

Italica 2020, vol. 11 (2)

Wratislaviensia

LETTERATURA SICILIANA

Edited by
Gabriele La Rosa
Justyna Łukaszewicz

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Justyna Łukaszewicz

Associate Editors

Katarzyna Biernacka-Licznar – Literature

Daniel Słapek – Linguistics

Editorial Secretary

Katarzyna Biernacka-Licznar

Language Editors

Gabriele La Rosa, Maurizio Mazzini – Italian

Christina Vani – English

Editorial Advisory Board

Sonia Maura Barillari (Università degli Studi di Genova, Italy)

Ingeborga Beszterda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland)

Ilde Consales (Università degli Studi Roma Tre, Italy)

Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma, Italy)

Barbara De Serio (Università degli Studi di Foggia, Italy)

Pierangela Diadori (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Giacomo Ferrari (Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”, Italy)

Giorgia Grilli (Università di Bologna, Italy)

Monika Gurgul (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Jadwiga Miszańska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Roberta Pederzoli (Università di Bologna, Italy)

Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Piotr Salwa (Uniwersytet Warszawski, Poland)

Cecilia Schwartz (Stockholm University, Sweden)

Lucinda Spera (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Joanna Ugniewska-Dobrzańska (Uniwersytet Warszawski, Poland)

Monika Woźniak (Sapienza Università di Roma, Italy)

Technical Editor

Dariusz Żulewski / „Dartekst” Studio dtp

Cover Design

Krzysztof Galus

This journal is published under the terms of the non-exclusive Creative Commons Licence and distributed in the electronic Open Access version via the platform of the editor and the website of the Institute of Romance Studies of the University of Wrocław.



The reference version of the journal is the printed edition.

Publishing collaboration of the Philological Faculty of the University of Wrocław and Wydawnictwo Adam Marszałek

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2020

ISSN 2084-4514, e-ISSN 2450-5943

Editorial Office „Italica Wratislaviensia”

Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Bp. Nankiera 4, 50-140 Wrocław

e-mail: italica@uwr.edu.pl, justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl

<http://czasopisma.marszalek.com.pl>

<https://ifr.uni.wroc.pl/pl/italica-wratislaviensia-0/>

Circulation of 200 copies

VALUTATORI DEL VOLUME / REVIEWERS OF THIS ISSUE

Francesca Belviso, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Francia

Giacomo Ferrari, Università degli Studi del Piemonte

Orientale “Amedeo Avogadro”, Italia

Dorota Karwacka-Pastor, Uniwersytet Gdański, Polonia

Giuseppe Marci, Università degli Studi di Cagliari, Italia

Barbara Meazzi, Université de Nice – Sophia Antipolis, Francia

Jadwiga Miszalska, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polonia

Piotr Michałowski, Uniwersytet Szczeciński, Polonia

Michał Rusinek, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polonia

Hanna Serkowska, Uniwersytet Warszawski, Polonia

Lucinda Spera, Università per Stranieri di Siena, Italia

Giuseppe Traina, Università degli Studi di Catania, Italia

Agnieszka Woch, Uniwersytet Łódzki, Polonia

INDICE

Gabriele La Rosa	
Introduzione	9
STUDI	
Pietro Mazzarisi	
Dati iniziali sulla reduplicazione linguistica nella lingua letteraria vigatese: la reduplicazione degli aggettivi tra diegesi e mimesi	17
Duilio Caocci	
Ironia e sarcasmo in <i>Un filo di fumo</i> di Andrea Camilleri	41
Joanna Bartkowiak	
La Medusa decapitata: la donna nel racconto ecfrastico <i>La ripetizione</i> di Andrea Camilleri e nel quadro <i>La Vucciria</i> di Renato Guttuso	55
Rosaria Sardo	
“Colorito locale” e coscienza metalinguistica nei gialli di Santo Piazzese e di Domenico Seminerio	73
Barbara Kornacka	
I personaggi maschili ne <i>L'arte della gioia</i> di Goliarda Sapienza	97
Marco Pioli	
Dalla Sicilia alla Spagna, dalla Spagna alla Sicilia: Leonardo Sciascia scrittore di viaggio	119
Gabriele La Rosa	
Invito alla riscoperta e alla traduzione di Mario Rapisardi	137

VARIA

Maria Tarnogórska	
L'Italia nei limerick.	163
NOTE SUGLI AUTORI.	189
ULTIMO SALUTO ALLA PROFESSORESSA MONIKA	
SURMA-GAWŁOWSKA.	193
PROCEDURA DI VALUTAZIONE.	197

CONTENTS

Gabriele La Rosa	
Introduction	9

STUDIES

Pietro Mazzarisi	
Preliminary Data on Linguistic Reduplication in the Literary Language of Vigatese: The Adjectives' Reduplication between Diegesis and Mimesis . . .	17
Duilio Caocci	
Irony and Sarcasm in Andrea Camilleri's <i>Un filo di fumo</i>	41
Joanna Bartkowiak	
The Decapitated Medusa: The Woman in the Ekphrastic Work <i>La ripetizione</i> by Andrea Camilleri and in the Painting <i>La Vucciria</i> by Renato Guttuso	55
Rosaria Sardo	
"Colourful Local Language" and Metalinguistic Consciousness in the Crime Novels of Santo Piazzese and Domenico Seminerio	73
Barbara Kornacka	
The Male Characters in <i>L'arte della gioia</i> by Goliarda Sapienza	97
Marco Pioli	
From Sicily to Spain, from Spain to Sicily: Leonardo Sciascia as a Travel Writer	119
Gabriele La Rosa	
Invitation to the Rediscovery and Translation of Mario Rapisardi.	137

VARIA

Maria Tarnogórska	
Italy in Limericks	163
NOTES ON THE AUTHORS	189
IN MEMORIAM OF MONIKA SURMA-GAWŁOWSKA	193
PEER REVIEW PROCEDURE	197

Gabriele La Rosa

Uniwersytet Wrocławski, Polonia

gabriele.larosa@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0002-7084-0895

INTRODUZIONE

La letteratura in Sicilia nasce nel Duecento con la Scuola siciliana, sviluppatasi alla corte di Federico II, i cui funzionari scrivevano per diletto componimenti in volgare siciliano, ispirandosi alla tradizione dei trovatori provenzali. Il termine copre anche la produzione dei letterati nei secoli successivi, soprattutto XVIII–XIX, che optavano per la lingua siciliana, tenendo conto delle varianti dialettali interne al territorio, come il palermitano Giovanni Meli e il catanese Domenico Tempio, inquadabili “nella cultura e nel gusto arcadico” (Bertacchini, 1979, p. 17), accomunabili nella scelta dialettale ai milanesi Domenico Balestrieri e Carl’Antonio Tanzi, e ai veneziani Francesco Gritti e Anton Maria Lamberti. In questo periodo di rilievo è anche l’opera folcloristica di Giuseppe Pitrè, che risuscitò il patrimonio orale delle tradizioni popolari siciliane nonché la nascita del teatro dialettale che ebbe con Luigi Capuana e Nino Martoglio due celebri rappresentanti.

Alla fine dell’Ottocento, “il romanzo moderno cui aspirava la nuova Italia era giunto dalla Sicilia assai più che da tutte le altre regioni” (Pedullà, 2003, p. 175). A partire dal Verismo, si sono susseguiti scrittori di origine siciliana, di rilevanza per la letteratura italiana: Giovanni Verga, Ercole Patti, Vitaliano Brancati, Elio Vittorini, Giuseppe Tomasi di

Lampedusa, Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, a cui si aggiungono i due premi Nobel, Luigi Pirandello e Salvatore Quasimodo. Insieme a loro vanno considerati alcuni autori “minori”, raramente presenti nelle antologie o fortemente criticati a loro tempo, come “il vate etneo” Mario Rapisardi.

Accanto a questi si possono menzionare autori non siciliani che tuttavia hanno fatto della Sicilia il centro delle loro opere, come il napoletano Federico De Roberto. Infine, non si dimentichino gli scrittori la cui produzione evoca il paesaggio siciliano, come la palermitana Natalia Ginzburg e la toscana Dacia Maraini.

Come punto di partenza di questo volume si prende la figura di Andrea Camilleri (1925–2019), recentemente scomparso, naturale erede della “tradizione agrigentina”, che va dall’umorismo pirandelliano al giallo di Sciascia. L’opera dello scrittore di Porto Empedocle, che consta di oltre cento libri, offre molteplici spunti di riflessione: elementi letterari, culturali ma soprattutto linguistici, ovvero il suo gusto per la parola e per l’invenzione linguistica e lessicale, motivo di notevoli difficoltà in ambito traduttivo. Nel racconto metaletterario *Montalbano si rifiuta*, Camilleri prende le distanze dal genere sanguinolento della gioventù cannibale, rivendicando il proprio stile letterario. In uno scambio di battute col commissario, l’autore informa il proprio personaggio delle maldicenze di certuni: “[dicono] che sono diventato ripetitivo, con l’occhio solo ai diritti d’autore... Sostengono che sono uno scrittore facile, macari se poi s’addannano a capire come scrivo”.

Nonostante le difficoltà linguistiche, delle quali Camilleri è ben consapevole, al punto da poter dare l’impressione che voglia farsi beffe della critica, i suoi libri sono stati tradotti in oltre 30 lingue e hanno dato vita ad ampi dibattiti linguistici tuttora in corso. Un punto fermo è quello del nome della lingua di Camilleri, per la quale Mauro Novelli nel 2002 ha utilizzato il neologismo “vigatese”, rapidamente adottato sia dal pubblico che dalla critica. Il vigatese è un vero e proprio artificio letterario, una sorta di lingua composta da parole siciliane, da termini inventati da Camilleri e da quelli che riproducono solamente i suoni del dialetto siciliano. Nel vigatese, scevro da ogni pretesa di rigosità linguistica, trovano spazio anche parole arcaiche italiane, che a prima

lettura rappresentano delle vere e proprie trappole, disseminate da Camilleri nei suoi testi.

Fra i tanti aspetti linguistici del vigatese, in questo volume Pietro Mazzarisi affronta la questione della reduplicazione degli aggettivi. Tale fenomeno, sebbene affrontato in generale, non è ancora stato oggetto di indagine nell'opera di Camilleri. La reduplicazione è tipica del linguaggio parlato, ma i risultati della ricerca di Mazzarisi, concernenti l'intero corpus camilleriano, registrano una prevalenza nettamente superiore (il 75%) di reduplicazioni nella narrazione, ovvero queste sono per lo più distribuite nelle forme diegetiche e non mimetiche, a conferma che a Camilleri non interessa tanto la riproduzione fedele degli usi del linguaggio parlato: "non sembra tanto Camilleri a usare la lingua dei personaggi, quanto i personaggi a usare la lingua di Camilleri".

Duilio Caocci affronta invece un altro aspetto dello stile di Camilleri, ovvero l'ironia e il sarcasmo in *Un filo di fumo*, uno dei primi romanzi del Siciliano. L'analisi, situata tra linguistica, letteratura e filosofia del linguaggio, fa emergere come i parlanti facciano "continuamente ricorso a strategie discorsive oblique", per comprendere le quali il lettore deve conoscere il contesto storico, culturale e ambientale in cui si svolge l'azione.

Il terzo articolo dedicato all'Empedoclo è firmato da Joanna Bartkowiak, la quale tratteggia l'immagine della donna nella società siciliana, analizzando il racconto ecfrastico *La ripetizione* di Camilleri e il quadro *La Vucciria* di Renato Guttuso. L'autrice si concentra sulla dualità della percezione della donna protagonista del racconto per alludere allo scontro storico-culturale tra matriarcato e patriarcato. La donna, libera dal mero ruolo procreativo, si erge a matriarca in uno scontro mitologico: da una parte la Medusa e dall'altra l'uomo che vuole decapitarla.

L'articolo successivo è firmato da Rosaria Sardo. L'autrice parte dalla constatazione che l'espressionismo linguistico di Camilleri rappresenta oramai un modello di riferimento per via del lessico e della fraseologia stereotipica, veicolati anche dal successo della serie TV del Commissario Montalbano. La Sardo rintraccia nei gialli di Santo Piazzese (1948) e di Domenico Seminerio (1944) elementi di "colorito lo-

cale”, mostrando come questi scrittori si allontanino dall’Agrigentino a causa delle scelte linguistico-stilistiche: il palermitano fonde dialogo e narrazione, facendo anche a meno del classico uso dell’interpunzione, il calatino invece “ibrida giornalismo [...] e *cunto* orale”. Il loro modo di riprodurre il “colorito locale” si inserisce nel problema fondante ampiamente trattato dai veristi e che Federico De Roberto ha delineato nella sua *Prefazione a Documenti umani*. Le soluzioni proposte dallo scrittore napoletano fungono da sfondo teorico dell’articolo.

Il successivo articolo di Barbara Kornacka è dedicato alle figure maschili presenti nel romanzo *L’arte della gioia*, della poliedrica artista catanese Goliarda Sapienza (1924–1996). L’articolo, dall’approccio strutturalistico, mette in luce la valenza simbolica dei tre personaggi maschili principali, incarnazioni di leggi arcaiche “di prepotenza e di violenza maschili”. Anche qui, come nell’articolo della Bartkowiak sulla Medusa decapitata, trovano spazio riflessioni culturali relative a matriarcato e patriarcato. Tuttavia, la Kornacka mostra come la scrittrice catanese “si muova abilmente, da un lato, tra il simbolico e il reale, dall’altro, tra il locale (siciliano) e l’universale”.

Proseguendo cronologicamente a ritroso, Marco Pioli presenta nel suo articolo il volume *Ore di Spagna* di Leonardo Sciascia (1921–1989). Si tratta di una raccolta di reportage di viaggi in Spagna pubblicati dallo scrittore racalmutese a partire dagli anni Cinquanta. Passando al vaglio il valore letterario del libro di Sciascia, Pioli propone una lettura in chiave odeporica, che arricchisce il valore saggistico di base del volume, evidenziando così le analogie culturali tra Sicilia e nazione iberica.

Infine Gabriele La Rosa invita alla riscoperta di Mario Rapisardi (1844–1912), il dimenticato (anche in patria) poeta catanese, che tanto si distinse pure come polemista nella seconda metà dell’Ottocento. Particolare importanza viene data alla critica polacca del primo dopoguerra. L’articolo vuole anche essere un invito alla traduzione in polacco dell’opera del Rapisardi – pressoché inesistente, visto che risultano tradotte in polacco solo quattro brevi poesie.

Conclude il volume l’articolo *L’Italia nei limerick* di Maria Tarnogórska, dedicato al genere umoristico britannico dei limerick, ovvero delle brevissime composizioni caratterizzate dal *pure nonsense*. L’arti-

colo parte dal ruolo d'avanguardia svolto da *A Book of Nonsense* (1846) del pittore e disegnatore Edward Lear (1812–1888) per poi presentare l'immagine comica dell'Italia che emerge dalla produzione inglese e polacca più recente. Fra i numerosi riferimenti geografici, una larga parte riguardano la Sicilia: Agrigento, Corleone, Etna, Messina, Palermo, Sicilia, Siracusa, Stromboli, Trapani.

Con Camilleri la letteratura siciliana entra in una nuove fase, quella del XXI secolo, in cui egli è la figura principale di riferimento soprattutto per gli aspetti linguistici. La lingua utilizzata da Camilleri e dagli scrittori siciliani contemporanei è oramai molto distante dalle scelte linguistiche di Martoglio e Pirandello di inizio Novecento e la tendenza sembra proprio essere quella di utilizzare artifici ed espedienti lessicali e stilistici, e non quella di risalire a una pura lingua siciliana.

Al di là degli aspetti linguistici, però, la letteratura siciliana ne offre numerosi altri, ricollegabili alla sua movimentata storia, un susseguirsi di dominazioni e culture che si sovrappongono e si intercambiano (Fenici, Greci, Romani, Vandali, Bizantini, Arabi, Normanni, Angioini, Aragonesi e altre occupazioni di minore entità). A tal proposito lo storico francese Fernand Braudel ha definito la Sicilia un vero e proprio “continente in miniatura” (Braudel, 1982, p. 145), un microcosmo che risente dell'eredità della sua complessa storia. È da questa storia che emerge il concetto di *sicilianità* o meglio di *sicilitudine* di cui parlava Sciascia (2007, p. 14), prendendo in prestito un'espressione coniata dal poeta d'avanguardia palermitano Crescenzo Cane. Per Sciascia la sicilianità è una sorta di ideologia del “sicilianismo”, cioè “il sentimento dell'essere siciliani” e rappresenta “la parte più deteriore del «sentirsi siciliano», mentre la «sicilitudine» è la parte migliore del «sentirsi siciliano»” (Sciascia, 1980, pp. 5–6).

Sciascia quindi propone quest'ultimo termine per indicare lo stato dell'uomo siciliano dibattuto tra ragione e sentimento, sensazione diversa da quella che Tomasi di Lampedusa chiamava “follia siciliana”. Per Sciascia la sicilitudine è una “categoria metafisica, condizione esistenziale, o stato antropologico dell'essere siciliani”, ovvero “la sostanza di quella nozione della Sicilia che è insieme luogo comune, idea corrente, e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell'arte”

(Sciascia, 1983, p. 34). Questa espressione non è però condivisa da Camilleri per via della forte componente autoironica della sua scrittura. Per l'Empedoclo, la sicilitudine altro non è che un eccessivo vittimismo alquanto compiaciuto, è "il lamento che il siciliano fa di sé" (Di Stefano, 2019). A noi invece sembra che la sicilitudine costituisca il DNA della letteratura siciliana, ovvero ciò che permette a quest'ultima di avere una vera e propria specificità che va ben oltre l'aspetto meramente linguistico, toccando problematiche storiche, sociali, culturali, mitologiche, antropologiche e artistiche. Gli articoli presenti in questo volume ne costituiscono una illustrazione.

BIBLIOGRAFIA

- Bertacchini, R. (1979³ [1974]). *Letteratura italiana*, tomo II, sez. VII. Bologna: Calderini.
- Braudel, F. (1982). *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. Torino: Einaudi.
- Di Stefano, P. (2019). Andrea Camilleri e la "sicilitudine". *Corriere della Sera*, 17 luglio.
- Pedullà, G. (2003). L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941–1975). *Meridiana*, 47–48, 175–212.
- Sciascia, L. (2007). *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*. Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (1978). Presentazione. In *Crescenzo Cane. Catalogo della mostra* (Palermo, Galleria Arte al Borgo, 25 novembre–12 dicembre 1972). Palermo: Arte al Borgo.
- Sciascia, L. (1983). *Cruciverba*. Milano: Adelphi.

Studi

Studies

How to reference this article

Mazzarisi, P. (2020). Dati iniziali sulla reduplicazione linguistica nella lingua letteraria vigatese: la reduplicazione degli aggettivi tra diegesi e mimesi. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 17–39.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.2>

Pietro Mazzarisi

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia

pietro.mazzarisi@unimore.it

ORCID: 0000-0002-2208-9398

DATI INIZIALI SULLA REDUPLICAZIONE LINGUISTICA NELLA LINGUA LETTERARIA VIGATESE: LA REDUPLICAZIONE DEGLI AGGETTIVI TRA DIEGESI E MIMESI

PRELIMINARY DATA ON LINGUISTIC REDUPLICATION IN THE LITERARY LANGUAGE OF VIGATESE: THE ADJECTIVES' REDUPLICATION BETWEEN DIEGESIS AND MIMESIS

Abstract: The article presents the results of research on linguistic reduplication in Vigatese, the literary language invented by writer Andrea Camilleri. This is an aspect of Camilleri's storytelling that is often noted by scholars but that has not yet received a dedicated study. The research is conducted on the corpus of 101 texts starring Salvo Montalbano—composed of 29 novels and 72 short stories published between 1994 and 2020—within which about 300 different reduplication forms and more than 2,200 total occurrences have been recorded. Here, the data on the expressive reduplication with adjectives are given: 64 forms with 379 total occurrences analysed for different literary scales, at sentence level and paragraph level. The collocations within the corpus, the possible spelling variations, and whether the use is in mimesis or diegesis are restored. The methodological approach is of a mixed-methods nature: a digitally assisted text analysis (DATA) following the concept of scalable reading (Mueller, 2014) follows the traditional close-reading analysis. A second analysis of the data on the diegetic and mimetic axis was carried out. The results obtained were then used for a data-driven comparison conducted on the corpus of all of Giovanni Verga's narrative works.

These initial results show that three out of every four reduplications are a diegetic recurrence. Despite the extensive use of mimesis in the texts, the true orality of Camillerian storytelling seems to reside elsewhere. This research is part of a broader study of all narrative texts under the general hypothesis that the formal equivalents of the writer's popularity are to be found in the repetitiveness that was originally, and perhaps too hastily, criticised.

Keywords: linguistic reduplication, literature, Vigatese, Sicilian dialect, Camilleri

1. INTRODUZIONE

Il vigatese è una lingua letteraria, riconosciuta con l'autore che l'ha inventata, Andrea Camilleri, e la Sicilia da cui hanno origine. Una lingua che, a Roma, si è misurata con l'italiano per farsi capire in tutta Italia. Difficile da tradurre, è tradotta in almeno 30 lingue¹.

In questo articolo presento i dati sull'impiego della reduplicazione espressiva degli aggettivi in vigatese. La ricerca, condotta sul corpus dei 101 testi pubblicati con protagonista il commissario Montalbano, ha registrato quasi 300 differenti forme reduplicative e più di 2.200 occorrenze. Il lavoro si distingue offrendo un ulteriore aspetto: ogni occorrenza del *dataset* specifica se l'uso è diegetico o mimetico, oltre alle varianti ortografiche. Le 64 forme reduplicative di aggettivi, o di altre parti del discorso in funzione aggettivale qui presentate, coprono il 22% di tutte le forme e il 17% delle occorrenze.

L'analisi dell'impiego delle reduplicazioni è parte di uno studio più ampio che prevede l'analisi delle cifre linguistiche di tutta la produzione del narratore. L'ipotesi di ricerca è che, nel caso della narrazione di Andrea Camilleri, i corrispettivi formali della popolarità editoriale si possano rintracciare ed esplicitare tanto più con la ricerca del ripetuto che non con la più diffusa e tradizionale attività orientata soprattutto alla ricerca degli elementi rari. L'articolo dedica: il capitolo 2 alla ricezione e agli studi del vigatese; il capitolo 3 alla reduplicazione linguistica; il capitolo 4 al corpus principale della ricerca, alla metodologia impiegata e al corpus scelto per una comparazione *data driven*; il capitolo 5 alla presentazione e all'analisi dei risultati; il capitolo 6 a una correlazione che accompagna le conclusioni.

La parte finale dell'articolo mette in comparazione particolare e in correlazione generale i dati ottenuti. In particolare, nel cap. 5 il *dataset* ottenuto dal corpus camilleriano è usato per una comparazione *data driven* con i 101 testi che compongono tutto il corpus narrativo di Giovanni Verga (10 romanzi e 91 novelle). In generale, nel cap. 6

¹ L'elenco delle traduzioni dei libri di Camilleri è consultabile su www.vigata.org, unico sito vistato dall'autore.

l'impiego della reduplicazione è messo in correlazione agli altri aspetti dello *storytelling* camilleriano che cooccorrono a creare quell'effetto di ripetitività criticato da quando il "caso Camilleri" si è imposto nel mercato editoriale italiano, ma qui ritenuto funzionale agli scopi narrativi autoriali.

2. RICEZIONE E STUDI DEL VIGATESE

Il vigatese appare letterariamente tra il 1978 e il 1980 in *Il corso delle cose* e in *Un filo di fumo*² e fino alla morte dell'autore, nell'estate del 2019 a 93 anni, ne ha distinto la maggior parte della produzione narrativa. Questa comincia a imporsi sul mercato editoriale dalla metà degli anni Novanta, ma, a inizio del nuovo millennio, l'arrivo sotto la lente critica è controverso. I numeri delle copie vendute, la pubblicazione dei due Meridiani, i primi convegni e seminari in ambito isolano (sia Sicilia che Sardegna) testimoniano una significativa ricezione positiva, mentre diversi autorevoli studiosi, scrittori e intellettuali giungono a ritenere tale narrazione inefficace, esagerata, folcloristica. Lo scarto tra le ricezioni giustifica la dicitura di un "caso" Camilleri, altrimenti denominato solo "successo".

Simonetta Agnello Hornby, altra affermata scrittrice con numerose traduzioni e un forte legame con l'agrigentino, dà un sunto della ricezione. Emigrata a Londra dal 1972, apprezzata e premiata fin dall'esordio con il romanzo *La mennulara* nel 2002, ritiene che "il grande successo della serie di Montalbano, conzato di una generosa manciata di sarcasmo e un pizzico di supponenza da parte degli invidiosi, ha distolto l'attenzione del mondo accademico e della critica, ma non quella dei lettori, dalle altre opere che Camilleri regolarmente regala al suo pubblico: immaginative, sorprendenti, dotte, argute e dense di pensiero. Queste, assieme alla serie di Montalbano, rendono Camilleri il più grande scrittore

² Il primo edito originariamente da Lalli nel 1978, il secondo da Garzanti nel 1980, sono stati riediti da Sellerio rispettivamente nel 1998 e nel 1997.

siciliano del dopoguerra” (Agnello Hornby, 2016, p. 30. “Conzato”, dal siciliano *conza*, in italiano “condito”³).

Tanti lavori trattano il vigatese, più o meno direttamente, poiché lo studio della produzione camilleriana difficilmente n’è scisso. Camilleri ne ha ampiamente discusso motivazioni e aspetti, tra gli altri, con Sorgi (2000), con Lodato (2002) e con de Mauro (2014). Dall’altra parte, mancava ad oggi una trattazione dedicata, sistematica e approfondita dell’abbondante impiego di forme reduplicative comunque già notato da più studiosi⁴.

Tra le monografie e le curatele, Demontis (2001) inquadra l’invenzione camilleriana entro la sperimentazione linguistica gaddiana. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia* raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Palermo l’8–9 marzo 2002. Un’altra raccolta di atti, ma di un seminario a Cagliari, è *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri* curata da Marci (2004). Palumbo (2005) prende in analisi il progetto linguistico partendo dai risultati editoriali. Il glossario in calce a *Un filo di fumo*, compilato da Camilleri su richiesta del primo editore, Garzanti, è analizzato da Trainito (2008). Santulli (2010) prende in analisi gli esempi linguistici commentati dall’autore tramite il suo personaggio più famoso e che vanno dalla semantica alla sociolinguistica e alla pragmatica. Cerrato (2012) offre un’altra monografia con taglio sociolinguistico e dialettologico, ma estesa anche agli altri filoni narrativi dell’autore. Scaglia (2013) presenta uno studio in chiave estetica sul vigatese. Guastella (2015) propone uno strumento interpretativo delle scelte linguistiche operate dall’autore per il vigatese. *Gran teatro Camilleri*, a cura di Nigro (2015), raccoglie studiosi italiani, fra gli altri, di italianistica, filologia, filosofia del linguaggio. Un’altra curatela con interessanti contributi di studiosi, questa volta di diverse nazioni europee, è quella di Curcio (2017). Oltre a queste monografie e curatele citate, si ricordano i due Meridiani dedicati all’autore e contenenti, insieme a una

³ I dizionari consultati sono Bonfiglio (2009), Piccitto (1977–2002), Mortillaro (1853), Biundi (1851).

⁴ Come tratto distintivo della scrittura impiegato per marcarne la sintassi dialettale (Matt, 2020, p. 56) e, più generalmente, in associazione alla resa di uno stile improntato all’oralità (Valenti, 2014, pp. 241–242).

selezione di romanzi preediti all'epoca, contributi di terzi sul vigatese: *Andrea Camilleri. Storie di Montalbano 1994–2002* a cura di Mauro Novelli (2002) e *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili* a cura di Salvatore Silvano Nigro (2004). Fra le altre fonti si ricorda: la collana *Quaterni camilleriani* che dal 2016 raccoglie contributi critici; il progetto online *CamillerINDEX*, condotto da Diana, Marci e Ruggerini⁵, propone una raccolta di indici analitici sul vigatese e ha per obiettivo l'indicizzazione di tutta la produzione dell'autore; nondimeno, in diversi saggi critici apparsi in riviste si possono ricavare preziose informazioni sul vigatese, in particolare tra gli studi di natura traduttologica.

3. REDUPLICAZIONE LINGUISTICA

La reduplicazione linguistica viene definita come “the systematic repetition of phonological material within a word for semantic or grammatical purposes [...], a widely used morphological device in a substantial number of the languages spanning the globe” (Rubino, 2005a, p. 11)⁶, talmente largamente condivisa dalle lingue naturali che Edith A. Moravcsik ne ha proposto lo status di universale linguistico, all'interno della nota curatela di Greenberg (1978) su quegli aspetti del linguaggio accomunanti, per implicazione o esclusione, tutti gli idiomi. Questo status è stato approfondito in tempi più recenti da Stolz, Stroh e Urdze (2011), ma rimane ancora oggi oggetto di dibattito scientifico. La reduplicazione linguistica appare comunque, sempre secondo Carl Rubino ma all'interno del *World Atlas of Language Structure*, “a much more pervasive phenomenon than someone coming from a Western European world view might imagine” (2005b, p. 115)⁷.

In linguistica si identificano, a livello d'analisi formale, due tipi di reduplicazione: la reduplicazione totale (*complete, full* o *total redupli-*

⁵ <https://www.camillerindex.it>

⁶ “la ripetizione sistematica di materiale fonologico all'interno di una parola con scopi semantici o grammaticali [...], un procedimento morfologico largamente impiegato da un considerevole numero di lingue sparse in tutto il mondo”.

⁷ “un fenomeno molto più pervasivo di quanto si possa immaginare venendo da una visione del mondo dell'Occidente europeo”.

cation) e la reduplicazione parziale (*partial reduplication*). La prima “is the repetition of any morphological unit, preferably from the root up to the whole word”, la seconda “can manifest itself in any way from simply reduplicating a consonant and vowel to the almost complete repetition of a base” (Schwaiger, 2015, pp. 468–469)⁸. La reduplicazione espressiva di aggettivi viene considerata una forma occasionale di intensificazione semantica, come in *grande grande*. L’aggettivo reduplicato può anche cristallizzarsi in locuzione come nell’italiano *quatto quatto* e cambiare parte del discorso come in *papale papale* e in *così così*: “un film così così”. Per approfondimenti sulla reduplicazione linguistica in italiano si rimanda a Wierzbicka (1986) e Thorton (2008; 2009).

4. CORPUS E METODOLOGIA

Il corpus è composto da 29 romanzi e 72 racconti. Si riporta l’anno della prima pubblicazione dei romanzi e l’anno della prima pubblicazione in volume dei racconti. Alcuni romanzi sono stati successivamente riediti presso altro editore, come visto al cap. 2 per i Meridiani della Mondadori, alcuni racconti erano stati precedentemente editi in giornali o riviste. Nelle fonti bibliografiche primarie è indicato l’anno di prima pubblicazione, il titolo, l’edizione/ristampa consultata tra parentesi e la lista delle abbreviazioni⁹.

I romanzi, tra i quali *Acqua in bocca* è l’unico scritto insieme a un altro autore, Carlo Lucarelli, sono stati pubblicati tra il 1994 e il 2020. Eccetto il testo scritto insieme a Lucarelli ed edito per i tipi di Minimum Fax, tutti i romanzi sono stati pubblicati da Sellerio. Tra i racconti,

⁸ “[La reduplicazione totale] è la ripetizione una qualsiasi unità morfologica, preferibilmente dalla radice fino all’intera parola”, “[la reduplicazione parziale] può apparire in una qualsiasi forma dalla semplice reduplicazione di una consonante e una vocale fino alla quasi completa ripetizione della base”.

⁹ L’ultimo romanzo del corpus, *Riccardino*, è stato scritto nel 2005, aggiornato nella sola veste linguistica nel 2016, quindi edito postumo nel 2020 sia in edizione singola che in edizione accompagnata dalla prima stesura. Vengono conteggiate le sole reduplicazioni presenti nella stesura definitiva del 2016 abbreviata in RI, mentre in nota vengono segnalate le eventuali differenze rispetto alla prima stesura del 2005 abbreviata in R.

4 sono stati pubblicati in volumi che comprendono anche racconti di altri scrittori, i restanti 68 in volumi che raccolgono solo racconti dell'autore empedoclineo. Questi 72 racconti sono stati pubblicati tra il 1999 e il 2018 in questo ordine: 30 racconti nella raccolta *Un mese con Montalbano* (1999) edita da Mondadori; 20 racconti nella raccolta *Gli arancini di Montalbano* (1999) edita da Mondadori; 6 racconti nella raccolta *La paura di Montalbano* (2002) edita da Mondadori; 3 racconti nella raccolta *La prima indagine di Montalbano* (2005) edita da Mondadori; il racconto *La finestra sul cortile*, quale unico inedito di una raccolta di racconti precedentemente pubblicati, in *Racconti di Montalbano* (2008) edita da Mondadori; il racconto *Una cena speciale* in una raccolta di racconti di autori misti *Capodanno in giallo* (2012) edita da Sellerio; il racconto *Notte di Ferragosto* in una raccolta di racconti di autori misti *Ferragosto in giallo* (2013) edita da Sellerio; 8 racconti nella raccolta *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (2014) edita da Sellerio; il racconto *La calza della Befana* in una raccolta di racconti di autori misti *Un anno in giallo* (2017) edita da Sellerio; il racconto *Ventiquattr'ore di ritardo* in una raccolta di racconti di autori misti *Una giornata in giallo* (2018) edita da Sellerio.

L'approccio metodologico impiegato è di natura *mixed methods*. A una analisi classica dei testi con annotazione manuale delle occorrenze e delle diverse varianti, diglossiche, grammaticali e ortografiche, in cui la stessa forma reduplicativa può comparire, è seguita una *digital assisted text analysis* (DATA) di correzione dei risultati (Mueller, 2014) sulla copia digitale del testo. I dati così ottenuti sono stati oggetto di una seconda analisi sull'asse diegetico/mimetico. Con *text mining* i passi diegetici e gli scambi mimetici sono stati separati digitalmente al fine di evidenziare, per ogni singola occorrenza, la distinzione d'uso da parte del narratore e dei personaggi. Infine, con una ricerca comparativa *data driven* sono state ricercate le stesse semantiche reduplicative¹⁰ nel corpus narrativo verghiano composto da 10 romanzi e 91 novelle¹¹.

¹⁰ Ovvero se nel corpus camilleriano è registrato *chino chino per pieno pieno*, entrambe le reduplicazioni (e le relative forme flesse) sono state ricercate nel corpus verghiano.

¹¹ I romanzi sono: *I Malavoglia*; *Mastro-Don Gesualdo*; *Sulle lagune*; *Una peccatrice*; *Storia di una capinera*; *Eva*; *Tigre reale*; *Eros*; *Il marito di Elena*; *Dal tuo al*

5. RISULTATI

Le reduplicazioni impiegate dall'autore vengono presentate in ordine alfabetico rispettando le seguenti convenzioni ortografiche per comodità di chi legge: la reduplicazione è in corsivo e in neretto, seguita dalla traduzione in italiano tra virgolette alte se necessaria; l'abbreviazione in maiuscolo si riferisce a un romanzo, l'abbreviazione in maiuscolo corsivo si riferisce a una raccolta di racconti, l'abbreviazione in minuscolo si riferisce a un racconto; l'abbreviazione del romanzo o della raccolta di racconti precede il numero di pagina in cui la forma è stata registrata, vengono indicate tra parentesi le eventuali varianti della stessa forma reduplicativa se presenti e segue l'abbreviazione del titolo del racconto, laddove si tratta di un racconto presente in una raccolta del solo Camilleri; l'abbreviazione del racconto precede il numero di pagina per i racconti contenuti in raccolte di autori vari e per l'unico inedito in *Racconti di Montalbano, La finestra sul cortile*.

Il numero di pagina marcato in corsivo indica che la forma è impiegata diegeticamente dal narratore; altrimenti, il numero di pagina non marcato indica che la forma reduplicativa è impiegata mimeticamente nel discorso diretto o all'interno di epistole. Un impiego che si discosti da quest'asse viene marcato in neretto e con sottolineatura.

Sono escluse dalla presentazione le tautologie, le ripetizioni a contatto, le reduplicazioni onomatopeiche non lessicalizzate ma episodiche (comunque registrate) e le diverse forme di reduplicazioni e ripetizioni circoscritte nell'uso al solo personaggio Catarella.

Reduplicazioni espressive: aggettivi

'Nnuccenti 'nnuccenti, “innocente innocente”: MM 284 (y).
(quello che) c'è scritto c'è scritto, “proprio quella cosa è scritta”:
 VV 95.

Assà assà, “assai assai”: cs 30; COV 137; vor 28.

mio. Per l'elenco delle 91 novelle cf.: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/verga/tutte_le_novelle/html/index.htm

Avaro avaro: ON 170.

Bianca bianca: PM 227 (pm); nf 29; ACF 25; RP 98.¹²

Bidienti bidienti, “ubbidiente ubbidiente”: PF 89.

Bono bono, “buono buono”: LL 110; nf 34.

Brevi brevi: vor 28.

Bruna bruna: RP 98.

Calmo calmo: MM 213 (v); AM 252 (mav); VA 242; MMA 310 (*carmo carmo*, lo); CA 18 (*carmo carmo*).¹³

Cattivello cattivello: GT 137.

Càvudo càvudo, “caldo caldo”: LM 117 (*càvude càvude*); GT 264 (*càvuda càvuda*); PR 143 (*cavudo cavudo*); PS 113; CAV 204 (*càvudi càvudi*); GIOCS 80 (*caldi caldi*); MMA 297 (*càvuda càvuda*, lo); RP 174 (*càvudi càvudi*).

Chiaro chiaro: VV 152 (*chiari chiari*), 153 (*chiari chiari*); MM 219 (*chiara chiara*, v), 286 (*chiari chiari*, y); AM 163 (sep), 249 (*chiara chiara*, mav); ON 111 (*chiara chiara*); GB 80 (*chiari chiari*); SA 12 (*chiara chiara*); VN 170.

Chino chino, “pieno pieno”: AS 218 (*china china*); PS 87, 87, 208 (*china china*); CAV 157; DG 49 (*china china*), 83 (*china china*), 93 (*china china*); CACT 10, 30, 45; SA 245; MMA 269 (al); ACF 30 (*china china*), 114, 144, 182; RP 18 (*china china*), 212 (*china china*); MC 36, 56 (*chine chine*), 87 (*chine chine*), 91, 129; vor 13 (*china china*); CA 12 (*chini chini*); RI 180 (*china china*).

Cilestri cilestri, “celestri celestri”: RP 98.

¹² Alla reduplicazione con significante italiano **bianca bianca** sono accostate altre due forme reduplicative sempre in uso diegetico, **giarna giarna** con significante siciliano e **pallita pallita** con significante italiano sicilianizzato: tutte le relative occorrenze, con la sola eccezione di PR 217, sono riferite a figure femminili. Non è infatti insolito trovare tra gli usi due, o più, forme reduplicative diverse per uno stesso significato. Né lo è trovarle in un medesimo testo, come nel racconto nf dove si descrive l’impallidire della sorella della vittima con **bianca bianca** (nf 29) e della fidanzata della vittima con **pallita pallita** (nf 38, cf. *infra*).

¹³ Le occorrenze e le forme ortografiche di **calmo calmo** danno una minima dimostrazione dell’evoluzione del vigatese. Tutte impiegate diegeticamente, variano dall’iniziale significante italiano *calmo* verso il significante dialettalizzato *carmo*, a un solo passo di distanza dal pieno significante siciliano oggi in uso, *carmu*.

Comunista comunista: VV 67.

Così così, “mediocre”: SA 98.

Cupo cupo: PM 102 (cpp).

Curto curto, “corto corto”: GIOCS 24.

Duci duci, “dolce dolce”: CACT 130.

Faccia a faccia, “tipologia di incontro oppositivo tra persone, idee, opinioni differenti”: AM 196 (r).

Facile facile: CANT 112 (*facili facili*); MM 352 (c); AM 161 (sep); CAV 41 (*facili facili*).¹⁴

Fina fina, “fine fine”: PS 209.

Fitto fitto: AM 146 (af); VA 184; DG 37; ACF 252 (*fitta fitta*).

Fresco fresco: CANT 149; MM 27 (ad); AM 127 (rp); GT 220; PR 232 (*frisco frisco*); PIM 183 (*frisca frisca*, pim); SA 20 (*frisca frisca*); RP 181 (*frischi frischi*); cb 22 (*frischi frischi*); CA 160 (*frischi frischi*).

Friddo friddo, “freddo freddo”: VV 131; PM 167 (qs); VA 57 (*fridda fridda*).

Fritto e rifritto, “più volte cotto/ripetuto”: COV 227; RI **247**.¹⁵

Giarno giarno, “pallido pallido”: CANT 224; LM 120 (*giarna giarna*); VV 178; ON 45 (*giarna giarna*), 206; PR 217 (*giarna giarna*); DG 166.

Granni granni, “grande grande”: GIOSS 214; MC 175, 193.

Grosse grosse: GT 174.

¹⁴ Il dialetto siciliano non presenta distinzione formale tra il singolare e il plurale degli aggettivi qualificativi del secondo gruppo a causa di innalzamento vocalico dovuto a metafonìa. La metafonìa interessa le vocali atone, innalzando “e” in “i” e “o” in “u”. Pertanto, si impiega *facili* sia per sostantivi singolari che plurali.

¹⁵ In RI viene usata dall’autore all’interno del fax che occupa tutto il penultimo capitolo dell’epilogo narrativo delle indagini del commissario Montalbano. Si riferisce al consueto teatrino del rapporto mafia e politica che il personaggio Montalbano, volendo decidere in prima persona la propria vita, si ostina a perseguire nell’ultima indagine, mentre proprio con il fax l’autore Camilleri ne auspica un finale diverso. È l’ultimo confronto tra i due con pareri diversi sulla narrazione, ma non il primo. Il primo confronto avviene nel 1999 nel racconto *Montalbano si rifiuta* contenuto ne *Gli arancini di Montalbano*.

Leggero leggero: CANT 16 (*leggìa leggìa*), 171 (*leggera leggera*); GT 144 (*lèggio lèggio*); ON 49 (*leggìo leggìo*); PM 14 (*liggero liggero*, gf); PR 58 (*liggero liggero*); PIM 117 (*lèggio lèggio*, pim); LC 99 (*leggìa leggìa*), 265 (*leggera leggera*); VA 35 (*leggera leggera*), 235 (*liggero liggero*), 263 (*leggìa leggìa*); AS 199 (*liggero liggero*); PS 9 (*leggìa leggìa*), 82 (*leggìo leggìo*); ED 254 (*leggera leggera*); DG 180 (*liggero liggero*); SA 100 (*liggero liggero*); GIOCS 24 (*liggero liggero*); COV 228 (*liggero liggero*); MC 16 (*leggìa leggìa*), 215 (*leggìa leggìa*), 282 (*leggìa leggìa*); RI 72 (*liggero liggero*).

Lenti lenti: PIM 180 (pim).

Lisci lisci: PIM 261 (ro).

Longo lungo, “lungo lungo, alto alto”: GT 178; VA 20 (*longhe longhe*); PS 87 (*longhe longhe*), 88; ACF 29; MC 56, 100, 170 (*longhi longhi*); RI 215 (*longhe longhe*).¹⁶

Luntana luntana, “lontana lontana”: LC 195; VA 39 (*luntanu luntanu*); GIOSS 72.

Mala mala, “brutta brutta”: ACF 171.

Minuto minuto, “con caratteri molto piccoli”: GT 23.

Nico nico, “piccolo piccolo”: FA 98 (*nica nica*); CANT 139 (*nichi nichi*); AM 87 (*nica nica*, crc); GT 231; ON 132 (*nichi nichi*); GB 60 (*niche niche*); PR 200 (*nica nica*); LC 134 (*nica nica*), 265 (*nica nica*); VA 19 (*nichi nichi*), 171 (*nica nica*); AS 93 (*niche niche*), 153 (*niche niche*), 188 (*nica nica*); PS 229 (*nica nica*); CAV 21, 113, 262 (*nichi nichi*); ED 102 (*nica nica*); DG 147, 208 (*nica nica*), 224; CACT 157 (*nica nica*), 195 (*nica nica*); GIOCS 121 (*nica nica*); VN 43 (*nica nica*); MMA 275 (al); ACF 167 (*nichi nichi*), 193 (*niche niche*); cb 36 (*niche niche*); MC 52 (*nicareddro nicareddro*), 91, 135 (*nica nica*), 175 (*niche niche*), 281 (*nica nica*); vor 14 (*nica nica*), 26 (*niche niche*), 31 (*nica nica*); RI 8 (*nichi nichi*), 116 (*nica nica*), 127 (*nica nica*), 127, 127, 191 (*nica nica*), 266.¹⁷

¹⁶ La forma è usata qui con i significati “lungo” o “alto” deducibili dal contesto. Come preposizione altrove: “Si susi dalla tavola che **longo lungo** la schina gli serpeggiavano addrizzuna di friddu” (CAV 200).

¹⁷ L’occorrenza RI 8, riferita ai “telefonini **nichi nichi**”, è diversa rispetto a R 8, “telecamere **niche niche**”.

Nivuri nivuri, “neri neri”: *PIM 183* (pim); *LC 169* (nivura nivura); *RI 131* (nivuri nivuri).

Novo novo, “nuovo nuovo”: *CANT 23* (nuovi nuovi); *MM 16* (nova nova, la), 203 (nova nova, vl), 271 (nova nova, fd), 358 (novi novi, sc); *GT 48* (nova nova), 173, 281 (novi novi); *ON II, 130* (nova nova), 131; *GB 181* (nova nova); *PIM 72* (nova nova, sl), 152 (nova nova, pim); *LC 222* (nova nova); *PS 85* (nova nova), 152; *CAV 269* (nova nova); *ED 135*; *CACT 174*, 188; *SA 48* (novi novi), 49 (nova nova), 55, 62 (novi novi); *ACF 244* (nova nova); *vor II* (novi novi); *CA 157* (nova nova); *RI 52* (nova nova), 85.

Pallita pallita, “pallida pallida”: *DG 39*; nf 38.

Pàmpini pàmpini, “(gli occhi diventano/si fanno) socchiusi, annebbiati, tremolanti”: *CANT 187*.¹⁸

Paro paro, “preciso, uguale, uniforme”: *FA 33* (para para); *CANT 23* (para para); *MM 387* (**nota**); *AM 196* (para para, r); *VN 203* (para para).¹⁹

Preciso preciso, “identico, esatto, meticoloso”: *LM 130* (pricisi pricisi); *MM 226* (precisa precisa, gl); *AB 58*.

¹⁸ Questa reduplicazione compare solo in CANT, insieme all'altra reduplicazione con lo stesso significato **pupi pupi**, in seguito opzione unica in tutto il corpus: “gli occhi gli facevano **pupi pupi**” (*CANT 175*); “gli occhi principivano a fargli **pàmpini pàmpini**” (*CANT 187*). Non sono registrate nei dizionari. Sono sempre impiegate in riferimento agli occhi e con il verbo *fare*, tranne in “appena che la vista comenzava a fargli **pupi pupi** chiuiva il libro” (*DG 9*) e in “la televisioni le fa veniri i **pupipupi** nell'occhi” (*ACF 247*). Nel 1999 il gruppo musicale agrigentino *Tinturia* incide la canzone *Occhi a pampina*. La *pampina* è la foglia e l'espressione presa dal gergo giovanile indica gli occhi persi e serrati per uso di stupefacenti. Il sito *vigata.org* riferisce le reduplicazioni a quando gli occhi si socchiudono e le palpebre sbattono per stanchezza o sonno e all'annebbiarsi e lo sfocarsi della vista. Le traduzioni di CANT in inglese, francese, spagnolo e russo per **pupi pupi** sono: “his eyes clouding over”, “ses yeux clignotaient”, “se le nublaban los ojos”, “в глазах у него запрыгало”; per **pàmpini pàmpini**: “his eyes would start to droop”, “ses yeux commençaient à clignoter”, “se le empezaban a cerrar los ojos”, “глаза у него принимались мигать”. Per riportare la costruzione tipica vigatese e parte del significato gergale si propone la categorizzazione aggettivale con i verbi *diventare* o *farsi*.

¹⁹ Un altro esempio qui di due forme reduplicative per uno stesso significato: **paro paro** e **preciso preciso**.

Puliti puliti: *MM* 287 (dft); *AM* 66 (*pulita pulita*, co), 67 (*pulita pulita*, co); *PR* 253.²⁰

Pupi pupi, “(gli occhi diventano/si fanno) socchiusi, annebbiati, tremolanti”: *CANT* 175; *LM* 75; *MM* 247 (toca); *PM* 10 (gf), 146 (qs), 208 (qs); *GB* 133, 170; *PIM* 213 (pim); *LC* 159; *CAV* 103; *DG* 9, 139; *SA* 242; *LL* 77; *ACF* 247 (*pupipupi*).

Ricci ricci: *VV* 162 (*riccio riccio*); *PM* 27 (fm); *RP* 98; *MC* 37; *CA* 47, 196, 245.

Sano sano: *AM* 266 (*sane sane*, am); *PM* 266 (pm); *PIM* 9 (*sanu sanu*, sl); *PS* 77 (*sana sana*), 160 (*sana sana*), 198 (*sana sana*); *CAV* 23; *ED* 125; *MC* 46 (*sana sana*).

Scuro scuro: *AM* 128 (rp); *GT* 142–143; *LC* 27 (*scure scure*); *RP* 15; *cb* 36 (*scuri scuri*).

Semplice semplice: *MM* 67 (a), 89 (d43); *AM* 27 (*semprici semprici*, pmc); *GT* 51 (*semplici semplici*); *ON* 29 (*semprici semprici*); *PS* 242 (*semplici semplici*); *DG* 51 (*semplici semplici*).

Serio serio: *LM* 245; *VV* 206 (*seria seria*); *MM* 45 (pc); *GT* 251 (*seria seria*); *ON* 63, 85 (*seria seria*), 188; *PM* 242 (ms); *PR* 11; *ED* 91 (*seria seria*), 258 (*seria seria*); *CACT* 41; *VN* 187 (*seria seria*); *PF* 116, 181 (*seria seria*); *ACF* 15 (*seria seria*); *RP* 156; *MC* 167 (*seria seria*).

Sicco sicco, “secco secco”: *LM* 18, 18; *VV* 46 (*sicca sicca*); *MM* 373 (mdt); *AM* 117 (rp); *PM* 27 (*sicca sicca*, fm), 127 (qs), 289 (ms); *GB* 62, 84, 119, 125; *PIM* 36 (*sicca sicca*, sl), 186 (pim), 196 (*sicca sicca*, pim); *PS* 88; *ED* 32, 138; *CACT* 171 (*sicca sicca*); *SA* 96; *VN* 33; *PF* 223; *MMA* 90 (mma), 201 (cmp); *GIOSS* 214; *RP* 36, 159; *MC* 74, 211; *RI* 117.

Sicuro sicuro: *AM* 103 (psai).

Sottili sottili: *LC* 116; *PF* 159; *MC* 175.

