

Laudatio per il conferimento della *Laurea ad honorem* ad Andrea Camilleri

doi: 10.7358/ling-2013-001-vari

Andrea Camilleri nasce nel 1925 a Porto Empedocle, la futura Vigata dei suoi romanzi. Dopo un'infanzia e un'adolescenza già dominate dalla passione per la lettura, nel 1944 si iscrive all'Università di Palermo. Nel 1948 vince una borsa di studio dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica a Roma, dove studia regia con Orazio Costa. Del 1953 è la sua prima regia; successivamente entra in RAI, dove resterà 30 anni. È un periodo di grande fermento e creatività; Camilleri collabora alle puntate televisive del *Tenente Sheridan*, è docente per il Centro Sperimentale di Cinematografia (dal 1958 al 1965), collabora per il *Radiocorriere TV*, e mette in scena numerosi spettacoli d'avanguardia¹.

Negli anni '60 la produzione televisiva delle avventure del commissario Maigret avvicina Camilleri alle forme del 'giallo' europeo, e nasce il primo romanzo, *Il corso delle cose*, pubblicato nel 1978. Il secondo romanzo, *Il filo di fumo*, esce pochi mesi dopo. Gli anni '80 vedono il suo lungo addio al teatro (dopo una quarantina di anni di attività) e alla RAI, che lascia dopo 1300 regie radiofoniche, 120 teatrali, 80 televisive. Continua peraltro a insegnare presso l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio D'Amico" (dal 1977 al 1997).

È il momento di dedicarsi alla storia della Sicilia: dopo l'operetta eroicomica *Un filo di fumo* (1980) e *La strage dimenticata* (1984), all'inizio degli anni '90 escono in rapida successione *La stagione della caccia* (1992), *La bolla*

¹ Poiché durante la cerimonia la *Laudatio* dovette essere accorciata per motivi contingenti, si riproduce qui per intero il documento approvato dall'allora Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Urbino Carlo Bo il 3 agosto 2011, che costituì la proposta di conferimento della *Laurea ad honorem* inviata poi al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. Quest'ultimo l'approvò con una nota del 14 febbraio 2012. La proposta fu redatta dai seguenti docenti della facoltà stessa: Alessandra Calanchi, Bonita Cleri, Antonino Comune, Jan Marten Ivo Klaver e Roberta Mullini [n.d.c.].

di componenda (1994), *Il gioco della mosca* (1995, da cui è stato tratto il film di Adriano Giannini *Il gioco*) e *Il birraio di Preston* (1995). Camilleri si inserisce a pieno titolo fra i grandi scrittori della sua terra: Verga, Pirandello, Sciascia, Vittorini, tutti autori a cui spesso ha fatto riferimento e da cui trae costantemente ispirazione. Sciascia, ad esempio, è divenuto per lui il suo “elettrauto” perché quando ha le batterie scariche ne legge un libro, mentre a Pirandello, di cui più volte ha curato la regia, ha dedicato la sua personale *Biografia del figlio cambiato* (2000), un ‘racconto orale’ sulla vita del grande agrigentino. Sempre impegnato nella ricerca di una lingua ‘vera’ che possa restituire le atmosfere e la varietà culturale e umana della Sicilia, inventa una sorta di oralità scritta, o di scrittura orale, che costringe il lettore a misurarsi con sonorità e con espressioni non sempre d’immediata intuizione per chi proviene da altri luoghi, ma ricche di quella Storia e di quella Identità che forse solo così può essere trasmessa in modo autentico. Ma attenzione – lo sguardo di Camilleri non perde mai di vista il mondo, la globalità delle esperienze.

