, approfondimenti, fatti storici, notizie sulla vita e il carattere dei personaggi, aneddoti, stati d'animo, ecc². Le digressioni non interrompono la fluidità del racconto e assumono

² Ermanno Paccagnini, in riferimento a *Il birraio di Preston*, esprime la seguente opinione: «[...] è l'opera più ambiziosa e anche più matura, pur tra eccesso di civetterie: battute, bozzettismo, insistenze e digressioni, la stessa struttura a puzzle, con tessere disposte a mo' di singole scene ricomponibili dal lettore e con cui si

spesso una funzione autobiografica. Camilleri adotta il ruolo del narratore onnisciente, esprime opinioni, giudizi, valutazioni ironiche; il punto di vista che assume è esterno, ma usa spesso la stessa lingua dei suoi personaggi e questo dà l'impressione che egli sia presente nella vicenda raccontata, anche se non è personalmente coinvolto nei fatti che accadono.

Osserviamo quindi come il dialetto del discorso indiretto sia in grado di favorire la fluidità del racconto riducendo la distanza tra narratore e personaggi, anche se l'autore mantiene sempre una certa autonomia ideologica. Attraverso l'ironia e la parodia poi mette in evidenza le assurdità sociali e le contraddizioni della storia. Il discorso indiretto, inoltre, serve a introdurre quegli interventi, descrizioni, commenti dell'autore, filtrati quasi sempre attraverso l'ironia. L'indiretto libero, con il quale l'autore riporta in forma indiretta i pensieri e le parole dei personaggi (mettendo in evidenza il loro punto di vista), conserva le esitazioni e i tratti tipici del parlato, ha lo scopo di vivacizzare lo stile e dà spazio a una molteplicità di letture della realtà, facendo emergere verità relative e non oggettive.

I modi della narrazione e il tipo di discorso utilizzato sono diversi in ogni romanzo e i differenti livelli, all'interno di ogni opera, si combinano fra loro in modo omogeneo. Camilleri poi sembra avere particolare predilezione per il discorso diretto e ciò è, sicuramente, una conseguenza della sua lunga esperienza teatrale. Il racconto procede spesso attraverso i dialoghi dei personaggi che, nella maggior parte dei casi, non vengono descritti. Il lettore si affida per lo più alla percezione sensoriale della parlata per farsene un'idea ed è come se i personaggi, per Camilleri, finiscano per inserirsi volontariamente in una determinata realtà che li caratterizza individualmente anche attraverso la lingua. Il dialetto, come lo stesso autore dice, è «l'essenza vera dei personaggi [...], la sua lingua è il suo pensiero» (SORGI 2000: 120-121).

Il linguaggio di Camilleri non è né deformante né tragico e non può essere assimilato al plurilinguismo gaddiano (come chi ha letto l'opera di Gadda sarebbe portato a pensare). Camilleri ha più volte affermato di non considerare Gadda come un modello: piuttosto è un esempio di scrittura libera «da dubbi ed esitazioni» (*Il corso delle cose*, p. 142). La loro è una scrittura che possiede un ruolo, una motivazione: è la scrittura del coraggio «di scrivere come scrivo, il coraggio, attenzione, che è tutt'altra cosa della lezione che avrebbe potuto darmi Gadda» (CAMILLERI 2001: 45). Gadda mescola i livelli linguistici e stilistici (dialetti, lingua popolare, forme della lingua letteraria ed arcaica, gerghi, lingue settoriali, lingue straniere) per rappresentare gli infiniti aspetti di una realtà caotica e inafferrabile. Si serve del comico, del grottesco, dell'umorismo e della parodia, ma anche dei toni lirici per esprimere contraddizioni, dolori e tormenti. Dalla lettura della sua opera emerge un rapporto difficile con la realtà storico-sociale, una disposizione aggressiva verso le cose e la constatazione dell'inutilità della sofferenza e della vita, elementi che invece non ritroviamo in Camilleri. Entrambi, però, hanno in comune la ricerca di un linguaggio in grado di allontanarsi dall'omologazione, dalla banalizzazione e dal livellamento culturale, per dare spazio agli innumerevoli aspetti e significati della comunicazione umana. Il linguaggio di Vigàta è stato definito «una lingua per vedere il mondo»³. Esso funge, cioè, da griglia per interpretare la varietà del reale e per mettere in evidenza diverse voci, ognuna delle quali portatrice di un particolare punto di vista.

vuol magari fotografare la frastagliata e falsificatoria lettura della verità, ma a lungo andare un po' fastidiosa» (PACCAGNINI 1997).

³ Si tratta di un'affermazione di Stefano Salis (SALIS 1997: 45) che scrive: «Se il dialetto fosse confinato alle parole e ai pensieri potrebbe essere frainteso dai lettori semplicemente come intento mimetico di realismo e verosimiglianza; il suo sconfinamento e il dilagare nel referto dell'historicus avrà quindi altra valenza. Quella di fornire una precisa visione del mondo senza mediazioni ulteriori, di dare una descrizione

La visione della realtà, la mescolanza di diversi generi, linguaggi, tecniche narrative, le citazioni ricorrenti, il *pastiche*, sono considerati tratti tipici del postmoderno. Questa nozione è usata per descrivere la cultura delle società industriali, caratterizzata dalla diffusione massiccia dei mezzi di comunicazione di massa e dell'informatica, dall'accumulo incontrollato di denaro, dalla caduta delle visioni totalizzanti del mondo. La letteratura, in questo contesto, non crea nulla di nuovo e originale, ma ricicla, rielabora, combina temi, stili e linguaggi già esistenti. Molti studiosi esaltano questa nuova realtà e sottolineano l'importanza dei nuovi modi di comunicare; altri, invece, fanno notare come tutto sia dominato dall'incomunicabilità, dall'egoismo e dalla mancanza di idee. Esprimere un giudizio sul presente è difficile, anche perché la realtà è spesso contraddittoria e non è facile analizzare con distacco critico ciò che accade ogni giorno attorno a noi. L'uso del termine postmoderno, in ambito letterario, è piuttosto generico e indeterminato ed è facile far rientrare in questa categoria qualsiasi opera che abbia almeno una delle caratteristiche sopra citate. Non crediamo, al contrario di Giuliana Pieri⁴, che il giallo italiano in generale, e l'opera di Camilleri in particolare, possano essere ricondotti alla categoria del postmoderno, se non per alcuni elementi. Il plurilinguismo, nelle sue diverse forme, non è tipico dell'età contemporanea, ma è una caratteristica peculiare della tradizione letteraria italiana e non è certamente indice di mancanza di originalità. Non ci sembra dunque il caso di affermare che i romanzi di Camilleri proponano una mescolanza di elementi del passato senza l'aggiunta di nulla di nuovo. Al contrario, l'autore è stato in grado di costruire un linguaggio singolare e di creare dei romanzi popolari, ma nello stesso tempo colti. In sintonia con Bachtin «il romanziere non conosce una lingua unica, unitaria, ingenuamente (o convenzionalmente) indiscutibile e perentoria. Egli la riceve già stratificata e pluridiscorsiva» (BACHTIN 1979: 140). Il romanziere si serve della 'pluridiscorsività' tipica del linguaggio umano per costruire la propria narrazione. L'uso della lingua non è mai neutro: ogni lingua ha un significato sociale ed esprime una particolare opinione sul mondo, per mezzo di molteplici varietà, registri e linguaggi speciali.

Lo stesso Camilleri afferma di scrivere partendo dalla grammatica e dalla sintassi siciliana per arrivare a un misto di lingua e dialetto⁵. Di quali linguaggi può, allora, servirsi il 'contastorie' Andrea Camilleri? Egli ha a disposizione le varietà del dialetto siciliano e le varietà di un italiano stratificato, di una lingua nata «incomparabilmente prima dell'inizio di una qualsivoglia storia nazionale: in breve, una *lingua nonna*» (LA FAUCI 2001: 29). Con queste varietà e con la fantasia egli inventa e «cunta» le storie degli uomini.

4. *Il patto*. Analisi traduttologica del racconto

Dopo un'analisi dell'opera *Il patto*, siamo giunti alla conclusione che per poter verificare quali strategie siano state adottate da Camilleri, ma soprattutto quante di queste siano state rispettate nella traduzione spagnola, sia necessario realizzare una mappatura del testo. Ciò

e una immagine il più possibile oggettiva dei fatti narrati, proprio perché colti da una prospettiva (e quindi da una lingua) che quel mondo partecipa».

⁴ Il *postmoderno*, nel saggio di G. Pieri (PIERI 2000), è descritto mettendo in evidenza soltanto i tratti positivi che lo caratterizzano e non menzionando i giudizi divergenti della critica. È, invece, condivisibile la disapprovazione nei confronti di coloro che separano il genere giallo dalla letteratura alta.