Strano strano: *DG* 203.

Stretto stretto, “stretto stretto”: *AM* 190 (cfa); *ON* 60 (*stritti stritti*); *PM* 190 (qs); *GB* 25, 223; *PR* 28 (*stritta stritta*), 209 (*stritta stritta*), 211; *PIM* 229 (*stritte stritte*, pim); *DG* 21 (*stritta stritta*), 196 (*stritti strit-*

²⁰ In *MM* 287 (dft) l'impiego è dialettale con significato di “eleganti, ben vestiti”.

ti); SA 110 (*stritti stritti*), 130; GIOCS 31 (*stritta stritta*); COV 44 (*stritti stritti*); PF 195; ACF 36 (*stritta stritta*); RP 129; cb 11 (*stritta stritta*); CA 231 (*stritti stritti*); RI 11 (*stritti stritti*), 61 (*stritte stritte*), 215 (*stritte stritte*), 265 (*stritti stritti*).²¹

Tanto tanto: CAV 238; SA 39.

Tenneri tenneri, “teneri teneri”: cs 43.

Terra terra, “grezzo, concreto, limitato”: CANT 166; CACT 97.

Tisi tisi, “molto tesi”: RI 28.

Tunna tunna, “rotonda rotonda”: CAV 168.

Tutte tutte: MC 79, 79.

Vascio vascio, “basso basso”: GT 46 (*vascia vascia*); LC 225 (*vascie vascie*); SA 165, 167 (*vascie vascie*).

Vivi vivi: AM 149 (af), 269 (am); PIM 180 (pim); DG 101 (*vivo vivo*).

Delle 64 forme reduplicative presentate, nel corpus verghiano ne sono state rintracciate solo 16 per 41 occorrenze totali, mai con significanti italiani sicilianizzati, tanto meno con significanti siciliani (le uniche variazioni sono nelle forme flesse, qui non riportate): **bianco bianco**, 2 occorrenze (Jeli il pastore; Fra le scene di vita); **buoni buoni**, 1 occorrenza (*I Malavoglia*, cap. 15); **caldo caldo**, 2 occorrenze (Tentazione!; Gli orfani); **corto corto**, 1 occorrenza (*Eros*, cap. 48); **fresche fresche**, 1 occorrenza (*Mastro-Don Gesualdo*, pt. 3, cap. 2); **freddo freddo**, 5 occorrenze (2 in Jeli il pastore; 2 ne *I Malavoglia*, cap. 4; 1 ne Il segno d'amore); **grosso grosso**, 2 occorrenze (...e chi vive si dà pace; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5); **leggero leggero**, 2 occorrenze (*Storia di una capinera*, Catania 9 gennaio; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 1, cap. 7); **lento lento**, 2 occorrenze (Jeli il pastore; *Eva*); **lungo lungo**, 3 occorrenze (*Il marito di Elena*, cap. 2; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5; *Storia di una capinera*, 10 ottobre); **lontano lontano**, 7 ricorrenze (2 ne *I Malavoglia*, capp. 10 e 11; 2 in Vagabondaggio; 1 in *Storia di una capinera*, monte Ilice 3 settembre 1854; 1 in Di là del mare; 1 in Quelli del colera); **minuta minuta**, 1 occorrenza (Jeli il pastore); **pallido pallido**, 5 occorrenze (2 in *Storia di una capinera*, 24 giugno e Lunedì 7 aprile;

²¹ L'occorrenza RI 215 è assente in R.

1 in *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 1, cap. 4; 1 in *Cos'è il re*; 1 in *Jeli il pastore*); *scuro scuro*, 1 occorrenza (*I Malavoglia*, cap. 15); *stretto stretto*, 5 occorrenze (2 in *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5; 1 in *Storia di una capinera*, 20 novembre; 1 in *Primavera*; 1 in *Giuramenti di marinaio*); *tutto tutto*, 1 occorrenza (Né mai, né sempre!).

La circoscritta comparazione *data driven* rafforza l'indiziale maggiore ricorso dell'autore empedoclino alle forme reduplicate, infatti le stesse 16 forme in Camilleri registrano 98 occorrenze. È un dato iniziale che richiederà ulteriori analisi tramite comparazioni più estese. In prospettiva comparatistica, tra i testi e gli autori che sembrano maggiormente avvicinarsi agli usi camilleriani si distingue l'autobiografia *Terra matta* di Vincenzo Rabito. Le similarità con la narrazione di Rabito segnata da spontaneità linguistica vanno a supporto del lavoro linguistico di Camilleri nella direzione del *cuntastorie* per il proprio *storytelling* e saranno approfondite in un lavoro futuro.

6. CONCLUSIONI

Un dato che appare significativo viene evinto sull'asse diegesi/mimesi, analisi che sembra, in generale, promettente per lo studio della produzione camilleriana: le reduplicazioni espressive presentate sono usate 3 volte su 4 diegeticamente²². Il rapporto risulta il più alto rispetto alla categoria grammaticale. Seguono le reduplicazioni dei sostantivi con funzione aggettivale o prepositiva proprie del solo dialetto, 72% in diegesi e 28% in mimesi²³. Le reduplicazioni espressive dei sostantivi, 65% in diegesi e 35% in mimesi²⁴. Gli avverbi, i quali compongono la categoria maggiormente usata, mostrano 64% in diegesi e 35,5% in mimesi²⁵. I verbi riportano il rapporto più equilibrato, 48% in diegesi e 51%

²² Le 64 forme coprono il 22% di tutte le forme e le 379 occorrenze coprono il 17% di tutte le occorrenze. Di esse appunto 286, il 75,5% sono usate diegeticamente e 91, il 24%, mimeticamente.

²³ Coprono l'11% di tutte le forme e il 10% di tutte le occorrenze.

²⁴ Coprono il 16% di tutte le forme e il 7% di tutte le occorrenze.

²⁵ Coprono il 27% di tutte le forme e il 57% di tutte le occorrenze.

in mimesi²⁶. Chiudono il conteggio le parole straniere, i pronomi, le interiezioni e la preposizione²⁷, il cui basso numero di forme e occorrenze generali incide limitatamente sul dato complessivo del 65,4% in diegesi e 34,2% in mimesi di tutte le occorrenze entro il corpus.

Due volte su tre sembra un rapporto consistente di una oralità non tanto denotata dalla larga presenza di dialoghi, quanto nello stile ripetitivo. La natura fortemente orale della reduplicazione porterebbe a ipotizzarne, in ambito narrativo, un prevalente impiego nei dialoghi. L'analisi svolta in questa sede confuta una simile ipotesi: non sembra tanto Camilleri a usare la lingua dei personaggi, quanto i personaggi a usare la lingua di Camilleri. Si coglie un primo indizio dell'annullamento linguistico di ogni ipotetica distanza tra i tre vertici del triangolo autore, personaggi, narratore già nella nota prefatoria all'esordio narrativo *Il corso delle cose*: "l'autore [...] avendo immaginato una storia di fantasia, non ha saputo fare altro che calarla **para para** nelle case e nelle strade che conosce" (Camilleri, 1998, p. 11). Nella nota conclusiva alla raccolta di racconti *Un mese con Montalbano* l'autore Camilleri ne dà ulteriore conferma: "I racconti qui raccolti sono trenta. A leggerne uno al giorno ci si impiega un mese **paro paro**: questo vuole significare il titolo" (*MM* 387). L'esclusione della figura del narratore diviene massima e definitiva nell'epilogo narrativo *Riccardino*.

In prospettiva correlativa, infine, per lo storytelling camilleriano si può avanzare la definizione di "ridondanza narrativa scalare": un reiterare continuo a più livelli di scale letterarie, di cui la reduplicazione è, a livello linguistico, una sola componente accanto alla ripetizione a contatto, ripetizione di clausole, modi di dire, proverbi, tic linguistici. Relativamente alle reduplicazioni espressive di aggettivi uno dei passaggi più rappresentativi è quando Ingrid, l'amica svedese di Montalbano conosciuta e aiutata nel primo romanzo della serie, si presenta in commissariato insieme a un'altra donna svedese: "Fettivamente Catarella non

²⁶ Coprono il 17% di tutte le forme e il 5% di tutte le occorrenze. Vengono impiegati per marcare sintatticamente sia la narrazione che i dialoghi con le frasi relative libere introdotte da *chi, come* ecc.

²⁷ Coprono tutte insieme il 7% di tutte le forme e il 4% di tutte le occorrenze.

aviva torto. ‘Ntando contrarimenti al modello svidisi ‘sportato in tutto il munno non era biunna ma bruna bruna, la pelli bianca bianca, l’occhi cilestri cilestri, i capilli ricci ricci. Avuta, addisignata con un compasso che faciva curve perfette” (RP 98). Né cambiando scala letteraria vengo-
no meno ripetitività ed effetto creato: “La matinata, sino dalla prim’alba, si era addimostrata volubili e capricciosa. Epperçiò, per contagio, macari il comportamento di Montalbano, in quella matinata, sarebbi stato minimo minimo instabili” (LL 9). “La matinata sarebbi stata volubili e capricciosa. Epperçiò, per contagio, macari il sò comportamento sarebbi stato minimo minimo instabili” (LL 256). A livello di paragrafo, *incipit* ed *explicit* del romanzo *Una lama di luce* sono pressoché identici. Come inizia il primo giorno della narrazione così inizia l’ultimo con un effetto di circolarità: laddove inizia, lì finisce il tempo del racconto. Anche a livello di *syuzhet* si possono notare gli stessi effetti in tanti testi. La maggior parte delle indagini del commissario Montalbano si risolve con il *salta fosso* o *sfunnapedi*, un trabocchetto impiegato per confermare in prove, indizi che diversamente resterebbero tali privando dell’effetto rassicurante dato dal *crime storytelling* camilleriano.

Ricorsività di cui sono colme le pagine camilleriane ritornano continuamente, in modo rassicurante e suadente, anche se inframezzate da omicidi e cadaveri. In *Foucault* Gilles Deleuze (1988) definisce l’attività critica come la ricerca dell’unicità e del raro, Camilleri invece sembra spingere alla ricerca del ripetuto. Un *cuntastorie* con narrazioni che sembrano tendere stilisticamente alla favola e alla fiaba, forme socialmente codificate dei primi stadi della ontogenesi della narrazione dai vecchi ai giovani. Una voce narrante in parte socialmente allineata alle caratteristiche di uno dei paesi al mondo con il più alto numero di anziani, che di conseguenza produce un maggior numero di “*storytelling* gerontologicamente connotati”. Una ridondanza narrativa scalare che nei decenni ha instaurato salde sinapsi linguistiche e narrative con i lettori, echeggiante, nella realtà, parte delle qualità dello *storytelling* socialmente più diffuso.

BIBLIOGRAFIA

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI
E FONTI BIBLIOGRAFICHE PRIMARIE

(1994).	<i>La forma dell'acqua</i> (65th ed.). Palermo: Sellerio.	FA
(1996a).	<i>Il cane di terracotta</i> (62nd ed.). Palermo: Sellerio.	CANT
(1996b).	<i>Il ladro di merendine</i> (66th ed.). Palermo: Sellerio.	LM
(1997).	<i>La voce del violino</i> (50th ed.). Palermo: Sellerio.	VV
(1999a).	<i>Un mese con Montalbano</i> (2014 ed.). Milano: Mondadori.	MM
	La lettera anonima	la
	L'arte della divinazione	ad
	La sigla	si
	Par condicio	pc
	Amore	a
	Una gigantessa dal sorriso gentile	gsg
	Un diario del '43	d43
	L'odore del diavolo	od
	Il compagno di viaggio	cv
	Trappola per gatti	tg
	Miracoli di Trieste	mt
	Icaro	i
	L'avvertimento	av
	Being here	bh
	Il patto	p
	Quello che contò Aulio Gellio	qcag
	Il vecchio ladro	vl
	La veggente	v
	Guardie e ladri	gl
	Tocco d'artista	toca
	L'uomo che andava appresso ai funerali	uaaf
	Una faccenda delicata	fd
	Lo Yack	y
	I due filosofi e il tempo	dft
	Cinquanta paia di scarpe chiodate	cpsc
	Il topo assassinato	topa
	Un angolo di paradiso	ap

	Capodanno	c
	Lo scippatore	sc
	Movente a doppio taglio	mdt
(1999b).	<i>Gli arancini di Montalbano</i> (21st ed.). Milano: Mondadori.	AM
	La prova generale	pg
	La pòvira Maria Castellino	pmc
	Il gatto e il cardellino	gc
	Sostiene Pessoa	sop
	Un caso di omonimia	co
	Catarella risolve un caso	crc
	Il gioco delle tre carte	gtc
	Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili	psai
	Referendum popolare	rp
	Montalbano si rifiuta	mr
	Amore e fratellanza	af
	Sequestro di persona	sep
	Stiamo parlando di miliardi	spm
	Come fece Alice	cfa
	La revisione	r
	Una brava fimmina di casa	bfc
	“Salvo amato...” “Livia mia...”	salm
	La traduzione manzoniana	tm
	Una mosca acchiappata al volo	mav
	Gli arancini di Montalbano	am
(2000).	<i>La gita a Tindari</i> (45th ed.). Palermo: Sellerio.	GT
(2001).	<i>L'odore della notte</i> (36th ed.). Palermo: Sellerio.	ON
(2002).	<i>La paura di Montalbano</i> (2014 ed.). Milano: Mondadori.	PM
	Giorno di febbre	gf
	Ferito a morte	fm
	Un cappello pieno di pioggia	cpp
	Il quarto segreto	qs
	La paura di Montalbano	pm
	Meglio lo scuro	ms
(2003).	<i>Il giro di boa</i> (32nd ed.). Palermo: Sellerio.	GB
(2004).	<i>La pazienza del ragno</i> (19th ed.). Palermo: Sellerio.	PR
(2005a).	<i>La prima indagine di Montalbano</i> (14th ed.). Milano: Mondadori.	PIM
	Sette lunedì	sl

La prima indagine di Montalbano	pim
Ritorno alle origini	ro
(2005b). <i>La luna di carta</i> (16th ed.). Palermo: Sellerio.	LC
(2006a). <i>La vampa di agosto</i> (17th ed.). Palermo: Sellerio.	VA
(2006b). <i>Le ali della sfinge</i> (9th ed.). Palermo: Sellerio.	AS
(2007). <i>La pista di sabbia</i> (3rd ed.). Palermo: Sellerio.	PS
(2008a). <i>Il campo del vasaio</i> (10th ed.). Palermo: Sellerio.	CAV
(2008b). La finestra sul cortile. In A. Camilleri, <i>Racconti di Montalbano</i> (pp. 477–504) (10th ed.). Milano: Mondadori.	fc
(2008c). <i>L'età del dubbio</i> (3rd ed.). Palermo: Sellerio.	ED
(2009). <i>La danza del gabbiano</i> (7th ed.). Palermo: Sellerio.	DG
(2010a). <i>La caccia al tesoro</i> (3rd ed.). Palermo: Sellerio.	CACT
(2010b). <i>Acqua in bocca</i> . Roma: Minimum Fax.	AB
(2010c). <i>Il sorriso di Angelica</i> (2nd ed.). Palermo: Sellerio.	SA
(2011). <i>Il gioco degli specchi</i> (6th ed.). Palermo: Sellerio.	GIOCS
(2012a). <i>Una lama di luce</i> (3rd ed.). Palermo: Sellerio.	LL
(2012b). <i>Una voce di notte</i> . Palermo: Sellerio.	VN
(2012c). Una cena speciale. In Camilleri & al., <i>Capodanno in giallo</i> (pp. 17–54) (2nd ed.). Palermo: Sellerio.	cs
(2013a). <i>Un covo di vipere</i> (5th ed.). Palermo: Sellerio.	COV
(2013b). Notte di Ferragosto. In Camilleri & al., <i>Ferragosto in giallo</i> (pp. 13–50) (4th ed.). Palermo: Sellerio.	nf
(2014a). <i>La piramide di fango</i> . Palermo: Sellerio.	PF
(2014b). <i>Morte in mare aperto</i> (4th ed.). Palermo: Sellerio.	MMA
La stanza numero 2	sn2
Doppia indagine	di
Morte in mare aperto	mma
Il biglietto rubato	br
La transazione	t
Come voleva la prassi	cmp
Un'albicocca	al
Il ladro onesto	lo
(2015). <i>La giostra degli scambi</i> . Palermo: Sellerio.	GIOSS
(2016). <i>L'altro capo del filo</i> . Palermo: Sellerio.	ACF
(2017a). <i>La rete di protezione</i> . Palermo: Sellerio.	RP
(2017b). La calza della Befana. In Camilleri & al., <i>Un anno in giallo</i> (pp. 9–46). Palermo: Sellerio.	cb

- (2018a). *Il metodo Catalanotti*. Palermo: Sellerio. **MC**
- (2018b). Ventiquattr'ore di ritardo. In Camilleri & al., *Una giornata in giallo* (pp. 9–41). Palermo: Sellerio. **vor**
- (2019). *Il cuoco dell'Alcyon*. Palermo: Sellerio. **CA**
- (2020). *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*. Palermo: Sellerio. **RI / R**

FONTI BIBLIOGRAFICHE SECONDARIE

- Agnello Hornby, S. (2016). Come il ciclope del tempio di Zeus. *Quaderni camilleriani. Il patto, 1*, 29–31. Retrieved from <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-1/>.
- Biundi, G. (1851). *Vocabulario manuale completo siciliano-italiano*. Palermo: Stamperia Carini. Retrieved from <https://archive.org/details/vocabolario-manua00biun>.
- Bonfiglio, G. (2009). *Siciliano-italiano. Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*. Roma: Fermento.
- Buttitta, A. (intr.). (2004). *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1998). *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A., & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole*. Roma/Bari: Laterza.
- Camilleri, A., & Lodato, S. (2002). *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Camilleri*. Milano: Rizzoli.
- Campailla, S. (Ed.). (2012). *Verga. Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*. Roma: Newton Compton editori.
- Cerrato, M. (2012). *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*. Firenze: Franco Cesati.
- Curcio, M. (Ed.). (2017). *I fantasmi di Camilleri*. Budapest: L'Harmattan.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Demontis, S. (2001). *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli.
- Guastella, F. (2015). *Andrea Camilleri. Guida alla lettura*. Acireale: Bonanno.
- Marci, G. (Ed.). (2004). *Lingua, storia, gioco e moralità di Andrea Camilleri*. Cagliari: CUEC.

- Matt, L. (2020). Lingua e stile della narrativa camilleriana. *Quaderni camilleriani. Parole, musica (e immagini)*, 12, 39–93. Retrieved from <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12/>.
- Milanesi, L. (2015). *Dizionario etimologico della lingua siciliana*. Milano: Mnamon.
- Moravcsik, E. (1978). Reduplicative constructions. In J. H. Greenberg (Ed.), *Universals of Human Language*, vol. III (pp. 297–334). Stanford: Stanford University Press.
- Mortillaro, V. (1853). *Nuovo dizionario siciliano-italiano*. Palermo: Pensante. Retrieved from <https://archive.org/details/nuovodizionarios00mortuoft>.
- Mueller, M. (2014). Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment. *Digital Humanities Quarterly*, 8(3). Retrieved from <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/3/000183/000183.html>.
- Nigro, S. S. (Ed.). (2004). *Romanzi storici e civili*. Milano: Mondadori.
- Nigro, S. S. (Ed.). (2015). *Gran Teatro Camilleri*. Palermo: Sellerio.
- Novelli, M. (Ed.). (2002). *Storie di Montalbano*. Milano: Mondadori.
- Palumbo, O. (2005). *L'incantesimo di Camilleri*. Roma: Editori riuniti.
- Piccitto, G. (1977–2002). *Vocabolario siciliano*. Catania/Palermo: CSFLS.
- Rubino, C. (2005a). Reduplication: form, function, and distribution. In B. Hurch (Ed.), *Studies on Reduplication* (pp. 11–30), Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Rubino, C. (2005b). Reduplication. In M. Haspelmath, M. S. Dryer, D. Gil, & B. Comrie (Eds.), *The World Atlas of Language Structures* (pp. 114–117). Oxford: Oxford University Press.
- Santulli, F. (2010). *Montalbano linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*. Firenze: Arcipelago.
- Scaglia, M. (2013). *Il non siciliano di Andrea Camilleri*. Roma: Viola.
- Schwaiger, T. (2015). Reduplication. In P. O. Müller, I. Ohnheiser, S. Olsen, & F. Rainer (Eds.), *Word-formation. An International Handbook of the Languages of Europe*, vol. I (pp. 467–484). Berlin/Boston: Mouton de Gruyter.
- Sorgi, M. (2000). *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio.
- Stolz, T., Stroh, C., & Urdze, A. (2011). *Total reduplication: the areal linguistics of a potential universal*. Berlin: Akademie Verlag.
- Thornton, A. M. (2008). Italian Verb-Verb reduplicative Action Nouns. *Lingue e linguaggio*, 7(2), 209–232.

- Thornton, A. M. (2009). Italian verb reduplication between syntax and the lexicon. *Italian Journal of Linguistics/Rivista di linguistica*, 21(1), 235–261.
- Trainito, M. (2008). *Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore*. Treviso: Anordest edizioni.
- Valenti, I. (2014). Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri. *InVerbis*, 4(1), 221–244.
- Wierzbicka, A. (1986). Italian reduplication: Cross cultural pragmatics and illocutionary semantics. *Linguistics*, 24, 287–315.

Riassunto: Il contributo presenta i risultati di una ricerca sulla reduplicazione linguistica in vigatese, la lingua letteraria inventata dallo scrittore Andrea Camilleri. Un aspetto, questo, della narrazione camilleriana spesso rilevato dagli studiosi, ma che non ha ancora ricevuto uno studio dedicato. Viene riportata parte dei dati della ricerca condotta sul corpus dei 101 testi con protagonista il commissario Salvo Montalbano – composto da 29 romanzi e 72 racconti pubblicati tra il 1994 e il 2020, entro cui sono state registrate quasi 300 differenti forme reduplicative con più di 2.000 occorrenze totali. Si presentano i dati sulla reduplicazione espressiva con aggettivi: 64 forme impiegate dall'autore con 379 occorrenze totali – analizzate per differenti scale letterarie, al livello della frase e al livello del paragrafo. Vengono restituite le collocazioni entro il corpus cartaceo, le varianti ortografiche e se l'impiego avviene mimeticamente o diegeticamente. L'approccio metodologico è di natura *mixed methods*: a una tradizionale analisi di *close reading* segue una *digital assisted text analysis* (DATA) seguendo il concetto di *scalable reading* (Mueller, 2014). È stata operata una seconda analisi dei dati sull'asse diegetico/mimetic. I risultati ottenuti sono stati quindi impiegati per una comparazione *data driven* condotta sul corpus di tutte le opere narrative di Giovanni Verga.

I risultati mostrano che tre volte su quattro le reduplicazioni sono una ricorrenza diegetica. Nonostante il largo ricorso alla mimesi nei testi, la vera cifra dell'oralità dello *storytelling* camilleriano sembra risiedere altrove. La ricerca rientra in uno studio più ampio di tutti i testi narrativi sotto la generale ipotesi di ricerca che i corrispettivi formali della popolarità dello scrittore siano da individuare nella ripetitività criticata in origine, forse troppo frettolosamente.

Parole chiave: reduplicazione linguistica, letteratura, vigatese, siciliano, Camilleri

How to reference this article

Caocci, D. (2020). Ironia e sarcasmo in *Un filo di fumo* di Andrea Camilleri. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 41–54.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.3>

Duilio Caocci

Università degli Studi di Cagliari, Italia

dcaocci@unica.it

ORCID: 0000-0001-5432-3137

IRONIA E SARCASMO IN *UN FILO DI FUMO* DI ANDREA CAMILLERI

IRONY AND SARCASM IN ANDREA CAMILLERI'S *UN FILO DI FUMO*

Abstract: This article examines the representational modes of the relationships in Andrea Camilleri's Vigata community and, in particular, those presented in *Un filo di fumo*. Our initial consideration is that only by combining a semantic perspective with a pragmatic one, the measurement of Sicilianisms and the evaluation of the quality of the Sicilian-Italian language can provide useful information. We need to analyse the relationship that exists between the extra-linguistic hints provided by the narrator and by the characters and the dialogues interspersed in the novel to realise that one needs to be wary of the literal sense of the text in order to fully grasp the significance of many statements. In other words, speakers make constant use of oblique strategies of communication, amongst which, this article argues, irony and sarcasm (in the current interpretation offered by the philosophy of language) emerge as prevailing. As irony is seldom presented as dislocated from an environmental, relational, and historical context, both the narrator and the characters are charged with the duty of providing indispensable information. The Sicilian-Vigatese world arising from some of Camilleri's novels takes on a semiotic specificity, then, that can be deciphered only with adequate linguistic and cultural competence.

Keywords: Andrea Camilleri, irony, sarcasm, pragmatics, identity

È certamente corretto affermare che l'atmosfera 'siciliana' dei romanzi di Andrea Camilleri si deve soprattutto alla qualità della lingua utilizzata, cioè a quella originale maniera di mescolare materia linguistica siciliana e italiana, e alla quantità di sicilianismi disseminata nei testi¹. Ci sono tuttavia altri elementi di cui bisogna tener conto per spiegare quanto sia efficace la rappresentazione del contesto 'vigatese' che ci pare di riconoscere con un certo grado di precisione come siciliano². È noto che l'autore abbia immesso una quantità crescente di lessico siciliano dai primi romanzi agli ultimi³ e che i primi editori che ebbero tra le mani i manoscritti d'esordio⁴ esprimessero forti dubbi sulla possibilità di immettere sul mercato libri caratterizzati da tale mistilinguismo. Ma se consideriamo con attenzione ciò che dice l'autore nella postfazione alla seconda edizione di *Un filo di fumo* (Sellerio, 1997), pubblicata a diciassette anni di distanza dalla prima (Garzanti, 1980), possiamo vedere che la questione della lingua si inserisce all'interno di un progetto complesso che ha l'ambizione di rappresentare un mondo intero con la sua cultura materiale, con abitudini, vizi e virtù coltivati in un tempo lungo.

Nel 1980 Livio Garzanti volle pubblicare questo mio romanzo risolvendo le perplessità di alcuni suoi eminenti collaboratori. Mi domandò però, quasi a guardarsi le spalle, un glossario. Comprendendo le sue taciute ragioni, principiai a compilarlo di malavoglia: poi, a poco a poco ci pigliai gusto e me la scialai. Il romanzo viene ora ristampato a distanza di diciassette anni

¹ Sulla lingua e sullo stile di Andrea Camilleri disponiamo oggi del saggio ampio e sistematico di Matt, 2020. Si vedano anche Longhitano, 2001; Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2008; Arcangeli, 2004; Librandi, 2010.

² Contribuisce alla creazione di questa 'atmosfera' siciliana anche la continua evocazione dei grandi scrittori che hanno costruito e alimentato il nostro immaginario sull'Isola: Verga, De Roberto, Pirandello, Sciascia, Bufalino, Consolo appaiono spesso nella produzione di Camilleri. Alcuni – Pirandello e Sciascia in particolare – rappresentano un punto di riferimento costante. Cf. almeno Marci, 2019; Danti, 2014; Zangrandi, 2016.

³ Fanno eccezione ovviamente alcuni romanzi scritti interamente in italiano.

⁴ Le prime redazioni del *Corso delle cose* sono della fine degli anni Sessanta, la prima edizione del romanzo per i tipi di Lalli è del 1978. Una ricostruzione suggestiva dello stesso autore sul difficile esordio è Camilleri, 1998²; si veda anche Sulis, 2010. Sull'orientamento delle sperimentazioni nella prosa italiana di questa stagione cf. Matt, 2011.

e il glossario, nel frattempo, è diventato superfluo. Se ora lo ripubblichiamo è perché la cosa sottilmente ci diverte.

Lo spunto di *Un filo di fumo* me lo diede un volantino anonimo, trovato tra le carte di mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfi disonesto. Per il resto, nomi e situazioni sono da addebitare alla mia fantasia. Allora, quando uscì, il romanzo piacque a mia madre: lo dedico alla sua memoria. (Camilleri, 1997², p. 123)

Oltre a quanto si è più spesso notato – ovvero il coraggio e la lungimiranza di Livio Garzanti che decide di investire sul libro contro l'opinione dei suoi consulenti e la consapevolezza dello scrittore di aver ormai, nel 1997, arricchito notevolmente il vocabolario dei suoi molti lettori – in questo testo colpisce il modo in cui Andrea Camilleri posiziona se stesso e la sua storia al centro della catena familiare. Nelle ultime righe del testo appena citato sono implicate tre generazioni di siciliani e una porzione di tempo che interessa la storia dello scrittore, ma anche la storia dei rapporti tra l'Isola e la Penisola, la storia della letteratura siciliana moderna e la storia dei personaggi del romanzo: la notizia che ispira *Un filo di fumo* riemerge come un relitto tra le carte del nonno e grazie all'inventiva di Andrea Camilleri si amplia e si complica per offrirsi alla lettura del pubblico contemporaneo, per incontrare il gradimento della madre dello scrittore, alla quale, non a caso, il libro è dedicato. Il tempo del nonno è quello dei tormentati decenni post-unitari, delle rivolte dei Fasci siciliani dei lavoratori, della violenta reazione crispina, dei capolavori di Giovanni Verga e di Federico De Roberto; quello della madre è il tempo del difficile assestamento dei siciliani in un contesto politico nuovo, della più intensa frizione tra le varietà della lingua locale e la lingua italiana, della retorica nazionalista della Grande guerra, del trionfo di Luigi Pirandello.

Il «'parlato' quotidiano» che lo scrittore afferma di trovare congeniale e spontaneo per la scrittura, «quel misto di dialetto e di lingua» (Camilleri, 1998², p. 142) su cui Camilleri decide di esercitarsi si consolida proprio nella cronologia del nonno e dei genitori, come esito di processi storico-culturali di ampia portata e di fortissimo impatto. Ed è proprio su questa 'sicilianità' in movimento, in relazione con l'italiano e con le altre lingue regionali – non sarà un caso che il rimando sia al 'parlato' domestico – che pare insistere spesso lo scrittore.

Nelle prime pagine del romanzo di cui stiamo scrivendo già si accumulano parole e espressioni dialettali, ma è subito chiaro che quella mescola precisa di parole, per essere compresa e accettabile ha bisogno di essere riportata allo sfondo sociologico, storico e antropologico in cui i personaggi agiscono.

L'intera storia si svolge in un unico luogo, in un solo giorno, il 18 settembre 1890⁵, come per simulare lo schema della tragedia antica, per portare al massimo grado di intensità l'attesa dei personaggi e del lettore e per sottolineare la portata della comunicazione non verbale – e soprattutto quella cinesica – nello svolgimento delle relazioni. Sarà un continuo susseguirsi di inganni e insidie, nella cui rappresentazione l'ironia gioca un ruolo fondamentale.

Nella prima scena Nené, figlio del protagonista Totò Romeres, soprannominato Barbabianca, percorre l'intera Vigàta, da un magazzino all'altro, alla ricerca di cinquemila cantàra di zolfo. Suo padre, imprenditore spregiudicato, si era venduto l'intera partita di zolfo che la ditta Jung gli aveva lasciato in deposito affinché la consegnasse al comandante della nave russa *Tomorov*. Ora la nave sta raggiungendo il porto e i Barbabianca rischiano la catastrofe. I Barbabianca hanno bisogno di quella consistente quantità di zolfo, ma la risposta dei magazzinieri è sempre negativa.

Il lettore apprende immediatamente che la ricerca di Nené è del tutto vana e che i notabili di Vigàta si sono accordati per causare la rovina di questa famiglia di oscura origine e mai integrata. C'è un preciso e precoce momento in cui lo stesso Nené rivela ciò che ha compreso fin dal primo incontro e cioè che il senso letterale delle parole dei suoi interlocutori è e sarà sempre falso. Egli perciò può avvisare il lettore che «tanto la risposta dei magazzinieri la sa già e sa magari il commento pensato che non viene detto ma che però indovina lo stesso da uno sparlucchio degli occhi, da una piega che spunta vicino al labbro...»⁶.

⁵ Le ultime pagine sono dedicate alle funzioni funebri celebrate la mattina del giorno dopo, il 19 settembre, da Padre Cannata nell'antica chiesetta dei pescatori e da Padre Imbornone nella centrale Chiesa matrice.

⁶ Camilleri, 1998, p. 13. «L'intento ironico è [...] caratterizzato da particolari segnali facciali, tra cui, ad esempio, l'incurvamento delle sopracciglia (verso il basso

È abbastanza chiaro fin dal principio che il narratore e i personaggi vogliono lasciarci intendere che in tale contesto comprendere significa non solo ascoltare o leggere, ma anche osservare e interpretare ciò che accade, avendo presente la storia delle relazioni che legano gli attori di una vicenda. Come potrebbe infatti Nené intuire il senso antifrastico delle risposte dei colleghi e addirittura leggere il loro pensiero, se non ricorrendo alla sua competenza in materia di linguaggio del corpo e a tutta la pregressa sua esperienza di vita in quel contesto?

Nel glossario del *Gioco della mosca* (Camilleri, 1995, pp. 102–104) Camilleri alla voce ‘taliari’ spiega che i siciliani sarebbero capaci di intendersi con precisione anche tramite un rapido colpo d’occhi, «senza aprir bocca» e che avrebbero nel tempo sviluppato questa attitudine per difendersi dai molti dominatori dell’Isola. Secondo lo scrittore, i suoi conterranei sono consapevoli «di non potersi fidare nemmeno delle parole» e perciò si servono volentieri e con destrezza dell’arte di ‘taliarsi’, cioè di condurre «discorsi complicati» senza aprir bocca.

Il sospetto della combutta dei notabili si fa certezza solo quando la mimica facciale ridefinisce il senso esatto delle parole. Lo scrittore, forse consapevole del disagio e della confusione del lettore non siciliano dinanzi a una comunicazione spesso opaca, arriva sino al punto di introdurre un personaggio il cui compito principale è quello di fare ‘per nostro conto’ esperienze di analisi di conversazioni costruite secondo le semiotiche della comunità vigatese. Si tratta di un ingegnere torinese, tale Lemonnier, sapientissimo in materia di miniere di zolfo, ma non ancora inserito nella vita cittadina.

Un giorno, mentre si trova a Palermo, gli capita di assistere a una conversazione durante la quale un signore molto semplicemente chiede al commendator Madonia, suo compagno di viaggio: «Scusi, mi sa dire come sta il Papa?». Ciò che lo lascia esterrefatto è la furiosa, imprevedibile, repentina reazione del commendatore: «Ma non mi spacchi

o verso l’alto), sorridere, o ancora strizzare e/o roteare gli occhi, fare un cenno del capo, o quella che è indicata come ‘faccia bianca’, cioè assumere un’espressione del volto priva di emozione o di moto» (Scianna, 2018, p. 189). Sul dibattito dei filosofi del linguaggio intorno alla natura dell’ironia si veda Gentile (2012).

la minchia!» (Camilleri, 1997, p. 21). Una plausibile spiegazione dell'evento gli verrà fornita il giorno dopo da un paesano⁷, il quale racconta che «il commendator Madonia era un fervente papalino il quale dal *Non expedit* in poi si rifiutava di votare e che quindi il signore di Palermo doveva in qualche modo conoscerlo» (Camilleri, 1997, p. 21). È la voce di un narratore che seleziona queste vicende, che racconta il percorso conoscitivo e di integrazione dell'ingegnere piemontese con piglio antropologico. Lemonnier, come molti lettori, deve essere informato sul quadro all'interno del quale si svolge la trama e soprattutto sulle modalità attraverso le quali si palesa il conflitto tra le parti e, in qualità di portatore di un punto di vista estraneo, agisce all'interno del romanzo come catalizzatore di informazioni e all'esterno del romanzo – cioè in direzione del lettore non-vigatese – da informatore capace di superare l'ingannevole soglia letterale del testo. Egli, grazie all'esperienza, ha «imparato a capire qualche cosa dei siciliani» e cioè che «non erano le parole che dicevano, non erano i gesti che facevano [...]: bisognava invece stare attenti a come facevano quei gesti» (Camilleri, 1997, p. 20). Ma, proprio perché ancora non sa bene come leggere i segni e non conosce tutte le implicazioni complesse della scacchiera delle relazioni, deve giovare spesso di 'guide' che lo aiutino a ricostruire i fatti. E come suo informatore – e quindi indirettamente anche nostro – agisce appunto quel 'paesano', suo oscuro omologo vigatese, che svela «quale carica di ironia, anzi di feroce sarcasmo, c'era in quella che a lui era parsa un'inocentissima richiesta d'informazione» (Camilleri, 1997, p. 21).

È ovvio che nei vari passaggi delle informazioni indispensabili c'è un dislivello notevole tra quanto il torinese può imparare da altri personaggi e quanto il lettore può imparare da un narratore sapiente e letteratissimo che prima dissemina – facendosi voce ventriloqua dell'in-

⁷ Questo *paesano* ha una funzione simile a quella del contadino che spiega a Tognin, carabiniere veneziano perché il cadavere che hanno davanti ha «le gambe dentro a un sacco legato alla vita, le mani serrate dietro la schiena da una sottile cordicella» e «le scarpe consunte [...] assistimate sul petto», Camilleri, 1998, pp. 14–15. Cf. Caocci, 2020, p. 9.

gegnere – notizie sulla salute precaria di Leone XIII⁸ e poi presenta un'ineccepibile analisi retorica del conflitto tra il signore palermitano e il commendator Madonia.

In questo caso – ce lo dice il narratore riferendosi però alla presa di coscienza dell'ingegnere – abbiamo a che fare con una modalità della comunicazione, il sarcasmo, che sarebbe risultata inefficace senza quelle informazioni di carattere storico e relazionale e senza l'ulteriore specificazione di carattere performativo che introduce il dialogo tra i due: «un signore ben vestito, di una certa età, si era avvicinato cerimoniosamente al commendatore e, evidentemente timoroso di disturbare, aveva domandato a voce piana: Scusi, mi sa dire come sta il Papa?»⁹.

Tale descrizione deve essere necessariamente attribuita al punto di vista di Lemonnier, osservatore ancora ignaro del meccanismo sottile sulla base del quale gli interlocutori entrano in contatto, e può essere valutata dal lettore come ironica solo a posteriori, quando apparirà chiaro anzitutto dalla reazione stizzita di Madonia e poi dalla prolusione didascalica della voce narrante che, in effetti, egli ha proprio l'intenzione di disturbare l'altro, che il suo approccio è 'cerimonioso', che la voce è 'piana' non perché l'uomo è garbato e mite, ma perché vuole enfatizzare l'impatto della stiletta sarcastica sul suo avversario. È evidente che questo evento è di quel tipo che «non ha nulla di ironico e triste in sé, ma diventa ironico sotto una certa descrizione» (Gentile, 2012², p. 81).

All'ironia e al sarcasmo, oltre a soluzioni sintattiche e lessicali, sono associati segni pertinenti come l'intonazione della voce e la velocità dell'eloquio.

Seppur non vi sia una particolare intonazione ironica *per sé* e le caratteristiche acustiche siano influenzate dalla lingua del parlante, l'intonazione

⁸ «Da qualche tempo il giornale «La voce dell'Isola» stampava notizie non troppo allegre circa la salute di Papa Leone XIII, stremato – dicevano i giornalisti – dall'aver portato a compimento l'enciclica *Immortale Dei* sulla costituzione cristiana degli stati, e dall'averne iniziata un'altra *Christianorum*, nientedimeno che sull'emancipazione degli schiavi» (Camilleri, 1997, p. 20).

⁹ L'intero episodio su cui stiamo indulgiando si trova in Camilleri, 1997, pp. 20–22.

di un'espressione ironica è solitamente più alta o più bassa di quanto ci si aspetti. Possono essere indicativi di ironia, un rallentamento o delle pause lunghe nel parlato. (Scianna, 2018, p. 189)

Non basta, dunque, tenere conto del significato ambiguo della parola e del cortocircuito prodotto dalla frizione delle parole dette con le evidenze contestuali: occorre valutare anche fatti che la scrittura può riportare solo in modo indiretto – il comportamento, l'esecuzione orale degli enunciati, l'espressione del volto – e domandarsi perché dalle prospettive del personaggio e del lettore *intelligendum est contrarium quod dicitur*.

Sono semplicemente affermazioni false quelle dei magazzinieri che affermano di non possedere quella quantità di zolfo che invece possiedono, o possiamo considerarle – come abbiamo fatto sulla base degli indizi performativi forniti da Nené: lo «sparlucchio dell'occhio» e la «piega che spunta vicino al labbro» – affermazioni ironiche? E inoltre, affinché siano riconoscibili come enunciati ironici da tutti gli attori in causa, di quali e quanti elementi pertinenti disponiamo?

Vediamo ora ordinatamente – servendoci di lettere minuscole dell'alfabeto – come Nené nel suo rocambolesco e inutile calvario di ricerca introduce alcuni dei magazzinieri con le loro risposte. Il primo della rassegna è Ignazio Xerri, un uomo «tutto zucchero e miele e naturalmente fàvuso, che uno lo capisce da come si ingiarna a guardarsi la punta delle scarpe», che articola la sua risposta così: a) «Sul serio, sono mortificato, ma ho i magazzini vacanti. Al suo posto, provare per provare, farei un salto da Michele Navarria». Quest'ultimo, «incazzato com'era sempre per niente», fornisce una risposta meno elaborata, più secca: b) «No, manco un grammo ch'è un grammo, di sulfaro. Ho i magazzini sciutti all'osso» (Camilleri, 1997, p. 11).

Di grande interesse ai fini del nostro lavoro sono il discorso piuttosto articolato di un anonimo addetto e quello chiaro e distinto di don Saverio Fede, nemico giurato dei Barbabianca. Il primo, ossequioso ed enfatico, si rivolge a Nené in questo modo:

c) Spiacentissimo, don Nené, lei non immagina con quanto piacere e devozione l'avrei favorita. Ma per disgrazia proprio ieri abbiamo dovuto

fare un carico completo e il poco che c'è rimasto è venuto a prenderselo Pasqualino Patti. Anzi, ora che ci penso, perché non prova da Patti? (Camilleri, 1997, p. 12)

Il secondo sfugge al controllo di Nené perché incastonato in una scena che vede coinvolti solo i nemici di Totò Barbabianca e si svolge a casa di don Saverio:

- d) Non c'è bisogno che nessuno mi preghi. Diglielo, che io ai Barbabianca li voglio sapere cancellati dalla faccia della terra. Nei miei magazzini zulfaro non ce n'è per gente che non sa campare. Salutami don Ciccio. (*ibid.*, p. 15)

Anzitutto andrà notata la grande competenza sociale e retorica di Nené, il quale definisce le persone sulla base di osservazioni comportamentali di lunga durata. Egli sa, per esempio, che Xerri è «naturalmente fàvuso», che Navarria è sempre scontroso e per questa ragione prevede non solo il contenuto, ma anche la forma delle risposte. Questi giudizi minano la credibilità del significato letterale degli enunciati e, poiché insistono su elementi comportamentali e psicologici, stabiliscono la complementarità del piano comunicativo e di quello espressivo al fine di orientare il lettore alla ricerca di un senso traslato. Sarà facile notare inoltre che l'anticipazione del profilo del primo e del secondo magazziniere contiene anche indicazioni di ordine testuale: se Nené osserva che Ignazio Xerri è «tutto zucchero e miele» e associa questa caratteristica alla falsità dell'uomo, allora sta anticipando una serie di aspetti strutturali, linguistici e retorici dei discorsi che seguiranno, soprattutto a) e c). Troppo «zucchero e miele», cioè un linguaggio sostenuto, enfatico, affettato, fitto di iperboli, estremamente ossequioso sono infatti spie tipiche degli enunciati ironici. In a) l'interlocutore si dichiara, non semplicemente 'dispiaciuto' di non poter assecondare la richiesta, ma addirittura 'mortificato', in b) l'anonimo inizia con un superlativo cerimonioso, *spiacentissimo*, e afferma che se avesse potuto, avrebbe 'favorito' Nené con 'piacere e devozione' e continua con grande reverenza il suo discorso del tutto privo di regionalismi.

L'unico caso in cui siamo sicuri di poter intendere il senso delle affermazioni letteralmente è quello di d), che infatti non ha nulla di ironico e dice esplicitamente ciò che gli altri dicono indirettamente. Dal coro dei 'no', dal modo cioè in cui sono costruiti, con la destrezza acquisita, apprendiamo inoltre che il piano dei notabili prevede anche un versante ludico. In forza dell'ambiguità del significante e del margine di incertezza che comporta, i concorrenti di Totò Barbabianca, in attesa della nave e del definitivo trionfo, intendono prendersi la soddisfazione di vedere Nené che corre disperato dall'uno all'altro per ricevere un unico, ma studiatamente multiforme, 'no': a) lo manda dall'iracondo Navarra, c) gli suggerisce di rivolgersi a Pasquale Patti.

La presenza di molta materia linguistica *vigatese* all'interno di questo e di altri romanzi di Camilleri risponde, anche per le ragioni che abbiamo finora portato, a una strategia narrativa, attraverso la quale lo scrittore pretende di raccontare un mondo che si definisce a partire dal modo in cui comunica mescolando segni linguistici e non linguistici con informazioni di varia natura sul contesto. La forza identitaria di alcuni personaggi deriva cioè dalla speciale maniera in cui ciascuno si serve delle possibilità offerte dal campo semiotico. Chi non ha accesso alle chiavi del codice è destinato a soccombere. Viene in mente l'assurda condizione in cui si trova, nella *Mossa del cavallo* (Camilleri, 1999), il ragionier Giovanni Bovara, siciliano cresciuto a Genova, quando viene inviato a Vigàta in qualità di Ispettore dei Mulini. Egli viene percepito come un estraneo non solo perché parla il ligure e perché è un esponente dell'amministrazione italiana, ma anche e soprattutto perché si comporta – da ogni punto di vista – come un estraneo che non capisce e non vuole capire il linguaggio corrente dei vigatesi. Scoprirà presto che per sfuggire alla ragnatela di inganni orditi contro di lui, gli converrà riacquisire l'*habitus* del siciliano, riprendere cioè a parlare e persino a pensare nella lingua locale, imparare a 'comportarsi' come i suoi avversari.

Un filo di fumo, non a caso, si chiude con l'episodio tragico del naufragio, favorito dalla scarsa volontà di intendere di un farista e del capitano della pilotina di soccorso. Il comandante della nave Tomorrow, intento a governare la sua imbarcazione nel mare in tempesta di-

mentica di esporre il segnale convenzionale di richiesta di soccorso (o non sa di doverlo fare) e il capitano Caci, pur vedendo chiaramente l'estremo pericolo, decide di non intervenire. Il difetto comunicativo, anzi l'incertezza generata dall'assenza di un segno chiaro, porta il capitano Caci a sospettare che il comandante intenda ingannarlo, mettendosi nella condizione di sostenere – una volta in salvo – di non dovere nulla ai soccorritori proprio per non aver avanzato nessuna richiesta esplicita.

A questo mondo insidioso, popolato da impostori abituati a usare ogni strumento pur di raggiungere i propri obiettivi deve appartenere anche l'autore – quell'autore che, come si diceva, inserisce nel racconto personaggi che aiutino il lettore a destreggiarsi nell'opacità del linguaggio e un narratore prodigo di informazioni – il quale, quando può operare in proprio, senza deleghe, agisce direttamente sul lettore per illuderlo sugli esiti estremi del racconto. Subito dopo il titolo e in diretta connessione con esso, c'è infatti una minuscola epigrafe che serve a introdurci alla lettura: ... *un bel dì vedremo / levarsi un fil di fumo sull'estremo / confin del mare. / E poi la nave appare...*

Si tratta di una citazione ricavata dalla prima parte del II atto della *Madama Butterfly* di Illica e Giacosa, un'aria eseguita dalla protagonista sulla struggente musica di Giacomo Puccini, tanto familiare all'orecchio e all'immaginario di molti, da suscitare importanti attese riguardo al momento della comparsa all'orizzonte del filo di fumo che tutti attendono. La posizione liminare, la notorietà dell'intera trama dell'opera attribuiscono a questo breve richiamo un valore prolettico rispetto all'evoluzione del romanzo. L'intenso canto di Cho-Cho-San, ancora ignara degli esiti tragici del suo amore e in attesa del ritorno di Pinkerton, ci fa credere che la Tomorov arriverà a Vigàta per scatenare conseguenze tragiche e ingiuste. Si tratta però del primo caso di *deceptio* – così lo definisce Bruno Porcelli (1998) – fra tanti che incontreremo. La citazione – almeno nella misura in cui ci avverte che alcuni di quelli che attendono il filo di fumo nell'imboccatura del porto resteranno delusi – anticipa in effetti un finale tragico, ma non del tipo annunciato. La nave del romanzo non arriverà mai a destinazione perché – come abbiamo detto – fa naufragio. L'amore inoltre non è tra i temi che

muovono gli eventi del romanzo, se non per l'incidentale e «boccaccesca vicenda della signora Helke, nuora del protagonista» che si accoppia clandestinamente con Totuzzo, figlio della cameriera di Totò Barbabianca (Porcelli, 1998, p. 99). L'azione ipertestuale di cui è responsabile l'autore serve da un lato a trasferire il vizio principale di Pinkerton, ovvero il cinismo del fedifrago, sul protagonista del romanzo, Totò Barbabianca, e sull'intera comunità vigatese e, da un altro lato, a depistare le attese dei lettori.

La sua funzione più importante è in effetti quella di mostrare l'adesione dell'autore al codice che governa le relazioni sociali nel mondo immaginario di Vigàta, un codice oneroso da praticare e da apprendere, fondato su strategie comunicative tanto opache e infide.

BIBLIOGRAFIA

- Camilleri, A. (1978). *Il corso delle cose*. Siena: Lalli.
- Camilleri, A. (1980). *Un filo di fumo*. Milano: Garzanti.
- Camilleri, A. (1995). *Il gioco della mosca*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1997). *Un filo di fumo*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1997)². Glossario. In *id.*, *Un filo di fumo* (p. 123). Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1998). *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1998)². Le mani avanti. In *id.*, *Il corso delle cose* (pp. 139–145). Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1999). *La mossa del cavallo*. Palermo: Sellerio.
- Arcangeli, M. (2004). Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano. In G. Marci (Ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri* (pp. 203–232). Cagliari: Cuec.
- Bertini Malgarini, P., & Vignuzzi, U. (2008). Capitoli per una storia linguistica del giallo all'italiana. *RID, Rivista Italiana di Dialettologia*, 32, 185–207.
- Caocci, D. (2020). Premessa. In *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)* (pp. 7–13). Cagliari: Grafiche Ghiani.
- Danti, L. (2014). «Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri. *Italianistica*, 43/3, 115–124.
- Gentile, F. P. (2012). Teorie dell'ironia. *AphEx*, 6, 1–32.

