

Quaderni camilleriani 16

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

La memoria e il progetto



Quaderni camilleriani 16

La memoria e il progetto

Comitato Scientifico

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÀREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARÍA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

Direzione

GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)
MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale

PAOLO LUSCI (paololusci@gmail.com)

Coordinamento redazionale

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

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani 16

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

La memoria e il progetto

A cura di
Giovanni Caprara

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 16

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

La memoria e il progetto

ISBN: 979-12-80024-31-2

2022 Grafiche Ghiani

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

QUADERNI CAMILLERIANI 16

- 7 *Premessa*
GIOVANNI CAPRARA, GIUSEPPE MARCI
- 9 *La memoria (2004-2021). Consuntivo delle linee di ricerca sviluppate nei Seminari cagliaritari e nei Quaderni camilleriani*
GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE
- 16 *Il Seminario a Beirut*
CATERINA CARLINI
- 18 *Un saluto dal Libano*
MONICA ZECCA
- 19 *Il Seminario a Praga*
ALBERTA LAI
- 22 *I Seminari in terra iberica*
GIOVANNI CAPRARA
- 28 *Dall'alba all'orizzonte: riflessioni e note psicologiche a margine del IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri*
GIUSEPPE FABIANO
- 37 *Os velhos marinheiros di Jorge Amado tradotto in italiano*
RAFAEL FERREIRA DA SILVA
- 49 *Storie archetipali di vecchi marinai*
GIUSEPPE MARCI
- 60 *Per lo studio degli aspetti formali della narrativa camilleriana: qualche proposta*
LUIGI MATT
- Gli amici di Camilleri**
- 67 *Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Andrea Camilleri e Ruggero Jacobbi*
SIMONA DEMONTIS
- 76 *L'influenza italiana nel teatro brasiliano*
LUCIANA NASCIMENTO DE ALMEIDA
- La biblioteca di Camilleri**
- 82 *Roberto Bolaño*
CHIARA BOLOGNESE

Premessa

GIOVANNI CAPRARA, GIUSEPPE MARCI

Raccogliamo, nella prima parte di questo volume, *La memoria e il progetto*, un riepilogo non nostalgico, e tanto meno compiaciuto, delle attività svolte nel corso degli anni dai Seminari e dai *Quaderni* dedicati all'opera di Camilleri: con lo sguardo teso verso ipotesi future e nuove ricerche che vorremmo avviare e seguendo la rotta tracciata dai due Seminari tenuti a Cagliari e a Fortaleza nel corso del 2021, anno in cui le perduranti restrizioni si sono trasformate in occasioni di incontri avvenuti nella forma telematica e orientati a proporre, insieme ai bilanci, aperture verso campi non ancora dissodati.

Per tale motivo, agli interventi che ripercorrono la storia dei Seminari, abbiamo fatto seguire il contributo di Giuseppe Fabiano, capace di generare quello che, impiegando un termine mutuato dal linguaggio economico, potremmo definire un 'rimbalzo', intendendo dire del passaggio dalla considerazione del percorso fin qui compiuto alle ulteriori traiettorie che possono essere determinate da altre indagini.

Il nodo sta essenzialmente nello studio. A molti lettori, e a qualche ricercatore, i romanzi e i racconti di Andrea Camilleri erano sembrati divertenti modi per trascorrere il tempo in una lettura poco impegnativa, fatti di cronache paesane espressi in un linguaggio bizzarro. Solo attraverso una più acuta riflessione è stato possibile scoprire che quelle opere celano tessiture tali da rendere inadeguata l'ipotesi di un intrattenimento letterario forse anche gradevole, ma nulla più; al contrario, custodiscono al loro interno strutture narrative che meritano di essere portate alla luce, e offrono spunti per linee di analisi che si riferiscono ad ambiti diversi, la cui trasversalità si manifesta in maniera spesso evidente.

Gli esempi da citare a conferma di tali opinioni possono essere molteplici; in questo volume abbiamo provato a sondare aspetti non ancora osservati, quali l'attenzione (di diversa intensità) che Camilleri ha rivolto verso due scrittori sudamericani, Jorge Amado e Roberto Bolaño, e, più ampiamente, abbiamo iniziato a occuparci del rapporto tra Camilleri e il Brasile, ovvero una terra in cui, alla metà del Novecento, una fitta schiera di intellettuali italiani – registi, attori di teatro e di cinema – ha svolto un'opera meritevole di ricordo, in qualche modo collegata agli interessi poi manifestati dal nostro Autore. Uno dei tramiti di questa relazione tra Italia e Brasile è stato Ruggero Jacobbi, che con Camilleri ebbe duraturi e intensi rapporti culturali e di amicizia.

Nascono così, nel nome di Bolaño e di Jacobbi, due sezioni dei *Quaderni* dedicate alla 'Biblioteca' e agli 'Amici' di Camilleri. Una biblioteca immateriale, fatta di citazioni sparse nelle opere e nelle interviste (alle volte appena un cenno, come avviene per *I detective selvaggi* e *La pista di ghiaccio*; ma non dobbiamo trascurarlo), che vorremmo a poco a poco ricostruire, e una schiera di amici che, per lo più, hanno rappresentato una parte importante della cultura letteraria, teatrale, cinematografica dell'Italia novecentesca. Le schede che qui presentiamo possono costituire l'avvio per la ricomposizione di un *puzzle* di ampie proporzioni, le cui tessere rimandano a Paesi e a storie di tutto il globo.

Un progetto di ricerca qual è quello cui qui facciamo riferimento diverrà utile soprattutto se sapremo inquadrarlo in una prospettiva che esplori gli aspetti formali della

narrativa camilleriana e se sapremo orientare le singole particole del lavoro verso studi filologico-letterari volti a scoprire i segreti di lingua e stile che lo scrittore di Porto Empedocle ha racchiuso nella sua opera.

La memoria (2004-2021)

Consuntivo delle linee di ricerca sviluppate nei *Seminari* e nei *Quaderni camilleriani*

GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI e VERONKA SZŐKE

Gli anni indicati nel titolo hanno, come si può comprendere, un valore simbolico: il Seminario del 2004, *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, ha avuto, in un certo senso, funzione di inconsapevole apripista, in quanto già conteneva *in nuce* l'idea di riunire in una medesima circostanza di studio ricercatori esperti e giovani alle prime prove di analisi dell'opera di un autore.

Ma un ritmo regolare – e una fisionomia più strutturata – i *Seminari* hanno assunto nel 2013, in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* ad Andrea Camilleri. Di lauree, il Maestro ne ha collezionate molte, prima di quella ricevuta a Cagliari e dopo: la specificità di quella cagliaritana consiste nel fatto che l'Università volle accompagnare la ritualità della cerimonia con un percorso di formazione degli studenti e di indagine sull'opera camilleriana. Un *seminario*, insomma, ovvero uno spazio nel quale specialisti di una materia trasmettono sapere e dialogano con studenti che hanno approfondito un argomento specifico e si cimentano nell'esposizione del tema: in quella occasione, al cospetto dell'Autore. La qual cosa ha costituito uno stimolo (e una soddisfazione) di non poco rilievo.

Conclusa così una fase sperimentale, i *Seminari* sono *entrati a regime* o, meglio, hanno acquisito regolarità definendo, progressivamente, un loro peculiare contorno sia dal punto di vista dei contenuti sia sotto il profilo del coinvolgimento di altre istituzioni universitarie, non solo italiane. L'esperienza, ricca sul piano culturale, ha determinato la costituzione di un patrimonio di riflessioni critiche e idee scaturite dagli interventi preparati ed esposti nei diversi appuntamenti, che ha potuto conservare la sua originaria configurazione poiché non si è disperso in una varietà di pubblicazioni accademiche, ma è rifluito all'interno di un contenitore *dedicato*, i *Quaderni camilleriani* (collana di volumi avviata nel 2016) che, oltre a conservare le conoscenze acquisite, restituisce traccia del *clima* scientifico e umano che ha caratterizzato quegli incontri seminariali.

Per meglio osservare il profilo dei *Seminari* e quanto in essi prodotto nel corso del tempo, è apparso utile elaborare una serie di prospetti relativi ai campi di indagine affrontati e agli eventuali ulteriori argomenti trattati nei *Quaderni camilleriani*, in modo da ricostruire un quadro complessivo – il più possibile completo – degli ambiti di ricerca esperiti anno per anno, corredato anche dai nomi degli autori cui è stata dedicata specifica trattazione (**Tavole 1-3**).

Un'apposita Tavola fornisce poi l'elenco delle opere di Andrea Camilleri discusse nei *Seminari* (con indicazione in parentesi dell'anno di riferimento), accompagnate dalla sigla "QC" nel caso in cui tali studi siano apparsi sui *Quaderni camilleriani* (**Tavola 4**).

La **Tavola 5** propone un riepilogo delle ulteriori attività svolte dal quale si evince la loro tipologia, entità e frequenza: mostre, presentazioni di volumi e del progetto elettronico *CamillerINDEX*, proiezioni di filmati, incontri con autori e attori, tavole rotonde, laboratori di scrittura, attività di formazione dedicate anche a studenti della scuola secondaria di primo e secondo grado.

Un'ultima Tavola elenca, in ordine temporale, le sessioni dei *Seminari camilleriani* di Cagliari tenutesi in altre sedi universitarie, prevalentemente estere (**Tavola 6**).

Tavola 1

Campi di indagine in sequenza cronologica (*Seminari camilleriani* e *Quaderni camilleriani*: 2004 + 2013-2021)

<p>2004 Numero zero* LINGUA & STILE; NARRATIVA; ROMANZI FANTASTICI; ROMANZI POLIZIESCHI; ROMANZI STORICO- CIVILI; SICILIA; STORIA & SOCIETÀ</p>	<p>2013 I ARTE; NARRATIVA; TELEVISIONE & CINEMA</p>	<p>2014 II ARTE; LINGUA & STILE; NARRATIVA; ROMANZI POLIZIESCHI; ROMANZI STORICO-CIVILI; STORIA & SOCIETÀ; TELEVISIONE & CINEMA; TRADUZIONE (franc.; ingl.; ted.; spagn.; catal.; port.; arabo)</p>
<p>2015 III ARTE; DONNE; NARRATIVA; ROMANZI POLIZIESCHI; SICILIA; STORIA & SOCIETÀ <i>M. Vázquez Montalbán, L. Sciascia</i></p>	<p>2016 IV ARTE; MEDITERRANEO; NARRATIVA; ROMANZI FANTASTICI; ROMANZI POLIZIESCHI; ROMANZI STORICO- CIVILI; TELEVISIONE & CINEMA; TRADUZIONE (ted.; oland.; arabo) <i>G. Simenon, S. D'Arrigo</i></p> <p>QC 1 e QC 2 GEOGRAFIA & SOCIETÀ; LINGUA & STILE; SICILIA; STORIA & SOCIETÀ; TRADUZIONE (sardo camp.; sardo logud.; spagn.)</p>	<p>2017 V GEOGRAFIA & SOCIETÀ; NARRATIVA; SICILIA; STORIA & SOCIETÀ; TELEVISIONE & CINEMA TRADUZIONE (ingl.; spagn.; port.) <i>J. M. Comiti</i></p> <p>QC 3 e QC 4 LINGUA & STILE; TRADUZIONE (catal.; norv.; franc.; oland.; ted.; port.) <i>M. Vázquez Montalbán</i></p>
<p>2018 VI “Camilleri/il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni” GEOGRAFIA & SOCIETÀ; INSULARITÀ; MEDITERRANEO NARRATIVA; ROMANZI POLIZIESCHI; STORIA & SOCIETÀ TELEVISIONE & CINEMA; TRADUZIONE (arabo) <i>M. Vázquez Montalbán, D. Chraïbi, É. Mendoza, D. Leon, L. Silva</i></p> <p>QC 5 e QC 6 LINGUA & STILE; SICILIA; TRADUZIONE (franc.; sardo camp.; spagn.)</p>	<p>2019 VII “Isole e olivi: paesaggi naturali e umani nella letteratura” DONNE; FUMETTI; INSULARITÀ; MONDO CLASSICO; NARRATIVA; OLIVI E PAESOLOGIA; ROMANZI FANTASTICI; ROMANZI STORICO- CIVILI; STORIA & SOCIETÀ; TELEVISIONE & CINEMA; TRADUZIONE (ingl.; spagn.; pol.) <i>S. Agnello Hornby</i></p> <p>QC 7, QC 8 e QC 9 MEDITERRANEO; ROMANZI POLIZIESCHI; SICILIA</p>	<p>2020 VIII</p> <p>MONDO CLASSICO**</p> <p>QC 10, QC 11, QC 12 e QC 13 ARTE; CAMILLERI FANS CLUB; LINGUA & STILE; NARRATIVA; POESIA; ROMANZI FANTASTICI; STORIA & SOCIETÀ; TELEVISIONE & CINEMA; TRADUZIONE (arabo; franc.; spagn.; catal.; pol.) <i>S. Agnello Hornby</i></p>

* Seminario organizzato dalla Facoltà di Lingue e letterature straniere di UNICA.

** Il testo dell'intervento presentato durante il Seminario è stato pubblicato sulla rivista «Classico Contemporaneo», 2020.

<p>2021 IX*** “La memoria e il progetto”</p> <p>QC 14, QC 15 e Numero speciale BIBLIOGRAFIA CAMILLERIANA; LINGUA & STILE [dialetto genovese]; NARRATIVA; TELEVISIONE & CINEMA <i>C. Pavese, L. Pirandello, E. Pound</i></p>		
---	--	--

La ricognizione effettuata ha portato alla individuazione di un ampio ventaglio di campi di indagine ai quali si è applicata, nell’ambito dei *Seminari*, la ricerca; fra questi spicca la Narrativa, che costituisce, come è ovvio, la voce più rappresentata, suddivisa nella sue specifiche articolazioni: romanzi polizieschi, storico-civili e fantastici, con limitate, ma interessanti, incursioni anche nella più circoscritta e meno nota produzione poetica giovanile.

Pressoché uguale densità presentano i contributi dedicati al contesto storico e alle caratteristiche sociali dei mondi tratteggiati da Camilleri (riuniti sotto le etichette: Storia & società; Geografia & società; Mediterraneo), nonché alla riduzione televisiva della serie del Commissario Montalbano e ad altre realizzazioni filmiche tratte da sue opere (registrate sotto la voce Televisione & cinema).

Punto di forza di molti *Seminari* è stata l’attenzione critica riservata alla complessa operazione attraverso la quale un numero notevole di testi camilleriani è stato trasposto in lingue europee ed extraeuropee, dibattito che ha coinvolto in prima persona anche i traduttori, ciascuno dei quali ha voluto condividere le specifiche difficoltà incontrate: soprattutto, nella resa delle parti in vigatese, ma anche, più in generale, nel riprodurre quegli aspetti, non solo linguistici, del mondo siciliano che necessitano di una mediazione – da calibrare con accortezza – per poter essere compresi e apprezzati in contesti da esso distanti geograficamente e per tradizioni.

Un orientamento scientifico che è andato consolidandosi nel tempo ha interessato lo studio della lingua, o meglio, delle lingue, impiegate da Camilleri – a partire dal fenomeno più macroscopico, ovvero il vigatese – considerate nella loro varietà regionale e di registro stilistico.

Al di là di questi temi ‘istituzionali’ e imprescindibili, la ricerca ha preso talvolta anche indirizzi inaspettati con indagini dedicate a temi che, in apparenza marginali, hanno invece rivelato una loro forte ragione di essere, come è il caso di quelli riuniti sotto l’etichetta Arte, a partire dal rapporto intrattenuto da Camilleri con gli artisti che ha ammirato e, in taluni casi, personalmente conosciuto, inclusi gli illustratori delle sue opere, e senza dimenticare quel filone della produzione camilleriana in cui egli si cimenta a rivisitare con fantasia alcuni snodi nella vita di grandi artisti del passato (Caravaggio, Kokoschka, Renoir).

Con cautela, e solo sporadicamente, è stato finora sondato l’universo dei personaggi femminili ideati da Camilleri, una parziale lacuna cui si è deciso di porre rimedio affidando a un gruppo di studiose di diversa estrazione il compito di affrontare l’argomento da varie prospettive, attraverso una serie di interventi che troveranno futura collocazione nei *Quaderni camilleriani*.

Alcuni nuovi temi di ricerca sono emersi in tempi relativamente recenti: essi riguardano il paesaggio naturale, insulare e mediterraneo che fa da sfondo all’opera di Camilleri, nel quale spiccano elementi di forte valore simbolico, quali l’olivo saraceno.

*** Consuntivo sui Seminari 2013-2020 (Seminario tenutosi on-line).

Ugualmente recente, ma foriero di sviluppi, è l'interesse a indagare il retroterra classico di molte storie e riflessioni che hanno costellato il percorso creativo dell'Autore.

La Bibliografia tematica dell'opera di Andrea Camilleri, uscita in un numero speciale dei *Quaderni camilleriani* (a cura di Simona Demontis, 2021), si configura come un ulteriore impulso a riflettere su quanto finora prodotto nell'ambito dei *Seminari* e dei *Quaderni* all'interno della più vasta letteratura critica sviluppatasi intorno all'opera di Camilleri fino ad oggi. Questa prospettiva fornisce utili elementi di confronto e permette di individuare aree di ricerca verso cui indirizzare l'attenzione o meritevoli di approfondimento.

I due prospetti che seguono ripropongono sotto forma di grafici i dati contenuti nella **Tavola 1** allo scopo di evidenziare:

- le *dimensioni* di ciascun campo di indagine, contraddistinto da uno specifico colore (**Tavola 2**); fanno eccezione i cinque ambiti con una attestazione dell'1,2%, aggregati all'interno del settore circolare di colore bianco;
- la *frequenza* con cui i campi di indagini si sono susseguiti nel periodo 2004 + 2013-2021 (**Tavola 3**).

Tavola 2

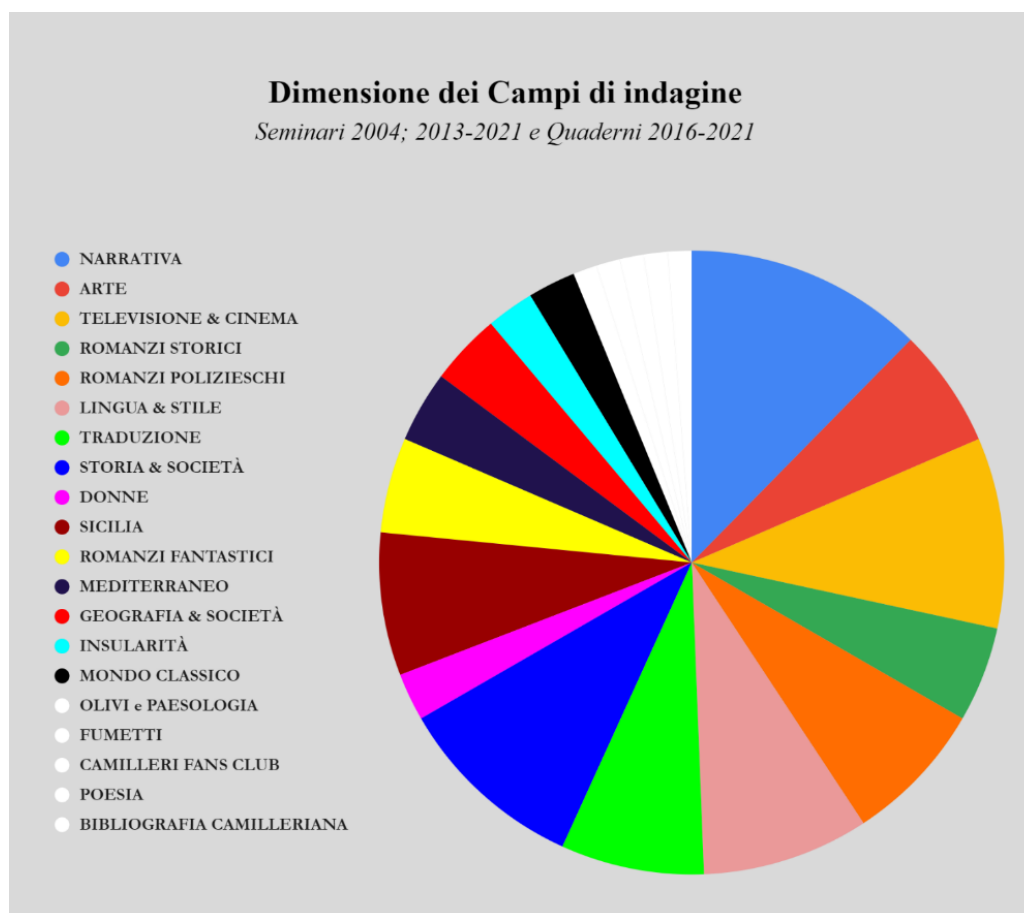
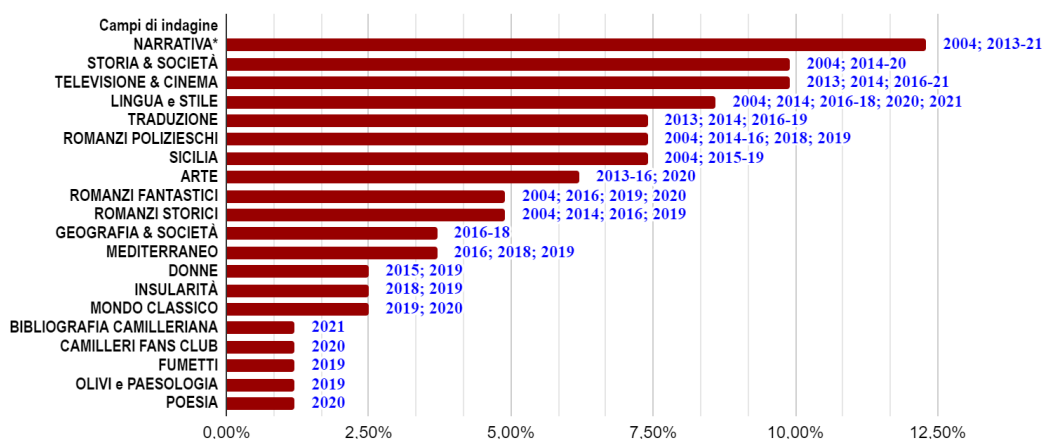


Tavola 3
Frequenza e distribuzione temporale dei campi di indagine



Il prospetto che segue (**Tavola 4**) fornisce un elenco delle opere di Camilleri, ordinate cronologicamente, delle quali si è specificamente trattato nei *Seminari* e nei *Quaderni camilleriani* (i romanzi del ciclo del Commissario Montalbano sono contraddistinti dalla sigla **MONT**).

Tavola 4

<i>Il corso delle cose</i> 1978	2017
<i>Un filo di fumo</i> 1980	2013; 2014; 2017
<i>La strage dimenticata</i> 1984	2017
<i>La stagione della caccia</i> 1992	2020; 2021 QC
<i>La bolla di componenda</i> 1993	2013; 2018; 2018 QC
<i>La forma dell'acqua</i> 1994 MONT	2017
<i>Il birraio di Preston</i> 1995	2017
<i>Il gioco della mosca</i> 1995	2004
<i>Il cane di terracotta</i> 1996 MONT	2016; 2018 QC
<i>Il ladro di merendine</i> 1996 MONT	2014; 2017 QC
<i>Il compagno di viaggio (in Un mese con Montalbano)</i> 1998 MONT	2017
<i>Il patto (in Un mese con Montalbano)</i> 1998 MONT	2016; 2018 QC
<i>La concessione del telefono</i> 1998	2014; 2020 QC
<i>Gli arancini di Montalbano</i> 1999 MONT	2016; 2017 QC
<i>La mossa del cavallo</i> 1999, 2017	2021 QC
<i>Biografia del figlio cambiato</i> 2000	2021 QC
<i>La scomparsa di Patò</i> 2000	2018 QC; 2021 QC
<i>Il re di Girgenti</i> 2001	2013; 2019 QC
<i>Il colore del sole</i> 2007	2014
<i>Maruzza Musumeci</i> 2007	2019
<i>La ripetizione</i> 2008	2013

<i>La creatura del desiderio</i> 2013	2015
<i>La rivoluzione della luna</i> 2013	2017
<i>Donne</i> 2014	2015
<i>Inseguendo un'ombra</i> 2014	2015
<i>La piramide di fango</i> 2014 MONT	2015
<i>Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano</i> 2014 MONT	2015
<i>Il metodo Catalanotti</i> 2018 MONT	2020 QC
<i>Il cuoco dell'Alcyon</i> 2019 MONT	2020 QC; 2021 QC
<i>Conversazione su Tiresia</i> 2019	2021 QC
<i>Riccardino</i> 2020 MONT	2021 QC

I *Seminari camilleriani*, fin dal loro avvio, si sono caratterizzati per una spiccata dimensione laboratoriale rivolta agli studenti, i quali, oltre a beneficiare delle relazioni svolte da studiosi su aspetti dell'opera di Andrea Camilleri, sono stati coinvolti in una serie di attività destinate ad affinare le loro competenze nel campo della ideazione e conduzione di eventi culturali, della scrittura giornalistico-saggistica e della critica letteraria e cinematografica. Tali finalità sono state perseguite anche attraverso l'organizzazione di incontri con scrittori e personalità del mondo dello spettacolo, quali Simonetta Agnello Hornby, Alberto Sironi e Luca Zingaretti, nonché mediante la presentazione degli ultimi volumi pubblicati da Camilleri o di contributi sulla sua opera, tra i quali spiccano la collana *Quaderni camilleriani* e il glossario elettronico *CamillerINDEX*.

Apri la **Tavola 5**, dove questo tipo di attività è elencato in ordine cronologico, la menzione di un evento extra-seminariale, la laurea *honoris causa* conferita ad Andrea Camilleri, alla cui promozione e realizzazione hanno fornito un decisivo contributo gli organizzatori dei *Seminari* cagliaritari.

Tavola 5

2013 I
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Laurea <i>honoris causa</i> ad Andrea Camilleri (Laurea magistrale in Lingue e letterature moderne europee e americane) ➤ “R. Guttuso e A. Camilleri: <i>La vucciria</i> e <i>La ripetizione</i> a confronto”, a cura di M. E. Ruggerini e G. Marci ➤ Premio per le tre migliori recensioni di un'opera di A. Camilleri [studenti] ➤ Presentazione de <i>La rivoluzione della luna</i> [studenti]
2014 II
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Incontro con l'attore Luca Zingaretti
2015 III
<ul style="list-style-type: none"> ➤ “Come scrivere la presentazione di un libro”, a cura di G. Marci [studenti] ➤ Presentazione del volume <i>Donne</i>, a cura di P. Piras e M. E. Ruggerini [studenti]
2016 IV
<ul style="list-style-type: none"> ➤ “Come organizzare una mostra”: Mostra dei libri di A. Camilleri, a cura di S. Salis [studenti] ➤ Pubblicazione del catalogo della Mostra: “Camilleri a prima vista. Giro del mondo con le copertine dello scrittore siciliano”, a cura di S. Salis [contiene anche testi degli studenti] ➤ Presentazione del volume <i>Gran Teatro Camilleri</i>, a cura di S. S. Nigro

2017 V
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Presentazione del racconto: “Il compagno di viaggio”, a cura degli studenti della Scuola secondaria di primo grado G. B. Tuveri e della loro docente S. Pilia ➤ Presentazione del documentario ‘Honoris causa. Conversazione con Andrea Camilleri’, a cura di A. Floris e A. Lotta ➤ Proiezione del film <i>La scomparsa di Patò</i> (G. Ottaviani)
2018 VI
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Presentazione dei <i>Quaderni camilleriani</i> e del <i>CamillerINDEX</i>, a cura di G. Marci, M. E. Ruggerini e F. Diana ➤ Tavola rotonda: “Le radici sommerse delle isole” – Progetto “ISOLE” 2016-2019 (con la partecipazione di G. Marci, A. Accardo, P. Maninchedda e F. Sedda)
2019 VII
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Proiezione del video <i>Isola Sardegna</i>, a cura di G. Dettori ➤ Conversazione con S. Agnello Hornby: <i>Il ‘mio’ Camilleri e altre storie dall’isola</i> ➤ Evento ‘cinematografico’: “Il commissario Montalbano. Dal computer dell’Autore all’edizione in volume, al film per la televisione”, con la partecipazione di A. Sironi, I. Macchiarella e A. Floris ➤ Presentazione del libro di Aldous Huxley, <i>L’albero d’olivo</i>, Edizioni Henry Beyle ➤ Evento “Olivi di Balanotti” (in collaborazione con la Fondazione G. Dessì di Villacidro)

Tavola 6

Sessioni dei *Seminari camilleriani* di Cagliari tenutesi in altre sedi universitarie*

Universidad Nacional Autónoma de México UNAM (Città del Messico)	2013
Universidad Autónoma Metropolitana UAM (Città del Messico)	2013
Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, Brasile)	2013
Universidad de Málaga (Spagna)	2014
Universidad de Málaga (Spagna)	2015
Università di Sassari	2015
Università di Pécs (Pécsi Tudományegyetem, Ungheria)	2015
Université Paris VIII – Vincennes/Saint-Denis (Francia)	2015
Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, Brasile)	2015
Universidad de Málaga (Spagna)	2016
Universitat Autònoma de Barcelona (Spagna)	2016
Universitat Autònoma de Barcelona (Spagna)	2017
Universidad Nacional Autónoma de México UNAM (Città del Messico)	2017
Universidad de Málaga (Spagna)	2018
Lebanese International University (Beirut)	2018
Holy Spirit University of Kaslik (Jounieh, Libano)	2018
Uniwersytet Warszawski (Polonia)	2019
Universidad Nacional Autónoma de México UNAM (Città del Messico)	2019
Montalbano Jonico – Matera**	2019

* Nel 2012, Giuseppe Marci ha trattato dell’opera di A. Camilleri in una serie di interventi svolti presso la Universidad Nacional Autónoma de México (Città del Messico), la Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, Brasile) e la Universidad Autónoma Metropolitana UAM (Città del Messico).

** Si tratta dell’unica sede non-universitaria che ha ospitato una sessione dei *Seminari camilleriani*.

Il Seminario a Beirut

CATERINA CARLINI

Quando nel 2018 abbiamo progettato una sessione del VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri a Beirut, si è trattato di una bella sfida perché Camilleri era poco conosciuto in Libano – e per certi versi lo è ancora – anche se il seminario ha senz'altro contribuito ad aprire un varco. Oggi infatti, sulla scorta degli input emersi a partire da quell'evento, la narrativa camilleriana è diventata oggetto di studio nei programmi del Dipartimento di italianistica in Libano.

Per fare qualche esempio, nelle librerie era possibile trovare qualche romanzo di Camilleri tradotto in francese o inglese, mentre le traduzioni in arabo erano pressoché inesistenti, ad eccezione de *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta*.

C'era però l'entusiasmo per un progetto ambizioso e carico di sfide e c'erano degli ottimi presupposti a tutti i livelli, tra i quali ricordo la professionalità del professor Giuseppe Marci che ha reso possibile la collaborazione a distanza fra Cagliari e Beirut ed anche il continuo supporto della cara amica Simona Demontis che mi è stata vicina in tutte le fasi organizzative.

In Libano poi ho trovato molta disponibilità intorno a questo progetto – come sempre d'altronde – a partire dal prezioso sostegno dell'allora direttrice del Centro lingue e traduzione, la professoressa Gisèle Riachi.

I docenti e gli studenti libanesi, pur non avendo in precedenza avuto modo di approfondire lo studio di Camilleri, hanno tuttavia accettato volentieri di confrontarsi con questo Autore per offrire il loro contributo al seminario. Io stessa, come lettrice del Dipartimento di italianistica di Beirut, mi sono messa volentieri in gioco.

Detto ciò, la pianificazione del VI Seminario ha richiesto più di un anno di lavoro, ma si è potuto così organizzare un evento di portata internazionale dal suggestivo titolo: *Camilleri / Il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*.

Il Seminario si è tenuto in due giornate, il 29 ed il 30 ottobre 2018, con interventi in lingua francese, araba, inglese e italiana.

Nel progetto sono state coinvolte quattro università: l'Università di Cagliari, l'Università libanese, l'Università di Malaga e l'Université du Saint Esprit de Kaslik (USEK) in Libano, con interventi di docenti dell'Università di Barcellona, di Murcia, Valencia, del Messico e col patrocinio dell'Ambasciata italiana in Libano.