⁵ Camilleri fa questa puntualizzazione per respingere la seguente opinione di Franco Lo Piparo: «Camilleri compie un'operazione di tipo lessicale, non di sintassi. Nei suoi romanzi ci sono dei termini dialettali ma l'impianto resta italiano. Diciamo che Camilleri parte dall'italiano per arrivare al siciliano. È una scelta sicuramente importante ma diversa da quella di Verga» (M. DI CARO, *Ma il suo siciliano è una scelta colta*, in «la Repubblica», 22 novembre 1997).

aiuterà il lettore a riconoscere quali elementi linguistici del testo originale siano confluiti in quello tradotto e, al tempo stesso, faciliterà l'analisi del testo spagnolo portandoci a riscontrarne pregi e difetti.

Abbiamo detto in precedenza che il plurilinguismo dei romanzi di Andrea Camilleri nasce dal desiderio dell'autore di narrare nell'unico modo ritenuto da lui possibile e adatto a descrivere i molteplici aspetti della realtà. L'autore parte dall'esigenza di creare un racconto a viva voce, sulla base di una lingua orale, a tratti pure corale, capace di sorprendere e divertire il lettore, ma anche di renderlo partecipe del processo culturale che la lingua di Camilleri è in grado di creare. Il plurilinguismo è, come abbiamo visto in precedenza, una conseguenza della necessità di contrastare l'omologazione linguistica attraverso la ricerca di un livello espressivo in grado di mettere in evidenza le sfumature di significato proposte dal dialetto. Ciò avviene con il preciso scopo di ottenere un maggior effetto comico, ironico, umoristico allo stesso tempo e per mettere in risalto una caratteristica spesso sottolineata dall'autore: la sua arte affabulatoria.

Nella nostra analisi procederemo su tre livelli: analizzeremo per prima cosa la presenza di elementi 'dialettali' nel testo originale (quadro 1), ne verificheremo la traduzione e procederemo a un'analisi degli aspetti che più richiamano la nostra attenzione, propri dello 'stile' dell'autore (fattori che a nostro parere perdono consistenza nel testo tradotto); analizzeremo il cambiamento di stile di alcuni passaggi che, nel testo tradotto, subiscono una vera e propria alterazione (quadro 2) e verificheremo la presenza di omissioni nella versione spagnola (quadro 3).

4.1. Elementi dialettali ne *Il patto*

Nel quadro che presentiamo di seguito abbiamo voluto riportare l'elenco completo di quei termini dialettali o comunque mescolati presenti nel testo. Il quadro è diviso in due parti: nella colonna di sinistra è riportata la versione originale e in quella di destra il testo tradotto in spagnolo.

QUADRO 1

Versione originale	Versione tradotta
nìvuro «Tutta vestita di nìvuro»	<i>negro</i> « <i>Vestida de negro</i> »
1. Macari «Macari di giorno quella donna [...]»	<i>1. Si</i> « <i>Si de día aquella mujer</i> »
paisi «su una strada fuori paisi»	<i>afueras</i> « <i>en una carretera en las afueras del pueblo</i> »
travaglio «dopo una lunga giornata di travaglio»	<i>trabajo</i> « <i>tras una larga jornada de trabajo</i> »
darrè «un pezzo proceduto darrè la signora»	<i>detrás de</i> « <i>permanecido un trecho detrás de la señora</i> »
spiò	<i>preguntó</i>

isò «La donna manco isò la testa»	<i>levantó</i> « <i>La mujer ni siquiera levantó la cabeza</i> »
parò «si parò davanti impedendole di proseguire»	<i>plantó</i> « <i>se plantó delante de ella impidiéndole el paso</i> »
scantata «per niente scantata»	<i>sorprendida</i> « <i>en absoluto sorprendida</i> »
taliarlo «si decise a taliarlo»	<i>mirarlo</i> « <i>se decidió a mirarlo</i> »
2. macari «macari se la fimmina non dava il minimo segno di nervosismo»	<i>2. aunque</i> « <i>aunque aquella mujer no demostraba el más mínimo nerviosismo</i> »
fimmina	<i>mujer</i>
parata «Le pare logico andarsene in giro, parata così?»	<i>con estas joyas</i> « <i>¿Le parece lógico ir por ahí, con estas joyas?</i> »
taliò «Angela Clemenza per un momento ancora lo taliò»	<i>miró</i> « <i>Angela Clemenza lo miró un instante</i> »
1. pigliò «Montalbano con due ditte le pigliò»	<i>1. tomó</i> « <i>Montalbano la tomó</i> »
assittata «Appena assittata in auto»	<i>sentada</i> « <i>En cuanto estuvo sentada en el coche</i> »
«Contrada Gelso»	« <i>A Gelso</i> »
spiare «Avrebbe voluto spiare alla signorina»	<i>preguntar</i> « <i>Hubiera querido preguntarle</i> »
allùra allùra «parevano allùra allùra pittate di verde»	— « <i>le parecieron pintadas de verde</i> »
squisita «Lei è una persona squisita»	<i>amable</i> « <i>Ha sido usted muy amable</i> »
tirò fora «tirò fora una chiave»	<i>sacó</i> « <i>sacó una llave</i> »
raprì «raprì la porta»	<i>abrió</i> « <i>abrió la puerta</i> »
trasi	<i>entró</i>
1. manco «Non erano manco le sette»	<i>1. todavía</i> « <i>No eran todavía las siete</i> »
arrisbigliò «l'arrisbigliò una telefonata»	<i>despertó</i> « <i>lo despertó la llamada</i> »

2. pigliata «gli era pigliata di voler parere il primo della classe»	2. <i>despertado</i> « <i>se había despertado con ganas de parecer el primero de la clase</i> »
niscìva «non niscìva più di casa»	<i>salía</i> « <i>no salía de casa</i> »
cammarèra «Ogni mattina veniva una cammarèra»	<i>mucama</i> « <i>Cada mañana venía una mucama</i> »
assittata, pizzo, seggia «assittata in pizzo a una seggia»	<i>sentada, borde, silla</i> « <i>sentada en el borde de una silla</i> »
narrè «muovendo il busto avanti e narrè»	<i>atrás</i> « <i>moviendo el tronco adelante y atrás</i> »
càmmare, cammarìno «ci sono due grandi càmmare da letto, due bagni e un cammarìno»	<i>dormitorios, estudio</i> « <i>hay dos dormitorios grandes, dos cuartos de baño y cuarto pequeño</i> »
Talía «Talía qua»	<i>Mira</i> « <i>Mira aquí</i> »
3. macari «ha macari sparato al busto di Wagner»	3. <i>pero cuando</i> « <i>pero cuando disparó al busto de Wagner</i> »
3. ha pigliato «ha pigliato in piena fronte il professore»	3. <i>atravesó</i> « <i>atravesó la frente del profesor</i> »
2. manco «non si fermava manco a cannonate»	2. <i>ni</i> « <i>no podían pararlo ni a cañonazos</i> »
nipotuzzo «si è scassato la minchia»	<i>sobrinito</i> « <i>hizo una tontería</i> »
si calò «si calò verso il camino»	<i>se dirigió</i> « <i>se dirigió a la chimenea</i> »
dintra «infilò una mano dintra le cenere»	<i>entre</i> « <i>metió una mano entre las cenizas</i> »
tastiò	<i>buscó</i>
salutamo «Salutamo il giudice, quando arriva»	<i>saluda</i> « <i>Saluda de mi parte al juez cuando llegue</i> »
«a petto di lei»	« <i>frente a ella</i> »
arriniscì «arriniscì ad articolare il commissario»	<i>consiguió</i> « <i>consiguió articular el comisario</i> »
4. pigliarono «pigliarono a odiarsi»	4. <i>empezaron</i> « <i>empezaron a odiarse</i> »
«Vuole babbare?»	« <i>¿Bromea?</i> »

appresso «Il fatto è che mi telefonò il giorno appresso»	<i>siguiente</i> « <i>El hecho es que me llamó al día siguiente</i> »
cangiavano «le cose cangiavano»	<i>cambiaban</i> « <i>así las cosas cambiaban</i> »
5. pigliato «Perché avevamo pigliato un impegno, fatto un patto»	<i>5. teníamos</i> « <i>Porque teníamos un compromiso, habíamos hecho un pacto</i> »
Si susì	<i>Se levantó</i>
raprì	<i>abrió</i>
avanti «raprì la stessa borsetta della sera avanti»	<i>anterior</i> « <i>abrió el mismo bolso que llevaba la noche anterior</i> »
pruì «lo pruì al commissario»	<i>dio</i> « <i>se lo dio al comisario</i> »
aieri «E guardi che aieri matina gli telefonía per assicurarmi meglio»	<i>ayer</i> « <i>Ayer por la mañana lo llamé para asegurarme</i> »
6. pigliato «Povero Corrado, s'è pigliato un tale spavento!»	<i>6. asustó</i> « <i>¡Pobre Corrado, se asustó tanto!</i> »
isarsi	<i>levantarse</i>
dichiararla in arresto «Isarsi in piedi e dichiararla in arresto?»	<i>arrestarla</i> « <i>¿Levantarse y arrestarla? »</i>

Da una prima verifica sembra che la confluenza nel testo tradotto di quei termini in un certo senso 'manomessi' volutamente dall'autore (per le ragioni citate in precedenza) è scarsa. La traduzione quindi ha optato per annullare ogni sorta di sperimentazione e l'equivalenza tra il testo originale e quello tradotto è piuttosto dubbia.