Le dinamiche sotterranee dell’oralità e del bilinguismo, già percepibili nei primi romanzi di Camilleri, sono alla ricerca di una struttura che l’autore trova a partire da *La forma dell’acqua* (1994), che inaugura il fortunato ciclo del commissario Montalbano. Nel 1996 esce una nuova avventura del commissario di Vigata, *Il cane di terracotta*: Camilleri è convinto che la storia di Montalbano si fermi qua. Ma, come già accadde quando Arthur Conan Doyle decise di farla finita col suo personaggio più celebre, Sherlock Holmes, in modo da dedicarsi ai suoi romanzi storici, anche Montalbano ‘pretende’ di continuare a vivere, e nascono così i romanzi successivi. Nel 1999 ha inizio la serie televisiva con Luca Zingaretti nel ruolo del commissario. Il modo in cui si presenta diventa una sorta di slogan, di parola d’ordine: “Montalbano, sono” – quasi a riecheggiare in forma nostrana (e magari a sostituire nell’immaginario dei lettori e dei telespettatori) quel mitico “Sono Bond. James Bond” che ha fatto sognare più di una generazione di amanti dello *spy-thriller*.

Camilleri, raggiunto il successo, continua a pubblicare per varie case editrici sempre privilegiando – tuttavia – il rapporto con Elvira Sellerio, alternando Montalbano a saggi satirici, romanzi storici e civili, favole, invenzione e autobiografia. Estroverso, lucido, multiforme, Camilleri riesce a parlare di vicende tragiche del passato e del presente con un senso dell’umorismo che non sarebbe dispiaciuto a Pirandello. Al di là delle storie narrate e dello speciale idioletto, i romanzi mostrano una particolare cura dell’apparato editoriale, della struttura interna e della disposizione grafica, tanto che il titolo del primo romanzo con protagonista il commissario Montalbano (il citato *La forma dell’acqua*), potrebbe usarsi per indicare le operazioni eseguite sui testi, per contenere, indirizzare e dare ‘forma’, appunto, all’‘acqua’ della scrittura. Romanzo, questo, di 16 capitoli, numero che si assesta poi a 18 e – con

poche eccezioni – diviene ‘misura’ della scansione degli eventi delle storie di Montalbano. Che dire poi dei titoli? Sempre molto lineari nella loro sequenza ‘articolo+nome+di+nome’ – per es. *La bolla di componenda*, *Il ladro di merendine*, ecc. – essi nascondono sotto l’apparente semplicità una valenza metaforica ed epifanica.

L’aspetto più rilevante della cura che Camilleri ha per modellare e modulare la propria scrittura appare nell’attenzione a coinvolgere il lettore non solo nelle storie, ma nel loro avvilupparsi sulle pagine. Sono chiari esempi di questo *Il birraio di Preston* (1995), *La concessione del telefono* (1998), *La scomparsa di Patò* (2000), romanzi tutti senza Montalbano e ambientati in una Sicilia fine ‘800 alle prese con tradizioni locali, statalizzazione dopo l’Unità d’Italia, mafia e lotte tra poteri. In tutti e tre i romanzi, con un lavoro di ricostruzione di motivazioni e di processi causali, l’autore presenta le sue storie in modo molto particolare, fornendo voci plurime, parlate dialoganti, punti di vista contrapposti in una costante polifonia e plurivocità che arricchiscono la narrativa di modulazioni prospettiche. Mai, infatti, si ha in essi una narrazione fissa, in prima o terza persona, ma sempre un continuo giustapporsi e sovrapporsi di voci, rese – sulla pagina – da inserti di giornali, dispacci delle forze dell’ordine, lettere personali, dialoghi quasi teatrali.

Soprattutto *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò* sono accomunati da queste caratteristiche che, nel secondo romanzo, divengono addirittura varianti grafiche molto stimolanti. Camilleri definisce *La scomparsa di Patò* un “dossier” nella nota con cui termina il volume e in effetti questo è, una storia che si sviluppa non perché un narratore la racconta, ma perché il lettore la ricostruisce sotto la guida dell’autore che ha ‘raccolto’ tutto il materiale pertinente. Una storia su cui il lettore è chiamato a esprimere un giudizio personale, perché nessun narratore ne fornisce uno, anche se – ovviamente – l’autore predispone le sue carte in modo da lasciar passare la propria posizione, per lo meno attraverso la ricostruzione di linguaggi di volta in volta leziosi o puntuali, ammiccanti o minacciosi, e di stili bizantini o terra terra.