- Gentile, F. P. (2012)². Ironia. *APhEx*, 6, 74–99.
- Librandi, R. (2010). Nuovi plurilinguismi nella narrativa meridionale? In P. Del Puente (Ed.), *Dialetti: per parlare e parlarne, Atti del I Convegno internazionale di Dialettologia (Potenza-Matera, 30–31 ottobre 2008)* (pp. 77–92). Potenza: Hermes.
- Longhitano, S. (2001). Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri. In M. Lamberti, & F. Bizzoni (Eds.), *La Italia del Siglo XX. IV jornadas internacionales de estudios italianos* (pp. 327–345). Facultad de Filosofia y Letras – Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
- Marci, G. (2019). Isole mediterranee nell’immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa). In M. E. Ruggerini, V. Szóke, & M. Deriu (Eds.), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società* (pp. 257–310). Milano: Prometheus.
- Matt, L. (2011). *La narrativa del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Matt, L. (2020). Lingua e stile della narrativa Camilleriana, In D. Caocci, G. Marci, & M. E. Ruggerini (Eds.), *Quaderni Camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)* (pp. 39–93). Cagliari: Grafiche Ghiani.
- Porcelli, B. (1998). *Un filo di fumo*. Romanzo siciliano di Andrea Camilleri. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 27/1, 99–103.
- Scianna, C. (2018). ‘Lui ha detto che’. Un approccio filosofico alla pratica del discorso indiretto sarcastico. *Rivista italiana di Filosofia del linguaggio, Special Issue: Italian Society of Philosophy of Language*, 187–201.
- Sulis, G. (2010). Alle radici dell’idioletto camilleriano. Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998). *Letterature Straniere &*, 12, 249–278.
- Zangrandi, S. (2016). L’ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri. In A.M. Morace, & A. Giannanti (Eds.), *Letteratura della letteratura* (pp. 1189–1202). Pisa: ETS.

Riassunto: L’articolo svolge alcune considerazioni intorno ai modi di rappresentazione delle relazioni all’interno della comunità vigatese nei romanzi di Andrea Camilleri e più in particolare in *Un filo di fumo*. L’osservazione da cui partiamo è che la misurazione della quantità di sicilianismi e la valutazione della qualità della lingua siculo-italiana possa fornire dati utili solo se si combina la prospettiva semantica con quella pragmatica. Analizziamo perciò il rapporto che intercorre tra le indicazioni extralinguistiche fornite dal narratore e dai personaggi e i dialoghi disseminati nel romanzo per notare che per accedere al senso di molti enunciati occorre sospettare della lettera del testo. I parlanti fanno continuamente ricorso a strategie discorsive oblique, tra le quali l’ironia e il sarcasmo – per come vengono intesi nei più recenti studi di filosofia del linguaggio – risultano prevalenti. Per questa ragione – ovvero perché l’ironia non si dà quasi mai con un significato isolabile da un contesto ambientale, relazionale e storico – narratore e personaggi del romanzo hanno

il compito di elargire al lettore informazioni indispensabili. Il mondo siciliano-vigatese che emerge da certi romanzi di Andrea Camilleri si caratterizza per una semiotica specifica, che può essere decifrata solo se si possiedono competenze linguistiche e culturali adeguate.

Parole chiave: Andrea Camilleri, ironia, sarcasmo, pragmatica, identità

How to reference this article

Bartkowiak, J. (2020). La Medusa decapitata: la donna nel racconto ecfrastrico *La ripetizione* di Andrea Camilleri e nel quadro *La Vucciria* di Renato Guttuso. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 55–72.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.4>

Joanna Bartkowiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polonia

joanna.bartkowiak@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-1564-8670

LA MEDUSA DECAPITATA: LA DONNA NEL RACCONTO ECFRASTICO *LA RIPETIZIONE* DI ANDREA CAMILLERI E NEL QUADRO *LA VUCCIRIA* DI RENATO GUTTUSO

THE DECAPITATED MEDUSA: THE WOMAN IN THE ECPHRASTIC WORK *LA RIPETIZIONE* BY ANDREA CAMILLERI AND IN THE PAINTING *LA VUCCIRIA* BY RENATO GUTTUSO

Abstract: The main focus of this article is to find an image of the woman, provided by an ekphrastic work by Andrea Camilleri, *La ripetizione*, corresponding to a famous painting by Renato Guttuso, *La Vucciria*. The duality of the perception of the woman, in the rich and multi-millennial Sicilian culture, is reflected in the writer's narrative through a clash of roles and an inversion of the positions commonly assigned to individuals by society. The analysis highlights the mutual exchange of *glazes*, defined by Laura Mulvey as "male" and "female," and the installation within the framework of the observer reflected by the mirror, as proposed by Michel Foucault. The reflections of psychoanalysts, in particular Julia Kristeva and Melanie Klein, provide some explanations regarding the coexistence of the cult of the mother with the desire for matricide. According to these theories, the figure of the male child remains forever burdened by an insoluble sense of guilt and frustration. Consequently, the male protagonists of Camilleri are tormented by a terror of and a disdain for the female body. In fact, their domination proves to be only illusory: the image of the woman is overwhelming and threatening like that of *Trinacria*, the mistress of Sicily. Finally, the male, fighting for his own identity, commits matricide and the Medusa is beheaded.

Keywords: portrait, woman, Camilleri, Guttuso, matricide

La donna siciliana, a partire dal Medioevo, appare sempre nelle arti e nella poesia come un personaggio presente ma sfuggente¹. Risalendo alla tradizione letteraria esistente, già alla corte di Federico II la sua rappresentazione sembra molto offuscata². Parallelamente l'importanza e la posizione della donna nella società siciliana (anche se considerata "ambigua") è costituzionale poiché simbolicamente la Sicilia "è una donna": il suo volto femminile è quello della Medusa. La testa mostruosa della Medusa (la più famosa delle tre sorelle mitologiche, rappresenta la perversione intellettuale), fa parte del simbolo più antico della Sicilia: la Trinacria.

L'articolo propone uno studio del caso³ attraverso un'analisi comparativa riguardante due particolari opere di due autori siciliani: lo scrittore Andrea Camilleri (1925–2019) e il pittore Renato Guttuso (1911–1987). In particolare, il testo verterà sulla ricostruzione del ritratto letterario e artistico della donna nell'opera efrastica *La ripetizione* confrontandolo con il quadro *La Vucciria*. Le donne, come notato da Giuseppe Fabiano, "sono state un punto di riferimento importante" (Fabiano, 2019, p. 69) per Camilleri: il figlio unico ha "vissuto in una casa dove le donne della famiglia avevano un ruolo centrale" (*ibid.*). Lo dimostrano i romanzi dove la donna o le donne esercitano un ruolo cruciale o persino sono la chiave di tutta la narrazione: basta menzionare opere come *La pensione Eva* (2006), *Il tailleur grigio* (2008), *Trilogia delle metamorfosi*

¹ La sua immagine proviene soprattutto dalla mente, dalla memoria, troppo grande per gli occhi del poeta: "come pote sì gran donna entrare per gli ochi miei che sì piccioli sone?" (Giacomo da Lentini, *Or come pote sì gran donna entrare*). A volte, la donna è proprietaria di poteri quasi soprannaturali: gli occhi che inducono ad innamorarsi con un solo sguardo: "Uno piasente sguardo coralmemente m'ha feruto, und'eo d'amore sentomi infiammato" (Pier delle Vigne, *Uno piasente sguardo*).

² L'attenzione dei poeti non si focalizzò particolarmente sulla figura della donna ma, piuttosto, sul fenomeno dell'amore in sé e, di conseguenza, sui processi interni che avvengono nella mente di un individuo. La rappresentazione dell'oggetto d'amore è "un'immagine mentale", "una rappresentazione iconica" o riprodotta "al proprio interno un'immagine fantasmatica", si veda il saggio di Paolo Borsa (Borsa, 2016).

³ Non è intenzione dell'autrice trarre conclusioni generali riguardanti tutta la narrativa di Camilleri. L'esito di questa ricerca concerne soltanto le due opere in questione, *La ripetizione* e *La Vucciria*.

(2009), *La rivoluzione della luna* (2013) o *Noli me tangere* (2016). Un esempio eclatante di questo interesse è il racconto autobiografico intitolato semplicemente *Donne*, pubblicato nel 2014. *La ripetizione*, il breve racconto di Camilleri, uno dei più conosciuti e letti scrittori siciliani contemporanei, è solo un pezzo microscopico della sua immensa narrativa, di grande notorietà e di grande diffusione, ma illustra bene anche il suo particolare interesse per l'arte e il rapporto tra parola e immagine, letteratura e pittura, e, persino, l'interazione di tutte le forme d'arte. Questione, questa, che era già stata materia di studio per altri ricercatori (Ladogana, 2016; Marci & Ruggerini, 2020).

La parte introduttiva di questo lavoro sarà dedicata alla dualità della percezione della donna nel contesto della storia e della cultura siciliana: si può percepire la donna come erede del matriarcato, con il viso prepotente e spaventoso, oppure sottomessa al maschio, resa oggetto e ridotta al ruolo procreativo. Verrà poi evidenziato come, adeguatamente, Andrea Camilleri e Renato Guttuso, nelle opere in questione, rivoltino totalmente le immagini dei loro soggetti e, soprattutto, che essi cercando di delineare la figura della donna, finiscano invece col descrivere l'uomo. A questo fenomeno verrà in seguito dato il nome di "inversione". Effettivamente l'uomo del racconto di Camilleri combatte per la sua identità moderna utilizzando come suo cavallo di battaglia il disprezzo per la femmina, espressione della tradizione patriarcale, compiendo così il simbolico "matricidio". Questo fenomeno è visibile in quella che da ora in poi verrà qui chiamata "decapitazione della Medusa", una nota simbologia presente nella storia dell'arte⁴.

LA TRAMA DE *LA RIPETIZIONE*

La trama del racconto *La ripetizione* è composta da due filoni narrativi paralleli collocati in due periodi distanti tra di loro (nel Seicento e nella contemporaneità). Grazie a questo espediente narrativo, la sospensione tra due epoche che si intrecciano continuamente, viene raccontato

⁴ *Perseo con la testa di Medusa* di Benvenuto Cellini, *Scudo con testa di Medusa* di Caravaggio, *Medusa* di Gian Lorenzo Bernini, *Medusa* di Peter Paul Rubens ecc.

il destino di due donne: Anna Canzoneri (secentesca) e un'altra Anna (contemporanea) che, il sabato mattina, fa la spesa al mercato *Vucciria*, dipinto da Renato Guttuso⁵. Le testimonianze di due venditori, Agnozio Calandrino e Michele Mattarulo, di fronte alla Santa Inquisizione, rivelano che Anna Canzoneri fosse una creatura dai poteri sovranaturali, con una voce forte, la quale, a Calandrino, aveva immobilizzato le gambe. Tutti e due furono affascinati dal suo aspetto attraente, rimanendo poi delusi e gelosi poiché ella al mercato, di fronte a loro, s'incontrava con il suo amante, Antonello Moscato. Calandrino conferma che Anna Canzoneri sia la "donna di fora", cioè una strega. Nel frattempo, Anna contemporanea, come nel quadro, in cerca di carne da acquistare, incontra un bell'uomo, Antonello. Ella è stata vista da un venditore di carne, ed è proprio lui a sospettare che la vicinanza corporale con Antonello abbia provocato in Anna qualche effetto sensuale. Mentre l'Inquisizione, nella realtà secentesca, pronuncia la sua sentenza e condanna la donna "a esser murata viva in una delle secrete dello Steri" (Camilleri, 2011, p. 19), Camilleri propone la sua riflessione sulla situazione della donna sicula dei tempi nostri, la quale sembra non essere cambiata con il passare del tempo⁶.

LA SICILIA COME UNA DONNA – UN QUADRO COMPLESSO

Il tempo, questo peculiare intreccio di epoche, recitando altresì il ruolo di uno scheletro strutturale della narrazione de *La ripetizione*, è sicuramente una delle chiavi interpretative importanti da cui bisogna iniziare quest'analisi. Il quadro complessivo dell'evoluzione storica dell'im-

⁵ Camilleri dichiara apertamente che lo scenario è preso direttamente dal quadro di Guttuso (Camilleri, intervista video su *Il quadro nero*). Delle somiglianze e differenze tra il quadro con tutti gli abbozzi e il racconto di Camilleri scrive Paulina Malicka (2014).

⁶ Lo testimoniano le ultime parole del racconto riguardanti la situazione di Anna contemporanea: "Ora sa che il sò destino è signato, qualisiasi cosa che possa succediri non potrà cangiarlo. Manco se Peppe la mura viva dintra a 'na cammara" (Camilleri, 2011, p. 19).

magine della donna sicula (compresa quella mitica) e la sua posizione sociale è cruciale per la comprensione delle briciole di realtà storiche inserite nel testo da Camilleri.

Come riportato da varie fonti storiche e da ricerche archeologiche (Ampolo, 1989; Bosi, 1989a), le popolazioni prima della colonizzazione greca iniziata nell’VIII secolo a. C. in Sicilia furono: i Siculi, i Sicani e gli Elimi. Uno dei culti originali e molto diffusi nella Sicilia centrale⁷, fu quello della Grande Madre Vergine Kore (cf. Martorana, Angelini, & Greco, 1995, pp. 15–16), associato poi a quello della dea greca Demetra. È anche storicamente accertato che un simbolo presente in Sicilia, ancora prima dell’arrivo dei Greci, fosse la Trinacria. Ciò che distingue la Triscele (o Trischele), simbolo noto⁸ nell’Asia Minore, nell’Attica, nei paesi celtici e l’isola britannica di Man, dalla Trinacria, il simbolo proprio della Sicilia, è la presenza del *gorgòneion*. Il *gorgòneion*, cioè la Medusa. La più nota delle tre sorelle Gorgoni, decapitata da Perseo, viene considerata come il simbolo della donna di potere ed è altresì dotata di una certa cattiveria. Il suo ruolo nell’emblema siciliano fu probabilmente quello di spaventare i nemici rappresentando una terribile e minacciosa protettrice. Col passare del tempo, dopo Greci e Romani, si affermò in Sicilia il cristianesimo, probabilmente nel II secolo d. C., come testimoniano le prime sepolture cristiane trovate sull’isola. Una delle prime martiri del cristianesimo in Sicilia fu Sant’Agata, vissuta nel III sec., la patrona di Catania e una delle quattro patronne di Palermo. È proprio grazie a questa apertura mentale verso i diversi culti, all’adorazione popolare delle sante vergini, senza considerare le 70 emanazioni della Madonna, che il culto della donna è sopravvissuto in Sicilia. Il cristianesimo ha portato con sé anche un altro modo di percepire la donna, vista come una persona spiritualmente debole. Come si evince dal *Nuovo Testamento*⁹, la figura della donna rimane per sempre gravata

⁷ In particolare si tratta della provincia di Enna, situata nelle zone occupate dai Siculi e Sicani che, in questo territorio, si mescolavano continuamente.

⁸ Tracce dal VII secolo a. C.

⁹ “La donna impari in silenzio, con tutta sottomissione. Non concedo a nessuna donna di insegnare, né di dettare legge all’uomo; piuttosto se ne stia in atteggiamento tranquillo. Perché prima è stato formato Adamo e poi Eva; e non fu Adamo ad essere

dal peso del peccato originale collegato con la sua sessualità e, dunque, ella è obbligata all'obbedienza al maschio, alla sottomissione e al dovere di procreare. La diffusione della fede cristiana e il potere della Chiesa portarono anche ad instaurare in Sicilia una variante più oppressiva dell'Inquisizione, quella spagnola, con sede nel Palazzo Chiaramonte (Steri), a Palermo. Essa nel racconto di Camilleri interroga Anna Canzoneri sulla sua presunta stregoneria.

Secondo Giuseppina Giudici, abituati alle invasioni di popoli provenienti da tutte le direzioni, i siciliani impararono ad essere sospettosi riguardo a qualsiasi struttura statale, stabilita dai governatori di quest'isola in ogni periodo storico (Giudici, 1997, p. 13). All'interno di questa mentalità la donna diventa l'elemento centrale della vita familiare. Ella è "la sacerdotessa del focolare", concentrandosi soprattutto sulla cura della famiglia e dei figli, senza mostrare il minimo interesse per l'esterno, inteso come spazio di partecipazione alla vita sociale. La sua continua neutralità sul campo della politica o della religione, infine, la rende più vulnerabile alle leggi emanate con effetti misogini o alle superstizioni. Nel 1734, a Palermo, fu pubblicata un'opera antifemminista *Lu vivu mortu* di Luigi Sarmento¹⁰, dove la donna viene posta come origine di ogni male. Tuttavia, in questo periodo troviamo anche quattro opere pre-femministe scritte in risposta tra il 1735 ed il 1740 da Genoveffa Bisso dell'Accademia degli Ereini, Dorotea Isabella Bellini Guillon, monaca clarissa, Pietro Pisani da Palermo e Vincenzo di Blasi. Nel suo saggio intitolato *La verità manifestata, Apologia in favor delle donne* pubblicato nel 1735, Pietro Pisani cerca di affermare che non è stata Eva a commettere il peccato originale, ingannata dal demonio, ma che invece il colpevole sarebbe Adamo che non obbedì al diretto insegnamento di Dio (Pisani, 1735, p. 5). Dal ripasso della storia risulta allora un quadro del mondo femminile siculo, dell'isola, dell'antica dea precerealicola che non ha bisogno dell'uomo in cui si instaurò col tempo

ingannato, ma fu la donna che, ingannata, si rese colpevole di trasgressione. Essa potrà essere salvata partorendo figli, a condizione di perseverare nella fede, nella carità e nella santificazione, con modestia." 1 Tim 1:11-15.

¹⁰ In particolare, per quanto riguarda la traduzione dal siciliano antico, si veda il testo di Santi Correnti (1989).

una cultura patriarcale, abbinandola spesso incoerentemente all'essenza primaria siciliana. Con l'avvento delle nuove culture e civiltà la figura del maschio, erede di Adamo, e il suo ruolo dominante, ha predominato imponendosi nettamente sulla donna e provocando la collisione di credenze e culture opposte che non sarebbero mai potute andare d'accordo.

IL FENOMENO DE "L'INVERSIONE"

Così come *La ripetizione* costituisce un invito alla lettura doppia con il quadro guttusiano, Camilleri stesso incoraggia il lettore alle letture multiple della storia e della cultura. Le realtà, i fatti storici, gli spazi, i simboli, i nomi e il modo di percepire il mondo: tutto è connesso e dura nonostante lo scorrere del tempo. Inoltre, solo in questo modo sarà possibile la riflessione globale sulla condizione della donna nell'universo siciliano. Ecco le parole con le quali l'autore, prendendo spunto dalla lettura del quadro *La Vucciria* di Guttuso, introduce l'idea della divisione narrativa nel racconto e il suo titolo:

Che cosa viene un secondo dopo che gli sguardi dei due personaggi centrali si incrociano? I due personaggi centrali intendo: il giovane rivolto verso di noi con il maglione giallo e la ragazza di spalle che si sta avvicinando a questo giovane. È inevitabile che da lì a un momento si guarderanno. La domanda è: e se si fossero già guardati?¹¹ Se si fossero già guardati non ai giorni nostri ma tanto tempo fa? E quest'incontro è forse la ripetizione di un incontro avvenuto in un altro tempo e un'altra storia, durante l'Inquisizione in Sicilia? (Camilleri, intervista video su *Il quadro nero*)

Con queste parole Andrea Camilleri introduce anche due personaggi e le loro nuove incarnazioni: Anna e Antonello che potrebbero essere le stesse persone, vissute però in tempi diversi. Anche se, in realtà, è solo il tempo che cambia. Invece Piazza Caracciolo, il nucleo centrale del

¹¹ Nell'altro romanzo intitolato *Noli me tangere* Camilleri torna alle questioni riguardanti il tocco e lo sguardo. Nelle parole "Ma si sono già toccati!" (Camilleri, 2016, p. 60) che riguardano un'immagine del famoso incontro del Cristo Risorto e la Maddalena, risuona la sua proposta di oltrepassare o reinterpretare le immagini insediate da secoli nelle menti.

mercato detto Vucciria, rimane lo stesso. Proprio lo spazio, la struttura del racconto *La ripetizione*, oltre che la composizione della *Vucciria* di Guttuso, paradossalmente negano il posto centrale del presupposto soggetto del ritratto e della narrazione. Come è possibile evincere, la donna, che avrebbe dovuto essere un soggetto, diventa invece una spettatrice. Non sembra tuttavia una pratica comune ai pittori, ritrarre di spalle la persona-chiave del quadro, come ha fatto Renato Guttuso. La donna guttusiana sembra non partecipare allo spettacolo, quasi come se entrasse in scena dall'esterno. Nel quadro di Guttuso coesistono infatti due sguardi, in accordo con l'analisi di Michel Foucault del quadro *Las meninas* di Velázquez, quello del creatore della composizione e poi "quello verso il quale [il quadro] si offre" (Foucault & Panaitescu, 2016, loc 488). Seguendo le parole di Foucault:

il guardante e il guardato si sostituiscono incessantemente l'uno all'altro. Nessuno sguardo è stabile o piuttosto, nel solco neutro dello sguardo, che trafigge perpendicolarmente la tela, soggetto e oggetto, spettatore e modello invertono le loro parti all'infinito (Foucault & Panaitescu, 2016, loc 286)

Anche nel quadro di Guttuso i ruoli dei soggetti e degli spettatori, come riflessi in uno specchio, si invertono continuamente "l'uno all'altro". Secondo l'analisi proposta da Laura Mulvey (Mulvey, 1989, pp. 14–26), nelle società patriarcali il ruolo dello spettatore è riservato solamente al maschio, in quanto il suo sguardo¹² ha un carattere "attivo", in opposizione alla passività femminile. Nel racconto *La ripetizione*, la descrizione del cammino dell'Anna contemporanea in Vucciria si interseca con la narrazione dell'udienza secentesca, dove l'altra Anna viene descritta e accusata di stregoneria. A tutte e due mancano quasi le parole¹³. Esse dicono poco o niente, per questo possono essere considerate (come nel quadro *La Vucciria*) piuttosto come delle spettatrici in recite messe in scena dai maschi. Anna Canzoneri parla solo alla fine

¹² *Male gaze* (sguardo maschile).

¹³ L'argomento frequente nella letteratura femminile e nelle ricerche femministe, si vedano per es. le opere di Dacia Maraini (*La lunga vita di Marianna Ucrìa*) o Antonella Cilento (*Lisario o il piacere infinito delle donne*).

dell'udienza¹⁴, dopo essere stata interrogata dall'Inquisitore e prima di sentire la sentenza. Non confessa il peccato, ammette di aver sofferto e di aver goduto, non si pente ma, al contrario, accusa i maschi per le loro false testimonianze. Di nuovo Camilleri inverte i ruoli e la condannata diventa l'accusatore. Accusata di stregoneria l'Anna secentesca, a differenza dell'Anna contemporanea, ha anche il suo cognome: si chiama Canzoneri. Quel cognome non poteva essere stato scelto da Camilleri a caso. Esso è proprio il cognome dell'ultima vittima dell'Inquisizione di Steri (Di Marzo, 1770): il maschio, Antonino Canzoneri (Cansuneri), che fu bruciato vivo il 22 marzo 1732 alle ore 12:30¹⁵.

LA DECAPITAZIONE DELLA MEDUSA

La breve e simultanea analisi del quadro e del racconto ha rivelato il loro legame reciproco e inseparabile. Pertanto, si propone di continuare quest'indagine prestando molta attenzione agli elementi che compongono il dipinto. Esiste una pratica frequente nei laboratori pittorici, fatta per verificare la composizione e per valutare l'armonia e l'estetica del quadro. Quest'ultimo viene girato sottosopra in modo da permettere al pittore-spettatore di distaccarsi dagli oggetti figurativi e concentrarsi soprattutto sulle macchie di colore, sulle linee e le loro relazioni. Dopo "aver girato" *La Vucciria* una cosa diventa ovvia, cioè che questo quadro ha come suo punto centrale un oggetto che si trova precisamente al centro del quadro: l'ovale bianco della ciotola con le mozzarelle¹⁶. La seconda cosa che emerge da questo esperimento è l'importanza del corpo del bue, il quale sembra fare da contrappeso alla figura femminile in bianco. Dunque, perché qualche semplice ciotola sarebbe così

¹⁴ La stessa è la costruzione del romanzo *Noli me tangere* (Camilleri, 2016) dove la protagonista scomparsa Laura Garaudo, assente durante la narrazione e punto di interesse di tutte le conversazioni dei maschi, appare solo in uno degli ultimi capitoli per una breve conversazione.

¹⁵ Dopo circa tre secoli le sculture dei tre cavalli provenienti dalla scenografia della *Norma* di Bellini vengono esposte nell'atrio di Palazzo Chiaramonte-Steri. Il loro autore, scultore si chiama: Michele Canzoneri.

¹⁶ Il risultato viene confermato dopo aver eseguito le diagonali.

importante da metterla al centro della tela? L'unica spiegazione logica sarebbe che la ciotola è l'oggetto verso il quale lo spettatore nel primo momento punta i suoi occhi, e così è lo stesso per la donna dipinta di spalle.

Come racconta Fabio Carapezza Guttuso (2011, p. 31), prima di affrontare la sua grande tela, il pittore prepara tre abbozzi. Tranne la tela finale, solo nel primo collage preparativo la testa della donna è diretta in avanti, ma lì non c'è invece la figura dell'uomo. Il maschio appare nell'ultimo schizzo in bianco e nero ma, nello stesso quadro, la donna gira la testa a destra. Sembra che l'idea guttusiana non sia quella di sottolineare l'incontro degli occhi dei due ma che egli, invece, intenda far capire allo spettatore esterno che lei guarda la ciotola, mentre è proprio lui che la guarda di fronte.

Joan Rivière, nel suo lavoro intitolato *Womanliness as a Masquerade* (Rivière, 1986), pubblicato per la prima volta nel 1929, descrive la spettatrice femminile come una donna partecipante alla mascherata. Shohini Chaudhuri, nel suo libro dedicato alle teoriche del cinema femministe, analizzando il testo della Rivière scrive: "i personaggi femminili che si mascherano vengono spesso puniti, ad esempio *femmes fatales* che cercano di usurpare l'attività maschile del guardare, o eroine di film horror il cui sguardo terrorizzato è dominato dallo sguardo del mostro" (Chaudhuri, 2006, pp. 41–42, trad. JB). Infatti, la donna in bianco di Guttuso si maschera usurpando il suo sguardo quando entra nel telaio. Similmente al quadro di Velázquez analizzato da Michel Foucault, anche nella *Vucciria* possiamo identificare due sguardi che si intrecciano, facendo in questo modo emergere anche i due spettatori. La donna in bianco, la *femme fatale* del racconto di Camilleri guarda la ciotola. L'uomo in giacca che la guarda di fronte, che nel racconto di Camilleri porta il nome Antonello, si maschera, riflesso nello specchio il viso dell'autore del quadro, il pittore Renato Guttuso. Secondo la teorica del cinema, l'americana Mary Ann Doane lo sguardo maschile intersecando lo sguardo femminile nello stesso tempo lo cancella (Chaudhuri, 2006, p. 42). Secondo Laura Mulvey, lo spettatore esterno segue e si identifica sempre con il *male gaze*, dunque assume solo il punto di vista maschile. In questo contesto, la donna resta per sempre

identificata come un oggetto sessuale. Infatti, nella *Vucciria* è inevitabile notare anche la cesellata forma del corpo della donna in bianco – con la sua parte posteriore attraente. Sembra un “oggetto” del quadro sul quale tende lo sguardo dello spettatore. La donna, che partecipa all’esibizione delle merci sul mercato, è fisicamente e totalmente incorporata nella realtà e, come altri oggetti, anche nella “natura morta” della *Vucciria*. Cosa sottolineata anche da Guttuso, che ha contrapposto il corpo del bue alla donna. Werner Haftmann interpreta l’ultima grande versione della *Vucciria* in olio in questa maniera:

Quest’ultimo dipinto è una visione sintetica del turbolento e chiassoso mercato di Palermo, un’enorme natura morta con oggetti stipati e ammassati gli uni sugli altri, fra i quali si muovono gli acquirenti. Nonostante le presenze umane, i veri protagonisti di questo scenario traboccante sono le cose (Haftmann, 2014, loc 279–283)

In tal modo, l’immagine della donna viene ridotta ad essere anche lei la rappresentazione di “una cosa” – è, piuttosto, un pezzo di “carne” privata della sua spiritualità. Poiché essere carne significa essere esclusi dalla comunione umana, significa essere un animale e, come tale, non avere il privilegio di poter decidere della propria vita.

Anche le donne de *La ripetizione* di Camilleri sono rappresentate in modo fisico, carnali e sensuali. Vedendo il sangue della carne nel mercato “Anna prova dintra di lei ‘na sinsazioni stramma di arrimisculiamento che le parte dalla nuca e le arriva ai piedi e che non accapisce di che natura è” (Camilleri, 2011, p. 10). Camminando nella *Vucciria*,

si senti trimoliare le gamme, l’assuglia ’mprovviso un senso di languidizza come doppo ’na fevri e avverte che ’na pica di sudori le vagna il petto e le cosce, proprio come le capitava quanno Peppe, ai primi tempi del matrimonio, appena corcato l’abbrazzava e le faciva accapire la ’ntinzioni (*ibid.*, p. 12)

E quando alla fine incontra al mercato Antonello, bello e sconosciuto, “Anna prova lungo la schina dorsali un addrizzuni di friddo. [...] Il so corpo si fa senza volirlo leggermenti rigido” (*ibid.*, p. 13).

Così come l'oggettivazione sessuale risulta dal disprezzo, anche l'emanazione della sessualità è la ragione dell'odio diretto alle donne. L'accusa dell'Inquisitore, nella parte riguardante la realtà secentesca, descrive come: "voi in suo potere ridotto l'avete e costretto a carnali congiungimenti anche contro natura" (Camilleri, 2011, p. 16). Tuttavia, esso riguarda soltanto il rapporto con Antonello. Nondimeno un altro uomo, quello rifiutato, l'osservatore invidioso, un certo Agnozio Calandrino si sente minacciato. Possiamo leggerlo direttamente dalle parole di Camilleri: "Non sentia quali parole ella dicea a Michele Mattarulo, ma io veda lui viepiù pallido in volto diventare e le membra tenere immobili fino a quando con molta difficoltà si mosse siccome sonnambulo" (*ibid.*, 2011, pp. 10–11). Questa donna la si può immaginare come una bellezza straordinaria con i capelli lunghi e brillanti (una visione che allude esplicitamente alla Medusa), piena di confidenza e di orgoglio. Con la voce stupenda, "tal voce che mutato in statua pareami, impastoiate le gambe e più non sapea indove io mi trovava..." (*ibid.*, p. 10) secondo Agnozio Calandrino. Racconta Michele Mattarulo: "io sentimmi tutto affatare. Mai audita pria aveva voce simile! Ella parlar non pareva, ma soavemente cantare come dicono far le sirene co' i naviganti..." (*ibid.*, p. 8). La protagonista viene descritta come una creatura soprannaturale, una sirena che conduce alla morte i marinai¹⁷. La sua voce – recuperata in un certo senso perché, paradossalmente, resta in silenzio durante quasi tutta la narrazione – costituisce una minaccia costante per il maschio. I due venditori possono solo osservare come essa allarga le braccia per Antonello, lo stringe e lo bacia con amore. In Sicilia,

¹⁷ L'immagine della donna-sirena con una voce ipnotizzante è ricorrente nell'opera di Camilleri dopo il romanzo *Maruzza Musumeci* appartenente alla *Trilogia delle metamorfosi* in cui appaiono anche altre figure femminili di origine fantastica *Il casellante* (2008) e *Il sonaglio* (2009): "Quella voci era un vento cävudo che ti faciva a picca a picca mancar di piso, po' ti sollevava in aria a leggìo a leggìo come 'na foglia e ti faciva perdiri dintra al celu" (Camilleri, 2007, p. 57). Si vedano articoli in merito di Vinicio Busacchi (Busacchi, 2019), Simona Demontis (Demontis, 2020), Morena Deriu (Deriu, 2019), Velasco López e Maria Del Henar (López & Del Henar, 2018) e Laura Medda (Medda, 2019).

nella quale, seguendo le parole di Vitaliano Brancati, “i discorsi sulle donne davano un maggior piacere che le donne stesse” (Brancati, 1988, p. 11) è certo che le donne provocano tanti discorsi tra maschi. Possono osservarle e fare i loro commenti, creare delle storie incredibili immaginate a causa della gelosia e dell’orgoglio maschile ferito. Perché, come dice lei stessa, lei li ha rifiutati: “E tutti i dù più e più volte m’avivano fatto proposte di giacermi secoloro molto concupendomi e promettendomi se io alle voglie loro accondiscendeva l’uno ricchi panni per vestimenta e l’altro un sacchetto di moneta d’oro. Et io sempre a loro erami negata” (Camilleri, 2011, p. 17). Anna Canzoneri è dunque indipendente ed anche autosufficiente, una persona che richiama il suo diritto di decidere della propria vita. Consapevole della propria avvenenza, Anna prosegue con le sue scelte, togliendo così all’uomo la possibilità di esercitare la propria volontà sulla donna (di lei) in quanto considerata subalterna e sdegnata.

Una delle spiegazioni possibili del disprezzo diretto verso il sesso femminile sarebbe proprio quella fornita dalle teorie sulla fobia di natura subcosciente, sulla quale indagano gli psicoanalisti. Concordemente con le parole di Julia Kristeva, il seno della donna (simbolicamente) “possiede tutto quello che egli [il bambino / il maschio] desidera, ha una quantità illimitata di latte e di amore ma che lo tiene per suo gradimento. Questa sensazione aumenta il risentimento e l’odio del bambino e di conseguenza disturba la sua relazione con la madre” (Kristeva, 2006, p. 3). Come possiamo vedere, la fuga e il panico causata dal sesso femminile si conclude, nel racconto di Camilleri, con il “femminicidio”, in cui la donna viene “murata viva in una delle secrete dello Steri” (Camilleri, 2011, p. 19). Melanie Klein ha sottolineato l’invidia come una delle emozioni fondamentali che il neonato sperimenta verso il seno della madre. Da questa gelosia originale del bambino deriverebbero la fobia e il sadismo sub-coscienti. Come scrive Julia Kristeva nel suo libro dedicato alla Klein:

L’universo kleiniano (...) è dominato dalla madre. Questa figura arcaica minaccia e terrorizza con la sua onnipotenza. È così dannosa che è opportuno abbandonarla e farla morire? Non potrebbe trasformarsi? Ma in che cosa?

L'abbandono necessario della madre è forse un passaggio al padre (Kristeva, 2006, p. 127)

Secondo la Klein, nel neonato coesistono e anche si scontrano il culto della madre con il desiderio del matricidio. Concordemente alle parole di Kristeva:

Entrambi, il culto della madre e il matricidio, sono salvifici. Tuttavia, secondo ogni evidenza, il matricidio lo è di più del culto materno. Senza matricidio, infatti, l'oggetto interno non si costituisce, la fantasia non si costruisce e la riparazione è impossibile (Kristeva, 2006, p. 144)

Così il bambino ha bisogno di distaccarsi, separarsi dalla madre. Kristeva ci riporta alla mente la scena della “decapitazione della Medusa” presente nelle arti occidentali, paragonandola alla castrazione femminile che, simbolicamente, si riferisce alla perdita della madre arcaica. Secondo Sigmund Freud, la testa decapitata della Medusa rappresenta una terrificante donna, una minaccia della *vagina dentata* e dai fallici capelli/serpenti (Chaudhuri, 2006, p. 99). La testa della Medusa, il *gorgòneion*, è ciò che distingue la simbolica madre arcaica dei Siciliani – la Trinacria. La decapitazione della Medusa rappresenta, secondo gli psicoanalisti, il simbolico matricidio. Esso è anche presente nell'opera di Andrea Camilleri, dove le donne indipendenti e dominanti da un punto di vista sessuale, proprio per queste loro caratteristiche, vengono percepite dall'uomo come travolgenti e, pertanto, vengono respinte tramite il disprezzo misogino.

CONCLUSIONI

L'obiettivo del presente lavoro è stato quello di raccogliere le tracce di un possibile ritratto della donna nascoste nella particolare opera ecfraistica *La ripetizione* di Andrea Camilleri, legata a *La Vucciria* di Renato Guttuso. A tal fine sono stati individuati i paradigmi con cui lo sguardo dell'uomo siciliano ritrae la donna siciliana. Seguendo il corso della storia, nello scontro di culture opposte, il volto divino della madre preistorica viene percepito come minacciante e travolgente. In questo

modo, simbolicamente, le dimensioni del viso della donna-madre, secondo il ritratto dell'uomo, sembrano uscire dal telaio¹⁸ e, perciò, possono essere interpretate come sfuggenti. Quindi, la donna sembra destinata ad essere offuscata e annientata. Il maschio cerca di confermare la sua posizione reale, imposta socialmente e insediata nelle menti della collettività. Coi che doveva essere un soggetto del ritratto, la donna di spalle del celebre quadro di Guttuso – *La Vucciria* – diventa spettatrice ma, nello stesso momento, essa viene catturata anche dallo sguardo maschile nascosto nella riflessione dentro la tela. Ciò che infine vede l'uomo, il pittore, con un colpo d'occhio verso la donna, è solo il proprio viso riflesso in uno specchio. In questo modo la sua dominazione si dimostra solo illusoria. Tuttavia, il fenomeno dell'inversione di cui sopra è presente anche nel racconto di Camilleri, laddove pare che il soggetto ritratto non siano le donne, bensì gli uomini, raccontando piuttosto di sé e dei problemi della loro identità. Dall'analisi del racconto risulta inoltre che l'essenza delle sue protagoniste femminili è soprattutto il loro corpo, un elemento narrativo, costruito da tessuti e strumenti da sentire, da vivere, per esprimere il proprio "io". I sensi: la vista della donna del quadro e la voce di Anna Canzoneri diventano le armi per riconquistare la loro soggettività. Ma la libera espressione della sessualità e della sensualità femminile solleva soltanto la frustrazione del maschio. Lottando per la propria identità, l'uomo commette il matricidio e la Medusa viene decapitata. Il suo volto, troppo terrificante, che riempie tutto il campo visivo, finalmente cade. La decapitazione della Medusa, la madre arcaica dei siciliani, è infatti una metafora di un rapporto complesso del maschio siciliano con la donna siciliana, basata sul mito e registrata nella ricca iconografia.

¹⁸ Mi riferisco alle ricerche sul disegno dei bambini nella diagnosi psicopedagogica conosciute tra l'altro come "test del disegno della famiglia" (in questo caso – della madre) e "test del disegno della figura umana" (si veda: Dukša, 2011).

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, R. (2008). *I Poeti della Scuola siciliana. vol. I: Giacomo da Lentini*. Milano: Mondadori.
- Ampolo, C. (1989). *Italia omnium terrarum parens: la civiltà degli Enotri, Choni, Ausoni, Sanniti, Lucani, Brettii, Sicani, Siculi, Elimi*. Milano: Libri Scheiwiller.
- Borsa, P. (2016). L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla *Vita nuova* attraverso i due Guidi. In M. Gagliano, Ph. Guérin, & R. Zanni (Eds.), *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti: Mourir d'aimer et autres ruptures* (pp. 75–92). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Bosi, R. (1989). *Sicani, Siculi, Elimi. Forme di identità, modi di contatto e processi di trasformazione*. Milano: Longanesi & C.
- Brancati, V. (1988). *Don Giovanni in Sicilia*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas.
- Busacchi, V. (2019). Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricœur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri. *Quaderni camilleriani*, 8, *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, 53–64.
- Camilleri, A. (2007). *Maruzza Musumeci*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2008). *Il casellante*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2009). *Il sonaglio*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2011). *La ripetizione*. Milano: Skira.
- Camilleri, A. (2016). *Noli me tangere*. Milano: Mondadori.
- Carapezza Guttuso, F. (2011). *Storia di un quadro*. Milano: Skira.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London e New York: Routledge.
- Correnti, S. (1989). *Il femminismo precursore della Sicilia del settecento*. Catania: Tringale.
- Demontis, S. (2020). La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri. *Quaderni camilleriani*, 11, *La seduzione del mito*, 60–85.
- Deriu, M. (2020). Narrare l'arte, illustrare le parole. *Quaderni camilleriani*, 12, *Parole, musica (e immagini)*, 15–35.
- Duksa, P. (2019). Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*. *Quaderni camilleriani*, 8, *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, 23–41.

- Fabiano, G. (2019). Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani. *Quaderni camilleriani*, 8, *Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, 64–74.
- Fiume, G. (2011). *Museo dell'Inquisizione – carcere dei penitenziati c/o Lo Steri – Palazzo Chiaramonte piazza Marina*. Retrieved from http://www.provincia.palermo.it/turismo/tesori_d_arte_a_palermo/00008081_Museo_dell_Inquisizione.html.
- Foucault, M., & Panaitescu, E.-A. (2016). *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. BUR saggi Rizzoli, edizione digitale.
- Giudici, G. (1997). *Era o Artemide? Donna e realtà palermitana*. Palermo: Quaderni dell'Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici, *IV serie*.
- Haftmann, W. (2014). *Guttuso*. Milano: Giunti. Prima edizione digitale.
- Kristeva, J. (2006). *Melanie Klein La madre la follia*. Roma: Donzelli.
- Ladogana, R. (2016). L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri. *Medea*, vol. II, n. 1. DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2422>.
- López, V. & Del Henar, M. (2018). La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos. *Myrtia*, 33, 343–374.
- Di Marzo, G. (Ed.). (1770). *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della biblioteca comunale*. Retrieved from https://archive.org/stream/bibliotecastori01unkngoog/bibliotecastori01unkngoog_djvu.txt.
- Malicka, P. (2014). La Vucciria il quadro itinerante di Renato Guttuso e la sua trasposizione in parole di Andrea Camilleri. In C. Bronowski, & K. Karp (Eds.), *La visione poliprospectica del viaggio in cerca delle identità perdute* (pp. 123–148). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Marci, G., & Ruggerini, M. E. (2020). Narrare l'arte, illustrare le parole. *Quaderni camilleriani*, 12, *Parole, musica (e immagini)*, 15–35.
- Martorana, G., Angelini, F., & Greco, R. (1995). *Madonne e Sante di Sicilia*. Palermo: Carbone.
- Medda, L. (2019). “Torno torno all'arboło d'aulivo”. Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri. *Quaderni camilleriani*, 8, *Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, 42–52.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Pisani, P. (1735). *La verità manifestata*, Palermo: Angelo Felicella.

- Rivière, J. (1986) [1929]. *Womanliness as a Masquerade*. In V. Burgin, J. Donald, & C. Kaplan (Eds.), *Formations of Fantasy* (pp. 35–44). London: Methuen.
- Sciascia, L., & Pitre, G. (2000). *Urla senza suono. Graffiti e disegni dei prigionieri dell'inquisizione*. Palermo: Sellerio.

Sitografia

Camilleri, A., intervista video su *Il quadro nero*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=6lTqNaHyGbM>.

Riassunto: L'argomento principale su cui verte il presente articolo è quello di fornire un'immagine della donna, analizzando un'opera ecfrastica di Andrea Camilleri: *La ripetizione*, e con l'ausilio de *La Vucciria* di Renato Guttuso. La dualità della percezione della donna, nella ricca e multimillenaria cultura siciliana, si rispecchia nel testo dello scrittore tramite uno scontro di ruoli e di un'inversione dei posti comunemente assegnati agli individui dalla società. L'analisi qui proposta evidenzia il mutuo scambio degli sguardi, definiti da Laura Mulvey come "maschili" e "femminili", e l'insediamento nel quadro dell'osservatore riflesso dallo specchio, come proposto da Michel Foucault. Le riflessioni degli psicoanalisti, in particolare Julia Kristeva e Melanie Klein, forniscono alcune spiegazioni riguardanti la coesistenza del culto della madre con il desiderio del matricidio. Secondo queste teorie, la figura del maschio/figlio viene sempre gravata da un inconsolabile senso di colpa e da un senso di frustrazione. Ne consegue che i protagonisti maschili del racconto di Camilleri vengano tormentati dal terrore a cui è legato il disprezzo nei confronti del corpo femminile. Infatti, la loro dominazione si dimostra essere solo illusoria: il viso della donna risulta travolgente e minaccioso come quello della Trinacria, la padrona della Sicilia. Infine, il maschio, combattendo per la propria identità, commette il matricidio e la Medusa viene decapitata.

Parole chiave: ritratto, donna, Camilleri, Guttuso, matricidio

How to reference this article

Sardo, R. (2020). "Colorito locale" e coscienza metalinguistica nei gialli di Santo Piazzese e di Domenico Seminerio. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 73–95.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.5>

Rosaria Sardo
Università degli Studi di Catania, Italia
rsardo@unict.it
ORCID: 0000-0002-9008-8223

“COLORITO LOCALE” E COSCIENZA METALINGUISTICA NEI GIALLI DI SANTO PIAZZESE E DI DOMENICO SEMINERIO

“COLOURFUL LOCAL LANGUAGE” AND METALINGUISTIC CONSCIOUSNESS IN THE CRIME NOVELS OF SANTO PIAZZESE AND DOMENICO SEMINERIO

Abstract: Amongst the possible linguistic-stylistic polarities for Italian narrators (monolingualism/standardised language and multilingualism/regionalised Italian), which are clearly outlined by De Roberto in his well-known *Preface* to *Documenti umani*, Santo Piazzese and Domenico Seminerio move with care and remarkable metalinguistic consciousness, drawing on Sciascia in different ways. Their different writing practices, far removed from Camilleri’s linguistic-stylistic choices, seem oriented towards what Testa (1997) called a “simple style” with a focus on “local colour” that is part of Piazzese’s refined rhetorical and investigative play and, in the case of Seminerio, is functional to the expressive rendering of the interlacing of History, magic, and mystery. In both cases, it is thanks to this specific attention to linguistic facts that the defining principles of detective stories are renewed. The aim of this article is to systematically trace the two different ways of stylistically rendering the sociolinguistic reality narrated by Piazzese and Seminerio, with the first oriented towards the cautious mimesis of regional dialogue, the second, towards the diegetic pole of reproducing indirect and traditional narrative modes.

Keywords: Italian language, dialects, crime novels, language and style, Contemporary Italian Literature

Fra le questioni stilistico-letterarie che riguardano la ricca produzione giallo-noir siciliana contemporanea¹, quella riguardante le scelte espressive – con soluzioni che vanno dal monolinguisimo appena venato da regionalismi al plurilinguismo/dialettalismo – appare fra le più interessanti², soprattutto in relazione alla seconda polarità, ben accreditata dopo i successi camilleriani di grande impatto mediatico. L’espressionismo linguistico di Camilleri – nutrito da una profonda coscienza metalinguistica³ e già ben esplorato dalla critica⁴ – costituisce un *unicum* dal forte impatto modellizzante, con lessico e fraseologia stereotipica entrati anche negli usi del parlato colloquiale grazie al successo delle serie televisive di Montalbano. Su questo polo estremo si misurano soluzioni espressive miranti al “colorito locale”, che aveva già impegnato i veristi in modo continuo e inesausto, come mostrano i carteggi e le riflessioni metalinguistiche fra Verga, Capuana e De Roberto. La *Prefazione a Documenti umani* di De Roberto costituisce lo sfondo teorico sul quale misurare le scelte espressive degli autori qui presi in considerazione:

I popolani di Sicilia parlano un loro particolare dialetto; quando io li rappresento ho due partiti dinanzi a me: il primo, che è l’estremo della verità, consiste nel riprodurre tal e quale il dialetto – come hanno tentato per le loro regioni il D’Annunzio, lo Scarfoglio, il Lemonnier ed altri, – il secondo, che è l’estremo della convenzione, consiste nel farli parlare in lingua, con

¹ Per un quadro complessivo sugli autori di giallo-noir in Sicilia cf. Salvatore Ferlita, *Gialli e noir di Sicilia* (http://www.genovalibri.it/rubi_ferli/gialli_sicilia.htm). Al canone proposto da Ferlita aggiungerei GianMauro Costa, Domenico Seminerio, Barbara Bellomo e Cristina Cassar Scalia.

² Beszterda (2016) mette la questione in relazione alla neodialettalità dell’italiano, vagliando dati e studi scientifici di matrice sociolinguistica. Nelle opere della giallista pugliese Genisi, l’autrice rintraccia le modalità tipiche della riproduzione mimetica del parlato: *code switching* e *code mixing*, tratti fonografemici e morfosintattici regionali.

³ Vedi Sardo, 2015.

⁴ Da Vizmuller-Zocco (1999), a Sulis (2007), Cerrato (2012), Valenti (2014), Castiglione (2014), Sottile (2019), Bertini Malgarini & Vignuzzi (2018), fino a Matt (2020). Sottile (2019) categorizza i diversi tipi di sicilianismi usati da Camilleri: 1) autoctonismi: parole con basi diverse rispetto alle corrispondenti italiane; 2) parole dialettali con basi comuni a quelle dell’italiano; 3) parole pseudodialettali ovvero parole italiane “dialettalizzate/sicilianizzate”.

accento toscano e sapore classico. Ora, se nel primo caso io rischio soltanto di non farmi comprendere dai lettori che ignorano il dialetto, nel secondo rischio addirittura di farli ridere tutti. Fra i due estremi io tento, con l'esempio del Verga, una conciliazione: *sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là un solecismo, capovolgo certi periodi, traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso alcuni modi di dire, e riferisco molti proverbi, pur di conseguire questo benedetto colore locale* non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora. (De Roberto, 1984, p. 1635)

Distanti dalle scelte linguistico-stilistiche camilleriane, Piazzese e Seminerio conducono con cautela “il ricamo dialettale” e si muovono con notevole coscienza metalinguistica arrischiando “qua e là un solecismo”, capovolgendo “certi periodi” traducendo “qualche volta alla lettera”, pigliando “di peso alcuni modi di dire”, riferendo “molti proverbi”. Le loro pratiche testuali sono senz'altro diverse, ma mostrano una convergenza verso quello che Testa definiva “stile semplice” (Testa, 1997, p. 276) e condividono un'impronta sciasciana, pur con le differenti modalità di lettura del mondo e di restituzione problematica del reale al lettore.

La questione degli usi diatopicamente connotati in letteratura⁵ – centrale da sempre per gli scrittori italiani – si muove tra istanze di realismo letterario e volontà espressionistiche dell'autore, tra “stile esuberante” di stampo gaddiano e “stile semplice” (Testa, 1997, p. 276), ovvero ricerca di medietà espressiva anche a fronte di situazioni sociolinguisticamente complesse. Emblematica, come già dimostrato (Sardo, 2016), è *Una storia semplice* di Sciascia – giallo “eretico” rispetto al genere poliziesco (D'Alessandra & Salis, 2006, p. 7), intenso, pirandelliano nel suo andamento dicotomico tra doppie verità, e doppio filo narrativo teso a un solido confronto con la realtà sociale. In sole 66 pagine si mostrano con ogni evidenza la limpida ricerca di verità dell'assassinato e la sordida realtà truffaldina della Cricca (che ruota attorno a, nomen/omen, Padre Cricco), evitando concessioni alla regionalità e adoperando un italiano dell'uso medio con inserti pragmaticamente significativi come il *ma*

⁵ Vedi almeno Paccagnella (1994), Bertini Malgarini & Vignuzzi (2002), Alfano & De Cristofaro (2018).

a inizio di frase, modulo linguistico-stilistico che ricorre nel romanzo a indicare il concatenarsi logico-pragmatico del pensiero speculativo.