Vorremmo soffermarci brevemente su alcuni passaggi del racconto e analizzare la scelta di alcune strategie traduttologiche.

- *macari*

1. macari «Macari di giorno quella donna»	<i>1. si</i> « <i>Si de día aquella mujer</i> »
2. macari «macari se la fimmina non dava il minimo segno di nervosismo»	<i>2. aunque</i> « <i>aunque aquella mujer no demostraba el más mínimo nerviosismo</i> »
3. macari «ha macari sparato al busto di Wagner»	<i>3. pero cuando</i> « <i>pero cuando disparó al busto de Wagner</i> »

Vediamo in questo esempio tre usi diversi dell'avverbio *macari* (traducibile in italiano con *anche* (*se*) o *sebbene*). Solo nell'esempio 2 la traduzione sembra appropriata, molto meno nel primo e nel terzo caso.

- *pigliare*

1. pigliò «Montalbano con due dita le pigliò»	1. <i>tomó</i> « <i>Montalbano la tomó del brazo con delicadeza</i> »
2. pigliata «gli era pigliata di voler parere il primo della classe»	2. <i>despertado</i> « <i>[...] se había despertado con ganas de parecer el primero de la clase</i> »
3. ha pigliato «ha pigliato in piena fronte il professore»	3. <i>atravesó</i> « <i>atravesó la frente del profesor</i> »
4. pigliarono «pigliarono a odiarsi»	4. <i>empezaron</i> « <i>empezaron a odiarse</i> »
5. pigliato «Perché avevamo pigliato un impegno, fatto un patto»	5. <i>teníamos</i> « <i>Porque teníamos un compromiso, habíamos hecho un pacto</i> »
6. pigliato «Povero Corrado, s'è pigliato un tale spavento!»	6. <i>asustó</i> « <i>¡Pobre Corrado, se asustó tanto!</i> »

Nella resa di *pigliare* osserviamo ben sei traduzioni diverse. Nell'esempio 1, la traduzione di *piglió* con «*tomar*» è abbastanza appropriata e si avvicina al senso dell'originale, anche se l'espressione «con due dita» lascia spazio in spagnolo a un «con *delicateza*», un po' ambiguo se ci atteniamo alla traduzione in senso stretto. Vediamo invece che, nell'esempio 2, il «*tomar*» del caso precedente ha lasciato posto a un «*se había despertado*» che, invece, poteva essere reso con un «*se le había antojado*», forse più vicino all'originale. Qui il significato italiano è piuttosto simile all'espressione, certamente colloquiale, «gli era presa (la voglia di...)» che in spagnolo è stato reso con un «*se había despertado con ganas de...*» (si era svegliato con la voglia di...). Nell'esempio 3, poi, «ha pigliato», nel senso di colpire/prendere, si è trasformato in un «*atravesar la frente*». Diverso il caso dell'esempio 4, in cui «pigliarono a odiarsi», nel senso di «presero/cominciarono a odiarsi», è stato tradotto giustamente con un «*empezaron*». Nell'esempio 5, il participio «pigliato», sinonimo di «preso» in italiano standard, è tradotto con un «*teníamos*», cioè, «avevamo un impegno o accordo/patto». Infine, l'esempio 6, che in un italiano standard ben si renderebbe anche con «si prese un bello spavento», ci mostra come il senso dell'originale scivoli verso una semplificazione della frase e quindi «*se asustó mucho*» (si spaventò molto). Si potrebbe pensare anche a un'altra soluzione: «*se cogió/se pilló un susto/revuelo/rebote*», espressioni molto vicine al significato originale. Riassumendo: abbiamo esaminato sei casi in cui la traduzione si risolve in sei modi diversi (non tutti, come abbiamo visto, appropriati).

- *manco*

1. manco «Non erano manco le sette»	1. <i>todavía</i> «No eran todavía las siete»
2. manco «non si fermava manco a cannonate»	2. <i>ni</i> «no podían pararlo ni a cañonazos»

La traduzione in spagnolo dell'avverbio *manco* – di uso colloquiale, che in un italiano standard potrebbe essere reso con un «nemmeno» o «neanche» – desta in noi qualche perplessità. Com'è possibile osservare, nell'esempio 1 *manco* assume propriamente il significato appena descritto, «nemmeno/neanche», tradotto in spagnolo «*todavía*» (rende abbastanza bene l'elemento della sorpresa per il fatto che, appunto, «non erano nemmeno le sette»), ma nell'esempio 2, invece, il traduttore lascia spazio a un perentorio «*ni*» (in italiano, *né*). In entrambi i casi, come del resto abbiamo visto anche negli esempi precedenti, è certa la perdita dell'espressività dialettale/colloquiale del testo originale. Riteniamo che forse sarebbe più appropriato usare «*ni siquiera*»; espressione colloquiale, e traduzioni più calzanti potrebbero essere: «No eran *ni siquiera* las siete [...]», «[...] no se detenía *ni siquiera* a cañonazos».

mucama

Intendiamo ora soffermarci su altre questioni di carattere linguistico. La prima si riferisce all'utilizzo del termine *mucama*, espressione popolare di origine latinoamericana (come ci conferma il Diccionario de la Real Academia) che sembra inappropriato in questa sede, anzi esagerato, in quanto produce una sorta di non necessaria esotizzazione (altrove, invece, auspicabile), pur esistendo nella lingua spagnola espressioni (comunque colloquiali) che a nostro avviso avrebbero meglio potuto rendere il senso: *muchacha*, *sirvienta*, *doméstica*, *criada*, *asistentá*, come pure l'ancor più popolare *chacha*.

Cammarèra «Ogni mattina veniva una cammarèra»	<i>mucama</i> «Cada mañana venía una mucama»
--	---

minchia

Nel riquadro più in basso troviamo altri esempi che hanno richiamato la nostra attenzione. Il primo riguarda il colorito termine «*minchia*» che, contrariamente a quanto vuole farci intendere la traduzione, non si riferisce alla semplice «*tontería*» e quindi nella traduzione spagnola il senso dell'originale si allontana. Una prima proposta, potrebbe in un certo senso rendere di utilizzare le più colloquiali espressioni: *estar harto*, *estar hasta la coronilla*, *estar hasta la polla* (tre diverse versioni, in un grado crescente di scurrilità, che possono meglio interpretare le intenzioni dell'autore).

caló

Il secondo esempio, invece, riguarda l'uso del verbo «*caló/calarsi*», cioè, «*abbassarsi*», «*flettersi*». La versione in spagnolo non sembra interpretare correttamente l'originale: «*se dirigió*», cioè, «*si diresse*»: è come se cambiasse la prospettiva della scena e si pensasse al commissario mentre si dirige verso il caminetto e non al commissario che si china a raccogliere un oggetto. Potrebbe essere una buona alternativa, per esempio, mettere «*se agachó*» nel senso di «*chinarsi*».

scantata

L'espressione «scantata», che in dialetto assume il significato di «spaventata» e non «sorpresa», è stata invece resa in modo da determinare una certa ambiguità traduttologica. Non sarebbe nemmeno fuori luogo tradurre con un *asustada*, *aterrada*, *atemorizada*. Si possono addirittura proporre versioni più 'popolari', in una sorta di tentativo almeno di avvicinamento al testo originale, fino a sfiorare quasi la 'volgarità', come potrebbe essere l'uso del termine *giñada*.

«si è scassato la minchia»	« <i>hizo una tontería</i> »
si calò «si calò verso il camino»	<i>se dirigió</i> « <i>se dirigió a la chimenea</i> »
scantata «per niente scantata»	<i>sorprendida</i> « <i>en absoluto sorprendida</i> »

4.2. Elementi dialettali ne *Il patto*

Nel quadro 2 abbiamo voluto evidenziare la resa in lingua spagnola di passi che nell'originale sono caratterizzati da peculiarità stilistiche che invece sono andate perse o sono state modificate senza ragione nel processo traduttivo. In particolare possiamo notare che si verificano due tipi di fenomeni: da una parte l'intervento del traduttore che agisce sul testo, anche se sembra rispettarne l'idea originale; dall'altra, invece, pur avendolo potuto fare, osserviamo che il traduttore non prende in considerazione possibilità alcuna di sperimentare.