I temi dei diversi interventi toccavano molteplici aspetti.

Ne cito solo alcuni: le intersezioni con autori di narrativa poliziesca di area mediterranea, come Leonardo Sciascia, Lorenzo Silva, Driss Chaïbi, Vázquez Montalbán; la sfida della traduttologia; i raffronti fra i romanzi dedicati al commissario Montalbano e la serie televisiva di successo omonima; gli adattamenti didattici dei romanzi camilleriani in ambito universitario e liceale.

Sei docenti universitari libanesi e due studentesse laureande hanno dato il loro contributo nel corso del seminario.

Vorrei sottolineare che, tra i saggi che sono poi confluiti nei *Quaderni camilleriani*, sono presenti articoli di docenti libanesi come il lavoro di Layal Merhi, che ha pubblicato

nel volume 10 della collana il saggio *Traduire Camilleri: Le défi des représentations linguistiques et culturelles*, un'analisi comparativa fra le traduzioni in arabo e francese de *Il Cane di terracotta*.

Lo studio di Mona Rizk, allora mia studentessa e docente d'italiano in un liceo statale, ha trovato spazio nel volume 11 dei *Quaderni* col titolo *Adattamento del testo di Camilleri all'insegnamento dell'italiano a stranieri di livello A2*. Un lavoro che è stato sperimentato in classe e che è diventato anche oggetto della sua tesi di ricerca.

Mi fa piacere concludere questo intervento ricordando che una rassegna di foto dei momenti più significativi del Seminario è stata inclusa in un video promozionale del Dipartimento di italianistica, segnale chiaro di quanto quell'evento abbia avuto un grande impatto nell'Università libanese.

Un saluto dal Libano

MONICA ZECCA¹

Il VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri, che si è tenuto a Beirut il 29 e 30 ottobre 2018, ha rappresentato una splendida occasione di incontro, di scambio e di effettivo contatto fra rappresentanti di diverse realtà del Mediterraneo.

Il Centro di Lingue e Traduzione della Facoltà di Lettere e Scienze Umane dell'Università Libanese ha accolto per due giornate gli interventi e i contributi di docenti, ricercatori e studenti provenienti dalle Università di Cagliari, di Malaga, della Murcia, di Barcellona, di Valencia e del Messico, dall'Università Libanese, dall'Università di Notre Dame e dall'Università del Santo Spirito di Kaslik in Libano.

Giunta a Beirut da poco meno di un mese per assumere la direzione dell'Istituto Italiano di Cultura, fu per me un graditissimo compito dare il benvenuto ai partecipanti al Seminario sull'opera di Camilleri, scrittore di indiscussa fama internazionale, che amo e stimo sinceramente. I due giorni del Seminario sono stati ricchissimi di proposte e di interessanti riflessioni, ma il valore speciale di questo evento è stato, a mio parere, il sentimento di inclusione e di avvicinamento fra le varie sponde del Mediterraneo che in quei giorni si è respirato.

Andrea Camilleri amava il mare e il Mediterraneo, che ha visto sempre come uno spazio che unisce, non divide, uno spazio che è stato da millenni percorso in tutte le direzioni da una varietà di popoli, uno spazio che è da sempre traghettatore di culture, di civiltà, di religioni diverse che attraverso di esso si sono incontrate, si sono conosciute, si sono mescolate. Il registro plurilinguistico del Seminario si è rifatto in un certo senso a questo mescolarsi e ha inoltre permesso una maggiore fruibilità e una maggiore diffusione. La presenza fra i relatori di due studentesse libanesi che stavano preparando la loro tesi sullo scrittore italiano ha sottolineato ancora una volta l'attualità dell'opera di Camilleri, ma anche il fascino e l'interesse che essa esercita fra i più giovani.

Questo momento di incontro e confronto, mediato dal pensiero camilleriano e dalla sua lingua, proiettato verso una Sicilia che simbolizza perfettamente l'incrocio di culture e di storia nel Mediterraneo, ha avuto molta importanza per gli studenti libanesi, che in questi anni hanno rinnovato l'attenzione e l'interesse per la nostra lingua e la nostra cultura. Mi auguro che ci possano essere nuove occasioni di collaborazione e d'incontro che vedranno l'Istituto Italiano di Cultura pronto a sostenerle per sviluppare future e altrettanto fruttuose iniziative.

Ricordo ancora il cordiale saluto di Camilleri giuntoci allora in video e non posso evitare di pensare che, meno di un anno dopo, non sarebbe stato fra noi. A più di due anni dalla sua scomparsa, posso solo dire che Andrea Camilleri ci manca, ci manca il suo linguaggio schietto e chiarissimo, ci manca la sua ironia, la sua coscienza civica e la lucida umanità con cui osservava gli avvenimenti, con cui commentava una realtà sempre più difficile da guardare negli occhi. Questo rende ancora più importanti e vitali gli incontri e gli scambi promossi dal Seminario, a cui auguro un lungo cammino per le strade del Mediterraneo, un cammino che possa presto riportarlo in Libano.

¹ Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Beirut.

Il Seminario a Praga

ALBERTA LAI¹

Ho accolto il cortese e graditissimo invito a partecipare al Seminario dedicato all'opera di Andrea Camilleri ricevuto dagli organizzatori cagliaritani per almeno tre diversi motivi.

La prima ragione è scontata: l'ammirazione per lo scrittore siciliano che ho letto con passione, nonché la stima che ho sempre nutrito per Andrea Camilleri come intellettuale, capace di lucida analisi della realtà sociale e culturale del nostro Paese.

La seconda ragione è di carattere personale. L'Università di Cagliari è la mia *alma mater* e questa partecipazione mi permette in qualche modo di riconnettermi con l'ateneo presso il quale ho compiuto i miei primi studi universitari conseguendo la laurea in lettere classiche, molti anni fa.

La terza ragione è invece di natura professionale. Il mio intervento riguarderà l'operato dell'Istituto Italiano di Cultura di Praga che ho il privilegio di dirigere dall'autunno del 2019 e più in generale il ruolo svolto dalla rete degli Istituti Italiani di Cultura nella divulgazione della letteratura italiana e del libro italiano all'estero.

Lo *status*, le attività, la missione, le finalità, l'esistenza stessa degli Istituti Italiani di Cultura sono poco conosciuti ai più in Italia. Non tutti sanno che essi sono uffici del Governo italiano facenti capo al Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale; che esistono 83 Istituti Italiani di Cultura distribuiti nei 5 continenti; che il loro compito fondamentale è quello di promuovere la lingua e la cultura italiana nel territorio di competenza e di favorire e rafforzare le relazioni culturali fra l'Italia e il Paese di accreditamento.

L'Istituto Italiano di Cultura di Praga è il più antico di tutta la rete. È stato fondato nel 1922 e inaugurato ufficialmente l'anno successivo. Ha sede in un edificio di grande prestigio costruito alla fine del XVI secolo dalla Congregazione italiana di Praga, una società di mutuo soccorso che raccoglieva mercanti e maestranze attive in Boemia come operai specializzati (scalpellini, architetti, muratori, stuccatori, ebanisti che lavoravano presso la corte o per le famiglie nobili boeme). Il complesso architettonico barocco ove oggi ha sede l'Istituto è stato un tempo un ospedale, poi un orfanotrofio e una scuola d'infanzia.

Come ho già accennato, gli Istituti Italiani di Cultura possono giocare un ruolo importante nel sostegno alle industrie creative italiane, fra cui spicca l'editoria. Utilizzerò il caso della divulgazione dell'opera di Andrea Camilleri nella Repubblica Ceca per spiegare come un Istituto di Cultura può contribuire a dare impulso alla conoscenza e al successo di un autore italiano.

Di Andrea Camilleri sono state tradotte in lingua ceca le seguenti opere: due romanzi della serie che ha come protagonista il Commissario Montalbano e il romanzo *Il nipote del Negus*.

Nel 2002, la casa editrice ceca Paseka ha pubblicato *La forma dell'acqua*, primo romanzo del ciclo di Montalbano, uscito in Italia nel 1994. Due anni più tardi la medesima

¹ Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Praga.

casa editrice ha curato la pubblicazione del secondo romanzo della serie di Montalbano, *Il cane di terracotta*, edito da Sellerio nel 1996. Che cosa ha indotto l'editore boemo a pubblicare i due romanzi a distanza di ben 8 anni dall'uscita delle due opere in Italia? Si potrebbe pensare che tale scelta sia avvenuta sulla scia del successo della serie televisiva trasmessa dalla Rai a partire dal 2000, che consacra Andrea Camilleri come autore *cult* in Italia e di cui la RAI vende i diritti in tutto il mondo, anche nella Repubblica Ceca. Ma i primi episodi della fiction televisiva *Il Commissario Montalbano* vengono mandati in onda dalla televisione di stato ceca, doppiati in lingua locale, solo nel 2005.

Se non è per effetto dello straordinario successo della serie televisiva anche nella Repubblica Ceca, che però arriva qualche anno dopo la pubblicazione in ceco dei due romanzi, a chi si deve l'*input* alla casa editrice? Qui si innesta il ruolo della traduttrice dei due romanzi, Alice Flemrová, allora ricercatrice presso la cattedra di italianistica dell'Università Carlo IV di Praga, appassionata lettrice di Camilleri, fiduciosa che anche nella Repubblica Ceca il ciclo del Commissario Montalbano potesse riscuotere il successo ottenuto in molti Paesi come gli Stati Uniti e l'Inghilterra, la Francia, la Spagna, la Grecia, la Norvegia.

Purtroppo, nonostante l'entusiasmo della giovane traduttrice, a causa dell'inerzia della casa editrice che proprio negli anni in cui pubblica i romanzi di Camilleri attraversa un momento di crisi, il successo di Montalbano non decolla nella Repubblica Ceca. Il piano editoriale che prevedeva la pubblicazione dei romanzi successivi della serie poliziesca viene cancellato e per diversi anni di Camilleri non si parla più a Praga.

Nel 2011, la radio nazionale ceca commissiona ad Alice Flemrová la traduzione di un'opera letteraria italiana contemporanea a sua scelta per un adattamento radiofonico, e la traduttrice propone *Il nipote del Negus*. Questa è la terza opera di Camilleri presentata in traduzione ceca attraverso una lettura a più voci alla radio e non disponibile in edizione a stampa.

In quegli anni l'Istituto italiano di Cultura di Praga non si attiva e non avvia alcuna azione volta a favorire la conoscenza di Camilleri nel paese di accreditamento. Veniamo ora a tempi più recenti.

L'idea di un seminario dedicato ad Andrea Camilleri è uno dei primi progetti che ho discusso nell'autunno del 2019, al mio arrivo a Praga, proprio con Alice Flemrová, divenuta nel frattempo docente di letteratura italiana presso la cattedra di italianistica dell'Università Carolina di Praga, nonché una delle più apprezzate e ricercate traduttrici letterarie dall'italiano, insignita del prestigioso premio Josef Jungmann per la traduzione in ceco del romanzo di Paolo Sorrentino *Hanno tutti ragione*. Erano recentissimi allora, nell'autunno 2019, la scomparsa dello scrittore e il senso di smarrimento per la perdita di una voce importante della letteratura italiana e di un grande intellettuale e dunque urgente per entrambe era il desiderio di ricordare Andrea Camilleri e di rendergli omaggio.

La gestazione del seminario camilleriano a Praga è stata piuttosto lunga, anche per l'insorgere e il diffondersi della pandemia, e si è arrivati così all'organizzazione di una tavola rotonda dedicata ad Andrea Camilleri – che includeva anche una panoramica della narrativa siciliana contemporanea – solo all'inizio del 2021. Il seminario si è finalmente svolto, in formato digitale sulla piattaforma Zoom, il 18 febbraio, e vi hanno preso parte, oltre alla più volte menzionata Alice Flemrová che ha coordinato il dibattito, il professor Giuseppe Marci (con uno splendido intervento sul mito americano nell'opera di Andrea Camilleri e in altri autori siciliani), la scrittrice Stefania Auci, autrice del romanzo *I leoni di Sicilia*, la scrittrice Nadia Terranova, autrice del romanzo *Addio fantasmi*, nonché le caporedattrici di due importanti case editrici ceche, Odeon e Metafora, che di recente avevano appunto pubblicato i due romanzi già menzionati di Auci e Terranova.

Il seminario aveva dunque un triplice scopo: rendere omaggio ad Andrea Camilleri; promuovere le recenti traduzioni in lingua ceca di narrativa siciliana, e infine, in modo un po' subliminale, proporre ai due importanti editori presenti di riflettere sull'opportunità di dare una seconda *chance* a Camilleri. Il *webinar*, con traduzione simultanea in lingua locale, ha avuto uno straordinario successo in termini di spettatori collegati non solo dalla Repubblica Ceca, ma anche dall'Italia e dalla Slovacchia. L'Istituto ha ricevuto positivi *feedback* dal pubblico e anche dai media. Una giornalista radiofonica, ad esempio, ha manifestato interesse per la realizzazione di altri adattamenti per la radio di opere camilleriane e alcune case editrici si sono mostrate propense a includere Camilleri fra gli autori da tradurre nel prossimo futuro, giovandosi anche degli incentivi alla traduzione di opere letterarie italiane in lingua straniera, messi a disposizione dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale.

L'Istituto Italiano di Cultura di Praga, considerata l'ottima riuscita dell'iniziativa, ha deciso di trasformare il seminario camilleriano in un appuntamento annuale. E mi auguro di poter presto riferire sugli sviluppi e sui risultati di questa recente, ma promettente azione di divulgazione dell'opera di Andrea Camilleri nelle terre boeme.

I Seminari in terra iberica

GIOVANNI CAPRARA

Dopo la mia partecipazione all'incontro svoltosi a Cagliari nel 2014, è iniziata per me un'intensa attività collegata al progetto dei Seminari camilleriani, di cui abbiamo celebrato la nona edizione nel corso del 2021.

Il primo atto istituzionale che servì a mettere in comune gli interessi dei due poli universitari, Málaga e Cagliari, e che da lì a pochi mesi avrebbe dato vita ad un percorso congiunto di collaborazione negli studi camilleriani, fu la firma di un protocollo d'intesa, trasformatosi poi in quel "patto" che siglò l'inizio di una densa stagione di impegni, fra tutti la nascita dei *Quaderni camilleriani*. Proprio a quel «patto», infatti, Giuseppe Marci, artefice di un progetto tutt'oggi in fase di sviluppo, avrebbe poi dedicato il primo volume dei *Quaderni* (2016). Quello assunto nei confronti del collega, e del progetto da lui ideato, fu un accordo importante, sia dal punto di vista accademico sia personale, considerato soprattutto che, da quel momento in poi, l'Università di Málaga è diventata un *partner* di rilievo, pur offrendo sempre un contributo quantitativamente circoscritto rispetto al lavoro realizzato dai colleghi italiani. Il sodalizio con l'Università di Cagliari prima, la partecipazione ai Seminari poi e, in particolare, la pubblicazione dei *Quaderni*, hanno influito in modo significativo sulla mia esperienza accademica, arricchita dalla valenza internazionale che quegli studi avrebbero poi assunto anche nella mia linea di ricerca. Difatti, ciò incise in maniera così rilevante da dedicare a Camilleri non solo l'elaborazione della mia tesi a conclusione del dottorato di ricerca svolto a Málaga, ma anche la quasi totalità dell'impianto della discussione relativa al concorso nazionale che mi ha abilitato alla figura di *Profesor Titular*. Anche in questo senso, vorrei esprimere un sincero ringraziamento a tutta la redazione cagliaritano, su cui è pesato il grosso del lavoro di quanto prodotto finora.

1. Il III Seminario sull'opera di Andrea Camilleri (2015)

Il primo incontro *malagueño* dedicato ad Andrea Camilleri si svolse tra il 23 e il 29 aprile 2015, nell'ambito del *III Seminario*. Il sostegno economico elargito dall'Università di Málaga in quella occasione consentì a chi scrive di organizzare la partecipazione di un nutrito numero di studiosi cagliaritano che, congiuntamente ad alcuni colleghi spagnoli, presero parte a quell'appuntamento. Ciò fu la dimostrazione della fondatezza del «patto» e dell'interesse riposto dal nostro Ateneo nell'organizzazione degli eventi riguardanti l'attività del Maestro. Fu un momento di conoscenza e di analisi della produzione di Camilleri, col grosso degli interventi riferito essenzialmente a tre ambiti di studio: il 'giallo' e, segnatamente, quel rinnovato concetto di poliziesco creato da Camilleri, carico di evidenti allusioni identitarie, civili e storiche; la lingua e il continuo inserimento di elementi «pirotecnici» (la definizione è del traduttore Pau Vidal) e di sapienti mescolazioni; la traduzione, le tante domande che sorgevano pensando al traghettamento da una riva linguistica all'altra, dall'italiano (o quello che era), allo spagnolo (o a quello che avrebbe dovuto essere).

Percepimmo, dunque, l'importanza di quelle problematiche e l'interesse che avrebbero destato anche nei nostri studenti, presenza fondamentale di tutti i Seminari. L'opera di Camilleri diventò un motivo più che valido per riunire, in un contesto accademico diverso da quello italiano, studiosi e traduttori provenienti da ambiti non sempre affini. Cultori della lingua e della letteratura italiana quali Yolanda Romano (Università di Salamanca), Cesáreo Calvo (Università di Valencia), Annacristina Panarello (Università di Barcellona), Viviana Cinquemani (Università di Murcia), Linda Garosi (Università di Cordova), Sabina Longhitano (Università Nazionale Autonoma di Città del Messico) e Rafael Ferreira da Silva (Università do Ceará, Fortaleza, Brasile) sono diventati referenti costanti delle attività seminariali.

Parteciparono anche i traduttori catalani, Pau Vidal e Anna Casassas, i quali avevano già dato dimostrazione delle loro abilità. Era la prima volta che si esponevano così tanto, e per di più 'in casa', in Spagna, in un'università dove gli studi di traduzione erano piuttosto avanzati già a quel tempo. Quel Seminario di fatto segnò l'inizio di un sodalizio con il mondo della traduzione che si sarebbe poi protratto e rafforzato negli anni.

All'incontro di Málaga parteciparono, inoltre, anche due scrittori, Justo Navarro e Carmelo Martínez Anaya, che il pubblico spagnolo già conosceva per il loro interesse nei confronti del genere poliziesco.

2. Il IV Seminario sull'opera di Andrea Camilleri (2016)

Per me fu l'occasione di conoscere da vicino colleghi che non avevo ancora avuto la possibilità di incontrare. Chi prese parte all'incontro aderì immediatamente all'idea del «patto» ed espresse interesse all'ipotesi di far ritorno a Málaga, per un successivo appuntamento. L'occasione giunse appena un anno dopo, nel 2016, quando organizzammo il *IV Seminario sull'opera di Andrea Camilleri*, che si tenne tra il 3 e il 5 maggio.

Nella circostanza, portammo in terra di Spagna la mostra *Camilleri a prima vista*, ideata da Stefano Salis e che avevamo avuto modo di vedere a Cagliari. La mostra consentiva di vedere tutti i volumi camilleriani fino a quel momento pubblicati e le loro traduzioni nelle diverse lingue. Sembrava, in tal modo, di avere vicino l'Autore, che avremmo voluto presentare di persona agli ammiratori *malagueños*, ma che iniziava ad avere problemi a muoversi da Roma. Grazie a Stefano Salis e all'editore Sellerio, la mostra intitolata *Camilleri a primera vista. Vuelta al mundo a través de las portadas del escritor Andrea Camilleri*, sbarcò a Málaga. Allestimmo quel 'tesoro' nel cortile interno del Rettorato dell'Università.

L'iniziativa ebbe risalto anche sulla stampa che pubblicò servizi corredati da foto: in primo piano i libri di Camilleri esposti nelle teche di vetro; in secondo piano, alle loro spalle, José Ángel Narváez, Rettore dell'Università di Málaga, ancora oggi in carica, Giuseppe Marci, la collega Daniela Zizi (che ebbe un ruolo importante per quel progetto), la direttrice del Dipartimento di Filologia Spagnola, Italiana e Romanica, Belén Molina, ed il sottoscritto. Erano circa una novantina di libri, tra originali e traduzioni. Tra le altre traduzioni, non potevano mancare quelle in castigliano, in catalano e in galiziano, che contribuirono al successo della mostra, capace di richiamare molti visitatori, anche perché fu inserita all'interno di un circuito di eventi culturali che, tra aprile e maggio, si svolsero nel centro storico della città.

Come era già avvenuto a Cagliari, venne pubblicato un catalogo (stampato dalle Grafiche Ghiani): i testi, la qualità delle immagini e la loro resa cromatica riscossero un successo che aumentava quando i visitatori comprendevano anche il valore didattico di quel catalogo, realizzato con l'apporto di studenti delle Università di Málaga e di Cagliari,

i quali, sotto la direzione della professoressa Daniela Zizi, avevano lavorato alla traduzione dei testi dall'italiano al castigliano.

I temi di quel Seminario, il paesaggio nelle sue diverse sfaccettature, il paesaggio siciliano descritto da Camilleri, il mare, le campagne riarse, gli alberi d'ulivo, colpirono particolarmente l'attenzione, sia per le analogie con i paesaggi iberici, sia perché il pubblico spagnolo aveva già imparato – anche attraverso gli episodi televisivi della serie del Commissario Montalbano – a conoscere quei territori siciliani, i paesi e le città impreziositi dal valore storico del barocco siciliano. Possiamo, al riguardo, mettere in risalto il pregevole apporto offerto dalla collega Carmen Camacho, ordinaria di Storia dell'Arte presso il nostro Ateneo e da Juan Francisco García Gómez, autore del contributo poi pubblicato nel volume 5 dei *Quaderni camilleriani* (2018).

Delle tavole rotonde previste nel programma, ricordo con particolare sentimento quella a cui partecipai io stesso insieme a Juan Andrés Villena ed Emilio Ortega Arjonilla, poi precocemente scomparso, con grande dolore di tutta la comunità accademica *malagueña*.

La presenza dei traduttori fu significativa anche in quel frangente: David Paradela, Celia Filippetto e Carlos Mayor (anch'essi poi negli anni successivi avrebbero siglato il loro personale «patto» con noi e con i *Quaderni camilleriani*) intervennero e riuscirono a conquistare l'interesse degli studenti. Con la giusta dose di pazienza si sottoposero al 'bombardamento' di domande dei nostri alunni e contribuirono a rendere quell'incontro interessante anche da un punto di vista didattico.

Anche in questo secondo Seminario era previsto l'incontro con due autori: Antonio Soler, molto apprezzato in Spagna, la cui opera è servita anche da ispirazione a Pedro Almodovar nel film *El camino de los ingleses*, e la poetessa Rosa Romojaro, che presentò e lesse una serie di poemi intitolati *Relatos de suspense*.

Nello stesso anno 2016 i colleghi dell'Università Autonoma di Barcellona, Miquel Edo, Annacristina Panarello e Adrià Martín, organizzarono nella città catalana un secondo appuntamento di studio sull'opera di Camilleri.

Barcellona è una città consacrata al giallo, non solo per i numerosi premi o per i saloni specializzati dedicati al genere (una caratteristica che tra l'altro lega Barcellona anche ad altre città spagnole, quali Pamplona, Tenerife o Quijon), ma anche per la presenza di numerose case editrici specializzate in questo genere (Seix Barral, Random House, Anagrama, Lumen, Alfaguara e Salamandra, che pubblica l'opera di Camilleri in lingua castigliana). E, naturalmente, la città richiama anche il nome di Manuel Vázquez Montalbán e il suo speciale rapporto con Camilleri. Senza dimenticare il significativo patrimonio letterario costituito dalle opere di altri autori catalani: Eduardo Mendoza, Terenci Moix, Andreu Martín, Juan Madrid, Juan Marsé. A essi è d'uopo anche aggiungere un riferimento più attuale, in un contesto allargato al resto del paese e non solo dunque catalanocentrico, a Carlos Zanón, Alicia Giménez Bartlett, Arturo Pérez-Reverte, Paco Ignacio Taibo II o Fernando Aramburu.

L'incontro di Barcellona ci aiutò a focalizzare meglio la nostra attenzione nei confronti della traduzione della variazione linguistica. La Catalogna vanta, infatti, uno specifico impegno di studio sul tema e sull'importanza del *habla* (della parlata) nel testo letterario: la qual cosa, come si comprende, spingeva verso la lettura e lo studio di Andrea Camilleri. Si parlò di traduzione (e più ampiamente di tematiche filologico-letterarie), dunque, con la partecipazione di Giovanni Brandimonte, Giuseppe Marci, Teresa Clavel (traduttrice di Andrea Camilleri in spagnolo), Lupe Romero e Alvaro Calero.

Fu probabilmente nel corso dei Seminari del 2016, a Barcellona prima e a Málaga poi, che cambiò qualcosa nel rapporto fra studiosi e traduttori. Rendo merito ancora una volta alla lungimiranza di Marci, il quale intuì per primo l'importanza di questo scambio, che ci consentì di capire la fondatezza del dialogo: era utile scambiare opinioni, non soltanto

critiche, su quanto fatto dai traduttori. Da quei Seminari in avanti, il dialogo con loro crebbe e servì a rafforzare l'idea che l'opera di Andrea Camilleri racchiudesse in sé un universo, un vasto «telero», come poi Marci lo avrebbe definito.

3. Il V Seminario sull'opera di Andrea Camilleri (2017)

L'anno successivo, nel 2017, avemmo l'opportunità di ritrovarci a Barcellona per il V Seminario sull'opera di Andrea Camilleri, programmato tra il 22 e il 24 febbraio. Decidemmo di dedicare il grosso degli interventi ancora alla problematica traduttologica. Si parlò della traduzione dei riferimenti culturali ed intervenne nuovamente Giuseppe Marci (che in quell'occasione presentò il suo progetto del *Camillerindex*) e numerosi colleghi catalani. Presero parte all'appuntamento anche alcuni studenti che avevano lavorato, o che stavano studiando l'opera di Camilleri. Molti di quegli studi sono poi sfociati nel lavoro di tesi, come avvenne nel caso di Annacristina Panarello.

Va detto conclusivamente che quel dibattito fu arricchito dalla presenza di Juan Carlos Gentile Vitale, primo traduttore spagnolo di Andrea Camilleri, la cui valentia è ora alla prova rappresentata dalla traduzione di *Il re di Girgenti*, romanzo, se mai altri ce n'è tra quelli camilleriani, 'impossibile' da tradurre per le vette raggiunte dall'invenzione linguistica che alla lingua vigatese aggiunge la sfida di quella spagnola.

4. Il VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri (2018)

Nel 2018, il VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri fece ritorno a Málaga (esattamente il 22 e 23 novembre). Fu l'ultimo dei tre Seminari organizzati nel corso di quello stesso anno, dopo Cagliari e, soprattutto, dopo l'esperienza libanese (a cui si riferiscono gli interventi di Caterina Carlini e della dottoressa Zecca, Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Beirut presenti in questo stesso volume).

L'immagine proposta per l'occasione dalla formula coniata per quegli incontri, «incroci di rotte e narrazioni», spingeva a considerare la vastità dell'opera di Camilleri e la sua extraterritorialità. Capii, grazie ai viaggi e ai rinnovati contesti in cui presentavamo i nostri contributi, che si trattava di un'opera aperta, rivolta al Mondo, sia esso mediterraneo o europeo o latinoamericano: una produzione cioè in grado di essere letta e capita da tutti, indipendentemente dalla latitudine, geografica o linguistica.

Di rientro dall'esperienza libanese a quella che scherzosamente avevamo definito in un certo senso la 'porta' del Mediterraneo – non me ne vogliono gli amici cagliaritari –, a Málaga, cioè, ci attendeva l'attuazione di un altro Seminario. Fu un incontro determinante anche dal punto di vista istituzionale: all'inaugurazione era presente il consigliere dell'Ambasciata d'Italia di Madrid, Luis Cavaliere, il Console d'Italia a Málaga Marcello Memoli, la Prorettrice con delega alla Cultura del nostro Ateneo, la professoressa Chantal Perez e la professoressa Luisanna Fodde. Furono proiettati i video realizzati da Giorgio Dettori, *Camilleri e i suoi paesaggi letterari e geografici* e *Un'isola e i suoi artisti*, che, attraverso le immagini, aiutavano a comprendere la personalità dello scrittore. Il professor Giuseppe Fabiano parlò, in quella circostanza, della psicologia dei personaggi camilleriani, e tornammo sul tema della traduzione, con una tavola rotonda a cui parteciparono Carlos Mayor, Pau Vidal e Stephen Sartarelli, anche stavolta alla presenza di numerosi studenti, i quali seguirono con grande attenzione le parole di quei tre 'tipi' che, un po' tra il goliardico e il prudente (Pau Vidal e Carlos Mayor: il diavolo e l'acqua santa) e un po' con l'accademica diplomazia di Sartarelli, parlavano di lingua e traduzione. Ci raccontarono delle loro esperienze, svelarono alcuni segreti dell'arte del

tradurre «in pigiama», convinsero molti studenti a intraprendere quella difficile ma affascinante arte.

Fu proprio a Málaga che Carlos Mayor, nel corso del suo intervento, ci sorprese con una bellissima definizione della sua attività, una definizione che in un certo senso è servita a chiarire il suo personale apporto alla serie delle traduzioni spagnole di Camilleri, essendo passate di mano in mano nel corso degli ultimi anni. Nel tentativo di spiegare ai nostri studenti quanti e quali difficoltà trova un traduttore di Camilleri sul proprio cammino, definì il suo agire come l'azione di salire su un «treno in corsa». L'immagine piacque molto alla platea, perché spiegava bene le difficoltà di Carlos Mayor, che si era ritrovato di fronte a un autore prolifico come Camilleri, era stato l'ultimo ad arrivare e si era dovuto destreggiare con una sfilza di precedenti traduttologici in lingua castigliana. Soltanto dopo un periodo piuttosto lungo di continuità con quanto già prodotto, nel rispetto doveroso delle linee tracciate da chi prima di lui si era misurato con la lingua di Camilleri, Mayor era riuscito a ritagliarsi uno spazio proprio, orientandosi verso uno sperimentalismo che ha finito coll'imporci.

5. Il VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri (2019)

Il 2019 lo ricordiamo tutti con profondo cordoglio. Era luglio e nel corso dei lavori del VII Seminario di Matera-Montalbano Jonico, Andrea Camilleri ci ha lasciato. Organizzammo l'incontro un po' frastornati: da una parte c'era la volontà di voler dare comunque continuità all'esperienza dei Seminari, trasferitasi in Italia in occasione della nomina del capoluogo lucano a capitale della cultura e su invito del Comune di Montalbano Jonico; dall'altra non potevano mancare perplessità a causa delle notizie sulla salute di Camilleri che giungevano da Roma, la consapevolezza che qualcosa sarebbe potuto accadere da un momento all'altro. Camilleri era ricoverato in ospedale e già avvertivamo la sensazione del vuoto intorno a noi. Si sentiva questa mancanza e, tra l'altro, non avevamo avuto modo di discutere con lui dei nostri progetti, come avevamo fatto in occasioni precedenti. A Natale del 2018, come era ormai tradizione, gli avevamo portato un saluto affettuoso, uno scambio di auguri che ormai era diventato il pretesto per un incontro abituale. Ci eravamo salutati ignari che quello sarebbe stato l'ultimo abbraccio.

L'incontro di Montalbano Jonico offrì comunque l'opportunità di compiere un'esperienza peculiare, in un clima molto sereno e dai risvolti familiari, grazie soprattutto all'ottima organizzazione di Filomena D'Alessandro e Valentina Nesi, che poi avrebbero concluso il loro dottorato di ricerca presso l'Università di Málaga. Eravamo nella terra triste di quel Cristo narrato da Carlo Levi: all'incontro intervennero studiosi locali e anche in quella occasione lo 'zoccolo duro' cagliaritano era presente quasi al completo.

Riproponemmo anche qui la mostra dei libri, arricchita con gli ultimi titoli pubblicati. La Compagnia teatrale "Fondamenta teatro e teatri", diretta da Paolo Floris, rappresentò, con successo, lo spettacolo teatrale *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*.