Ma c'era, a cancellare nel brigadiere l'immediata impressione del suicidio, un particolare: la mano destra del morto, che avrebbe dovuto penzolare a filo della pistola caduta, stava invece sul piano della scrivania, a fermare un foglio su cui si leggeva: "Ho trovato." Quel punto dopo la parola "trovato" nella mente del brigadiere si accese come un flash [...] *Ma* avevano bussato alla porta. (Sciascia, 1989, p. 16 e p. 17)

Tale concatenazione si ancora a dicotomie semantiche coesive (p.e. *semplice e complicato*)⁶ che reggono e percorrono tutto il testo. Lontani dall'espressivismo camilleriano – a volte caratterizzato da plurilinguismo estremo, come nel caso del romanzo *La mossa del cavallo* (1999)⁷ – stanno sia il raffinato gioco retorico e indagativo di Piazzese, sia l'intreccio tra Storia, microstorie e mito, o magia di Seminerio⁸.

⁶ Ripetuto più volte. Cf. Sciascia, 1989, p. 24 e p. 31.

⁷ L'uso del dialetto in questo caso viene fatto coincidere con modi di pensare e di agire radicalmente diversi e il plurilinguismo consapevole mostra i processi di costruzione identitaria in Sicilia nel 1877. Cf. Sardo, 2015.

⁸ Si allude per Piazzese a *Delitti di via Medina Sidonia* (1996, d'ora in poi DVMS), *La doppia vita di M. Laurent* (1998, DV), *Il soffio della valanga* (2002, SV), poi in *Trilogia di Palermo* (2009) – raccolta dalla quale si citano gli esempi dei primi tre romanzi – e *Blues di mezz'autunno* (2013, BM). In questo articolo si prenderanno in considerazione anche i racconti delle raccolte *Un Natale in giallo*, 2011 (*Come fu che cambiò marca di whisky*, CF); *Turisti in giallo*, 2015 (*I turisti, i turisti*, T); *Un anno in giallo*, 2017 (*Quanti di conta novembre?*, QD); *Una giornata in giallo*, 2018 (*Ballata della lucciola e di Maria Walewska*, B); *Cinquanta in blu. Otto racconti gialli*, 2019 (*Cronache di un contrabbandiere etico*, CC), tutti editi da Sellerio. Per Seminerio si allude a: *Senza re né regno* (SR, 2004), *Il cammello e la corda* (CC, 2006), *Il manoscritto di Shakespeare* (MS, 2008), editi da Sellerio, *Il volo di Fifina* (VF, Palermo, Flaccovio, 2011), *L'autista di Al Capone* (AL, Leonforte, Euno, 2018). Nel presente lavoro saranno analizzati gli ultimi due romanzi, con qualche riferimento ai primi.

IRONIA E RIFLESSIONI METALINGUISTICHE COME STRUMENTI INDAGATIVI NEI ROMANZI DI SANTO PIAZZESE

In un'intervista del 2012 l'autore rispondeva a proposito dell'uso più insistito dell'elemento regionale nel suo romanzo più sperimentale: *Il soffio della valanga*⁹. Con grande consapevolezza Piazzese rendeva conto delle sue scelte di “coloritura” locale, fondate sullo sconfinamento tra oralità e scrittura, tra pensato, dialogato e narrato, a partire dall'abolizione dei dispositivi interpuntori classici, che contribuisce a unire i due piani narrativi e temporali (quello dell'omicidio che risale all'adolescenza di Spotorno e quello degli omicidi sui quali si trova a indagare). Lo stesso incipit del romanzo è giocato sull'esplicitazione delle scelte idiolettali del protagonista:

Non c'è niente di meglio dell'olio d'oliva, quando pesti il catrame a piedi nudi. Strofina la macchia con un pezzo di *màttola* imbevuta d'olio, e la vedi disfarsi fino a scomparire. Suo padre lo avrebbe guardato storto se gli avesse sentito dire *màttola*. *O parli in italiano o parli in dialetto, gli avrebbe intimato. Così era arrivato al compromesso e nel breve percorso dal cervello alla lingua la màttola usciva nella forma di un irreprensibile batuffolo di cotone idrofilo*. Gli sarebbe rimasto per sempre una specie di pudore a usare il dialetto puro; si sarebbe sentito nudo, senza difese. Ma quel pensiero sarebbe arrivato dopo, molto dopo. (SV p. 537, corsivi miei)

Vittorio Spotorno, “sbirro” di professione, usa frasi col verbo alla fine (“Come ti chiami? Disse. *Spotorno, mi chiamo*, disse il ragazzo”, SV, p. 16), dialettismi adattati, ma solo se funzionali a un recupero della lingua materna in chiave memoriale. Tale recupero non è mai indolore e, nel caso di *màttola* per esempio, è agganciato a tracce simboliche: la macchia di catrame sul piede del futuro Commissario rappresenta il correlativo oggettivo di un male che si cancella a fatica. I dialoghi sono intensificati da efficacissimi lessemi regionali – e palermitani in particolare – e da qualche giro frasale, che non sconfinava mai nella

⁹ <https://italicissima.com/2012/06/05/santo-piazzese/>.

dialettalità pura, ma mima un italiano di Sicilia ben nutrito dalla linfa dell'italiano dell'uso medio. I regionalismi compaiono nell'onomastica: *Asparino* (da Gaspare), *Donnancilino* (Don Angelino) e nel parlato di alcuni personaggi diastraticamente connotati:

DON GAETANO: Vitto', questi hanno più corna di un paniere di *babbaluci* [...] Senti a me: *vatinni*. Vattene. (SV, p. 675)

IL PESCVENDOLO: Anzi se il dottore voleva favorire, era arrivata giusto giusto una cassetta di *neonata* ancora viva [...] Certuni, basta che vedono quattro *manciaracina fitusi* alla Vucciria, però tutti *azzizzati* in mezzo all'alga fresca, li pagano pure per merluzzo [...] *Taliassi* che freschezza. (SV, p. 569)

Riuscitissima la caratterizzazione del parlato plurilingue di un milanese trapiantato a Palermo (“io la rivoltella *ce l'avevo minga*, e non ce l'ho neanche ora. Lui che già aveva la *mùtria* per natura è diventato ancora più serio [...]”, SV, p. 720) e la *gradatio* interlinguistica del parlato di “una donnetta sulla settantina”:

All'ebbica era più importante della regina [...] Ma lei che è, *attipo* qualche barone? [...] Le spose che arrivano qua sono tutte mezze *arripuddrute* [...] Io c'avevo quindici anni. E mio marito *bonarma*, ce n'aveva diciotto. Cominciò manovale e finì capomastro. Morì *scafazzato* sotto un'impastatrice, mentre la *scarricavano* dal 642 [...] *Biii, che giarna*, pare intonacata. (SV, p. 617–618)

che giunge fino al “diniego da manuale etnoantropologico” (“Ma a lui l'ha visto mai, qua, al Ponticello? ‘Nzzz. La vecchia accompagnò il suono con uno scatto secco della testa all'indietro.”, SV, p. 618). Attendibile e coerente anche la resa dell'italiano regionale piccolo borghese di Maddalena:

Manlio, mio marito, non può lasciare l'agenzia e io devo badare ai *picciotelli* che sono ancora *pigliati dalla botta*. (SV, p. 629)

Dove sta Nunzia? In via Siccheria, in una casa antica, a due piani, piccolina e *mezza sdirrubata*. (SV, p. 630)

Per il resto i regionalismi compaiono solo sporadicamente nel dialogato degli altri personaggi (“mi sento una *virrìna* che mi comincia a trapanare il cervello”, SV, p. 709; “una *camurria*”, SV, p. 709; “*a trasi e nesci*”, SV, p. 741; “lo avrebbe voluto *mpiso e squartariato*”, SV, p. 601), o adattati (“era *pillicosissimo*”, SV, p. 600; “poi era cominciato il *vivamaria*”, SV, p. 554; “nella maggior parte delle *ammazzatine*”, SV, p. 567; “per chi dovevo votare, per quei *parrinari* della dicci?”, SV, p. 684; “non potevo stare *appizzata* in continuazione al telefono”, SV, p. 603; “*cucita con tutti i sentimenti*”, SV, p. 579; “magari ci capita una *botta di scattìo*”, SV, p. 84; “aveva appena finito di fare una *malaparte*”, SV, p. 599; “era abituata a *leccare la sarda*”, SV, p. 751), oppure spiegati (“con *l’anciova rossa*, cioè con estratto di pomodoro, la passolina, i pinoli e la *mollica atturrata*”, SV, p. 613), anche a distanza (“un pupazzo di tela di sacco, imbottito di paglia, tenuto insieme *con la ddisa*”, SV, p. 680; “Poi gli aveva visto raccogliere *i lunghi fili di Ampelodesma, la ddisa* che era stata usata per tenere fermo il tessuto intorno alla paglia”, SV, p. 682).

Ricorrente e altamente mimetico l’uso di accusativi preposizionali:

Mi piacerebbe conoscere *a tua moglie e ai tuoi figli*. (SV, p. 604)

Se ieri *a Manlio* non l’avessi accompagnato io, non ne avrei saputo niente di questa cosa. (SV, p. 708)

Pensare che se non fosse andato *a squietare a Diego*, a quest’ora non sarebbe chiuso pure lui dentro il tabuto. (SV, p. 755)

La diffusione dello stilema nel parlato dei personaggi marca la differenza con l’italiano standard del gesuita padre Cuttitta, col suo stile discorsivo obliquo, funzionale a un ragionamento complessivo sul “sistema mafia”.

Dopo *Il soffio della valanga* la sperimentazione linguistica di Piazzese nei racconti successivi si fa più cauta, in linea con un’ambientazione spesso altoborghese¹⁰. A volte sono presenti tecnicismi di area biologica:

¹⁰ In questo caso si attingerà al romanzo *Blues di mezz’autunno* (BM) e a un corpus novellistico: *Come fu che cambiavi marca di whisky* da *Un Natale in giallo*, 2011 (CF);

Immagino che *innestassero gruppi sostituenti l'idrogeno* in punti chiave del *peptide*. (T, p. 313)

Citosina e uracile non avevo bisogno di cercarli perché sono l'abc della biologia molecolare, quali componenti degli acidi nucleici. (T, p. 310)

per testare un enzima, un'*aminopepsidasi* che potrebbe intervenire nella primissima fase della sintesi proteica (BM, p. 48)

o relativi alla medicina legale, con aggiunta di una nota di riflessione metalinguistica:

C'è la *distribuzione delle macchie ipostatiche* a confermarlo. Michelle, quando commuta i suoi interruttori dalla posizione di semplice femmina a quella di medichessa dei morti ammazzati, commuta pure il lessico. Anche se nella circostanza si era sforzata di non esasperare i tecnicismi. (QD, p. 481)

Il cauto "ricamo dialettale" di Piazzese, pur mantenendosi funzionale alla conclusione del racconto, diviene beffardo nel caso in cui una scienziata italo-americana-finlandese apostrofa il marito traditore con un efficacissimo *muffutu* ('spia', 'traditore', T, p. 317), che riaffiora dalla lingua del padre emigrato. La mimesi del parlato non è mai spinta all'eccesso e l'attendibilità dell'italiano regionale di Sicilia rimane affidata a scelte già collaudate: giro frastico con verbo alla fine ("*Turco sei*, te l'ho detto io.", T, p. 259); fatismi ("*Amuni*, Lorè, non fare il lavativo.", QD, p. 452), e l'immane accusativo preposizionale ("*Speriamo che non ammazzano a nessuno*, se no, come dici tu resta *ingargiata* pure lei.", QD, p. 459), marcato da un commento metalinguistico ("Proprio *a te cercavo*" disse. "Sei spagnolo? In italiano il verbo cercare è transitivo.", BL, p. 185).

La caratura regionale si fonda, come già nel romanzo, su *code switching* o *code mixing*, più frequente sul registro lessicale:

I turisti, i turisti da *Turisti in giallo*, 2015 (T); *Quanti di conta novembre?* da *Un anno in giallo*, 2017 (QD); *Ballata della lucciola e di Maria Walewska* da *Una giornata in giallo*, 2018 (B); *Cronache di un contrabbandiere etico* da *Cinquanta in blu. Otto racconti gialli*, 2019 (CC).

Peppino, Angelo e Pietro si trovano bene con Stefano e Emanuele, anche se fanno un *mutuperio* che ad Armando gli fa smuovere i nervi. (QD, p. 459) – VS: *mutuperio* e *mutiperiu* per ‘capricci’

Vediamo se rinfresca un po’ con la *scuratina*. (B, p. 33)

E persino Maruzza partecipa, nonostante lei si autodefinisca sempre un poco *sdilliniata* (T, p. 282) – VS: *sdilliniatu*, ‘che presenta fenditure, sfasato’

Professore disse, ma *lei ci ha avuto cosa con quelli? Vidissi* che è *gente tinta*. *Tinta assai* [...] Tutte *coppole storte* sono. (T, p. 295)

Ma quello aveva paura che gli *sgrillassero* dalle mani. (T, p. 305)

Uno va lì, cerca Attasica o Pino lo *scorsone*, e al primo che incoccia gli dice: *accucchiami* l’erba e loro portano le stecchette. (T, p. 289)

a volte con spiegazione del termine:

Il maresciallo spiegò a Vittorio che Ciulla Leopoldo detto Pidru, era uno *scassapagghiaro*, un ladruncolo con piccoli precedenti... (QD, p. 475)

La naturalezza della tessitura colloquiale è garantita anche da inserti colloquiali/popolari ad alta diffusione panregionale, dal singolo termine come ‘fraccata’ (“Non so tu, ma io ho una *fraccata* di lavoro che mi aspetta.”, BL, p. 192¹¹), o ‘incoccia’ (“al primo che *incoccia* gli dice.” T, p. 289¹²), fino a nessi fraseologici come ‘farsi il giro delle sette chiese’ (“Tu *fatti il giro delle sette chiese* in Dipartimento.”, T, p. 263¹³). Arricchiscono invece il “ricamo dialettale” i nessi fraseologici, a partire dal livello minimo dei costrutti dialettali italianizzati, come la reduplicazione:

¹¹ V. GDLI sub voce (d’ora in poi s.v.) fraccare: “Voce di area settentr., dal lat. *fragicare, intensivo di frangere ‘rompere, spezzare’.

¹² V. GDLI s.v. Inganciare, tr. ingancio. Marin. Agganciare. D’Alberti [s. v.]: ‘Inganciare’. Marinaresco. Aggrappare con gancio. Più comunemente si dice ‘incocciare’.

¹³ V. GDLI s.v. chiesa 14. Locuz. “visitare le sette chiese”: recarsi a visitare, il Giovedì Santo e il Venerdì Santo, il S. Sacramento in sette chiese per ottenerne le indulgenze”.

Ma vuatri che andate cercando *pedi pedi* a casa mia? (QD, p. 484)
 approfitto per farmi qualche bella pescata *Stagnone Stagnone* (B, p. 33)

La casistica varia da moduli polirematici comprensibili in relazione al contesto (*non ci abbiamo potuto; la portiamo a mala figura; dare adenzia ai bambini; non hanno mai fatto pane insieme; ha tirato gli ultimi*):

Pure mio marito gliel'ha detto. Ma *non ci abbiamo potuto*. Era troppo indipendente, Lia... (BL, p. 208)

se no *la portiamo a mala figura* con questi americani. (T, p. 263)

Michele non si può assentare dal lavoro, e doveva pure *dare adenzia* ai bambini. (BL, p. 206 e QD, p. 459, 'dare retta, dare ascolto', 'provvedere', VS, *adenzia*)

Lei e mia madre non hanno mai *fatto pane insieme*... (B, p. 31, *Fari pani* 'andare d'accordo')

E da un pezzo, ormai, il Generalissimo *ha tirato gli ultimi*. (BP, p. 105, 'tirare le cuoia')

a formule meno deducibili dal contesto, benché più espressive e caratterizzanti dal punto di vista regionale:

C'era da farsi *la croce con la mano manca* (B, pp. 107–108, VS, s.v. "cruci": *farisi a cruci ccu a manu manca*, 'meravigliarsi').

Dato che pure come medico dei vivi la stimatissima dottoressa Laurent *quattro fili se mangia*. (QD, p. 468, 'se ne intende')

E uno l'avevo addirittura guardato mentre *se lo asciugavano sotto i miei occhi*, a colpi di sette e sessantacinque. (QD, p. 470, 'uccidere')

Io allora gli ho buttato una voce e se lei non era lesta a *canziarsi* la vacca la *scripintava a panella*. (VS: *scripintari* 'schiacciare', 'spiacciare', reso ancor più colorito dall'immagine della *panella*, T, p. 285)

Bella domanda. *Siamo nell'acqua degli aranci*¹⁴ (QD, p. 458)

¹⁴ VS: s.v. *Aranciu* 2: 'granchio', *èsseri ntall'acqua di l'aranci* – 'essere in cattive acque'.

In più, la riempiva di corna dalla mattina alla sera e *la sarcufiava*¹⁵ di legnate. (BL, p. 189)

Te lo dice lei, se vuole, ché a me mi ha fatto venire *le budella a matapollo*, e per ora *non è cosa*. (B, p. 19, VS: s.v. *Matapollu: fàrisi u vudeddu um-matapollu*, ‘sopportare malvolentieri, consumarsi di rabbia’).

L’italianizzazione può limitarsi a semplici rifonetizzazioni (“Stanotte non ho chiuso occhio per i dolori alla *carena*” (per sic. *carina* – ‘schiena’, T, p. 266; “È andato a sbattere con la bicicletta e si è fratturato *l’osso pizzillo*”¹⁶, QD, p. 457), o estendersi a sicilianismi semantici (“Nessuno aveva mai sporto denuncia, né era ricorso a chi era *inteso* in zona”, QD, p. 475, con uso sic. del verbo *intendere* per ‘essere importante’, essere un ‘uomo di rispetto’). Solo occasionalmente si ricorre a inserti dialettali, compensati dall’italiano regionale (uso estensivo dell’ausiliare *avere* in: *ha qualche sei mesi che* non piove):

“Vuatri cu siti?” disse “E chi vuliti” ... “Funci? Ma se *ha qualche sei mesi che* non piove, che funci dovete trovare?” (QD, p. 484)

In *Blues di mezz’autunno*, al decrescere della trama in giallo e all’aumento del tessuto memoriale corrisponde una crescita della riflessione metalinguistica, richiesta da un contesto plurilingue come il peschereccio *Santa Ninfa*, sul quale il protagonista si imbarca per condurre esperimenti scientifici, e l’isola immaginaria *Spada dei turchi*, dove si riunisce un gruppo plurietnico di “stravaganti”. La notazione metalinguistica insiste ora sulla pronuncia di un amico trapiantato al nord:

[...] gli era sfuggita una pronuncia nordica della esse in “cos’è” e in “cosa” sonora, come cercavano di inculcarci le nostre velleitarie maestre, alle elementari: ripetete, bambini, r-o-o-s-a-a. Battaglia persa in partenza, perché a noi sfuggiva sempre una specie di zeta foneticamente sbilenca. (BM, p. 35)

¹⁵ VS: s.v. *Sarcufiari* – ‘picchiare di santa ragione’, già usato in SV: “quando papà lo voleva *sarcufiare di boffe*”, p. 599.

¹⁶ VS: s.v. *Pizziddu, ossu pizziddu* – ‘malleolo’.

ora sulle corrispondenze tra italiano, italiano regionale e dialetto (“per costringere i tonni ad affiorare, ma lui diceva *assommare*, italianizzando il termine dialettale *assumari*”, BM, p. 95), per giungere a considerazioni sociolinguistiche:

Poi sembrò cercare le parole, aveva deciso di fare il grande sforzo di parlarmi in italiano. Un segno di rispetto che non sopravvisse a quel primo imbarco. (BM, p. 54)

Il picciotto fortunoso è. Siccome aveva parlato a voce alta, ricorrendo a quella sua personale interpretazione dell’italiano, avevo dedotto che il destinatario del commento ero io. (BM, p. 62)

Si ripresenta anche il code switching (– Ma che è ‘*st’attasso?* – La cantante si chiama Bobbie Gentry, la canzone Ode to Billie Joe. – E perché senti roba ‘*ngrisi?*’, B, p. 56, con *attassu* da *attassari*, ‘far agghiacciare il sangue’ in VS, e con la rfonetizzazione di ‘*ngrisi*’).

Credibile la mimesi dell’acquisizione linguistica dei due tunisini da tempo imbarcati su un peschereccio siciliano, che a volte si esprimono direttamente in dialetto:

Iddra voli a un picciottu ca cciavi l’occhi comu du stiddri – disse Mohamed; – o’ picciottu ‘nveci cci piaci un’avutra fimmina. E a iddra ci scatta ‘u cori. (BM, p. 57)¹⁷

e a volte ricorrono a un’interlingua con vari apporti del lessico marinaresco siciliano¹⁸ e arabo¹⁹, con probabili persistenze della lingua franca, nel contesto pidginizzante rappresentato dal peschereccio:

¹⁷ *Scattari u cori*, cf. VS, s.v. *cori*, ‘scoppiare il cuore per il dispiacere’.

¹⁸ ‘aluzza’/‘luccio marino’; ‘palamitu’/‘alalunga’, ‘palummu’/‘boccanera’ o ‘cane-sca’; ‘spina’/‘spigola’; ‘aràta’/‘orata’; ‘paulottu’/‘denticce’ o ‘pagro’; ‘sirretta’/, ‘scurmu’/‘sgombro’, ‘lùvaru’/‘pagello’; ‘trigghia’ ‘triglia’; ‘nfanfaru’/‘pesce pilota’, ‘aliciola’/‘ricciola’, ‘opa’/‘boga’, ‘àmmiru’/‘gambero’; ‘anciova’/‘acciuga’, ‘siccìa’/‘seppia’, ‘ancileddu’/‘rondinella di mare (cf. D’Avenia, 2018).

¹⁹ ‘Mattik’/‘calamaro’, ‘msella’/‘aguglia’, ‘lampuka’/‘lampuga’; ‘nsalli’/‘merluzzo’, ‘mlaia’/‘pesce san Pietro’, ‘bazugo’/‘boga’. Termini con circolazione mediterranea tra Tunisia e Malta.

Li indicava uno per uno col dito e andava snocciolando i nomi: *aluzza, palummu, palamitu, spina, aràta, paulottu, sirretta, scurmu, lùvaru, trigghia, nfanfaru, alicciola, opa, àmmiru, anciova, siccia, mattik, ancileddu, msella, lampuka, nsalli, mlaia, bazugo*. Per lo più li pronunciava in siciliano, anche se lui era convinto di esprimersi in perfetto italiano. Quando il nome in siciliano non gli affiorava, ricorreva all’arabo o al francese, e qualche volta a un idioma strano, che non riuscivo a identificare, e che oggi penso potesse persino corrispondere a una qualche sopravvivenza del Sabir. (BM, p. 67)

L’arabo viene riportato talvolta senza filtri per la magia acustica che è in grado di generare:

Karim era un musulmano osservante, e si sforzava sempre di seguire l’obbligo della cinque preghiere quotidiane, attaccando i suoi Bismillah, che col tempo avrei imparato a memoria; almeno il suono: *bismillà-arraman-arraim*. (BM, p. 59)

In BM affiora il parlato italo-americano (“Oh guys, se chiddra bloody bitch e continua a natate accossì arriva ritto ritto ‘nfino alla California”, BM, p. 88), o il tedesco che marca la chiusa tragica del romanzo (“Guten tag, mein Führer. Wie geht es Ihnen? Sillabò faticosamente Angelini. – Von welchem Führer schwätzt du?”, BM, 154). Rare le escursioni nel francese (“un véritable salopard”, BM, p. 116) e nello spagnolo (“una sombra ya pronto seràs, una sombra lo mismo que yo”, BM, p. 120).

Piazzese non rinuncia mai al gioco di parole, anche in chiave bilingue:

Una foto più da *sorella a carico* che da *moglie in carica*. (BM, p. 85)

[...] ma io gli avevo detto che al *betting* avevo sempre preferito il *petting*. (BM, p. 11)

[...] il *tango* è uno dei più potenti antidoti che si conoscano contro i *tàngheri*. (BM, p. 119)

Gli avrei dato una quarantina d’anni. Una decina di meno alla finta bionda. E, quando erano in coppia, tutto *un ergastolo*. (BM, p. 127)

– Lo sai perché le lattine di tonno sono rotonde? – [...] Picchè cu nasci tunnu ‘un po moriri quatrato, stavo per rispondergli in puro vernacolo panormita. (BM, p. 69)

– Pirchì cu nasci tunnu nun poti murìri quadratu – disse Tanino Savoca, con una certa soddisfazione e con le inevitabili varianti idiomatiche, un compromesso tra la parlata nativa del messinese e quella acquisita a Porto Zanca. (BM, p. 70)

Il gioco di parole, abbinato all’ossimoro, travalica l’intento caratterizzante per coinvolgere il lettore nell’idioletto del protagonista e alter ego dell’autore, Lorenzo La Marca:

Mi chiesi se non le si fossero *aggrippati* di colpo tutti i neuroni del *sistema nervoso simpatico e pure di quello odioso*. (T, p. 254);

Avevamo già riempito alcuni sacchi quando Malaussène, *il cane espiatorio della famiglia*, attaccò con una delle sue sceneggiate. (QD, p. 46);

Partirono sgommando *a sirene spietate*. (T, p. 297)

Sette veli. Intesa come *torta*: troppo impegnativa, a quel punto della serata, la *danza*. (T, p. 305)

Mi riproposi di raccontare a Michelle la faccenda della *baldracca/gualdrappa*, non appena fosse ricomparsa. (B, p. 23)

Da perfetto animale metropolitano preferirei di gran lunga incastrare *balàte stradali a colpi di mazza che rompere zolle campagnole a colpi di zappa*. (QD, p. 460)

L’originalità di Piazzese si percepisce nell’evitare termini abusati creando neologismi (“La prima era che da qualche tempo disponevo di un *telefono di tasca*, omaggio di Michelle”, B, p. 18; “Lo *schiumante* era già freddo e Amalia propose di stapparlo subito”, T, p. 298) e nel trascrivere all’italiana gli anglicismi “acclimatati” (“avevo bisogno del *fail* con i dati”, QD, p. 455; “E il basilico, *ofcors.*”, QD, p. 461; “Ero stato testimone attivo di una sua epica *performans*”, B, p. 21). Rinvia alla cultura dell’autore il gusto per i giochi intertestuali (come il riferimento diretto al commissario Rocco Schiavone di Manzini e ai suoi spinelli, in QD, pp. 463–64, o a classici della letteratura: BM, p. 37; al *Riccardo III*, al *Moby Dick*, BM, p. 39; ai *Delitti di via Medina Sidonia*, BM, p. 40; o *La Coscienza di Zeno*, BM, p. 75). Tali scelte fanno parte di un intento comunicativo preciso: esplorare tutte le potenzialità linguistiche del parlato per dialogare in modo intimo col lettore, coinvolgendolo

in un gioco di comuni conoscenze enciclopediche del mondo, ribadendo un’identità comune che garantisca il patto comunicativo e narrativo. L’indagine poliziesca diviene così motivo di indagine sulla realtà socio-comunicativa.

MISTERO, MAGIA E SICILIANITÀ NELLA NARRATIVA DI SEMINERIO

L’opera narrativa di Domenico Seminerio si attesta invece su un versante di sperimentazione neoverista²⁰ meno mimetica, nutrita dalla lezione sciasciana, in rapporto vivo e originale con la storia di Sicilia. La resa della componente regionale appare cauta sul piano lessicale, ma disinvolta nel dettato sintattico affabulatorio, con dispositivi tipici della narrazione orale siciliana come il verbo alla fine, o il congiuntivo imperfetto usato in associazione con l’indiretto libero a rendere fluidi i legami della narrazione.

Dopo aver composto poesie di tradizione classica Seminerio approda al romanzo, che gli offre l’occasione di sperimentare le possibilità stilistiche di una tessitura narrativa che ibrida giornalismo (l’uso sapiente ed estensivo dello stile nominale in *Senza re né regno*) e *cunto* orale. Incantato e disincantato narratore di fatti e misfatti della sua terra, attento cantore di storie cresciute all’ombra di una Storia mai dentro le righe, Seminerio sa rendere sulla pagina scritta ritmi e misure dell’oralità primaria. Con spirito indagatore e filosofico si accosta al genere giallo/noir (*Il nero dell’Etna*, nell’antologia curata da Marco Vichi, *Delitti in provincia*, 2007 e *Cinque gialli sul nero*, 2015), ma è la Storia coi suoi misteri irrisolti che accende i suoi contesti narrativi, che vanno dall’epoca shakespeariana (*Il manoscritto di Shakespeare* del 2008), al dopoguerra tra Emilia e Sicilia (*Senza re né regno*, 2004), agli *States* delle guerre fra gangster (*L’autista di Al Capone*, 2018).

Nel *Manoscritto di Shakespeare* (2008, d’ora in poi MS) i piani delle storie si intersecano. Due virili solitudini, antitetiche e specula-

²⁰ Cf. *SicilyMag.It*, 28 ottobre 2018, <https://www.sicilymag.it/seminerio-raccontola-sicilia-misteriosa-e-perbenista-che-cela-i-piu-efferati-delitti.htm>.

ri insieme, quella di Agostino Elleffe (scrittore di successo felicemente sposato in seconde nozze) e di Gregorio Perdepane (sfortunato maestro elementare infelicemente coniugato) provano a tessere la rete di un'amicizia, tra la monomaniacalità fideistica dell'uno e la ricerca voltairiana dell'altro sui nuclei essenziali dell'esistenza. Al centro una piccola, grande storia "in giallo", quella del manoscritto del colto e nobile Michel Agnolo Florio, *Tantu scrusciu ppi nenti* (base di *Tanto rumore per nulla?*), che potrebbe essere la "prova provata" dell'identità messinese di Shakespeare. Nel romanzo si rielaborano moduli tardoveristi, con l'uso estensivo dell'indiretto libero, di moduli sintattici siciliani e di nessi fraseologici adattati, ma si azzerava anche ogni confine stilistico tra discorso diretto e indiretto, in favore di un discorso riportato che riecheggia liberamente la poesia e il *cunto*. Abolito ogni steccato linguistico tra italiano standard, regionale, dialetto e interlingua (quella italo-srilankese del domestico Stanlay), il romanzo di Seminerio si propone come spazio discorsivo ellittico ma aderente alla realtà. A pochi costrutti marcati ("gli chiedo come ha fatto a scoprirla, *la storia*", MS, p. 17) si alternano con regolarità stilemi extrafrasali diatopicamente connotati ("Fu fermato da una donna. *Anziana era.*", MS, p. 18; "Ho l'impressione di conoscerlo, di averlo visto da qualche parte. *A zio Michele assomiglia.*", MS, p. 19). Il tratto forse più caratteristico della prosa di Seminerio è l'uso estensivo del discorso indiretto libero, spesso rinnovato da dispositivi interpuntori flessibili:

Gli chiedo se è di Borgodico. *Ci è nato e lì è vissuto sino a diciotto anni. Poi ha girato un po' per l'Italia e infine è stato per tanti anni a Messina. [...] Ha letto senza un ordine preciso. Quello della lettura è stato il suo vizio capitale. Da ultimi i miei romanzi. Bellissimi veramente, non per compiacermi, ma perché meritano.* (MS, pp. 14–15)

Il volo di Fifina (d'ora in avanti VF) del 2011 amplia la prospettiva neoverista all'intreccio tra storia, mito e magia, con moduli capuaniani, che rimandano al *Marchese di Roccaverdina*. Se l'autore si era misurato fin dal suo esordio con microstorie aspre, immerse dentro una Storia "matrigna" – come quella di Stefano "il Posporo" nella Sicilia del dopoguerra in *Senza re né regno*, e quella di padre Salvatore, parroco

tormentato dalla tentazione che inciampa in una storia antica ricca di simboli nel secondo romanzo *Il cammello e la corda* – con *Il volo di Fifina*, l’asse si sposta tra narrazione e fiaba, tra realtà e sovrannaturale. Si tratta di un viaggio multiplo nello spazio e nel tempo: Lando Montevago, inquieto e infelice bancario milanese, ritorna al Paese paterno; zio Alfonso Montevago racconta al nipote una “storia pazza”; Fefé, diciannovenne alla scoperta del mondo dei sensi e dai sensi tradito per “maharia”; Fifina “mahara”, figlia e nipote di *mahare* che da piccola si lascia trasportare felice dalla furia della *draunara*, il vento turbinoso che atterrisce tutti. È anche il viaggio della Signora, bellezza inquieta e rispettatissima nella Petiliana degli anni Trenta, alla scoperta delle gioie fisiche di cui era stata deprivata da un marito dispotico. In questa trama antica e attualissima, i piani temporali si intersecano attorno a uno snodo narrativo fondamentale: la festa della Martire Gloriosa, dove rito, realtà, magia, interessi politico-economici si coagulano e generano situazioni impreviste, nel passato e nel presente e il ‘giallo’ si occulta in un tempo ciclico, denso di rimandi intertestuali (Proclo e Borges). Naturale e sovrannaturale si consustanziano emergendo da un tessuto narrativo vicino allo standard, la cui fluidità è garantita ancora una volta dall’uso sapiente dello stile nominale e dell’indiretto libero, con un andamento epicycloidale vicino ai vecchi *cunti*:

È il suo cruccio. Si fa scuro in volto. Che ci voleva a fargli un nipote che portasse il suo nome? Che gli desse la gioia della continuità? Ma quello niente. Con tutte le bagasce di Petiliana è stato, ma figli niente, neanche una femminuccia che almeno un po’ di razza la conservava e pazienza per il nome destinato a perdersi. Almeno nel paese. Finiti lui e Giugiù, il nome di Montevago in questa terra si perderà. Ci siamo io e mio figlio, è vero, ma in tutt’altra parte dell’Italia. Sia fatta la sua volontà. (VF, p. 18)

Il “colorito locale”, funzionale alla mimesi romanzesca, è affidato al verbo posto in fine di frase (“Affamato era, ma sperto”, p. 71; “Una storia pazza fu”, p. 105), alla posposizione del soggetto (“si entusias mò, la Signora”, p. 79), e a locuzioni proverbiali (“Un vero nulla mischiato col vero niente, come lo zio del proverbio”, p. 130), o ancora:

“E ci abbatti col pupo!” “Che vuol dire questa cosa?” “Vuol dire e insisti col pupo, cioè che mantieni sempre la stessa opinione.” “Che c’entra il pupo?!” “È un modo di dire nostro, nato da una disputa che un forestiero ebbe con mastro Cola, il falegname.” (VF, pp. 51–52)

Anche la ripetuta risalita del clitico rende il ritmo del parlato, focalizzando l’attenzione sul soggetto o sul complemento oggetto (“Perché non *mi* finisci di raccontare la storia di Fifina”, VF, p. 122). Sorprende l’evitamento dell’accusativo preposizionale “Fifina non lo conosceva bene Fefè” (VF, p. 101), invece di “Fifina lo conosceva bene a Fefè”.

Ben diversa è la sperimentazione diegetica estrema del più recente romanzo, *L’autista di Al Capone* (2018, d’ora in avanti AL), che sposta il racconto dagli *States* degli anni ruggenti alla Messina del dopoguerra, sul filo di un sistema mafioso con intrecci internazionali. L’uso insistito dell’indiretto libero in varie accezioni (Lugli, 1952; Herczeg, 1963; Serianni, 1989; Alfieri, 2016) fluidifica il narrato, nascondendo la voce del protagonista – un vinto senza possibilità di riscatto – e riproducendo un’oralità condivisa che concatena fatti accidentali, e induce il lettore alla *pietas*. Per non spezzare il *pathos* con le fratture del botta e risposta, i frequenti interrogatori che l’antieroe del romanzo, Charles/Placido, deve subire nel corso della sua vita travagliata sono tutti resi con l’indiretto libero, animato da un efficace congiuntivo imperfetto di stampo meridionale²¹, secondo una modalità già osservata nella narrativa contemporanea²². Già nel secondo romanzo dell’autore, *Il cammello e la corda*, si riscontravano usi analoghi:

Bolco mandò subito un servo ad informarsi. *Prendesse* un buon cavallo e *facebbe* presto a tornare e riferire. (CC, p. 98)

²¹ Tale uso appare oggi sempre più diffuso anche in varietà televisive e non standard, con sfumature di scetticismo da parte del parlante o dell’io narrante (D’Achille, 2009) <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/sulluso-dellimperfetto-congiuntivo-posto-pre>. Sul costrutto vedi Serianni, 1988, pp. 524–525.

²² Per esempio in *Pao Pao*, cf. Mortara Garavelli, 1995, pp. 462–468.

Nel più recente romanzo però la reiterazione del costruito marca la distanza tra gli interlocutori e il protagonista, un non gangster e un non mafioso, delinquente per caso²³:

Come sapeva che era stato l'autista di Al? Si fece una risata. Era nella questura e si meravigliava che li sapessero tutto di tutti? *Stesse attento a non sgarrare, piuttosto*, e fece un vago cenno di minaccia. (AL, p. 86)

Doveva invece saggiare il terreno con discrezione e trovare una soluzione soddisfacente per tutti. *Lo tenesse informato* tramite il suo capo di gabinetto, sua eccellenza La Pigna, che sapeva tutta la questione. Con discrezione, si raccomandò. E chiuse. (AL, p. 102)

Ma per la casa e il lavoro, niente poteva fare? Non era compito suo. Doveva chiedere in giro, informarsi, darsi da fare. E ricordarsi di venire a firmare in questura prima delle dieci e prima delle sei. Soprattutto *non pensasse* di allontanarsi da Messina, neanche di un metro. (AL p. 139).

La lunga serie di indiretti liberi e di congiuntivi imperfetti di “distanziamento” adoperati da Seminerio accusano una sfiducia profonda nelle potenzialità mimetiche del dialogato e una conseguente volontà di attestarsi sul versante diegetico come garanzia di narrazione asciutta e fedele, quasi a ricercare un nuovo patto comunicativo col lettore.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Con forme mimetiche caute, atte a introdurre un colore locale senza cadute stereotipate o espressionistiche, i romanzi dei due autori offrono ai lettori modi diversi di riflettere sulle strutture sociali e sui rapporti interpersonali proprio grazie a una resa equilibrata delle relazioni comunicative nel dialogato e nel narrato. Diversa è la modalità testuale con cui simile intento trova la sua resa espressiva: Piazzese affina ogni potenzialità comunicativa del dialogo puntando a una mimesi rivelatrice della dimensione diastratica, mentre Seminerio punta a un narrato fitto, agganciato a moduli vicini al *cunto* tradizionale e a stilemi verghiani

²³ Gli esempi più interessanti si trovano alle pagine: 102, 105, 114, 125, 137, 139, 149, 164, 165, 263, 321, 336, 342.

come l'indiretto libero, nutriti da strutture linguistiche della colloquialità contemporanea, come l'uso estensivo del congiuntivo imperfetto.

Le scelte stilistiche degli autori si rivolgono dunque da una parte alla polifonia espressiva attenta al dettaglio diastratico della narrativa derobertiana – dai *Viceré* alle novelle di guerra, che segnano la frantumazione dell'ideale unitaristico e l'affioramento della pluridialeltalità – e dall'altra al dettato verghiano che propone una regionalità diegetica, con indiretto libero e *che* polivalente, atta a simulare il flusso naturale della narrazione. In questa prospettiva Piazzese si orienta derobertianamente verso una riproduzione “scientifica” della realtà linguistica plurima, come scandaglio euristico e impegno di verità, mentre Seminerio si rifà a certe modalità narrative indirette di Verga e le conduce alle estreme conseguenze con un narrato obliquo, riferito, ricco di indiretti liberi e di dispositivi di distanziamento come il congiuntivo imperfetto di matrice meridionale. Unico intento realistico, fiducia nella mimesi vs. fiducia nella diegesi²⁴. Lontana dalle convenzioni neoregionalistiche camilleriane, la ricerca stilistica dei nostri autori giunge così a modalità innovative di prassi scrittoria: parlato riprodotto in Piazzese e parlato riferito in Seminerio.

Se è valida la distinzione di Testa (2002, p. 289) tra “scrittori a vocazione polifonica” e scrittori in cui la dimensione discorsiva “rappresentata dalle lingue sociali è assunta dal narratore quale espressione di azioni”, il primo paradigma è efficacemente adottato da Piazzese, mentre il secondo è realizzato con punte innovative da Seminerio.

Da un sessantennio la tradizione italiana giallo-noir – ormai quasi un “paradigma interpretativo della realtà” (Perissinotto, 2008, p. 7) – sembra rappresentare la struttura testuale più accogliente e diversificata per riflessioni e sperimentazioni di grande efficacia comunicativa e di notevole impatto mediatico; la narrativa dei nostri autori corteggia il genere e se ne allontana con soluzioni espressive improntate a una grande

²⁴ Illuminante in tale direzione la *Prefazione* alla raccolta *Processi verbali* di De Roberto (1984, p. 1642). L'abbondanza di “lineette indicatrici del dialogo” e la brevità delle descrizioni sono ritenute dall'autore garanzia di realismo. La pagina verghiana appare senz'altro meno ricca di “lineette”, ma non per questo meno realistica.

consapevolezza metalinguistica e al desiderio di coinvolgere il lettore. Con strategie testuali differenti si ricerca non solo una verità possibile nella soluzione di un caso *noir*, ma un disvelamento della realtà rispetto ai possibili inganni della parola e del racconto.

ABBREVIAZIONI:

VS: Piccitto G., Tropea, G., & Trovato, S.C. (Eds.). (1977–2002). *Vocabolario Siciliano*, vol. I, II, III, IV, V. Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

GDLI: *Grande Dizionario della lingua italiana* (1961–2002). Torino: UTET.

BIBLIOGRAFIA

Alfano, G., & De Cristofaro, F. (Eds.). (2018). *Il romanzo in Italia*. Roma: Carocci.

Alfieri, G. (2016). *Verga*. Roma: Salerno.

Bertini Malgarini, P., & Vignuzzi, U. (2002). Dialetto e letteratura. In M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, & G.P. Clivio (Eds.), *I dialetti italiani. Storia struttura uso* (pp. 996–1023). Torino: UTET.

Bertini Malgarini, P., & Vignuzzi, U. (2018). Caratterizzazione diatopica e “giallo all’italiana”. In A. Gałkowski, & T. Roszak (Eds.), *Semiotica generale – semiotica specifica* (pp. 195–214). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Beszterda, I. (2016). La neodialettalità nella narrativa contemporanea: la stilizzazione dialettale nei gialli di Gabriella Genisi. Aspetti linguistici e pragmatici nell’uso del dialetto. In G. Ruffino, & M. Castiglione (Eds.), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: analisi, interpretazione, traduzione* (pp. 91–103). Firenze: Cesati.

Castiglione, M. (2014). Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani. *In Verbis*, 1, 59–72.

Cerrato, M. (2012). *L’alzata d’ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*. Firenze: Cesati.

D’Alessandra, M., & Salis, S. (Eds.). (2006). *Nero su giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*. Milano: La Vita Felice.

- D'Avenia, L. (2018). *Atlante linguistico della Sicilia. Il lessico del mare*. Palermo: Centro di Studi Filologici e linguistici siciliani.
- De Roberto, F. (1984). *Prefazione a Documenti umani*. In C. A. Madrignani (Ed.), *Federico De Roberto. Romanzi, novelle e saggi* (pp. 1627–1640). Milano: Mondadori.
- Dardano, M. (2018). Le lingue del romanzo. In G. Alfano, & F. De Cristofaro (Eds.), *Il romanzo in Italia. I: Forme, poetiche, questioni* (pp. 217–237). Roma: Carocci.
- Herczeg, G. (1963). *Lo stile indiretto libero in italiano*. Firenze: Sansoni.
- Lugli, V. (1952). Lo stile indiretto libero in Flaubert e Verga. In *id.*, *Dante e Balzac con altri italiani e francesi* (pp. 221–239). Napoli: ESI.
- Matt, L. (2020). Lingua e stile nella narrativa camilleriana. In D. Caocci, G. Marci, & M. E. Ruggerini (Eds.), *Parole, musica (e immagini)* (pp. 39–93). (*Quaderni camilleriani: Oltre il poliziesco: letteratura / multilinguismo / traduzioni nell'area mediterranea*, 12). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Mondello, E. (2010). *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*. Roma: Perrone.
- Mortara Garavelli, B. (1995). Il discorso riportato. In L. Renzi, G. Salvi, & A. Cardinaletti (Eds.), *Grande grammatica italiana di consultazione. Vol. III: Tipi di frase, deissi, formazione delle parole* (pp. 427–468). Bologna: Il Mulino.
- Paccagnella, I. (1994). Uso letterario dei dialetti. In L. Serianni, & P. Trifone (Eds.), *Storia della lingua italiana, III: Le altre lingue* (pp. 495–539). Torino: Einaudi.
- Perissinotto, A. (2008). *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*. Milano: Bompiani.
- Salibra, L. (2014). *Cinquant'anni di "neri italiani". Diacronie linguistiche da Scerbanenco alla Vallorani*. Acireale/Roma: Bonanno.
- Sardo, R. (2015). Dialetti e delitti. Scelte stilistiche e aperture dialettali nel poliziesco contemporaneo. In G. Marcato (Ed.), *Dialetto. Parlatto, scritto, trasmesso* (pp. 125–132). Padova: CLEUP.
- Sardo, R. (2016). Italiano in giallo. Le scelte stilistiche di Malvaldi, Manzini, Piazzese, tra italiano standard, varietà regionali, dialetto. In G. Ruffino, & M. Castiglione (Eds.), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: analisi, interpretazione, traduzione* (pp. 203–218). Firenze: Cesati.
- Sciascia, L. (1989). *Una storia semplice*. Milano: Adelphi.

- Serianni, L. (1988). *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET.
- Sottile, R. (2019). La lingua ‘inventata’ di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale. *Dialoghi mediterranei*, 40, settembre 2019. Retrieved from <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-lingua-inventata-di-andrea-camilleri-il-peso-della-parola-dialettale/>.
- Sulis, G. (2007). Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri. In C. Berger, A. Capra, & J. Nimis (Eds.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne* (pp. 213–230). Toulouse: Cirillis.
- Testa, E. (1997). *Stile semplice. Discorso e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Testa, E. (2002). Stile, discorso, intreccio. In F. Moretti (Ed.), *Il romanzo*, vol. II: *Le forme* (pp. 271–299). Torino: Einaudi.
- Traina, G. (2001). Appunti sulla più recente letteratura poliziesca italiana. *Spunti e ricerche*, 16: *Il giallo*, 5–16.
- Valenti, I. (2014). Aspetti dell’inventività linguistica: Stefano D’Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri. *In Verbis*, 1, 221–243.
- Vizmuller-Zocco, J. (1999). Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri. Retrieved from http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.

Riassunto: Fra le polarità linguistico-stilistiche possibili per i narratori italiani (monolinguisimo/lingua standardizzata e pluringuisimo/italiano regionalizzato) – delineate con chiarezza già da De Roberto nella ben nota *Prefazione a Documenti umani* – i nostri due autori, Santo Piazzese e Domenico Seminerio, si muovono con cautela e notevole coscienza metalinguistica, facendo tesoro della lezione sciasciana con modalità diverse. Distanti dalle scelte linguistico-stilistiche di Camilleri, le loro differenti pratiche scritte sembrano orientate verso quello che Testa (1997) definiva “stile semplice” con un’attenzione al “colorito locale” che fa parte nel caso di Piazzese del raffinato gioco retorico e indagativo e nel caso di Seminerio è funzionale alla resa espressiva dell’intreccio tra, Storia, magia e mistero. In entrambi i casi è proprio grazie a un’attenzione specifica ai fatti linguistici che si rinnovano i moduli della narrativa poliziesca.

Con forme mimetiche caute, utili a conferire colore locale oppure modi di pensare profondamente contrapposti, i gialli dei due autori offrono ai lettori la possibilità di riflettere sulle strutture sociali e i rapporti interpersonali proprio grazie a una resa equilibrata delle relazioni comunicative nel dialogato e nel narrato.

Parole chiave: lingua italiana, dialetti, letteratura giallo-noir, lingua e stile, letteratura contemporanea

How to reference this article

Kornacka, B. (2020). I personaggi maschili ne *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 97–117.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.6>

Barbara Kornacka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polonia

kornacka@amu.edu.pl

ORCID ID: 0000-0001-7143-404X

I PERSONAGGI MASCHILI NE *L'ARTE DELLA GIOIA* DI GOLIARDA SAPIENZA

THE MALE CHARACTERS IN *L'ARTE DELLA GIOIA* BY GOLIARDA SAPIENZA

Abstract: The aim of the paper is to analyse, using the structuralist approach, the structure of the male characters in *L'arte della gioia* by Goliarda Sapienza and the meaning—universal or local, symbolic or real—attributed by the writer to them, through the example of six male figures. This approach allows us to delve into the literary text, leaving the biographical, historical, and ideological context outside of the analysis, focusing on internal dynamics that are purely literary. Modesta's father and her husband, as universal figures of a patriarchal system, illustrate and symbolise the subversion of its laws by Modesta. Modesta's lovers, Carmino and Carlo, are models of real accomplishments of important male roles (father, husband, lover) whose representation is limited by geopolitical stereotypes. Pietro, Modesta's loyal *gabellotto*, embodies local, Sicilian relationships and, as a result, he symbolises the persistence of archaic laws of Sicilian society. With Prando, Modesta's son, Sapienza realistically illustrates the passage from adolescence to masculinity by showing some universal rules that occur in this transition. The structure of the male characters turns out to be geometric and very clear and is proof of the writer's great literary awareness and writing skills.

Keywords: Goliarda Sapienza, Arte della gioia, masculinity, universality, sicilianity

Goliarda Sapienza (1924–1996), scrittrice, attrice, poetessa e drammaturga catanese, quasi coetanea di Italo Calvino (1923–1985) e di Oriana Fallaci (1929–2006), è protagonista della più clamorosa e sorprendente scoperta letteraria degli ultimi quindici anni¹. Poco conosciuta in vita, presto dimenticata dopo la morte, nell’arco di una quindicina di anni, dal 2005, anno di uscita e di eccezionale successo de *L’arte della gioia*² in Francia³, “la princesse hérétique” – come è chiamata la scrittrice da “Le Monde” (de Ceccatty, 2005) – diventa oggetto di interesse sempre crescente di critici e studiosi di letteratura, argomento di convegni, ricerche e colloqui, di alcune monografie⁴ e numerosissimi articoli e comunicazioni⁵.