QUADRO 2

Versione originale	Versione tradotta
«viaggiava a lento»	« <i>conducía despacio</i> »
«gli arrivavano gli odori di una notte di mezzo maggio»	« <i>le llegaban los aromas de una noche de mediados de mayo</i> »
«stonavano col resto della faccia per la conservata giovinezza»	« <i>que resaltaban en su rostro por su expresión juvenil</i> »
«Montalbano con due dita le pigliò»	« <i>Montalbano la tomó del brazo</i> »
«la borsetta era gonfia»	« <i>el bolso estaba lleno</i> »
«brevi indicazioni sulla strada da pigliare»	« <i>breves indicaciones sobre el camino</i> »
«Pasquano è all'opera»	« <i>Pasquano está trabajando</i> »
«l'ultimo colpo l'ha riservato a lui»	« <i>el último tiro ha sido para él</i> »
«stava a bruciare lettere e fotografie»	« <i>estaba quemando letras y fotografías</i> »
«le teneva in questo baule qua che ora è vacante»	« <i>las guardaba en este baúl que ahora está vacío</i> »
«Montalbano non lo stava a sentirsi»	« <i>Montalbano no lo escuchaba</i> »

«sotto le dita gli venne un quadratino spesso, di cartoncino»	« <i>palpó con los dedos un cartoncito cuadrado</i> »
«Venga da questa parte, la casa è diventata troppo grande per me da quando è morto mio fratello il generale»	« <i>Venga por aquí. Desde que murió mi hermano, el general, la casa es demasiado grande para mí sola</i> »
«la stessa precisa impressione che aveva provato nel terremoto del Belice»	« <i>la misma impresión que tuvo durante el terremoto de Beliceo</i> »
«Franò su una seggia»	« <i>Se sentó en una silla</i> »
«È una storia vecchia come il cucco, si annoierà»	« <i>Es una historia vieja como el mundo, se aburrirá</i> »

Fra tutti gli esempi elencati nel quadro 2, vorremmo soffermarci almeno su quelli che consideriamo più interessanti. Per esempio: nel caso della frase «la borsetta era gonfia» proponiamo una traduzione più vicina all'originale «el bolso estaba inflado/hinchado»; per quanto riguarda invece la frase «brevi indicazioni sulla strada da pigliare», riprendendo lo stile a cui ci ha abituati l'autore proponiamo una versione che alterna la colloquialità del «pigliare» all'italiano standard del «brevi indicazioni sulla strada...». Il risultato potrebbe essere il seguente: «[...] breves indicaciones sobre la calle que tenía que coger/tomar/pillar». In ogni caso, offriamo tre possibilità (da quella più formale alla meno formale) per quanto riguarda l'uso del verbo «pigliare» (che nel testo tradotto scompare) e in più diamo alla traduzione spagnola un tono marcatamente a metà tra il formale e il colloquiale (rifiutando cioè qualsiasi sorta di standardizzazione, contrariamente a quanto fa invece il traduttore). Infine, la frase «Montalbano non lo stava a sentìri», che ha un carattere simile a quello dell'esempio precedente, cioè propone una mescolanza di stili, potrebbe essere resa nel seguente modo: «Montalbano no estaba por enterarse/oírlo».

Oltre all'uso mescolato della lingua a cui siamo già abituati, osserviamo nel quadro 2 altri fenomeni linguistici particolari. L'uso di quella lingua media inventata dall'autore perde consistenza anche negli esempi di traduzione che seguono:

«viaggiava a lento»	« <i>conducía despacio</i> »
«brevi indicazioni sulla strada da pigliare»	« <i>breves indicaciones sobre el camino</i> »
«Franò su una seggia»	« <i>Se sentó en una silla</i> »

Nei tre esempi precedenti continuiamo a notare la mancanza di corrispondenza tra la lingua 'camilleriana' e quella tradotta. Inoltre, la traduzione spagnola sembra sdegnare certi accorgimenti dell'autore che vuole dare perspicuità alla parlata dei protagonisti. Basti osservare le sfumature che esistono tra i due testi:

gonfia vs. lleno

«la borsetta era gonfia»	« <i>el bolso estaba lleno</i> »
--------------------------	----------------------------------

stonavano vs. resaltaban

«stonavano col resto della faccia per la conservata giovinezza»	«que resaltaban en su rostro por su expresión juvenil»
---	--

all'opera vs. trabajando

«Pasquano è all'opera»	«Pasquano está trabajando»
------------------------	----------------------------

Anche in questo caso non ci sentiamo di condividere la resa adottata nella traduzione. Ricorrendo a strategie in grado di indirizzare il testo tradotto verso un processo di sperimentazione linguistica, si poteva escogitare una formula mista, a cavallo tra la lingua standard e il colloquialismo. Per esempio, non avendo un termine d'uso in grado di rendere l'idea (e di riprodurre il senso ironico come fa Camilleri) si potrebbe optare comunque per un abbassamento di registro: «Pasquano está en el trabajo» o meglio ancora, «Pasquano ya está currando», termine molto utilizzato in uno spagnolo di registro basso.

Beliceo

Nel caso del termine *Beliceo*, poi, la scelta traduttologica lascia piuttosto a desiderare. Se l'idea del traduttore era quella di 'esotizzare' l'espressione ricorrendo a un termine meno noto, riteniamo non abbia raggiunto lo scopo desiderato. Siamo ricorsi al Diccionario de la Real Académiya per capire almeno l'origine del termine. Il risultato è stato:

La palabra Beliceo no está registrada en el Diccionario. Las entradas que se muestran a continuación podrían estar relacionadas⁶.

Abbiamo proceduto quindi a verificare l'esistenza di un aggettivo almeno simile al *Beliceo* usato nella traduzione, ma il nostro sforzo non ha prodotto altro risultato se non quello di trovare un aggettivo, *beliceño*, che non si riferisce in alcun modo al toponimo impiegato da Camilleri:

beliceño, ña

1. adj. Natural de Belice, país de América. U. t. c. s.

Come logico, invece, lo scrittore siciliano ha fatto un riferimento al tristemente noto terremoto del Belice del 1968 ricordato ancora nella memoria collettiva degli italiani per le catastrofiche conseguenze.

«la stessa precisa impressione che aveva provato nel terremoto del Belice»	«la misma impresión que tuvo durante el terremoto de Beliceo»
--	---

⁶ <http://dle.rae.es/>

4.3. Omissioni

Alcuni elementi del testo originale sembrano essersi persi nella versione tradotta. Non troviamo alcuna ragione di tali omissioni e riteniamo si tratti piuttosto di 'distrazioni traduttologiche'. Alcuni esempi:

QUADRO 3

Versione originale	Versione tradotta
dita «Montalbano con due dita le pigliò»	— « <i>Montalbano la tomó</i> »
«La casa è fatta così»	—
sadicamente «ha voluto sadicamente spaventare il professore»	— « <i>ha querido asustar al profesor</i> »

Non è presente, e non è l'unico caso riscontrato, l'espressione «allura allura» dell'esempio che segue; secondo la volontà dell'autore, serve a rendere l'idea dell'imminenza della realizzazione di un'azione (nel nostro caso della verniciatura di un oggetto appena realizzata). La nostra proposta è quella di aggiungere un «sí o sí» o «ya, ya» che comunque renda il senso dell'immediatezza di cui parlavamo in precedenza.

allura allura «parevano allura allura pittate di verde»	— « <i>le parecieron pintadas de verde</i> »
--	---

5. Conclusioni

Se dovessimo tracciare delle conclusioni, dopo aver analizzato brevemente i principali aspetti traduttologici del racconto proposto, diremmo che l'uso del dialetto in Camilleri è uno dei segni distintivi della sua opera ed è l'espressione più usata da questo autore per esaltare il ritmo scandito dall'oralità dei suoi dialoghi. Sarebbe banale pensare che la lingua dei suoi racconti sia una copia della lingua parlata. Essa nasce, piuttosto, dall'elaborazione e dalla combinazione di stili diversi i quali, a loro volta, danno vita a una scrittura multiforme in cui il dialetto assume un ruolo di grande significanza. Già dai tempi lontani de *Il corso delle cose* l'uso del dialetto, pur se incerto e circoscritto, voleva essere il tentativo di costruire un linguaggio personale e originale. Col trascorrere del tempo, è come se Camilleri si fosse disinibito, avesse cioè fatto un passo decisivo fino a giungere a una sorta di fusione con le altre varietà della lingua comune.

Il plurilinguismo delle opere di Camilleri è caratterizzato, in sintesi, dalla rottura di un rapporto diretto con la natura, dal rifiuto dei valori borghesi, dalla deformazione tragica della realtà, dall'ossessione del dolore e della morte, dalla curiosità per la cultura popolare e dalla ricerca di nuovi linguaggi che stravolgano la sintassi, il lessico e le strutture narrative tradizionali e che siano l'«espressione» di desideri, malesseri e inquietudini.

Camilleri compie dunque delle scelte artistiche individuali, non si ispira a nessuna poetica o ideologia. La sua scrittura non deriva esclusivamente da un'operazione di tipo lessicale, ma la «costruzione sintattica, gli anacoluti, l'uso allusivo di certe interiezioni, le domande che devono restare senza risposta o che ottengono reticenti risposte

monosillabiche, i sottintesi che separano una scena dalla successiva, vengono a formare una retorica che inventa molto di più dei vocaboli e degli *idiomi* locali: e cioè una ambientazione precisa che non ha bisogno di essere altrimenti descritta; una ambientazione non solo linguistica e geografica, ma preparata a divenire luogo di presenze e comportamenti già previsti» (ARTESE 2000: 102).