In quell'occasione, ascoltammo interventi sull'importanza della cultura locale, delle tradizioni ancestrali e sul futuro di quelle terre, tenuti da: Francesco Coriglione (SputnikPRESS), Alessandro Cannavale (del Politecnico di Bari), Guglielmo Forges Davanzati e Antonio Bonatesta (dell'Università del Salento) e Franco Arminio, scrittore e paesologo. Seguirono i lavori Simona Demontis, Maria Teresa Grillo e Daniel Romero (dell'Università di Málaga), Paolo Interdonato e Valeria Ravera (dell'Università degli Studi di Milano), Giuseppe Fabiano (dell'Università G. Marconi di Roma), Giuseppe Marci, Duilio Caocci e Laura Medda (dell'Università degli Studi di Cagliari), Gerardo

Iandoli (dell'Università Aix-Marseille), Pierfrancesco Nestola e Ilaria Caprara (ricercatori presso l'Università di Bari), Antonio Javier Márques (dell'Università di Oviedo). Chiuse l'incontro il professor Massimo Arcangeli (dell'Università degli Studi di Cagliari), il quale volle ripercorrere nel suo intervento il rapporto da lui intrattenuto con l'opera di Camilleri e con la sua lingua. Non potevano mancare i nostri traduttori Carlos Mayor e Pau Vidal, il cui intervento, per necessità organizzative, fu trasferito a Matera.

Lasciammo Montalbano Jonico, alla volta del capoluogo lucano, carichi di libri, perché ormai la mostra viaggiava praticamente con noi. Prima di addentrarci nell'ultimo atto del Seminario, l'incontro con i traduttori, avemmo modo di apprezzare la bellezza del capolavoro di Levi, *Lucania '61*, custodito nel museo di Arte Medievale e Moderna della Basilicata. Fummo colpiti dalla vivezza delle scene: l'umanità, quella vera, era rappresentata simbolicamente nei volti tristi e scavati della povera gente lucana. E nella città dei Sassi, purtroppo, giunse la triste notizia, mercoledì 17 luglio, della scomparsa di Camilleri.

Finisce qui questo breve e personale resoconto dell'esperienza seminariale e degli incontri dedicati all'opera di Andrea Camilleri a Málaga e anche fuori Málaga. L'VIII Seminario, sul punto di concretizzarsi, non ha potuto avere luogo. La pandemia da Covid 19 si è accanita su di noi lasciandoci più soli e anche un po' isolati. Ma siamo desiderosi di riscatto e abbiamo necessità di altri incontri.

Le ricerche, nel frattempo proseguite, hanno dischiuso scenari inediti, che richiedono una rinnovata progettazione dei Seminari e la collaborazione di altri studiosi che svolgono la propria attività di ricerca in diversi paesi; dobbiamo sondare l'esistenza di ulteriori spazi di ricerca. Nuove sinergie ci attendono e anche nuovi progetti, dunque, per continuare a esplorare le strade già percorse e scoprirne di nuove.

Dall'alba all'orizzonte: riflessioni e note psicologiche a margine del IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri

GIUSEPPE FABIANO

Premessa

Credo non sia possibile un'analisi completa del grande contributo di riflessioni e di idee date dal IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri se non inquadrandolo nel contesto temporale in cui si è svolto e, più nello specifico, nella modalità di collegamenti a distanza dovuta alla pandemia da Covid 19. Se è vero che tale evento ha scombussolato le nostre abitudini e portato grande dolore per la perdita di tante vite, è altrettanto vero che, da un lato, ha imposto a tutti noi delle pause e, in alcuni momenti, direi anche un allungamento del tempo percepito e vissuto; dall'altro, ha determinato la necessità di trovare nuovi punti di riferimento, nuovi modelli organizzativi della mente e del pensiero, nuovi comportamenti e nuove tessiture relazionali. Elementi, questi, che hanno inevitabilmente coinvolto anche i Seminari sull'opera di Andrea Camilleri, in cui il ritrovarsi di studiosi, il confrontarsi di pensieri, la condivisione di esperienze professionali diverse, avevano il loro fulcro nello spazio comune dato da luoghi reali, in una condivisione di tempi e di spazi dove incontrarsi di persona, in un contatto interattivo diretto e immediato. Il Covid ci ha costretti a inventare un nuovo spazio, a utilizzare quel virtuale in cui l'aggettivo è significativo di uno spazio contrapposto a quello fisico, reale e concreto della nostra esperienza precedente e quindi al limite del non esistente, del non vero; una specie di nuovo *non luogo* e un *non tempo*, per dirla con Augé¹, ha lasciato il posto ad una nuova realtà reale, una prova provata dell'esistenza del virtuale, dotata di pari, se non addirittura di superiore dignità, di quel reale che apparteneva al nostro canone percettivo, emotivo e relazionale pregresso. E se la perdita del riferimento storico in cui l'incontro era a dominanza fisica e a contesto spaziale definito ci ha negato gli aspetti legati al 'momento' vissuto e condiviso, compresa la convivialità, il nuovo tempo e il nuovo spazio mediato dalle piattaforme internet hanno consentito altre possibilità, altri modi, altri linguaggi di mediazione e di incontro, non ultima la possibilità di riascoltare e riascoltarsi, di riprendere parole e frasi, concetti e riflessioni che nel contesto legato alla presenza fisica e al momento reale, talvolta, inevitabilmente, potevano perdere parte della loro forza e potenzialità legata proprio alla volatilità delle parole e ovviamente del tempo. Il virtuale, quindi, si propone e alle volte si impone come una nuova narrazione, mediata dal mezzo tecnico, che supera la fugacità e caducità del momento e concede e offre il fermo immagine e la possibilità del *rivedere e risentire*.

Non nascondo, ovviamente, che tale condizione mi ha consentito di poter sviluppare meglio il contributo che segue, mettendo insieme, come i pezzi di un mosaico, i singoli interventi di tutti i partecipanti all'incontro, per giungere a una visione d'insieme, a una vera e propria *Gestalt* finale. Una forma compiuta che vale più delle singole parti, ma

¹ Mi riferisco al noto studio di M. AUGÉ, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 2018, le cui riflessioni sono state riprese in ID., *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Elèuthera, Milano 2020.

che, al contempo, le valorizza nella loro necessità e particolarità, proprio come i fili di un tappeto che grazie allo specifico di ciascuno consentono una visione finale dell'insieme, in cui ogni dettaglio confluisce nell'altro, sfuma nella contiguità e nella diversità.

Questo mio apporto intende fornire una lettura dell'evento Seminario e dei contenuti espressi, guardandoli da un'ottica psicologica e anche fenomenologica, sperando di poter aggiungere alla qualità intrinseca emersa anche quella dimensione espressiva fatta di elementi cognitivi, di analisi razionali, ma anche e soprattutto dall'emergere di una dimensione motivazionale ed emotiva che caratterizza solitamente quegli eventi che non solo durano nel tempo ma che si evolvono e si espandono.

Elementi, a mio avviso, oltremodo ben sintetizzati nel titolo stesso del seminario. Il richiamo alla memoria e la necessità di riflettere sul progetto si reggono certamente su contenuti razionali, ma per vivere la loro presenza devono necessariamente essere intrisi di emotività e significati affettivi.

Non è un caso infatti che Giuseppe Marci abbia scelto per il suo intervento introduttivo una serie di parole e 'titoli' che rappresentano in fondo una metafora di un percorso fatto (e qui torna la memoria) e di nuove traiettorie da realizzare (appunto il progetto).

1. Dalla metafora all'analisi

Per descrivere il Seminario e, ovviamente, soprattutto i contenuti emersi, possono essere usate varie metafore: quella di un campo su cui da un seme piantato (non è un caso che Seminario derivi dal latino *semen*) è stato poi sviluppato un giardino rigoglioso e ricco di biodiversità; quella classica "del viaggio" intrapreso da pochi coraggiosi e che via via ha raccolto altri viandanti; quella di una trasposizione a specchio di una trama narrativa e dei suoi attori e interpreti in uno di quei giochi delle parti e degli specchi tanto cari a Camilleri. E ancora, non ultima possibile, la costruzione di un'analisi metaforica che proprio partendo dal titolo del Seminario "La memoria e il progetto" implica una possibile trascendente interpretazione di tipo cinematografico con un soggetto, una sceneggiatura, un montaggio, una post-produzione e infine la proiezione.

Tra le tante metafore possibili ho però scelto quella che, parafrasando Morgan², possiamo definire la metafora dell'organismo, che mi consente al pari di un'analisi organizzativa di sviluppare tematiche ascrivibili ad un organismo pluricellulare. In tal modo diventa possibile un'analisi psicologica, emotiva e relazionale del corpus dei Seminari, i cui pilastri esistenziali sono, oltre agli studiosi impegnati, le varie 'anime' interpretative possibili (linguistica, narratologica, semiologica, traduttologica, psicodinamica ecc.) di quella che credo non sia esagerato definire, data la consistenza numerica della produzione e la varietà di soggetti e contenuti, una vera e propria letteratura camilleriana. Una letteratura che, come emerso da alcuni contributi, è confrontabile con la narrativa di altri autori: non solo siciliani, come Sciascia e Pirandello, ma anche con Gadda o addirittura con Dante o autori esteri o tradizioni letterarie di altri Paesi e perfino di altri tempi come quelli dell'antica Grecia. Il tutto collocabile all'interno di quello che, in altra sede, ho definito il pianeta narrativo camilleriano. Una produzione letteraria, quella di Camilleri, dove albergano, delineati nelle varie opere, l'elemento *finzionale* e quello della verosimiglianza, quello favolistico e quello personale, legato alla sensibilità emotiva dell'autore e alla sua cifra stilistica e di umanità.

Già il richiamo alle numerose possibili metafore fa comprendere come il Seminario sia stato ricco, articolato e soprattutto denso di energia. Un'energia tratta dalla memoria

² Secondo i concetti espressi in G. MORGAN, *Images: Le metafore dell'organizzazione*, Milano, Franco Angeli, 2002.

di quanto fatto (la memoria del titolo appunto) e dalla proiezione di quanto è ancora possibile realizzare (il progetto).

Solitamente, le iniziative che durano nel tempo, ravvisano l'esigenza di un momento di riflessione, di un bilancio di quanto realizzato rifacendosi ai numeri delle edizioni secondo uno scadenziario segnato da una certa consolidata tradizione: la quinta, la decima, la ventesima e così via. Invece i Seminari hanno sentito la necessità, connessa alla pandemia e a quanto evidenziato in premessa, di fare il punto alla loro IX edizione. Una necessità credo dovuta però principalmente a tre fattori importanti:

- il primo è derivante dalla presa d'atto di come i Seminari abbiano avuto una loro gemmazione che, per molti aspetti, oserei affermare come inattesa e spontanea. Mi riferisco alla riproduzione dei Seminari esportati dalla sede 'nativa' di Cagliari e vivificati, nel corso degli anni, in altre realtà italiane, europee e intercontinentali;
- il secondo fattore è connesso ai *Quaderni camilleriani* che, nati come espressione e raccolta documentale dei Seminari, hanno via via assunto una vita propria, designando uno spazio di accoglienza di pensieri variegati e diversi, afferenti a discipline e saperi che hanno saputo integrare le loro specificità;
- il terzo, quello più doloroso, è legato alla scomparsa di Andrea Camilleri, la cui presenza in vita rappresentava un punto fermo nella liturgia dell'incontro con lui, sia *di persona personalmente*, come direbbe il suo Catarella, che attraverso i suoi libri. Credo che in tutti noi appassionati di Camilleri e ammiratori dei suoi contenuti umani, al di là quindi del suo genio letterario, sia sorto un impegno d'onore affinché la sua scomparsa non coincidesse con una perdita di interesse, di passione, di studio e direi anche di gratitudine. Il tutto nella consapevolezza che la narrativa camilleriana ha ancora tanta ricchezza racchiusa tra le pagine dei suoi romanzi e non solo, poiché non è possibile non prendere in considerazione i suoi contributi culturali, di pensiero, sociologici, rintracciabili attraverso quanto negli anni testimoniato con interviste rilasciate ai vari media.

Una ricchezza che va quindi al di là della semplice trama dei suoi libri e del suo stile narrativo, e che è rintracciabile e fruibile andando oltre il testo, raccogliendo quanto seminato attraverso le tracce del suo pensiero soggettivo e del suo modo di guardare il mondo, facendo emergere gli aspetti emotivi dell'essere umano, dando loro dignità espressiva per rendere evidente la realtà variegata dell'Umanità. In tal senso anche i comportamenti più becchi, cinici, cattivi e riprovevoli trovano spazio nella narrazione camilleriana, certamente per essere svelati e, quando necessario, stigmatizzati³, ma spesso anche per essere compresi⁴, seppure la loro comprensione e giustificazione non dia luogo ad una automatica assoluzione. Se lo sappiamo cogliere, se stiamo attenti, certamente assistiamo in Camilleri alla costruzione di un *iceberg* narrativo, che nulla ha a che fare con quello teorizzato da Hemingway, ma che si interessa di quel mondo sottostante alla coscienza e all'apparenza, molto più vicino alla dimensione interiore, ben chiara alla psicologia e in particolare alla psicodinamica. Un concetto ben sintetizzato da Giuseppe Marci, quando nel suo intervento introduttivo al Seminario ha citato prima Orazio con il suo motto, *Ridentem dicere verum: quid vetat?* ("cosa vieta di dire la verità ridendo?") e

³ Il richiamo qui è, solo per fare un esempio, al giudizio sui fatti del G8 di Genova espresso dal Commissario Montalbano ne *Il giro di boa*.

⁴ Si pensi al comportamento sicuramente libertino e licenzioso di Angelica Cosulich in *Il sorriso di Angelica*, che troverà spiegazione alla fine del libro.

poi Sciascia che ha affermato che «Un romanzo dice una verità che i libri di storia non dicono».

2. Dalla memoria: autostima, autoefficacia, identità

I contributi, ricchi e articolati, declinati attraverso un ripercorso storico di tutte le edizioni precedenti, della loro evoluzione nel tempo, dell'espansione sia in termini di contributi afferenti ad Associazioni, Università e Istituti di Cultura coinvolti, hanno evitato, credo con naturalezza e sentimento e non con freddo razionamento, il rischio che la *Memoria* dei Seminari si qualificasse alla fine di tutto come un'autocelebrazione narcisistica, una trasformazione sottile da Seminario di qualità a un vero e proprio *festival nazionale culturale*. Un rischio alto, apparentemente solo paradossale, e certamente possibile e giustificato dal loro successo crescente. Invece i vari interventi, nel richiamare la storia dei Seminari (e quindi la propria memoria), hanno evidenziato la costruzione di una vera e propria struttura che si è evoluta nel tempo, che non mi sembra azzardato definire come una vera e propria costruzione di personalità che caratterizza e diversifica i Seminari. Non appaia strano applicare un concetto come la personalità, ascrivibile all'essere umano, parlando dei Seminari, e magari considerarlo il frutto di un appassionato 'tifoso' quale certamente io sono, inevitabilmente capace di dilatarne i meriti e le bellezze proprio come succede nelle fasi dell'idillio da innamoramento. È invece proprio la metafora dell'organismo scelta per analizzarli che ci consente queste trasposizioni di termini e concetti e quindi quell'analisi psicologica cui facevo riferimento prima.

Per poter definire la personalità abbiamo bisogno di alcuni elementi o se preferite costrutti fondamentali che ne rendono possibile la realizzazione: autostima, autoefficacia, identità.

La sfida che intendo qui proporre è quella di partire dalle definizioni di questi concetti e applicarli ai Seminari:

A) Autostima

Per autostima, citando Galimberti, possiamo intendere «la considerazione che un individuo ha di se stesso»⁵ e rappresenta un aspetto globale della personalità. Essa, infatti, si riferisce al nostro valore d'insieme come persone. L'autostima quindi si costruisce nel tempo, con le esperienze, con i riscontri sociali, con la percezione di Sé, in un continuo guardarsi dentro e guardare fuori. È un elemento non sempre stabile e mai acquisito una volta per tutte, essendo soggetto a possibili e multiformi oscillazioni, legate sia ai vari fattori costitutivi della propria personalità alla cui definizione contribuisce, sia alle variazioni del contesto e delle esperienze di vita.

Si può affermare che ogni parola della suddetta definizione possa applicarsi ai Seminari, considerando come l'autostima ha necessità di costruirsi nel tempo, faccia tesoro delle esperienze e dei riscontri sociali e a come via via si percepisce la consapevolezza che non è un elemento acquisito una volta per tutte e per sempre, ma può essere variabile. Il racconto dei vari Seminari, il loro progredire e diversificarsi ha evidenziato i livelli di autostima raggiunti, grazie non ad un narcisismo protagonista, a uno specchiarsi nella propria bellezza e direi originalità, ma andando a confrontarsi nel sociale, nell'incontro con altre competenze e specificità culturali.

⁵ U. GALIMBERTI, *Dizionario di psicologia*, Vol. I, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, p. 264.

B) Autoefficacia

L'autoefficacia, per come inizialmente e prioritariamente definita dallo psicologo Albert Bandura⁶, è legata invece alla percezione di essere capaci di eseguire tutte quelle azioni necessarie allo svolgimento di un determinato compito, al raggiungimento di un certo risultato e di saper gestire e utilizzare le conseguenze di tali risultati. Da questa definizione è evidente come essa faccia riferimento a una condizione specifica, delimitata, differenziata per differenti abilità e differenti compiti da eseguire per scelta e/o perché richiesti dal contesto. Possiamo qui anticipare come l'autoefficacia, pur essendo legata ad una situazione specifica, non sia però avulsa dalla percezione e valutazione soggettiva e pertanto possa contribuire, potremmo dire a questo punto *per quanto di sua competenza*, alla costruzione dell'autostima e alle variazioni della stessa.

Questo concetto è applicabile ai Seminari considerandoli anche da un punto di vista di analisi organizzativa. Citando Donabedian possiamo dire che i tre elementi per l'analisi dello svolgimento di un compito, di un'azione e cioè *struttura, processo ed esito* si applicano perfettamente⁷. Per struttura possiamo semplificando pensare a quella organizzativa legata all'obiettivo culturale perseguito, per processo l'insieme delle azioni messe in atto per raggiungere l'obiettivo, per esito la constatazione del risultato raggiunto.

C) Identità

Il termine identità deriva dal latino *idem* ed è un termine e un concetto che porta con sé una dialettica interna circa il proprio significato. Infatti una prima accezione, tratta dal vocabolario Treccani, la descrive come: «Uguaglianza assoluta. Ad es. identità di un oggetto con un altro; oppure dimostrare l'identità di due concetti, di due fenomeni, o ancora ad es. avere identità di vedute. In filosofia il Principio di identità è principio fondamentale della logica secondo il quale ogni concetto è identico a se stesso, affermazione positiva del principio di non contraddizione»⁸.

Di contro la seconda definizione possibile di identità ci porta ad affermare che essa è «l'insieme dei caratteri particolari che individuano una persona, una cosa, un luogo, distinguendolo dagli altri»⁹.

Sempre facendo riferimento al vocabolario Treccani e specificamente all'ambito psicologico la definizione di identità viene così declinata: «il senso e la consapevolezza di sé come entità distinta dalle altre e continua nel tempo». Come si può notare, seppure espressa esaltando la parte cognitiva e psichica (*senso e consapevolezza di sé*), la definizione fa riferimento a qualcosa di fisico (*distinta dalle altre*) e individua una necessità di quello che potremmo definire continuità e consapevolezza di stato (*continua nel tempo*).

L'identità ha un compito primario: garantire la coerenza e la stabilità dell'individuo attraverso le sue diverse esperienze, i ruoli che è chiamato a svolgere e i contesti della vita che di volta in volta si troverà a vivere. Galimberti si spinge oltre definendola: «Una struttura di controllo che cerca ogni giorno di tenere a freno tutte le altre nostre latenti identità, in modo da consentire a noi di riconoscerci abbastanza identici a noi stessi, e agli

⁶ Secondo quanto riportato in G. V. CAPRARA, *Bandura*, Roma, Franco Angeli, 1997.

⁷ A tal proposito, si veda A. DONABEDIAN, S. RODELLA (a cura di), *Il maestro e le margherite*, Torino, Il pensiero scientifico Editore, 2009.

⁸ Cfr. VOCABOLARIO TRECCANI online <<https://www.treccani.it/vocabolario/identita>>.

⁹ *Ibidem*.

altri di riscontrare la nostra identità, in modo da rendere possibile quei rapporti fiduciosi su cui si fondano le relazioni sociali»¹⁰.

Ora non c'è dubbio che i Seminari abbiano evidenziato una propria identità intesa come uno spazio, certamente distinto da altre iniziative simili (letterarie, semiologiche, traduttologiche, psicodinamiche ecc.) eppure aperto ai contributi esterni, all'arricchimento culturale ed esperienziale, all'avvicinamento ad altre discipline, ad altre arti (poesia, pittura, musica ecc.), proprio per poter accrescere e valorizzare una identità capace di 'muoversi nel mondo' e non arroccarsi su limitati e limitanti campi di competenza.

3. La Personalità

E proprio in questo suo compito l'identità trova un suo correlato necessario e complementare nella personalità definita da Galimberti come «l'insieme delle caratteristiche psichiche e delle modalità di comportamento di una persona che, nella loro integrazione, ne costituiscono l'essenza che rimane tale nella molteplicità e diversità delle situazioni ambientali in cui si esprime e si trova a operare. Si forma come costruzione psichica e sociale legata al ruolo che la società riconosce e che serve a riconoscere l'individuo»¹¹.

Il rapporto tra identità e personalità quindi, definito come necessariamente complementare, è la sintesi di quell'equilibrio tra il Sé e l'ambiente, è mediato dall'IO (cioè quell'elemento cosciente che attiva le abilità e le trasforma in comportamenti e scelte), e risente della capacità di adattamento sia ai cambiamenti interni che esterni all'individuo. Inevitabile quindi che nel corso delle fasi evolutive del ciclo di vita individuale tutti noi siamo chiamati a modificare elementi costitutivi dell'identità, della personalità, della relazione con il contesto. Il nostro equilibrio migliore non sta nell'immobilità, nella staticità, nella 'coerenza' intesa come adesione acritica a concetti, regole, pensieri, emozioni, sentimenti, ma nel cambiamento e adattamento che plasticamente segue i cambiamenti. Per spiegare meglio questo concetto spesso utilizzo la metafora della mappa personale: tutti noi ci orientiamo nel mondo attraverso una mappa che potremmo raffigurarci come un *puzzle* i cui tasselli sono più solidi al centro e ci danno il senso dell'identità e della continuità e dell'auto riconoscimento, quelli più esterni sono più flessibili, asportabili, modificabili e ci consentono quel continuo processo di adattamento e 'aggiornamento' della mappa. La mappa è la sintesi delle nostre condizioni evolutive sul piano biologico, delle esperienze, dell'educazione, delle regole introiettate, dei desideri, dei progetti, delle speranze e proprio come una mappa stradale di una città ci orienta nel mondo e proprio come una mappa deve essere continuamente aggiornata e modificata per continuare ad essere efficace.

Ricordiamo che il termine personalità deriva da 'persona' che significava 'maschera', e che potremmo tradurre come quell'insieme di elementi, soprattutto comportamentali e relazionali, che si evidenziano nella inevitabile assunzione di infiniti ruoli nel corso della nostra giornata e via moltiplicando della nostra vita. Basta pensare ad una giornata tipo, ripercorrerla dettagliatamente per accorgerci quanti ruoli assumiamo nei vari contesti in cui agiamo: figlio, genitore, passeggero, cliente, guidatore, dirigente, artigiano, commerciante, insegnante ecc. Ognuno di noi in base anche alla sua dimensione lavorativa e sociale assume miriadi di ruoli e di *maschere* per ben rappresentarli. Questa condizione e dimensione umana se, da un lato, ci può dare la sensazione di un obbligo

¹⁰ U. GALIMBERTI, "Cervello, il segreto dell'identità", «La Repubblica», 9 maggio 2001 <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/05/09/cervello-il-segreto-dell-identita.html>>.

¹¹ U. GALIMBERTI, *Dizionario di psicologia*, Vol. III, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006 p. 53.

continuo in base al ruolo rivestito, vista da un'altra angolazione, ci consente di apprezzare anche la grande capacità di libertà e di adattamento dell'essere umano che può lasciare un ruolo e assumerne un altro. Uno stato di condizionamento/libertà ben sottolineata da Nietzsche che in *Al di là del bene e del male* scriveva: «Dammi ti prego una maschera, e un'altra maschera ancora». In questo modo Nietzsche definiva la nostra identità come disponibilità, più o meno cosciente e riconosciuta, a indossare maschere, per essere più armonici con le situazioni più varie e diversificate della vita. In una parola la maschera è l'espressione metaforica dell'adattamento.

4. Conclusioni

Credo, a questo punto, che possiamo affermare che i Seminari sull'opera di Andrea Camilleri hanno saputo costruire nel tempo una loro personalità, e quindi una loro identità capace di funzionare sia attraverso la realizzazione del funzionamento del Sé che attraverso il funzionamento interpersonale declinato dall'empatia e dall'intimità. Per entrambe e ad entrambe possiamo richiamarci ricordando come la narrativa camilleriana ha la proprietà di aggregare intorno a sé studiosi di varie discipline e anche le 'derivate' mediatiche (TV e cinema) associano competenze espressive (sceneggiatura, musica, copioni, dialoghi ecc.) che rafforzano intorno al nucleo narrativo la capacità espressiva dei 'fatti' e dei 'personaggi'.

Non solo, nella storia dei Seminari esiste l'esperienza, certamente inattesa alla sua origine, di come alcuni studenti coinvolti nelle prime edizioni dei Seminari, con il passare degli anni e con il loro impegno e interesse, hanno modificato il loro *status*, diventando studiosi della narrativa camilleriana nelle sue varie declinazioni e nell'attivazione di modelli di confronto con altre modalità narrative. In questa trasformazione possiamo trovare un piccolo segno della metamorfosi, intesa come crescita, riflessione, trasformazione che è un tema, a livello intertestuale e metaforico, rintracciabile nelle opere di Camilleri sia in quelle francamente evidenti per argomento, trama, personaggi (es. *Maruzza Musumeci*, *Il sonaglio*) che più sottilmente in altre (*Il Casellante*, *La rivoluzione della luna*, *La danza del gabbiano* ecc.).

Rifacendoci alle teorie di John Bowlby¹², possiamo affermare che Camilleri rappresenti per noi una base sicura da cui partire per esplorare non solo i suoi mondi narrativi, ma anche i contesti possibili entro cui collocarli (filologia, traduttologia, psicologia, antropologia ecc.) e quindi la possibilità di continue e varieguate conferme ed evoluzione degli studi. Parafrasando Carlos Mayor (certamente uno dei maggiori traduttori di Camilleri) che ha definito il lavoro di traduzione di Camilleri come un "salire su un treno in corsa"¹³ possiamo dire che il progetto degli studi camilleriani è simile a questa metafora: con Camilleri, con i suoi libri, con i temi trattati, con i contenuti narrativi ma soprattutto con le rappresentazioni umane espresse e gli studi e le analisi possibili, abbiamo un treno in movimento, con vagoni che lo compongono, con scompartimenti specifici e con stazioni che via via lo attendono e da cui ripartire. Come ho avuto modo di dire in diretta al Seminario, i 'titoli' proposti in apertura da Giuseppe Marci possono essere anche interpretati come possibili stazioni di un percorso, per alcuni versi realizzato, ma certamente ancora foriero di nuove mete e nuovi paesaggi e si propongono metaforicamente come 'stazioni' di pensieri tra loro interagenti, legate da elementi

¹² Per maggiori dettagli, rimando a J. BOWLBY, *Una base sicura*, Milano, Raffaello Cortina, 1988.

¹³ Cfr. C. MAYOR, "Un comisario, muchos diccionarios y un tren en marcha", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/3. Il cemento della traduzione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017, pp. 23-30, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>.

cognitivi, da contenuti analitici razionali ma soprattutto collegate da connotazioni emotive che raccolgono una nuova intertestualità: quella dell'incontro tra autore e lettore, tra studiosi e persone.

In questo contributo ho provato a dare una lettura del IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri da un punto di vista psicologico e fenomenologico, sostenendo la tesi di una possibile trasposizione tra un evento culturale, ripetuto nel tempo e dai contenuti variegati, e alcuni concetti della psicologia come identità, autostima, autoefficacia. Obiettivo finale di questa trasposizione era la possibilità di una metanarrazione dei Seminari inquadrati in un'ottica psicologica e, più specificatamente, il tentativo di attribuire connotati di personalità, applicati all'essere umano, ad un evento culturale che, nel tempo, ha subito trasformazioni ed evoluzioni. È stata per me un'occasione molto stimolante e spero interessante per gli appassionati camilleriani. Un modo per guardare e guardarsi un po' diverso dal solito, dove l'elemento emotivo umano può prevalere su quello freddamente razionale e dove la passione può prendere maggiore spazio e trovare nuove traiettorie di ricerca.

Bibliografia

- AUGÉ, MARC, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 2018.
- AUGÉ, MARC, *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Elèuthera, Milano 2020.
- CAPRARA, GIAN VITTORIO, *Bandura*, Roma, Franco Angeli, 1997.
- BOWLBY, JOHN, *Una base sicura*, Milano, Raffaello Cortina, 1988.
- DONABEDIAN, AVEDIS, RODELLA, STEFANIA (a cura di), *Il maestro e le margherite*, Torino, Il pensiero scientifico Editore, 2009.
- MAYOR, CARLOS, “Un comisario, muchos diccionarios y un tren en marcha”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/3. Il cemento della traduzione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017, pp. 23-30, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>.
- MORGAN, GARETH, *Images: Le metafore dell'organizzazione*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- GALIMBERTI, UMBERTO, “Cervello, il segreto dell'identità”, «La Repubblica», 09 maggio 2001, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/05/09/cervello-il-segreto-dell-identita.html>>.
- GALIMBERTI, UMBERTO, *Dizionario di Psicologia*, Voll. I-III, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006.
- VOCABOLARIO TRECCANI online, <<https://www.treccani.it>>.

Os velhos marinheiros, di Jorge Amado, tradotto in italiano

RAFAEL FERREIRA DA SILVA

L'idea di questo intervento è nata durante il mio soggiorno a Cagliari, da febbraio 2020 a marzo 2021, quando ho avuto l'occasione di ripercorrere le vie della città godendo della piacevolissima compagnia del mio caro collega e amico Giuseppe Marci. Mentre passeggiavamo abbiamo avuto modo di affrontare diversi argomenti ed è tra questi che, a un certo punto, è spuntato il nome di Jorge Amado (1912-2001), un magnifico scrittore brasiliano simile a Camilleri in non pochi aspetti, come l'adesione al Partito Comunista, il modo di concepire la vita, la società, l'intellettualità, e il ricco bagaglio culturale utile per parlare delle proprie origini. Entrambi, inoltre, vantano un'eccellente reputazione come geniali contastorie; successo di critica e di pubblico, traduzioni in decine e decine di lingue: sono proprio queste ultime il modo attraverso cui condividono con il mondo le loro realtà locali; ed è lì che i loro percorsi si intrecciano.

Non saprei dire se Amado abbia letto o no Camilleri, dato che quest'ultimo comincia la carriera come scrittore dopo aver consolidato altre professioni, ma ciò che rimane certo è che Camilleri abbia invece letto Amado, che esordisce nella letteratura negli anni '30 dello scorso secolo e che negli anni '50 già comincia a ricevere premi letterari internazionali.

Figura 1 – Copertina Edizioni brasiliana 1961 e italiana 1980



Nella **Figura 1** ci sono le copertine della prima edizione brasiliana del 1961 e della seconda edizione italiana del 1980, tradotta da Elena Grechi, che si era già occupata di altre sue opere in italiano e ne avrebbe tradotte e ritradotte tante altre. Fra 1977 e 2007 ha tradotto solo Jorge Amado. Circa una decina di opere.

Gli argomenti che metto in luce in questa occasione sono l'incontro di Jorge Amado e Andrea Camilleri nel mondo della letteratura, e la traduzione del 1980 di *Os Velhos*

*marinheiros*¹, di cui analizzo nomi e soprannomi dei personaggi, l'uso delle note del traduttore e scelte traduttive, seguendo i *Descriptive Translation Studies*².

Prima di proseguire, per me è necessario fare una premessa. Non sono un professore di letteratura, ma questa nel mio mestiere come traduttore e docente di traduttologia si rivela un ricco strumento di lavoro. La mia visione, dunque, è da lettore e da artigiano della traduzione.