La sua lunga e dapprima stentata inclusione nella letteratura cosiddetta canonica inizia con il volume di Giovanna Providenti (2010): uno studio principalmente biografico, in cui la studiosa, tuttavia, non solo ricostruisce minuziosamente e appassionatamente gli elementi della vita professionale e privata della scrittrice (oramai ben noti), ricollegandoli abilmente con Modesta, ma riflette anche sulla storia del femminismo in Italia e sull’apparente libertà della donna. Solo un anno più tardi esce un’importante miscellanea a cura di Monica Farnetti (2011), la quale, oltre alla presentazione – con una serie di memorie – della storia della riscoperta di Sapienza in Italia, offre alcune prime analisi dei romanzi della scrittrice tra cui anche de *L’arte della gioia*. Meritano un accenno i contributi della Farnetti (sulla simbologia dei matricidi all’insegna della critica femminista) e di Laura Fortini (sulla critica del patriarcato nel testo di Sapienza attraverso la figura paterna e la conseguente distanza

¹ Della riscoperta di Sapienza che inizia con il romanzo *L’arte della gioia* parlano nei rispettivi contributi Manuela Vigorita (Vigorita, 2011, pp. 20–24) e Loredana Rotondo (Rotondo, 2011, pp. 26–28).

² Edizione di riferimento: Sapienza, 2014.

³ La prima edizione francese del romanzo, con la traduzione di Nathalie Castagné, è stata pubblicata presso la casa editrice Éditions Viviane Hamy. Nel 2018 per i tipi di Wydawnictwo Kobiece il romanzo è uscito in Polonia tradotto da Tomasz Kwiecień.

⁴ Cf. Bazzoni, 2018; Bazzoni, Bond & Wehling-Giorgi, 2016; Providenti, 2010; Providenti, 2016; Rizzarelli, 2018; Scarfone 2018; Trevisan, 2016.

⁵ Una vasta bibliografia è fornita da Alessandra Trevisan, 2016.

del romanzo dal modello del romanzo ufficiale). L'anno successivo vede la luce un'altra importante miscellanea curata dalla Providenti (2012) il cui filo conduttore è *l'essere* pirandelliano ovvero l'autenticità della scrittrice e del suo *oeuvre*. Le tre parti del volume sono rispettivamente dedicate a *L'arte della gioia*, alle relazioni tra la vita di Sapienza e la sua opera e al tema dell'ambivalenza nella sua espressione artistica. Come frutto di un importante convegno londinese (2013) esce il volume *Goliarda Sapienza in Context* (2016) curato da Alberica Bazzoni, Emma Bond e Katrin Wehling-Giorgi, nel quale si riflette sull'opera della scrittrice – come indica il titolo stesso del volume – nel contesto della cultura italiana ed europea. I contributi della prima parte riesaminano e approfondiscono la questione dell'intreccio tra vita e opera della scrittrice, tra la sua identità e l'espressione artistica. Gli articoli della seconda parte offrono uno studio delle influenze e delle intertestualità che intercorrono tra Sapienza e altri autori internazionali. La terza parte invece è finalizzata al reinserimento di Sapienza nel contesto della tradizione letteraria italiana. Di particolare rilievo è qui lo studio della Fortini *Beyond the Canon: Goliarda Sapienza and Twentieth Century Italian Literary Tradition*, in cui la studiosa propone di collocare Sapienza tra le altre scrittrici italiane sperimentali e innovative del Novecento, le quali si vogliono vedere ai margini del canone. Fortini suggerisce di applicare la categoria del romanzo del divenire, ovvero il *Bildungsroman* delle donne⁶. L'ultima parte del volume raccoglie gli articoli che offrono una riflessione sugli spazi, concettuali e fisici, presenti nell'opera di Sapienza in riferimento anche alle altre scrittrici del Novecento come Dacia Maraini o Elena Ferrante. Sempre nel 2016, ad approfondire la ricerca su Goliarda Sapienza, esce una ricca e completa monografia di Alessandra Trevisan *Goliarda Sapienza. Una voce intertestuale*. La studiosa vi ripercorre la vita e le varie manifestazioni (romanzi, poesia, teatro) dell'espressione artistica di Sapienza rintracciandovi sempre la stessa voce che si afferma e unisce l'esistenza e l'arte. Più recentemente, nel 2018 appaiono tre monografie sulla scrittrice. Nello studio intitolato *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's*

⁶ Il concetto del romanzo del divenire è stato presentato in Fortini & Bono, 2007.

Narrative Alberica Bazzoni ripercorre la narrativa di Sapienza delineando la sua poetica, incentrata – secondo la principale tesi del volume – sulla ricerca della libertà ideale. Maria Rizzarelli nella sua monografia *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia* organizza la ricerca attorno all'autobiografismo della scrittrice, definendolo *queer*, dal momento che vi si assiste a una continua scomposizione dei limiti del *genre* (testo) e del genere (vita). La studiosa legge tutta l'opera di Sapienza come un macrotesto unito dalla costellazione tematica spazio-corpo-identità. L'autrice della terza monografia (Gloria Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*) rinuncia alla prospettiva dei *Gender Studies* o dei *Queer Studies* e si fissa invece l'obiettivo di "storicizzare l'opera di Sapienza – soprattutto *L'arte della gioia* – problematizzandola a livello di genere, individuandone le fonti e contestualizzandola all'interno del sistema letterario del secondo Novecento" (Scarfone, 2018, p. 13).

Più studiato e analizzato oramai da molteplici prospettive è il romanzo che contribuì alla riscoperta della scrittrice, *L'arte della gioia*⁷. Sono numerosi gli studi validi e di grande interesse, tra cui si menziona in questa sede a titolo di mero esempio quello di Lara Michelacci (2015) che riflette sul genere del romanzo nel contesto della storia di questo genere letterario. Nel romanzo ibrido di Sapienza vi sono anche gli elementi del romanzo storico, in cui a confrontarsi con la Storia è una storia individuale. Il concetto della Storia come movimento lineare (anni) e come movimento circolare (stagioni), entrambi presenti nei contenuti e nelle strutture narrative del romanzo, è invece il fulcro dell'interessantissima riflessione di Alberica Bazzoni (2012).

Il romanzo, spunto anche delle presenti riflessioni, parla di Modesta, una paesana siciliana che, grazie al suo coraggio, all'intelligenza, alla sua forza di carattere nonché talvolta all'astuzia e crudeltà, diventa una potente principessa. La storia della sua emancipazione sociale – una cornice questa, tuttavia, molto generica che contiene numerosi temi, motivi e offre molte possibilità interpretative – è al contempo cronaca

⁷ Si veda almeno la bibliografia di cui sopra (nota 5), ricca ma non esaustiva, non completa degli studi apparsi tra il 2016 e il 2020.

della ricerca e del raggiungimento della liberazione dai limiti sociali e culturali, dai tabù, dagli stereotipi, dagli usi e pregiudizi da parte di una donna, sullo sfondo di circa settant'anni di storia italiana e siciliana⁸. Con il romanzo a cui dedica otto anni della sua vita (1968–1976), oramai da anni lontana dalla sua terra⁹, la scrittrice torna al suo vissuto personale: alla sua esperienza culturale, linguistica, sociale e materiale della terra siciliana per la quale “nutre un’attrazione-repulsione molto forte” (Trevisan, 2016, p. 30). La Sicilia è per Sapienza “una terra in cui perdurano i pregiudizi e omertà, ma che resta incarnata nel suo corpo e soprattutto nella sua lingua, più volte repressa eppure viva, attestazione della provenienza ma soprattutto dell’identità e dell’eloquenza scrittorica” (Trevisan, 2016, p. 30). Tuttavia, ne *L'arte della gioia* l’isola natia assume, inoltre, caratteri di universalità. Come nota Laura Fortini:

L'arte della gioia non è il romanzo siciliano se non nella dimensione che fa dell’isola mondo, senza che con ciò si neghi la precisa localizzazione geografica della vicenda: che si svolge interamente, o quasi, in Sicilia, e che alla lingua madre siciliana si volge per alternare l’italiano medio con la lingua dell’esperienza, quella dell’iniziazione erotica ma soprattutto quella del rapporto con la madre [...]. (Fortini, 2011, pp. 116–117)

La maggior parte degli studi sull’opera di Goliarda Sapienza rappresentano l’approccio femminista o/e quello degli studi di genere, spesso abbinato alla prospettiva biografica. Nel presente contributo si preferisce invece un approccio critico meno collimante con le tematiche identitarie e corporali delle opere della scrittrice e sicuramente meno fresco, ovvero l’approccio strutturalista, il quale consente di addentrarsi nel testo letterario lasciando al di fuori dell’analisi, contrariamente all’orientamento biografico più frequentemente adottato dalla critica, il contesto biografico, storico e ideologico, focalizzandosi sulle dinamiche interne puramente letterarie. Vista un’ipotetica ampiezza di tale esame dell’intera opera ci si prefigge in questa sede l’obiettivo di delineare

⁸ Cf. Bazzoni, 2012; pp. 33–52; Michelacci, 2015, pp. 1–15.

⁹ Nel 1941, a soli diciassette anni la scrittrice si trasferisce a Roma per studiare presso l’Accademia nazionale d’arte drammatica. Da quel momento vive fuori dall’isola.

e descrivere il sistema dei personaggi maschili, che forma, all'avviso di chi scrive, una struttura molto ponderata, intelaiata per mettere in rilievo il punto centrale del romanzo, ovvero Modesta, ma anche, cosa non meno importante, convergente con la tessitura dell'intero romanzo a più livelli che si stende tra le valenze simboliche e reali, locali e universali. Il ricorso agli inevitabili termini derivanti dalla critica di genere quali la mascolinità o dalla critica femminista (cultura patriarcale) è puramente strumentale e soggetto alla ricerca strutturale.

Si vuole, quindi, riflettere su come la scrittrice, costruendo i personaggi maschili, si muova abilmente, da un lato, tra il simbolico e il reale, dall'altro, tra il locale (siciliano) e l'universale. A tal fine si analizzeranno le sei figure maschili più importanti ed eloquenti il cui ruolo non si limita alla pura funzionalità nelle dinamiche favolistiche del testo bensì nell'economia del romanzo è quello di veicolare precisi messaggi della scrittrice.

In primo luogo, l'analisi verterà sulle figure emblematiche del sistema patriarcale ovvero sul padre (anonimo) e sul marito (Ippolito). In secondo luogo, si esamineranno i due più rilevanti amanti maschili di Modesta: Carmine (siciliano) e Carlo (milanese), in una specie di rapporto binario e antitetico, riconducibile in parte all'ottica degli stereotipi di genere vigenti nella geopolitica italiana nel Novecento (Dell'Agnese, 2007, p. 18). In seguito, si vedrà la specificità ambigua della mascolinità siciliana di stampo mafioso con l'esempio di Pietro e del suo rapporto di leale servitù alla padrona, Modesta. In ultimo luogo, il sesto personaggio analizzato sarà Prando, figlio di Modesta e Carmine, rappresentato nel corso del suo passaggio dall'età adolescente a quella adulta, che, al contempo, è un passaggio dai valori vigenti nell'ambiente familiare e insegnati dalla madre (libertà, parità, democrazia) a quelli previsti per la mascolinità in una società patriarcale (prepotenza, dominio)¹⁰.

¹⁰ Circa i termini "maschilità" e "mascolinità" si precisa che il primo, il cui significato secondo il dizionario è "una partecipazione a caratteri fisiologicamente o tradizionalmente propri del maschio" (Devoto & Oli, 1990) "comunica una nozione del maschile più neutra e quasi paradigmatica" (De Biasio, 2010, p. 11) il secondo invece essendo una "qualità definita dalla presenza di caratteri accentuatamente maschili" (Devoto & Oli, 1990) denota caratteri qualificativi quali ad esempio forza, audacia

IL PADRE E IL MARITO

Il padre e il marito sono figure emblematiche, egemoniche e dominanti dell'ordine simbolico e dell'organizzazione patriarcale della cultura nonché simboli del potere e della Legge nelle società tradizionali. Nell'intero romanzo¹¹ si fa costantemente rinvio alle diverse forme in cui si manifesta il potere patriarcale¹² di cui è vittima anche la protagonista, stuprata da bambina – immagine più che illustrativa – dal padre. Quest'ultima, tuttavia, nel corso della sua vita impara e attua le strategie per opporsi efficacemente alla potestà patriarcale. Attraverso la sua eccellente “personaggia”¹³, così come con il tramite di alcune strategie narrative, rinvii intertestuali o altre soluzioni letterarie, Goliarda Sapienza affronta e annienta l'ordine simbolico patriarcale che assume molteplici volti, anche quello della tradizione letteraria canonica (cf. Fortini, 2011, pp. 119–126). A tal fine contribuisce tra l'altro la marginale apparizione del padre e del marito nonché la loro bassa e screditata posizione nella gerarchia dei soggetti del romanzo.

Il padre di Modesta appare soltanto in una delle prime scene del libro e si presenta inizialmente come un uomo bello e attraente: “alto e robusto” con i denti bianchi e gli occhi azzurri e con “il petto e i fianchi robusti senza un filo di grasso” (p. 11). Il suo corpo maschile, il suo atteggiamento e la sua “voce morbida come la pelle della giacca” destano nel primo momento un vivo interesse nella bambina. A sentire il padre Modesta comincia a nutrire la speranza di poter finalmente parlare: “Mi piaceva parlare e ridere con lui. Né la mamma né Tina parlavano mai.

e così via (De Biasio, 2010, p. 11). Ne consegue che il termine di maschilità preserva una certa neutralità storica, culturale e sociale. Invece quello di mascolinità, che deriva dall'attribuzione al maschio di certe qualità prestabilite, convenute, si configura come un costrutto culturale soggetto al discorso (De Biasio, 2010, p. 11). Nella presente analisi userò entrambi i termini a seconda del caso, della necessità e del significato che accentuerò.

¹¹ L'azione si svolge interamente in Sicilia, a Catania e nei suoi dintorni. Inizia con i primi ricordi d'infanzia della protagonista nata il 1 gennaio del 1900 e finisce negli anni Settanta.

¹² Per approfondire si veda Bazzoni, 2018, pp. 123–136.

¹³ Cf. Mazzanti, Neonato, & Sarasini, 2016.

Ora con lui avrei parlato, invece di andare a sfogarmi col vento come avevo fatto sempre” (p. 11). Con l’apparizione di quel bel padre nella sua vita nasce il desiderio di usare la parola e la voce, letteralmente ma soprattutto nel senso metaforico, ovvero di avere il potere e i diritti, di essere come lui, come un uomo. Il desiderio che tornerà più volte nel corso del romanzo e che Modesta senza esitazioni metterà in atto proprio a partire da questo primo momento quando appoggia e asseconda i gesti brutali e aggressivi del padre nei confronti della madre che poi ucciderà lei stessa¹⁴. Intanto, quel padre prestante e promettente, nell’atto di una violenza incestuosa compiuto sulla bambina, rivela nella stessa scena la sua vera natura ingannevole e traditrice. Modesta che “doveva essere forte come lui” (p. 13) prende allora la sua prima decisione da donna (“Io prima ero una bambina, ma ora sono diventata femmina e devo stare attenta”) e sarà quella di annullare la madre, modello rifiutato di femminilità sottomessa e muta, nonché il padre, di cui non si ritrova il corpo e di cui non si saprà più niente nel romanzo. La sua figura è stata cancellata. Appiccando il fuoco – elemento che distrugge e purifica al contempo – alla casa, dove suo padre dorme, Modesta lo elimina dalla sua vita e simbolicamente spodesta la figura paterna, dando così inizio allo smontare, che si attuerà continuamente nelle pagine del romanzo, dell’ordine simbolico patriarcale.

Il piano di ribaltare le sue gerarchie prevede anche lo spodestamento della figura molto potente e rilevante del sistema patriarcale, ovvero quella del marito, il cui ruolo coincide tradizionalmente con l’esercizio del potere, nonché con il controllo derivante dalla posizione di chi possiede sia la donna sia i beni materiali. Il matrimonio di Modesta sembra una parodiagrottesca, quasi carnevalesca – visto il rovesciamento dei ruoli – di tale sistema poiché Ippolito, suo marito e figlio della principessa Gaia, chiamato da tutti “la cosa”, era un giovane uomo “tozzo e grasso con una testa tonda” (p. 84), chiuso in una stanza del palazzo, con le mani legate, che non sapeva parlare – anche l’incapacità vocale può essere letta in chiave simbolica – perché era affetto da mongolismo,

¹⁴ Sulla valenza simbolica dei tre matricidi vedi Farnetti, 2011, pp. 89–100; Di Rollo, 2016, pp. 33–45; Michelacci, 2015, pp. 1–15.

infermità per cui venne rifiutato perfino dalla madre che non lo vide più dal giorno della nascita. Da sempre circondato da un alone di paura e ribrezzo, a Modesta fa semplicemente pensare a Tina, sua sorella mongoloide. Con astuzia Modesta escogita quindi un progetto di matrimonio – “anche se malato, uomo era, e principe” (p. 94) pensa la ragazza – che le dà non solo l’alta posizione sociale, la ricchezza ma anche, al contrario di quanto avviene con le donne sposate, l’indipendenza e molta libertà. Mentre quindi la figura del padre, del patriarca si vorrebbe dire, qui stupratore incestuoso e pedofilo, scompare nel nulla forse ridotta in cenere, la figura del marito, secondo padrone della donna, è un disabile mentale innocuo, senza capacità di intendere e volere, senza abilità della parola, del tutto disarmato e sottomesso.

Entrambe le figure del potere patriarcale sono quindi dotate di valenza simbolica universale. La loro presenza nel romanzo è tuttavia controbilanciata da un’altra coppia di protagonisti che costituiscono, almeno in parte, progetti di una reale attuazione, più armoniosa e più collaborativa dei suddetti ruoli maschili.

AMANTI

Si pensa qui a Carmine e a Carlo, due uomini amati da Modesta e amanti molto importanti nella sua vita. Carmine è padre di Beatrice e di Prando, figlio di Modesta. Anch’egli può essere letto come figura paterna, data la sua età e il fatto che era amante di madre Leonora, una delle figure materne per la protagonista, nonché madre biologica di Beatrice. D’altronde Modesta a un certo punto confronta la coppia Carmine-Leonora pensando: “Anche Carmine mi aveva fatto paura, ma non allo stesso modo di madre Leonora” (p. 105). Nonostante le accuse di prepotenza e autorevolezza, pronunciate da Matteo, suo figlio adulto, Carmine nei confronti della protagonista manifesta alcuni aspetti paterni positivi: è protettivo, premuroso e discreto, le insegna come gestire i poteri dei Brandiforti e come fare la padrona. In più la istruisce – e qui entriamo nell’ambito del suo ruolo principale nel romanzo, quello dell’amante – nell’*ars amandi*. Carlo invece è marito di Beatrice e sarebbe forse il modello di marito ideale – rispettoso, attento, delicato, intelligente, leale,

premuroso – se non ci fosse il suo rapporto con la sessualità, sia con quella dell'uomo sia con quella della partner.

Entrambi gli amanti rappresentano due modelli opposti del rapporto che l'uomo instaura con il proprio corpo, la propria sessualità e quella della donna. Carmine, uomo di una certa età, amministratore delle terre e gabello della famiglia Brandiforti, nel vivere la sua sessualità sembra essere libero dai suggerimenti e dalle imposizioni della cultura e della tradizione che stanno alla base dell'ordine simbolico patriarcale. Nei rapporti sessuali Carmine è lungi da considerare il suo corpo come strumento del potere nell'ottica dell'immaginario maschile (cf. Ciccone, 2009, p. 76) e se stesso l'unico soggetto del piacere (Ciccone, 2009, p. 85). Dai primi incontri con Modesta, Carmine riconosce il desiderio e la soggettività della donna e il suo diritto al piacere sessuale. “Scusami, piccirida, di ‘sta fretta, è che da tanto ti volevo e tu niente sai fare. Piano piano, col tempo, t’insegno a venire anche te. Niente vi insegnano le vostre madri, e tocca all’uomo poi...” (p. 109). Nelle parole di Carmine citate sopra risuona tuttavia un'accusa nei confronti delle donne stesse che istruite e abituate alla sottomissione all'uomo nelle società patriarcale, non hanno una tradizione transgenerazionale di preparazione a una soddisfacente vita erotica. Per poter condividere con Modesta l'esperienza amorosa le spiega, da amante-padre (“Vedi, figghia”, p. 109), i meandri della tecnica erotica ricorrendo alla metafora dello strumento: “La verità è che quando trovi la donna giusta o l'uomo giusto, allora è di dovere intendersi. Il corpo uno strumento delicato è, più di una chitarra, e più lo studi e più l'accordi all'altro, più diventa perfetto il suono e forte il piacere. Ma tu ti devi aiutare e aiutarmi” (p. 110). Quella di Carmine è una sessualità maschile moderna: aperta alla complicità con la donna, sessualità maschile che si realizza nella complementarietà e nella collaborazione con la donna. La maschilità di Carmine proposta nel romanzo da Sapienza corrisponde a quanto, molti anni più tardi, propone a questo proposito Stefano Ciccone:

L'incontro con un altro desiderio e quindi con la libertà e la soggettività femminile rende infatti possibile una nuova esperienza del corpo maschile in cui la scoperta di un limite (l'esistenza di un'altra soggettività e di un al-

tro desiderio) può arricchire la mia vita sessuale e affettiva. Mi rivela nuove potenzialità del mio corpo, mi fa vedere me stesso non solo come soggetto desiderante ma anche come oggetto di un desiderio altro che non è semplice specchio del mio [...]. Il riconoscimento dell'autonomia del desiderio dell'altra permette di riscoprire il corpo maschile e superare la scissione tra il proprio sesso e la propria persona intesa come complesso di sensazioni e di sentimenti, tra il proprio piacere e quello della donna. (Ciccone, 2009, p. 86)

Il modello della sessualità maschile antitetico è quello rappresentato da Carlo che, nonostante la sua ottima formazione intellettuale e culturale, le sue posizioni politiche propense alla rivoluzione sociale, il sentimento provato per Modesta e, infine, malgrado la sua indole altruistica, nella relazione sessuale non riesce a superare quella scissione “tra il proprio piacere e quello della donna” (*ibid.*). Modesta, dopo il primo rapporto sessuale con Carlo, perplessa per non aver provato alcun piacere, pronuncia ad alta voce le stesse parole di Carmine: “Ma proprio non vi insegnano niente le vostre madri?”, e rivolgendosi nel pensiero al suo primo amante: “Infatti, Carmine, non insegnano niente né a noi né a voi” (p. 163), sottolinea in primo luogo l'eccezionalità di Carmine e in secondo, aspetto più rilevante, punta su questa lacuna nell'educazione sessuale di entrambi i sessi. Anzi, l'unica fonte di informazioni sull'altro sesso, fonte alquanto artificiale, fuorviante e nociva, come nota Modesta, è la letteratura: “Adesso capisco: ti eri fatta una tua santa un po' dantesca da amare. O preferisci Petrarca, come credo? Allora hai fatto di me la tua pura e santa *Laura*. Poveri ragazzi! A noi *Madame Bovary* e a voi *Laura*” (p. 165). La cultura generata dai secoli della tradizione patriarcale contribuisce alla creazione di alcuni stereotipi che schiavizzano sia la donna sia l'uomo. Carlo li reiterava semplicemente, cosa che ammette lui stesso nelle parole: “Tu non lo sai, Modesta, che cosa sono gli uomini che ho conosciuto fin da piccolo, gli uomini che mi hanno formato. Non sai la loro solitudine, la loro ignoranza delle donne di cui credono di sapere tutto fin dalla prima prostituta da cui hanno avuto il coraggio d'andare” (p. 169). Carlo, giovane medico, di formazione positivista e altruistica, si iscrive in “un'immagine che rende concretamente la rappresentazione del maschile come unico sog-

getto desiderante, che segna» il mondo con il proprio desiderio e quindi unico soggetto *tout court*: «Desidero dunque sono»” (Cicccone, 2009, p. 85).

Il rapporto con la sessualità di entrambi gli amanti di Goliarda sembra essere riconducibile alla provenienza regionale di entrambi – Carmine siculo, Carlo lombardo – e con ciò agli stereotipi regionali di mascolinità, in sintonia con quanto propongono le narrazioni che stanno alla base delle costruzioni di identità nazionali ed etniche¹⁵. La costruzione di mascolinità geograficamente circoscritta si manifesta in primo luogo negli atteggiamenti e nelle prestazioni erotiche, cosa comprovata sia nella letteratura sia nella cinematografia. Come scrive Elena Dell’Agnese nella sezione intitolata *Galanti per dna: stereotipi regionali di mascolinità*: “Che il maschio del Sud sia più attraente e passionale del suo compatriota settentrionale è reso evidente in modo palese da molte opere cinematografiche” (Dell’Agnese, 2007, p. 18). La polarizzazione stereotipata del rapporto con la sessualità tra Carmine e Carlo va tuttavia oltre l’assegnazione a Carmine solo degli attributi di amante latino. Come nota Alberica Bazzoni, gli esempi di Carmine e Carlo dimostrano che sull’asse geografico ed etnico (Nord e Sud) vengono spostate le stereotipiche opposizioni tra mente (Carlo) e corpo (Carmine), tra razionalità e passione che sono tradizionalmente distribuite tra uomo e donna: “[...] rather than between men and women the distinction appears to be between Sicily and Northern Italy” (Bazzoni, 2018, p. 133).

MASCHIO MAFIOSO

Nel romanzo osserviamo una schiera di figure maschili che formano, a seconda della tappa della vita di Modesta, un importante punto di riferimento per la protagonista: la ispirano a uno sviluppo personale e l’assistono nella realizzazione dei suoi traguardi (Tuzzo, Mimmo, zio Jacopo, Matteo). Tra questi vi è un personaggio la cui costruzione romanzesca sembra derivare non solo dall’osservazione della società contemporanea

¹⁵ Le narrazioni nazionali rientrano nel campo di interesse della geopolitica critica cui si fa riferimento. Cf. Dell’Agnese, 2007, p. 5.

e riferirsi alla cultura patriarcale in generale, ma provenire dai solchi del vissuto personale della scrittrice e della sua conoscenza dei lati più oscuri dell'isola natia.

Pietro è un vecchio servo della casa Brandiforti, fedele e discreto. Per anni si occupa con dedizione e riservatezza di Ippolito, figlio mongoloide della principessa Gaia e marito di Modesta per la quale comincia a riserbare una ossequiosa reverenza vedendo il suo abile e coraggioso atteggiamento nei confronti dell'uomo disabile, comunemente temuto e considerato ripugnante. La deferenza, la lealtà nonché una dedizione incondizionata segneranno da allora per sempre il suo rapporto con Modesta per la quale è pronto a fare tutto, anche uccidere “secondo la logica della vendetta che molto accoglie dalle metodiche mafiose [...]” (Fortini, 2011, p. 104). Infatti, Modesta è per Pietro molto di più di una padrona: è una matriarca¹⁶ potente, madre di una grande famiglia, composta da figli biologici adottivi, dai suoi/dalle sue amanti, da amici e servi, tutti però raccolti attorno a lei. Modesta crea attorno a sé un tipo di grande famiglia (collaborativa, leale, unita) all'interno della quale poteva nascere il pensare mafioso, che, come leggiamo nello studio di Dario Pietro Maugeri, “è un modo di essere ereditato e trasmesso in seno alla famiglia” (Maugeri, 2017, p. 2). Lo stesso studioso spiega, inoltre, che “la famiglia in cui origina e si perpetua il pensare mafioso è una famiglia di cultura materna” (*ibid.*, p. 9) ovvero protettiva e dedita ma richiedente in cambio lealtà e ubbidienza nei confronti del genitore. I numerosi membri della non paradigmatica famiglia, fondata da Modesta non sul sangue e non sui legami biologici ma sulla reale cura, protezione e affetto, aderisce parzialmente a tale modello: parzialmente perché senza l'obbligo di obbedienza da parte dei membri della famiglia. Sia dunque la sua appartenenza alla cultura dell'isola, la sua prospettiva di chi, stando da sempre nei solchi della mentalità che non ammette altre soluzioni oltre la vendetta, la giustizia privata e la violenza, sia la lealtà

¹⁶ Sul mito del matriarcato in Sicilia cf. Corradini 1997, invece per approfondire il tema del rapporto di Modesta con le madri e di Modesta come madre si veda Di Rollo, 2016.

nei confronti della padrona favoreggiano il pensare mafioso di Pietro che conserva e mette in atto dei concetti mafiosi, come dimostrato dal seguente dialogo:

- Dobbiamo considerarlo vendetta di famiglia, Mody?
- No, Pietro. Niente mutilazioni. Solo tre pallottole in mezzo agli occhi: una per Turi, una per Ciccio, una per Vincenzo. (p. 257)

Come si evince da questo scambio, Modesta sfrutta la natura mafiosa della servitù di Pietro essendo lei stessa ideatrice e promotrice della vendetta. In un altro momento sarà sempre lei a fermare, o meglio a guidare, la mano di Pietro prima di altri atti di giustizia privata da lui richiesti:

Ma uccidere Pasquale oggi sarebbe vendetta personale senza né capo né coda. [...] Noi come veri uomini e non femminucce isteriche facciamo finta di credere alla sua parziale fedeltà alla nostra idea, lo sfruttiamo, ce ne serviamo. [...] E quando verrà la buona stagione, non ti preoccupare che non mancheremo di dare una delusione a Pasquale che crede di comprarci per l'eternità per quattro favori che ci sta facendo. La nostra riconoscenza sarà una pallottola in mezzo agli occhi come è stato per Tudia e per gli altri, non ti preoccupare. (p. 273)

Il discorso riportato, nella sua forma maschile (“noi veri uomini”), per la crudeltà che vi abita (“la nostra riconoscenza sarà una pallottola”), per l’astuzia della fredda strategia che contiene (“e quando verrà la buona stagione”) sembra essere pronunciato da un capo mafioso – che sarebbe questa volta Modesta stessa – rivolto a un suo gabellotto, per cui illustra perfettamente questa mascolinità, radicata nella tradizione dell’isola e alla quale anche la protagonista stessa partecipa attivamente (“noi veri uomini e non femminucce isteriche”¹⁷).

¹⁷ Sull’identità di genere ambivalente di Modesta si veda Ross, 2012, pp. 234–241.

MASCHILITÀ IN COSTRUZIONE

Il romanzo di Sapienza ci offre, inoltre, la possibilità di osservare la formazione della mascolinità. La crescita di Eriprando, figlio di Carmine e Modesta, è rappresentata con grande intuito e conoscenza della psicologia maschile, tanto più apprezzabile in quanto il romanzo precede i più noti studi sulla mascolinità¹⁸.

Quella di Prando si forma inizialmente in stretta relazione con la madre e con i valori da lei coltivati e trasmessi. Prando bambino cresce plasmato dalla mente di Modesta che gli trasferisce il suo profondo amore per la libertà e la sua ribellione contro tutte le forme di costrizione, schiavitù e ipocrisia. L'episodio che metaforizza questa educazione all'insegna della libertà personale dell'individuo è la liberazione di Prando dalle "fasce strette e dure per far crescere diritti e forti. Fasce rigide per educare, correggere, o anchilosare il corpo e la mente?" (p. 123).

Nel corso della lettura si nota che Prando crescendo palesa alcune caratteristiche della mascolinità tradizionale secondo i canoni del discorso patriarcale: autorevolezza, aggressività, anche se solo verbale, e propensione alla dominazione. Durante l'età giovanile diventa scontroso e provocatorio nei confronti di altri ragazzi e di Modesta stessa. A capire il suo comportamento ci viene in soccorso Franco La Cecla spiegando che nel periodo di passaggio all'età adulta, in assenza dei riti di passaggio tradizionali, i giovani ragazzi sono costretti a rompere da soli con l'infanzia per trovare la loro identità maschile. È dunque un periodo segnato da uno sforzo per differenziarsi e raggiungere un successo che sia diverso da quello della madre (La Cecla, 2014, pp. 118–119). Per potersi nominare maschi occorre, spiega La Cecla, liberarsi dall'influenza della madre. Nelle società tradizionali, i giovani dovevano essere separati dalle donne per cancellare dal proprio corpo l'influenza femminilizzante della madre e di altre donne nonché, in compagnia degli

¹⁸ I *Men's Studies* vedono il loro grande sviluppo soltanto a partire degli anni '80 e le opere più rinomate risalgono agli anni '80 e '90: Seidler, 1989; Connell, 1993; Badinter, 1992.

uomini, assumere quello che La Cecla chiama “modi bruschi”: durezza, impassibilità, scontrosità, aggressività (*ibid.*, pp. 54–55). Infatti, come ricorda, citando Aristotele, Elisabeth Badinter, “È l’uomo quello che genera l’uomo” (Badinter, 1993, p. 73) ovvero furono sempre gli uomini a formare durante i riti iniziatici la mascolinità socialmente accettata dei giovani ragazzi. Modesta intuendo questa necessità di Prando provoca lei stessa la rottura mandandolo a vivere da solo a Palermo, lontano dalla casa materna. La formazione della maschilità del giovane uomo si dovrà quindi compiere stimolata dagli altri maschi e secondo i canoni di genere previsti dalla società patriarcale che fu sicuramente quella siciliana degli anni Trenta.

La formazione di Prando va quindi in direzione della pratica della violenza e della prepotenza. Il ragazzo, come tanti della sua età, è attratto dal militarismo e dal combattimento che, secondo alcuni studiosi, è sempre stato l’unico modo per provare che si era diventati maschi (Tomasik, 2013, pp. 24–25). Dato il momento storico, il figlio di Modesta si sente attratto dall’ideologia fascista. Anche in questo delicato momento a moderare l’espandersi dell’influenza del militarismo fascista, viene in soccorso la saggezza di Modesta che spiega al figlio che la naturale voglia di confermare la propria maschilità nelle avventure spavalde può trovare sfogo in altri modi, anche fuori dai contesti militari e, cosa più importante, preservando la propria libertà e indipendenza.

Il tuo desiderio d’avventura mi ha innervosito. Comprati la macchina che volevi e torna a gareggiare coi maschi come te, o parti per l’America, ruba, insomma, fai quello che vuoi! ma che tutto nasca da te e non da un ordine del re, del Duce, o del Führer! Desiderare la guerra è già piegare il futuro, e non solo il tuo, verso la sventura. Lo vuoi capire sì o no? È l’ultima volta che cerco di farti capire da te e dai maschi boriosi come te. Tu non appartieni allo Stato, né a me, e non ti illudere che io dia ordini. Sangue di Giuda! Ma come si deve far per farvi capire che molti desideri vi vengono inculcati dall’alto per usarvi? (p. 379)

Nonostante la saggezza di Modesta e nonostante i suoi metodi educativi che aspirano alla crescita nel rispetto della libertà e della democrazia, nonostante, infine, lei stessa rappresenti un’identità femminile d’avanguardia, Modesta non riesce a formare un’identità maschile alla

pari. Prando, dopo la rottura con la femminilità della casa familiare, non si staccherà mai dalla mascolinità tradizionale che lo ha in seguito plasmato, innestandogli caratteristiche quali la tendenza al predominio e talvolta anche il despotismo. Modesta lo coglie nelle parole metaforiche: “Tu sei vecchio quanto il potere di quest’isola, e sei bello anche, della bellezza vecchia di quest’isola. Mi piace guardarti. Mi ricordi un vecchio astuto come il mare e calmo come il Monte che mi incantava da ragazzina” (p. 476).

CONCLUSIONI

Le più importanti figure maschili nel romanzo di Goliarda Sapienza formano una struttura letteraria ben ponderata, anzi quasi geometrica: essi si potrebbero distribuire nei riquadri prodotti dall’incrocio di due assi del sistema di coordinate: l’asse che va dal simbolico al reale e l’asse che va dal locale all’universale. Il padre e il marito della protagonista appaiono nel romanzo come figure universali della patriarcalità ma al contempo simboleggiano il ribaltamento dell’ordine patriarcale auspicato dalla scrittrice. I due amanti, Carmine e Carlo, sono attuazioni reali della paternità e del ruolo maritale. Essi rappresentano inoltre due diversi approcci alla sessualità maschile associabili agli stereotipi geopolitici, quelli del Nord e del Sud. Si collocano quindi nel riquadro formato dai vettori del reale e del locale. Una rappresentazione dell’ambigua mascolinità siciliana (locale), segnata dal pensiero mafioso è quella rappresentata da Pietro, leale, fedele ma spietato per chi è nemico della famiglia. È al contempo una figura simbolica atta a valere le antiche e immutabili leggi della Sicilia, “il suo oscuro profondo” (p. 273), il suo fascino a cui è difficile sottrarsi. Lo suggerisce Modesta pensando: “Lo devo guardare negli occhi, non si sfugge al cerchio del suo sguardo, né attraversando il mare, come dice lui, né fissando fuori dal finestrino di un treno le distese sterminate di boschi e colture ordinate, allineate artificiosamente senza avventura [...]” (p. 274). È invece molto reale ma con una valenza universale la rappresentazione della maschilità in *progress*, del formarsi di un’identità maschile, con le caratteristiche maschiline risalenti alla cultura patriarcale, osservata e illustrata da Prando.

Goliarda Sapienza crea quindi un sistema (uno schema) molto preciso per esprimere le sue idee. I tre personaggi con una valenza simbolica (il padre, il marito, Pietro) rappresentano le leggi arcaiche, rispettivamente universali e locali (siciliane), di prepotenza e di violenza maschili. Tuttavia, mentre le prime sono simbolicamente trasgredite (l'anonimo padre scompare nel nulla e il marito è un disabile mentale) le seconde rimangono valide e sono praticate. I tre personaggi con una valenza reale (Carmine, Carlo, Prando) rappresentano esempi concreti della crescita e dell'attuazione dei ruoli maschili nei contesti geograficamente circoscritti (Carmine/Sud, Carlo/Nord) e in un percorso evolutivo universale (Prando).

Tale sistema dei personaggi – ben equilibrato e compatto – è inoltre prova delle capacità scritte di Sapienza e della sua consapevolezza della letteratura, tanto più che lo stesso sistema di coordinate (simbolico-reale, locale-universale) potrebbe essere applicato, sempre all'avviso di chi scrive, agli altri piani della struttura romanzesca (narrativo, linguistico, semantico), cosa che costituisce campo per un'ulteriore ricerca.

BIBLIOGRAFIA

- Badinter, E. (1993). *XY tożsamość mężczyzny* (G. Przewłocki, Trans.). Warszawa: W.A.B (Original work, *X Y. De l'identité masculine*, published 1992).
- Bazzoni, A. (2012). Gli anni e le stagioni: prospettive su femminismo, politica e storia ne "L'arte della gioia". In G. Providenti (Ed.), *"Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano* (pp. 33–52). Roma: Aracne.
- Bazzoni, A. (2018). *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*. Berna: Peter Lang.
- Bazzoni, A., Bond, E., & Wehling-Giorgi, K. (Eds.). (2016). *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships With Italian And European Culture*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.
- Ceccatty de, R. (2005, settembre, 15). Sapienza, princesse hérétique. *Le Monde*. Retrieved from https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/09/15/sapienza-princesse-heretique_689173_3260.html.

- Ciccone, S. (2009). *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles: California Press.
- Corradini, A. M. (1997). *Meteres. Il Mito Del Matriarcato In Sicilia*. Enna: Papiro.
- De Biasio, A. (2010). Studiare il maschile. *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, 61(1), 9–36. Retrieved from <https://www.torrossa.com/it/resources/an/2512827>.
- Dell’Agnese, E. (2007). Tu vuoi’ fa’ l’americano: la costruzione della mascolinità nella geopolitica popolare italiana. In E. Dell’Agnese, & E. Ruspini (Eds.), *Mascolinità all’italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti* (pp. 3–34). Torino: Utet Libreria.
- Devoto, G., & Oli, G. C. (1990). *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- Di Rollo, A. (2016). Reforging the Maternal Bond: Motherhood, Mother-Daughter Relationship, and Female Relationality in Goliarda Sapienza’s “L’arte della gioia”. In A. Bazzoni, E. Bond, & K. Wehling-Giorgi (Eds.). (2016). *Goliarda sapienza in context. Intertextual Relationships With Italian And European Culture* (pp. 33–47). Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.
- Farnetti, M. (2011). “L’arte della gioia” e il genio dell’omicidio. In M. Farnetti (Ed.), *Appassionata Sapienza* (pp. 89–100). Milano: La Tartaruga.
- Fortini, M., & Bono, P. (Eds.). (2007). *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* Pavona: Iacobelli.
- Fortini, L. (2011). “L’arte della gioia” e il genio dell’omicidio mancato. In M. Farnetti (Ed.), *Appassionata Sapienza* (pp. 101–126). Milano: La Tartaruga.
- La Cecla, F. (2014). *Szorstkim być* (H. Serkowska, Trans.). Warszawa: Sic! (Original work, *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, published 2000).
- Maugeri, D. P. (2017). Sociologia della mafia: paradigmi incerti visti da dentro. Retrieved from <https://www.diritto.it/sociologia-della-mafia-paradigmi-incerti-visti-dentro/>.
- Mazzanti, R., Neonato, S., & Sarasini, B. (Eds.). (2016). *L’invenzione delle personagge*, Roma: Iacobellieditore.

- Michelacci, L. (2015). La storia come trasgressione. “L’arte della gioia” di Goliarda Sapienza. *Griseldaonline*, 15, 1–13. Retrieved from <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9141/9021>.
- Providenti, G. (2010). *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*. Catania: Villaggio Maori.
- Providenti, G. (Ed.). (2012). “*Quel sogno d’essere*” di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*. Roma: Aracne.
- Providenti, G. (2016). *Goliarda Sapienza. La porta della gioia*. Roma: Nova Delphi Libri.
- Rizzarelli, M. (2018). *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci.
- Ross, Ch. (2012). Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer. In G. Providenti (Ed.), “*Quel sogno d’essere*” di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano* (pp. 223–242). Roma: Aracne.
- Rotondo, L. (2011). L’arte di una vita. In M. Farnetti (Ed.), *Appassionata Sapienza* (pp. 25–30). Milano: La Tartaruga.
- Sapienza, G. (2005). *L’art de la joie* (N. Castagné, Trans.). Paris: Éditions Viviane Hamy.
- Sapienza, G. (2014). *L’arte della gioia*. Torino: Einaudi.
- Sapienza, G. (2018). *Sztuka radości* (T. Kwiecień, Trans.). Białystok: Wydawnictwo Kobiectwo.
- Scarfone, G. (2018). *Goliarda Sapienza. Un’autrice ai margini del sistema letterario*. Massa: Transeuropa.
- Seidler, V. J. (1989). *Rediscovering Masculinity: Reason, Language, and Sexuality*. New York: Routledge.
- Tomasik, T. (2013). *Wojna – męskość – literatura*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku.
- Trevisan, A. (2016). *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996–2016)*. Milano: La Vita Felice.
- Vigorita, M. (2011). Linee per un ritratto. In M. Farnetti (Ed.), *Appassionata Sapienza* (pp. 15–24). Milano: La Tartaruga.

Riassunto: Lo scopo dell’articolo è quello di analizzare – ricorrendo all’approccio strutturalista – il sistema dei personaggi maschili ne *L’arte della gioia* di Goliarda Sapienza e il significato – universale o locale, simbolico o reale – attribuitogli dalla scrittrice, sull’esempio di sei personaggi principali. Tale approccio consente di addentrarsi nel testo letterario lasciando al di fuori dell’analisi

il contesto biografico, storico ed ideologico, e di focalizzarsi sulle dinamiche interne puramente letterarie. Il padre e il marito di Modesta, in quanto figure universali del sistema patriarcale, illustrano e simboleggiano la sovversione delle sue leggi alla quale contribuisce Modesta. I suoi amanti, Carmino e Carlo, sono modelli di una reale attuazione degli importanti ruoli maschili (padre, marito, amante), la cui rappresentazione è tuttavia limitata dagli stereotipi geopolitici. Pietro, il leale gabello di Modesta, incarna una relazione interpersonale tipicamente locale, siciliana ed in quanto tale simboleggia la persistenza di alcune arcaiche leggi della società siciliana. Con Prando, figlio di Modesta, Sapienza illustra realisticamente il passaggio dall'adolescenza alla mascolinità, mostrando alcune leggi universali su cui si basa tale passaggio. Il sistema dei personaggi maschili risulta essere una struttura geometrica e molto chiara, cosa che testimonia della grande consapevolezza della letteratura della scrittrice nonché delle sue capacità scritte.

Parole chiave: Goliarda Sapienza, Arte della gioia, mascolinità, universalità, sicilianità

How to reference this article

Pioli, M. (2020). Dalla Sicilia alla Spagna, dalla Spagna alla Sicilia: Leonardo Sciascia scrittore di viaggio. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 119–135.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.7>

Marco Pioli
Universidad Complutense Madrid, Spagna
mpioli@ucm.es
ORCID: 0000-0002-8457-6626

DALLA SICILIA ALLA SPAGNA, DALLA SPAGNA ALLA SICILIA: LEONARDO SCIASCIA SCRITTORE DI VIAGGIO

FROM SICILY TO SPAIN, FROM SPAIN TO SICILY: LEONARDO SCIASCIA AS A TRAVEL WRITER

Abstract: The outbreak of the Spanish Civil War represented a pivotal moment in Leonardo Sciascia's ideological development, as it pushed him towards an anti-fascist passion that would make him an *engagé* writer over the years. In fact, the news of Lorca's assassination and Ortega y Gasset's volumes had a lasting influence on the writer: he began to read Spanish and about the Spanish world, thus discovering Spain and its language, literature, and culture. In fact, it was a *rediscovery*, since, in the eyes of the Sicilian author, the common Arab domination and the long Spanish hegemony in Sicily had already connected the island and the peninsula in an intricate web of "similarities." The present article aims to examine the distinctness of Sciascia's Sicilian-Spanish imaginary that is present in the reports that he published after his numerous trips to the Iberian land starting in the 1950s. After having often been dismissed as paraliterary, those works will be analysed as travel writing so as to better appreciate them. *Ore di Spagna*, the volume that collects most of those journalistic articles, will be considered as one of the best examples of reporting in the 20th century, far beyond the boundaries of essay production.

Keywords: Leonardo Sciascia, Sicily, Spain, voyage, travel literature

1. INTRODUZIONE.

LEONARDO SCIASCIA IN VIAGGIO VERSO LA SPAGNA

“Da lì comincia la nostra storia nella storia”, scrisse Leonardo Sciascia a proposito della Guerra civile spagnola (1988/2000, p. 27), il cui scoppio ha rappresentato un momento decisivo per la maturazione ideologica di un’intera generazione cresciuta sotto il fascismo (Albertoni, Antonini & Palmieri, 1962, p. 259). Precisamente, nel 1936, Sciascia aveva 15 anni e, nonostante la retorica del regime mussoliniano indicasse Francisco Franco come alleato, le notizie della presa di posizione filorepubblicana di scrittori e attori americani da lui amati, come Ernest Hemingway, Gary Cooper o Charlie Chaplin, lo condussero pian piano verso quelle posizioni antifasciste che negli anni, come dichiarò a Marcelle Padovani, lo avrebbero reso uno scrittore impegnato dalla parte “degli oppressi” (Sciascia, 1979, p. 85). Nelle *Parrocchie di Regalpetra* (1956) – che Sciascia considerava il suo primo vero libro (1988/2000, p. 29) – è possibile ritrovare la passione delle scelte ideologiche ispirate, in quegli anni, dalla nazione spagnola:

mi trovai dall’altra parte. Ora quei nomi delle città di Spagna mi si intridevano di passione. Avevo la Spagna nel cuore. Quei nomi – Bilbao Malaga Valencia; e poi Madrid, Madrid assediata – erano amore, ancor oggi li pronuncio come fiorissero in un ricordo di amore. E Lorca fucilato. E Hemingway che si trovava a Madrid. E gli italiani che nel nome di Garibaldi combattevano dalla parte di quelli che chiamavano rossi. [...] A pensare oggi a quegli anni mi pare che mai più avrò nella mia vita sentimenti così intensi, così puri. (Sciascia, 1956/2004, pp. 43–44)

Come risulta dal passaggio, insieme all’antifascismo Sciascia scoprì anche il suo amore per la cultura spagnola. Ben presto divenne un accanito lettore dei romanzi e dei resoconti dedicati alla *Guerra civil* dagli osservatori internazionali, tra i quali si segnalano *La speranza* di André Malraux (1937), *Omaggio alla Catalogna* di George Orwell (1938), *I grandi cimiteri sotto la luna* di Georges Bernanos (1938), *Per chi suona la campana* di Ernest Hemingway (1940) ed *Esperienze della guerra di*

Spagna di Herbert Matthews (1946)¹. Allo stesso tempo, il siciliano arrivò a confrontarsi direttamente con la cultura spagnola, iniziando a studiare il *castellano* da autodidatta e leggendo i classici, come *El Quijote* o *La celestina*, i saggisti di inizio Novecento – su tutti, Ortega y Gasset, Américo Castro, Eugenio d’Ors e Miguel de Unamuno – e i poeti vittime delle persecuzioni di Franco, dei quali, come nel caso di Federico García Lorca, il racalmutese fu anche un appassionato traduttore.

A questi “viaggi di carta” seguirono, poi, a partire dagli anni Cinquanta, i numerosi spostamenti che Sciascia decise di intraprendere in terra iberica, insieme alla moglie Maria Andronico. Precisamente, un primo viaggio fu programmato per il giugno 1955. Per Sciascia, già abbonatosi al Touring Club Italiano, e inseritosi nei circuiti editoriali italiani con i primi importanti lavori – tra gli altri, il volume del 1950 *Favole della dittatura* e l’antologia *Il fiore della poesia romanesca* (1952), curata con Pier Paolo Pasolini –, era giunto il momento di valicare le frontiere nazionali. Tale viaggio, però, non oltrepassò i Pirenei: Sciascia preferì fermarsi nell’altro suo “luogo dell’anima”, la Francia, come si deduce dallo scambio epistolare con il poeta e ispanista leccese Vittorio Bodini, recentemente raccolto da Fabio Moliterni nel volume *Sud come Europa. Carteggio (1954–1960)* (Bodini & Sciascia, 2011, p. 76).

Il racalmutese raggiunge il suolo iberico esattamente un anno dopo, visitando le città di Barcellona e Madrid. Per la primavera successiva l’autore progettava una nuova trasferta, nelle terre del sud, com’è possibile riscontrare, ancora una volta, nella corrispondenza con l’amico leccese (*ibid.*, pp. 125 e 135), mentre con maggiore esattezza è possibile segnalare un suo viaggio spagnolo nel 1966 (Sciascia, 1956/2004, pp. 5–6). Negli anni Ottanta, Sciascia tornò con frequenza nella terra di Cervantes, accompagnato anche dai fotografi Ferdinando Scianna e Giuseppe Leone (González de Sande, 2009, pp. 21–29). Si distinguono il viaggio dell’autunno del 1982, quando per un mese percorse in treno la Spagna, e quello della primavera del 1984, intrapreso per assistere alle *Semanas santas* delle città andaluse.

¹ Si riportano le date delle prime edizioni in lingua originale. Per le ulteriori, numerose testimonianze sulla Guerra civile spagnola possedute e lette dal siciliano si rimanda allo stesso Sciascia (1988/2000, p. 29) e a Curreri (2007, pp. 49–51).