La scelta plurilingue di Camilleri è una scelta volta alla costruzione di un 'immaginario individuale', ma nello stesso tempo è riconducibile alla tradizione linguistica italiana e alle abitudini attuali dei parlanti. Camilleri ha prospettato la sua soluzione, la sua alternativa a una lingua percepita come piatta, senza toni e senza colori. Egli ha, probabilmente, sfruttato luoghi comuni, ha modellato il proprio linguaggio sul lessico familiare, ma ha poi trovato soluzioni originali ed è stato in grado di creare un proprio universo narrativo e di rivolgersi a un pubblico vasto e anch'esso stratificato dal punto di vista culturale: tutto ciò richiede un impegno più alto da parte di chi intenda tradurlo in un'altra lingua.

Se Andrea Camilleri gioca con il linguaggio, crediamo che il traduttore possa e debba fare altrettanto con la lingua verso la quale traduce.

BIBLIOGRAFIA

- ARTESE, ERMINIA, *Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato*, «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione» 6 (2000).
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BERRUTO, GAETANO, *Come si parlerà domani: italiano e dialetto*, in *Come parlano gli italiani*, a cura di Tullio De Mauro, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 15-24.
- CAMILLERI, ANDREA, *Identità e linguaggio*, in *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 33-48.
- CAPRARA, GIOVANNI, *Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor*, «Trans. Revista de Traductología» 8 (2004), pp. 41-52.
- *La variación lingüística en italiano: acercamiento a la obra de Camilleri desde una perspectiva sociolingüística*, «Hikma. Estudios de Traducción / Translation Studies» 5 (2006), pp. 49-76.
- *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Málaga, Servicio Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007.
- FERRERI, SILVANA, FRANCO LO PIPARO, *Mobilità e istruzione*, in Franco Lo Piparo (a cura di), *La Sicilia linguistica oggi*, Vol. 1, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990, pp. 59-78.
- GHIGNOLI, ALESSANDRO, *La lingua orale della modernità in Italia e Spagna*, in *Tecniche, testi, strategie didattiche per il rafforzamento della produzione orale nella didattica dell'italiano LS rivolta ad alunni ispanofoni*, edición de Giovanni Caprara, Granada, Comares, 2015, pp. 53-60.
- LA FAUCI, NUNZIO, *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri*, in Nunzio La Fauci, Lucia, Marcovaldo ed altri soggetti pericolosi, Roma, Meltemi, 2001, pp. 150-163.
- PACCAGNINI, ERMANNINO, *La scrittura di Camilleri si intreccia con tre fili*, in «Il Sole 24 Ore», 3 agosto 1997.
- PIERI, GIULIANA, *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, «Delitti di carta IV» 7 (2000), pp. 57-66.
- SALIS, STEFANO, *In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri*, in «La grotta della vipera» 79-80 (1997), pp. 37-51.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.

Esperimenti di traduzione del racconto *Il patto* di Andrea Camilleri

DUILIO CAOCCI

Nel 1997 Andrea Camilleri fu invitato a Cagliari per partecipare a un seminario sui suoi romanzi. L'autore siciliano aveva di recente pubblicato il terzo e il quarto giallo della serie di Montalbano (*Il ladro di merendine*, 1996 e *La voce del violino*, 1997) e cominciava a godere di una certa visibilità. Il seminario, concepito e organizzato da Giuseppe Marci all'interno del corso di Letteratura italiana, fu seguito con molto interesse da un gran numero di studenti. Fu in quella ormai remota occasione del primo incontro galeotto del 1997 che Andrea Camilleri consegnò a Stefano Salis il racconto *Il patto*, che venne pubblicato ne «La grotta della vipera» (n. 79-80). Nel medesimo fascicolo della rivista diretta da Giuseppe Marci comparivano anche alcuni studi sul romanziere (Stefano Salis, *In attesa della mosca, la scrittura di Andrea Camilleri*, Antonio Di Grado, *L'insostenibile leggerezza del Birraio*).

Dopo tanto tempo e mentre ci troviamo ad inaugurare questa nuova avventura dedicata allo studio dell'opera di Andrea Camilleri, ci piace tornare a quel momento e riproporre il racconto accompagnato da due traduzioni, una in campidanese, l'altra in logudorese. La prima traduzione è stata realizzata da Anna Cristina Serra, poetessa sarda tra le più apprezzate e traduttrice. Della seconda è autore Paolo Pillonca, intellettuale e saggista che, negli anni, è divenuto un punto di riferimento irrinunciabile per i poeti e per gli studiosi della letteratura sarda. Due firme importanti – alle quali va tutta la nostra riconoscenza – grazie alle quali il sardo si aggiunge all'ampia lista delle lingue che tentano la difficile via della traduzione dell'opera di Andrea Camilleri.

In seguito, poiché il tema della diffusione planetaria dei romanzi del nostro autore è divenuto centrale, e in questo contesto inevitabilmente avranno parte anche le lingue minoritarie, sottoporremo *Il patto* a ulteriori prove traduttive in altre varianti della lingua sarda.

A questo obiettivo vorremo aggiungere un altro, forse persino più ambizioso, consistente in uno sforzo sperimentale teso a far sì che la lingua sarda non sia impiegata soltanto nella dimensione per così dire *classica*, ovvero nel rispetto del suo canone lessicale, grammaticale e sintattico, ma si misuri con la sfida delle lingue *impure*, delle lingue che come dice Chamoiseau non hanno l'orgoglio di se stesse, ma vogliono partecipare con umiltà al concerto dei linguaggi del mondo. Tra questi linguaggi ha cittadinanza anche il *vigatese* di Andrea Camilleri che può costituire un bel banco di prova per i traduttori in lingua sarda, così come lo è stato per quelli in molte altre lingue del mondo.

S'acórdiu

Tradotto da ANNA CRISTINA SERRA

Totu bistia de nieddu, a taconis artus, capeddeddu passau de moda, borseta de peddi luxenti apicada a su bratzu deretu, sa sennora (poita si cumprendiat própiu beni ca fut una sennora e de linna antiga e nodia) caminàt a passus curtzus ma sigurus oru-oru de sa bia, cun is ogus faci a terra, chene incuru perunu po is pagus màchinas chi ddi passànt rasenti.

Montalbano cussa fémina dd'iat àiri apubada mancai fessat a de ddi, po comenti fut nodia e po s'elegàntzia de àterus tempus chi teniat: imaginàisi a is duas e mesu de a su noti, in una bia foras de bidda. Issu fut furriendu a Marinella, a domu sua, a pustis de una ddi longa de trabballu in su commissariu, fut fadiu ma caminàt abellu. De is finestrinus abertus de sa màchina dd'arribbànt is fragus de una noti de mesu màiu e àlidus de gesminus de is giardinetus de is domus a parti dereta, ciafiadas de salamatu de parti de su mari, a manu manca. A pustis de àiri caminau po unu bellu pagu in fatu de sa sennora, si ddi fut acostiau e, indullendusì in su sedili de sa parti de su passeggeru, dd'iat pregontau:

«Cosa ddi serbit, sennora? »

Sa fémina no nd'iat pesau mancu sa conca, ni iat fatu acinnu perunu. Iat sodigau.

Su commissàriu iat allutu is farus longus, iat firmau sa vetura, ndi fut abasciau e, parendusì ananti sù, dd'iat serrau su passu. Sceti tandus sa sennora, po nudda spantada, si fut detzidia a ddu castiai. Cun sa luxi de is farus Montalbano si fut acatau ca fut antziana meda ma is ogus trinus, de unu colori asullu cracu giai-giai luxenti, scuncordànt cun totu s'àteru de sa faci po sa gioventudi chi iant aguantau. Portat orechinus de valori e in su tzugu una collana de prellas bella de fàiri spantu.

«Seu su commissàriu Montalbano» dd'iat nau tanti po no dda impentzamentai po cantu issa no essat donau perunu acinnu de scjritzu.

«Prexeri de ddu connòsciri. Deu seu sa signorina Àngiula Clemenza. Bolit calancuna cosa?» Iat cracau a pitzus de su 'signorina'. Su commissàriu nci fut bessiu:

«Deu no bollu própiu che nudda. Ma ddi parit una cosa de critériu a si nd'andai in giru cuncordada aici, a tant'oras de noti e a sola? Fustei est stétia fortunada diaderus ca no dd'ant derobbada e ghetada a unu fossu. Setzat a màchina ca nci dd'acumpangiu».

«No timu e no seu fadiada».

Fut berus, su respiru sù fut pàsidu e in faci no portàt sinnu de sudori; sceti is crapitas, biancas po su prùniu, scoviànt ca sa signorina iat caminau a pei po unu bellu tretu.

Montalbano cun dds didus dd'iat pigada abellu a unu bratzu e dda impelliat facias a sa màchina.

Àngiula Clemenza po unu momentu ancora dd'iat castiau, s'asullu de is ogus si ddi furiat comente impastau de viola, si bariat ca fut inchieta ma no iat mancu mucù e iat sétziu.