Detto questo, prima di iniziare l'analisi, ritengo doveroso presentare l'autore.

1. I vecchi marinai

Usando un lessico sinestesico, così com'è la scrittura di Amado, si può affermare come lo scrittore procuri a chi lo legge una lettura coinvolgente attraverso uno stile raffinato, come vediamo nel seguente brano:

Il mattino seguente il sole era degno del Due Luglio, tanto era splendente e caldo, il cielo nitido, il mare come un lenzuolo d'acciaio lucente solcato dall'orgogliosa nave dalla prua altera. Quando il comandante, terminato il bagno, trovò la colazione servita in cabina, il cameriere di bordo tutto premuroso e sorridente, aveva un'altra volta la cresta alta e beveva la brezza marina come ai tempi dei suoi viaggi sulle rotte dell'Asia e dell'Australia. S'infilò la divisa bianca, canterellando la canzone famosa della ballerina Soraia, una che parlava di mare e marinai³.

In *Os Velhos marinheiros*, Amado aveva ormai abbandonato il tono politico e militante delle sue prime opere degli anni '30, quando rispecchiava nei suoi romanzi una spiccata coscienza politica e sociale. Provava a mettere in testa ai lettori la sua visione del comunismo e del socialismo, che verteva per lo più sulla giustizia sociale. I primi romanzi erano colmi di critiche sociali alle ingiustizie brasiliane, come per esempio lo sfruttamento economico.

L'opera prescelta si concentra sul potere delle parole e sul potere dell'immaginazione. Amado regala al suo pubblico la figura del Comandante Vasco Moscoso de Aragão che, sebbene abbia titoli e medaglie (meritati o meno), possiede l'enorme capacità di coinvolgere i lettori in viaggi avventurosi alla scoperta di terre sconosciute. È a questo punto che Amado sembra rivolgerci una domanda: Qual è il vero potere delle parole? Com'è possibile coinvolgere i lettori raccontando loro storie apparentemente sconosciute? Il richiamo ad Andrea Camilleri sorge spontaneo: da una parte l'analogia con il Capitano Caci, su cui si sofferma Giuseppe Marci nell'articolo che compare in questo stesso volume, dall'altra l'enorme preoccupazione dell'autore nell'affermare il peso della parola.

Anche se parliamo di una biblioteca archetipale consultata da tutti i grandi maestri della penna, come ha affermato Camilleri, Amado in questo racconto ci trasmette la sensazione che questa storia non poteva che essere stata scritta in Brasile. L'opera

¹ Romanzo pubblicato per la prima volta in Brasile nel 1961, nel volume *Os velhos marinheiros - Duas histórias do cais da Bahia*, che includeva il racconto *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Tutte e due le edizioni italiane (1963 e 1980) hanno riproposto la stessa forma. *I vecchi marinai* è uscito in Italia anche col titolo *Le controverse avventure del Comandante Vasco Moscoso Aragão, Capitano di lungo corso*, insieme al racconto sulla storia di *Quincas Acquaiolo*.

² Gildeon Toury propone una disciplina sistematica, nella quale include la descrizione del prodotto e il ruolo ricoperto dal sistema socio-culturale di arrivo. La metodologia è divisa in tre fasi: (1) Posizionare il testo all'interno della cultura di arrivo; (2) Paragonare il Testo di Partenza (TP) e il Testo di Arrivo (TA) e (3) Tentare di arrivare a generalizzazioni, ricostruendo il processo traduttivo per questa coppia TP-TA.

³ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, traduzione di Elena Grechi, Milano, Garzanti, 1980, p. 217.

amadiana dà voce al popolo brasiliano, specificamente quello di Bahia, presentandone un'identità psicologica individuale ma sempre collettiva.

Nel libro ci sono infatti due storie: c'è la storia del narratore e c'è la storia del Comandante Vasco Moscoso de Aragão. Così come il narratore nelle opere di Camilleri, il narratore ne *I Vecchi Marinai* è fuori dalla storia, ma è abitante locale e conosce la gente e ha la sua opinione su ognuno degli abitanti. È un narratore che usa persino delle parole colte per darsi arie. Una curiosità interessante è rappresentata dal fatto che sia il narratore a dare i titoli ai capitoli: è lì, infatti, uno dei suoi spazi, ovvero quelle parti del discorso in cui gioca con le differenti versioni della storia. Quindi per il lettore arrivare alla verità è un lavoro sinuoso e faticoso. Un esempio dei curiosi, particolari e soggettivi titoli di capitolo è «Di come, durante una bisboccia monumentale Vasco piange sulla spalla di Georges, e del risultato di tali confidenze». Un altro è «Dove il narratore interrompe la sua storia senza una ragione al mondo, ma con la più grande afflizione».

Nel corso della narrazione, Amado spiega come funziona il tessuto sociale non solo di Bahia, ma del nordest brasiliano e del Brasile più in generale: gli strati sociali e le generazioni piene di problemi ma incantevoli per sensualità, umorismo e fantasia. Amado riesce a mischiare i pregi e i difetti del popolo. Lo stesso fa Camilleri quando racconta la sua Sicilia. Si può verificare in questo romanzo di Amado un'altra caratteristica più volte presente nella narrativa dello scrittore siciliano: la prospettiva intertestuale con il genere picaresco, per comprendere le inquietudini dell'individuo davanti alle molteplici avversità sociali.

La trama, il linguaggio e i personaggi ricostruiscono la società con peculiarità chiaramente percepite da un lettore scrupoloso. Più che di una narrativa puramente rivoluzionaria, si tratta di una narrazione i cui protagonisti diventano le minoranze, la quotidianità, le abitudini trattate dal punto di vista dell'emarginato.

Presentando aspetti eccentrici della critica sociale, Amado focalizza il contesto socio-economico-culturale di Bahia, svelando punti particolari di denuncia e di imposizioni del capitalismo. Lo scrittore baiano, in modo scorrevole e lineare, dipinge un quadro analitico della società della seconda metà del '900 baiano, motivando la riflessione sociale e avvicinandosi al romanzo picaresco, così come fa lo scrittore di Porto Empedocle.

Ho proposto questa comparazione tra Amado e Camilleri nella convinzione che più prossima è una cultura all'altra, meno complicata è la traduzione, dato che si tratta soprattutto dell'interpretazione di una certa situazione linguistico-culturale sulla base dei canoni di un altro sistema linguistico-culturale. E le scelte traduttive dipenderanno non solo, ma in modo significativo dal livello di vicinanza tra questi sistemi⁴.

2. Culture che si intrecciano

Ci sono diversi elementi di interscambio culturale tra Brasile e Italia. L'intensa migrazione italiana in Brasile dalla fine dell'800 fino al dopoguerra è indubbiamente un fattore determinante nell'avvicinamento tra le due nazioni, però principalmente nel senso Brasile-Italia: potrei affermare che il Brasile conosce di più della cultura italiana che viceversa, essendo la cultura brasiliana, rispetto a quella italiana, inserita in un polisistema culturale periferico, secondo la teoria del linguista Even-Zohar⁵.

⁴ EVEN-ZOHAR, ITAMAR "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in L. VENUTI (a cura di), *Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000, pp. 192-197.

⁵ *Ibidem*. Il ricercatore sostiene che un'opera non viene studiata isolatamente ma in relazione al sistema culturale di cui fa parte.

Prendo le definizioni di adeguatezza e accettabilità da un altro studioso, collega e collaboratore di Even-Zohar, il docente Gildeon Toury⁶, che definisce “adeguatezza” quella strategia di traduzione più filologica, più improntata al sistema linguistico, culturale e letterario del testo di partenza; in altre parole si mantengono intatti i marcatori culturali, le sfumature linguistiche o stilistiche del testo fonte considerate fondamentali alla piena ricezione del messaggio. Al lettore viene offerta la possibilità di accedere a elementi di un'altra cultura, arricchendo così la propria conoscenza del mondo. Toury, invece, definisce “accettabilità” quella strategia consistente nel procurare al lettore un testo coesivo e coerente che sia utile e rilevante per acquisire conoscenze. L'accettabilità potrebbe variare in base alle aspettative del ricevente rispetto a fattori diversi quali il tipo di testo, il contesto sociale o culturale o la desiderabilità dei fini, cioè una traduzione che segue questa strategia offre una lettura scorrevole e priva di particolari ostacoli. Tuttavia, il rischio è quello di un livellamento culturale, che offre meno stimoli a chi legge.

Kitty M. van Leuven-Zwart, a sua volta, afferma:

Se si segue il principio o norma dell'adeguatezza, il traduttore si concentra sulle caratteristiche distintive del testo originale: il suo linguaggio, il suo stile e gli elementi culturospecifici. Se invece prevale il principio dell'accettabilità, il fine del traduttore è di produrre un testo comprensibile in cui il linguaggio e lo stile sono pienamente compatibili con le convenzioni linguistiche e culturali della cultura ricevente. I due principi non si escludono a vicenda: il traduttore può seguire contemporaneamente entrambe le norme⁷.

Insomma, scegliendo l'adeguatezza, i testi possono risultare una sfida per i lettori, mentre l'accettabilità rischia di dare al lettore l'illusione che tutte le culture siano simili alla sua. Una questione determinante che si pone è “Qual era il rapporto linguistico/culturale tra Brasile e Italia negli anni '70 e come questo avrebbe influenzato nell'80 la traduzione di un'opera firmata da un premiato scrittore brasiliano?”.

Tracciando un profilo storico recente dell'interscambio culturale che interessa entrambe le nazioni, compaiono la musica (importante legame soprattutto dagli anni '50), la letteratura (attraverso la traduzione di diverse opere di vari generi), il teatro (con fruttifera partecipazione di attori e registi italiani in Brasile, come Gianni Ratto, Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi), il cinema: *Donna Flor e i suoi due mariti*, un film brasiliano del 1976, diretto da Bruno Barreto, considerato uno dei maggiori successi in termini di critica e di incassi nella storia del cinema brasiliano. Il film, tratto dal romanzo omonimo di Jorge Amado, ebbe molto successo in Italia e, dopo la presentazione al Festival Cinematografico di Taormina del 1977, venne distribuito in tutta la penisola. Il suo *leitmotiv* è la canzone, appositamente scritta per la colonna sonora, *O que será?* di Chico Buarque, autore già noto al pubblico italiano per via delle sue collaborazioni con Morricone, Mina e Dalla, durante il suo esilio a Roma alla fine degli anni '60.

Ho ritenuto importante mettere in luce questi dati perché è proprio da quest'ultimi che dipendono le scelte traduttologiche di quel preciso momento; si può dire che gli elementi linguistico-culturali, soprattutto quelli specifici, che vengono man mano introdotti nella cultura bersaglio, facciano strada ai nuovi elementi, cioè, al modo in cui saranno raccontati al pubblico bersaglio: se saranno mantenuti nel testo fonte o se verranno spiegati con qualsiasi altra tecnica; perché la base delle scelte traduttologiche è il grado di comprensione del pubblico bersaglio sull'universo linguistico-culturale straniero

⁶ TOURY, GIDEON, “A rationale for descriptive Translation Studies”, «Dispositio» 7, 19/21 (1982), pp. 23-39, <<http://www.jstor.org/stable/41491224>>.

⁷ VAN LEUVEN-ZWART, KITTY M., *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities in Target*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1989, p. 93.

(come, per esempio, il doppiaggio delle famose *telenovelas* degli anni '80) in un flusso continuo di informazioni.

Comincerò con l'analisi del trattamento riservato ai nomi dei personaggi e dei loro soprannomi.

3. L'onomastica ne *I Vecchi Marinai*.

Come detto prima, l'analisi è stata svolta sull'edizione del 1980, tradotta da Elena Grechi, ma cercherò di mettere in luce anche alcuni dati della prima traduzione italiana, realizzata da Mario Sciara, una ventina di anni prima, nel 1963, che ha persino la presentazione del regista sopracitato Ruggero Jacobbi, il quale viveva in Brasile ormai da una decina di anni.

Nell'opera, Amado dà vita a più di 60 personaggi e l'edizione del 1980 mantiene i nomi come lo scrittore baiano li ha ideati, e traduce soltanto i soprannomi. Il personaggio *Caco padre*, per esempio, diventa *Coccio Vecchio*, una scelta ben fatta visto che *padre* significa "marcio", quindi non cambia l'idea. *Tildinha Chilique* diventa *Tildina Deliquio*, il che rappresenta un'ottima scelta perché oltre a mantenere il significato, conserva l'umorismo del soprannome. C'è una differenza tipografica in *Astrogildo*, che nell'edizione italiana dell'80 è *Astragildo*, cosa che non provoca nessun problema.

Un altro dei pochi personaggi che hanno un soprannome è *José Paulo*, il *Marreco*, tradotto perfettamente come *Papero* nell'edizione del 1980. Un fatto curioso è che nell'edizione del 1963 si mantiene *Marreco* e si aggiunge *il Gobbo*, mentre nell'opera in portoghese non c'è nessun riferimento a nessuna accezione del vocabolo *gobbo*.

Vi presento, con enfasi mia, due dei brani in cui compare il personaggio:

O velho José Paulo, conhecido por *Marreco*, retirado do negócio de medicamentos, comentou⁸.

Il vecchio José Paulo, conosciuto col nome di *Marreco – il Gobbo*, ritirato dal commercio di medicinali, – commentò⁹.

Il vecchio José Paulo, soprannominato *Papero*, ritiratosi dal commercio dei farmaceutici, commentò¹⁰.

Entre os primeiros Adriano Meira, entre os últimos Zequinha Curvelo, no meio deles, tentando conciliá-los, o velho José Paulo, o estimado *Marreco*¹¹.

Tra i primi, Adriano Meira, tra gli ultimi Zequinha Curvelo, e in mezzo a loro, con l'intenzione di riconciliarli, il vecchio José Paulo, lo stimato *Marreco*¹².

Fra i primi Adriano Meira, fra gli ultimi Zequinha Curvelo e a mezza strada fra loro, cercando di conciliarli, il vecchio José Paulo, lo stimato *Papero*¹³.

Un'altra curiosità è come nell'edizione dell'80 il personaggio di *Pedro Torresmo* compaia con il nome completo, a differenza dell'edizione del '63, dove è possibile constatare come il suo soprannome sia stato mantenuto e poi ampliato come *Pedro*

⁸ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 96.

⁹ J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, traduzione di Mario Sciara, Milano, Nuova Accademia, 1963, p. 119.

¹⁰ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 79.

¹¹ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p.149.

¹² J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, cit., p. 180.

¹³ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 124.

Torresmo – Cicciolo. Tuttavia, dalla prima volta che compare, è usato solo *Pedro Torresmo* come vediamo nei brani:

Passara Dondoca nos peitos, na frase pitoresca do velho *Pedro Torresmo*, pai aflito, e largara a menina ali, sem honra e sem dinheiro¹⁴.

Aveva trescato con Dondoca, secondo l'espressione pittoresca del vecchio *Pedro Torresmo – Cicciolo* –, il padre afflito, e aveva abbandonato la bambina là, senza onore e senza soldi¹⁵.

Si era abbrancata la Dondoca, secondo la frase pittoresca del vecchio *Pedro Torresmo*, afflito genitore, e poi aveva scaricato la fanciulla, ormai senza onore, e senza un soldo¹⁶.

Pedro Torresmo stava dormendo, per smaltire l'acquavite ingurgitata la sera prima¹⁷.

Dormiva, *Pedro Torresmo*, smaltendo la cachaça della sera prima¹⁸.

4. Uso delle note del traduttore

Le note sono una risorsa molto utile nella traduzione soprattutto letteraria perché quando un termine o un'espressione non riesce a racchiudere in sé un significato di un altro sistema linguistico culturale, si ricorre alle note. Mentre l'edizione del 1963 non propone nessuna nota, in quella dell'80 queste ultime abbondano – se ne contano una cinquantina –, il che dimostra l'interscambio continuo di quel determinato momento culturale.

Oserei affermare che se l'edizione del 1963 avesse optato per le note, ce ne sarebbero state troppe, perché negli anni '60 il poco che si conosceva del Brasile era grazie a qualche opera letteraria tradotta, al calcio, tramite calciatori come Pelé e Garrincha e ai movimenti culturali della fine degli anni '50: il genere musicale *Bossa Nova* e il *Cinema Novo*, movimento cinematografico di rinnovamento, influenzato dalla corrente del neorealismo italiano e dal movimento cinematografico francese.

L'edizione dell'80 ha trovato invece quello scenario in fermento che ho descritto prima. Quindi si può affermare che il numero non direi eccessivo, ma abbondante di note è proprio per soddisfare la curiosità del lettore italiano su quegli elementi della nazione tropicale esotica che si svelava all'Italia. Gaetano Chiurazzi, nel suo articolo sulla «Rivista Tradurre», giustifica il fenomeno sostenendo che:

il traduttore insegna che la differenza è inevitabile. E che le differenze non dividono: uniscono, non nella maniera di una commensurabilità sostanziale, ma creando tra le lingue quello stesso rapporto di continuità che c'è tra padre e figlio, un rapporto fatto di identità e di inevitabili differenze. [...] La Nota del traduttore, per quanto ciò possa apparire paradossale, è perciò il gesto etico più alto che un traduttore possa fare: non come ammissione di una sconfitta, ma come difesa della verità della differenza¹⁹.

E per difendere la verità della differenza, mettiamo in luce un estratto delle note proposte dall'edizione dell'80. Ho classificato le occorrenze delle oltre 50 note della traduttrice nelle seguenti categorie: Popolo, Cultura Popolare, Gioco di parole, Cibo, Avvenimenti storici, Personaggi storici, Letteratura, e Canzoni e filastrocche.

¹⁴ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 80.

¹⁵ J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, cit., p. 97-98.

¹⁶ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 65.

¹⁷ J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, cit., p. 98.

¹⁸ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 65.

¹⁹ G. CHIURAZZI, "Sull'etica discreta della traduzione", «Rivista Tradurre», 7 (autunno 2014), <<https://rivista-tradurre.it/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita>>

Cominciamo con la categoria *Popolo*. Ho scelto i termini *Jagunço* e *Cangaceiro* per mostrare la dinamica della costruzione della nota. Si vede dal testo della nota che la traduttrice ha eseguito una ricerca seria e approfondita sull'argomento:

Jagunço:

Originariamente componenti della banda di fanatici rivoluzionari che, seguendo Antonio Conselheiro (1828-97) tentarono di sollevare il Nordest contro il governo federale. Per estensione banditi nordestini²⁰.

Cangaceiro:

Bandito dal caratteristico cappello di cuoio con l'emblema della stella, appartenente alle bande armate che fino ai primi decenni del '900 hanno terrorizzato e taglieggiato il Nordest²¹.

Per la categoria *Cultura popolare*, ho scelto la nota relativa a due elementi esotici: la *jangada* e il *jogo do bicho*:

Jangada:

Imbarcazione tipo zattera formata da cinque tronchi riuniti e dotata di un albero (borê) con vela triangolare, che i pescatori nordestini usano per la pesca sotto costa e a volte anche in mare aperto²².

Jogo do bicho:

Gioco simile al lotto, in cui si punta su numeri abbinati a nomi di animali (bicho: animale)²³.

È interessante che la parola *bicho* sia stata mantenuta in portoghese nel testo:

Compreso un poliziotto occupato a giocare al bicho nelle immediate vicinanze²⁴.

Per la categoria *Gioco di Parole*, ho scelto il brano riportato qui sotto, dove ho prima riportato la versione in portoghese, poi la traduzione e per ultima la nota della traduttrice che si arrende e definisce il gioco di parole come intraducibile:

A baqueana è a balzaquiana quando baqueia, a balzaquiana baqueada²⁵.

La *bachiana* è la balzaquiana che crolla, la balzachiana che ha subito un crollo²⁶.

Il gioco di parole, intraducibile, verte sul verbo "baquear", crollare²⁷.

Io invece proporrei l'utilizzo di *balzacrollana* al posto di *bachiana*, che in tal caso continuerebbe ad essere un neologismo e riunirebbe le parole *balzachiana* e *crollare*.

Passo ora alla categoria *Cibo*, nella quale l'edizione presenta spiegazioni più dettagliate sulle prelibatezze della cucina nordestina. È curioso come l'edizione del 1980 usi delle note per ogni piatto, mentre quella del 1963 spiega superficialmente le ricette dentro il testo. Vediamo prima il brano in portoghese, poi l'edizione del 1963 e infine quella del 1980:

²⁰ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 272.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 260.

²³ Ivi, p. 169.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 303 [enfasi mia].

²⁶ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 261 [enfasi mia].

²⁷ *Ibidem*.

Junho chegara com seus cortejos de chuvas a encharcar as ruas arenosas e com as espigas de milho amontoadas nas cozinhas para os *manuês*, as *canjicas*, as *pamonhas*²⁸.

Giugno era arrivato, con le sue piogge che infangavano le strade sabbiose e con le spighe di granturco ammassate nelle cucine per i *dolci di granone e miele; di grano cotto con latte, zucchero e cannella; di miglio verde, latte di cocco, burro, cannella, anici e zucchero, avvolti e cotti nelle foglie di granone e di banana*²⁹.

Era arrivato giugno, col suo corteggio di piogge che inzuppavano le strade sabbiose, e con le spighe di granturco ammucciate nelle cucine per i *manuê, canjicas e pamonhas*³⁰.

Le note dell'edizione del 1980:

Manuês: Specie di budino di farina di granturco (o di riso) cotto avvolto in foglie di banana.
 Canjicas: Specie di crema ottenuta grattugiando il granturco verde, cui si aggiunge latte di cocco o latte, e zucchero.
 Pamonhas: Specie di torta, fatta con granturco verde, latte di cocco, burro, cannella, anice e zucchero, che si cuoce arrotolata nelle foglie di banana o nei cartocci di granturco³¹.

Si percepisce che l'edizione del 1980 è più accurata nelle informazioni di quella del 1963, che cerca soltanto di descrivere il banchetto.

La prossima categoria di note sono gli *Avvenimenti storici*. Ho scelto un brano che parla della Sabinata:

Pois bem: concorri ao prêmio, certo de abiscoitá-lo, e tive a decepção de vê-lo atribuído ao outro único concorrente, o doutor Epaminondas Tôrres, com um trabalho sobre a Sabinada³².

Ebbene, ho concorso al premio con la certezza di averlo già in tasca, ed ho avuto la delusione di vederlo attribuire all'unico altro concorrente, il dottor Epaminondas Tôrres, con un lavoro sulla Sabinata³³.

L'accurata nota spiega:

Rivoluzione separatista avvenuta a Bahia nella prima metà dell'800, notevole per il carattere spiccatamente democratico e popolare, di opposizione al latifondismo e allo strapotere dell'aristocrazia zuccheriera. Fu capeggiata dal dottor Sabino Alvares da Rocha Vieira (1794-1846) da cui prese il nome³⁴.

La categoria successiva è *Letteratura*. Il brano parla della Spiaggia di Iracema, qui a Fortaleza, dove vivo, e che il professor Marci conosce bene, essendo venuto per tante collaborazioni con l'Universidade Federal do Ceará durante questi dieci anni di rapporto di lavoro e di amicizia. Il nome della spiaggia è in omaggio al personaggio titolo del romanzo di José de Alencar³⁵. La nota dice che Iracema è una:

²⁸ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 132 [enfasi mia].

²⁹ J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, cit., p. 160 [enfasi mia].

³⁰ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 109 [enfasi mia].

³¹ *Ibidem*.

³² J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 189.

³³ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 158.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ José Martiniano de Alencar (1829-1877) fu uno scrittore, giornalista, politico e avvocato brasiliano. Figura chiave nella formazione dell'identità culturale brasiliana, fu un esponente di primo piano del romanticismo, con un'ampia produzione letteraria a tema storico e sociale, spesso con riferimenti alla cultura indigena. I primi adattamenti filmici della sua opera furono realizzati dal regista italiano Vittorio

Fanciulla india guarany, protagonista di una leggenda locale, morta affogata nel tentativo di raggiungere a nuoto il suo innamorato bianco che si allontanava a bordo di una nave³⁶.

Però nel romanzo omonimo, Iracema muore a causa della stanchezza e della debolezza provocate dal parto³⁷.

Passiamo alla Categoria dei *Personaggi Storici*. Amado nomina molti politici in questo romanzo e l'edizione del 1980 ci tiene a spiegare chi sono. Ne ho scelto uno che non è un politico, ma un famoso bandito/giustiziere, chiamato *Lampião*. La nota dice:

Capo cagaceiro famoso per la sua ferocia, che dopo una lunga serie di stragi e rapine fu ucciso in un conflitto a fuoco con la polizia (1925). La sua testa recisa fu esposta sulla pubblica piazza insieme con quella della sua amante, Maria Bonita³⁸.

L'ultima categoria delle note è *Canzoni e Filastrocche*, che mi ha sorpreso per la pubblicazione in portoghese nel corpo del testo con la traduzione e significato in nota. Ho evidenziato la canzone *Peguei um Ita no Norte*, di Doryval Caymmi, grande amico di Jorge Amado.

Peguei um Ita no norte,
Prá vim prô Rio “morá”
Adeus meu pai minha mãe,
Adeus Belém do Pará³⁹.

Il testo italiano riporta i versi in portoghese e in nota traduce:

Ho preso un Ita al Nord / Per venire a Rio ad abitar / Addio padre, addio madre, / Addio Belém del Pará.⁴⁰

5. Alcune scelte traduttive

Per quanto concerne l'analisi di alcune scelte traduttologiche, partiamo dall'inizio del romanzo, che propongo nell'edizione brasiliana e successivamente in quella del 1963 e del 1980:

“A verdade está no fundo de um poço”, li certa vez, não me lembro mais se num livro ou num artigo de jornal. Em todo caso, em letra de fôrma, e como duvidar de afirmação impressa? Eu, pelo menos, não costumo discutir, muito menos negar, a literatura e o jornalismo. E, como se isso não bastasse, várias pessoas gradas repetiram-me a frase, não deixando sequer margem para um erro de revisão a retirar a verdade do poço, a situá-la em melhor abrigo: *paço* (“a verdade está no paço real”) ou *colo* (“a verdade se esconde no colo das mulheres belas”), *pólo* (“a verdade fugiu para o pólo norte”) ou *povo* (“a verdade está com o povo”). Frases, todas elas, parece-me, menos grosseiras, mais elegantes, sem deixar essa obscura sensação de abandono e frio inerente à palavra poço⁴¹.

Capellaro, pioniere del cinema muto in Brasile. Nel 1870, il musicista brasiliano Carlos Gomes e i librettisti Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville composero l'opera-ballo tratta dal suo romanzo *Il Guarany* che esordì nel Teatro alla Scala.

³⁶ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 285.

³⁷ J. DE ALENCAR, *Iracema*, Trad. Virgilio Zanolla, Milano, Simonelli, 2016.

³⁸ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 272.

³⁹ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 255.

⁴⁰ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 219.

⁴¹ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 79 [enfasi mia].

Nel testo il narratore mette in dubbio quanto scritto, ma parla di un errore tipografico che rivelerebbe il cambiamento di qualche lettera e il fatto che la parola corretta non fosse *poço*, ma qualcun'altra simile (in portoghese), come *paço*, *colo*, *polo*, *povo*, sempre di 4 lettere. Però vediamo le scelte traduttive delle edizioni italiane:

“La verità si trova in fondo al pozzo”, ho letto una volta, non ricordo bene se in un libro o in un articolo di giornale. In ogni caso, come si può dubitare di un'affermazione pubblicata a lettere di stampa? Per quanto mi riguarda, non ho l'abitudine di discutere, e tanto meno mettere in dubbio, la letteratura e il giornalismo. E, se non bastasse, diverse persone di mia fiducia hanno ripetuto quella frase, non lasciando possibilità di dubbi sul fatto di cavar fuori la verità dal fondo del pozzo e sistemarla come si conviene: a *palazzo* (“la verità si trova a palazzo reale”) oppure in *braccio* (“la verità si trova in braccio alle belle donne”), al *polo* (“la verità s'è nascosta al polo nord”) o nel *popolo* (“la verità la sa il popolo”). Frasi tutte queste, che a me sembrano meno grossolane, più eleganti, e che non lanciano la sensazione poco chiara, d'abbandono e di freddo che la parola pozzo porta con sé⁴².

Nell'edizione del 1963 non si parla di errore tipografico. Il traduttore trova una buona soluzione anche se lontana dal testo fonte. Mentre nell'edizione del 1980, si mantiene la menzione dell'errore di battitura, come si vede nel brano:

“La verità giace in fondo al pozzo”, ho letto una volta da qualche parte, non so più se in un libro o in un articolo di giornale. In ogni caso, in caratteri a stampa: e come si può dubitare di un'affermazione stampata? Io, almeno, non ho l'abitudine di discutere, e men che meno negare produzione letteraria o giornalistica. E, come se ciò non bastasse, varie personalità di rilievo mi hanno ripetuto la frase, senza neppure lasciare il margine di dubbio d'un errore di stampa a tirar su la verità dal pozzo, a metterla in situazione meno scomoda, sia che si tratti d'un *palazzo* (“la verità sta a palazzo reale”), di un *grembo* (“in grembo a bella donna la verità si nasconde”), d'un *polo* (“la verità è fuggita al polo”) o addirittura del *popolo* (“la verità è sulla bocca del popolo”). Frasi tutte a mio modesto avviso meno rozze, più eleganti, per non parlare della oscura sensazione di abbandono e di freddo inerente alla parola “pozzo”⁴³.

Questa linea di pensiero va verso un errore tipografico più grande, non solo di qualche lettera ma di parole intere, come è il caso di *grembo*, però è una soluzione plausibile.

La prossima parola in questa categoria è *cabaré*:

Fora ele quem fizera desenhar, emoldurar e pendurar na Pensão Monte Carlo um dístico onde de lia: “O CABARÉ É O LAR DOS BOÊMIOS”⁴⁴.

Era stato lui che aveva fatto disegnare, mettere in cornice e appendere alla Pensione Monte Carlo la frase che diceva: “IL CABARÉ È LA CASA DEGLI SPENSIERATI”⁴⁵.

Era stato lui a far compilare, incorniciare e appendere alla pensione Monte Carlo un adagio che diceva: “IL CABARET È LA CASA DEI BOHEMIEN”⁴⁶.

Qui ci troviamo davanti a un problema di traduzione perché la parola *Cabaret* in italiano significa ‘locale di spettacoli, di commedia’, quindi si dovrebbe scegliere un'alternativa come *pensione*, come la pensione Eva di Camilleri, o *night*, *night-club*, *lupanare*, infine, una parola con senso di ‘postribolo’.

⁴² J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, cit., p. 95 [enfasi mia].

⁴³ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 63 [enfasi mia].

⁴⁴ J. AMADO, *Os velhos marinheiros*, cit., p. 157.

⁴⁵ J. AMADO, *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, cit., p. 188.

⁴⁶ J. AMADO, *Due storie del porto di Bahia*, cit., p. 130.

Altre parole che mi hanno attirato l'attenzione nell'edizione del 1980 sono state *Xangô*, che è una divinità africana oggetto di culto in Brasile, e *Capoeira*, lotta brasiliana di origine africana diffusa in molte nazioni. Entrambe senza nessun tipo di evidenziazione. La mia ipotesi è sempre quella della vicinanza alla cultura brasiliana attraverso gli innumerevoli elementi culturali allora reperibili.

Per concludere, termino con una riflessione su una parola brasiliana molto conosciuta all'estero che è *cachaça*, tradotta come 'acquavite' nell'edizione del 1963, e che figura nell'edizione del 1980 senza nota e senza nessun tipo di evidenziazione come grassetto o corsivo. Ciò dimostra come si tratti di una parola riconoscibile all'interno della cultura italiana almeno sin dagli anni '80, il che significa che la cultura brasiliana in certo modo avanza nel polisistema culturale italiano.

6. Considerazioni finali

Ho verificato che il testo dell'edizione analizzata tende allo straniamento, che è una traduzione che permette al lettore l'accesso a elementi di un'altra cultura, che aspira ad un'equivalenza formale con il testo di partenza, ossia la riproduzione naturalmente più vicina alla forma, allo stile, alla sintassi, alla morfologia, al lessico. I teorici degli Studi Descrittivi della Traduzione classificano questa strategia come *adeguatezza*, mentre la strategia della *accettabilità* procura una lettura scorrevole senza elementi strani. Mentre la prima offre il contatto con l'altra cultura, l'ultima corre il rischio di un livellamento culturale.