Ne *Il birraio di Preston* la forma del romanzo assume caratteristiche diverse dalle precedenti e da quelle future (per ora!): ogni capitolo reca come titolo la frase con cui inizia (spesso in ‘Camilleriese’), fuorché l’ultimo che è intitolato “Capitolo primo”. Anche qui il lettore viene coinvolto nella costruzione e interpretazione delle vicende, ma in modo differente, dato che l’indice al volume si chiude con una nota a dir poco ‘rivoluzionaria’:

P.S.: Arrivati a quest’ora di notte, vale a dire all’indice, i superstiti lettori si saranno certamente resi conto che la successione dei capitoli disposta dall’autore non era che una semplice proposta: ogni lettore infatti, se lo vuole, può stabilire una sua personale sequenza. (p. 161)

Che farà dunque il lettore? Proverà a leggere il romanzo secondo una sequenza diversa da quella offertagli dal libro? o accetterà quella che l'autore gli propone, rifiutando l'invito postmoderno di Camilleri? L'indice, inoltre, fornisce una risposta a quei lettori che, nei vari titoli (e inizi) dei capitoli, hanno già subodorato qualcosa di noto: infatti ad ogni intertitolo, l'indice aggiunge la frase in italiano adattata dall'autore, frase che non è altro che la citazione di famosissimi *incipit* di altrettanto celebri testi (ad esempio "Se una notte d'inverno tinta" da "Se una notte d'inverno un viaggiatore" dell'omonimo romanzo di Calvino; "C'è un fantasima che fa tremare" da "Uno spettro s'aggira per l'Europa", inizio del *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engels; "Chiamatemi Emanuele" da "Chiamatemi Ismaele", frase con cui comincia *Moby Dick* di Melville). In ogni caso, il lettore è invitato a rendersi conto dell'arbitrarietà della narrazione, del suo statuto di finzione, nonché del suo proprio ruolo attivo nella costruzione dei significati.

Ma Camilleri, la cui scrittura si fa spesso sequenze di un montaggio filmico serrato e convincente, portando il lettore a 'vedere' quanto sta leggendo, ha giocato anche con – per gli anglisti – il più classico dei classici, ovvero William Shakespeare. E, non paghi di aver fatto l'adattamento-traduzione di *Much Ado About Nothing* col titolo di *Troppu trafficu ppi nenti* andato in prima a Catania con la regia di Giuseppe Dipasquale nel 2009, nel contemporaneo testo a stampa traduttore e regista in un'ampia premessa rivendicano le origini sicule del signor "Michele Agnolo (o Michelangelo) Florio (Crollanza dal lato materno)", di colui – cioè – che con una semplice traduzione del cognome materno è divenuto noto ai più come "Shakespeare". E non solo: in una versione ancora più esilarante nel 2011 questo "archetipo siciliano della più nota commedia *Molto rumore per nulla* di William Shakespeare" viene corredato di un'appendice in cui "il lettore che non conosce appieno la lingua siciliana" potrà leggere "in traduzione italiana [...] il testo scritto da un tale William Shakespeare". Insomma un gioco di specchi barocco ma estremamente postmoderno, in cui le forme testuali si mescolano con l'interculturalità e con la sapienza multimediale nella leggerezza scherzosa di un "mero intervento di trascrizione" di un 'originale' in "lingua arabeggiante, castigliana e siciliota insieme", come Camilleri e Dipasquale scrivono quasi sotto tono nel *post scriptum* della "Introduzione".