Le esperienze itineranti appena segnalate sono piuttosto rilevanti in quanto furono alla base dei progetti editoriali attraverso i quali Sciascia impose al largo pubblico italiano il suo interesse per la cultura spagnola. Innanzitutto, i racconti *Il soldato Seis* (1958–1964)² e *L'antimonio*, confluito quest'ultimo nella seconda edizione de *Gli zii di Sicilia* (1960). Entrambi i testi sono dedicati alle vicende della *Guerra civile* e presentano andamenti diegetici vicini ai resoconti odeporeici. *L'antimonio*, inoltre, con la sua combinazione di contenuti autobiografici, ideologici e metaletterari, ribadisce l'importanza dell'incontro con la Spagna per la maturazione intellettuale e poetica di Sciascia, come ha accuratamente indagato Luciano Curreri (2007), il quale considera il racconto uno degli esiti “più riusciti e complessi della narrativa italiana del Novecento” (p. 14).

Tuttavia, le peregrinazioni iberiche sopra illustrate hanno incrociato anche il “secondo mestiere” di Sciascia, quello della scrittura su periodico, e hanno ripreso a “circolare” nella forma del reportage. Lo scrittore di Racalmuto, infatti, benché sia noto soprattutto per i suoi gialli atipici, si è cimentato anche con la scrittura di viaggio, ottenendo, per giunta, risultati decisamente originali, come si cercherà di dimostrare nel presente studio.

2. LEONARDO SCIASCIA “ARTICOLISTA VIAGGIANTE”

Alla luce dei materiali recensiti dai repertori bibliografici in circolazione (Fascia, 1998; Motta, 2009), tra i primi tentativi odeporeici di Sciascia dedicati alla penisola iberica può essere segnalato il reportage “Com'era la Spagna”, pubblicato su *L'Ora* di Palermo il 20 agosto 1966 nella rubrica *Quaderno*, redatta dall'autore tra il 1964 e il 1968, i cui testi furono ripubblicati in volume nel 1991 (cf. Pioli, 2019, p. 428).

² Tale racconto, pubblicato da Sciascia per la prima volta nel 1958 sulla rivista *Valbona* e, dopo vari rimaneggiamenti, su *Rassegna sindacale* nel 1964, rappresenta una sorta di “preludio” del più ambizioso *L'antimonio*. Il testo si può leggere in Sciascia (1958/2012, pp. 1317–1320).

L'occasione è offerta dal viaggio compiuto nel 1966 e l'incipit del pezzo segna immediatamente i suoi orizzonti geografici e tematici: "Barcellona, Albergo Colon: nel trentesimo anniversario dell'*alzamiento*" (Sciascia, 1991, p. 168). Esattamente trent'anni dopo lo scoppio della *Guerra civil*, Sciascia percorre le vie di Barcellona sulla scia dei ricordi bellici che avevano appassionato i suoi anni giovanili, e in questa esplorazione la guida prescelta è quella del citato romanzo di Malraux, *La speranza*, "forse il più grande che sia stato scritto in questi trent'anni" (1991, p. 168), le cui pagine avevano ritratto le fasi barcellonesi del conflitto. Sciascia lamenta di non aver portato il romanzo con sé, pertanto non sempre è sicuro della corrispondenza tra gli scenari di battaglia descritti dal francese e i riscontri offerti dagli spazi urbani barcellonesi, quelli degli anni Sessanta, interessati da un boom economico "all'italiana": "un qualcosa di simile a quello edilizio di Agrigento, che si sa come è andato a finire. E vien fatto di pensare che in fondo una dittatura di tipo fascista è qualcosa di molto simile a una cattiva democrazia" (1991, p. 173).

Come si evince dal passaggio appena citato, il pezzo affianca ai ricordi del triennio rivoluzionario spagnolo, essenzialmente letterari, un altro motivo ricorrente nella scrittura reportistica di Sciascia, quello del "gioco delle somiglianze"³ con l'isola siciliana. Per esempio, probabilmente per il suo trascorso come maestro, Sciascia evidenzia che, a fronte della ripresa economica e dello sviluppo dell'ozio, in Spagna "ci sono paesi con due cinematografi e nessuna scuola. [...] Esattamente come cent'anni fa al mio paese: sorgeva uno splendido teatro comunale, ma i ragazzi andavano a scuola serale da un prete" (1991, p. 173). Persino la vista delle prostitute barcellonesi è capace di stimolare dei paragoni tra i due territori mediterranei in virtù del comune sostrato religioso: "certo è che la prostituzione è particolarmente rigogliosa nei paesi cattolici. [...] Certi paesi, in Sicilia, erano indicati – campanilisticamente, dagli abitanti di altri paesi – come di larghe vedute in fatto di morale sessuale;

³ L'espressione è usata da Sciascia nell'elzeviro "L'ordine delle somiglianze", raccolto in *Cruciverba* (1983, pp. 989–993), per definire una consuetudine gnoseologica per lui tipica dei siciliani, cioè quella di ricercare costantemente analogie tra persone o cose.

ed erano quelli dove clero secolare e comunità monastiche più si addensavano” (1991, p. 174). Queste riflessioni sviluppate tra la penisola e l’isola, tra il loro presente e il loro passato, non si limitano all’ambito etico-civile, ma sanno aprirsi anche a questioni artistiche e linguistiche. Non a caso, la vista delle ceramiche colorate tipiche delle architetture di Gaudí, specialmente nel Parco Güell, ricorda a Sciascia “il giuoco infantile della ricerca e disposizione decorativa dei cocci di vecchi piatti”. Questi frammenti, racconta il viaggiatore siciliano, “erano chiamati ‘lisciari’, nell’agrigentino [...]: e non sono mai riuscito ad accertare da dove provenga il [...] termine (a meno che non venga appunto dallo spagnolo ‘lijar’, far rilucere, forbire)”. Alla fine di queste “impressioni”, l’autore dichiara in modo alquanto significativo: “ritrovare questi [...] elementi di tradizione e di memoria, della Spagna come della Sicilia, è un fatto che mi commuove” (1991, p. 175). Con evidenza, dunque, le parole appena citate confermano che i continui “movimenti pendolari” di queste pagine – per usare la fortunata metafora proposta da Ricciarda Riccarda (2001, p. 199) – sono rivolti alla familiarizzazione dell’“estraneo spagnolo” nell’“ordine delle somiglianze” con l’isola natale o, comunque, con il patrimonio esperienziale dell’autore, e diventano, conseguentemente, la cifra distintiva dell’immaginario siculo-spagnolo sciasciano.

Proseguendo nell’esplorazione dei testi odeporici del racalmutese, secondo un criterio cronologico, occorre segnalare il ciclo di reportage redatti, a seguito del viaggio del 1982, per il *Corriere della Sera*, con cui Sciascia collaborava dal 1969. Tra il marzo e l’aprile 1983 compaiono quattro sue corrispondenze, le quali rientrano pienamente nei confini delle scritture periegetiche, come riprovano gli occhielli con cui il *Corriere* le annunciava: “Sciascia: viaggio di uno scrittore attraverso i luoghi e la cultura di Spagna” (Sciascia, 1983a); “I viaggi degli scrittori del «Corriere»: Sciascia rivisita la Spagna; Moravia racconta il suo itinerario africano” (Sciascia, 1983b e 1983c); “I viaggi degli scrittori: Sciascia in Spagna” (Sciascia, 1983d)⁴.

⁴ Significativamente per la loro definizione di genere, questi reportage si intrecciano con quelli di uno dei più prolifici scrittori-viaggiatori del Novecento italiano: Alberto Moravia.

Nel primo pezzo, “A Salamanca, nell’Università di Unamuno”, del 5 marzo 1983, il viaggio nella città universitaria spagnola diventa il pretesto per un altro tipo di incontro: “cerco a Salamanca il ricordo della sua agonia”. Sciascia si riferisce a Miguel de Unamuno, lo storico rettore di quell’Università, del quale viene ricordato il drammatico scontro con la rivoluzione di Franco, dopo le simpatie iniziali. Tale ricordo, come al solito, riporta il siciliano in territori ben più familiari: “non è solo nell’opera di Unamuno e Pirandello che si possono trovare punti di somiglianza. Anche le loro biografie ad un punto si somigliano; e precisamente in quel loro contraddirsi e stravolgersi nell’adesione al fascismo” (Sciascia, 1983a).

I tre reportage successivi cambiano la loro “geografia” e “conducono” i lettori del *Corriere* nella capitale Madrid. Nel primo, pubblicato il 13 marzo 1983 e intitolato “Da Murillo ai volti dell’Inquisizione”, una mostra al Museo del Prado sul pittore barocco e una sull’Inquisizione al *Palacio de Velázquez*, stimolano una lunga riflessione sull’altro aspetto della storia spagnola che ha sempre appassionato il racalmutese, il *Santo Oficio* appunto. Quest’ultimo, infatti, al pari della Guerra civile, offriva uno specchio utile per indagare quell’eterna intolleranza umana, fascista e vessatoria, di cui l’isola siciliana per Sciascia è sempre stata universale “metafora”, e che nella nazione iberica continuava ad aleggiare nonostante la transizione democratica: “La Spagna ha ancora paura, [...] dall’Inquisizione – da ogni inquisizione – vuole essere finalmente libera” (Sciascia, 1983b).

Se l’incipit indica Madrid come luogo del reportage successivo, in realtà “Un gagliengo al governo”, del 26 marzo 1983, è dedicato a personaggi provenienti dalla *Galicia*. Si menziona l’incontro avvenuto con il pittore Jaime del Valle Inclán, figlio del più celebre Ramón del Valle Inclán, scrittore che per la sua indole estetizzante è avvicinato da Sciascia a D’Annunzio. Il pezzo, però, ricorda soprattutto Pio Cabanillas Gallas, ex ministro di Franco, capace di sopravvivere politicamente nella nuova democrazia spagnola, così come il siciliano Liborio Romano era riuscito a passare dal Regno borbonico al regime garibaldino per finire nel Parlamento del Regno d’Italia. Per rimarcare la sua posizione politica, alla fine Sciascia concede spazio anche all’“immagine che tutto

il resto della Spagna ha del galiziano [...]: di indecifrabile astuzia, di tenace vocazione a ogni tipo di potere, di infinita capacità nella mistificazione, nell'inganno. Era gagliengo anche Franco" (Sciascia, 1983c).

Tuttavia, Sciascia è ben consapevole che in Spagna può essere rischioso maneggiare qualsiasi tipo di definizione regionale, come scrive nell'ultimo articolo del ciclo, "Qui un siciliano ritrova i viceré", dell'8 aprile 1983: "Una delle più gravi *gaffes*, conversando con un catalano o un basco o un valenciano, è quella di parlare di regione, di regionalismo, di autonomie regionali. Bisogna parlare di nazione, nazionalismo, autonomie nazionali" (Sciascia, 1983d). Sicuro delle conoscenze empiricamente acquisite nel corso delle sue frequentazioni iberiche, l'autore divaga su alcune questioni legate ai rapporti tra la sua isola e la Spagna. In particolare, si focalizza sulla scarsa presenza di libri spagnoli nelle biblioteche siciliane e sulla pressoché inesistenza di libri sulla Sicilia scritti da autori spagnoli, se si escludono le relazioni redatte dai viceré. La memoria del viaggiatore siciliano, però, è capace di riscattare dall'oblio i secoli di storia passati in comune:

Ma nonostante tanta reciproca estraneità (un tempo forse qualcosa di peggio: insofferenza, odio), andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze [...]. E bastano i nomi: di paesi, di strade. Che sembrano sentirli risuonare, nella lontana eco del tempo, dalla voce dei banditori: il viceré duca d'Ossuna, il viceré duca di Medinaceli, il viceré duca di Maqueda, il viceré marchese di Villena... (Sciascia, 1983d)

3. ORE DI SPAGNA, UN LIBRO DI VIAGGIO

Sciascia raccolse gli ultimi tre articoli appena analizzati, insieme ad alcuni elzeviri e ai resoconti del viaggio spagnolo del 1984, nel volume *Ore di Spagna*, pubblicato nel 1988 da Pungitopo⁵. Il libro, che accoglie anche un reportage fotografico di Ferdinando Scianna, prese forma,

⁵ Questi pezzi erano stati pubblicati, oltre che sul *Corriere*, sul *Giornale di Sicilia* e sul periodico *Epoca*. Il volume ha avuto una successiva edizione, nel 2000, presso Bompiani, dalla quale si citerà nel corso di questo studio, e un'ultima, nel 2016, presso Contrasto (Roma).

in realtà, grazie all'iniziativa di Natale Tedesco. Tuttavia, Sciascia partecipò alla selezione dei testi e scelse sia l'editore che il titolo (Lo Cascio, 2009, p. 53; Fava Guzzetta, 1992, p. 81)⁶. Tale volume ha rappresentato uno svincolo importante per la critica sciasciana, in quanto ha imposto la riconsiderazione del ruolo della Spagna nel laboratorio letterario dell'autore, a scapito dei modelli francesi, da sempre ampiamente valorizzati dagli studiosi (Traina, 2000, pp. 206–209).

Rispetto ai reportage del *Corriere*, *Ore di Spagna* aggiunge nuovi itinerari geografici e culturali, anche se il patrimonio memoriale e affettivo correlato con la *Guerra civile* continua a essere la lente privilegiata attraverso cui leggere lo spazio iberico. La “passione ideale e libresca” (Sciascia, 1988/2000, p. 61) che ispira il viaggiatore siciliano spiega perché si ricerchino e si interrogino i luoghi delle battaglie più crudeli, come Belchite o Guadalajara, dove, nel 1937, si scontrarono gli italiani del Battaglione Garibaldi con quelli del C.T.V a fianco di Franco: “I contadini [...] ci confermarono che eravamo a Palacio Ibarra. «Siete i primi italiani», ci dissero «che vengono per domandare; spesso vengono degli italiani, ma per ricordare.» Loro non ricordavano: erano venuti dopo la guerra. [...] Ma fino a pochi anni prima, nell'arare vedevano affiorare ossa di italiani” (Sciascia, 1988/2000, p. 67).

La centralità delle tematiche storico-politiche emerge anche quando Sciascia si confronta con contesti più vicini alla dimensione folkloristica. Come durante la visita a Palmar de Troya – dove l'antipapa Gregorio XVII eresse il suo piccolo Vaticano, dal quale poi proclamò la beatificazione di Franco – o quando assiste alle *Semanas santas* andaluse: “E a Siviglia, stando al centro della città, [...] viene da pensare che il generale Queipo de Llano si sia servito dell'itinerario che le processioni percorrono nella *Semana Santa* per impadronirsi subito, la stessa notte dell'*alzamiento* dei militari, della città” (Sciascia, 1988/2000, pp. 54 e 47).

⁶ Diversamente è avvenuto con il recente *Parigi* (Sciascia, 2020), in cui le fotografie di Scianna accompagnano quattro brevi reportage di Sciascia selezionati da Paolo Squillacioti.

Allo stesso tempo, la menzionata natura “libresca” dell’interessamento sciasciano per la Guerra civile spiega perché questa continui a essere ricordata attraverso la letteratura – alla quale comunque Sciascia ha sempre riservato un evidente primato ermeneutico sulla realtà (Onofri, 1994, pp. 221–249). Agli autori già menzionati – Malraux, Hemingway, Orwell, Bernanos, ecc. – si affiancano i nomi dei tanti scrittori spagnoli che si sono dovuti confrontare, o propriamente scontrare, con il franchismo, come i citati Unamuno e Lorca, Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda e Manuel Azaña, ai quali occorre aggiungere il cileno Pablo Neruda (Sciascia, 1988/2000, pp. 29, 35 e 69–71).

Data questa premessa, non sorprenderà che il viaggiatore indugi con lunghe riflessioni sul *Don Quijote* ad Alcalà de Henares, la città natale di Cervantes, o nella Mancha, “con la sua terra rossa, le viti basse, i bianchi mulini a vento sulle creste delle colline, le osterie in cui si ritrovano sapori che appartengono a lontane infanzie [...] che ci riportano alle soste rifocillanti di don Chisciotte e Sancio” (1988/2000, pp. 41–42). *Ore di Spagna* rende omaggio, allora, a uno degli autori spagnoli che maggiormente segnarono la maturazione intellettuale di Sciascia, sia in direzione dell’apprendimento linguistico – “sulle *Obras* di Ortega ho appreso quel po’ di spagnolo che so” – sia in direzione di una visione “adulta y ordenada del mundo contemporáneo” (González Martín, 2000, p. 744). Si tratta chiaramente di Ortega y Gasset, le cui *Obras completas* furono scoperte dal giovane Sciascia “in una bottega di vecchi libri” e lette secondo una modalità coerente con le prospettive critiche della presente analisi:

debbo dire di non averle lette e rilette, quelle pagine, come di un filosofo. L’affermazione può sembrare estravagante e paradossale: ma le *Obras* di Ortega erano per me come un grande libro di viaggio, un viaggio straordinario, avventuroso, ricco di imprevisti e di rivelazioni nelle regioni dell’intelligenza. (Sciascia, 1988/2000, p. 33)

Difatti, anche *Ore di Spagna* può essere considerato un libro di viaggio. Nonostante sia spesso ascritto alla produzione saggistica del

racalmutese⁷, il volume, in realtà, si avvicina alla definizione di “reportage narrativo” proposta da Nicola Bottiglieri (2001, p. 38):

I reporter scrivono articoli che spesso somigliano a souvenir comprati o raccolti in un luogo per conto del lettore; poi quando questi articoli sono diventati numerosi, allora si può pensare alla trasformazione di molti reportage in un reportage narrativo, anche se per arrivare a questo è necessaria una strategia, un progetto diegetico letterario, insomma una idea forte che inglobi tutto il materiale raccolto. Gli appunti, gli articoli già scritti, le foto fatte possono servire da “intertesto” nei confronti del “macrotesto” che è il reportage narrativo. Il risultato di questi libri, nati spesso riconfezionando articoli di giornale, è una scrittura che mescola insieme linguaggi diversi: il saggio, l’articolo, l’intervista, il racconto breve, la descrizione di costume, spesso anche foto o cartine geografiche [...].

Ore di Spagna aspira a configurarsi come libro di viaggio già nell’ordinamento dei pezzi, in cui la coerenza tematica e geografica vince sulla cronologia della composizione. Tale organizzazione riflette le intenzioni editoriali di Tedesco – attento a selezionare quelle pagine sciasciane che “per la loro qualità di elzeviri e di letteratura odeporica” potessero conferire “al volume un’unità che non avrebbe se avessi riunito altri scritti”, come si legge nella nota al testo (2000, p. 7) – e garantisce l’autonomia del nuovo prodotto editoriale rispetto agli articoli iniziali, secondo una prassi tipica del genere (Meda, 2011, p. 186). La serie, inoltre, viene inaugurata dal reportage apparso sul *Corriere* il 13 marzo 1983, il quale esordiva con una riflessione sull’andare che può servire da bussola orientativa anche per i lettori del libro:

Il giusto viaggiare è quello di non conoscere, nei luoghi in cui si va, nessuna persona o pochissime; di non avere commendatizie da consegnare e appuntamenti cui consegnarsi; di non avere impegni che con se stessi, per vedere senza affanni le cose che abbiamo desiderato vedere e che di solito, almeno per me, non sono – di una regione, di una città – moltissime. Certo l’incontro

⁷ Come sembrerebbe confermare la sua collocazione nel tomo *Saggi letterari, storici e civili* (2019) della nuova edizione delle *Opere* di Adelphi, la quale ha il grande merito di includere il libro qui in analisi, rimasto invece fuori dalla precedente edizione Bompiani delle *Opere complete*.

con persone può anche funzionare come rivelazione di quello che si vuol dire il genio del luogo; ma oggi un po' meno ed è comunque meglio contemplare un tal genio nelle cose. Trent'anni fa viaggiavo con molta libertà e con grande piacere; oggi, nella trama degli incontri e degli impegni, con poca libertà e minimo piacere. (Sciascia, 1988/2000, p. 21)

Una sintesi di queste considerazioni, tra l'altro, accompagna l'immagine di copertina dell'edizione spagnola del volume, il quale può vantarsi pure di una successiva versione francese (Sciascia, 1992). Si legge nella traduzione di Carlos Manzano: "La forma cabal de viajar es la de no tener cartas de recomendación ni citas, no tener compromisos sino con uno mismo" (Sciascia, 1990). Questa soluzione dell'editore spagnolo orienta fortemente il volume verso la letteratura di viaggio, genere che si avvale anche del paratesto, secondo Luca Clerici (1996, p. 805), ai fini della definizione dei suoi confini editoriali, per statuto incerti e ancora più labili nel Novecento. Se nelle edizioni italiane di *Ore di Spagna* non si trovano indicazioni di copertina così esplicite, comunque rimangono a sostenere la presente "interpretazione odeporica" le fotografie di Scianna, le quali costituiscono parte integrante del progetto.

Lo stesso Clerici, in effetti, ha parlato di una "vocazione del libro di viaggio a essere accompagnato dall'immagine" (2013, p. XXV), vocazione che dopo essersi servita delle stampe xilografiche si è espressa compiutamente con l'affermazione della fotografia. Le immagini decorano il volume, sanciscono la fattualità dello spostamento e trasmettono messaggi culturali. Nel Novecento, a partire almeno dagli anni Trenta, il libro di viaggio propone la formula che abbina le parole di scrittori affermati con le immagini di grandi fotografi, e proprio alla luce di questa tradizione – tutta da studiare (Clerici, 2013, p. XXVI) – sarebbe opportuno valutare la fusione editoriale istauratasi tra le parole di Sciascia e gli scatti di Scianna.

Se il numero di questi scatti è cambiato tra un'edizione e l'altra di *Ore di Spagna*, tale incombenza non delegittima la presente lettura del volume, in quanto è nello statuto del genere una certa fluidità dei paratesti, con casi, addirittura, di passaggi di materiali da un libro a un altro (Adamo, 1999, p. 539). Tali fotografie, inoltre, sono state scattate da Scianna durante i viaggi condivisi con l'amico scrittore e spesso ri-

traggono personaggi, situazioni e luoghi della Spagna comunicanti con i temi evocati dai testi del volume, compensando così quel modo di guardare “senza macchina fotografica” che rappresenta la peculiarità, come si sarà percepito, della scrittura periegetica di Sciascia.

4. L'ODEPORICA DI SCIASCIA: UN VIAGGIO NEL TEMPO

L'odeporica del racalmutese è sicuramente lontana dai classici della *Reiseliteratur*, poiché in essa l'*ordo* argomentativo vince sulla narrazione e soprattutto sulla descrizione, secondo una prassi tipica anche della produzione maggiore dell'autore. L'intonazione è memoriale, “elzeviristica”, trascura l'*hic et nunc* della composizione, e pochi sono anche gli incontri. Un lettore avvezzo ai resoconti di viaggio dedicati alla Spagna, spesso vissuta come “culla dell'esotico europeo” (De Pascale, 2001, p. 74), resta sorpreso soprattutto della scarsa attenzione riservata al folklore iberico, il quale, invece, con il suo repertorio di *toros*, siviigliane, vino e chitarre, ha rappresentato un'attrattiva per i viaggiatori di ogni epoca e, di conseguenza, un tema testualmente molto produttivo⁸.

Come anticipato, sono le menzionate foto di Scianna a completare queste carenze o vuoti descrittivi, specialmente mediante alcuni scatti dedicati a situazioni tipiche, quali una corrida *sevillana*, delle contadine al lavoro, alcune taverne, una gitana mendicante o un cieco rivenditore di lotterie, seppur con prospettive mai banali. Il bianco e nero di Scianna, attento a restituire la dimensione socio-antropologica della terra percorsa, sembra riaffermare, infatti, il punto di vista del viaggiatore Sciascia, per la cui definizione possono essere d'aiuto le seguenti riflessioni di Walter Benjamin (1971, p. 101):

Lo stimolo epidermico, l'esotico, il pittoresco prendono solo lo straniero. Ben altra, e più profonda, è l'ispirazione che porta a rappresentare una città nella prospettiva di un nativo. È l'ispirazione di chi si sposta nel tempo invece che nello spazio. Il libro di viaggi scritto dal nativo avrà sempre affinità col libro di memorie: non invano egli ha vissuto in quel luogo la sua infanzia.

⁸ Sulle tracce di questo immaginario nella cultura occidentale moderna e contemporanea si veda Santos Unamuno (1997).

Benché non si abbia a che fare con un “nativo”, anche il legame di Sciascia con la Spagna è altrettanto genetico. Riprendendo il reportage dell’8 aprile 1983, confluito nel cap. IX di *Ore di Spagna*, e integrando il passaggio solo parzialmente citato in precedenza, si legge che il “continuo insorgere della memoria storica”, implicato dall’“andare per la Spagna”, è dovuto – nelle parole dell’autore (2000, p. 60) – “a qualcosa di simile [...] a una ritrovata fraternità. E dico ritrovata pensando allo splendido dominio degli arabi che Spagna e Sicilia ebbero comune”.

Sciascia, dunque, non può percorrere la Spagna come un estraneo, in quanto si orienta grazie al passato civile e culturale indagato, tramite i vagabondaggi letterari, a partire dalla passione intellettuale scatenata dalla *Guerra civile*. Inoltre, nel suo immaginario, la dimensione siciliana, così vicina alla Spagna per ragioni storiche, si impone come costante motivo di confronto analogico. La sua ricerca del “gioco delle somiglianze” tra l’isola e la penisola, nonostante comporti un’evidente elusione della diversità spagnola, riesce perciò a generare un’interpretazione dell’altrove iberico profonda e personale, lontana dai noti cliché e dalla consueta oleografia turistica. In definitiva, tale tensione assimilativa – avvertibile anche in molte delle fotografie di Scianna – rappresenta quel “principio primo catalizzante e ordinatore di tutta la materia” (Farnetti, 1994, p. 7) capace di uniformare un volume come *Ore di Spagna* in direzione dei migliori esiti reportistici novecenteschi.

Difatti, innanzi alla massificazione e alla “riproducibilità tecnica” dello spostamento, la letteratura di viaggio può riscattare la sua capacità di significare l’alterità solamente imponendo punti di vista non omologati, che sacrificano “i diritti del colore” e perseguano una sovrapposizione sull’elemento spaziale della dimensione temporale, quella del vissuto del *traveller* o della storia dei popoli (Debenedetti, 1971, p. 328). I reportage sciasciani, richiamando le isole della memoria in un arcipelago odepórico confinante con la saggistica, sembrano conformarsi con questa buona pratica, confermata in ultima istanza dal titolo del volume che ne riunisce i risultati migliori, *Ore di Spagna* appunto. In esso, il referente geografico incrocia la dimensione temporale e la peculiare idea di Spagna che si genera costituisce il definitivo garante di quell’unità formale ricercata da Tedesco, consentendo così al libro di superare

i confini del semplice compendio saggistico e di indirizzare i suoi contenuti, finalmente, “in un destino di verità”.

BIBLIOGRAFIA

- Adamo, S. (1999). L'esotico illustrato. Libri di viaggio in Russia e in Spagna tra Otto e Novecento. In G. N. Ricci (Ed.), *Immagine, segno, parola: processi di trasformazione* (vol. 2, pp. 539–560). Milano: Giuffrè.
- Albertoni, E. A., Antonini, E., & Palmieri, R. (Eds.). (1962). *La generazione degli anni difficili*. Bari: Laterza.
- Benjamin, W. (1971). *Immagini di città*. Torino: Einaudi.
- Bodini, V., & Sciascia, L. (2011). *Sud come Europa. Carteggio (1954–1960)* (edited by F. Moliterni). Nardò: Besa.
- Bottiglieri, N. (2001). L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa. In N. Bottiglieri (Ed.), *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni* (pp. 7–47). Cassino: Edizioni dell'Università degli studi di Cassino.
- Clerici, L. (1996). La letteratura di viaggio. In F. Brioschi, & C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi* (vol. IV, pp. 778–805). Torino: Bollati Boringhieri.
- Clerici, L. (2013). La civiltà del viaggio. In L. Clerici (Ed.), *Scrittori italiani di viaggio 1861–2000* (pp. XI–XXXVII). Milano: Mondadori.
- Curreri, L. (2007). *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*. Roma: Bulzoni.
- De Pascale, G. (2001). *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Debenedetti, G. (1971). *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*. Milano: Garzanti.
- Farnetti, M. (1994). *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*. Milano: Guerini.
- Fascia, V. (Ed.). (1998). *La memoria di carta: bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*. Milano: Otto/Novecento.
- Fava Guzzetta, L. (1992). Avevo la Spagna nel cuore. In L. Fava Guzzetta (Ed.), *Nelle regioni dell'intelligenza: omaggio a Leonardo Sciascia* (pp. 81–86). Marina di Patti: Pungitopo.
- González de Sande, E. (2009). *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. Catania: La Cantinella.

- González Martín, V. (2000). España en la obra de Leonardo Sciascia. *Cuadernos de Filología Italiana*, n°extra. 1–2, 733–756.
- Lo Cascio, V. (2009). Sciascia, un classico irregolare (intervista a Natale Tedesco). In V. Lo Cascio (Ed.), *Verità e giustizia. Leonardo Sciascia vent'anni dopo* (pp. 46–61). Milano: Academia Universa Press.
- Meda, A. (2011). 'Articolismo viaggiante'. Evoluzioni primonovecentesche del genere odeporico. *Studi e problemi di critica testuale*, 83, 179–196.
- Motta, A. (Ed.). (2009). *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*. Palermo: Sellerio.
- Onofri, M. (1994). *Storia di Sciascia*. Roma–Bari: Laterza.
- Pioli, M. (2019). L'immaginario spagnolo di Leonardo Sciascia: genealogie mediterranee. *Italian studies*, 74(4), 427–441.
- Ricorda, R. (2001). L'andare per la Spagna di un siciliano: immagini di viaggio. In N. Tedesco (Ed.), *Avevo la Spagna nel cuore* (pp. 191–207). Milano: La Vita Felice.
- Santos Unamuno, E. (1997). Italia e Spagna tra folklore e canzonetta. In D. Puccini (Ed.), *Gli spagnoli e l'Italia* (pp. 281–284). Milano: Scheiwiller.
- Sciascia, L. (1979). *La Sicilia come metafora* (intervista di M. Padovani). Milano: Mondadori.
- Sciascia, L. (1983a, 5 marzo). A Salamanca, nell'Università di Unamuno. *Corriere della Sera*, 3.
- Sciascia, L. (1983b, 13 marzo). Da Murillo ai volti dell'Inquisizione. *Corriere della Sera*, 3.
- Sciascia, L. (1983c, 26 marzo). Un gagliengo al governo. *Corriere della Sera*, 3.
- Sciascia, L. (1983d, 8 aprile). Qui un siciliano ritrova i viceré. *Corriere della Sera*, 3.
- Sciascia, L. (1990). *Horas de España* (translated by C. Manzano). Barcelona: Tusquets.
- Sciascia, L. (1991). *Quaderno*. Palermo: Nuova Editrice meridionale.
- Sciascia, L. (1992). *Heures d'Espagne* (translated by M. Darmon). Paris: Fayard.
- Sciascia, L. (2000). *Ore di Spagna* (introduction by N. Tedesco, photos by F. Scianna). Milano: Bompiani (I ed. 1988).
- Sciascia, L. (2004). *Le parrocchie di Regalpetra*. In *Opere 1956–1971* (edited by C. Ambroise, pp. 1–170). Milano: Bompiani (I ed. 1956).
- Sciascia, L. (2004). *Cruciverba*. In *Opere 1971–1983* (edited by C. Ambroise, pp. 965–1282). Milano: Bompiani (I ed. 1983).

- Sciascia, L. (2012). *Il soldato Seis*. In *Opere* (edited by P. Squillaciotti, vol. 1, pp. 1317–1320). Milano: Adelphi (I ed. 1958).
- Sciascia, L. (2012). *Gli zii di Sicilia*. In *Opere* (edited by P. Squillaciotti, vol. 1, pp. 37–249). Milano: Adelphi (I ed. con *L'antimonio* 1960).
- Sciascia, L. (2019). *Saggi letterari, storici e civili*. In *Opere* (edited by P. Squillaciotti, vol. 2, t. 2). Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (2020). *Parigi* (edited by P. Squillaciotti, photos by F. Scianna). Milano: Henry Beyle.
- Tedesco, N. (2000). Avevo la Spagna nel cuore (Sciascia e la Spagna). In L. Sciascia, *Ore di Spagna* (pp. 5–17). Milano: Bompiani.
- Traina, G. (1999). *Leonardo Sciascia*. Milano: Bruno Mondadori.

Riassunto: Lo scoppio della Guerra civile spagnola rappresentò un momento decisivo per la maturazione ideologica di Leonardo Sciascia, in quanto le sue vicende lo spinsero verso quella passione antifascista che nel tempo lo avrebbe reso uno scrittore *engagé*. Tuttavia, dal triennio rivoluzionario arrivarono anche le notizie dell'assassinio di Lorca, i volumi di Ortega y Gasset – su cui Sciascia iniziò a leggere il *castellano*, e poi il mondo –, dunque la scoperta della Spagna, della sua lingua, della sua letteratura e della sua cultura. In realtà, si sarebbe trattato di una riscoperta, poiché, agli occhi dell'autore, la comune dominazione araba e la lunga egemonia spagnola in Sicilia avevano già saldato l'isola alla penisola in un intricato intreccio di “somiglianze”. Il presente studio intende esaminare le peculiarità di questo immaginario siculo-spagnolo attraverso una presentazione dei reportage pubblicati da Sciascia a seguito dei numerosi viaggi intrapresi in terra iberica a partire dagli anni Cinquanta. Trattandosi di pagine spesso allontanate dal genere che meglio può valorizzarle, si procederà, infine, a una loro valutazione in chiave odepórica e si stabilirà che *Ore di Spagna*, il volume che raccoglie la maggior parte di quei pezzi giornalistici, può superare i confini del compendio saggistico nella direzione dei migliori esiti reportistici novecenteschi.

Parole chiave: Leonardo Sciascia, Sicilia, Spagna, viaggio, scrittura di reportage

How to reference this article

La Rosa, G. (2020). Invito alla riscoperta e alla traduzione di Mario Rapisardi. *Italica Wratislaviensia*, 11(2), 137–160.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.2.8>

Gabriele La Rosa
Uniwersytet Wrocławski, Polonia
gabriele.larosa@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0002-7084-0895

INVITO ALLA RISCOPERTA E ALLA TRADUZIONE DI MARIO RAPISARDI

AN INVITATION TO THE REDISCOVERY AND TRANSLATION OF MARIO RAPISARDI

Abstract: This article is intended to constitute a first approach towards a critical, comparative, and bibliographic study of the forgotten figure of Catania-born Mario Rapisardi (1844–1912), “the Etnean poet.” A poet and polemicist, he expressed himself in the climate of Positivism during and after Italian Unification, distinguishing himself with an ethical temper that did not make him abandon the Promethean tension towards ideals. Due to these ideals, the poet came into conflict with both the academic and ecclesiastical worlds, resulting in his consequent literary isolation—but not social and human isolation, clearly demonstrated by the fact that more than 100,000 people would attend his funeral.

This article is also an invitation to rediscover and translate Rapisardi’s work into Polish, as his presence is almost non-existent, given that only four short poems are translated into Polish: three published in 1921 (*Disinganno*, *La montagna fatale*, *Dinanzi a un ritratto*) and one in 1931 (*Nox*). The translations are by Jadwiga Lipińska, Józef Puzyna, Julian Ejsmond, and Julia Dickstein-Wieleżyńska, respectively.

The article chronologically traces the Polish criticism of Rapisardi, starting from 1880 with two articles by Polish writers and literary critics Waleria Marrené-Morzowska and Julian Adolf Święcicki, up to the present times, and is based both on studies by famous literary scholars, such as Maurycy Mann, and on articles that appeared in literary magazines, such as *Przegląd Humanistyczny* and *Przegląd Współczesny*.

Keywords: Rapisardi, Catania, Poland, translations, poetry

Il nome di Mario Rapisardi raramente trova spazio all'interno delle antologie scolastiche, tanto che il nome dell'illustre poeta catanese risulta pressoché sconosciuto ai più, sia in Italia sia all'estero. Incredibilmente, anche nella sua città natale si è perso il riferimento alla sua attività e del poeta rimane noto solamente l'omonimo lungo viale a lui intitolato, una delle arterie principali della città (Grasso, 2019, pp. 105–140). I più addentrati nei fatti sono a conoscenza di un busto in bronzo ubicato nei giardini pubblici di Catania, la cosiddetta Villa Bellini, dedicata al musicista Vincenzo Bellini, che di contrapposto ha sempre goduto della massima popolarità. Sulla base del monumento ci sono due frasi, la prima di Victor Hugo: “Vous êtes un précurseur”¹ e la seconda di Garibaldi: “Coraggio! All'avanguardia del progresso noi vi seguiremo” (Patanè, 1945, p. 68).

Questo studio vuole costituire un primo approccio verso un'indagine sulla dimenticata figura di Mario Rapisardi (1844–1912), “il vate etneo”, come lui stesso si denomina nel suo poema *L'Atlantide*. L'articolo, dopo alcuni cenni biografici e di critica italiana, ripercorre cronologicamente la riflessione critica polacca su Rapisardi, dalla seconda metà del XIX secolo fino ai giorni nostri, basandosi sia sui contributi di importanti studiosi di letteratura come Maurycy Mann sia su articoli apparsi in riviste culturali, come *Przegląd Tygodniowy*, *Przegląd Humanistyczny* e *Przegląd Współczesny*. Il presente lavoro è anche un invito alla riscoperta e alla traduzione in polacco dell'opera del Catanese – pressoché inesistente, visto che risultano tradotte in polacco solo quattro brevi poesie.

CENNI BIOGRAFICI

Nato da un'agiata famiglia borghese, figlio unico, Rapisardi trascorse la sua infanzia in piena libertà, senza venire mai richiamato o punito dai

¹ L'iscrizione non riporta però le seguenti parole di Hugo: “Vous avez dans les mains deux flambeaux, le flambeau de poésie et le flambeau de vérité. Tout deux éclaireront l'Avenir”. Come a volerlo ripagare, Rapisardi nello scritto di stampo teoretico *La poesia filosofica* saluta Hugo come il “più grande poeta [francese] del secolo”. Lo scritto è del 2 marzo 1898 (Vigo-Fazio, 1930).

genitori. Probabilmente, questa elusione delle figure di autorità plasmò il carattere baldanzoso del futuro versificatore e polemista.

La giovinezza di Mario fu segnata da problemi di salute: a diciotto anni si ammalò di emottisi, ovvero tossiva sputando sangue e dovette trascorrere sette difficili anni, nei quali si immerse in studi solitari e autonomi. Si iscrisse a giurisprudenza per seguire le orme del padre, procuratore legale, ma abbandonò l'università senza conseguire la laurea. Egli affermava di sé:

Di notevole non c'è nulla nella mia vita se non forse per questo, che, bene o male, mi sono formato da me, distruggendo la meschina e falsa istruzione ed educazione ricevuta, e istruendomi ed educandomi da me, a modo mio, fuori da qualunque scuola, estraneo a qualunque setta, sdegnoso di sistemi e pregiudizi. (Scuderi, 1968, p. 195)

I primi effetti di questo “studio matto e disperatissimo” furono la pubblicazione dei *Canti* (1863), titolo di sapore leopardiano². Nel 1865 visitò per la prima volta Firenze, la neocapitale del Regno d'Italia, meta di intellettuali e artisti, nella quale ritornerà spesso. Lì il giovane poeta entrò in contatto con l'ambiente culturale presso il quale introdusse Giovanni Verga e Luigi Capuana. In quegli anni conobbe Giovanni Prati, Niccolò Tommaseo e strinse amicizia con Francesco Dall'Ongaro, presso il quale fece la conoscenza di Giselda Fojanesi che sposò nel 1872.

Nel 1868 pubblicò il poema filosofico *La Palingenesi*, dove auspicava una “nuova nascita”, ovvero un rinnovamento dello spirito religioso e della società umana. La tematica era più che attuale durante gli anni della “questione romana”, e i propositi di armonia sociale tra Stato e Chiesa, e scienza e fede, non erano solamente una visione utopistica di Rapisardi, ma un importante campo di discussione³. Il successo de *La*

² L'amore per il poeta di Recanati è riscontrabile anche nella variazione del cognome da Rapisarda a Rapisardi. Sebbene egli non abbia mai cambiato ufficialmente il cognome all'anagrafe, il Catanese ha utilizzato questa nuova desinenza per somigliare foneticamente a Leopardi. Ulteriore omaggio è la raccolta di poesie *Le Ricordanze* (1872).

³ Anche il Vaticano sarebbe entrato nell'argomento: papa Leone XIII nel 1891 pubblicò l'enciclica *Rerum Novarum*.

Palingenesi gli diede notorietà e la città di Catania lo insignì di una medaglia d'oro che egli commentò così: “Era veramente tempo che le città italiane smettessero l'ingrata abitudine di onorare solamente gli estinti” (Giarrizzo, 1987, p. 8).

Gli anni successivi furono fertili per il poeta: nel 1870 fu chiamato a tenere un corso di letteratura italiana all'Università degli Studi di Catania, il che segnò l'inizio della sua carriera accademica che lo porterà a ricevere la nomina di professore straordinario. Nel 1877 pubblicò la sua opera più famosa, *Il Lucifero*, poema anticlericale che scatenò tante reazioni⁴ e diede scandalo al punto da essere censurato dall'arcivescovo di Catania. Lucifero è il protagonista ed è inteso in senso etimologico di ‘portatore di luce’ e progresso, rischiaratore delle menti umane grazie alla sua intelligenza, figlio di Prometeo. Nel bene e nel male il poema contribuì ad accrescere la notorietà di Rapisardi e l'anno seguente egli fu nominato ordinario di Letteratura italiana e di Letteratura latina, da parte di Francesco De Sanctis, suo estimatore e allora ministro della Pubblica Istruzione.

Rapisardi inviò in regalo una copia del poema a Giosuè Carducci, il quale si vide rispecchiato in alcuni versi non certo elogiativi, dando inizio alla lunga polemica col Catanese:

E chi in aspetto di plebeo tribuno
 Giambi saetta avvelenati e cupi,
 E fuor di sé non trova onesto alcuno:
 Idrofobo cantor, vate da lupi,
 Che di fiele briaco e di lièo,
 Tien che al mio lato il miglior posto occupi
 (*Opere di Mario Rapisardi*, vol. 2, p. 272)

Quello che inizialmente era un semplice fraintendimento (più o meno voluto) assunse i toni di una vera e propria disputa che si protrasse a lungo, con un botta e risposta di articoli pubblicati su giornali e periodici

⁴ “Con feroce burla verso il Rapisardi” (Finocchiaro Chimirri, 1995, p. 21) venne pubblicato un libretto anonimo dal titolo *Paralipomeni a Lucifero* (1878) edito da Zanichelli. In seguito venne rivelato l'autore, Luigi Capuana.

quali *Fanfulla della Domenica*, *Capitan Fracassa*, *Stella d'Italia*, *Don Chisciotte*, *Cronaca Bizantina*. Una sintesi di questa polemica si ebbe a ridosso di quegli stessi anni, nel celebre esordio letterario di Federico De Roberto, ovvero la *Polemica Rapisardi-Carducci* (1881). Lo scrittore napoletano riconosceva il valore di entrambi i poeti e auspicava un pronto estinguersi di questa sterile diatriba, ma non fu così: i toni si fecero sempre più accesi e le reciproche insofferenze personali presero il sopravvento, tanto che si arrivò al dileggio. E Carducci, apostrofato “leccchino” (Patanè, 1946, p. 97) rispose in tono razzistico al “Vil catanese” (*ibid.*) così: “I siciliani sono sopravvivenze di razze inferiori, soprattutto quando sono rapisardiani” (*ibid.*, p. 98). Non occorre dilungarsi ulteriormente sulla ventennale polemica, ma vale la pena sottolineare l’eccezionalità del Rapisardi come polemista. Il critico Giovanni Falaschi precisa che il Siciliano non era un personaggio di secondo rango di cui si poteva facilmente aver ragione come, per esempio, era avvenuto con i due scrittori lombardi Bernardino Zendrini (1839–1879) e Giuseppe Guerzoni (1835–1886) (Falaschi, 1979, p. 23), anch’essi critici nei confronti di Carducci. E anche Cesare Testa, un amico intimo del Maremmano, scrive che Mario Rapisardi “è il solo poeta italiano contemporaneo che abbia strappato al Carducci un gesto mal represso, ancorché fugace, d’invidia” (*ibid.*, pp. 100–101).

Nel 1883 la relazione con la moglie venne interrotta in seguito alla scoperta del suo tradimento con Verga e a questa profonda delusione amorosa, condita dall’inopportunità delle malelingue, si aggiunsero gli sforzi nel dover rispondere ai detrattori della sua opera come Corrado Ricci, Lorenzo Stecchetti e Luigi Lodi, che addirittura lo sfidò a duello (ma Rapisardi non raccolse la sfida). Ad essi egli rispose con il poema storico-filosofico *Giobbe* (1884), in cui è il personaggio biblico a rappresentare l’umanità intera. Anche questa opera venne bistrattata da Carducci e compagni, e questo contribuì ulteriormente ad annerire l’umore del Catanese, il quale trovò la propria àncora di salvezza nell’allora diciottenne Amelia Poniatowski Sabérnich. La giovane polacca di Firenze, conosciuta nel 1885, dapprima fu sua segretaria e in seguito sua fedele compagna che lo assistette amorevolmente per il resto della sua vita, ripagandolo delle sfortunate vicende sentimentali precedenti.

Gli anni successivi portarono a Rapisardi nuove delusioni: dai problemi con la magistratura nel 1888 per la pubblicazione della poesia sociale *Duetto* alle accuse da parte dei socialisti estremisti, i quali rinfacciavano al Catanese di aver tenuto un profilo basso durante la repressione dei Fasci Siciliani del 1893/1894⁵. Nello stesso anno pubblicò il poema di matrice socialista *L'Atlantide*, anch'esso non apprezzato dalla critica. Nel 1898 in occasione del trentennale della pubblicazione de *La Palingenesi*, vennero organizzate solenni onoranze per il poeta e professore Rapisardi⁶. L'iniziativa fu presa da un gruppo di studenti universitari e pian piano coinvolse gli altri due atenei siciliani (Palermo e Messina) per poi estendersi a tutta Italia. Molte università italiane ed estere espressero la loro adesione e venne costituito un comitato al quale si aggregarono intellettuali di tutta Italia e stranieri. Fra questi si ricordano: i letterati Luigi Capuana, Felice Cavallotti, Edmondo De Amicis, Federico De Roberto, Arturo Graf, Giovanni Pascoli, Émile Zola, Jules Destrée, il linguista Graziadio Ascoli, l'antropologo Cesare Lombroso, lo psichiatra Enrico Morselli e il biologo Ernst Haeckel. Gli atti di tali onoranze vennero pubblicati l'anno seguente (Campanozzi, 1899) e nello stesso anno venne esposto il busto bronzeo del poeta, testimonianza dell'amore che i suoi concittadini avevano per lui, soprattutto gli studenti che seguivano con viva passione i suoi insegnamenti cattedratici. Lui stesso descrisse la sua attività didattica con queste parole:

Nelle mie lezioni, studio di preferenza il carattere morale dei grandi scrittori, giacché son persuaso che lo studio delle lettere è studio d'umanità, che la scuola è una palestra morale, una preparazione alle battaglie della vita. Faccio critica scientifica piuttosto che letteraria, e se ho per oggetto principale la letteratura italiana, non trascuro lo studio dei problemi estetici e morali che vi si connettono, né le necessarie comparazioni con le letterature contemporanee. (Manganaro, 2010, p. 57)

⁵ Per approfondimenti si veda la lettera del 10 febbraio 1894, pubblicata come prefazione al volume di Napoleone Colajanni, *Avvenimenti di Sicilia e le loro cause* (1894).

⁶ Va ricordato che Rapisardi fu attivo anche come traduttore dal latino (Catullo, Lucrezio, Orazio, Virgilio, Boezio) e dall'inglese (Thomas Moore e Percy Bysshe Shelley).

Nonostante questi apprezzamenti, negli ultimi anni, il poeta si chiuse in sé e il suo carattere iracondo, poco avvezzo alle critiche e alla diplomazia, non lo aiutò sicuramente. Ne è esempio il suo particolare biglietto da visita che riportava le seguenti parole:

Mario Rapisardi non iscrive nei giornali; non accetta nomine accademiche. Né candidature politiche ed amministrative; non vuol essere aggregato a nessun sodalizio; non ha tempo di leggere tutti i libri che gli mandano, molto meno i manoscritti; né di rispondere a tutti coloro che gli scrivono. E di ciò chiede venia a discreti. (La Vecchia, 2001, p. 61)

Anche a causa delle condizioni psicofisiche precarie, egli si isolò sempre più vivendo gli ultimi anni come un eremita e alimentando così il proprio mito. Il suo animo inquieto visse però placato grazie all'appiglio umano di Amelia Poniatowski Sabérnich, “bella e colta discendente di sovrani polacchi [...] la giovane che tutto il suo spirito consacrò a Rapisardi: l’ispiratrice, l’infermiera, la consolatrice dell’«arcangelo fulminato»” (Patanè, 1946, pp. 67 e 94).

Non amato particolarmente dalla critica, ma non per questo non ammirato dal popolo, affascinato dai suoi slanci prometeici a favore delle masse, il poeta si spense il 4 gennaio 1912. La città tenne il lutto per tre giorni e al suo solenne funerale parteciparono oltre centomila persone vestite a festa, il feretro con il corpo imbalsamato⁷ del poeta sfilò per le vie di Catania nella storica carrozza del senato civico, e il cordoglio dei concittadini si trasformò in partecipazione giocosa “come se il funerale fosse stato la celebrazione del centenario di un santo” (*ibid.*, p. 138).

CRITICA ITALIANA

Il Rapisardi fu un apprezzato scrittore sin da giovane, tanto che già nel 1872 venne pubblicato uno studio critico-letterario firmato dal catanese Nicola Niceforo e stampato per la prima volta nella Nuova Enciclope-

⁷ Per quanto riguarda le vicende dell’imbalsamazione e del funerale si veda Centorbi (1975). Per quanto riguarda invece le bizzarre vicende della difficile e lunga tumulazione del corpo si veda Vigo-Fazio (1913).

dia Italica di Roma; nel breve saggio Rapisardi è definito una “delle più complete manifestazioni del sentimento artistico italiano” (Niceforo, 1872, p. 38). Circa il valore poetico della sua opera, durante la sua vita si assistette ad una polarizzazione tra estimatori e detrattori, questi ultimi incoraggiati dalla polemica col Carducci. Rapisardi era circondato e quasi idolatrato da una cerchia di discepoli, intellettuali, artisti e ammiratori quasi tutti catanesi: “Attorno alla figura zazzerruta di Mario Rapisardi [...], si era formato un vero e proprio mito del genio poetico” (Finocchiaro Chimirri, 1995, p. 21). Alcuni di essi addirittura lo imitavano anche nell’aspetto, portando appunto la zazzera, come il pittore Calcedonio Reina, il poeta Gaetano Ardizzoni e il discepolo Alfio Tomaselli⁸.