Con l'appoggio dei teorici dei *Translation Studies* come Chiurazzi, Even-Zohar, Van Leuven-Zwart, Osimo, Pym e Toury, ho analizzato il modo in cui una traduzione italiana degli anni '80 di un'opera letteraria brasiliana degli anni '60 ci permette di vedere com'era il mondo di allora, di com'erano i rapporti tra le nazioni, come si affrontavano le situazioni quotidiane. Sia la traduzione che il testo di partenza sono di per sé dei documenti storici, sui quali traduttore e scrittore esprimono i loro punti di vista.

Dunque, le scelte traduttologiche che, a prima vista, possono sembrare frutto di una improvvisazione, nascondono un immenso contesto socioculturale, nonché economico, che gira dietro le quinte.

Bibliografia

- ALENCAR, JOSÉ DE, *Iracema*, traduzione di Virgilio Zanolla, Milano, Simonelli, 2016.
- AMADO, JORGE, *Os Velhos Marinheiros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, JORGE, *Due storie del Porto di Bahia*, Milano, Nuova Accademia, 1963.
- AMADO, JORGE, *Due storie del Porto di Bahia*, Milano, Garzanti, 1980.
- CHIURAZZI, GAETANO, “Sull’etica discreta della traduzione”, «Rivista Tradurre», 7 (autunno 2014), <<https://rivistatradurre.it/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita>>.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in L. VENUTI. (a cura di), *Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000, pp. 192-197.
- VAN LEUVEN-ZWART, KITTY M., *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities in Target*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1989.
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, 3 ed., Milano, Hopeli, 2011.
- PYM, ANTHONY, *Exploring translation theories*, London and New York, Routledge, 2010.
- TOURY, GIDEON, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Storie archetipali di vecchi marinai

GIUSEPPE MARCI

0. Nel 1961 Jorge Amado pubblicò un racconto lungo, *Os Velhos Marinheiros ou O Capitão de Longo Curso*, di cui è protagonista il mirabolante Comandante Vasco Moscoso de Aragão, sedicente lupo di mare dalle molteplici e fantastiche avventure che la vita sembra inchiodare con una prova destinata a smentire le millanterie tante volte ostentate; ma quella prova, alla fine, si trasforma nel riconoscimento delle sue effettive (effettive?) qualità di comandante di nave.

Il racconto, tradotto in italiano da Mario Sciara, fu pubblicato da Nuova Accademia nel 1963, con il titolo *Tutta la verità sulle discusse avventure del Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Comandante di lungo corso*, e inserito, insieme a *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (in italiano *La morte e la morte di Quincas Berro Dágua*) nel volume *I vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*. Fu ripubblicato nel 1980, dall'editore Garzanti e nella traduzione di Elena Grecchi, col titolo *La verità completa sulle controverse avventure del comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitano di lungo corso* e incluso nel volume *Due storie del porto di Bahia*, anche qui con *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (col titolo italiano di *Le due morti di Quincas l'acquaiolo*¹).

1.1. Nello stesso anno 1980, sempre da Garzanti, apparve *Un filo di fumo*, il secondo romanzo di Andrea Camilleri, dove agisce il Capitan Caci, pilota di porto (quindi vero e non sedicente marinaio), presente nell'episodio in cui avviene il naufragio del vapore russo che non richiede l'intervento del pilota e, per ciò stesso, impatta nella secca e cola a picco. Prima che avvenisse il disastro, il Capitan Caci spiega di non dover svolgere la sua funzione perché non chiamato con esplicito segnale e il narratore commenta:

Capitan Caci era buono e caro, ma aveva una testa di calabrese, più dura di una pietra ferrigna, manco gli argani lo smuovevano da una decisione che prendeva. Una volta era stato capace di starsene tre giorni e tre notti sopra un ramo d'albero dove stava cogliendo azzalori solo perché sua moglie gli aveva fatto prescia a scendere².

È tutto ciò che sappiamo di questo bizzarro e in fondo simpatico marinaio, competente nella sua arte e nei codici che la regolano, puntiglioso e permaloso, tanto nella dimensione lavorativa quanto in quella familiare, come dimostra il suo voler restare su uno spinoso azzeruolo solo per far dispetto alla moglie che gli aveva messo fretta.

1.2. Quando un Capitan Caci ricompare nella pagina camilleriana, siamo nel 1995 di *Il gioco della mosca*: il nome è lo stesso, ma il personaggio è evidentemente diverso.

¹ Cfr. la bibliografia delle opere di Jorge Amado in J. AMADO, *Romanzi*, a cura di P. COLLO, con un saggio introduttivo di L. STEGAGNO PICCHIO, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002 vol. I, pp. 1907-1912 e, particolarmente, p. 1909 (vol. II, p. 1405).

² A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 90.

Lo unisce al primo una professione a suo tempo esercitata – o, piuttosto, dichiarata – non nelle acque interne di un golfo, ma negli oceani tempestosi:

Capitan Caci era stato, a suo dire, grande uomo di mare, sosteneva di avere due volte doppiato Capo Horn in circostanze altamente drammatiche. Ma nessuno l'aveva mai visto non dico su una barchetta ma addirittura passeggiare sulla riva: al mare non s'accostava, preferiva tenersi alla larga, solidamente piantato coi piedi per terra³.

Siamo all'interno di un'opera che l'autore descrive precisando che non si tratta di un dizionario di parole, detti o proverbi, ma di «microstorie», «storie cellulari» da lui raccolte e rielaborate. Le intitolazioni – qual è quella che ci interessa, relativa alle imprese di Capitan Caci: «Un centilometro cchiù, un centilometro meno, nella flabbica non porta pinione» – «sono la conseguenza logica delle storie, la conclusione posta in testa e non in coda»⁴. Nella «microstoria» della quale ci stiamo occupando, il protagonista, più che svolgere le funzioni marinesche, liquidate nelle poche righe citate, è presentato come un fabbricante di case le cui mura non sono a piombo, ma comunque assai solide. Tanto solide che neppure l'alluvione del 1937 le distrusse e poi opposero fiera resistenza, quando l'ingegnere incaricato di valutare i danni ne decretò la demolizione.

Forse un millantatore, dunque, certamente un buon costruttore, convinto che la differenza di un centimetro non è importante nell'edificazione di una casa: è questa netta affermazione, pronunciata nel suo improbabile italiano, che lo avvicina, almeno un po', al Capitan Caci incontrato in *Un filo di fumo*. Comprendiamo che il personaggio è ormai maturo nella fantasia dello scrittore: potrà avere sviluppi; o forse li ha già avuti, senza che lo sapessimo?

1.3. Trascorsi pochi anni, siamo al 3 di settembre del 2000, era una domenica, su «La Stampa»⁵ appare, a firma Andrea Camilleri, un racconto intitolato *Quel quaquaraquà di Capitan Caci*.

Dobbiamo fare subito una pausa per considerare l'attributo riferito al Capitan Caci: 'quaquaraquà' (o 'quaquaracà', 'quaraquaquà') in siciliano indica il verso della quaglia, ma vale anche a definire una «persona impacciata nei movimenti per eccessiva grossezza», come pure un «uomo vile e pusillanime»⁶. Il termine e il suo significato sarebbero restati negli ambiti linguistici della Sicilia se Leonardo Sciascia non li avesse catapultati con vera forza espressiva nell'universo della letteratura, inserendoli in un magistrale dialogo i cui interlocutori sono un uomo della legge e il capomafia che delinea la sua visione sociale:

e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi, ché mi contenterei che l'umanità si fermasse ai mezz'uomini... E invece no, scende ancora più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si credono grandi, scimmie che fanno le stesse cose dei grandi... E ancora più in giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere come le anatre nelle pozzanghere, ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre...⁷.

³ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 108-109.

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ Si tratta della pagina «Cultura e Spettacoli» (p. 19), da cui saranno tratte le successive citazioni.

⁶ G. PICCITTO, *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. TROPEA, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, vol. III, 1985, p. 1043.

⁷ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta* (1961), in ID., *Opere, vol. I Narrativa Teatro Poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2012, p. 328.

Camilleri impiega il termine in molteplici occasioni e in un arco di tempo compreso tra il 1996 di *Il cane di terracotta*⁸ e il 2015 di *Le vichinghe volanti*⁹, sempre col significato di ‘persona di poco o nessun valore’, anzi di individuo collocato al di sotto del rango umano: «È un quaquaraquà che si cridi omo»¹⁰.

Difficile pensare, quindi, leggendo il racconto pubblicato su «La Stampa» che il titolo sia dell’autore e non, piuttosto, redazionale: il Capitan Caci di cui si parla, nella duplice veste di uomo di mare (autocertificato), o di costruttore edile effettivamente riconosciuto dalla gente di Vigàta, non sembra rientrare a nessun titolo nella categoria dei ‘quaquaraquà’. Al contrario.

1.4. Che sia uomo, e uomo vero, lasciando da parte le riferite imprese marinaresche, lo dimostrano patentemente le attività svolte a Vigàta, dove era comparso «un sabato dopopranzo del 1935»: sono quelle relative all’edificazione prima di una casa personale, poi di un intero quartiere, per commesse di lavoro ricevute, infine di una tomba di famiglia, su richiesta di Totò Camastra: costruzioni tutte caratterizzate da una pendenza tale da evocare la torre di Pisa:

«Capitano, ma lei lo sa come si adopera il filo a piombo?». «Io non ce ne ho di bisogno. Io flabbico a occhio. E poi la cosa non tiene importanza: un centilometro più, un centilometro meno, nella flabbica non porta piniòne».

Non c’è chi non veda lo stretto rapporto che lega questo Capitan Caci a quello del *Gioco della mosca*, tanto più che il racconto pubblicato su «La Stampa» ha un *post scriptum* dove leggiamo:

Non esiste più il quartiere flabbicato da Capitan Caci. Trent’anni fa un’alluvione portò via mezza Vigàta, le casuzze del Capitano rimasero addritta. Ma i tecnici venuti da Palermo, a vederle tanto sbilenche, pensarono a uno smottamento sotterraneo e le fecero abbattere.

E basterebbe questa qualità di persona attenta alla sostanza delle cose, per sottrarlo all’inserimento nella categoria dei ‘quaquaraquà’.

Ma c’è di più: ché il capitano mostra il suo valore anche in un altro campo, ovvero fronteggiando con coraggio, prima a parole, il Fofò Camastra che gli rimproverava la pendenza nella tomba di famiglia, talmente forte da impedire al defunto padre di riposare nel loculo, e da ultimo ne metteva in dubbio le capacità: tanto nel campo dell’edilizia, quanto in quello della navigazione: «Perché, vede, lei non solo il mare l’ha visto in cartolina». Offesa gravissima cui non si può rispondere se non esaminando la questione in tutti i suoi aspetti, quelli tecnici e quelli morali:

Ah, sì? Suo patre non arriposerebbe manco se la tomba gliela flabbicasse Michelangelo in pirsona! E lo sa pirchi suo patre non può pigliare sonno? Per il carrico che ha sulla coscienza di gente fatta ammazzare, di gente fatta sparire.

Inevitabile, a questo punto, che dalle parole si passi all’azione: Camastra fa un passo indietro ed estrae il ‘revorbaro’: «Capitan Caci però fu più lesto di lui. Scocciato un liccasapuni, gli spaccò il cuore con una coltellata netta». Detto che il *liccasapuni* è, come

⁸ “si sentì un quaquaraquà, un uomo di niente, capace di nessun rispetto” (A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 124).

⁹ “Beccamorti! Scoscenziati! Mmir daioli! Riddicoli! Pullicinelli! Quaquaraquà!” (A. CAMILLERI, *Le vichinghe volanti e altre storie d’amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 160). Per una più ampia rassegna delle occorrenze del termine, cfr. <<https://www.camillerindex.it/lemma/quaquaraqua>>.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 27.

si intuisce, un coltello, e che *scocciare* significa ‘estrarre’, resta da citare la memorabile battuta con la quale Capitan Caci commenta l’azione, ricongiungendo le sue personalità, quella del costruttore edile e quella del provetto navigatore in mari lontani dove ha accumulato una preziosa esperienza: «Questo colpo me l’ha insegnato un cinese che di nome faceva Cin-Cin-Là».

1.5. È tempo di tornare alle gesta marinaresche, vere o inventate che siano.

In quest’ultima direzione sembra orientarci quel «Cin-Cin-Là», così smaccatamente prevedibile nella sua banalità che può ben rivaleggiare col nome Baobab attribuito al «negro» con cui il Capitan Caci s’incontra sulla zattera, nelle acque di Capo Horn. Chi stia per sollevare un sopracciglio politicamente corretto si interroghi; siamo nel settembre del 1935, tra pochi giorni, il 3 ottobre, l’Italia avvierà la guerra d’Etiopia: come realisticamente, in un ambiente qual è quello di Vigàta, può essere chiamato un individuo della pelle nera? E non è solo il nome del «negro» a metterci sull’avviso, quanto la sua stereotipica descrizione – «nudo», «gigante», «colossale» – che ben si adatta alla mentalità dei clienti, soliti frequentatori del Caffè Castiglione.

Insomma, Cin-Cin-Là e Baobab ci spingono a pensare che avesse ragione Fofò Camastra: questo sedicente capitano il mare, i paesi lontani e i loro abitanti non li ha mai visti, neppure in cartolina¹¹. Chi lo pensasse, però, dovrebbe fare i conti con la testimonianza della «signora Erminia Pusateri, vedova di un nostromo», che gestisce una pensione nella quale si può essere ammessi soltanto «previo esame nautico». La vedova Pusateri – di fronte al dubbioso tribunale costituito dagli abitanti del paese che hanno visto comparire all’improvviso lo sconosciuto capitano, conciato come un marinaio e con in bocca «una pipetta alla Braccio di Ferro» –, dopo averlo sottoposto al consueto esame per l’ammissione nella sua casa, in fede dichiara che il nuovo venuto ha una competenza nautica «digna di Cristoforo Colombo».

Il resto lo fa l’interessato, con la sua non comune abilità nel costruire narrazioni tanto strabilianti quanto persuasive, recitate (siamo nella terra dei ‘tragediatori’) «in un suo personalissimo ‘taliano’» che crea i vocaboli e mescola gli stili, l’alto e il basso, il burocratico e l’avventuroso; quasi Camilleri avesse voluto prestargli alcune delle sue specialità:

«Capitano, le è mai capitato di doppiare Capo Horn?» «Doppiato? Triblicato, egregio, quattruplicato! Fu a Capo Horn che mi capitò la passata col negro Baobab».

Potremmo continuare con gli esempi, se il quadro non fosse già sufficientemente chiaro e tale da farci rimpiangere che il nostro scrittore abbia voluto dedicare al Capitan Caci solo questo racconto e le brevi menzioni nei due testi citati: forse per una ragione che proveremo a indagare, fatta prima una riflessione sulla cronologia e poi su alcuni passi delle interviste in cui di questo racconto si tratta.

1.6. Scorrendo la sequenza che ho presentato in ordine di data, verrebbe da pensare che Camilleri abbia prima attribuito il nome di Capitan Caci a una figura minore, e in fondo

¹¹ Anche Simona Demontis sostiene tale tesi: «Il preteso marinaio è in realtà un innocuo millantatore che approfitta dell’ignoranza dei suoi interlocutori e che in maniera abile aggira critiche e perplessità» (S. DEMONTIS, ««... La salvezza è nel bianco di una vela». Il tema del viaggio in Andrea Camilleri», «Nae», 1, [6 febbraio 2003], p. 44); ma, acutamente, ne coglie la valenza simbolica: «Capitan Caci è un po’ l’allegoria del patto fra lo scrittore e i lettori, vale a dire che i suoi racconti sono palesemente falsi, ma gli uditori esercitano quella che Coleridge chiama la ‘sospensione dell’incredulità’, cioè fanno finta di crederci perché dare corso all’immaginazione, non solo diverte, nel senso etimologico del termine, ma a volte serve addirittura a sopravvivere» (*ibidem*).

poco caratterizzata, di *Un filo di fumo*, poi, con lo stesso nome, abbia dato vita al protagonista di una *microstoria* nel *Gioco della mosca*, e, infine, al personaggio principale di un vero e proprio racconto, quello pubblicato su «La Stampa»¹².

Lasciando da parte il primo caso, i cui punti di contatto sono il nome e la professione marinaresca, un dubbio, tuttavia, nasce, se accostiamo il passo del *Gioco della mosca* a *Quel quaquaraquà di Capitan Caci*: il confronto può fare ipotizzare che da quel racconto poi pubblicato su «La Stampa», e probabilmente già scritto, Camilleri abbia invece prelevato alcuni tratti per attribuirli al personaggio di cui si dice nella *microstoria* «Un centilometro cchiù, un centilometro meno, nella flabbica non porta pinione». L'ipotesi si rafforza, leggendo alcune tra le dichiarazioni rilasciate dallo scrittore a proposito del suo racconto.

2.1. A risolvere il dubbio possono aiutarci le numerose testimonianze e le interviste dello scrittore, a dire il vero dedicate non alla data della stesura del racconto (che implicitamente se ne ricava) ma al nodo cruciale rappresentato dalle somiglianze con il testo di Amado, *Os Velhos Marineiros*, da cui è partito il nostro ragionamento.

In una delle sedi più autorevoli, l'intervento svolto al seminario «Leonardo Sciascia scrittore e editore», tenutosi nel 2006 alla Scuola Normale Superiore di Pisa, Camilleri ricorda:

Una volta [Leonardo Sciascia] mi telefonò chiedendomi se avevo un racconto da dargli per inserirlo nella seconda edizione dell'antologia *Scrittori di Sicilia* che aveva curato con Guglielmino. Allora ne avevo scritti solo tre, Montalbano sarebbe arrivato molto tempo dopo. Gli risposi che glieli avrei lasciati in albergo tutti e tre, sceglieste lui quale. Mi richiamò per dirmi che ne aveva scelto uno, *Capitan Caci*, e mi raccomandò di non darlo ad altri. Dopo nemmeno una settimana mi capitò un fatto inverosimile. Stavo leggendo *Storie del porto di Bahia* di Jorge Amado e provai una sorpresa indescrivibile. Ben due avvenimenti capitati al protagonista di Amado io li avevo quasi esattamente descritti nel mio *Capitan Caci*. Com'era possibile? Se avessi fatto pubblicare il mio racconto, tutti mi avrebbero accusato di uno sfacciato plagio. Glielo dissi a Leonardo e lui convenne che non era il caso. Ma sembrò non meravigliarsi molto. «Qualche volta capita.» «Che significa che capita?» «Capita, capita.» Qualche anno dopo mi avvenne di leggere un articolo di Italo Calvino nel quale raccontava che gli era successo un caso analogo al mio e ne dava la spiegazione: le idee narrative si trovano tutte in una sorta di biblioteca archetipale e quindi può capitare che due autori consultino lo stesso libro. Mi confortò, quell'articolo¹³.

Qualche tempo prima, aveva parlato dello stesso argomento in un'intervista concessa a Silvia Melloni, utile al nostro proposito perché in quel contesto precisava: «una decina di giorni dopo che Leonardo Sciascia aveva deciso di pubblicarlo in un'antologia di inediti, uscì in libreria *Storia del porto di Bahia* [sic] di George [sic] Amado, uno scrittore che ho amato molto» e aggiungeva: «Quando poi sono diventato famoso, me ne sono fottuto e l'ho fatto pubblicare dal quotidiano "La Stampa"»¹⁴.

¹² Va ricordato che Camilleri *gioca* con l'onomastica e con le omonimie; attribuisce lo stesso nome a personaggi che compaiono in opere diverse, e non hanno legame tra loro; arriva a concedere il proprio nome e cognome e persino il diminutivo, Nenè, con il quale era conosciuto negli ambienti familiari e tra gli amici. In questo caso, negando che tra sé stesso e quel personaggio ci fosse un qualche legame. Ma il dubbio è legittimo e, anche per quanto riguarda la generalità dei nomi, suggerisce valutazioni prudenti.

¹³ Il testo dell'intervento, pronunciato il 15 dicembre 2006, è ora raccolto in A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho per la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 163-170: il passo citato è alle pp. 169-170.

¹⁴ L'intervista, pubblicata in M. ACANFORA, S. MELLONI (a cura di), *Sirene. Le voci del mare*, Editore Terre di Mezzo, 2004, è leggibile in <<http://www.vigata.org/bibliografia/sirene.shtml>>.

Ora abbiamo la possibilità di datare il racconto, sapendo che *Due storie del porto di Bahia* è stato pubblicato nel 1980 e che in quel periodo Sciascia stava pensando alla riedizione dell'antologia *Scrittori di Sicilia*¹⁵.

Il riferimento è presente anche in un'intervista a Francesco Piccolo: «[Sciascia] Aveva fatto con Guglielmino un'antologia di scrittori siciliani, e stava pensando a una seconda edizione», seguito da una puntualizzazione: «io avevo pubblicato due romanzi: *Il corso delle cose* e *Un filo di fumo*»¹⁶.

L'episodio relativo alla consegna del racconto destinato a *Scrittori di Sicilia* si colloca, dunque, verosimilmente nel 1980, in coincidenza con l'uscita in Italia della storia di cui è protagonista Vasco Moscoso de Arago, nell'edizione Garzanti alla quale l'intervistato esplicitamente si riferisce. Senza dimenticare, tuttavia, che nella prima edizione della Nuova Accademia, il racconto dello scrittore brasiliano, pubblicato – lo ricordiamo – nel 1963, aveva la presentazione di Ruggero Jacobbi, amico di lunga data con cui Camilleri ebbe intense frequentazioni¹⁷, che può averglielo fatto leggere o avergliene parlato, creando un sedimento nella memoria tale da contribuire, anche inconsciamente, all'elaborazione della figura di Capitan Caci.

2.2. Nell'intervista rilasciata a Francesco Piccolo troviamo alcuni elementi di sicuro interesse. Il primo è rappresentato dalla precisazione sul tempo trascorso tra l'approvazione

¹⁵ La prima edizione dell'antologia era uscita nel 1967; la seconda, sempre firmata da Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino, sarebbe uscita solo nel 1991, dopo la morte dello scrittore di Racalmuto e con una nota che spiega la lunga gestazione del progetto «costantemente vagheggiato e puntualmente rimandato» (S. GUGLIELMINO, *Chiarimenti*, in L. SCIASCIA, S. GUGLIELMINO (a cura di), *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1991, p. 5): comunque senza il racconto del Capitan Caci che avrebbe dovuto attendere ancora un decennio, prima di vedere la luce.

¹⁶ F. PICCOLO, "Un destino ritardato. Conversazione con Andrea Camilleri", in A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Saracino*, Bur extra, 2009, pp. 53-91 (il passo citato è a p. 57).

¹⁷ Camilleri ricorda Ruggero Jacobbi – che, tra l'altro, è autore della nota di copertina per l'edizione Sellerio di *Il corso delle cose* – in molte occasioni. In *La linea della palma* cita due episodi decisivi: quando nel 1974, Jacobbi, direttore dell'Accademia gli comunica che Orazio Costa desidera che prenda il suo posto come insegnante di regia (S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 218), e allorché, pochi anni dopo, Jacobbi è fra i primi lettori di *Un filo di fumo*: lo apprezza e lo porta a Gina Lagorio, facendo in modo che per questo tramite arrivi a Livio Garzanti, per la cui casa editrice il libro uscirà nel 1980. Jacobbi era già stato nominato, e la menzione ha un particolare rilievo, in *Il gioco della mosca*, dove compare come suggeritore di letture: in quel caso si trattava della segnalazione di un poeta siculo-americano la cui lingua colpisce Camilleri e gli offre la possibilità di fermare l'attenzione sulla parola *musione* (A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., pp. 73-74). Dell'amicizia e della lunga frequentazione troviamo traccia nei ricordi evocati, ad esempio, in *La testa ci fa dire* (2000), *Tutto Camilleri* (2012), *Una birra al Caffè Vigàta* (2012), *Come la penso* (2013), *I racconti di Nenè* (2013), *La lingua batte dove il dente duole* (2014), *Certi momenti* (2015), *Esercizi di memoria* (2017), *Ora dimmi di te* (2018). Silvia Fantacci, trattando di Jacobbi autore di romanzi, cita una testimonianza di Camilleri, "In viaggio con Ruggero" (compresa in *L'elettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Atti della giornata di studio, Firenze, 14 gennaio 2002, a cura di A. DOLFI, Roma, Bulzoni, 2003), che spiega qualità, intensità e consistenza letteraria del rapporto tra i due. Camilleri, «rievocando i lunghi spostamenti in treno e in nave con l'amico, durante i quali avevano l'abitudine di scrivere versi anziché parlare, ricorda che, in uno di quei viaggi, stesero insieme la traccia "di un grande romanzo d'avventure di terra e di mare il cui protagonista era un esploratore daltonico, o qualcosa di simile, che non riusciva a distinguere, sulle carte geografiche, l'azzurro dei mari e dei laghi dal giallo dei deserti"». Questo ricordo conferma la facilità con cui Jacobbi sapeva inventare storie che sembrava potessero durare all'infinito (S. FANTACCI, *Introduzione*, in R. JACOBBI, *Prose e racconti inediti e rari* a cura di S. FANTACCI, Firenze University Press, 2007, p. 10). Conferma, altresì, l'amore che univa i due amici per le personalità bislacche: possibile che Jacobbi, nella lunga consuetudine con Camilleri (della quale troviamo ulteriore testimonianza in A. CAMILLERI, "Il teatro, la televisione e Ruggero", in F. BARTOLINI, C. BELLINI, *Ruggero Jacobbi. Teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 9-19), non abbia mai fatto cenno al Comandante Vasco Moscoso de Arago che, quanto a bislacheria, non è secondo a nessuno?

di Sciascia («Mi piace *Capitan Caci*, non lo dare a nessuno perché te lo pubblico nell'antologia»¹⁸), e la 'fatale' scoperta:

Dopo circa una quindicina di giorni mi telefonò un carissimo amico e mi chiede: «Hai letto l'ultimo libro di Jorge Amado, *Due storie del porto di Bahia?*». «No, non l'ho letto.» «Te lo presto io» mi dice. «E no» rispondo, «Amado me lo compro subito.» E vado a comperarlo¹⁹.

Il secondo dall'esplicitazione dello sconcerto che da quella scoperta deriva:

Sono due racconti. Comincio a leggere il primo e mi sento davvero male. Perché due episodi, e di difficile invenzione, erano lì. Erano in quel racconto. Ci resto veramente. Ti descrivo solo un episodio: Capitan Caci, doppiato Capo Horn, fa naufragio e si trova in una zattera con un negro gigantesco. Hanno pochissimi viveri, possono assicurare la sopravvivenza di una sola persona e allora se la giocano a tressette e briscola. Vince Capitan Caci e il negro si deve buttare a mare. Ora, una storia del genere è difficile che due se la ritrovino uguale²⁰.

Gli viene in soccorso l'episodio raccontato da Italo Calvino nella recensione a *Lo zio di Beniamino Joppolo*, storia fantastica in cui un ragazzo parla con ammirazione dello zio alla fidanzata. La ragazza si incuriosisce e cerca di conoscerlo, scoprendo che si tratta di uno scimmione che le dice: «Tu devi essere la fidanzata di mio nipote».

Commenta Calvino:

La questione è che nel mio cassetto ho un racconto identico. L'unica variante è che lo zio non è uno scimmione, ma un delfino. La ragazza entra a casa dello zio e si trova davanti una enorme piscina, il delfino le dice: «Tu devi essere la fidanzata di mio nipote»²¹.

Il fenomeno, solo in apparenza misterioso, Calvino lo giustifica, da par suo, con un sofisticato ragionamento:

Come si spiega questa cosa? Né Calvino lo ha copiato da Joppolo, né il contrario. Forse, sostiene Calvino, i racconti sono idee archetipali – come una biblioteca li pronta. Uno va e si prende una storia. Poi capace che arriva un altro e si prende la stessa storia per sé²².

Vedremo più avanti come lo stesso concetto possa essere espresso in termini di buon senso e senza ricorrere alla suggestiva formulazione delle 'idee archetipali'.

2.3. Prima, però, può essere utile fare una notazione a margine sugli anni Settanta e Ottanta, spesso vituperati, almeno in Italia, e ridotti agli 'anni di piombo' o al successivo decennio dei 'paninari' e della 'Milano da bere'.

Ciò che qui intravediamo è, almeno in parte, diverso: a cominciare in primo luogo da Leonardo Sciascia e dalla divaricazione che da un lato lo portava ossessivamente a considerare il peggio della società italiana, elevando quel peggio a rappresentazione del tutto; consumando, in questo rodio, intelligenza e qualità di scrittura sottratte alla miglior

¹⁸ F. PICCOLO, *Un destino ritardato*, cit., p. 57.

¹⁹ Ivi, pp. 57-58.

²⁰ Ivi, p. 58. Il passo di Amado al quale si riferisce è il seguente: «Quella volta che feci naufragio a Ramat, l'isola che somiglia a Periperi, nella scialuppa non avevamo che poche gallette, un po' d'acqua e un mazzo di carte. E perfino lì, circondati da ogni lato da pericoli, ci mettemmo a fare un bel poker. Eravamo in cinque, e mentre uno stava al timone gli altri quattro facevano la loro mano. Ci giocavamo le gallette e l'acqua che ci spettavano. Fu divertente» (J. AMADO, *La verità completa sulle controverse avventure del comandante Vasco Moscoso de Aragoão, Capitano di lungo corso*, in ID., *Due storie del porto di Bahia*, Milano, Garzanti, 1980, p. 105).

²¹ F. PICCOLO, *Un destino ritardato*, cit., p. 59.

²² Ivi, pp. 59-60.

causa della letteratura; dall'altro il suo impegno di scrittore e di esemplare organizzatore culturale, di promotore di *giovani* autori quale, in quel periodo, era anche il quasi coetaneo Andrea Camilleri.

Il quale Camilleri dà qui testimonianza di un mondo che legge, comunica la notizia dell'uscita di opere importanti, ne suggerisce la lettura, discute, costruisce con la cultura una visione del mondo che, in Italia e in quella difficile congiuntura, pur tuttavia avanza: come testimoniano la crescita della coscienza e le battaglie per i diritti civili. Che poi, a ben vedere, è una visione non molto lontana dai convincimenti che, nelle diverse condizioni del Brasile, Amado esprimeva nella sua opera: la qual cosa può aiutarci a capire anche punti di contatto altrimenti misteriosi.

3.1. Vorrei, ora, fare un cenno, al ruolo che, nella vicenda di cui ci occupiamo, Camilleri attribuisce alla moglie, in maniera apparentemente cursoria ma in realtà risolutiva: o almeno così a me pare.

Va detto, in premessa, che lo scrittore, fin dall'inizio della sua attività – sia pure con grande discrezione – lascia capire al lettore che la presenza della moglie, prima lettrice e severo giudice della sua produzione, non è un fatto privato ma ha incidenza nel processo creativo che la donna accompagna nel suo farsi e valuta a posteriori, contribuendo a indirizzarlo. Del resto, a scorrere le dediche ai romanzi, dopo il primo, *Il corso delle cose*, dedicato al padre, e il secondo, *Un filo di fumo*, alla madre, ci imbattiamo nel terzo, *La stagione della caccia*, dove si legge:

Il romanzo è dedicato a Rosetta, mia moglie. Penso che non le piaccia tanto, non per come è scritto ma per quello che vorrebbe significare. Se è così, accetti la dedica come nuova prova per la sua più che trentennale pazienza nei miei riguardi²³.

Singolare dedica, per così dire antifrastica, che rivela aspetti della vita privata tali da influire nella dimensione pubblica e letteraria. Trent'anni di confronto, durante i quali i punti di vista si sono misurati, anche oppositivamente, come in questo caso; e non saranno poche, in seguito, le occasioni in cui lo scrittore dirà del ruolo attivo svolto dalla consorte che ascolta, legge, formula critiche, molte delle quali recepite nella fase di revisione dei testi.

La moglie compare anche nel racconto della delusione patita con la scoperta che Amado lo aveva preceduto narrando dell'avventuroso marinaio. Sempre con un ruolo rasserenante, per la capacità di spiegare il fenomeno in maniera saggia.

Leggiamo nella già citata intervista a Silvia Melloni:

Mia moglie dice che le storie di mare dei marinai sono tutte uguali e che probabilmente le abbiamo ascoltate e riprodotte tutti e due.