Due parole sulla Sicilia. La lingua e il territorio sono, in Camilleri, due entità inscindibili. Per Camilleri la Sicilia è lo spazio 'mitico' in cui nasce la sua scrittura, è un luogo dell'anima, è l'archetipo del *locus* che tutti gli isolani custodiscono. Vigata è luogo realistico e insieme fantastico, lo spazio dell'immaginario dove accade di tutto; è il luogo della presenza e anche dell'assenza. Ma la lingua vive in uno spazio, è l'espressione di un territorio e strumento della gente che lo abita ed è evidente che la lingua di ogni autore va studiata

e immersa nel vissuto che l'ha vista nascere perché ognuno crea e rielabora moduli linguistici in maniera propria. Per questo la sicilianità in Camilleri si concretizza anche nell'uso del 'dialetto' che diventa un surplus di identità, un valore aggiunto. Del resto *diàlektos* in greco significa colloquio, dialogo, modo di parlare, parlata. E *diàlektikos* è: pertinente al dialogo, specialmente al disputare e al dibattere.

Il luogo più adatto per il più 'alto' dibattere fu, nel XII secolo, la corte prestigiosa dell'imperatore Federico II di Svevia, re di Sicilia. All'avanguardia rispetto al resto del paese, la Sicilia apriva la strada alla letteratura italiana perché è da questa terra che partì la scintilla che avrebbe permesso alla nostra lingua di realizzarsi in una letteratura originale.

Oltre alla grande tradizione letteraria, anche l'arte è elemento ben presente nelle opere di Camilleri: affascinanti risultano le descrizioni degli ambienti dove il barocco rappresenta una sorta di identità della sicilianità, e ugualmente intriganti si rivelano le occasioni nelle quali vengono citati diversi artisti – dalla descrizione della *Maya desnuda* di Goya alle sensazioni di dipinti di Bruegel, alla colorata e popolare *Vucciria* di Guttuso citata dalla compagna di Montalbano e da lui commentata negativamente. Lo scrittore si è inoltre misurato con l'arte attraverso l'incontro con due pittori: Caravaggio (*Il colore del sole*, 2007) e Renoir (*Il cielo rubato. Dossier Renoir*, 2009). Due esperienze diverse, contraddistinte dal clima e dall'ambiente di Sicilia, attraversate dal mistero, guidate dalla personale visione dell'artista.

Scrittura fittizia di un ricercato del Seicento è l'angoscioso diario tenuto da Caravaggio negli ultimi anni della sua vita, 'ritrovato' da Camilleri. Vi si percepisce la ricerca svolta per conoscere l'ultimo Caravaggio, quello che avventurosamente fugge da Malta, è ricercato dai cavalieri dell'ordine di San Giovanni e, aiutato ad approdare in Sicilia, riesce a inserirsi nel mercato locale. Un testo che ci mostra un Camilleri diverso da quello che solitamente conosciamo e che in parte ha deluso i fan di Montalbano: in realtà l'autore penetra con finezza sia nella tecnica pittorica dell'artista, sia nel suo travaglio reso attraverso le ombre che fanno da sfondo alla sua follia.

Più solare, per contro, è la ricerca sul soggiorno di Renoir a Girgenti, dove Camilleri, come scrive egli stesso, "può cominciare a lavorare di fantasia" e inserire nella biografia del pittore impressionista un rapporto con un contadino del posto al quale, sempre secondo la fantasia dello scrittore, regala una tela. Quello che caratterizza l'opera è la descrizione dei colori intensi, di fiamma, che fanno da sfondo a una senile passione erotica di un personaggio del racconto per una donna di cui Guttuso aveva realizzato il ritratto. Nella medesima collana Camilleri ha pubblicato *La moneta di Akragas* (2011), in cui si proietta nell'antica Agrigento caduta in mano ai cartaginesi seguendo il percorso di una moneta dell'epoca, di inestimabile valore. Ancora una volta

la Storia, qui mediante un reperto archeologico, si innesta nel triste episodio di un'uccisione compiuta a causa del valore della moneta sullo sfondo del terremoto di Messina.