Fra gli altri artisti che si ricordano c’erano il pittore Antonino Gandolfo (autore del celebre ritratto del Poeta), l’incisore Francesco Di Bartolo, il musicista Francesco Paolo Frontini. I seguaci del Poeta si riunivano nella bottega di un calzolaio, don Alfio Scandurra, uno dei suoi maggiori estimatori; in una bella bottega in via Etnea e non in salotti aristocratici o mondani da cui il Poeta si teneva ben lontano, coerentemente con il suo orizzonte ideologico. C’era infine la moltitudine dei cittadini che osannavano il Poeta pur non conoscendo la sua opera. Il popolo era principalmente attratto dal suo anticlericalismo e dai suoi ideali socialisteggianti. Rapisardi era mal visto dalla nobiltà, ma poteva contare su appoggi di personaggi illustri e influenti, come il deputato socialista Giuseppe De Felice Giuffrida, sostenitore dei Fasci, il quale stimava il Poeta per via del suo atteggiamento in favore del popolo di contadini e minatori, sfruttato da “proprietari e gabellotti [che] avevano accumulato grandi ricchezze” (Sciascia, 1970).

Fra le cause che hanno contribuito al prolungato oblio del poeta, oltre alla sterile polemica con Carducci, pesò anche il giudizio di Benedetto Croce, sostanzialmente negativo, secondo il quale si dovrebbero “gittare all’onda letea i nove decimi, più e non meno, della roba che egli ha scritto, carezzato, ristampato, e che ha lasciato ammirare dai suoi fa-

⁸ Amico intimo di Rapisardi, dopo la morte di questi, sposò Amelia e curò i carteggi, le opere postume e pubblicò il voluminoso *Commentario rapisardiano* (1932).

natici, e sulla quale si fonda principalmente la sua fama o la sua notorietà” (Croce, 1905, p. 90). Il critico ribadisce di non apprezzare Rapisardi, né come autore, per via delle “bruttezze dei suoi poemi” (*ibid.*, p. 97) né come tribuno quando si erge cantore delle masse oppresse. Croce ha una preclusione per l’arte di ispirazione socialista, egli boccia la raccolta di poesie sociali *Giustizia* (1883), di cui salva solo il *Canto dei mietitori*. Fra le altre opere apprezzate da Croce, pregne di una sincera commozione poetica in cui prevale Rapisardi come artista e non come retore, c’è il poema *L’Empedocle* (1892) e la poesia *Mors et Vita* (1895), un componimento poetico che il critico Giuseppe Nicolosi definisce “un capolavoro sia per vigoria di stile, che per vivente bellezza d’immagini, e per profondità di pensiero” (Nicolosi, 1921, p. 2). Anche Luigi Russo in una delle sue prose polemiche dal titolo *Il tramonto del letterato* (1920), parlando dell’orizzonte culturale italiano, auspica che non ci sia: “l’avvento di apostoli siano essi filosofi o poeti, che invasati di furore patriottico, sociale o rivoluzionario, si facciano banditori di verbi astratti di vita, nelle loro filosofie e nelle loro poesie” (Falaschi, 1979, p. 73). Russo ha certi pregiudizi sugli aspetti non puramente letterari e per questo considera Rapisardi, insieme a Vincenzo Monti e Giovanni Prati, “ultimi epigoni del tomismo estetico, costruttori di cattedrali, in un’età in cui il pur giovane dio cristiano ne era esulato” (Russo, 1967, p. 161). Il giudizio di Gramsci invece è più neutrale. Egli sembra quasi interessato a vagliare l’ascrivibilità di Rapisardi al materialismo storico: “È ciò vero? O non piuttosto fu egli un «mistico» del naturalismo e del panteismo? Però legato al popolo, specialmente al popolo siciliano, alle miserie del contadino siciliano ecc.” E un’opera come *Giustizia* è per il critico “poesia da democratico-contadino”. Gramsci, più attento a porre domande che non a fornire risposte, segnala l’ottimo saggio del critico ennese Nunzio Vaccalluzzo come un buon punto di partenza “per iniziare uno studio sul Rapisardi” (Gramsci, 1948–51, Quaderno VI, 57). Vaccalluzzo ricorda che dopo la morte del poeta ebbe inizio una revisione critica della sua arte e non mancarono coloro che lo apprezzarono, come ad esempio Attilio Momigliano, Giuseppe Antonio Borgese, Arturo Graf, il latinista napoletano Carlo Pascal, l’anticrociano Alfredo Galletti e Arnaldo Alterocca. Tutti questi critici concordano sul

valore poetico del poema *Il Giobbe*, liquidato sommariamente da Croce come “più decoroso [degli altri, ma] affatto vuoto” (Croce, 1905, p. 93). A questi nomi si aggiunge anche Giacomo Samperisi (1922), autore di una voluminosa monografia sulla poesia di Rapisardi, scritta per il decennale della morte.

Durante il ventennio fascista, Rapisardi venne sempre più dimenticato, a causa dei contenuti anticlericali della sua opera, in contrasto con la dominante linea cattolica nonché per le sue posizioni socialiste e materialistiche. Pertanto, il giudizio di Vaccalluzzo, espresso nel 1930, rimane ancora molto attuale:

La vena genuina della poesia del Rapisardi è stata dunque intravista da critici autorevoli; e non dovrebbe perciò esser più possibile indugiare in lunghe analisi demolitrici de' poemi più scadenti e finger d'ignorare il *Giobbe* e le liriche posteriori o alla loro bellezza accennare, distrattamente e freddamente. (Vaccalluzzo, 1930)

Nel secondo dopoguerra inizia, seppur non energicamente, la rivalutazione dell'opera del vate etneo. Alberto Asor Rosa, ad esempio, accosta Mario Rapisardi a Olindo Guerrini (1845–1916), il poeta di Forlì noto con lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti⁹. In entrambi c'è l'interesse per gli aspetti drammatici della vita dei miseri: i “motivi della fame, dell'asservimento, della ribellione popolare cieca e crudele” (Asor Rosa, 1966, p. 53). Guerrini descriveva la realtà dei lavoratori nei campi della Bassa emiliana, Rapisardi invece i contadini siciliani, ma entrambi constatano che “per le masse popolari e contadine le imprese risorgimentali non hanno rappresentato nessuna sostanziale conquista” (*Ivi*, p. 54). Sono le tematiche della letteratura progressista: la fiducia nella scienza e nel progresso, il laicismo, l'anticlericalismo, l'irrisione dei dogmi e la lotta all'analfabetismo. Analogamente, il critico Salvatore Guglielmino annovera Rapisardi fra i poeti del periodo positivista che hanno celebrato la scienza: accanto ad autori maggiori quali “Carducci che celebrò il treno come emblema del progresso” (Guglielmino, 1978, p. 13), ci sono autori minori come Giovanni Bertacchi (1869–1942)

⁹ Si ricordi che egli fu uno dei “paladini” del Carducci nella discussa polemica.

e Rapisardi, il quale, nel poema *Il Lucifero*, professò la propria fede nel progresso.

Il 1987 diede occasione di commemorare il 75° anniversario¹⁰ della scomparsa di Rapisardi. Lo storico Giuseppe Giarrizzo, preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, fece il punto della situazione sul caso Rapisardi chiedendosi:

Può il lento prevalere di un giudizio storico, più equo e partecipe, di quel lontano periodo e del positivismo e della “poesia civile”, già avviato con esito problematico per la scapigliatura e la borghesia lombarda, estendersi alla letteratura del secondo ‘800 meridionale e al Rapisardi? (Giarrizzo, 1987, p. 25)

L'intervento di Giarrizzo purtroppo non ha trovato grande eco in ambito accademico¹¹, probabilmente perché avvenuta in occasione di un evento locale come il XVII Premio Letterario “Brancati-Zafferana”, e non in un ambiente di maggior respiro. Sebbene alcuni scrittori si siano mossi, come i catanesi Carmelo Ciccìa (1997), Sebastiano Barbagallo (1999), Francesco Giordano (1998, 2007, 2011) e il genovese Virgilio Zanolla (1993 e 2011), Rapisardi rimane circoscritto all'ambiente culturale siciliano o meglio catanese¹², mentre è del tutto sconosciuto al grande pubblico anche a causa della produzione in versi di difficile fruizione da parte di un lettore medio, soprattutto al giorno d'oggi. A detta di ciò appare abbastanza grave il fatto che nel 2012, per il centesimo anniversario della scomparsa dell'autore, il comune di Catania non abbia organizzato nulla per commemorarlo e per ricordare che Mario Rapisardi è “una persona prima che un viale” (Santangelo, 2012).

¹⁰ Si veda la pubblicazione *I poeti e le poesie in onore di Mario Rapisardi nel 75° anniversario della scomparsa*, a cura di Michele D'Agata.

¹¹ Ad esempio, Enzo Noè Girardi nella sua *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli* (2008), nonostante l'argomento trattato, non accenna minimamente a Rapisardi.

¹² La figura della moglie Giselda Fojanesi (e il triangolo amoroso con Verga e Rapisardi) ha trovato in questi ultimi anni due trasposizioni narrative nelle opere degli scrittori catanesi Piero Isgrò (*La sposa del nord*, 2014) ed Emanuela E. Abbadessa (*Fiammetta*, 2016).

CRITICA POLACCA

La prima testimonianza su Rapisardi appare nel 1880 con la scrittrice e critica letteraria polacca Waleria Marrené-Morzowska, la quale pubblica un articolo¹³ sullo scrittore Roman Zmorski, sul *Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych*¹⁴. La Marrené-Morzowska sottolinea come Zmorski tratti la figura di Satana, nella poesia *Noc świętojańska* (1842) e soprattutto nel romanzo in versi *Lesław. Szkic fantastyczny* (1847). La scrittrice ripercorre rapidamente il mito di Satana, trovando esempi nel poema *Il paradiso perduto* (1667) di John Milton e nel poema drammatico *Manfred* (1817) di Lord Byron, e ricorda che anche nella letteratura italiana contemporanea ci sono autori che hanno trattato lo stesso tema, come Carducci con l'*Inno a Satana* (1863) e Rapisardi con *Il Lucifero*. Secondo lei, entrambe le opere assumono il principe delle tenebre come rappresentante della Ragione, che si erge contro Dio. Pertanto, Zmorski è accomunabile a Rapisardi per via degli aspetti mistici, anche se nell'opera del polacco mancano le idee del clima culturale positivistico ancora a venire.

Qualche mese dopo lo scrittore e traduttore Julian Adolf Świącicki firma un capitolo, dedicato alla letteratura italiana contemporanea, nel secondo volume della *Biblioteka Warszawska* (1880). Il saggio, ben costruito e corredato di un valido apparato bibliografico, annovera il Siciliano fra i giovani poeti, tratteggiando brevemente il suo pensiero, che si muove dalla fede al dubbio per poi approdare ad

¹³ L'articolo *Grupa poetów z 1840 roku*, pubblicato in quattro numeri della rivista, è stato oggetto di studio da parte di Halina Krukowska e Jarosław Ławski, i quali lo hanno riproposto nel volume su Roman Zmorski (1822–1867) dedicato all'opera *Lesław*. Il volume riporta anche la copertina de *Il Lucifero* (p. 8), contenente un'illustrazione a colori firmata da Gino De Bini (1887). Il curatore del volume Ławski però si è limitato a riprendere il punto di vista della Marrené-Morzowska tanto che egli riporta lo stesso errore della polacca, la quale afferma che Rapisardi è “un poeta di Napoli” (Krukowska & Ławski, 2014, p. 162).

¹⁴ Settimanale di vita sociale, letterature e belle arti, edito a Varsavia negli anni 1866–1904. Nelle sue pagine trovarono spazio autori della corrente positivistica. Il redattore era il giornalista Adam Wiślicki, curatore della *Podręczna encyklopedia powszechna* (1873–1901).

un pieno scetticismo. Świącicki presenta molto sinteticamente tre sue opere: *La Palingenesi* “che delinea una storia del pensiero cristiano”, *Le Ricordanze* “che riproduce la lotta interiore dell’anima” e *Il Lucifero* “in cui impersona il pensiero umano in tutta la sua grandezza e miseria”. La conclusione finale di Świącicki è che “non si può essere d’accordo con Rapisardi come filosofo, ma bisogna amarlo come poeta” (Świącicki, 1880, p. 372).

Nel 1901 Zenon Przesmycki, redattore della rivista *Chimera*¹⁵, firma (con lo pseudonimo Miriam) l’articolo *Poezja*, nel quale commenta le traduzioni di due opere di Ada Negri, da parte di Maria Konopnicka, affermando che l’editore avrebbe potuto sfruttare meglio il talento della celebre traduttrice, attingendo da buoni poeti italiani quali Carducci, Rapisardi, D’Annunzio e Pascoli.

Nel 1902 l’italo-polacca Maria Rygier¹⁶ firma un lungo articolo sulla letteratura italiana contemporanea apparso su tre numeri del *Tygodnik Słowa Polskiego*¹⁷ di Leopoli. Ella ribadisce l’importante ruolo di Carducci, ma ricorda che egli non è il solo. Accanto al Maremmano c’è tutto un gruppo di poeti nati tra il 1830 e il 1845 che guardarono con particolare interesse ai precedenti scrittori impegnati su temi patriottici (Manzoni, Leopardi, Monti, Foscolo). Di questa generazione fanno parte Enrico Panzacchi, Giuseppe Aurelio Costanzo, Mario Rapisardi e Olindo Guerrini, mentre il gruppo successivo è quella dei nati dopo il 1850 (Pascoli, D’Annunzio etc.). Il Catanese è particolarmente originale perché è “romantico nei contenuti, ma classico nella forma” (Rygier,

¹⁵ Rivista letterario-artistica edita a Varsavia negli anni 1901–1907. Il redattore era Zenon Przesmycki (1861–1944), poeta, critico e traduttore da diverse lingue (dall’italiano tradusse Carducci). Fu uno dei rappresentanti della corrente modernistica *Młoda Polska*.

¹⁶ Nata a Cracovia nel 1885, figlia dello scultore polacco Teodor, autore del celebre monumento di Adam Mickiewicz a Cracovia. Da giovane si interessò di letteratura, poi intraprese la carriera politica in Italia. Al tempo in cui scrisse l’articolo non aveva compiuto nemmeno diciassette anni.

¹⁷ Il quotidiano *Słowo Polskie* fu edito a Leopoli dal 1896 al 1934. Negli anni 1902–1903 venne pubblicato un suo supplemento settimanale, il *Tygodnik Słowa Polskiego*. Il redattore era Jan Kasproicz (1860–1926), poeta, critico, drammaturgo e traduttore da diverse lingue (dall’italiano tradusse D’Annunzio), esponente della *Młoda Polska*.

1902, p. 3). Egli è “dotato di una grande immaginazione poetica e di uno stato d’animo allegro; trova però pochi seguaci, il migliore dei quali è Alfredo Cesareo” (*ibid.*), poeta, critico e drammaturgo siciliano.

Nel 1904 Antoni Lange¹⁸ firma (con lo pseudonimo di A. Wrzesień) un articolo sulla letteratura italiana contemporanea sul settimanale illustrato per donne *Bluszcz*¹⁹, nel quale tratta di Cavallotti, Costanzo e Rapisardi, “l’autore del grande poema in lode di Satana (Lucifero)” (Lange, 1904, p. 357). Nel 1909 Józef Sebastian Pelczar, vescovo di Przemyśl, pubblica un volume sulla massoneria e cita in nota Rapisardi annoverandolo fra gli autori che “con enfasi hanno scritto di Satana” (Pelczar, 1909, p. 47).

Nel primo dopoguerra vedono la luce le traduzioni in polacco di quattro poesie di Rapisardi. Tre di esse nel 1921: *Disinganno*²⁰ / *Rozczarowanie* di Jadwiga Lipińska²¹ e *La montagna fatale*²² / *Góra fatalna*, di Józef Puzyna²³, apparse nel volume dedicato all’Italia in *Panteon literatury wszechświatowej* (1921); *Dinanzi a un ritratto*²⁴ / *Sonet*²⁵ del giovane poeta Julian Ejsmond (1892–1930) sul *Kurier Polski*. La quarta

¹⁸ Intellettuale poliedrico di Varsavia (1863–1929) ed esponente della Młoda Polska, fu poeta, filosofo, critico, giornalista e traduttore. Celebre poliglotta, dall’italiano tradusse Pico Della Mirandola e Gianbattista Vico.

¹⁹ Settimanale illustrato per donne fondato da Michał Glücksberg ed edito a Varsavia negli anni 1865–1939.

²⁰ Pubblicata ne *Le ricordanze* (1873), ora in *Opere di Mario Rapisardi*, Vol. I., p. 491.

²¹ Jadwiga Lipińska, poetessa, autrice della raccolta di poesie *Kwiaty maku* (1914). Nel volume con la traduzione di Rapisardi figurano anche altri poeti tradotti come E. Carmelo, G. Finzi e G. Pascoli.

²² Pubblicata in *Empedocle ed altri versi* (1892), ora in *Opere di Mario Rapisardi*, Vol. V, p. 293.

²³ Józef Edward Puzyna (1878–1949), storico e poeta. Nello stesso volume sono presenti anche traduzioni dei poeti E. Panzacchi, A. Graf, G. Pascoli, D. Angeli, E. A. Butti e A. Costanzo.

²⁴ Pubblicato ne *Le ricordanze* (1873), ora in *Opere di Mario Rapisardi*, Vol. I., pp. 486–487.

²⁵ Questa poesia non è inclusa nel volume sulle traduzioni dei poeti italiani da parte di quattro italianiste di Cracovia (Miszalska, Gurgul, Surma-Gawłowska, & Woźniak, 2007).

poesia *Nox*²⁶ / *Nox*²⁷, della Julia Dickstein-Wieleżyńska (1881–1943), fu pubblicata sulla rivista *Przegląd Humanistyczny*²⁸ (1931). Per tutte e quattro le poesie non sono indicati i titoli originali ma solo quelli tradotti in polacco; inoltre non è presente nessun commento o nota.

Nel 1930 Stanisław Wędkiewicz, professore dell'Università Jagiellonica, firma un lungo articolo sul *Przegląd Współczesny* (rivista da lui diretta) che tratta del fascismo e della cultura intellettuale dell'Italia nel dopoguerra. Egli accenna al Catanese, annoverandolo tra gli intellettuali socialisti insieme a Edmondo De Amicis e Ada Negri (Wędkiewicz, 1930, p. 315).

Nel 1933 vedono la luce due pubblicazioni sulla letteratura italiana, presenti in volumi collettanei a cura di Stanisław Lam. La prima è il *Panteon wielkich twórców poezji i prozy*, nelle cui pagine dedicate all'Italia a cura di Edward Porębowicz, Rapisardi non è incluso tra gli autori antologizzati, mentre risultano presenti Carducci e D'Annunzio. La seconda pubblicazione è *Wielka literatura powszechna*, dove è presente un saggio di Maurycy Mann, professore dell'Università di Varsavia (1920–1932). Egli vede in Rapisardi un poeta filosofo, una figura simile a quella del francese Sully Prudhomme (1839–1907), e identifica nella poetica del Siciliano due fonti: la filosofia naturale, il materialismo di Lucrezio (del quale il Catanese ha tradotto *De rerum natura* nel 1880) e la dottrina del socialismo. Inoltre, Lam accosta Rapisardi a Vincenzo Monti quanto a stile e cita le sue opere principali, ovvero *La Palingenesi*, *Il Lucifero*, *Il Giobbe*, *Giustizia* e *L'Atlantide*, nelle quali Rapisardi ammirava la natura e il pensiero umano libero da superstizioni religiose e morali, sognava una nuova religione e difendeva il socialismo. Mann, analogamente al critico italiano Russo, afferma che “Rapisardi ricorda

²⁶ Pubblicata in *Le poesie religiose* (1895), ora in *Opere di Mario Rapisardi*, Vol. IV, Giannotta, pp. 470–471.

²⁷ Di questa poesia la bibliografia Bara (<http://bar.ibl.waw.pl/>) registra anche un altro titolo, *Nos*. Sicuramente è un errore perché il titolo si riferisce alla parola latina *nox* cioè ‘notte’ e quindi in polacco *noc* e non *nos* che significa ‘naso’.

²⁸ Rivista trimestrale di scienza e pedagogia edita a Varsavia negli anni 1922–1933. Si occupava anche di filologia e letteratura e era diretta dallo storico della filosofia Wiktor Wąsik e dal filologo Stefan Cybulski.

Monti, col quale aveva molto in comune” (Mann, 1933, p. 240) e accenna alla polemica con Carducci e al fatto che il Siciliano abbia avuto tanti ammiratori quanti detrattori. Infine, scrive che della sua vasta produzione ci sono opere le quali meriterebbero di essere ricordate, come ad esempio *Mors et Vita*.

Nella seconda metà del Novecento il poeta scompare quasi del tutto. Nella traduzione in polacco del volume di Natalino Sapegno (1969, 1^a edizione italiana 1948) il poeta è citato solamente in nota ed è accostato al poeta veneto Giacomo Zanella (1820–1888) per via della loro attività in “un ambiente periferico e provinciale ai margini della cultura viva; entrambi i poeti sentono l’influenza delle idee contemporanee, ma solo per farne un pretesto per esercizi di eloquenza letteraria, elegante e discreta in Zanella, grandiosa e sonora in Rapisardi” (Sapegno, 1969, p. 616). Nei manuali polacchi di storia della letteratura italiana, Joanna Ugniewska (1985 e 2001), Józef Heistein (1987), Piotr Salwa (1997), Krzysztof Żaboklicki (2008), nonché nell’opera collettanea a cura di Anna Tylusińska-Kowalska dedicata alla letteratura del paesaggio della Sicilia (2011), l’autore è assente. Qualche accenno invece si trova in Monika Gurgul che accomuna Rapisardi a Guerrini, poeti non della dimensione di Leopardi, ma che vale la pena studiare per via delle loro proposte poetiche (Gurgul, 2006).

Si conclude questo excursus sulla critica polacca con Wojciech Gutowski, autore di una monografia (2001) sui motivi cristiani nella letteratura della *Młoda Polska*. Lo studioso accenna in nota a Rapisardi limitandosi a ricordare la rivalità col Carducci e la paternità del poema *Il Lucifero*. Un simile interesse religioso per Rapisardi emerge anche dal recente articolo (2017), apparso sulla rivista *Polonia Christiana*, del frate francescano di Wrocław, Wawrzyniec Maria Waszkiewicz, che cita *Il Lucifero* come esempio di letteratura massonica italiana.

Riassumendo, la critica polacca iniziò ad interessarsi di Rapisardi nel 1880, poco prima che la polemica²⁹ col Carducci degenerasse e aves-

²⁹ Anche se Carducci fece notare la propria disapprovazione già nella lettera del 19 febbraio 1877 (Tomaselli, 1932, p. 141), la polemica toccò l’apice nel 1881. I critici polacchi quindi probabilmente ancora non ne erano a conoscenza.

se eco sulle riviste. Il commento di Świącicki quindi si basa solo sulle opere (che potrebbe aver letto in italiano) *La Palingenesi*, *Le ricordanze* e *Il Lucifero*, che egli apprezza per la loro natura poetica ma non per quella filosofica. L'interesse è quindi puramente per il valore artistico di Rapisardi, mentre nel commento della Marrené-Morzowska prevalgono gli aspetti contenutistici che fanno de *Il Lucifero* un'opera della civilizzazione secondo la visione del filosofo inglese Henry Thomas Buckle, uno degli ispiratori del pensiero polacco positivistico. Rapisardi è quindi visto come poeta e come filosofo, ma in ogni caso dalla lettura delle fonti non si ha affatto l'impressione che il Siciliano sia considerato un autore minore, tanto che il poeta e traduttore Przesmycki lo indica fra i buoni poeti italiani dai quali si dovrebbe attingere, senza ulteriori distinzioni di valore tra Carducci e i successivi Pascoli e D'Annunzio. Anche la Rygier, pur riconoscendo l'autorevolezza di Carducci, non sminuisce i restanti poeti che appartengono alla stessa generazione. L'unica critica che sminuisce il valore del poeta è quella di Mann: il suo articolo ricorda la critica di Croce, anche se quest'ultimo non appare direttamente nelle fonti citate³⁰. Mann infatti inizia l'articolo ricordando gli autori che stanno alla base del pensiero di Rapisardi, cita le stesse opere che cita Croce e conclude dicendo che vale la pena salvare solamente qualche pagina, "soprattutto le piccole opere liriche, non prive di toni sublimi, e il poema lirico riflessivo *Mors et Vita*" (Mann, 1933, p. 240).

Si segnala infine che la critica polacca non si è soffermata su alcuni evidenti riferimenti alla Polonia da parte di Rapisardi. Eppure il poeta ha dedicato dei versi alla nazione amica, pochi ma di intenso significato. A diciannove anni, nel maggio 1863 il poeta scrisse l'ode *Alla Polonia*, pubblicata l'anno successivo nelle *Odi civili*. Cenni su questa ode sono presenti nell'articolo di Rita Verdirame pubblicato su *Kwartalnik Neofilologiczny*. La docente dell'Università di Catania definisce l'ode "ambi-

³⁰ Nella bibliografia riportata da Mann sono presenti: la voluminosa *Storia letteraria d'Italia*, scritta da una società di professori (1926); A. Bartoli, *Storia della letteratura italiana* (1878–1889); V. Rossi, *Storia della letteratura italiana* (1921); F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (1870).

ziosa nell'assetto argomentativo (e ampollosa, secondo l'impianto formale prediletto dall'autore), che riassume esemplarmente i paradigmi e gli stilemi adottati dalla vulgata rimeria patriottica italiana e sovranazionale" (Verdirame, 2012, p. 179).

CONCLUSIONI

Non esiste un vero e proprio studio critico polacco su Mario Rapisardi. La critica è davvero esigua e cita il poeta quasi sempre in nota o *en passant* per via della fama del suo *Lucifero*, senza aggiungere nessuna analisi approfondita; pertanto non ci sono i presupposti per poter parlare di fortuna/sfortuna di Rapisardi. Gli articoli degli studiosi di letteratura italiana, più lunghi, sono quelli di Święcicki e Mann, e constano rispettivamente di 11 e 20 righe. Il primo articolo loda il Catanese, il secondo invece sembra riportare i pregiudizi di Croce; e per questo le osservazioni di Mann andrebbero prese con le dovute riserve. Egli afferma che la notorietà di Rapisardi "è finita con la sua vita" (*ibid.*). In realtà ciò non è vero, infatti il *requiescat* per il poeta tardò un po' e nel primo numero della rivista catanese *Pickwick* (10 marzo 1915) il suo nome è, per esempio, ancora richiamato negli ironici versi delle pagine programmatiche: "Diffondete PICKWICK / l' unico giornale siciliano che lasci dormire in pace / Mario Rapisardi e che rinunzi ad occuparsi dello / annoso problema meridionale" (Finocchiaro Chimirri, 1995, p. 21). Mann scrive l'articolo nel 1933 e non sembra tener conto di nessuno studio critico su Rapisardi apparso in Italia nel primo dopoguerra. Inoltre, per poter formulare un giudizio di questo tipo Mann avrebbe dovuto leggere le centinaia di pagine della vasta produzione del Siciliano e se lo avesse fatto probabilmente avrebbe speso più di mezza pagina per trattare il complesso Poeta.

La critica polacca presenta una visione del Poeta meno variegata di quella italiana, difatti non accenna alle vicissitudini della polemica col Carducci e alla sua vena di polemista. Per quanto riguarda le idee del Poeta, solamente Święcicki e Mann lo etichettano (pur non apprezzandolo) come filosofo per via delle sue idee positivistiche. Secondo Rapisardi, la fede nel progresso si rivela positiva per l'umanità ma negativa

per gli uomini, da qui il connubio dell'atteggiamento titanico e pessimistico che contribuiscono a rendere il Siciliano un personaggio di difficile comprensione. I restanti critici polacchi si limitano ad etichettarlo come intellettuale socialista (Wędkiewicz) o semplicemente come colui che ha trattato di Satana (Marrené-Morzowska, Lange, Pelczar, Gutowski, Waszkiewicz). Infine, per quanto riguarda le opere, la critica italiana elogia soprattutto il poema *Il Giobbe*, assente nella critica polacca e appena citato in quella di Mann.

All'interno del panorama letterario italiano, il Catanese si colloca a metà tra classicismo e tardo romanticismo e rispetto alla generazione successiva "il più lontano dal Rapisardi è, di fatto il D'Annunzio, il meno lontano è il Pascoli, a cui fu rimproverata la posa di «fanciullo» come al Rapisardi quella di titano" (Vaccalluzzo, 1930). La sua produzione mostra "una notevole discrasia fra la forma legata al classicismo, ora elegante ora paludata, e il contenuto di sostegno a moderne istanze sociali, quali scienza, progresso, libertà" (Ciccia, 1997, p. 4). La critica polacca lo accosta ai poeti della generazione di Carducci, ovvero Cavallotti, Costanzo, Panzacchi e soprattutto Cesareo e Guerrini. E anche la critica italiana avvicina Rapisardi a diversi autori come Zanella, Bertacchi e Guerrini. Proprio quest'ultimo, uno dei detrattori, è l'autore più spesso accostato a Rapisardi e tale riscontro è presente anche nel giudizio della Gurgul.

Al di là delle polemiche accademiche col Carducci e le accuse di anticlericalismo, esiste una gran mole di scritti³¹ di Rapisardi ancora tutta da scoprire. Si spera che questo invito alla riscoperta del Poeta possa portare a nuove traduzioni e a nuovi studi comparatistici, contribuendo a leggere il vate etnèo al di là dei meri aspetti filosofici e polemici.

Concludendo, dalla critica polacca Rapisardi è quasi sconosciuto e il suo nome è quasi sempre citato o associato a *Il Lucifero*. Non sono emerse testimonianze critiche sufficienti per capire in che modo gli studiosi polacchi fossero venuti a conoscenza del Catanese. Il presente

³¹ Rapisardi ha scritto moltissimo; il poeta stesso ha riveduto la propria intera bibliografia, pubblicata dall'editore catanese Giannotta in sei poderosi volumi dal 1894 al 1897, per i quali si rimanda alla bibliografia in calce.

articolo non esaurisce il discorso su Rapisardi, soprattutto per quanto riguarda le motivazioni che hanno spinto critici e traduttori a occuparsi di lui. Rimangono ancora diverse domande aperte e l'articolo fornisce degli strumenti bibliografici che potranno essere utili per un ulteriore e più ampio studio. Non si esclude infatti che un controllo più approfondito e sistematico delle riviste letterarie e culturali del primo dopoguerra possa portare alla scoperta di nuove fonti e traduzioni dimenticate, dando così la possibilità a italianisti polacchi e traduttologi di approfondire il discorso.

BIBLIOGRAFIA

- Asor Rosa, A. (1966² [1965]). *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Vol. I. Roma: Samonà e Savelli.
- Bąbiak, G. P. (Ed.). (2014). „Ludzie osobni” polskiej kultury. *Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Barbagallo, S. (1999). *Il caso Rapisardi: La verità sulla polemica col Carducci*. Paternò: Gazzetta dell'Etna.
- Campanozzi, A. (Ed.). (1899). *Onoranze a Mario Rapisardi*. Catania: Di Mattei.
- Cassara, A. (1962). Mario Rapisardi nel cinquantenario della morte. *Sicvlorvm Gymnasivm*, gennaio-giugno.
- Centorbi, G. (1975). Mario Rapisardi “poeta imbalsamato”. In V. Consoli, & S. Nicolosi (Eds.), *Immagini di Catania* (pp. 236–240). Catania: Ites.
- Cesareo, G. A. (1912). M. Rapisardi. *Fanfulla della Domenica*, 14 gennaio.
- Ciccia, C. (1997). Mario Rapisardi poeta e letterato. *La gazzetta dell'Etna*, 18 luglio, 4.
- Colajanni, N. (1894). *Avvenimenti di Sicilia e le loro cause*. Palermo: Remo Sandron.
- D'Agata, M. (1987). *I poeti e le poesie in onore di Mario Rapisardi nel 75° anniversario della scomparsa (1912–1987)*. Catania: Edizioni della Società Storica Catanese.
- De Roberto, F. (1881). *Polemica Rapisardi-Carducci*. Catania: Giannotta.
- Dickstein-Wieleżyńska, J. (1931). Nox. *Przegląd Humanistyczny*, 2, 28.
- Ejmond, J. (1921). Sonet. *Kurier Polski*, 19 giugno, 5.

- Falaschi, G. (1979). *Luigi Russo. Prose polemiche dal primo al secondo dopoguerra*. Milano: Feltrinelli.
- Finocchiaro Chimirri, G. (1995). *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo 900*. Catania: C.U.E.C.M.
- Giarrizzo, G. (1987). Il caso Rapisardi. In S. Zappulla Muscarà (Ed.). (1991), *Mario Rapisardi. Atti del convegno nazionale di studi in occasione del XVII Premio Letterario Brancati-Zafferana. Zafferana Etnea, 20–22 dicembre 1987* (pp. 7–25). Catania: Maimone.
- Giordano, F. (Ed.). (1998). *Mario Rapisardi. Dall'anima inviar l'ultimo sogno. Miscellanea in onore del poeta*. Catania: Edizioni della Fenice.
- Giordano, F. (2007). *Sul "Lucifero" di Mario Rapisardi, nel CXXX anniversario del poema*. Catania: La Fenice.
- Giordano, F. (Ed.). (2012). *Mario Rapisardi. Poesie Religiose*. Catania: Boemi.
- Girardi, E. N. (2008). *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli*. Milano: Jaca Book.
- Grasso, A. (2019). *Catania. I viali e le piazze. La nuova città del Novecento*. Viagrande: Algra.
- Guglielmino, S. (1978³ [1971]). *Guida al Novecento*. Milano: Principato.
- Gurgul, M. (2006). *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939)*. Kraków: Universitas.
- Gutowski, W. (2001). *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Heistein, J. (1987). *Historia literatury włoskiej. Zarys*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krukowska, H., & Ławski, J. (Eds.). (2014). *Roman Zmorski. Lesław. Szkic fantastyczny*. Białystok: Alter Studio.
- La Vecchia, T. (2001). Mario Rapisardi. Un caso umano oltre la poesia. *Agorà, VII(Ott.–Dic.)*, 58–61.
- Lange, A. [Wrzesień, A.] (1904). Z współczesnej literatury włoskiej. *Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet*, 30, 357–358.
- Lipińska, J. (1921). Rozczarowanie. In A. Lange, & A. Tom, (Eds). *Panteon literatury wszechświatowej. Italia*, Vol. 24 (p. 249). Warszawa: Polska Składnica Pomocy Szkolnych.
- Lubczyńska, A. (2017). Tygodnik Słowa Polskiego. Bezpłatny dodatek niedzielny do *Słowa Polskiego* poświęcony nauce, literaturze i sztuce (1902–1903). *Rocznik historii prasy polskiej*, 2(46), 73–89.

- Manganaro, A. (2012). Mario Rapisardi professore. *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, 2, 54–60.
- Mann, M. (1933). *Literatura włoska*. In S. Lam (Ed.), *Wielka literatura powszechna* (pp. 85–254). Vol. II. Warszawa: Trzaska, Ewert, Michalski.
- Marrené-Morzowska, W. (2014). Grupa poetów z 1840 roku. Roman Zmorski. In H. Krukowska, & J. Ławski (Eds.), *Roman Zmorski, Lesław. Szkic fantastyczny* (pp. 348–363). Białystok: Alter Studio. Reprinted from: *Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych*, 1880, 1–4.
- Miszalska, J., Gurgul, M., Surma-Gawłowska, M., & Woźniak, M. (Eds.). (2007). *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI)*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Niceforo, N. (1872). *Mario Rapisardi: Studio Critico-letterario*. Catania: Rizzo.
- Nicolosi, G. (1921). *Mors et Vita di Mario Rapisardi. Recensione critica con prefazione di G. Battiatì*. Catania: Stab. Tipografico del Popolo.
- Patanè, G. (1946). Il prometeo etneo. In G. Patanè, *Sicilia amorosa* (pp. 63–138). Milano: Valsecchi.
- Pelczar, J. S. (1914⁴ [1909]). *Masonerya. Jej istota, zasady, dążności, początki, rozwój, organizacja, ceremonial i działanie. Według pewnych przeważnie masońskich źródeł*. Kraków: Skład Główny w Księgarni G. Gebethera i Spółki.
- Porębowicz, E. (1933). *Literatura włoska*. In S. Lam (Ed.), *Panteon wielkich twórców poezji i prozy. Antologia literatury powszechnej* (pp. 673–754), Vol. I. Warszawa: Trzaska, Ewert, Michalski.
- Przesmycki, Z. (1901). Poezja. *Chimera*, 2(4–5), 318–325.
- Puzyna, J. (1921). Góra fatalna. In A. Lange, & A. Tom (Eds.), *Panteon literatury wszechświatowej. Italia*, Vol. 24 (p. 249). Warszawa: Polska Składnica Pomocy Szkolnych.
- Rapisardi, M. (1887). *Le poesie religiose*. Catania: Tropea.
- Rapisardi, M. (1888). *Versi di Mario Rapisardi, scelti e riveduti da esso*. Milano: Ulisse Lombardi e c.
- Rapisardi, M. (1895). *Le poesie religiose. Nuova edizione accresciuta*. Catania: Giannotta.
- Rapisardi, M. (1894–1897). *Opere di Mario Rapisardi, ordinate e corrette da esso*. Voll. I–VI. Catania: Giannotta.
- Rygier, M. (1902). Z współczesnej literatury włoskiej. *Tygodnik Słowa Polskiego*, 22, 2–3.

- Russo, L. (1967). *La critica letteraria contemporanea*. Firenze: Sansoni.
- Salwa, P. (1997). *Historia literatury włoskiej*. Warszawa: Semper.
- Samperisi, G. (1922). *La poesia di Mario Rapisardi*. Palermo: Ant. Trimarchi.
- Santangelo, L. (2012). Mario Rapisardi, Catania ignora il centenario. “Una persona prima che un viale”. *Meridionews*, 4 gennaio. Retrieved from <https://catania.meridionews.it/articolo/6839/mario-rapisardi-catania-ignora-il-centenario-una-persona-prima-che-un-viale/>.
- Sapegno, N. (1969, [Edizione italiana 1948]). *Historia literatury włoskiej w zarysie* (Z. Matuszewicz, & K. Kasprzyk, Trans.). Warszawa: PWN.
- Scuderi, E. (1968). (Ed.). *Mario Rapisardi. Antologia poetica*. Catania: Giannotta.
- Święcicki, J. A. (1880). Przegląd najnowszej literatury włoskiej. *Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi*, 2(6), 365–400.
- Tomaselli, A. (Ed.). (1915). *Mario Rapisardi. Pensieri e giudizi, con l'aggiunta delle Odi Civili e degli aforismi di L. A. Seneca e P. Siro*. Palermo: G. Pedone Lauriel.
- Tomaselli, A. (1932). *Commentario rapisardiano con numerose lettere di illustri scrittori a Mario Rapisardi*. Catania: Etna.
- Treccani (n.d). Rygier, Maria Anna. Retrieved from [https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-rygier_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-anna-rygier_(Dizionario-Biografico)).
- Tylusińska-Kowalska, A. (2011). *Literacki pejzaż Sycylii: Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo, Luisa Adorno, Matteo Collura*. Warszawa: DiG.
- Ugniewska, J. (1985). *Historia literatury włoskiej XX wieku*. Warszawa: PWN.
- Ugniewska, J. (Ed.). (2001). *Historia literatury włoskiej XX wieku*. Warszawa: PWN.
- Vaccalluzzo, N. (1930). *Rapisardi. Un poeta della Natura e del Mistero*. Palermo: Remo Sandron. Retrieved from http://rapiasrdi.altervista.org/critica_a_rapisardi.htm.
- Verdirame, R. (2012). La Polonia nelle pagine risorgimentali siciliane. *Kwartalnik Neofilologiczny*, 59(2), 175–182.
- Vigo-Fazio, L. (1913). Oblio e odio alla memoria di Mario Rapisardi (Intervista con Amelia Poniatowski, compagna del Poeta). *Il Tirso*, 16 novembre, 1.
- Vigo-Fazio, L. (Ed.). (1930). *Mario Rapisardi. Prose Poesie e lettere*. Torino: Formica.

- Waszkiewicz, W. M. (2017). Wojsko szatana, wojsko Niepokalanej. *Polonia Christiana*. <https://www.pch24.pl/wojsko-szatana--wojsko-niepokalanej,48544,i.html#ixzz6cZbAkaO>.
- Wędkiewicz, S. (1930). Faszizm a kultura intelektualna Włoch powojennych. *Przegląd Współczesny*, 34, 308–362.
- Wilczak, M. (2016). *Julia Dickstein-Wieleżyńska (1881–1943). Monografia dokumentacyjna*. Warszawa: IBL.
- Zanolla, V. (1993). Un poeta lasciato nell'oblio. *Historia*, 37(425), 86–93.
- Zanolla, V. (Ed.). (2011). *Mario Rapisardi dall'ombra alla luce. Antologia poetica*. Pavia: Medea.
- Żaboklicki, K. (2008). *Historia literatury włoskiej*. Warszawa: PWN.

Riassunto: Questo articolo vuole costituire un primo approccio verso uno studio critico, comparatistico e bibliografico della dimenticata figura del catanese Mario Rapisardi (1844–1912), “il vate etneo”. Poeta e polemista, egli si esprime nella temperie del Positivismo durante il periodo risorgimentale e post-risorgimentale italiano distinguendosi per la sua tempra etica che non gli fece dismettere la tensione prometeica verso gli ideali. Per essi il poeta entrò in contrasto sia col mondo accademico sia con quello ecclesiastico con il conseguente isolamento letterario, ma non sociale e umano tanto che al suo funerale presero parte oltre centomila persone. Il presente articolo è anche un invito alla riscoperta e alla traduzione in polacco dell'opera del Rapisardi – pressoché inesistente visto che risultano tradotte in polacco solo quattro brevi poesie: tre pubblicate nel 1921 (*Disinganno*, *La montagna fatale*, *Dinanzi a un ritratto*) e una nel 1931 (*Nox*). Le traduzioni sono rispettivamente di Jadwiga Lipińska, Józef Puzyna, Julian Ejsmond e Julia Dickstein-Wieleżyńska. L'articolo ripercorre cronologicamente la critica polacca su Rapisardi, a partire dal 1880 con gli interventi della scrittrice Waleria Marrené-Morzowska e del traduttore Julian Adolf Świącicki, fino ai tempi odierni, e si basa sui contributi di studiosi di letteratura come Maurycy Mann, nonché su articoli apparsi su riviste letterarie come *Przegląd Humanistyczny* e *Przegląd Współczesny*.

Parole chiave: Rapisardi, Catania, Polonia, traduzioni, poesia

Varia

Maria Tarnogórska
Uniwersytet Wrocławski, Polonia
maria.tarnogorska@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5257-1620

L'ITALIA NEI LIMERICK

ITALY IN LIMERICKS

Abstract: This article presents the comic images of Italy that transpire from Italy's representation in the English- and Polish-language limerick. In accordance with the rules of the genre, Italy becomes a stage for nonsense characters and actions. The outlined literary motifs of Italy, a country normally connoting high civilisation and a historically rich culture, studied in Polish- and English-language authors, confirm the sophisticated nature of the genre, popular in intelligentsia circles.

The article focuses on the following four areas: 1. the pioneering role of Edward Lear's *A Book of Nonsense* (1846), which, for the first time in limerick form, features names of Italian localities as well as the 'Italian' experiences of Lear himself, a landscape painter and English expatriate who was not only enchanted by Italy but was also a sensitive observer of the alien human 'habitat' created by locally cherished customs; 2. a humorously conceived 'map' of Italy to be crafted on the basis of representative collections and anthologies of limericks; 3. historical figures—especially those connected with the proud history of the Roman Empire, whose limerick image is far removed from its official textbook biographies; 4. the presence of contemporary Italian language (associated with musicality and elegance) and classical Latin (associated with high education) in the limerick narration, contrasting with the frequently bawdy content of the verse, which is a source of humour.

Keywords: Edward Lear, Italy in limericks, geographical limerick, nonsense humour, intelligentsia humour

La presenza dell'Italia nella letteratura comica, che prende nettamente le distanze dalla sua immagine, contraddistinta dal *pathos* dei secoli (*pathos* che l'espressione "*memento mori* della civiltà"¹ sembra rendere adeguatamente), non appartiene di certo ai temi che gli studi letterari affrontano spesso. A colmare tale evidente lacuna contribuisce indubbiamente l'analisi testuale dei limerick, i quali rappresentano il genere più frequente di poesia umoristica che, malgrado la sua chiara provenienza inglese, è riuscito ad attecchire con successo nella cultura letteraria di altri paesi, fra cui la Polonia (Tarnogórska, 2012). L'obiettivo della presente riflessione sarà dunque quello di dare uno sguardo all'Italia, muovendo dalla prospettiva di una produzione letteraria frivola – sia inglese che polacca – nel cui ambito il territorio italiano sarà teatro di accadimenti umoristici, conformi alle regole di un genere formatosi nell'Inghilterra vittoriana, benché – come vedremo – non privo dell'influsso, seppur discreto, della cultura della Penisola appenninica.

La strofa di cinque versi, caratterizzata da un particolare schema metrico (aabba) e da un ben definito ordine narrativo (lo schema canonico prevede che il primo verso costituisca l'introduzione del personaggio, legato ad un preciso contesto geografico, il secondo ne presenti l'aspetto o il comportamento bizzarro, il terzo e il quarto servano a mettere in moto l'azione atta a sorprendere il lettore, mentre il quinto sia destinato alla morale, la cui funzione è suscitare sorpresa comica), detta limerick ha assunto rango e identità letteraria grazie all'attività svolta nel campo del *pure nonsense* dal pittore e disegnatore vittoriano Edward Lear (1812–1888), il cui *A Book of Nonsense* (1846) è ritenuto la prima importante raccolta di testi che abbia fatto conoscere ad ampie cerchie di lettori questa nuova forma di verso umoristico. Come esempio della sua struttura tipica si può considerare il limerick sul "vecchio di Puglia", facente parte proprio di questa raccolta:

¹ Proprio a questo modo tradizionale di cogliere il territorio italiano si riallaccia Jeremy Black: "Italy, particularly Rome, was a memento mori of civilization" (Black, 1996, p. 537).

There was an Old Man of Apulia,
Whose conduct was very peculiar,
He fed twenty sons, upon nothing but buns,
The whimsical Man of Apulia. (Lear, 2006, p. 95)²

Non senza importanza per l'entusiasmo dimostrato dall'autore per questo genere poetico (sebbene il termine "limerick" compaia un po' più tardi e non sia mai stato usato dallo stesso) sono i suoi legami duraturi con l'Italia, dove prese fissa dimora e rimase fino alla morte, e che percorse tutta "dalle coste della Sicilia alla Riviera Ligure" (Vescovi, Villa & Vita, 2009, p. 10).

GENIUS LOCI?

Esistono diversi motivi per ritenere che il mondo spensierato dei limerick di Lear sia largamente debitore del clima del Sud, ampiamente inteso, il cui influsso si tradusse nel modo di costruire i personaggi che lo popolano, i quali grazie alla loro imprevedibile spontaneità appaiono in stridente contrasto con le regole e le convenzioni rigide dell'epoca vittoriana. L'autore di *A Book of Nonsense*, alle prese fin dall'infanzia con svariate malattie (asma, bronchite, epilessia), non considerava pertanto i viaggi in Italia solo come un'occasione per temprarsi fisicamente e all'occasione trovare fonte d'ispirazione per la sua produzione pittorica, bensì – come si può evincere dalla sua vasta corrispondenza e dai libri in cui relaziona i suoi viaggi in Italia – anche come una sorta di esperienza "antropologica", scaturita dal contatto con una cultura altra, costante fonte di curiosità. I suoi resoconti di viaggio, infatti, in egual misura tradiscono l'indole di un pittore paesaggista sensibile, simpaticizzante dei preraffaelliti, particolarmente attento ai giochi di luce e ad ogni tratto del paesaggio degno di essere immortalato, e descrivono le usanze degli abitanti nonché fatti e personaggi curiosi, colti spesso da una prospettiva umoristica, affine al limerick. Vale la pena di mettere a confronto due passi che presentano in modo lampante i due "ruoli" di

² La quartina qui adottata compare nelle edizioni di *A Book of Nonsense* del 1846 e del 1855.

Lear viaggiatore in Italia: quello di pittore che si abbandona al fascino del paesaggio e quello di acuto osservatore del curioso microcosmo umano.

How exquisite was the sweet morning light and air – the deep ravine full of ilex, the mill, and the ascent to the opposite side, where those surpassing woods fringed the park-like glades, or formed magnificent pictures with their grey trunks, and arms flung out over rock and dell! O rare woods of Pietrapennata! [...] All the morning we drew in this beautiful place, and little enough could our utmost efforts make of what would occupy a regiment of landscape-painters for years, if every one of them had as many arms and hands as Vishnoo.

[Quanto squisito si presentava il dolce mattino, luminoso e ventilato, il profondo avvallamento pieno di agrifogli, il mulino e l'altura sul lato opposto, dove quegli alberi rigogliosi circondavano radure simili a un parco o creavano magnifici quadretti con i loro tronchi grigi ed i bracci gettati sopra alle rocce ed al dirupo. Oh rari boschi di Pietrapennata! [...] Trascorremmo l'intera mattinata a disegnare in quello splendido luogo e nonostante l'enorme sforzo riuscimmo ad ottenere una piccola frazione di ciò che avrebbe dovuto impiegare per anni interi un reggimento di pittori paesaggisti, se ognuno di loro avesse tante mani e braccia quanto Visnù.]

The most remarkable accident during our stay was caused by a small juvenile Caristò, who, during the mid-day meal, climbed abruptly on the table, and before he could be rescued, performed a series of struggles among the dishes, which ended by the little pickle's losing his balance and collapsing suddenly in a sitting posture into the very middle of the macaroni dish, from which P. and I rejoiced to think we had been previously helped. One sees in Valentines Cupids on beds of roses, or birds' nests; but a slightly clothed Calabrese infant sitting in the midst of a hot dish of macaroni appears to me a perfectly novel idea.

[L'incidente più degno di nota avvenuto nel corso della nostra sosta fu dovuto ad un piccino di nome Caristò, che durante il pranzo di mezzogiorno improvvisamente si arrampicò sul tavolo e, prima che si potesse salvarlo, fece una serie di giravolte fra i piatti, il che si concluse per il birichino con la perdita dell'equilibrio e la caduta repentina in posizione seduta nel bel mezzo di un piatto di maccheroni, di cui per fortuna P. ed io avevamo già fatto in tempo a servirci. Si vedono sulle cartoline postali di San Valentino Cupidi su letti di rose o in nidi d'uccello, ma un fanciullo calabrese seminudo in mezzo a un piatto di maccheroni mi sembra veramente una nuova, perfetta idea.]