Il concetto ritorna, in maniera più articolata, nella conversazione con Francesco Piccolo:

Mia moglie dice: «Sarà una storia marinara, capace che l'avete sentita tutti e due nell'infanzia e fa parte di un corredo che vi siete poi dimenticati»²⁴.

²³ A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 154.

²⁴ F. PICCOLO *Un destino ritardato*, cit., p. 58. Il commento ritorna anche in un altro ricordo di Sciascia: «Mia moglie sostiene: "Forse, visto che sono storie di marinai, probabilmente le avete sentite tutti e due e le avete riciclate"» (A. CAMILLERI, *L'amicizia con Sciascia*, in ID., *I racconti di Nenè*, Milano, Melampo editore, 2013, pp. 83-86: il passo citato è a p. 84).

Parole che nella loro acutezza contengono un principio su cui si fonda l'universo letterario e hanno un valore specifico se pensiamo alla metodologia narrativa tante volte esplicitata da Camilleri e alla quale si riferisce Giovanni Capecchi, trattando degli scritti pubblicati da Camilleri su «La Stampa»:

Secondo un procedimento che caratterizzava l'intera produzione narrativa di Camilleri, la storia descritta nasce da un fatto realmente accaduto, da un ricordo, da uno spunto rintracciato in libri e documenti letti²⁵.

Poco più avanti, e con riferimento proprio alla serie di racconti *Storie di Vigàta*, alla quale *Quel quaquaraquà di Capitan Caci* appartiene, il critico aggiunge, come fonte di materiali per i racconti, gli

strani casi ascoltati nella propria infanzia, come quello del capitan Caci, grande cantafavole e grande bugiardo, abile con la lingua come con il coltello, dalla parlata singolare e accuratamente studiata²⁶.

3.2. C'è un passo del racconto di Amado che vorrei ora citare perché mi pare aiuti a capire, stabilendo un punto di contatto non fra i personaggi dei due scrittori ma tra un personaggio, Vasco Moscoso de Aragão, e lo stesso Camilleri:

Vasco gli era grato, poiché il negro Giovanni l'aveva sempre protetto, fin dai giorni iniziali e sofferti del suo arrivo in ditta, all'età di dieci anni. Di sera gli raccontava delle storie, era stato marittimo in gioventù, gli parlava di mari e porti²⁷.

Con Giovanni, facchino nella ditta del nonno, il piccolo Aragãozinho contrae così un debito che pagherà quando il nuovo amministratore della ditta vorrà cacciare Giovanni, diventato vecchio e non più adatto a portare i pesi, quindi inutile nel lavoro.

Impossibile, per il lettore di Camilleri, non ricordare i passi in cui il percorso di formazione dello scrittore, come uomo e come narratore, appare esemplato sugli insegnamenti di Minicu, il mezzadro del nonno, che, nell'intervallo dedicato al pranzo durante la raccolta delle mandorle, su richiesta delle donne racconta le sue storie, mostrando capacità d'invenzione e notevole fantasia. Anche Andrea, come Aragãozinho, ha dieci anni quando compie questa esperienza, e anche lui sa di contrarre un debito che deve essere contraccambiato:

presi l'abitudine di andare a trovare Minicu a casa sua, verso sera, poco prima di cena, e lo supplicavo di raccontare una storia solo per me. Era generosissimo, e infatti non mi deluse mai. Per ricambiare in qualche modo gli regalavo dei pacchetti di sigarette Milit che venivano distribuite gratis ai soldati dell'esercito e ai marinai²⁸.

²⁵ G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2000, p. 43.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. AMADO, *La verità completa sulle controverse avventure del comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitano di lungo corso*, cit., p. 138). A queste preziose informazioni espresse in forma di racconto, Vasco ricorrerà anche quando, adulto e comandante di lungo corso senza aver mai messo piede su una nave, avrà bisogno di notizie sulla vita dei marinai: «Giovanni, sorpreso, e senz'aver ben capito le ragioni di quell'improvvisa dignità marinara del padroncino, ma trovandola comunque meritata, aveva cominciato a raccontargli storie del tempo in cui era marittimo, e le volte che Vasco si faceva vedere in ditta, era con Giovanni che passava la maggior parte del suo tempo, mentre il negro cercava di spremersi le meningi» (ivi, p. 181).

²⁸ A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 114.

Le sigarette che servono a ricambiare i racconti vengono dai soldati e dai marinai di stanza a Porto Empedocle dove il futuro scrittore cresceva. I marinai, soprattutto, sono presenze familiari nella sua vita, avendo il padre un ruolo di rilievo nel comando del porto, allora fervido di attività per le ragioni economiche della pesca e dei traffici commerciali, nonché per gli aspetti militari, sempre più importanti nel periodo che va dal 1935 (quando Camilleri ha dieci anni), alla guerra mondiale e al 1943 dello sbarco in Sicilia.

Parafrasando Calvino, potremmo dire che il piccolo Andrea viveva immerso in un multicolore universo di storie, storie di mare e di avventure marinairesche: che poi, dai tempi d'Omero, s'assomigliano tutte e il loro fascino consiste nella fantasia di chi affronta temi antichi, sapendoli innovare in modo da generare emozione in chi ascolta.

3.3. Jorge Amado e Andrea Camilleri, divisi da una dozzina anni d'età (Amado era del 1912, Camilleri del 1925), dalla distanza geografica e culturale che corre tra l'Italia e il Brasile avevano, però, fondamentali punti di contatto.

Sarebbe troppo semplice dire della visione politica, pensando all'adesione che l'uno e l'altro dettero all'ideale comunista. Questo, semmai, nelle loro migliori intenzioni e nella comune speranza della giustizia sociale, è un approdo verso il quale entrambi convennero, attraverso gli individuali percorsi, anche molto diversi.

Il punto è che, pur misurandosi con le difficoltà e i problemi posti dal tempo in cui vissero, avevano una inclinazione dell'animo che i loro romanzi rivelano; una sorridente disposizione con la quale, dovendo affrontare nodi tante volte drammatici, sapevano guardare alla vita²⁹; una incrollabile fede nel racconto e nella sua capacità di risarcire il reale³⁰; un'attitudine che li conduceva a vedere – e proporre ai rispettivi lettori – il senso delle cose incarnato nel modo di essere dei loro personaggi. Un gusto per la mescolanza degli individui, delle culture, delle lingue, che li faceva profeti del mondo futuro, forse migliore del contemporaneo; un mondo in cui la letteratura può svolgere un ruolo importante.

Camilleri spiega questo concetto in molteplici occasioni. Pare opportuno qui, in chiusura, citare la risposta data a Saverio Lodato che gli chiedeva di commentare il tema delle migrazioni dall'Africa verso l'Europa ed egli lo fa, con un intenso pensiero che parte dal dramma dei migranti per arrivare, appunto, alla letteratura:

Non stanno tentando di conquistare un altro pianeta, tentano di conquistare quella parte vivibile del loro stesso pianeta, quello nel quale sono nati. Ora il bello del futuro prossimo venturo è la nascita di nuove identità. C'è uno scrittore, Tahar Ben Jelloun, un magrebino di educazione francese, che scrive in francese e pensa in magrebino, il quale fa un elogio della tolleranza. Lui stesso è il prodotto di una tolleranza. Quindi anche gli stilemi, l'evoluzione del pensiero, la circonvoluzione del cervello di chi appartiene a un'altra razza, si aprono a una lingua diversa che diventa sua. Perché tu quella lingua la conosci. Questo è il bello della letteratura meticcias³¹.

²⁹ Ruggero Jacobbi ha scritto di Amado: «Con *Gabriella* e coi *Marinai* è arrivata una prodigiosa esplosione. L'antico lirismo è diventato *humor* affettuoso e insieme picaresco; il tono della rapsodia ritorna, ma con una sapienza classica; l'ottimismo nativo di Jorge si posa con uno sguardo paterno sul destino dell'uomo. E anche l'ideologia smette d'essere una sovrastruttura: è il sangue segreto di un'ispirazione che ha ritrovato la sua libertà» (R. JACOBBI, "Presentazione", in J. AMADO, *Vecchi marinai (due storie del porto di Bahia)*, traduzione di Mario Sciara, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1963, p. 13).

³⁰ È la medesima *morale* che Jacobbi ricava dalla "gran favola del capitano di lungo corso Vasco Moscoso de Aragão, con la sua rivendicazione dei sogni e delle illusioni come motori essenziali del suo sopravvivere e rinnovarsi" (*ibidem*).

³¹ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 413.

L'aggettivo 'meticcias', quasi inevitabilmente, fa rivolgere verso Amado la mente dell'intervistatore che, subito dopo, chiede:

Jorge Amado era convinto che in Brasile la razza migliore fosse il frutto di innesti fra razze differenti. Lo hai mai conosciuto? No, e ne ebbi un dispiacere enorme tre anni fa, quando un ambasciatore italiano in Brasile mi invitò per farmelo conoscere, ma non potei accettare l'invito³².

Non si incontrarono mai di persona, quindi, ma i due scrittori hanno punti di contatto sostanziali, sono vicini per la concezione della letteratura che dà impronta al loro lavoro. E per l'approdo cui giungono.

Una situazione che richiama quella descritta da Miguel Unamuno in *Pirandello y yo*:

Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele³³.

3.4. Jean-Paul Sartre riteneva che *Gabriella, garofano e cannella* fosse il «miglior esempio di autentico romanzo popolare»³⁴: concetto sul quale occorre riflettere, evitando di confondere i piani socio-politici con quelli culturali, ma anche riuscendo a cogliere le modalità attraverso le quali l'impegno sociale giunge a ispirare, non dogmaticamente ma con creatività, la scrittura di Jorge Amado e quella di Andrea Camilleri.

I racconti di cui Vasco Moscoso de Aragon e Capitan Caci sono protagonisti, oltre che per la qualità letteraria, si distinguono per il forte aroma della realtà, per il gusto corposo di storie raccolte sulle spiagge, nelle calate dei porti, nelle bettole che affacciano sui vicoli della marina, e mille volte ripetute, da che mondo e mondo. Sono così arrivate ai due narratori, che, con le rispettive sensibilità, le hanno ascoltate e plasmate secondo il proprio stile, aggiungendo al valore dell'oralità quello, non meno suggestivo, della scrittura. Di quelle storie 'archetipali', custodite nella grande biblioteca dell'umanità, si sono serviti per creare situazioni e personaggi che hanno sì tratti comuni, eppure appaiono dotati di autonome individualità, concepiti per esprimersi nella dimensione del racconto lungo di Amado e nella folgorante sintesi di quello camilleriano, scritto vent'anni prima ma che pare pensato per l'esatta misura della pagina di giornale su cui, finalmente, ha visto la luce.

³² *Ibidem*.

³³ M. DE UNAMUNO, *Pirandello y yo*, La Nación, Buenos Aires, 15 luglio 1923.

³⁴ L'affermazione è riportata da Paolo Collo nelle "Notizie sui testi", in J. AMADO, *Romanzi*, cit., vol. I, p. 1882.

Per lo studio degli aspetti formali della narrativa camilleriana: qualche proposta

LUIGI MATT

Nello spirito di questo incontro, dirò qualcosa sulla mia esperienza di studioso dell'opera di Camilleri, e soprattutto cercherò di indicare alcuni possibili filoni di ricerca che credo possano rivelarsi fruttuosi.

Sono un lettore di Camilleri dalla fine degli anni Novanta: rimasi subito molto favorevolmente impressionato dalla lettura di alcuni romanzi: *Il birraio di Preston*, *La mossa del cavallo*, *La scomparsa di Patò*. La scrittura di Camilleri ha molti elementi che attirano sempre la mia attenzione: in particolare la tessitura linguistica ricca e complessa, lontanissima dalle miserie dell'italiano tra scolastico e giornalistico che affligge molta narrativa degli ultimi decenni (ma per fortuna non tutta), e la propensione all'attivazione di meccanismi comici, uno strumento a mio avviso sempre capace, se usato in modo non banale, di mostrare squarci di realtà non facilmente visibili altrimenti. Ricordo anche che allora, giovane storico della lingua con forte inclinazione per la critica letteraria (come ancora oggi), ricevetti da quelle letture un salutare stimolo a mettere in dubbio alcune categorie. Infatti, rispetto alle scritture espressiviste che più amo – come quelle di Gadda, Manganelli, Consolo, Bufalino, Mari, per citare solo qualche nome – la prosa di Camilleri ha un elemento fortemente deviante: la scelta di una lingua obiettivamente difficile si coniuga con una vena narrativa fluida e persino pronta ad accogliere elementi rappresentativi di matrice popolare. È una miscela che ho imparato ad apprezzare allora, e che ho poi ritrovato assai raramente (la si riscontra, anche se realizzata in modo diverso, in molti dei romanzi di Laura Pariani, autrice prolifica che meriterebbe di essere valorizzata di più da lettori e critici). Ho la sensazione che una parte dei numerosi detrattori di Camilleri siano disturbati, in modo un po' aprioristico, dalla sua evidente tendenza a valorizzare il più possibile lo sviluppo della trama e la rappresentazione dettagliata dei personaggi; in altre parole, dalla scelta (icasticamente resa dall'autodefinizione di *contastorie*) di privilegiare la narrazione in quanto tale. Per parte mia, invece, non trovo oggi alcuna difficoltà nell'occuparmi allo stesso tempo di Camilleri e del più fiero avversario della forma-romanzo, Giorgio Manganelli (sono comunque in ottima compagnia: mi ha preceduto di molto in entrambi i campi l'amico Salvatore Silvano Nigro). Più in generale, trovo che in letteratura quasi ogni direzione possa portare a buoni risultati: tutto sta a vedere *come* si percorre la strada scelta: in Italia dovremmo saperlo benissimo, visto che la nostra letteratura ha conosciuto due modelli come Dante e Petrarca (che Contini notoriamente indicava quali iniziatori di linee poetiche parallele), stilisticamente e psicologicamente opposti.

Mi è capitato di affrontare dal punto di vista critico Camilleri sono all'inizio dello scorso decennio, per il capitolo sulla *Narrativa* del volume *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, curato da Andrea Acri ed Emanuele Zinato per Carocci (ho poi sintetizzato quanto scritto in quella sede nel mio profilo *La narrativa del Novecento*, uscito per Il Mulino). In seguito, ho parlato di *La rivoluzione della luna* in *Forme della narrativa di oggi*, un libro pubblicato da Aracne in cui ho

cercato di tracciare un'ipotesi di mappa della narrativa contemporanea sulla base della lettura di 101 romanzi del biennio 2012-2013.

Quando Giuseppe Marci, nell'estate del 2019, mi ha proposto di scrivere un saggio per i *Quaderni camilleriani*, ho inizialmente pensato ad una lettura stilistica di un singolo romanzo. Mentre ragionavo su quale scegliere, ho ripreso in mano alcuni studi su Camilleri in cui gli aspetti formali sono centrali o comunque importanti, ricavandone una precisa sensazione di inattualità. Mi spiego meglio. La maggior parte di quegli studi risalgono alla fine degli anni Novanta o ai primi anni del decennio successivo; molti di essi sono di livello buono o ottimo (penso in particolare a lavori di Giuseppe Antonelli, Massimo Arcangeli, Fabrizio Franceschini, Sabina Longhitano, Jana Vizmuller Zocco), ma le descrizioni che forniscono non possono essere applicate alla produzione successiva di Camilleri, dato che l'autore nel tempo ha cambiato molto la sua scrittura, in particolare per quanto riguarda l'uso degli elementi dialettali. Non mancano studi più recenti incentrati proprio sul siciliano (per esempio alcuni saggi di Marina Castiglione e Roberto Sottile). Ma quello di cui sentivo l'esigenza non esisteva: un tentativo di proporre una lettura complessiva dell'opera di Camilleri che tenesse conto da un lato dell'evoluzione negli anni, dall'altro della variegata gamma di tipologie narrative, senza trascurare il filone, per solito considerato minore, dei romanzi italiani, e gli esperimenti extravaganti, come i falsi di Boccaccio e Caravaggio. Ho dunque deciso di provare a colmare questa lacuna (come chiarisce il titolo del mio saggio, uscito nel volume 12 dei *Quaderni*, volutamente molto generale: *Lingua e stile della narrativa camilleriana*); naturalmente non sta a me stabilire se almeno in parte vi sono riuscito.

Ritorno brevemente su una questione di metodo che mi pare particolarmente importante, dato che riguarda un principio di base della critica stilistica troppo spesso ignorato (si può dire che buona parte delle molte letture inconsistenti dei romanzi di Camilleri sono legate proprio al mancato riconoscimento di tale principio). La scrittura letteraria, per sua natura, è sempre artificiale: ciò è vero anche nei casi in cui, come avviene nella narrativa camilleriana, si persegue una rappresentazione realistica del modo di pensare e parlare dei personaggi, e si imposti la voce narrante su un registro che vuole essere credibilmente ricalcato sull'oralità. In letteratura non esiste il vero, ma può essere fondamentale il verosimile: lo sapeva benissimo già Aristotele, ma molti critici contemporanei sembrano ignorarlo. I moltissimi interventi dedicati a stabilire se il siciliano di Camilleri è autentico o inventato appaiono male impostati. A chi analizzi non superficialmente il vigatese appare chiaro che esso è autentico e inventato: l'intrinseca natura della scrittura letteraria rende ben possibile questo solo apparente paradosso. Rimando al mio saggio per la discussione dettagliata: qui basti formulare l'auspicio che certe letture basate su fondamenti errati non trovino più spazio, o almeno rimangano confinate nelle pagine giornalistiche, su cui forse non è veramente più il caso di farsi illusioni.

Nel concludere il lavoro, specificavo che la pur ampia indagine compiuta andava intesa come un punto di partenza, non come un punto di arrivo. Un profilo sintetico può aspirare al massimo a focalizzare le questioni principali e a offrire una serie di coordinate di base a cui le successive ricerche linguistico-stilistiche possano far riferimento, ma non ha modo di spingersi, se non per alcuni punti particolari, alla necessaria profondità di analisi. Per questo servono ricerche mirate, su porzioni ristrette della produzione di Camilleri, oppure su singoli aspetti della sua scrittura.

Provo a ipotizzare alcune linee di ricerca che a mio avviso possono risultare produttive. Preliminarmente, però, mi pare utile ribadire due principi ignorando i quali si rischia di produrre studi poco efficaci. Il primo è valido per tutti i romanzi e i racconti moderni,

mentre il secondo si applica più specificamente al tipo di narrativa messo in atto da Camilleri.

1) È necessario non separare il piano della lingua da quello dello stile. I dati linguistici estraibili da una schedatura di un testo narrativo hanno rilievo solo se letti alla luce della loro funzione. Bisogna innanzi tutto tener presente le distinzioni narratologiche di base: è evidente che la valutazione, poniamo, di una determinata parola, espressione o figura retorica cambia a seconda che la si ritrovi nel narrato o nei dialoghi. Inoltre, nel primo caso è fondamentale vedere quale sia lo statuto della voce narrante (statuto che in molti romanzi può cambiare radicalmente di pagina in pagina): esterna o interna, distante dal piano dei personaggi oppure incline a contaminarsi con essi, ecc. Nel secondo, va da sé che personaggi diversi possono esprimersi in modi molto lontani tra loro, ma anche che lo stesso personaggio in determinate situazioni può variare il proprio modo di parlare. Le fattispecie ipotizzabili sono moltissime.

Naturalmente, entrare nello specifico delle strategie narrative è praticabile soprattutto in uno studio basato sulla letteratura ravvicinata di un testo, molto meno in ricostruzioni panoramiche; ma anche in queste ultime è necessario prestare attenzione alle distinzioni che ho ricordato, per non incorrere in errori di prospettiva. Credo che un esempio concreto (che riprendo dal mio saggio) possa essere utile a chiarire la questione. La presenza ricorrente nei libri camilleriani del termine *parannanza* ‘grembiule’ sembrerebbe a prima vista avvalorare l’opinione, espressa da alcuni critici, secondo la quale l’autore mescola al siciliano forme di altri dialetti, come il napoletano e il romanesco (si tratta in realtà di un’illusione ottica: il punto è semplicemente che molti dialettismi non sono affatto specifici di una zona circoscritta, ma vengono usati in aree anche molto estese: esistono parecchie parole che il siciliano condivide col napoletano o col romanesco). Infatti, i dizionari indicano giustamente l’origine romanesca di questo sostantivo, che è estraneo al siciliano. Ma come accade a molti termini dialettali, *parannanza* è ‘risalito’ nell’uso fino a diventare oggi parte dell’italiano comune, tanto che la provenienza capitolina può essere non più percepibile. È molto verosimile che Camilleri la adoperi pacificamente come parola italiana. Si arriva a questa conclusione soprattutto osservando le varie occorrenze: il sostantivo compare nel narrato, in passi in cui di norma non è attivo il discorso indiretto libero. Ovviamente, se *parannanza* si trovasse invece nelle battute di personaggi prevalentemente o esclusivamente dialettofoni, bisognerebbe procedere ad una lettura diversa.

2) Le scritture che, come quella di Camilleri, sono in buona parte impostate su di un deciso avvicinamento all’oralità non possono comunque essere interpretate alla stregua di documenti del parlato reale, come se fossero trascrizioni di conversazioni spontanee registrate per strada. L’ottica della critica stilistica è necessariamente diversa da quella della sociolinguistica e della dialettologia: da queste ultime la prima può molto utilmente assumere dati, ma sempre ricordando che la scrittura letteraria ha regole sue proprie, non riconducibili agli usi quotidiani dei linguaggi. Già alcuni scrittori anticlassicisti del Cinquecento proclamavano di scrivere ‘come si parla’: è facile dimostrare che ciò non è affatto vero (senza peraltro negare l’efficacia di alcune soluzioni in grado di rendere molto bene il tono della conversazione). Anche nei casi in cui, come in tante pagine di Camilleri, l’‘effetto-oralità’ è conseguito in modo perfettamente credibile, è fuori luogo procedere ad analisi uguali a quelle che si impostano sui *corpora* del linguaggio parlato. Così, per esempio, la diffusa polimorfia del vigatese si spiega tra l’altro con la propensione ad alternare strati dialettali distinti dal punto di vista diatopico, diacronico e diastratico: nei romanzi di Camilleri coesistono forme che rimandano a luoghi, generazioni e classi socioculturali differenti, senza che sia facile, in molti casi, motivare le singole scelte. Si sbaglierebbe a voler cercare ad ogni costo intenti mimetici in questo fenomeno: basti dire

che la polimorfia connota, prima ancora delle voci dei personaggi, il modo di esprimersi del narratore.

Quest'ultimo principio andrà tenuto ben presente in particolare da chi vorrà dedicarsi all'analisi del vigatese, che rimane senza dubbio uno degli oggetti di indagine più promettenti. Infatti, se sembra di poter dire che le coordinate di base sono tracciate, rimangono ancora tutti da definire i particolari della natura, della storia e delle funzioni del peculiare idioma protagonista delle opere principali di Camilleri. In estrema sintesi si possono indicare alcune possibili direzioni di studio.

Per quanto riguarda il primo aspetto, che potrà essere proficuamente affrontato solo da esperti di dialettologia siciliana, sarebbe molto interessante misurare concretamente la presenza delle varie componenti (gli strati a cui facevo riferimento), per capire, ad esempio, quanto il dialetto di Porto Empedocle lasci spazio ad elementi appartenenti a varietà più o meno vicine, qual è la consistenza di vocaboli comuni ai tempi dell'infanzia dell'autore poi divenuti marginali o addirittura usciti dall'uso, com'è gestito il bilanciamento tra dialetto borghese e popolare. Non c'è dubbio che l'impasto del vigatese è ottenuto mescolando ingredienti diversi, ma rimangono da quantificare le dosi e ricostruire i passaggi della ricetta: si tratta di un lavoro a tutt'oggi neppure iniziato.

Sulla storia del linguaggio narrativo di Camilleri abbiamo apparentemente un'idea piuttosto precisa: nel corso del tempo è stato progressivamente intensificato l'inserimento dei sicilianismi; addirittura tra i primi testi e gli ultimi le differenze sono tali da rendere lecito parlare di lingue diverse: come ho provato a mostrare nel mio saggio attraverso un confronto testuale, se al principio si ha un italiano punteggiato da dialettismi, da un certo punto poi è lecito parlare di un ibrido siculo-italiano. Ma se il percorso è chiaro, le singole tappe non sono state descritte. Analisi mirate dimostrerebbero probabilmente che pur avendo scelto una strada ben precisa, l'autore non si priva dell'opportunità di fare deviazioni, soste e persino qualche piccolo ritorno sui propri passi. Gli scrittori di valore non sono mai prigionieri delle tendenze linguistiche in cui si riconoscono: le esigenze della singola pagina possono legittimare eccezioni anche ai più coerenti programmi (lo notava magistralmente Giovanni Nencioni a proposito del percorso correttorio dei *Promessi sposi*).

Quanto appena detto riguarda già il discorso sulle funzioni del vigatese. Il momento della descrizione, negli studi di stilistica, dovrebbe essere seguito da quello dell'interpretazione, dato che la lingua di un romanzo, come ricordavo prima, non riflette direttamente usi naturali (neanche quando intende evocarli) ma è sempre frutto di una ricostruzione a tavolino, le cui logiche si prestano ad essere lette anche alla luce di altre esigenze (narrative, tematiche, rappresentative). Ogni singola pagina può rispondere a una determinata logica, che inevitabilmente avrà riflessi anche sui più minuti meccanismi linguistici. Gli scavi possibili in questo campo sono naturalmente infiniti; mi limiterò qui a proporre pochi spunti, riguardo a ricerche che mi paiono promettere esiti interessanti.

Alcuni testi camilleriani, pur adottando soluzioni linguistiche che almeno ad una lettura di superficie appaiono analoghe a quelle di altri dello stesso periodo, hanno peculiarità di contenuto tali da suggerire che anche dal punto di vista formale potrebbero rivelare ad un'analisi approfondita alcune specificità.

Un caso estremo è quello di *La presa di Macallè*, un libro anomalo nella produzione di Camilleri, molto poco citato nei saggi sull'autore, probabilmente a causa di un certo imbarazzo provocato dalla messa in scena di un personaggio particolarmente disturbante. Questa *priapata storica* – come la definisce Nigro nel risvolto di copertina, in cui giustamente allude ad *Eros e Priapo* di Gadda, altro libro a volte rimosso da parte della critica – ha come protagonista Michelino, un bambino precocemente sviluppato (anzi superdotato), che compie nefandezze di cui non si rende conto influenzato dalla

propaganda fascista che assorbe in famiglia. Diversamente dalla maggior parte dei romanzi storici di Camilleri, nella *Presa* è assente di fatto il comico, sostituito da un grottesco tragico. Viene allora naturale chiedersi se si possano ravvisare differenze nell'uso del vigatese, per esempio dal punto di vista del lessico e della fraseologia (con la presenza di elementi assenti negli altri libri camilleriani o viceversa con il mancato emergere di alcuni degli elementi che vi appaiono irrinunciabili), e soprattutto – aspetto sulla carta più promettente – riguardo agli effetti che per via linguistica vengono conseguiti.

Naturalmente, lo studioso che affronti un'indagine di questo tipo deve guardarsi dal cercare nel testo le prove di quanto immaginato *a priori*, e lasciar parlare i dati, che a volte smentiscono anche le ipotesi più ragionevoli: non è affatto impossibile che alla fine si debba concludere che la scrittura della *Presa* non abbia caratteristiche che la rendano molto diversa. Ma anche un risultato del genere non sarebbe inutile, dato che offrirebbe comunque spunti di ragionamento sulle strategie stilistiche dell'autore.

Un'altra sezione della produzione camilleriana che si potrebbe proficuamente affrontare secondo le linee appena descritte è la trilogia fantastica (*Maruzza Musumeci, Il casellante, Il sonaglio*), a cui si può aggiungere il racconto *I quattro Natali di Tridicino*. Si tratta di testi in cui domina la componente fiabesca, e il comico è se non assente relegato ai margini, sostituito in buona parte da istanze evocative che prevedono più di qualche slancio lirico. Anche in questo caso andrebbero verificate eventuali ricadute sul piano formale. Probabilmente, buoni frutti si coglierebbero attraverso l'analisi lessicale: in particolare in *Maruzza* si trovano sicilianismi non consueti nella prosa di Camilleri, forse recuperati dal dialetto del passato.

Su una questione potenzialmente interessante, che riguarda ancora le funzioni del vigatese, non esiste al momento alcuna ricerca. Si tratta dell'importanza degli aspetti 'sonori' nella scrittura di Camilleri: quanto conta, nello scegliere determinate forme, la ricerca di eufonia e di ritmo? L'autore ha più volte dichiarato di porre molta attenzione alla resa ottimale delle sue pagine in una lettura ad alta voce. È facile immaginare che la sua lunghissima attività nel mondo del teatro lo abbia reso particolarmente sensibile all'efficacia dei dialoghi da questo punto di vista; ma anche il narrato, che spessissimo mima comunque le movenze dell'oralità, potrebbe rispondere alla stessa esigenza. Non ci si può nascondere che studi mirati in materia sono tutt'altro che facili da realizzare, dato il margine di soggettività insito in un concetto sfuggente com'è di fatto il 'suonare bene' delle frasi. Eppure, qualcosa si potrebbe fare; per esempio, tentare di verificare se dietro la scelta di varianti che appaiono in controtendenza nel sistema del vigatese in un dato romanzo sia ipotizzabile anche una motivazione 'acustica'. Provo a immaginare un esempio concreto: negli ultimi libri di Camilleri gli infiniti dei verbi pronominali si presentano di norma in una veste morfologica pienamente siciliana, cioè senza l'apocope della vocale (*susirisi* e simili); forse le eccezioni che pure non mancano (*susirsi* e simili) si spiegheranno anche con la migliore riuscita ritmica, in determinati contesti, ottenibile diminuendo di una sillaba il peso fonico del verbo. Va detto con onestà che è difficile dire se questa strada possa davvero portare a risultati rilevanti; sarebbero auspicabili tentativi anche molto parziali di saggiare la concreta applicabilità di un filone di studi in generale assai poco praticato (le ricerche raccolte nel pionieristico volume di Gian Luigi Beccaria *Ritmo e melodia della prosa italiana*, uscito nel 1964, hanno avuto meno seguito di quanto sarebbe stato opportuno).

Segnalerò ancora un settore della narrativa di Camilleri che ritengo valga la pena di affrontare: le *cose scritte*. La creazione di documenti di varia natura è parte importante di parecchi romanzi: addirittura, *La scomparsa di Patò* è costruito interamente sull'assemblaggio di testi di questo genere (lettere, articoli di giornale, verbali, rapporti

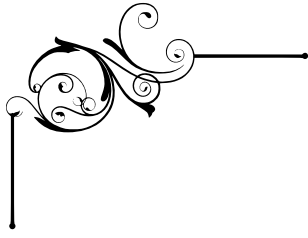
di polizia, avvisi pubblici, persino una scritta su un muro). In *La concessione del telefono* le cose scritte si alternano alle cose dette (vale a dire conversazioni riportate senza interventi di un narratore); la stessa struttura si ritrova in *Il nipote del Negus* (anche se le etichette usate sono diverse: *carpette e frammenti di parlate*). Ma anche nelle narrazioni concepite in modo più tradizionale l'autore trova spesso il modo di inserire brani pseudodocumentali. Si tratta di testi che si prestano particolarmente bene all'analisi linguistica, essendo basati perlopiù sulla ricostruzione di determinati idioletti, ricostruzione che per assolvere efficacemente al suo compito principale, l'attivazione di forti meccanismi comici, deve essere allo stesso tempo verosimile ed estrema (sull'equilibrio tra i due poli è di fatto basato il genere della parodia: la verosimiglianza è necessaria a far riconoscere il modello di partenza, l'estremizzazione serve a suscitare meglio il riso). Le scritture dei semicolti (tra dialetto e italiano popolare), il linguaggio burocratico, la prosa giornalistica colta nei suoi risultati meno validi sono i principali oggetti di riproduzione parodica: sarebbe senza dubbio interessante analizzare le tecniche usate dall'autore a tale scopo.