A proposito di uccisioni, è opportuno dare un piccolo spazio al più volte citato Montalbano. Per prima cosa, non è un detective ma un commissario di polizia, dunque appartiene a una tradizione più vicina a Maigret che non a Sherlock Holmes o Nero Wolfe o Sam Spade, investigatori privati che pure collaborano con le forze dell'ordine. Fatto che rivela un rispetto forte delle istituzioni e del lavoro di squadra. Anche il suo metodo d'indagine è per così dire di stampo europeo, in quanto più legato ai colloqui con le persone e al concetto di movente piuttosto che all'esame della scena del crimine e all'applicazione delle scienze forensi. La sua è una vera e propria indagine sociale. Montalbano si muove molto, va a casa della gente, parla, ascolta, e spesso agisce senza un mandato, correndo rischi personali; può arrivare perfino a inquinare od occultare le prove 'a fin di bene'. È il contrario dell'investigatore *hard boiled*, seduttore e sedotto: la sua fedeltà incontra pochi cedimenti, ed è raro che lo si veda con una pistola in mano, ancor più raro vederliela usare. Segue frequentemente le proprie sensazioni e intuizioni e ottiene sempre il risultato che cerca. Intorno a lui si muove un mondo ora di omertà totale, ora di pettegolezzo sfacciato, ove si affacciano mafia, corruzione, prostituzione, emigrazione, giochi di potere; e talvolta la Storia prevale sulla geografia dei luoghi facendo riemergere i fantasmi del passato drammatico della nazione.

Attraverso Montalbano, Camilleri racconta la Sicilia, ma non solo. Camilleri racconta – in un affascinante siciliano letterario – storie delittuose che servono a catturare l'attenzione dei lettori di ogni dove: ma il prezzo che questi devono pagare in cambio è imparare nuovi suoni e nuovi segni, codici e topografie che sotto la superficie contengono plurimi livelli e significati. Il genere poliziesco è per Camilleri un modo di arrivare al pubblico, di farlo riflettere, mediante le alchimie dell'intreccio, sulla vita e sulla morte; di fargli amare la Giustizia, farlo sorridere, commuovere. E può perfino diventare, in modo metanarrativo, una finestra da cui l'autore si affaccia sul mondo fittizio della storia: come accade nel racconto decisamente pirandelliano (e postmoderno) "Montalbano si rifiuta" (*Gli arancini di Montalbano*, 1999), dove l'investigatore telefona all'autore per comunicargli che non condivide l'idea di una svolta *horror-splatter*, oppure in "Salvo amato..." 'Livia mia...' (*idem*), dove Montalbano risolve un caso per via epistolare.

Forse per questa sua capacità di dialogare con i lettori, Camilleri è rapidamente uscito dall'ambito locale e nazionale diventando un fenomeno letterario internazionale, grazie, soprattutto, a Montalbano. Una stima del 2010 calcola che Camilleri ha venduto più di dieci milioni di libri nel mondo, con traduzioni in quasi trenta lingue. Si tratta di un successo ancora più notevole

se si considerano i problemi di traducibilità della lingua usata dall'autore, il cosiddetto marchio Camilleriano. In poche lingue si riesce a conservare del tutto il ruolo della lingua siciliana nella traduzione. Anche se il traduttore francese ha con successo sostituito il siciliano con il marsigliese e il traduttore giapponese e la traduttrice ungherese hanno deciso di inventare una lingua artificiale, la grande maggioranza dei traduttori ha preferito non scegliere un linguaggio specifico, ma piuttosto raggiungere l'effetto del linguaggio di Camilleri attraverso cambi di registro e l'uso di una lingua vivace e colloquiale. Non c'è dunque da stupirsi che la traduzione del linguaggio di Camilleri sia entrata nei *translation studies*, con la pubblicazione di trattati e l'assegnazione di tesi. Nonostante l'inevitabile impoverimento nel testo tradotto, Camilleri gode dunque di grande popolarità tra i lettori esteri. E questo indipendentemente dal successo della serie televisiva di Montalbano – nella biblioteca comunale di Amsterdam, per esempio, il rapporto tra i libri e film con protagonista Montalbano presi in prestito è di 3 a 1.