Comenti si fut ben assetiada in sa màchina, iat arrimau sa borseta in coa e s'iat carasiau abellu su brutzu deretu. Su commissàriu si fut abbizau ca sa borseta fut bella prena, depiat èssiri grai.

«A innui nci dd'acumpangiu?»

«A su bixinau Gelso. Ddi nau deu comenti ddoi lòmpiri».

Su comissàriu iat fatu unu susprexu de libberatzioni: cussu bixinau no furiat aillargu, fut a sa parti de su sartu, a pagus chilòmetrus de Marinella. Iat àiri bófiu sprecullitai sa signorina comenti mai si fut pótzia agatai a sola, a su noti, diretta a domu a pei, ma s'imponéntzia de sa fémina ddu poniat in sugetzioni.

De parti sua, sa signorina Clemenza, no iat torrau a abèrriri buca si no po donai indicus a pitzus de sa bia de sighiri. Passau unu cancellu mannu de ferru trabballau e fatu unu viali allichidiu comenti si spetat, Montalbano si fut firmau in su spaniadroxu ananti de una villeta de s'Otuxentus, a tres pianus, arrebbussada de pagu, lìmpia che su sprigu, cun sa genna e is persianas chi pariant pintadas de birdi tandus-tandus. Ndi furiant abasciaus.

«Fustei est diaderus una persona lichita. Ddi torru gràtzias» iat nau sa signorina. E iat téndiu su bratzu. Montalbano spantau de issu etotu si fut indùllu e dd'iat basau sa manu. Sa signorina Clemenza iat furriau de palas, iat forrogau in sa borseta, nd'iat bogau una crai, iat abertu sa genna, nci fut intrada, iat torrau a serrai.

No furiant nimancu is seti de a mengianu chi una telefonada de Mimì Augello, su vice sù, ndi dd'iat scidau.

«Cumpadessimì Salvo chi ti tzèrriu a cust'ora ma nc'at unu mortu, bocìu. Deu seu giai innoi. T'apu mandau una màchina».

Su tempus de si fàiri sa barba e sa màchina fut giai arribbada.

«A chini ant mortu, ddu scis?»

«Unu professori in pentzioni, ddi narànt Corradu Militello» dd'iat torrau su politziotu chi fut guidendu. «Bivit passada sa statzioni becia».

Sa domu de su spaciàu de su professor Militello fut s' passada sa statzioni, ma in sartu abertu. Innantis chi Montalbano essat atiddau su liminaxi, Mimì Augello, chi cussu mengianu teniat s'idea di èssiri su primu de sa classi, dd'iat informau.

«Su professori iat passau s'otantina. Biviat a solu, no si fut mai coiau. De unus dexi annus no poniat pei in foras. Dónnia mengianu beniat una serbidora, sa própiu de trinta annus, cussa chi dd'at agatau mortu e s'at telefonau. Sa domu est fata aici: in su pianu de pitzus ddoi at d'us aposentus de corcai mannus, d'us bànnius e un'aposeddu. In su pianu paristerra unu salotu, un'aposeddu de pràndiri, unu bànniu e unu stùdiu. Est inguni chi dd'ant mortu. Pasquano est giai trabballendu».

In s'anticamera sa serbidora, sétzia in pitzus de una cadira, prangiat chene spicigai fueddu, cun su petus anda e torra. Sa carena de su professori Militello fut incarrutzada in pitzus de sa scrivania de su stùdiu. Dotor Pasquano, su méigu legali, fut giai esaminendiddu.

«Su mortori» iat nau Mimì Augello «innantis de ddu bociri dd'at bófiu fàiri spramai chene peruna piedadi. Càstia innoi: at isparau a su lampadàriu, a sa libreria, a cussu cuadru, mi parit chi siat una cópia torrada a fàiri de *Su Bàsidu* de Velasquez...»

«Hayez» dd'iat currégiu chene gana Montalbano.

«...a sa ventana e s'ùrtimu corpu dd'at lassau po issu. Unu revolver, no nc'at bòssulus».

«No si perdaus contendu is bòssulus» si fut intremesu dotor Pasquano. «Furiant cincu, seus de acórdiu ma mancai at sparau a su bustu de Wagner chi est de brunzu, sa balla at rimbaltzau e at picigau in mesu fronti a su professori, bocendiddu»

Augello no iat insighiu.

In sa zimineru unu cucu de paperi fatu in cinisu. Montalbano boliat sciri de prus e cun una oghiada iat pregontau a su vice.

«Sa serbidora m'at nau ca de duas d'is furiat abruxendu lìteras e fotografias» iat arrespustu Augello «ddas teniat in custu bauli chi imoi est sbùidu».

Si bit ca Mimì Augello furiat in una de cussas d'is chi cumentzau chi essat a chistionai no si firmat mancu a corpus de cannoni.

«Su mortu at abertu sa genna a su bocidori, no nc'at sinnus de criàminis o imbirdis sciasciaus. Siguramenti ddu connosciat, si fidat. Unu de domu. Scis ita ti nau, Salvo? De calancuna parti nd'at a bessiri a foras calancunu nebodatzu chi fut abetendu de diora sa sienda e at pérdiu sa passiéntzia, s'at segau is callonis. Su beciu fut erricu, domus, terrenus po fabbricai».

Montalbano no fut ascurtendiddu nimancu pérdiu comenti fut avatu de arregordus de films poliziescus inglesus. Fut po cussu chi iat fatu una cosa bia própiu in unu de custus films: si fut incrubau facias a sa ziminera, nc'iat stichiu una manu in su cinixu e iat aprapuddau. Iat tentu sorti, a suta de is didus nd'iat apillau unu cuadrateddu grussu, de cartoncinu. Fut un'acodeddeddu de fotografia, mannu comente unu francubbullu. Dd'iat castiau e iat inténdiu comente una scàrriga de currenti. Mesu faci de fémina, ma comenti no connòsciri cussus ogus?

«Calancuna cosa as agatau?» sprecullitò Augello.

«No» iat torrau Montalbano. «Ascù, Mimì, pentza a totu tui, deu tengu cosa de fàiri. Saludamì su giugi, candu arribbat».

«Intrit, intrit» iat nau sa signorina Àngiula Clemenza. Si sceràt de aillargu ca fut cuntenta de ddu torrai a biri. «Bengat a custa parti, sa domu s'est fata tropu manna po mimi de candu est mortu fradi miu, su generalì. M'apu lassau custus tres aposentus in custu pianu paristerra, mi rispàrmiau is iscalas».

Is noi oras e mesu de mengianu e sa fémina furiat a primori, a faci sua su comissàriu s'intendiat brutu e comente unu peddutzoni.

«Ddi potzu cumbidai unu cafè?»

«No si pighit disturbu. Ddi depu fàiri sceti calancuna pregunta. Fustei connoscit a su professori Corradu Militello?»

«Ddu connosciu de su 1935. Tandus tenia dexeseti annus, issu unu prus de mimi».

Montalbano dd'iat castiada fissu: nudda, peruna emozione, is ogus unu lagu de monti chene frungiduras.

«Est cun disprexeri mannu chi, cretamì, a mala gana, ddi depu donai una sceda legia».

«Ma dda sciu giai comissàriu, dd'apu isparau deu!»

A Montalbano ddi fut mancada sa terra de a suta de is peis, sa própiu impressioni, s'imbili, chi iat tentu in su terremotu de su Bèlice. Nci fut arrutu in pitzus de una cadira chi, po bona sorti, portat a palas. Sa signorina Clementza puru si fut sétzia, beni posta-beni posta.

«Poita?» fut arrennèsciu a pònniri impari su comissàriu.

«Est unu contu beciu che su cucu, fustei s'at a arròsciri».

«Dd'assiguru ca no».

«Bit, a partiri de sa segunda metadi de s'Otuxentus sa famiglia mia e cussa de Corradu, po cosas chi no isciu e no apu bófiu isciri mai, si furiant primadas. Ddoi iat stétius mortus, duellus, ferimentus. Capuleti e Montecchi, s'arregordat? E nosu dûs invecis de èssiri primaus fastigiaiaus. Romeo e Giulietta, po nàrriri. Is familiari nostrus, is mius e is sùs, custa borta de grandu acórdiu in totu e po totu, s'iant pratzu, a mimi m'iant postu cun is mongias, issu nci dd'iat acabbada in collegiu. Mama mia, a s'ora de sa morti, m'iat fatu fàiri giura ca no m'ia ap'a èssiri mai coiada cun Corradu. O issu o nisciunus, ia nau deu invecis a mimi etotu. Corradu iat fatu su própiu. Po annus e annus si seus scritus, telefonaus, feiaus a manera de s'adobiai. Candu de is familias nostras fureiaus abarraus bius sceti nosu dûs deu tenia oramai sessantadûs annus e issu sessantatres. A cuss'edadi, iaus nau, siat deu che issu, ca iat èssiri stétiu unu iscimpròriu a si coiari».

«Si, andat beni, ma poita? ...»