Un caso particolare è quello degli apocrifi di *Il re di Girgenti*, molto opportunamente recuperati in appendice da Nigro nella recentissima edizione. Oltre a ricostruire le scelte linguistiche compiute per rievocare l'atmosfera sei-settecentesca, è senz'altro interessante provare a capire qual è il ruolo assegnato a testi che, stando a quanto dichiarato dall'autore, sono stati scritti preliminarmente, quasi come un modo di entrare, per una porta laterale, nel grande edificio del suo romanzo più impegnativo. A questo tema dedicherò un saggio destinato ad uno dei prossimi volumi dei *Quaderni camilleriani*.

Chiudo con qualche rapidissima osservazione sul *CamillerIndex*, strumento a cui si è accennato varie volte nel corso del seminario. Come tutti i repertori di forme, a partire dalle tradizionali concordanze che si realizzavano in epoca preinformatica, ha un'utilità che dipende solo in parte dalla compilazione in sé, ma verrà eventualmente dimostrata dagli studiosi che se ne serviranno. La massa di dati che questo genere di lavori offre è sempre di per sé inerte, fino a che qualcuno partendo da essa trova il modo di sfruttarne le potenzialità implicite. Molte delle più acute interpretazioni della critica stilistica nascono dall'osservazione di fenomeni ricorrenti, che il critico è poi in grado di leggere come manifestazioni di determinate tendenze dell'autore o anche di sue scelte idiosincratice. Avere a disposizione le varie occorrenze di una determinata parola, naturalmente, facilita di molto il lavoro, e può anche suggerire spunti che altrimenti emergerebbero con fatica. Inoltre, è evidente come il *CamillerIndex* semplificherà, tanto più si procederà nella sua realizzazione, quei ragionamenti sul vigatese di cui ho parlato in precedenza, permettendo di verificare la consistenza nel tempo, ad esempio, delle varianti grafiche, fonetiche o morfologiche di un certo vocabolo.

Guardo con favore anche alla sezione delle *Note lessicali*, inaugurata nell'autunno del 2020; ricostruire le vicende di una parola all'interno dell'opera di Camilleri, inquadrandola allo stesso tempo nella storia del siciliano o dell'italiano, può dimostrarsi molto fruttuoso: alcuni usi lessicali sono certamente rivelatori delle peculiarità stilistiche ma anche tematiche di un autore.

Quelle che ho indicato, naturalmente, sono solo alcune delle possibili direzioni che potrà prendere la critica di impostazione formale: molte altre ne sapranno indicare gli studiosi che vorranno applicare i loro strumenti linguistici e stilistici per leggere Camilleri.



Gli amici di Camilleri

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

Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Andrea Camilleri e Ruggero Jacobbi

SIMONA DEMONTIS

Giovanni telegrafista e nulla più,
Stazioncina povera
C'erano più alberi e uccelli che persone
Ma aveva il cuore urgente
anche senza nessuna promozione
Battendo, battendo su un tasto solo

ENZO JANNACCI, *Giovanni telegrafista*.

João telegrafista. Nunca mais que isso,
estaçõzinha pobre
havia mais árvores pássaros que pessoas.
Só tinha coração urgente.
Embora sem nenhuma promoção.
A bater a bater sua única tecla

CASSIANO RICARDO, *João telegrafista*.

1. La versatilità di Ruggero Jacobbi

È probabilmente poco noto che i versi della canzone *Giovanni telegrafista* di Enzo Jannacci (1968) siano la traduzione di una lirica del poeta brasiliano Cassiano Ricardo, nella versione del *lusista* Ruggero Jacobbi (1920-1981)¹: nato per caso a Venezia, ma di mai rinnegate origini meridionali², drammaturgo, regista e occasionalmente attore di

¹ C. RICARDO, *João telegrafista*, in ID., *Poesias completas*, pref. T. DE ATHAYDE, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1957, p. 517. Enzo Jannacci ha musicato la poesia tradotta da Ruggero Jacobbi nel 1967 e la canzone fa parte nell'LP *Vengo anch'io no tu no*; il gruppo brasiliano (residente a Milano) *Selton* nel 2008 ha ripreso il testo originale, *João telegrafista*, nell'album *Banana à Milanese*, utilizzando la musica di Jannacci, che si presta perfettamente anche a tale versione, a testimonianza della capacità di Jacobbi di restituire i versi di Ricardo (<<https://youtu.be/MFCPn9NkDgI>>).

² Cfr. R. SACCHETTINI, "La vita avventurosa di Ruggero Jacobbi. Cento anni dopo" (1920-2020), «Oblio», anno X, 37 (2020), p. 88, in cui si riporta una dichiarazione della moglie Mara Jacobbi in un colloquio

teatro, radio e cinema, insegnante, traduttore, critico e accademico, poeta e romanziere, *l'ecclettico Jacobbi*³ non batteva certamente su un tasto solo.

Talento precoce, secondo le parole di Carlo Bo in un articolo commemorativo, da adolescente era «una sorta di Radiguet trasferito nel campo della critica [...] già allora sapeva tutto e riusciva a mettere in imbarazzo uomini considerati maestri»⁴. Nel 1944 distribuisce volantini antifascisti e viene arrestato e incarcerato a Regina Coeli per condotta sovversiva: l'esperienza del carcere sarà breve ma segnante⁵. Nel 1946 si trasferisce in Brasile dove vive per quattordici fecondi anni, contribuendo alla rinascita del teatro brasiliano, la cosiddetta *renovação*⁶. Lascia l'amato Paese di adozione nel 1960 a seguito dell'incerta situazione politica; sempre per motivi politici viene espulso dal Portogallo nel 1966, perché sgradito al regime dittatoriale di Salazar, interrompendo la collaborazione con il Teatro sperimentale del Portogallo di Oporto, per cui stava allestendo la messa in scena de *La locandiera*⁷.

A parte la breve e sfortunata esperienza portoghese, dagli anni Sessanta Jacobbi ha vissuto stabilmente in Italia ed è stato un operatore culturale nel senso più ampio del termine. Ha insegnato Arte drammatica all'Università di Pisa e ha ripreso i contatti al Piccolo Teatro di Milano con Paolo Grassi e Giorgio Strehler con cui già aveva collaborato alla fondazione del teatro stabile nel 1945. Diventa docente di Dizione poetica e si occupa attivamente di teatro per quotidiani, diverse riviste di settore e per il *Dizionario Enciclopedico Utet*; traduce e diffonde autori brasiliani e spagnoli, pubblica volumi sul teatro e le esperienze brasiliane, poesie e racconti, dedicandosi con successo alla regia radiofonica e nell'ambito dell'opera lirica, ottenendo anche prestigiosi riconoscimenti, quale il Premio Saint Vincent, nel 1963, che lo incorona nuovamente nel 1972 stavolta in qualità di critico, per il volume *Teatro da ieri a domani*⁸. In seguito collabora con *l'Enciclopedia dello spettacolo*, insegna Letteratura brasiliana all'Università a Roma e Storia del teatro all'Accademia di Arte drammatica Silvio D'Amico, che dirige per cinque anni fino al 1980⁹.

2. La profonda amicizia fra Andrea Camilleri e Ruggero Jacobbi

È a tale periodo soprattutto che risale la fraterna amicizia con Andrea Camilleri che a Rio de Janeiro ha portato il suo ultimo spettacolo teatrale, *Il trucco e l'anima*, rielaborazione di alcuni poemi di Majakovskij, solo nel 1987-88, quando Jacobbi era scomparso da alcuni anni¹⁰. Camilleri gli dedica *La concessione del telefono*¹¹ e lo cita con affetto e

privato (ivi, nota 3): «a chi gli chiedeva di dove fosse, rispondeva provocatoriamente di essere della terronia universale».

³ Attingo la definizione dal convegno in suo onore a cura di A. DOLFI, *L'ecclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, Firenze, 14 gennaio 2002. Da esso deriva la pubblicazione degli Atti della giornata di studio, Roma, Bulzoni, 2003.

⁴ C. BO, "Jacobbi maestro naturale", «Il Sabato», 31 marzo 1984.

⁵ Cfr. A. PIROMALLI, "La meravigliosa vita di Ruggero Jacobbi", «Confronto», anno XXV, 5/6 (mag-giu 1999), p. 7 (poi primo capitolo del volume ID., *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000).

⁶ Per maggiori dettagli rimando al contributo di L. STEGAGNO PICCHIO, "Ruggero Jacobbi e Murilo Mendes", in A. DOLFI (a cura di), *L'ecclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, cit., pp. 21-29.

⁷ A. PIROMALLI, "La meravigliosa vita di Ruggero Jacobbi", cit., p. 9.

⁸ R. JACOBBI, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

⁹ A. PIROMALLI, "La meravigliosa vita di Ruggero Jacobbi", cit., pp. 9-10.

¹⁰ Cfr. S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 219.

¹¹ A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 9: «Dedico questo romanzo a Ruggero, a Dante, a Nini: la loro mancanza mi pesa ogni giorno che passa». Gli altri due nomi citati sono

ammirazione in numerose occasioni, riepilogate puntualmente e efficacemente nel lemma curato da Giuseppe Marci per il *CamillerINDEX*¹². Il presente lavoro non pretende di sviscerare la vastissima opera di Jacobbi su cui altri si cimentano da decenni: tra gli esperti mi limito a citare Antonio Piromalli e soprattutto Anna Dolfi che, con l'ausilio di un gruppo di ricercatori, sta progressivamente portando alla luce i materiali ancora inediti di un uomo di cultura così poliedrico¹³. L'intento è invece cercare di chiarire i contorni della forte intesa culturale esistente fra Jacobbi e Camilleri, attraverso una serie di dichiarazioni e vicende documentate.

Un episodio nella fattispecie viene ricordato da Camilleri a più riprese, in anni diversi e con particolari più o meno dettagliati: è relativo alla pubblicazione nel 1980 di *Un filo di fumo*, il cui merito viene accreditato proprio a Jacobbi. Nel seguente brano tratto da *La linea della palma* Camilleri si è espresso in modo piuttosto circostanziato:

Feci leggere questo mio secondo libro a Ruggero Jacobbi, che stimavo molto e che mi era fraternamente amico, prima che un importante critico di teatro, di narrativa e di poesia. Alla lettura si entusiasmo, e disse: «Questo libro non deve fare la fine del primo» Se lo mise sottobraccio e se lo portò a Milano. [...] Dopo una settimana Gina Lagorio mi telefonò [...] Dopo circa un'altra settimana, altra telefonata: «Sono Livio Garzanti. Il suo libro è molto bello e lo pubblicherò quasi immediatamente»¹⁴.

Camilleri ovviamente allude alle ben note difficoltà relative alla pubblicazione del suo primo romanzo, *Il corso delle cose*, sul quale Jacobbi scrisse alcune note, datate 1979 e utilizzate nella bandella dell'edizione Sellerio del 1998¹⁵. Paradossalmente, si può dire che Jacobbi è stato più abile nei confronti dell'amico che di se stesso, visto che nel 1961 aveva incassato un cordiale ma netto rifiuto alla stampa di *Notti di Copacabana* da parte di Italo Calvino, portavoce di Einaudi. Uno smacco talmente cocente da eliminare la narrativa come argomento di conversazione persino con gli amici più intimi, Vasco Pratolini, Oreste Macrì, Andrea Camilleri, con i quali discuteva soprattutto di poesia¹⁶.

Camilleri si è prestato più volte a ricordare la sua amicizia con Jacobbi e all'interno delle dichiarazioni che ha fornito sono emerse delle curiose difformità. In un'intervista rilasciata a Francesca Polidori presumibilmente nel 2001, rielaborata e pubblicata con titolo *Appunti per Ruggero* per una pubblicazione del 2004, lo scrittore afferma:

La nostra generazione aveva i littoriali della cultura e dell'arte, e [...] nel 1942 andai a Caltanissetta per discutere la tesi che avevo presentato sul teatro italiano. Lì c'era anche Jacobbi, e avrei voluto conoscerlo a fondo e parlargli a lungo, invece lo intravidi soltanto.

riferiti ai magistrati e scrittori Dante Troisi (1920-1989) e Gaetano Suriano (in arte Antonio Saguera, 1926-1997), entrambi coinvolti nella trasposizione de *Il corso delle cose* nello sceneggiato *La mano sugli occhi* (cfr. A. CAMILLERI, *Mani avanti*, in ID., *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, pp. 143-145).

¹² G. MARCI, *Ruggero Jacobbi*, in ID. (a cura di), *Anticipazioni*, in *CamillerINDEX*, 2016- (<https://www.camillerindex.it/lemma/ruggero-jacobbi/>)

¹³ Tali pubblicazioni fanno parte inizialmente del catalogo dell'editore Bulzoni di Roma, per poi confluire nelle edizioni *open access* della Firenze University Press.

¹⁴ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., pp. 233-234. L'episodio viene raccontato anche in M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 66; A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 69-70; ID., *Camilleri sono*, «MicroMega», V (2018), p. 10 (poi ripubblicato in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019, pp. 297-298).

¹⁵ Cfr. R. JACOBBI: «certa realtà siciliana che abbiamo imparato a conoscere, da Capuana a Pirandello, da Brancati a Sciascia [...] sembra sfuggire tra le mani dell'osservatore, tutta intessuta com'è di moventi umani elementari ma oscuri, di gesti cerimoniali che alludono a una seconda natura, a un'ipotesi dell'uomo non misurabile secondo i parametri della logica», (cfr. bandella di copertina in A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, cit.).

¹⁶ L'aneddoto viene riferito in G. BENEDETTI, *Per un romanzo inedito. Introduzione a R. JACOBBI, Notti di Copacabana*, a cura e con introduzione di G. BENEDETTI, Firenze University Press, 2018, pp. 22-23.

Dopo ne perdetti completamente le tracce. [...] In un anno imprecisato [1961], a Venezia, si fece il primo grosso convegno su Pirandello e lì, in quell'occasione, finalmente ci conoscemmo. Era come se ci fossimo frequentati sempre e anche magari scritti durante la sua permanenza in Brasile. Mi disse: «Non scrivi più poesie?». Questo mi colpì perché non c'era mai stato nessun rapporto con Jacobbi¹⁷.

Di tenore piuttosto simile le parole del testo *Il teatro, la televisione e Ruggero*, trascrizione edita nel 2012 di un'altra intervista concessa (a Francesca Bartolini) nel 2010:

Io lo conobbi nel '41, a Caltanissetta, ad un convegno universitario [...] dove lui parlò e mi incantò. Lo rividi a Venezia di ritorno dal Brasile, moltissimi anni dopo, e la prima cosa che mi disse fu di aver letto l'antologia di Ungaretti sulla quale erano state pubblicate delle mie poesie. Aveva una memoria prodigiosa¹⁸.

Fin qui niente di notevole, solo alcune incongruenze: innanzitutto la collocazione in un anno differente, 1941 e 1942; si può già anticipare che i materiali a disposizione tenderebbero a indicare il 1941. In secondo luogo la menzione dei littoriali dell'arte, i quali si svolsero solo dal 1932 fino all'entrata in guerra nel 1940 (Jacobbi ha partecipato e vinto nel 1938), anziché dei «Ludi Juveniles». Un motivo che fa propendere per il 1941 è il fatto che Camilleri nel 1942 avesse partecipato ai «Ludi Juveniles» a Firenze: vi ambienta un aneddoto, ripetuto anche questo diverse volte, in maniera più particolareggiata o più succinta, ma sempre con un divario di dettagli pressoché insignificante¹⁹. In quell'occasione Camilleri aveva manifestato comportamenti interpretati come pregni di sentimento antitedesco: per punizione Alessandro Pavolini, ministro della Cultura popolare, gli aveva inferto un calcio nelle parti basse, facendolo finire in ospedale.

3. Testimonianze e discordanze

L'insistenza sulla datazione e sulla differenza minima riscontrata nei particolari utilizzati nell'esposizione di un episodio è dovuta non tanto a pignoleria, ma all'intenzione di introdurre adeguatamente il terzo documento nel quale Camilleri parla del primo incontro con Jacobbi, *In Viaggio con Ruggero*: stavolta si tratta di un intervento pubblico a una giornata di studio del 2002 (*L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, a cura di Anna Dolfi), pubblicato negli Atti l'anno successivo. Il periodo è quindi non molto distante rispetto all'intervista del 2001, ma le dichiarazioni sono alquanto dissonanti. Infatti Camilleri sostiene:

Ufficialmente ci siamo conosciuti a Venezia ai primi dell'ottobre del 1961 in occasione di un grande convegno internazionale su Pirandello. Dico ufficialmente perché in realtà ci eravamo incontrati a Caltanissetta, in Sicilia per i «ludi juveniles» della cultura. Io avevo sedici anni, lui ne aveva ventuno, ma era già un nome di spicco, un punto di riferimento. In un mio taccuino di quell'anno, dove segnavo coscienziosamente le mie letture, c'è a un certo momento scritto: «Oggi ho conosciuto Ruggero Jacobbi» seguito da tre punti esclamativi. Ci

¹⁷ A. CAMILLERI, «Appunti su Ruggero», in B. SICA (a cura di), *Ruggero Jacobbi e la Francia: poesie e traduzioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, p. 11.

¹⁸ A. CAMILLERI, «Il teatro, la televisione e Ruggero», in C. BELLINI, F. BARTOLINI, *Ruggero Jacobbi: teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 9.

¹⁹ Cfr. M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 45-47; A. CAMILLERI, *Come la penso*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 51; ID., *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 41-43; ID., *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit., p. 15-18.

frequentammo in Sicilia per tre giorni di fila e [...] parlammo] solo di poesia. [...] A Venezia non si ricordò del nostro incontro a Caltanissetta²⁰.

Quindi se in *In Viaggio con Ruggero* asserisce di averlo conosciuto quando aveva 16 anni, ciò conferma che l'anno dovrebbe essere il 1941, giacché, come si è visto, nel 1942 i «ludi» avevano avuto sede a Firenze²¹. Ricapitolando: è appurato che Camilleri e Jacobbi si incontrarono senz'altro a Venezia nel 1961 a un Convegno pirandelliano, a giudicare anche dalla didascalia di una fotografia, tratta da *La linea della palma*, che li ritrae insieme²². Quello che non è chiaro è se a Caltanissetta si conobbero oppure no: in *Appunti su Ruggero* rimpiange di averlo soltanto intravisto e che prima del 1961 non c'era stato nessun rapporto con lui; in *Il teatro, la televisione e Ruggero* afferma genericamente di aver molto apprezzato il suo contributo a un congresso. Invece in *In viaggio con Ruggero* Camilleri rivela di averlo frequentato assiduamente per tre giorni e di averlo inutilmente cercato l'ultimo giorno del raduno, accennando come prova agli appunti su un misterioso taccuino che compare e scompare, al momento latitante (opportunamente, si potrebbe insinuare), in cui avrebbe segnato diligentemente gli argomenti di conversazione di cui avrebbero discusso in quel frangente; circostanza della quale, peraltro, Jacobbi a Venezia non si ricorda²³. Eppure, il fatto che avesse una memoria portentosa è un *leitmotiv* non solo di tutti e tre gli interventi camilleriani, ma anche dei contributi critici su Jacobbi, da Bo a Piromalli, da Dolfi a Sacchetti²⁴ e, d'altronde, lo stesso Camilleri sottolinea come a Venezia Jacobbi ricordasse perfettamente il motivo che l'aveva spinto ad abbandonare precipitosamente il convegno nisseno: la tresca con la figlia di un federale che avrebbe potuto sortire complicazioni. Circostanza boccacesca che non avrebbe sfigurato tra i racconti delle *storie d'amore di Vigàta*²⁵.

I contenuti dei due scritti più vicini nel tempo, *Appunti su Ruggero* e *In viaggio con Ruggero*, per il resto citano gli stessi aneddoti: in uno Jacobbi rammenta di avere letto alcune poesie di Camilleri in un'antologia curata da Ungaretti, sdraiato su una spiaggia di Copacabana, perché il ricordo è abbinato al fatto che accanto a lui, proprio quel giorno, ci fosse il celebre regista e attore Orson Welles, il quale, secondo la salace descrizione di Jacobbi, aveva bevuto talmente tanto che l'alcol evaporava dal suo corpo come se fumasse²⁶. In un altro, Camilleri racconta di aver fatto un viaggio in treno con lui e Orazio Costa (denominato pittorescamente «cristomaoista» da Jacobbi²⁷), durante il quale Costa

²⁰ A. CAMILLERI, "In viaggio con Ruggero", in A. DOLFI (a cura di), *L'ecclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, cit., p. 15. La curatrice Anna Dolfi nella *Premessa* (ivi. p. 9, nota) precisa che Camilleri (come alcuni altri partecipanti) fece un intervento 'a braccio' che quindi non corrisponde del tutto al testo scritto.

²¹ Anche se, volendo essere puntigliosi, visto che i «ludi» si svolgevano sempre in primavera, Camilleri, che era nato il 6 settembre 1925, non aveva ancora sedici anni.

²² S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. XVIII dell'inserito fotografico.

²³ A. CAMILLERI, "In viaggio con Ruggero", cit., p. 15.

²⁴ C. BO, "Jacobbi maestro naturale", cit.; A. PIROMALLI, "La meravigliosa vita di Ruggero Jacobbi", cit., p. 11; A. DOLFI, *Premessa* in ID. (a cura di), *L'ecclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, cit., p. 11; R. SACCHETTINI, "La vita avventurosa di Ruggero Jacobbi. Cento anni dopo" (1920-2020), cit., p. 88.

²⁵ Mi riferisco ai volumi dei racconti camilleriani che sono ambientati perlopiù nella prima metà del '900, in particolare A. CAMILLERI, *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015.

²⁶ A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 12; ID., "In viaggio con Ruggero", cit., pp. 15-16.

²⁷ La definizione su Orazio Costa pare essere particolarmente calzante a giudizio di Camilleri, che la riporta ripetutamente: cfr. M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 56; A. CAMILLERI, *I racconti di Nenè*, Milano, Melampo, 2013, p. 63; ID., "Del Sessantotto e altre eresie", «MicroMega», I (2018), (poi ripubblicato in *Tutto Camilleri 1999-2018*, cit., p. 279).

chiese a Jacobbi se conoscesse l'opera di Michelstaedter, ottenendo una dotta risposta puntuale e articolata, davanti all'uditorio attento costituito dagli altri viaggiatori²⁸.

In *In viaggio con Ruggero* viene raccontato inoltre un episodio riportato in seguito anche in *Una birra al Caffè Vigàta*, da cui sono tratte queste righe:

Questa del 'materialista' è una storia davvero divertente. Molti anni fa mi trovavo a Roma, alla stazione Termini, quando dall'altoparlante venne annunciato: «D'urgenza un materialista al binario otto!» Essendo io un materialista storico mi precipitai subito al binario in questione e lì incontrai il mio amico Ruggero Jacobbi, grande critico anche lui materialista, e ci facemmo una sonora risata. Con questo voglio dire che per me il materialismo non è altro che una parola metafisica²⁹.

In *In viaggio con Ruggero* l'aneddoto è arricchito:

«Ma che vogliono da noi?» – mi domandò [Jacobbi]. Ci informammo con un ferroviere il quale ci spiegò che per materialista loro intendevano un addetto ai materiali. «E noi come lo intendiamo?» – mi domandò Ruggero [...] E poi «guarda che è una metafisica come tutte le altre»³⁰.

Non è presente in questo scritto, ma è in comune tra *Appunti su Ruggero* e il *Il teatro, la televisione e Ruggero* invece, un passaggio piuttosto eloquente riguardo alla simbiosi fra i due: Camilleri ricorda che avevano partecipato al Convegno pirandelliano di Cuneo nel 1979, ma confessa che entrambi avevano affrontato l'impegno senza una specifica preparazione pregressa. Così, anziché dissertare sull'argomento previsto, decisero di imbeccarsi a vicenda, realizzando un dibattito 'a ping pong' che risultò interessantissimo anche agli occhi di un critico di vaglia quale Enrico Fulchignoni, presente all'evento³¹. Del resto l'abitudine al «'gioco dei poeti' per cui uno diceva un verso e l'altro continuava»³² aveva già ampiamente collaudato la loro capacità di essere complementari l'uno all'altro, come forse solo i gemelli sono in grado di fare.

Non c'è dubbio che questa capacità di improvvisazione si deva al retroterra culturale e all'indiscutibile conoscenza dell'opera pirandelliana da parte di ambedue, nonché all'assidua frequentazione che aveva fatto sì che si creasse un'intesa e una complicità invidiabile, definita un «sotterraneo rapporto»³³. Una *corrispondenza d'amorosi sensi* che li portava a restare svegli durante i viaggi in treno o in nave per scambiarsi versi *nonsense* o per strutturare l'impianto di un'improbabile opera a quattro mani, «un grande romanzo d'avventure di terra e di mare il cui protagonista era un esploratore daltonico, o qualcosa di simile, che non riusciva a distinguere, sulle carte geografiche, l'azzurro dei mari e dei laghi dal giallo dei deserti»³⁴.

4. La mezza missa di Camilleri

Tornando al piccolo mistero del primo incontro a Caltanissetta, è evidente la contraddizione fra dichiarazioni nette come: «avrei voluto conoscerlo [...] lo intravidi soltanto [...] finalmente ci conoscemmo [...] non c'era mai stato nessun rapporto con Jacobbi», presenti in *Appunti su Ruggero*, rispetto a «Ci frequentammo in Sicilia per tre

²⁸ A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 17-18; ID., "In viaggio con Ruggero", cit., p. 16.

²⁹ A. CAMILLERI, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012, p. 26.

³⁰ A. CAMILLERI, "In viaggio con Ruggero", cit., p. 17.

³¹ A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 13; ID., "Il teatro, la televisione e Ruggero", cit., p. 19.

³² A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 12.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. CAMILLERI, "In viaggio con Ruggero", cit., pp. 17-18.

giorni di fila e [... parliamo] solo di poesia», che si possono leggere in *In viaggio con Ruggero*³⁵. Certamente è plausibile che Camilleri si sia dimenticato dell'episodio, rimmerso miracolosamente alla mente pochi mesi dopo. Tuttavia, può essere facilmente dimostrato dalla pletora delle interviste rilasciate che la memoria camilleriana risulti essere non meno ferrea di quella di Jacobbi, quindi questa prima ipotesi sembrerebbe da scartare. Un'altra possibilità è che questa sia un'altra testimonianza del Camilleri falsario e notoriamente amante degli apocrifi, un lato dello scrittore che recenti studi hanno messo ben in evidenza³⁶. Si può supporre dunque che abbia voluto inventare un primo approccio significativo col sodale con cui aveva condiviso un'amicizia tanto importante: a riprova, basta andare a leggere i contributi presenti nel volume dedicato a un altro grande amico, Angelo Canevari, spesso contrassegnati da circostanze immaginarie³⁷.

O forse si tratta della *mezza missa*, di una mezza verità, di una falsificazione parziale, di una proiezione trasposta solo cronologicamente nel passato delle accese conversazioni notturne o nei taxi condivisi³⁸ di cui sicuramente si può trovare qualche traccia seminascosta e inconsapevole nella produzione di entrambi: parafrasando le sue parole, è come se avesse raccontato quello che avrebbe voluto vivere quando era in Sicilia, come se avesse «passato una storia di crescita insieme a lui»³⁹, respirando la stessa aria. Così non sorprende che la sottile atmosfera di ironia del racconto jacobbiano *Dante ferito*⁴⁰, per esempio, ricordi da vicino l'incedere sornione delle *Storie di Vigàta* del primo Novecento e che il delegato brasiliano di *Delitto a Medeiros*⁴¹, con la sua empatia, non sia dissimile dai suoi omologhi siciliani presenti nei romanzi tardo ottocenteschi di Camilleri.

La soluzione di questo 'giallo' probabilmente non l'avremo mai. Può darsi, però, che la risposta Camilleri ce l'abbia già data, nella parte finale di *Appunti su Ruggero*:

Ruggero è come il fenomeno della fisica quantistica: se ne coglie un attimo che però è nella memoria immediatamente modificato, perché la complessità del sapere di Ruggero si tramutava continuamente in una manifestazione dell'esistere. Allora non si sa come diminuisca, o come, pirandellianamente, il personaggio si rifiuti di essere fissato in un gesto. Si rischia sempre di agganciare Ruggero e si sbaglia; perché il meglio di sé lo dava nel vivere, quasi quasi non lo dava nemmeno nella scrittura, ma nel comunicare vivendo⁴².

Così l'immagine del giovane Jacobbi offerta da Camilleri a Caltanissetta, rifiutandosi di essere sclerotizzata una volta per tutte, si ripropone nei diversi contributi in maniera differente, ma sempre viva e pulsante, poliedrica e straripante, competente ma non saccente: il ritratto di un intellettuale che non merita di essere dimenticato.

³⁵ Cfr. A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 11 e ID., "In viaggio con Ruggero", cit., p. 15.

³⁶ Da citare L. CROVI, "Camilleri falsario", in G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 35-41 e soprattutto L. DANTI, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 45-60 (entrambi i contributi sono disponibili su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>).

³⁷ A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, Milano, Skira, 2012.

³⁸ A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 12.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ R. JACOBBI, *Dante ferito*, in ID., *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di S. FANTACCI, Firenze, University Press 2007, pp. 123-127.

⁴¹ R. JACOBBI, *Delitto a Medeiros*, in ID., *Prose e racconti. Inediti e rari*, cit., pp. 179-181.

⁴² A. CAMILLERI, "Appunti su Ruggero", cit., p. 20.

Bibliografia

- BO, CARLO, “Jacobbi maestro naturale”, «Il Sabato», 31 marzo 1984.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, “In viaggio con Ruggero”, in A. DOLFI (a cura di) *L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Atti della giornata di studio, Firenze, 14 gennaio 2002, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 15-19.
- CAMILLERI, ANDREA, “Appunti su Ruggero”, in B. SICA (a cura di), *Ruggero Jacobbi e la Francia: poesie e traduzioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, pp. 1-10 (rielaborazione dell'intervista rilasciata a F. POLIDORI 2001).
- CAMILLERI, ANDREA, “Il teatro, la televisione e Ruggero”, in C. BELLINI, F. BARTOLINI, *Ruggero Jacobbi: teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 9-20 (trascrizione dell'intervista rilasciata a F. BARTOLINI il 30 novembre 2010).
- CAMILLERI, ANDREA, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, Milano, Skira, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *I racconti di Nené*, Milano, Melampo, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Camilleri sono*, «MicroMega», V (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, ROSSO, LORENZO, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012.
- CamillerINDEX*, a cura di G. MARCI, 2016-, <<https://www.camillerindex.it>>.
- CROVI, LUCA, “Camilleri falsario”, in G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 35-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>.
- DANTI, LUCA, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>.
- DOLFI, ANNA, *Premessa* in ID. (a cura di), *L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, Atti della giornata di studio, Firenze, 14 gennaio 2002, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 9-11.
- JACOBBI, RUGGERO, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- JACOBBI, RUGGERO, bandella di copertina in A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998.
- JACOBBI, RUGGERO, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di S. FANTACCI, Firenze, University Press 2007.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2000.
- MARCI, GIUSEPPE, *Ruggero Jacobbi*, in ID. (a cura di), *Anticipazioni*, in *CamillerINDEX*, 2016-, <<https://www.camillerindex.it/lemma/ruggero-jacobbi>>.
- PIROMALLI, ANTONIO, “La meravigliosa vita di Ruggero Jacobbi”, «Confronto», anno XXV, 5/6 (mag-giu 1999), pp. 1-12 (poi primo capitolo del volume ID. *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000).
- RICARDO, CASSIANO, *Poesias completas*, Pref. T. DE ATHAYDE, Rio de Janeiro, Olympio, 1957.

- SACCHETTINI, RODOLFO, “La vita avventurosa di Ruggero Jacobbi. Cento anni dopo” (1920-2020), «Oblio», anno X, 37 (2020), pp. 87-97.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA, “Ruggero Jacobbi e Murilo Mendes”, in A. DOLFI (a cura di), *L'elettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, cit., pp. 21-29.

Videografia

- JANNACCI, ENZO, *Giovanni telegrafista*, in *Vengo anch'io no tu no*, «YouTube», <<https://youtu.be/b0B5eMQ1LGY>>.
- SELTON, *João telegrafista* (versione brasiliana di *Giovanni telegrafista*), in *Banana à Milanese*, «YouTube», <<https://youtu.be/MFCPn9NkDgI>>.