Come sottolineano i critici, l'enorme successo delle storie di Montalbano non è dovuto semplicemente alla trama o alla suspense che Camilleri riesce a costruire, ma piuttosto all'affascinante psicologia dei personaggi creati dall'autore. Per rimanere in Olanda, una studiosa cita la lettera di Montalbano a se stesso in *La luna di carta* – “Caro commissario Montalbano, so che in questo momento le girano vorticosamente i cabasisi per fatti del tutto personali dovuti all'idea della vecchiaia che tuppia testardamente alla sua porta” – e conclude il suo apprezzamento critico del romanzo con il desiderio di poter diventare vecchia accanto a un uomo così affascinante. Il fascino del personaggio di Montalbano viene spesso sottolineato anche dai critici inglesi.

Anche l'aspetto culinario presente nei romanzi ha indubbiamente contribuito alla popolarità di Camilleri all'estero. In Germania è uscito addirittura un libro di cucina di successo (con prefazione di Camilleri stesso) dove l'autrice (Martina Meuth) cerca attraverso la serie di Montalbano di illustrare una serie di ricette siciliane, lasciando liberamente parlare il personaggio fittizio dei romanzi, che, come si sa, tende “in casi di difficile soluzione, a gustarsi un piattone di pesce prima di procedere con le indagini”.

I giornali stranieri seguono le pubblicazioni di Camilleri sin dalla fine degli anni '90. Una qualità letteraria particolarmente apprezzata è l'umorismo, o meglio il modo in cui l'autore passa con grande facilità dal comico al grottesco. Montalbano è stato paragonato a Colombo e a Philip Marlowe, e anche a Maigret per le sue idiosincrasie culinarie, mentre il linguaggio di Catarella è stato messo in relazione con quello dei personaggi un po' ottusi dei romanzi di Charles Dickens. La critica giudica ancora più importante come Camilleri sappia rendere vivida la Sicilia, con i suoi suoni, con i gusti e il linguaggio dei siciliani. Per quanto riguarda l'impegno politico/morale, la critica

letteraria estera sottolinea spesso l'importanza delle opere di Camilleri viste in rapporto di continuità con quelle di Leonardo Sciascia. Eredità letteraria ovviamente non casuale.

Perché, dunque, una laurea magistrale in “Lingue per la didattica, l'editoria, l'impresa” ad Andrea Camilleri? Se la prima funzione delle lingue è la comunicazione, subito dopo vengono la trasmissione della cultura e della memoria. Uomo di spettacolo oltre che scrittore, docente oltre che sceneggiatore, il suo sguardo è interculturale e multimediale: così come accoglie le culture ‘altre’ che convivono nella sua terra, allo stesso modo transita da un genere e da un medium all'altro, creando contaminazioni e arricchendoli: dal teatro al cinema, dall'arte alla televisione, dal romanzo al racconto storico. Si tratta dunque di un autore versatile, ibrido, locale e globale insieme, che porta Vigata sulla scena internazionale così come porta Shakespeare nel suo amato Siciliano – e facendo questo compie un'azione estremamente liberatoria ed epocale: annulla, finalmente, nel segno di una lingua letteraria inventata o rinnovata, ogni confine tra letteratura alta e bassa, di serie A e di serie B.

Per tutte le motivazioni di cui si è cercato di dare atto sinora, la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, all'unanimità, propone che allo scrittore Andrea Camilleri, nato a Porto Empedocle il 6 settembre 1925, venga conferita la Laurea magistrale *ad honorem* in Lingue per la didattica, l'editoria, l'impresa (classe LM37), ai sensi e agli effetti dell'art. n. 169 del Testo Unico del 31 agosto 1933, n. 1592.