«Ses mesis fait m'iat fatu una telefonada longa-longa. M'iat nau ca no nci dda fiat prus a abarrai a solu. Si boliat coiai cun una viuda, una parenti sua de aillargu. Ma comenti, dd'ia pregontau, a sessant'annus ti pariat unu iscimpróriu e a otanta invecis nou?»

«Apu cumpréndiu. Tandus po cussu fustei...»

«Eita est brullendu? Po mimi si podiat coiai centu bortas! Su fatu est ca m'iat telefonau sa di infatu. M'iat nau ca no iat serrau ogu. M'iat cunfessau de m'àiri nau fràulas, ca no si coiàt po timoria de sa solidadi ma poita de cussa fémina furiat innamorau diaderus. Tandus, fustei ddu cumpréndit, is cosas cumentzànt a cambiai».

«Ma poita?»

«Poita s'iaus donau su fueddu, fatu un'acórdiu».

Si ndi fut pesada, iat torrau a abèrriri sa borseta de su meri innantis chi fut arrimada in una mesixedda, nd'iat bogau unu billeteddu ingroghiu, dd'iat aportu a su comissàriu.

Nosu, Àngiula Clemenza e Corradu Militello, ananti de Deus feus giura de cantu s'ghit: su chi de nosu d'us s'at a innamorai de un'àtera persona at a pagai cun sa vida custa traitoria. Ligu, firmau e sutascritu: Àngiula Clemenza, Corradu Militello Vigàta, su dexi de gennaxu 1936».

«At ligiu? Totu comenti depit èssiri, no?»

«Ma si nd'at èssiri scarésciu!» iat nau Montalbano, giai-giai tzerriendu.

«Deu no» iat nau sa signorina, is ogus furriendusì in unu colori viola perigulosu. «E castit ca aiseru a mengianu dd'apu telefonau po ndi tènneri mellus siguresa. “Ita ses fendu?” dd'ia sprecullitau. “Seu abruxendu is literas tuas” m'iat arrespustu. Tandus seu andata a mi torrai a lìgiri s'acórdiu».

Montalbano intendiat unu circu de ferru chi fut inghitzendu a ddi strìngiri sa fronti, sudàt.

«S'arma nci dd'at fuliada?»

«No».

Iat torrau a abèrriri sa borseta e nd'iat bogau a foras una “Smith & Wesson” de centu e passa annus, manna-manna. Dd'iat donada a Montalbano.

«M'est beniu a mali a ddu fèrriri, ddu scit? No ia mai sparau primu. Scedau Corradu, s'at pigau una bella sprama!»

E imoi ita depiat fàiri? Si ndi depiat pesai e dda depiat arrestai?

Fut abarrau castiendu sa pistola, in pentzus.

«Ddi praxit?» dd'iat pregontau errì-errì sa signorina Àngiula Clemenza. «Si dd'arregalu. Tanti a mimi no mi serbit prus».

S'avénia

Tradotto da PAOLO PILLONCA

Bestida totacanta de nieddu, a tacos artos e a capeddeddu foramoda, buscita de pedde lùghida apicada a su bratzu drestu, sa signora (s'atuaiat a primore chi fut una signora e de virtude antiga) caminaiat a passos curtzitos ma seguros, in s'oru de s'istradone, ojos a terra, chene ponner aficu a sas pagas vituras chi luego la tocaian.

A de die puru cussa fémina diat aer atratu s'atentu de su cumissàriu Montalbano pro s'istile distintu e s'elegàntzia de àteros tempos, figuràdebbos a sas duas e mesa de note in unu caminu foraidda. Isse fut recuende a Marinella, a domo sua, a pustis de una die longa de trabagliu in su cumissariadu, fut istracu ma andaiat a lenu, dae sas ventaneddas abbertas de sa vitura l'imbatian a nares sos nuscos de una note de mesu maju, bentuladas de jasminu de sos ortigheddos de sas villas a s'ala dresta sua, frinas salamatadas dae su mare, a manca. A pustis de aer caminadu aizu fatu a sa signora, si li fut acurtziadu e, aurghéndesi in su sedile a s'ala de su passizeri, l'ispioteit:

«Calchi cosa bos bisonzat, signora? »

Sa fémina no artziet nemmanco sa conca e ne fateit móida peruna, prosigheit.

Su cumissàriu allueit sos faros longos, firmeit sa vitura, si nde faleit e si ponzeit in dananti sou serréndeli su passu. Tando ebbia sa signora, chene s'ispantare in nudda, si detzideit a l'abbaidare. A sa lughe de sos faros Montalbano bideit chi fut antziana pedrale ma sos ojos fun de intinnu biaitu crispu, quasi relughente, istonaian cun su restu de sa cara pro sa pitzinnia muntesa. Jighiat arracadas de valore e in tuju una guturada ispantosa de prellas.

«So su cumissàriu Montalbano» nareit pro l'assulenare, mancarì issa no aeret dadu signale de esser solóiga.

«Piaghene. Deo so sa bajana Ànghela Clemenza. Ite bos bisonzat?» Aiat marcadu subra 'bajana'. Su cumissàriu iscateit.

«Deo non chelzo nudda. Ma bos paret cosa sàbia a bessire a passizu mudada gasi, a cust'ora de note e a sa sola? Bois sezis istada fortunada a non bos aer irrobada e betada in calchi istrampu. Setzide in vitura, bos ch'acumpanzo».

«Non timo. E non so istraca».

Fut beru. S'alenu sou fut pàsidu e in cara non gighiat sinnu de suore: sas botas ebbia, biancas de piùere, iscobiaian chi sa bajana aiat caminadu a pê pro meda tretu.

Montalbano cun duos pódighes le leeit, diligu, a unu bratzu pro l'induer a sa vitura.

Ànghela Clemenza galu pro un'iscuta l'abbaideit, su chelu de sos ojos suos si fut comente impastadu de viola, s'annotaiat chi fut airada ma no aiat bogadu mutu, si fut sétzida.

Assentada in sa vitura, s'aiat postu sa buscita in coa e s'uetu a lenu su burtzu de sa manu dresta. Su cumissàriu si fut abbidu chi sa buscia fut unfiada, deviat esser grae. «A ube bos che jito?»

Carrela Gelso. Bos lu nar'eo comente b'imbàtere.

Su cumissàriu suspireit de illébiu, sa carrela Gelso non fut atesu, a s'ala de su sartu, a pagos chilòmetros dae Marinella. Diat aer chérfidu ispiotare a sa bajana de comente mai

si fut pòtida agatare a sa sola, a de note, recuende a domo a pê, ma s'archida e sa cumpostura de cussa fémina lu ponian in rezelu.

Issa, sa bajana Clemenza, non torreit a abberrer buca si non pro dare indicos curtzos subra su caminu de leare. Coladu unu cantzellone de ferru trabagliadu e atraessada una caminera alvurada tenta a deghile, Montalbano si frimeit in sa cortiza cara a una domo segnorile de s'Otighentos, a tres pianos, illatada a nou, limpia che ispiju e cun sa janna e sas persianas chi parian pintadas tando-tando a birde. Nde falein.

«Vostè est una pessone lichita. Gràtzias», nareit sa bajana. E l'intregheit su bratzu. Montalbano, ispantadu de isse matessi, s'augheit e li baseit sa manu. Sa bajana Clemenza li furrieit sas palas, computeit in sa buscita, nde tireit una jae, abberzeit sa janna, ch'intreit, torreit a tancare.

Non fun mancu sas sete de manzanu chi una telefonada de Mimì Augello, su vicàriu sou, nde l'ischideit.

«Cumpadéssimi, Salvo, si ti jamo a cust'ora ma ch'at unu mortu a balla. Deo so ja inoghe. T'apo imbiadu una vitura».

Apeit azigu su tempus de si fagher s'arva chi sa vitura lompeit.

«A l'ischis chie est su mortu?»

«Unu professore jubbiladu, si jamaiat Corrado Militello», nareit su politzoto autista. «Istat ultres s'istatzione antiga».

Sa domo de su biadu professore Militello fut a pustis de s'istatzione, ma in sartu abbertu. Innanti chi Montalbano brincheret s'intrada, Mimì Augello, chi cussu manzanu si fut imbideadu de esser su primu de sa classe, l'informeit.

«Su professore ch'aiat coizadu sos otanta. Viviat a sa sola, non si fut cojuadu mai. Dae una deghina de annos non poniat pius pê fora. Cada manzanu beniat una teraca, sa matessi dae trint'annos, sa chi l'at agatadu mortu e nos at telefonadu. Sa domo est fata gasi: in su pianu de susu b'at duos aposentos mannos de letu, duos gabinetos e un'aposeddu. In su pianu paristerra unu saloto, un'aposeddu pro bustare, unu bagnu e un'istùdiu. Igue l'an bochidu. Pasquano est trabagliende ja».

In s'anticàmera sa teraca, sétzida subra una cadrea, pianghiat a sa muda, moende su dossu a denanti e a palas. Sa carena de su professore Militello fut imbolada subra s'iscrìania de s'istùdiu. Su dutore Pasquano, su méigu legale, lu fut isaminende.