L'influenza italiana nel teatro brasiliano

LUCIANA NASCIMENTO DE ALMEIDA

Anche se sono i romanzi che hanno reso Camilleri noto in tutto il mondo, la sua produzione è molto più ampia. Mentre il primo romanzo è stato pubblicato nel 1978, la sua carriera teatrale comincia molto prima, nel 1942, quando inizia a lavorare come regista. Nel 1949 viene ammesso all'Accademia nazionale d'arte drammatica. Inizia così una carriera che lo porterà a stabilire un rapporto con la nostra terra. Amico di Adolfo Celi, Gianni Ratto e Maria Della Costa, tre importanti figure legate al teatro brasiliano, Andrea Camilleri, infatti, è stato in Brasile all'inizio degli anni '90 per dirigere le commedie di Pirandello¹, l'autore su cui ha più lavorato durante il suo percorso come regista.

Questo episodio appartiene alla storia del teatro in Brasile, che non può essere raccontata senza la presenza di quello italiano. Sono più di centocinquant'anni di un'influenza che ha attraversato il mare e che è arrivata nel nostro paese, portandovi attori, registi e impresari: figure che hanno preso parte attiva alla produzione nazionale.

Il teatro in Brasile è emerso nel XVI secolo attraverso composizioni teatrali scritte dai sacerdoti gesuiti, che avevano l'intenzione di diffondere la fede religiosa tra gli indigeni. Dopo l'arrivo della corte portoghese in Brasile, nel XIX secolo, l'arte della recitazione iniziò a svilupparsi più intensamente. A metà dello stesso secolo, le aziende italiane trascorrevano la stagione estiva nelle capitali dell'America Latina, debuttando quasi sempre a Rio de Janeiro grazie alla buona accoglienza dell'imperatore D. Pedro II.

I fratelli Segretto furono figure importanti anche nel campo degli affari. Mentre a Rio Paschoal Segretto ha avuto successo in Praça Tiradentes e ha dato impulso al 'teatro della rivista', Affonso Segretto si è occupato dell'espansione teatrale a San Paolo. Nel XX secolo, l'immigrazione e l'ascesa della classe operaia nella capitale di San Paolo hanno contribuito a rafforzare le produzioni con temi anarcosocialisti. Pietro Gori acquisì importanza negli ambienti politici, diventando uno degli autori drammatici più messi in scena dai gruppi anarchici.

Negli anni del dopoguerra diversi registi teatrali italiani, non trovando terreno fertile per creare e mettere in scena i loro spettacoli, decisero di attraversare l'oceano alla ricerca di nuove opportunità, e il Brasile era tra le opzioni praticabili. Nomi come Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto portarono un nuovo modello nel teatro brasiliano.

Questi attori e registi hanno contribuito in forma decisiva al processo di rinnovamento del teatro brasiliano. Tra loro spicca Ruggiero Jacobbi, diventato figura centrale nel processo di rinnovamento teatrale:

La vera svolta nella vita dello J. avvenne nel 1946 con la partenza, come direttore artistico della compagnia di Diana Torrieri, per il Brasile, dove doveva rimanere fino al 1960, trovando in quel paese immenso, "vergine", un terreno fecondo per la sua creatività. Visse a Rio de Janeiro, San Paolo e Porto Alegre, e operò soprattutto nel mondo dello spettacolo, contribuendo, insieme con altri registi e scenografi italiani che pure lavoravano

¹ "Herói detetive", «ISTOÉ», 1697 (10 de abril de 2002), <https://istoe.com.br/21389_HEROI+DETETIVE>.

in Brasile, alla “renovação” del teatro brasiliano: curò numerose regie di opere di drammaturghi italiani e stranieri, da lui tradotti in portoghese e adattati, e diresse alcuni lavori di autori brasiliani. In poco tempo infatti aveva appreso il portoghese tanto da scrivere in questa lingua due drammi: *O outro lado do rio* (L'altra riva del fiume), in prosa, andato in scena a Porto Alegre nel 1959 e *Ifigenia*, in versi, non rappresentato; tra le regie per il teatro lirico si ricorda un *Don Giovanni* di W.A. Mozart (Rio de Janeiro, 1956). Si dedicò anche alla televisione e al cinema, realizzando tre lungometraggi².

Ruggero Jacobbi, il grande nome italiano del teatro brasiliano, ha avuto un ruolo centrale nelle operazioni di rinnovamento del teatro in Brasile, come ci spiega Vannucci: «*Envolveu-se no movimento a tal ponto que certa hora reclamou de estar sendo tratado como gringo, já que falava português, vivia e trabalhava em São Paulo e quando dizia nós, entendia nós, brasileiros*»³.

Lo stesso Vannucci aggiunge: «Nell'aprile 1955, su invito di Vianninha, battezzò il repertorio nazionale del Teatro Paulista do Estudante (TPE) con il “Corso pratico di storia del teatro brasiliano”»⁴.

Oggi è possibile individuare il tipo di trasformazione che ha subito il teatro in Brasile, che si è spostato da un modello più lontano dal popolo e privo d'identità brasiliana avvicinandosi a un teatro nazionale, meno distante dalle persone. Come continua a raccontarci Vannucci:

Smantellare il palcoscenico italiano e recuperare una forma circolare, di totale vicinanza, sarebbe di buon auspicio in un mondo “che ha perso il contatto con le persone reali e si è abituato a conoscere il gruppo sociale o culturale di cui fa parte come un'unica collettività”. L'arena, “soluzione tecnicamente curiosa, ricca di nuovi ritrovamenti e problemi che è piacevole affrontare”, richiederebbe ai ragazzi uno stile di presentazione molto particolare, un realismo né naturalistico né poetico, ma indicativo, poiché non ha una quarta parete o una scatola scenica. Chissà, scoprirebbero uno stile di piazza più popolare e più brasiliana. Da allora in poi, Jacobbi è apparso quasi ogni settimana all'Arena, a volte come spettatore, a volte guidando le sessioni del Seminario di Drammaturgia. Quella sì, Boal, Guarnieri e poi Vianninha, erano la sua banda. Ha parlato, provocato, seminato la necessità di un nuovo linguaggio per il teatro, una drammaturgia capace di misurarsi con la possibile realtà di essere strumento di costruzione della cittadinanza. Sosteneva che questa lingua sarebbe stata nazionale solo perché popolare, impura, con le mani immerse nella città in cui vivevano, questo era lo spunto che Jacobbi voleva trasmettere ai ragazzi⁵. [traduzione mia]

Mentre Bragaglia credeva che il teatro potesse esistere da solo, indipendentemente, Jacobbi non condivideva questo pensiero. Per Jacobbi il teatro non poteva esistere, come

² Cfr. ENCICLOPEDIA TRECCANI online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobi_(Dizionario-Biografico))>.

³ A. VANNUCCI, *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, FAPEMIG, 2014, p. 201.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*. “*Desmantelar o palco italiano e resgatar uma forma circular, de total proximidade, seria de bom auspício em um mundo “que perdeu o contato com o verdadeiro povo e se acostumou a conhecer como única coletividade o grupinho social ou cultural a que pertence”. A arena, solução “tecnicamente curiosa, rica de achados novos e de problemas que dá gosto enfrentar”, exigiria dos garotos um estilo de apresentação todo especial, um realismo nem naturalista, nem poético, mas indicativo, já que não dispõe de quarta parede nem de caixa cênica. Quem sabe não descobrissem um estilo mais popular, mais brasileiro, de praça pública. A partir daí, Jacobbi aparecia quase toda semana no Arena, ora como espectador, ora orientando sessões do Seminário de Dramaturgia. Aquela sim, Boal, Guarnieri e depois Vianninha, era a turma dele. Conversava, provocava, semeava a necessidade de uma nova linguagem para o teatro, uma dramaturgia capaz de se medir com a realidade possível de ser ferramenta para a construção da cidadania. Argumentava que essa linguagem só seria nacional por ser popular, impura, com as mãos embrenhadas na cidade em que viviam Essa era a deixa que Jacobbi desejava passar aos garotos”.*

attività, indipendentemente dalla politica. Era un antifascista e aveva partecipato alla Resistenza contro i nazifascisti. Era stato imprigionato nel carcere di Regina Coeli a Roma. In seguito, fu assunto dal CLN (Comitato di Liberazione Nazionale), insieme a Luchino Visconti e Vito Pandolfi, come organizzatore della prima compagnia drammatica dell'Italia democratica. Dopo la guerra andò a vivere a Milano, dove, oltre ad essere critico della rivista «Film d'Oggi», contribuì anche alla costituzione del primo teatro stabile italiano, il Piccolo Teatro di Milano, nel 1947. Tuttavia, senza partecipare alla prima rappresentazione, nel 1946, Jacobbi partì per il Brasile con l'incarico di dirigere la *Companhia Diana Torrieri*. Fuggiva dai vari problemi del suo paese d'origine, dalla scena politica alle questioni personali e familiari e la sfida di affrontare un territorio aperto alle esperienze culturali straniere ha probabilmente convinto il regista a stabilirsi in Brasile che, in quel momento, era molto più stabile economicamente dell'Italia, anche se non aveva lo stesso sviluppo artistico. La sua compagnia fu la prima straniera ad esibirsi nel Brasile dopo la guerra. Il periodo in cui Jacobbi visse in terra brasiliana fu segnato dalla ricerca di un nazionalismo che si riflettesse, in modo diretto, nel teatro.

Egli diresse una quarantina di spettacoli in Brasile: tra questi *Lady Godiva*, il primo testo teatrale scritto da Guilherme Figueiredo, apprezzato da Jacobbi il cui obiettivo era quello di valorizzare l'autore brasiliano, secondo un programma che così sintetizzava: «um teatro nacional sem repertório nacional é escrito sobre a água⁶».

Con tale obiettivo, diresse grandi nomi del teatro brasiliano, come Rodolfo Mayer, ma si dedicò anche a gruppi teatrali giovanili. Quando lavorava con il *Teatro dos Doze*, a causa della scarsità di risorse, dovette assumere diverse funzioni, disegnando scenografie e costumi, instillando negli artisti la necessità di inserire, nei loro personaggi protagonisti di opere classiche, caratteristiche tipiche di personaggi popolari brasiliani, come è successo con Arlecchino, interpretato da Sergio Cardoso, *Arlequim servidor de dois amos* (*Arlecchino servitore di due padroni*). Jacobbi ha aperto la strada alla ricerca e all'applicazione dei valori nazionali e popolari, e questa fu una delle sue caratteristiche più evidenti, e il suo prezioso contributo.

Dopo lo scioglimento del Teatro dos Doze, Ruggero Jacobbi fu invitato a far parte della squadra di registi del TBC – *Teatro Brasileiro de Comédia* – fondato nel 1948 dall'italiano Franco Zampari e dall'italo-brasiliano Cicillo Matarazzo: introdusse cambiamenti significativi, sviluppando il ruolo del regista che, con lui, cominciò a occupare uno spazio di rilievo nelle produzioni.

Un altro italiano, Adolfo Celi, oltre ad essere regista, è stato responsabile della direzione artistica del TBC. Celi ha cercato di portare sulla scena brasiliana spettacoli sullo stesso modello di quelli europei, e, nella sua instancabile ricerca delle caratteristiche positive del teatro brasiliano è riuscito a coinvolgere Antônio Gonçalves Dias che, fino ad allora, era famoso per la sua produzione poetica. Nel 1954, il poeta fece rappresentare al TBC la sua opera teatrale, *Leonor de Mendonça*, sotto la direzione di Adolfo Celi.

Per i critici brasiliani, Adolfo Celi, Flaminio Bollini e Luciano Salce erano registi che avevano familiarità con il palcoscenico, mentre Jacobbi era quello che presentava in modo completo lo spettacolo attraverso la storia e l'estetica teatrale.

Seguendo i criteri stabiliti nel suo contratto con il TBC, Jacobbi aveva sempre bisogno di mettere in scena due diversi tipi di spettacoli: il primo dei quali era orientato al profitto, mentre il secondo rispecchiava le scelte del regista, come nel caso delle due commedie *O Mentiroso* e *A Ronda dos Malandros*.

Con *O Mentiroso*, Jacobbi ha sfruttato il suo potenziale di traduttore e la sua abilità artistica, adattando parti del testo a uno stile più moderno, modificando i costumi, come è successo con la trasformazione di *Brighella* in *Pulcinella*, poiché questa maschera era

⁶ R. JACOBBI, *Teatro da Ieri a Domani*, Firenze, Nuova Italia, 1972, p. 170.

più conosciuta dai brasiliani. Questo spettacolo ha modificato l'intera struttura del TBC, dall'allestimento del palcoscenico, passando per le scelte musicali, dov'è stata scelta una canzone popolare di un ignoto autore veneziano, con il testo scritto dallo stesso Jacobbi, fino ad arrivare alla scelta e all'elaborazione dei costumi. Anche le industrie Matarazzo furono coinvolte nella fabbricazione di un tessuto appositamente commissionato per la realizzazione del giubbotto utilizzato da Ruy Affonso.

O Mentiroso è stato uno spettacolo acclamato dalla critica che ha segnato anche il debutto di Sergio Cardoso nella compagnia, oltre ad esaltare l'interpretazione di *Arlecchino* di Carlos Vergueiro, una performance paragonabile a quella di attori italiani più esperti. Tuttavia, è stato il progetto più audace di Jacobbi *A Ronda dos Malandros*, che ha provocato la sua uscita dal TBC.

Brecht afferma che: «ogni epoca, ogni nazione, ogni teatro può riprendere questo canovaccio e trasformarlo secondo i problemi e le circostanze attuali»⁷. Questo era il principio che Jacobbi seguì nell'allestimento dello spettacolo, adattando l'opera alla realtà brasiliana dell'epoca. La sua proposta era quella di utilizzare l'opera come critica sociale, uscendo così dal registro letterario e muovendosi verso temi politici contemporanei, in una traduzione di testi di John Gay e Brecht.

Come previsto, l'audace montaggio fu duramente criticato e censurato dalla critica, e come conseguenza immediata la stagione teatrale venne drasticamente accorciata. Tra i possibili motivi c'erano la censura politica o ancora il desiderio dell'impresario Franco Zampari di intervenire sulla tipologia dei suoi spettacoli.

Ma, a quanto pare, le divergenze tra Zampari e Jacobbi non sono durate a lungo. Dopo aver lasciato il TBC, Jacobbi è stato invitato a realizzare un film negli studi di Zampari, la *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*.

Ha anche fondato una compagnia con Madalena Nicol. Lo spettacolo inaugurale, *Electra e os Fantasmas*, di Eugene O'Neil, è stato considerato come uno dei migliori spettacoli di Jacobbi in Brasile.

Nel 1953 ha inaugurato il *Teatro de Vanguarda Ruggero Jacobbi*, che riuniva attori e attrici, i quali in seguito sarebbero diventati grandi nomi del teatro brasiliano.

Il percorso portato avanti da Jacobbi nella ricerca della costruzione di un teatro nazionale si è sviluppato con la messa in scena dello spettacolo *Brasil Romântico* al *Teatro Íntimo Nicette Bruno*, con testi di Machado de Assis e Manoel Joaquim de Macedo. Ha contribuito alla creazione del *Teatro Paulista do Estudante*, che in seguito si è fuso con il *Teatro de Arena*, creando uno dei principali gruppi di San Paolo dalla fine degli anni '50 ai primi anni '70.

Jacobbi ha anche partecipato al Seminario di Drammaturgia Teatro de Arena, che ha coltivato l'apprezzamento del tema nazional-popolare nella cultura.

Nel 1958 andò a vivere a Porto Alegre, perché aveva, come ci racconta Vannucci, «l'idea di irradiar o movimento para fora do eixo Rio-São Paulo»⁸. Jacobbi fondò, inoltre, il primo corso di laurea in teatro in Brasile, all'Università Federale del Rio Grande do Sul ed anche una nuova compagnia, il *Teatro do Sul*.

Invitato ancora una volta da Zampari a ritornare al TBC, dopo l'uscita di Ziembinski, Vaneau e Gianni Ratto, alla fine rifiutò. Nel 1960, però, la compagnia, mise in scena lo spettacolo *O pagador de promesssas*, di Dias Gomes, sotto la regia di Flávio Rangel e questo può essere considerato l'atto finale di Ruggero Jacobbi in terra brasiliana: nello stesso anno, infatti, il regista, insieme alla moglie, fece ritorno in Italia.

⁷ B. BRECHT, in R. JACOBBI, «Revista Teatro Brasileiro», 7 (maio/junho 1956), in R. JACOBBI, *Crítica da razão teatral*, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 218.

⁸ A. VANNUCCI, *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, cit., p. 202-203.

Bibliografia

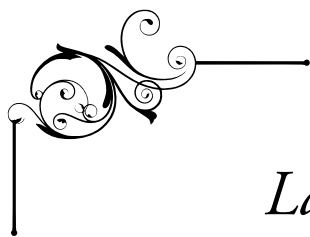
JACOBBI, RUGGERO, *Teatro da Ieri a Domani*, Firenze, Nuova Italia, 1972.

JACOBBI, RUGGERO, *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*, (a cura di A. VANNUCCI), São Paulo, Perspectiva, 2005.

“Herói detetive”, «ISTOÉ», 1697 (10 de abril de 2002), <https://istoe.com.br/21389_HEROI+DETETIVE> [05 agosto 2021].

ENCICLOPEDIA TRECCANI online, “Ruggero Jacobbi”, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Dizionario-Biografico))> [05 agosto 2021].

VANNUCCI, ALESSANDRA, *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, FAPEMIG, 2014.



La Biblioteca di Camilleri

Andrea Camilleri aveva due biblioteche: una negli alti scaffali che ornavano la casa di via Asiago, traboccanti di volumi che sapeva ritrovare per lunga consuetudine; divenuto cieco, dava esatte indicazioni perché gli prendessero l'opera di cui voleva sentir leggere un passo.

L'altra – più ricca e sempre disponibile – l'aveva nella sua sbalorditiva memoria, ordinata in un repertorio di libri letti in anni lontani e nel presente. Citava autori, titoli, trame, personaggi e argomenti: ne parlava con i suoi interlocutori, li menzionava nelle opere che scriveva.

Di questa seconda biblioteca vorremmo qui compilare un catalogo minimo.

Di Roberto Bolaño Camilleri parla nella conversazione con Lorenzo Rosso (L. Rosso, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur editore, 2012) e Montalbano, in *Riccardino* (A. Camilleri, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020), legge un romanzo dello scrittore cileno che così è indicizzato nel *CamillerINDEX*:

«Roberto Bolaño [(1953-2003), scrittore cileno] “Dopo una bella pennichella faccio lunghe giocate a carte, a scopa, con i miei due nipotini. Infine qualche lettura. Sto rileggendo per la terza volta uno dei libri più affascinanti che ho letto in questi ultimi anni e cioè *I detective selvaggi* di Roberto Bolaño, uno scrittore messicano scomparso” **BCV** 60; “Tambasiò tanticchia e doppo annò a stinnicchiarisi supra al letto. Siccome gli fagliava il sonno, accomenzò a leggiri un romanzo, *La pista di ghiaccio*, di un autore sudamericano, Roberto Bolaño, che gli piaciva per come scriveva” **RIC** 89 (g. m. gennaio 2022)».

da *CamillerINDEX*, *Anticipazioni, Note lessicali e Schede contestuate*
<<https://www.camillerindex.it/lemma/roberto-bolano>>.

Roberto Bolaño

CHIARA BOLOGNESE

Roberto Bolaño nacque a Santiago del Cile nel 1953, ma non trascorse molti anni nel suo paese, dato che nel 1968 si trasferì con la famiglia a Città del Messico, alla ricerca di una condizione di vita migliore. In Messico, il futuro scrittore iniziò la sua formazione intellettuale, che si deve più alle libere letture che agli studi scolastici tradizionali. Il giovane Bolaño era un lettore instancabile, che assimilava tutto ciò che leggeva e lo trasformava in nuovo materiale per le sue creazioni. Il Messico diventò uno spazio fondamentale per la sua vita e per il suo mondo narrativo. Proprio lì, a metà degli anni Settanta, fondò il movimento letterario dell'Infrarealismo, insieme a Bruno Montané, poeta cileno, e a Mario Santiago, poeta messicano. Questo fu una proposta di rottura, vicino alla controcultura, che rappresenta anche uno dei fili conduttori del romanzo *Los detectives salvajes*. Il Messico, inoltre, è lo scenario di altre opere dell'autore, come *Amuleto*, *2666*, *Los sinsabores del verdadero policía*, e di numerosi racconti. Forse per questa presenza costante del paese, Camilleri ha definito Bolaño come scrittore messicano.

Tuttavia, stanco del chiuso mondo culturale messicano, nel 1977, Bolaño decise di andare in Europa. Si stabilì prima a Barcellona, poi a Blanes, sulla costa, due spazi che costituiscono gli altri scenari della sua letteratura. Dopo i primi duri anni in cui l'autore sperimentò la condizione del migrante, in Catalogna trovò una certa tranquillità affettiva ed iniziò ad avere successo. Dal 1996, con la pubblicazione de *La literatura nazi en América*, Bolaño finalmente raggiunse il riconoscimento che meritava, che venne ulteriormente confermato dal premio Herralde (1998) e dal Rómulo Gallegos (1999) per *Los detectives salvajes*. L'autore passò gli ultimi anni della sua vita scrivendo e pubblicando senza sosta, in una lotta contro il tempo, dato che sapeva che la malattia epatica di cui soffriva non gli avrebbe lasciato molti anni di vita. Morì, infatti, nel 2003.

La scrittura è per Bolaño un modo per esorcizzare la morte e per esplorare le parti più profonde della personalità umana. Dalle sue pagine emerge anche un'interessante riflessione sul senso di appartenenza nazionale: egli si considerava un abitante di *Extranjilandia*, un paese i cui nativi sono gli stranieri, e questa sua visione rivela così anche un altro asse tematico della sua letteratura, quello della migrazione. Bolaño, come si è detto, fu un migrante, e questo gli permise di osservare il mondo con un occhio lucido, critico e profondamente empatico. E migranti sono i suoi personaggi, sempre stranieri perché sono nati in altri paesi, o in quanto si percepiscono tali psicologicamente, o perché sentono di non appartenere a nessun paese.

Il mondo di Bolaño è un universo in cui la letteratura e la vita quotidiana si mescolano costantemente. La fusione arriva alla sua massima espressione quando i personaggi inventati si confondono con quelli reali o questi riappaiono trasfigurati attraverso la creazione della fantasia. In questo scrittore il confine tra realtà e finzione è molto labile. La scrittura diventa quindi una sorta di rifugio dal vuoto di una realtà mostruosa ed è ciò che più gli permise di sentirsi vivo.

Opera

La letteratura di Bolaño è ricca e complessa: illustra la grande crisi della fine degli anni Novanta e parte dalla coscienza che le grandi utopie e le rivoluzioni storiche sono finite e hanno lasciato spazio solo alla repressione e alla barbarie. Il filo che unisce tutte le sue creazioni è il ricordo di vite di giovani latinoamericani che si avviano verso l'abisso. I protagonisti delle sue opere sono personaggi che vogliono scrivere, ma non riescono mai a farlo con successo, essendo essi stessi vittime della loro incapacità di comunicare.

L'autore si cimentò con diversi generi letterari, arrivando alla fama mondiale per i suoi romanzi. I suoi lavori si possono leggere come *letteratura frattale*, dato che, con frequenza, un frammento di un'opera può poi essere usato per creare un altro testo, come possiamo vedere nella relazione tra *Amuleto* e *Los detectives salvajes* o tra *La literatura nazi en América* ed *Estrella distante*, dove i personaggi passano da un romanzo all'altro, ampliando ed arricchendo le storie.

L'insieme della produzione di Bolaño è, inoltre, circolare e autoreferenziale. Troviamo personaggi fondamentali che si ripetono ed altri che girano loro attorno, incarnando così le costanti e le varianti del suo mondo. Si tratta di un universo narrato da una ricchissima polifonia di voci che permette di conoscere le storie da diversi punti di vista, come si apprezza, in particolare, nei due testi menzionati da Camilleri, *La pista de hielo* e *Los detectives salvajes*, nei quali ogni personaggio fornisce informazioni in modo frammentario e simultaneo a quelle degli altri. I testi bolañani sembrano dei labirinti dove i lettori si muovono insieme ai protagonisti e contribuiscono a dare loro un senso.

Un altro elemento fondamentale e unificante del corpus è la metaletteratura, dato che tutti i romanzi del cileno hanno la letteratura come tema principale o sfondo. Sono lavori intrecciati uno con l'altro e che si richiamano attraverso giochi intertestuali. Arturo Belano, Arturo B, B o qualche cileno sperduto nel mondo sono onnipresenti nelle sue storie, le quali proprio in questo personaggio trovano l'unità. Analogamente, i luoghi sono ricorrenti: il Cile del ricordo lontano, il Messico della prima gioventù e la Catalogna del presente.

Come ultimo aspetto, vale la pena ricordare che molto spesso le storie di Bolaño presentano uno sfondo poliziesco, e confluiscono verso un centro, un luogo della catarsi – il deserto di Sonora e la pista di ghiaccio, per esempio, nei due testi che più hanno interessato Camilleri. Tuttavia, più che di romanzi polizieschi, possiamo dire che si tratta di parodie postmoderne del poliziesco tradizionale, dato che frequentemente in queste storie il detective non c'è o non contribuisce più di tanto alla risoluzione del crimine, come in *La pista de hielo* o *Los detectives salvajes*. Vediamo questi due romanzi più da vicino.

La pista de hielo

(1993; Seix Barral 2003)

La pista de hielo descrive e anticipa mondi e personaggi che saranno fondamentali nelle successive opere dell'autore. È pubblicato per la prima volta dal comune di Alcalá de Henares nel 1993, ma sarà solo nel 2003 che arriverà al grande pubblico, nella riedizione di Seix Barral.

Il romanzo si svolge in un paesino della costa catalana chiamato Z, e ruota attorno ad un inquietante crimine: l'omicidio di una cantante mendicante. È raccontato da una polifonia di voci, quella di Remo Morán, cileno, di Gaspar Heredia, messicano, e di Enric Rosquelles, catalano. Questo libro anticipa, quindi, quella scelta narrativa che

raggiungerà il suo culmine in *Los detectives salvajes*. Le tre voci si vanno raccontando in brevi capitoli, dal tono confessionale, e a poco a poco i lettori capiscono il loro vincolo con Z e con la donna trovata morta nella pista di ghiaccio che fa da catalizzatore di tutta la storia.

È importante segnalare anche un quarto personaggio, fondamentale anche se non parla mai in prima persona, come non lo faranno i protagonisti di *Los detectives salvajes*, cioè la pattinatrice Nuria, che, per diversi motivi, rappresenta il punto di contatto tra le vite degli altri protagonisti. Si tratta di un romanzo giallo non tradizionale, come non lo sarà *Los detectives salvajes*, dato che la risoluzione del mistero non è l'elemento più importante, in quanto la vittima è un'invisibile, una donna finita, come lo sarà Cesarea. Il racconto della morte della cantante è piuttosto un pretesto per narrare queste vite perse, mendicanti di soldi e di affetto, non integrate nella società, che viaggiano a tutta velocità verso il precipizio. Come gli altri di Bolaño, questo romanzo presenta un mondo di vite al margine, descrive la difficile strada della sopravvivenza dei migranti.

Si tratta di un libro in cui già troviamo buona parte della forza narrativa del Bolaño delle sue opere maggiori.

Los detectives salvajes
(Anagrama, 1998)

Los detectives salvajes è un romanzo che ha come sfondo storico e umano una realtà di estrema violenza in cui molte sono le vittime e pochi i colpevoli riconosciuti, e che offre una doppia prospettiva del cammino verso il fallimento. È un testo diviso in tre parti. Nella prima, "Mexicanos perdidos en México (1975)", e nell'ultima, "Los desiertos de Sonora (1976)", narrate in forma di diario dalla voce di Juan García Medero, si racconta il viaggio dei giovani aspiranti poeti Arturo Belano, Ulises Lima e lo stesso Juan García Madero, che, insieme alla loro amica Lupe, partono alla ricerca del loro mito letterario, la poeta Cesárea Tinajero. Facendo ciò, si avviano in realtà ad essere testimoni e protagonisti della caduta di tutti i sogni, un fatto che concretamente si produce con l'assassinio accidentale della loro fantomatica maestra letteraria. La seconda parte, "Los detectives salvajes (1976-1996)", descrive la caduta morale, economica e sociale, che caratterizza la fine del secolo scorso, sia in Europa sia in America Latina, attraverso le testimonianze di 52 diversi personaggi amici dei protagonisti, in cui si raccolgono le loro avventure e quelle dei due detective selvaggi Ulises e Arturo.

Uno degli aspetti più importanti per l'unità del romanzo è il fatto che tutti i suoi protagonisti si stiano dirigendo verso la perdizione, lo smarrimento. Per Arturo, Ulises e Juan García Madero si tratta di un viaggio alla ricerca della conoscenza incarnata dalla maestra Tinajero, e insieme di un viaggio iniziatico, dato che, dopo averne causato la morte, i giovani possono finalmente cominciare la loro vita di adulti. Arturo e Ulisse vivranno in un equilibrio instabile tra l'emarginazione, la vita *bohémien* e il mondo della delinquenza vincolato allo spaccio di droga. I due detective selvaggi sono infatti descritti con una certa fascinazione dai vari testimoni, per la loro presunta appartenenza al mondo intellettuale; però, con il trascorrere del tempo, si capisce che gli amici passano a considerarli come degli individui esclusi dalla società.

Un altro aspetto fondamentale da ricordare è che in questo romanzo il carattere vago e non definito della realtà è creato anche dal fatto che il ruolo di protagonisti è svolto dalle due figure che non appaiono mai in prima persona: Arturo e Ulises. I due uomini sono come fantasmi, anche se tutte le varie voci dei protagonisti hanno come tema fondamentale le loro gesta o il racconto di qualche dialogo avuto con loro.

Da questo punto di vista va menzionata anche Cesarea Tinajero, un personaggio che sembra avere più importanza quando non c'è rispetto a quando è presente. La maestra messicana è protagonista fondamentale del romanzo fin a quando i giovani la trovano. Da quel momento in poi si trasforma in una donna sconfitta, con poca cognizione della realtà, e che non sembra per nulla l'intellettuale che i giovani tanto avevano cercato. La morte che Bolaño sceglie per un personaggio così importante è rivelatrice del suo effettivo ruolo come letterata e come modello. La sua identità ha valore finché nessuno la conosce ed è un'ombra vaga nella mente degli aspiranti scrittori un po' sconnessi dalla realtà. La sua morte, descritta in modo caricaturale, che segna la fine di una ugualmente goffa e grottesca ricerca, mostra il vuoto e l'inutilità della maestra stessa, così come, implicitamente, l'inutilità della ricerca in sé.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZÓKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUvoli, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZÓKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolidini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il telero di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)
11. *La seduzione del mito* (CAPRARA, DEMONTIS, MAYOR, RIZK, SEDDA, TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, VIDAL)
12. *Parole, musica (e immagini)* (CAOCCI, MACCHIARELLA, MARCI, MATT, RUGGERINI)
13. *Le magie del contastorie* (AGNELLO HORNBY, CAPECCHI, DE MOLA, GIUBILEI, LUPO, MARCI, PICCINI, SCRIVANO)
14. *Tra letteratura e spettacolo* (BIONDI, BORCHETTA, COSTA, CROVI, GEDDES DA FILICAIA, MARCI)
15. *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri* (DANTI, DE FAZIO, DEMONTIS, MARCI, MATT, RUGGERINI, SZÓKE, TOSO)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZÓKE, ZECCA)

Volume speciale 2021. Simona Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*

I Quaderni camilleriani, nati come espressione e raccolta documentale dei Seminari,
hanno via via assunto una vita propria,
designando uno spazio di accoglienza di pensieri variegati e diversi.

Giuseppe Fabiano

Le scritture che, come quella di Camilleri, sono in buona parte impostate su di un deciso avvicinamento all'oralità non possono comunque essere interpretate alla stregua di documenti del parlato reale, come se fossero trascrizioni di conversazioni spontanee registrate per strada. L'ottica della critica stilistica è necessariamente diversa da quella della sociolinguistica e della dialettologia: da queste ultime la prima può molto utilmente assumere dati, ma sempre ricordando che la scrittura letteraria ha regole sue proprie, non riconducibili agli usi quotidiani dei linguaggi.

Luigi Matt