«Su mortore», nareit Mimì Augello, «innanti de lu bochire, l'at fatu ispramare chene pedu. Abbàida inoghe: at isparadu a su lampadàriu, a sa libreria, a-i cussu cuadru, mi paret chi siat una cópia de Su 'Asu de Velasquez...».

«Hayez», l'aia currezidu, isganadu, Montalbano.

«...a sa ventana e s'ùltimu colpu l'at riservadu a isse. Unu revolver, non ch'at bòssolos».

«Non nos perdemus contende sos colpos», nde besseit su dutore Pasquano. «Fun chimbe, de acordu, ma mancari at isparadu a su dossu de Wagner chi est de brunzu, sa balla est torrada in segus tanghende a su professore in mesu chizu, bochéndelu».

Augello non torreit nudda.

In sa ziminera unu monte de pabilu inchijinidu. Montalbano si fateit curiosu, ispioteit cun sos ojos su vicàriu sou.

«Sa teraca m'at nadu chi dae duas dies fut brujende lìteras e fotografias», rispondeit Augello. «Las aiat in custa cascìa chi como est bóida».

Forsi Mimì Augello fut in una de cussa dies cando, postu chi s'esseret a faeddare, non s'arreat mancu a cannonadas.

«Su mortu at abbertu a su mortore, non ch'at sinnos de istrancadura. De seguru lu connoschiat, si fidaiat. Unu de domo. A l'ischis ite ti naro, Salvo? Dae calchi bicu at a bessire unu nebode malu chi fut isetende dae tempus meda sa sienda e at pérdidu sa passéntzia, s'at segadu sa mincia. Su 'etzu fut ricu, domos, terrinos pro fràigu».

Montalbano non lu fut iscultende, fut pérdidu in ammentos de pelliculas de politzia inglesas. Pro cussu fateit una cosa chi aiat bidu in unu de cussos film: si faleit cara a sa ziminera, che ficheit una manu in sa chijina e apalpideit. Tenzeit sorte, suta sos poddighes nde li benzeit unu cuadrateddu russia, de cartonneddu. Fut unu cantigheddu de fotografia, mannu che unu francubullu.

L'abbaideit e intendeit un'isgàrrigu de corrente. Sa meidade de una cara feminina, ma comente non connoscher cussos ojos?

«Calchi cosa as àpidu?», ispioteit Augello.

«Nono», nareit Montalbano. «Intè, Mimì, pensa tue a totucantu, deo apo ite fàghere. Salùdami su magistradu, cando lompèt».

«Intrade, intrade», nareit sa bajana Ànghela Clemenza ghipada de lu torrare a bìdere. «Benide a cust'ala, sa domo s'est fata tropu manna pro a mie dae cando est mortu frade meu, su generale. M'apo lassadu custos tres aposentos in custu pianu paristerra, m'isfranco sas iscalas».

Sas noe e mesa de manzanu ma sa bajana fut a primore, cara a issa su cumissàriu s'intendeit ludrosu e iscontivizadu.

«A bos lu poto cumbidare unu gafè?»

«Non bos lêdes istrobbu. Bos devo fagher calchi pregunta ebbia. Bois connoschides a su professore Corrado Militello?»

«Dae su 1935, cumissàriu. Tando tenia degnesset'annos, isse unu de pius de a mie». Montalbano l'abbaideit fissu: nudda, perunu istriore, sos ojos che lagu de monte sena incrispaduras.

«Cun dispiaghère mannu, creidemi, a malagana, bos devo dare una nova fea».

«Ma l'isco ja, cumissàriu, l'apo isparadu deo!»

A Montalbano li mancheit sa terra suta pês, sa matessi impressione pretzisa chi aiat àpidu in su terremoto de su Bélice. Che faleit subra una cadrea chi pro bonasorte fut a palas suas. Sa bajana Clemenza puru si setzeit, cumposta a sa mezus manera.

«Proite?» resesseit a narrer su cumissàriu.

«Est unu contu betzu che cucu, vostè s'at a infadare».

«Bos asseguro chi nono».

«Bidide, dae sa segunda meidade de s'Otighentos a cust'ala, pro rejonas chi no isco e no apo mai chérfidu ischire, sa famiglia mia e sa de Corrado intrein in ódiu. B'apeit mortos, duellos, lantadas. Capuleti e Montecchi, l'azis in mente? E nois duos, a s'imbesse, non de nos odiare, nos semus innamorados. Romeo e Giulietta, pro nàrrere. Sos parentes nostros, sos mios e sos suos, in s'ocajone de su matessi pàrrere, nos dividein, a mie mi che ponzein cun sas monzas, isse che l'agabbeit in collegiu. Mama mia in su letu de morte mi fateit giurare chi non mi dia cojuare mai cun Corrado. O isse o niunu, aia nadu deo, a s'imbesse, a mie etotu. Corrado fateit sa matessi cosa. Pro annos e annos e annos nos iscrimis, nos telefonaimis, faghimis a modu de nos abbojare. Cando semus arrumbados nois ebbia, sos únicos bios de sas familias nostras, deo tenia oramai sessantaduos annos e isse sessantatres. A cussa edade, aimis cumbénnidu ambos, diat esser istada una cosa de riere a nos cojuare».

«Emmo, ja andat bene, ma proite?»

«Como ses meses mi fateit una telefonada maicantu longa. Mi nareit chi non bi la faghiat pius a addurare solu. Si cheriat cojuare una viuda, una parente sua de tesu. Ma comente, li preguntei, a sessant'annos ti pariat unu cosa de rière e a otanta nono?»

«Cumprendo. Tando pro cussu vostè...».

«Bugliende est? Pro me si podiat cojuare chentu bortas! Su fatu est chi mi telefoneit sa die a pustis. Mi nareit chi no aiat tancadu oju. Cufesseit de m'aer contadu fàulas, non si cojuaiat pro timória de sa soledade ma proite de cussa fémina si fut innamoradu de abberu. Tando, vostè cumprendet, sas cosas comintzan a giambare».

«Ma proite? »

«Ca aimis leadu un'impignu, fatu un'avéni».

Si nde peseit rea, torreit a abberrer sa buscita de su sero innantis chi fut subra de una mesita, nde bogheit unu biglieteddu ingroghidu, l'aporreit a su cumissàriu.

Nois, Ànghela Clemenza e Corrado Militello, cara a Deu juramus custu: chie de nois duos s'at a innamorare de un'àtera pessone at a pagare cun sa vida sa traitoria. Légidu, firmadu e sutiscritu: Ànghela Clemenza, Corrado Militello

Vigata, su deghe de bennarzu 1936.

«Légidu azis? Totu comente devet esser, no? »

«Ma si nd'at a esser ismentigadu!» nareit Montalbano. Guasi abboghineit. «Deo nono» nareit sa bajana, sos ojos furriéndesi in intinnu viola perigulosu. «E miret chi eris manzanu li telefoni pro mi nd'assicurare mezus. “Ite faghes”? l'ispiotei. “So brujende sas literas tuas”, mi rispondeit. Tando andei a mi torrare a leger s'avénia».

Montalbano intendiat unu chilciu de ferru chi aiat comintzadu a l'istringher su chizu, sueraiat.

«S'arma frundida che l'azis?»

«Nono».

Torreit a abberrer sa buscita, nde tireit fora una “Smith & Wesson” chentenària, manna-manna. La deit a Montalbano.

«M'est bénnidu male a lu lantare, ischides? No aia isparadu mai innanti. S'iscuru, Corrado, s'at leadu unu bellu assuconu!»

E como ite deviat fàghere? Pesaresinde pro l'arrestare?

Arrumbeit abbaidende sa pistola, in dudas.

«A bos piaghet?» ispioteit rie-rie sa bajana Ànghela Clemenza. «Bos l'istrino. Tantu a mie non mi bisonzat pius».

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 GONZÁLES, SALIS, SERRA)

E adesso tocca a tutti noi raccontare,
per chi ha avuto la fortuna di parlarci, di sfiorarlo o anche solo di mancarlo,
il nostro incontro con Andrea Camilleri.

Francesco Piccolo

Il compito che ci proponiamo è quello di indagare la rete di rapporti intertestuali che l'opera camilleriana propone sia nella dimensione sincronica, sia in quella diacronica; l'adesione al sistema dei generi letterari e la sua violazione tesa a costruire un'ipotesi di romanzo rapportabile al tempo storico e culturale nel quale viviamo; il modo in cui lo scrittore vuole declinare, nell'oggi, il tema antico del rapporto tra il vero storico e la finzione creativa che talora supera i confini del fantastico. Senza dire dei contenuti sociali e politici, spesso fortemente marcati ed espressi sia nelle scritture creative sia – e più esplicitamente – in quella vasta porzione dell'opera costituita da articoli, interviste e commenti, che hanno fatto dello Scrittore una figura di riferimento nel panorama intellettuale italiano.

ISBN 978-889417520-2



9 788894 175202