Entrambi i brani di memorie di viaggio provengono da *The Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria and the Kingdom of Naples* (citato da Lehmann, 1977, pp. 72, 71), pubblicato nel 1852, che rappresenta il genere di “viaggiatore compulsivo” (Vescovi, Villa & Vita, 2009, p. 10), interpretato volentieri da Lear. La bibliografia dei testi dedicati ai viaggi italiani risulta del resto, nel caso dell’autore di *A Book of Nonsense*, imponente: dopo la pubblicazione di *Views in Rome and Its Environs* (1841), contenente solo litografie, vengono pubblicati in due volumi *Illustrated Excursions in Italy* (1846), i resoconti del viaggio in Abruzzo che fecero una tale impressione sulla regina Vittoria, pittrice dilettante, che ella volle prendere lezioni di disegno da Lear. Cosa importante, sulla copertina del secondo volume di *Illustrated Excursions*, comparve ad opera dell’editore la réclame di *A Book of Nonsense*, corredata dalla segnatura che l’autore utilizzava al posto del cognome: “Derry down Derry” (Noakes, 1985, p. 159).

Ciò che contraddistingueva gli scritti di Lear dedicati alle regioni d’Italia erano non solo le osservazioni geografiche, ma anche le descrizioni della “natura umana”, fonte di numerosi aneddoti, raccontati dalla prospettiva dell’umorista affascinato dai casi curiosi. Ciò può essere considerato l’equivalente antropologico della storia naturale, che apparteneva ai campi d’indagine maggiormente in voga nell’Inghilterra vittoriana. Lear, autore apprezzato di opere che illustravano la ricchezza non descritta in precedenza di sottospecie animali (ne è un celebre esempio la redazione di *Illustrations of the Family of Psittacidae, or Parrots*, edita nel 1832), era un acuto osservatore delle stranezze del microcosmo umano, che stuzzicavano la fantasia eccentrica dell’autore dei limerick. Essenza del genere letterario da lui divulgato era infatti la volontà di rappresentare la figura umana che si sottrae ad ogni schema, che con il suo comportamento atipico viola le norme sociali e con ciò spesso anche quelle linguistiche, infrange le regole della comunicazione. Un esempio del parallelo esistente fra la relazione del viaggiatore e la produzione di limerick è costituito dal personaggio spesso presente nei limerick, il quale ripete cocciutamente parole incomprensibili in risposta ai tentativi di instaurare un contatto con esso. Vale pertanto la pena di menzionare la storia, narrata da Lear, del servitore calabrese Ciccio che,

ad ogni richiesta di dialogo, ripeteva la frase “Dógo; dighi, dóghi, ghi, dà”, oppure l’incontro a Gioiosa con il barone Rivettini il quale, agitato per l’arrivo degli ospiti, reagiva alle loro domande e proposte con un “perché?” incessantemente ripetuto con una sfumatura provocatoria (Lehmann, 1977, pp. 70, 75). Vi appartengono, se non altro, “a Young Lady of Lucca”, che seduta su di un albero pronunciava l’espressione misteriosa “Fiddle-de-dee!”, creando imbarazzo fra la popolazione di quella località, “a Young Lady of Parma”, la quale liquidava le domande a lei rivolte con un breve “Hum!”, “an Old Person of Sestri” che faceva uso del poco espressivo “Bong!”, oppure “an Old Person of Wick”, la quale si serviva esclusivamente della frase laconica “Tick-a-Tick, Tick-a-Tick; Chickabee, Chickabaw” (Lear, 2006, pp. 169, 106, 372, 338). Estremamente importante è il fatto che sia stato proprio Lear a utilizzare, nell’ambito di questo genere, toponimi italiani, facendo attecchire la forma del limerick geografico, che collega il personaggio del limerick stesso con una località o area determinata, il che rifletteva indubbiamente la sua convinzione sul carattere peculiare dei costumi diffusi in quella parte del mondo, costumi che stimolavano la fantasia dell’umorista, intrisa di anticonformismo e basata sul *pure nonsense* con la loro insofferenza per le convenzioni rigide. Sta a dimostrarlo un episodio divertente, riportato in una lettera del 1865: alla notizia che uno dei suoi amici aveva fatto carriera nella diplomazia, Lear, che si trovava a Venezia, fu preso da una gioia incontenibile, da lui espressa in modo alquanto particolare. Non solo egli gettò contro il soffitto il giornale con la notizia del successo, ma si mise anche a ballare su una gamba sola attorno al tavolo, facendo al contempo roteare sulla testa un pesce, che finì per essere scagliato dalla parte opposta della stanza, mentre la coda gli rimase in mano. Tutta questa scena avvenne sotto gli occhi di una compagna seduta a tavola per colazione, della cui presenza il protagonista non si era reso conto. Non gli restò dunque altro da fare che chiedere scusa per quel trambusto e spiegare il motivo di quell’esplosione incontrollata di gioia. Stando a Lear, se i testimoni dell’accaduto fossero stati inglesi, avrebbero reagito con espressioni corrucciate e sorrisetti sarcastici; fortunatamente si trattava di italiani che, non solo scoppiarono a ridere, ma si resero partecipi del suo stato di euforia, sinceramente

rammaricati del fatto che il menù della loro colazione non comprendesse il pesce³. Ha pertanto senza dubbio ragione Sara Lodge, quando scrive “Nella sua opera Lear ci invoglia tutti ad essere italiani. Ballare sul tavolo e far roteare un pesce sulla testa [...] si dimostrano d’un tratto un modo perfetto per esprimere partecipata simpatia”⁴. Il comportamento imprevedibile dei personaggi che popolano i limerick è quindi dovuto all’atmosfera distesa che caratterizza i costumi degli italiani.

A parte gli esempi già riportati, legami geografici con l’Italia sono rinvenibili in: “an Old Man of Leghorn” (Livorno), che era l’essere umano più piccolo che sia mai esistito; “an Old Man of th’Abruzzi”, il quale aveva una vista così debole da non vedere i propri piedi, e quando glieli facevano notare, non credeva ai suoi informatori; “an Old Man” della zona vesuviana che studiava le opere di Vitruvio e che, quando le fiamme ebbero avvolto il suo libro, si consolò bevendo rum; “an Old Person of Ischia”, il cui comportamento inconsueto si manifestava ballando con vigore e mangiando migliaia di fichi; “an Old Man of Apulia”, che nutriva i suoi venti figli solo di pasta lievitata; “an Old Person of Pisa”, che vestiva le figlie di grigio e le picchiava per giornate intere, rincorrendole lungo le mura della città; “an Old Person of Florence”, che si strozzò con un’otarda fritta e condita di senape; “an Old Person of Grange”, che navigava a vela in una tinozza a tenuta stagna; “an Old Man of Ancona”, il quale trovò per strada un cucciolo randagio (come mostra il disegno dell’autore allegato, ha le dimensioni di un cavallo); “an Old Person of Rimini”, che proferì le parole “Gracious! Goodness! O Gimini”; “an Old Man of Messina”, la cui figlia portava una piccola parrucca e andava in giro in groppa ad un maiale con gran gaudio dei concittadini; “an Old Man of Girgenti”, che viveva nel lusso, sedeva su due sedie e mangiava migliaia di pere (Lear, 2006, pp. 73, 79, 83, 85, 90, 95, 348, 359, 363, 364, 371, 382). L’immagine dei personaggi è completata dagli aggettivi, frequentemente utilizzati da Lear nell’ultimo verso e aventi la funzione

³ Stralci della lettera di Lear a Henry Bruce (1865), citati da Sara Lodge, 2019, pp.18–19.

⁴ *Ibid.*, p. 19 (“In Lear’s work, we are all invited to be Italian. Dancing on the table and whirling fish ‘halo-wise’ [...] suddenly seem like perfect expression of emotional sympathy”).

di morale, aggettivi che, uniti al comportamento del personaggio precedentemente descritto, danno vita a co-occorrenze uniche, rinforzando l'effetto di stranezza e di sorprendente comicità. In tal modo, per mezzo di epiteti privi di senso e tali da minare la comune logica linguistica, i personaggi dei limerick divengono poliedrici, e con ciò irripetibili: “an Old Man of Vesuvius” viene definito “avente predisposizioni patologiche” (“morbid”), “an Old Person of Grange” “acquatica” (“aquatic”), “an Old Man of Ancona” “ansioso” (“anxious”), mentre “an Old Man of Girgenti” che si rimpinza di pere “suscettibile” (“susceptible”).

I nomi geografici legati all'Italia presenti nei limerick di Lear indubbiamente non svolgono quindi funzione conoscitiva, finalizzata a diffondere il sapere relativo a città o regioni italiane. Tale funzione risulterebbe in netto contrasto con la poetica del *pure nonsense*, che costituisce la fonte del genere creato dall'autore d'epoca vittoriana. Il valore geografico del limerick si limita in primo luogo all'utilizzo di un toponimo che, comparando alla fine del primo verso, gioca un ruolo essenziale nella formulazione strutturale del testo. Questa caratteristica del genere in questione è resa fedelmente dal “metalimerick” pubblicato in una delle antologie inglesi più note:

Throughout the whole word, experts say
That it's GEOGRAPHY RULES! O.K.?
 Though it's not the location
 But the mere appellation
That's important down Limerick way.
(Parrot, 1983, p. 183)

A differenza della maggior parte dei limerick successivi, che attribuiscono ai toponimi italiani un carattere “turistico” e di cui si servono più o meno occasionalmente, l'attaccamento di Lear alla geografia italiana ha una giustificazione particolare. L'autore di *A Book of Nonsense*, in viaggio attraverso l'Italia per anni ed anni, non seguiva gli itinerari tradizionali, battuti dai viaggiatori del cosiddetto Grand Tour⁵, diretti

⁵ Il termine “Grand Tour” fu introdotto dal sacerdote cattolico e “governante itinerante” Richard Lassels, la cui “opera del 1670 *Voyage of Italy* costituiva all'epoca

soprattutto verso metropoli quali Roma, Firenze, Napoli o Venezia, sedi di cultura “alta”, bensì cercava di “scoprire” luoghi meno attraenti per gli esteti aristocratici, spesso trascurati, persino pericolosi per i viandanti che vi si avventuravano. Ne è esempio il suo viaggio “negli angoli più remoti dell’Abruzzo, una delle regioni più selvagge d’Italia, che pareva dimenticata dalla civiltà” (Lehmann, 1977, p. 69), oppure in Basilicata e nel Regno di Napoli, dove spesso si veniva assaliti dai banditi (Palumbo, 2009, p. 257). Lear stesso, del resto, aveva coscienza del carattere pionieristico dei viaggi da lui intrapresi. Come scrive nel diario di viaggio nel sud della Calabria e nel Regno di Napoli, alcune delle località da lui visitate “fino a quel momento non erano state scoperte dagli inglesi né da altri”, né immortalate nella pittura (cit. da: Noakes, 1985, p. 161). Questo permetteva di studiare non solo il paesaggio che agisce sull’immaginazione del pittore paesaggista, ma anche i costumi locali e i tipi umani esotici. Da questo punto di vista i diari di Lear ricordavano *Pictures from Italy* di Dickens: in essi si trattava più di osservare la vita degli abitanti, che non di arricchirsi culturalmente (Palumbo, 2009, p. 258). Sembrerebbe che gli aneddoti umoristici connessi a questo tipo di osservazione, la tendenza a sottolineare i momenti divertenti e a ritrarre figure umane eccentriche si siano tradotti nella colorita realtà dei limerick. Si potrebbe dire che la biografia letteraria di Lear si intreccia felicemente con la sua esperienza italiana. Dal suo primo viaggio a Roma del 1837 alla scelta di San Remo come luogo di fissa dimora (Villa Emily, edificata nel 1871, sostituita nel 1881 da Villa Tennyson⁶), dove muore nel 1887, la sua opera pare essere debitrice, per usare l’interessante espressione di Sara Lodge, del fattore “psicogeografico” (Lodge, 2019, p. 265).

la miglior guida e raccolta di istruzioni per invogliare a simili viaggi” (Kucharski, 2018, p. 118). Lo studio base e quello citato più di frequente riguardante tale fenomeno è il libro di Jeremy Black *Italy and Grand Tour*, Yale, 2003.

⁶ La ragione del trasloco fu la costruzione di un albergo confinante con il terreno di Lear, il che non solo minò la sua quiete, ma anche lo privò di qualsiasi veduta pittoresca e gli impedì, a causa della mancanza di luce adeguata, di dipingere.

ATLANTE “LIMERICICO” D’ITALIA

La tradizione del limerick geografico, cui Lear dà avvio, che utilizza i nomi di località, isole o regioni italiane, perdura a tutt’oggi, cosa che par derivare dalla popolarità, sempre in crescita dai tempi di *A Book of Nonsense*, di quella parte d’Europa in quanto meta di viaggi turistici nonché dall’incessante fascino esercitato dalla sua cultura⁷. Sulla base di antologie e raccolte di limerick, rappresentative della produzione di limerick inglese e polacca⁸, è possibile stilare una lista di frequenza, contenente i riferimenti alla carta geografica d’Italia e arricchirla dell’elemento “umano”, ossia legarla al personaggio del limerick, presentato in ragione del suo aspetto inusuale o del suo comportamento. Le conclusioni a cui porterà tale elenco possono risultare importanti non solo dal punto di vista della poetica e della storia di questo genere, bensì anche da una prospettiva più ampia, relativa all’immagine letteraria dell’Italia.

Adige: “Un certo contadino del Basso Adige / sognava di andare a Riga” (Tomicka-Danielewicz & Danielewicz, 2001, p. 93); “Un vecchio dell’Adige voleva che le nipotine / gli facessero due riverenze” (Marianowicz, 1999, p. 46)

Agrigento: “Quando nella città di Agrigento regnava il Quattrocento / il popolo non aveva idea del fatto che / garrendo e ruggendo si avvicinava il Cinquecento” (Szyborska & Rusinek, in Rusinek, 2014, p. 8)

Ancona: “Viveva una volta una meravigliosa vergine virtuosa di Ancona / che voleva scrivere sonetti sul suo imene” (Rusinek, 2014, p. 25)

Capri: “A tourist who stopped at Capri / Was had by an old maid for tea” (Legman, 1979, p. 140)

Chianti: “Una volta gridò un nostro connazionale nel Chianti / alla vista della cena: «Avanti!»” (Rusinek, 2014, p. 30)

⁷ Del peculiare “magnetismo” dell’Italia, che ebbe inizio nel XVIII secolo, scrive Jeffrey Collins, 1997, p. 499.

⁸ I limerick polacchi vengono qui citati direttamente in traduzione italiana di Maurizio Mazzini, mentre quelli inglesi vengono citati in versione originale.

- Como:** “There was an old bugger of Como / Who suddenly cried «Ecce homo»” (Legman, 1979, p. 80)
- Corleone:** “In località Corleone / si può prendere un pugno nel diaframma” (Szymborska, 2013, p. 102)
- Cortina D’Ampezzo:** “Una signora di Cortina D’Ampezzo / canta da alto, soprano e mezzo” (Rusinek, 2014, p. 30)
- Etna:** “Un vecchio nella sua villa sull’Etna / teneva una pecora e stava benissimo con lei” (Barańczak, 2007, p.128)
- Fiesole:** “Fra Angelico di Fiesole / disse: «L’Arte non mi soddisfa...»” (Słomczyński, [1999], p. 29)
- Florence/Firenze:** “There was a bluestocking in Florence / Wrote anti-sex pamphlets in torrents” (Legman, 1979, p. 171); “A lady from Florence called Nella/ Had a dog that was such a good smeller / It could sniff out a meal / From as far off as Lille...” (Palin, 2016, p. 22); “C’era un chitarrista dei pressi di Firenze / noto per la sua musica e potenza sessuale” (Rusinek, 2014, p. 33); “Una volta un gentiluomo di Firenze / aveva il gran dono della bella presenza” (Urbański, 2012, p. 33)
- Framura:** “Ad un abitante della cittadina di Framura / fu avara di attributi la natura” (Rusinek, 2006, p. 17)
- Genova/Genoa:** “Una dama della città che si chiama Genova / chiedeva di nuovo, di nuovo” (Rusinek, 2006, p 18); “Un giovane abitante di Genova / si dedicava solo al calore” (*ibid.*)
- Lazio:** “Un filosemita del Lazio / confuse circonscisione e castrazione” (Rusinek, 2014, p. 39)
- Liguria:** “C’era una volta un parroco della Liguria / che andava in una specie di divina furia e cantando osanna / si strappava l’abito talare” (Rusinek, 2006, p. 33)
- Loreto:** (nel limerick compare nella forma **Loretto**, probabilmente per rinforzare l’effetto sonoro comico): “Un pianista di Loreto / suonava senza sosta larghetto” (Swinarski, in Marianowicz, 1999, p. 34.)
- Lucca:** “C’è un gentiluomo nella città di Lucca / che prima di entrare bussa” (Rusinek, 2014, p. 42)
- Lugano:** “There was an old man of Lugano, / Who constructed a bog of Meccano” (Parrott, 1983, p. 294); “There was an young man of Lugano / Who came to tune our grand piano” (Reed, 1925, p. 130)

- Messina:** “Un giovane mugnaio di Messina / macinava col cazzo nel mulino la farina” (Słomczyński, 1999, p. 57)
- Milano:** “There was a young man of Milan / Who wrote verses that never would scan” (Harrowven, 2000, p. 113); “In giardino una fanciulla di Milano / faceva vedere il ginocchio” (Urbański, 2018, p. 143)
- Monte Solo:** (nel limerick compare la forma polonizzata **Montesolo**): “Un bel fusto del Montesolo / non si sentiva a suo agio nel ruolo di amante” (Rusinek, 2014, p. 46)
- Napoli:** “Un giovanotto di Napoli / d’autunno seminò il suo organo nel campo” (Słomczyński, 1999, p. 50)
- Orneta:** “Fece in tempo un astronomo di Orneta / a fare uno schizzo della treccia di una cometa” (Urbański, 2014, senza p.)
- Padova:** “Un debosciato di Padova / aveva voglia di due alla volta” (Rusinek, 2014, p. 49); “C’è un monogamo di Padova, / liberale, dunque fanciulle ne aveva due” (Urbański, 2014, senza p.)
- Palermo:** “Una volta un medico di Palermo / guarire la paralisi voleva con lo sperma” (Słomczyński, 1999, p. 44)
- Parma:** “There was a young fellow from Parma / Who was solemnly screwing his charmer” (Legman, 1979, p. 16); “There was a crusader from Parma / Who lovingly fondled a charmer” (*A thousand and One Limericks*, 2003, p. 17); “There was a crusader of Parma / Who went to bed with his charma” (Parrott, 1983, p. 83);
- Pisa:** “Una gobba di Pisa / desiderava sembrare una figa” (Ziomecki, in Marianowicz, 1999, p. 57)
- Po:** “Vive sul Po un certo abate / che si cruccia che il Po sia calato” (Marianowicz, in Marianowicz, 1999, p. 48)
- Pompei:** “A sprightly young tart in Pompeii / Used to make fifty drachma per lay” (Legman, 1979, p. 214)
- Pontonero:** “In località Pontonero / non c’è mai zero, zero” (Szyborska & Rusinek, in Rusinek, 2014, p. 8)
- Ravenna:** “Uno scapolone di Ravenna [...] alla signorina Marzenna / voleva dare focosamente ciuffi di foglie di lauro” (Urbański, 2014, senza p.)
- Rimini:** “Una barista di Rimini / serve tutti in bikini” (Urbański, 2013, senza p.)

- Roma:** “A cardinal living in Rome / Had a Renaissance bath in his home” (Legman, 1979, p. 273); “Aveva versi un poeta di Roma / né in Crimea né in rima” (Urbański, 2013c, senza p.)
- San Remo:** “L’arte di un attore di San Remo / stava nel fatto che era divorato dalla tremarella” (Urbański, 2018, p. 50)
- Sicilia:** “Un pericoloso gangster in Sicilia / estorse la pizza a Cecilia” (Urbański, 2013a, senza p.)
- Siena:** “Una volta un’eminenza di Siena / s’innamorò perdutoamente di una iena” (Szymborska, 2013, p. 100)
- Siracusa:** “Una volta un matematico di Siracusa / si vesti per passeggiare come un cracoviano (...) / e gli mancava solo un gregge di capre” (Potemkowski, in Marianowicz, 1999, p. 41); “Una donna pilota della città di Siracusa / sibila come se avesse da qualche parte troppo gioco” (Rusinek, 2014, p. 57); “Una volta un sodomita di Siracusa / approfittò di un gregge di capre” (Urbański, 2012, senza p.)
- Stromboli:** “Sandra, al ritorno da Stromboli / si lamentava di un dolore alla vulva” (Rusinek, 2014, p. 57)
- Taranto/Tarentum:** “There was an old man of Tarentum / Who gnashed his false teeth till he bent’em” (Untermeyer, 1972, p. 39)
- Torino:** “Un urologo di Torino / conosce tutti perfettamente dall’urina” (Urbański, 2018, p. 76)
- Toscana:** “Un tipo dell’Alta Toscana / tutti i giorni si dava all’onanismo” (Danielewicz, 2001, p. 92);
- Trabia:** “Lungo la strada c’è il paese di Trabia / dove si uccidono i turisti” (Szymborska & Rusinek, in Rusinek, 2014, p. 8)
- Trapani:** “Da una cocotte di Trapani / tutti i clienti sono grattati” (Rusinek, 2014, p. 60)
- Trento:** “In un baretto dalle parti di Trento / da qualche parte hanno ricette pompose” (Urbański, 2015, senza pagina)
- Treviso:** “Per un saggio della periferia di Treviso / il proprio motto è la schizofrenia” (Urbański, 2018, p. 164)
- Trieste:** “Un micuriario di Trieste / frullava i suoi geni con l’uva spina” (Urbański, 2013c, senza pagina)
- Udine:** “Una volta un sodomita di Udine / invece di una capra prese con sé una ragazza” (Słomczyński, 1999, p. 30)

- Umbria:** “Un buongustaio d’arte nato in Umbria / adorava gli sgombri al pomodoro” (Urbański, 2013c, senza p.)
- Venezia/Venice:** “A young girl who was no good at tennis [...] / Was a street-walker in Venice” (Legman, 1979, p. 218); “An athletic young fellow in Venice / Got the stone from straining at tennis” (Legman, 1979, p. 252); “There was a young lady of Venice / Who used hard-boiled eggs to play tennis” (Untermeyer, 1972, p. 40)
- Verona:** “Un politico di destra dalle parti di Verona / penetrò nel grembo del suo partito” (Bryndal, 2008, p. 87).

Vale la pena di aggiungere che la traduzione polacca dei limerick di Lear ad opera di Robert Stiller contiene toponimi italiani che non compaiono nelle raccolte originali, *A Book of Nonsense e More Nonsense* (1871):

- Pisa:** “Un tizio di Pisa / cadde *en passant* nel Tamigi” (nell’originale: Ems); a dire il vero Pisa compare in uno dei limerick di Lear, ma nella traduzione polacca viene sostituita con “Worobiowskie Górki”, toponimo che non dice molto nemmeno ai lettori polofoni.
- Roma:** “Un riccone residente a Roma / alla figlia diede il nome di Dulcinea (nell’originale: Boemia)
- San Felice:** “Un vecchio scocciatore di San Felice / quando la rabbia gli storpiava il volto / si toglieva dai piedi gli stivali di feltro...” (nell’originale: Bangor)
- Siena:** “Un signore di Siena / era un po’ roso dai rimorsi di coscienza / che continuava a non scendere dalla carrozzella” (nell’originale: Pett)
- Trieste:** “C’era un signore attempato di Trieste / che non nutriva i suoi venti figli / con nient’altro che pagnotte” (nell’originale: Puglia)
- Verona:** “Le figlie di un vecchio di Verona / avevano i veli verde scuro” (nell’originale: Marsiglia)
- (Lear, 1986, pp. 60, 34, 48, 86, 28, 24).

D’altra parte il traduttore più di una volta effettua uno slittamento “geografico”, creando equivalenti propri per i toponimi presenti nell’o-

riginale e concernenti il territorio italiano. Anziché Abruzzo compare pertanto “Europa orientale”, Ancona – Bucarest, Aosta – Croazia, Firenze – Starogard, Girgenti – Pondicherra, Leghorn/Livorno – Titicaca, Lucca – Bańska Bystrzyca, Parma – dintorni del Niemen, Rimini – Copacabana, Sestri – Istria (*ibid.*, 31, 101, 61, 108, 102, 44, 33, 61, 94, 96). Ciò indubbiamente conferma il legame labile esistente fra il toponimo e le conseguenze derivanti dal suo utilizzo, legame sottoposto per lo più alla regola del *non sequitur* (in questo caso si tratta dei condizionamenti geografici dei personaggi e degli avvenimenti rappresentati). Il *pure nonsense*, popolarizzato da Lear, fa la sua comparsa, fra l'altro in tal modo, nell'ambito del limerick geografico. Il più delle volte quindi la scelta del nome geografico dipende dai suoi valori fonetici, in quanto essi rendono possibile giochi di parole capaci di sorprendere comicamente. Non a caso la definizione geografica dello spazio compare di norma alla fine del primo verso, il quale determina lo sviluppo successivo dell'azione del limerick, grazie alle regole poetiche (rime, distribuzione degli accenti) vigenti in questo genere letterario. Proprio in base a questo principio, Firenze diventa il luogo adatto per dimostrare la propria potenza sessuale, il villaggio siciliano di Trabia suscita l'associazione duramente linguistica con un luogo “dove si uccide”, mentre l'urologo di Torino riconosce tutti dall'urina. Giacché nel limerick non si tratta di caratterizzare il luogo, bensì il personaggio che, secondo lo schema narrativo proprio di questo sottogenere, appare legato ad uno spazio geografico preciso. Questi nessi sono puramente fittizi, pertanto possono far sorridere i lettori che scorgono nel bisticcio letterario riferimenti alla realtà “vera”.

Michał Rusinek, uno degli autori di limerick polacchi oggi più eminenti – nonché per molti anni segretario della scrittrice premio Nobel Wisława Szymborska – i cui meriti per aver divulgato quest’“invenzione” letteraria proveniente dall’Inghilterra sono enormi, ebbe a commentare nel seguente modo gli equivoci derivanti dall’approccio di alcuni lettori: “Siamo di fronte alla totale mancanza di comprensione delle regole del genere, che non richiede la conoscenza del luogo. Basta la terminazione flessiva del nome scritto sul cartello [ad es. della località che abbiamo appena superato] (citato da Szczęśna, 2014, p. 8). Lo

sta a dimostrare un caso concreto, quando “telefonarono alla poetessa [Wisława Szymborska] da una cittadina già immortalata in un suo limerick. Erano piuttosto contenti che la scrittrice premio Nobel gli avesse dedicato un’opera e non provavano rancore. Volevano solo far notare che la percentuale di prostitute è inferiore a quella che emerge dal suo limerick (Szczęsna, 2014, p. 8). Per quanto riguarda i limerick citati in precedenza, scritti insieme da Szymborska e Rusinek, i quali costituiscono “il ricavato [...] del viaggio in Sicilia del 2008, si deve contare sul senso dell’umorismo degli abitanti di Trabia e Pontonero, o almeno sulla loro ignoranza del polacco” (Szczęsna, 2014, p. 8). Bisogna riconoscere che numerosi dei testi riportati in questo articolo potrebbero suscitare indignazione fra i lettori ignari delle regole del genere. E benché esso goda di una “concessione” particolare per l’introduzione di contenuti indecenti (la più rappresentativa da questo punto di vista è probabilmente la celebre antologia di Gershon Legman *The Limerick*, più volte citata in questa sede), che riscatta con una forma poetica e linguistica raffinata, alcune delle situazioni rappresentate (ad eccezione dei testi di Lear, innocenti e destinati in un primo tempo ai bambini) potrebbero urtare il loro patriottismo locale, come nel caso della sodomia (Siracusa), dello sfrenato temperamento sessuale (Genova), dell’indole omicida (a Trabia non solo si uccidono i turisti, ma “li si squarta”), oppure la mancanza di condizioni sanitarie accettabili (la mancanza di servizi igienici a Pontonero deriva dall’avarizia del sindaco e fa sì che gli abitanti debbano fare i loro bisogni “all’aperto”).

Si possono solo fare congetture sul perché nell’ambito della produzione di limerick la geografia italiana svolga un ruolo considerevole, come mostrano non solo i testi del precursore in materia, Edward Lear, ma anche quella degli autori anglofoni e polofoni successivi. Si direbbe che il “lure of limerick”⁹ si intrecci in questo caso con il “lure of Italy” (Collins, 1997). Tale genere, che attrae con la concisione della battuta di spirito, la sua ricercatezza formale e l’inesauribile repertorio tematico, abbinato, grazie a tali caratteristiche, al cosiddetto “folclore

⁹ È questo il titolo di uno dei saggi dedicati alla storia del genere: cf. W. S. Baring-Gould, 1969.

intellettualistico” (Legman, 1966, p. 439), corrisponde all’immagine dell’Italia come territorio non solo intriso da un’infinità di significati culturali, bensì anche famoso per il temperamento dei suoi abitanti, i quali manifestano una gioia di vivere spontanea che colpisce soprattutto i viaggiatori del Nord. Entrambi gli aspetti costituiscono un attraente terreno fertile per la produzione di limerick che, ludicamente, seguendo il principio della sorpresa comica, “demolisce” i significati impregnati di *pathos* (ché molti dei limerick qui citati appartengono ai cosiddetti *dirty limericks*), dando vita nel contempo ad una galleria di figure umane non banali, che con il loro comportamento si discostano dalle severe regole sociali.

RITRATTI DI PERSONAGGI STORICI DEI LIMERICK

Le creazioni dei personaggi dei limerick, che rappresentano l’elemento principale dell’identità di tale genere, prendono spunto non solamente dalla fantasia, che spesso conferisce loro uno status puramente fittizio, bensì si richiamano – sebbene molto più raramente – a persone reali, della cui esistenza siamo a conoscenza grazie a documenti storici. Pertanto, ancora una volta non sorprende il fatto che la storia d’Italia, in primo luogo quella legata all’epoca “gloriosa” dell’Impero Romano, possa costituire il canovaccio per racconti umoristici, esposti alla prova dell’immagine storica, contrassegnata dal *pathos* “ufficiale” della grandezza. Questa ubiquità della “grande” storia era chiaramente avvertita anche da Edward Lear, in viaggio per gli angoli più remoti d’Italia, il quale, trovandosi sul lago del Fucino, nei pressi di Avezzano, descrisse non solo il fascino di quel paesaggio, ma anche richiamò alla memoria significati storici connessi a quei luoghi. Il mondo della natura selvaggia, dunque risulta improvvisamente il luogo in cui sul colle era stato posto il trono dell’imperatore Claudio e dell’imperatrice, e dove l’eco dei combattimenti faceva gioire la plebe (Lehmann, 1977, p. 69). Tuttavia, i personaggi storici non compaiono nella produzione di limerick dell’autore di *A Book of Nonsense*; essa è popolata esclusivamente da “spostati”, i cui “prototipi”, incontrati durante le sue peregrinazioni, avevano potuto ispirare la sua fantasia. Ne sono un esempio le figlie di

un certo vecchio di Messina che cavalcano un maiale, esempio che si può riconnettere ad una situazione di viaggio, ricreata umoristicamente, allorché in una buia capanna del paese di Condufori, che gli servì per pernottare, Lear si sedé improvvisamente su un maiale vivo (*ibi.*, p. 71).

Nell'alquanto ricca produzione successiva di limerick, il richiamo a figure realmente esistite di capi militari, politici o artisti allargò indubbiamente il campo delle possibilità offerte dal genere, introducendo al tempo stesso l'elemento satirico, che incrina il ruolo della poetica del *pure nonsense*. Così, da un lato la tradizione del *nonsense* letterario, istituita da Edward Lear, fu continuata, seppur con modifiche, dall'altro si sfruttò il limerick come una specie di commento su avvenimenti d'attualità. Come scrive Erick Oakley Parrot nella prefazione all'antologia *The Penguin Book of Limericks*, il limerick divenne la forma preferita di rappresentazione satirica di personaggi pubblici (*The Penguin Book of Limericks*, 1983, p. 12), di cui sono esempi i testi pubblicati sul "Punch" londinese. Si direbbe che la prima delle tendenze menzionate favorisse maggiormente la presentazione di personaggi appartenenti ad epoche storiche remote, mentre la seconda fosse legata all'impegno dell'autore nella politica del suo tempo. L'umorismo, che si avvale della parodia della versione sublime ed eroica della biografia¹⁰ tipica del *nonsense*, compare dunque nei limerick dedicati alle figure di artisti del passato, come il poeta latino Q. Flaccus (possiamo supporre che si tratti di Quintus Oratius Flaccus, cioè di Orazio; Legman, 1979, p. 146), Tiziano (*ibid.*, p. 303), Fra Angelico (Słomczyński, 1999, p. 29), Boccaccio (Parrott, 1983, p.133), Leonardo da Vinci (*ibid.*, p. 158), Botticelli (*ibid.*, p. 159), Dante Alighieri e Petrarca (Heydel, in: *Liber Limericorum*, 1997, p. 100); regnanti e capi militari dell'Antichità, quali Tiberio (Legman, 1979, p. 339), Cesare e Cleopatra (*A Thousand and One Limericks*, 2003, pp. 240, 242), Nerone (*ibid.*, p. 247), Marco Aurelio (Parrott, 1983, p. 54), Lucullo (Urbański, 2013a, senza p.), infine pen-

¹⁰ La letteratura del nonsenso ha creato per questo tipo di rappresentazione un genere particolare, detto *clerihew*, dal secondo nome del suo ideatore, lo scrittore inglese Edmund Clerihew Bentley (1875–1956). Nella genealogia ludica polacca, tale forma viene definita "biografiol" ed è stata popolarizzata da Stanisław Barańczak.

satori come Niccolò Machiavelli (Urbański, 2013b, senza p.) o eminenti scienziati, come uno dei pionieri della radio nonché vincitore del Premio Nobel, il fisico Guglielmo Marconi (Parrott, 1983, p. 80). Fa eccezione Cagliostro, un avventuriero dalla biografia colorita, presente nella versione polacca di un limerick di Lear (Lear, 1986, p. 65). Questa variante di limerick “biografico” rende molto spesso impegnativo il compito del lettore, esigendo da questi la conoscenza di determinati avvenimenti storici, senza la quale la parodia dell’immagine “manualistica” del personaggio risulterebbe incomprensibile. Ne è perfetta illustrazione il limerick composto sotto forma di “confessione” di Cesare (la narrazione in prima persona compare di rado in questo genere letterario):

I, Caesar, when I learned of the fame
Of Cleopatra, I straightway laid claim,
 Ahead of my legions,
 I invaded her regions
I saw, I conquered, I came.
(*A Thousand and One Limericks*, 2003, p. 240)

I meriti militari di Cesare si collocano in questo caso in campo erotico, e la celebre frase pronunciata dal comandante vittorioso “veni, vidi, vici”, acquista nuovi significati, che ribaltano quelli precedenti. Del resto, tanto le imprese erotiche quanto, al contrario gli insuccessi, molto spesso danno forma all’immagine ludica dei personaggi dei limerick. Tiziano che fa sesso su di una scala con la sua modella, Leonardo da Vinci che forse fece stampare sul volto della Gioconda quel suo enigmatico sorriso nel momento di abbracciarla, Fra Angelico da Fiesole che si lamenta delle scarse dimensioni dei suoi attributi maschili, o Machiavelli, teorico anche “fra le lenzuola”, forniscono un’immagine alternativa e umoristico-insensata di celebri personaggi storici, parimenti a – per cambiare campo tematico – Quintus Flaccus (Orazio), che descrive le abitudini dei Romani in materia di defecazione, Lucullo offeso, che ordina di fare polpette dell’ospite, il quale si era defilato dal suo famoso banchetto prima del dovuto, infine Cagliostro che si nutre di ragni “all’arrabbiata”, oppure Petrarca e Dante che si congratulano con un professore di Cracovia ad essi coevo della sua conoscenza del termine

italiano “divino”, costituiscono una galleria di figure umane dimoranti nella storia d’Italia, alle quali la convenzione del limerick consente di aggiungere episodi biografici che ne ravvivano l’immagine pietrificata, invogliando in modo provocatorio al divertimento intellettuale.

La corrente satirica a sua volta rimane fortemente ancorata in primo luogo alla realtà contemporanea all’autore (il più delle volte anonimo), presentando soprattutto uomini politici come figure da limerick, per questo sottoposte alle regole specifiche imposte dalla forma letteraria. La sua concisione consente di presentarne solo un tratto caratteristico o un incidente che serve a discreditarne il personaggio, in sintonia con le regole umoristiche del genere. È importante osservare che alcuni testi richiedono oggi un commento che renda familiari ai lettori i personaggi rappresentati, come nel caso di Galeazzo Ciano (Legman, 1979, p. 148), il fascista che sposò la figlia di Mussolini, per poi essere giustiziato dal suocero. Il protagonista di limerick di provenienza inglese più noto è probabilmente Benito Mussolini, il Duce (*ibid.*, p. 194, 243; Bibby, 1978, p. 48). Particolarmente interessante è il limerick cantato per strada dai bambini nel 1935, quando l’Etiopia venne bombardata dall’aviazione italiana:

Roll along, Mussolini, roll along,
You wont’be in Abyssinia long;
 You’ll be sitting on the plain
 With a bullet in your brain,
Roll along, Mussolini, roll along.
(Bibby, 1978, p. 48)

A sua volta, in un limerick un po’ più recente, perché risalente agli anni Quaranta, l’imperatore d’Etiopia, Hailé Selassié, privato del trono dal Duce, pregando Buddha, gli augura che egli venga castrato. All’umorismo innocuo e condito con lo spirito del *nonsense* della prima variante, fa quindi da contraltare (sebbene si tratti di casi indubbiamente rari) la categoria del limerick che si serve di una risata cattiva e non risparmia i personaggi rappresentati.

LA LINGUA ITALIANA

Gli autori di limerick fanno uso molto spesso sia dell'enorme volume di massime e del lustro linguistico e culturale del latino degli antichi Romani che dei valori fonetici della lingua italiana moderna, estremamente importanti in considerazione della struttura fonetica propria del genere. La trama del limerick, spesso frivola o addirittura tale da infrangere i tabù, raccontata per mezzo della lingua di Virgilio o caratterizzata dall'eleganza musicale dell'italiano, non solo rafforza l'effetto comico in base al principio dell'evidente contrasto, ma anche attesta le sue radici intellettualistiche, situandolo nel solco della tradizione definita dagli studiosi col termine di "sophisticated". Ne è un ottimo esempio il limerick polonizzato da Stanisław Barańczak sul malato di esibizionismo portato davanti al tribunale:

Gdy pewien Szkot imieniem Rex
 Stał przed sądem jako eks-
 Hibicjonista, sędzia Morgan
 Rzekł, widząc jego drobny organ:
 "De minimis non curat lex."
 (Barańczak, 2007, p. 211)

[Quando un certo scozzese di nome Rex
 Si trovò davanti alla corte come ex-
 Ibizionista, il giudice Morgan
 Disse, vedendo il suo scarso organo:
 "De minimis non curat lex."]

L'ultimo verso costituisce una morale raffinata, in cui la massima latina, utilizzata in un contesto sorprendente, assume un divertente doppio senso, sottolineando così il carattere intellettuale della battuta che sta alla base del limerick. Il ricorso ad una lingua ormai morta rappresenta forse anche una specie di *camouflage* dei contenuti indecenti, che tende una trappola all'utente dotato degli strumenti del filologo classico. Tale strategia si manifesta pienamente nel caso della traduzione latina di un intero limerick, appartenente alla categoria dei "dirty limericks":

<p>There was a young plumber of Leigh Who was plumbing a girl by the sea. She said, "Stop your plumbing, There's somebody coming!" Said the plumber, still plumbing, "It's me". (Bikont & Szczęśna, 1998, pp. 82–83)</p>	<p>Prope mare erat tubulator Qui virginem ingrediebatur Dessine ingressus Audivi progressus: Est mihi inquit tubulator.</p>
---	---

Questo "limerick sull'idraulico, annoverato nel gruppo ristretto di limerick inglesi eccelsi" (*ibid.*, p. 82), è stato tradotto in numerose lingue. Tuttavia, l'effetto di comica sorpresa pare funzionare al meglio proprio nel caso del latino classico, associato alla trasmissione di contenuti "imperituri". Anche l'italiano moderno è utilizzato volentieri nella produzione inglese e polacca di limerick, il più delle volte sotto forma di terminologia musicale, che si riferisce non solo al suo contesto originario, ma acquista nuovi significati "non da vocabolario", tipici della comicità allusiva di stampo erotico. Un esempio di scherzo "innocente" può essere pertanto considerato il limerick preparato per divertimento, con sommo gaudio di un coro scolastico maschile, riportato nello studio di Cyril Bibby:

There once was a tenor *vibrato*,
 Who sang an extensive *rubato*;
 The start was *staccato*,
 The middle, *legato*,
 The finish – a rotten tomato.
 (Bibby, 1978, p. 183)

Quello stesso studioso cita anche un altro limerick in cui i temi musicali sostituiscono il linguaggio erotico letterale e volgare, costituendo al contempo la base per una felice trovata umoristica:

A concert conductor in Rio,
 Once loved a young lady called Cleo;
 As she took off her panties,
 He said, "no *andantes*;
 I want you *allegro con brio*."
 (*ibid.*)

I prestiti italiani compaiono in genere alla fine del verso, il che consente di evidenziare la fine della parola, attraente a causa delle possibilità di creare rime che essa offre. Rime del tipo corso/torso (Baring-Gould, 1969, p. 76) o Propriano/fortepiano (Rusinek, 2006, p. 48), non solo sembrano contenere l'essenza fonetica dell'italiano, ma hanno anche un carattere decisamente comico, che attira l'attenzione grazie alla loro inusualità a confronto di altri sistemi linguistici. Talvolta i protagonisti dei limerick hanno poi nomi italiani, come Luigi, Pippa, Bianca, o cognomi, il che rappresenta una soluzione più interessante, la quale costituisce un'occasione per interpretare ludicamente gli stereotipi etnici, come nel caso di "Un certo italiano di cognome Vancetti" che "sull'albero di Natale appendeva spaghetti" (Danielewicz, 1999, p. 93). Lo stereotipo dell'italiano "divoratore di maccheroni" compare qui nella forma del *pure nonsense* (la moglie dell'italiano lo prega di appenderci qualche volta i ravioli), introducendo un tipo di umorismo innocuo, privo di satira tagliente.

La forma del limerick, concisa, composta di cinque versi, risulta dunque significativamente "capace" per i contenuti legati all'Italia, alla sua storia, geografia e lingua, benché il modo di presentarli sia subordinato all'azione della convenzione vigente nel genere: sorprendere e negare le immagini comuni. L'evidente peso della tradizione letteraria del nonsense fa sì che l'Italia diventi una parte della "Limerica", dove nulla è definito una volta per tutte e prevedibile. E sebbene sia difficile rinvenire in una produzione simile significati profondi che sottendano il dominio della serietà, essa in un modo peculiare e tortuoso perpetua la consapevolezza del ruolo ispirante della "civiltà" italiana, anche nell'ambito della cultura del divertimento, cui danno vita i gusti letterari propri del ceto intellettuale – come dimostra la scelta del genere – e i canoni dell'umorismo.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak, S. (2007). *Fioletowa krowa: 333 najslawniejsze okazy angielskiej i amerykanskiej poezji niepowaznej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona. Antologia*. Kraków: a5.

- Baring-Gould, W. S. (1969). *The Lure of the Limerick. An Uninhibited History*. London: Rupert Hart-Davis.
- Bibby, C. (1978). *The Art of the Limerick*. Hamden, Connecticut: Archon Books.
- Bikont, A., Szczęsna, J. (1998). *Limeryki, czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Black, J. (1996). Italy and the Grand Tour: The British Experience in the Eighteenth Century. *Annali d'Italianistica*, 14, 532–541.
- Bryndal, R. (2008). *Limeryki o pewnych panach i paniach czyli numery z każdej sfery*. Warszawa: W.A.B.
- Collins, J. (1997). Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century, Tate Gallery, London 10 October 1996 – 5 January 1997; Palazzo delle Esposizioni, Rome, 5 February – 7 April 1997. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56, 499–502.
- Danielewicz, J. (1999). *Limeryki wyłącznie dla dorosłych*. In U. Tomicka-Danielewicz, & J. Danielewicz, *Na cztery ręce. Liryki i limeryki* (pp. 83–97). Warszawa: Trio.
- Danielewicz, J. (2001). *Limeryki wyłącznie dla dorosłych*. In U. Tomicka-Danielewicz, & J. Danielewicz, *Solo w duecie. Liryki i limeryki* (pp. 86–96). Warszawa: Trio.
- Harrowven, J. (2000). *The Limerick Makers*. Norwich: The Borrowdale Press.
- Kucharski, A. (2018). Poza światem tradycyjnego Grand Tour. Wczesnonowoczesne podróże po Europie Północnej i Środkowej (artykuł recenzyjny): *Beyond the Grand Tour. Northern Metropolises and Early Modern Travel Behaviour*, ed. by R. Sweet, G. Verhoeven, & S. Goldsmith, London and New York 2017). *Klio*, 45 (2), 117–130.
- Lear, E. (1986). *Limeryki wszystkie* (R. Stiller, Trans.). Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Lear, E. (2006). *The Complete Nonsense and Other Verse*. London: Penguin Books.
- Legman, G. (1966). *The Limerick: A History in Brief*, In idem, *The Horn Book. Studies in Erotic Folklore and Bibliography* (pp. 427–453). New Hyde Park, New York: University Books.
- [Legman, G.] (Ed.). (1979). *The Limerick. 1700 Examples with Notes, Variants and Index*. Secaucus, New Jersey: Citadel Press.
- Lehmann, J. (1977). *Edward Lear and His World*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Liber Limericorum* (1997). Kraków: Universitas.

- Lodge, S. (2019). *Inventing Edward Lear*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Marianowicz, A. (Ed.) (1999). *Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki*. Warszawa: Twój Styl Wydawnictwo Książkowe.
- Marsh, L. (Ed.) (1997). *The Wordsworth Book of Limericks. A comprehensive anthology of over 1800 zany verses by Edward Lear and many others*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Noakes, V. (1985). *Edward Lear 1812–1888*. London: Royal Academy of Arts/Weidenfeld and Nicolson.
- Palin, M. (2016). *A Sackful of Limericks*. London: Random House Books.
- Palumbo, A. (2009). Edward Lear in Italy: Mediterranean Landscapes as Inspiration for a Rhizomic System of Nonsense. In A. Vescovi, L. Villa, & P. Vita (Eds). *The Victorians and Italy* (pp. 247–261). Milano: Polimetrica, International Scientific Publisher.
- Parrott, E. O. (Ed.) (1983). *The Penguin Book of Limerick*. London: Penguin Books.
- Reed, L. (1925). *The Complete Limerick Book. The Origin, History and Achievements of the Limerick, with about 350 selected examples*. London: Jarrolds Publishers.
- Rusinek, M. (2006). *Limeryki*. Warszawa: Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza.
- Rusinek, M. (2014). *Limeryki i inne wariacje*. Warszawa: Agora.
- Słomczyński, M. [1999]. *Limeryki plugawe*. Kraków: Zielona Sowa.
- Szczęsna, J. (2014). Gdyby Rusinek był Anglikiem (pp. 5–21). In M. Rusinek, *Limeryki i inne wariacje*. Warszawa: Agora.
- Szyborska, W. (2013). *Błysk rewolwru*. Warszawa: Agora.
- Tarnogórska, M. (2012). *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- A Thousand and One Limericks* (2003). London: Book Blocks.
- Untermeyer, G. (Ed.) (1972). *The Pan Book of Limericks*. London: Pan Books.
- Urbański, J. (2012). *Limeryki nieco pikantne*. Gdańsk: Maszoperia Literacka.
- Urbański, J. (2013a). *Limeryki od kuchni*. Gdańsk: Oskar.
- Urbański, J. (2013b). *Limeryki poprawne politycznie*. Gdańsk: Oskar.
- Urbański, J. (2013c). *Limeryki z górnej półki*. Gdańsk: Oskar.
- Urbański, J. (2014). *Limeryki pierwszego kontaktu*. Gdańsk: Oskar.
- Urbański, J. (2015). *Limeryki na bank*. Gdańsk: Oskar.
- Urbański, J. (2018). *Limeryki dalekowzroczne*. Warszawa: ASKON.

Vescovi, A., Villa, L., & Vita, P. (2009). Introduction. In A. Vescovi, L. Villa, & P. Vita (Eds.). *The Victorians and Italy. Literature, Travel, Politics and Art* (pp. 9–15). Milano: Polimetrica, International Scientific Publisher.

Riassunto: Lo scopo del seguente articolo è quello di presentare l'immagine comica dell'Italia che emerge dalla produzione inglese e polacca di limerick. Conformemente alle regole proprie del genere, nell'ambito di tale produzione l'Italia diviene un teatro atto a mostrare eventi e personaggi caratterizzati dal puro nonsense. La riflessione condotta dall'autrice si concentra su quattro questioni fondamentali: 1. il ruolo d'avanguardia svolto da *A Book of Nonsense* (1846) di Edward Lear, in cui per la prima volta furono usati toponimi italiani, così come trovarono riflesso le esperienze italiane del suo autore, pittore di paesaggi affascinato dall'Italia nonché attento osservatore della strana "natura" umana, iscritta nelle usanze locali; 2. la cartina d'Italia, umoristicamente disegnata, creata sulla base di raccolte rappresentative e antologie di limerick; 3. personaggi storici, specialmente quelli legati alla storia "gloriosa" dell'Impero Romano, la cui immagine nei limerick si discosta nettamente dalle loro biografie ufficiali e manualistiche; 4. la presenza dell'italiano moderno nonché del latino classico nella fabula dei limerick, che acquista in tal modo non solo valenze fonetiche estremamente importanti per la struttura della strofa, ma al contempo si pone in contrasto con i contenuti spesso "indecenti" del testo, contrasto da cui deriva l'effetto di comica sorpresa.

Gli aspetti menzionati della presenza letteraria dell'Italia, associati al lustro di una grande civiltà e ad una ricca cultura che risale all'Antichità confermano, nell'opera degli autori inglesi e polacchi, la tesi sul carattere raffinato del genere in questione, giustamente ricondotto dagli studiosi al campo dello scherzo intellettualistico.

Parole chiave: Edward Lear, Italia nei limerick, limerick geografico, umorismo del nonsense, umorismo intellettualistico

Traduzione dal polacco di Maurizio Mazzini

NOTE SUGLI AUTORI

Joanna Bartkowiak, laureata all'Accademia di Belle Arti e in Letteratura Italiana, ora dottoranda presso l'Istituto di Filologia Romanza dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań (Polonia). Da anni legata con l'isola sicula, pubblica occasionalmente sul quotidiano regionale *La Sicilia* (a cura del *Sicilian Post*). Vincitrice del concorso *La Sicilia e la sua Arte Barocca* nel 2018, organizzato con il patrocinio del Lions Club e dell'Università degli Studi di Catania. Nella sua ricerca di dottorato, si occupa delle dissonanze tra i contenuti visuali e letterari nella narrazione delle opere doppie di Dino Buzzati.

Duilio Caocci insegna Letteratura italiana e Letteratura sarda e letterature regionali presso l'Università degli Studi di Cagliari. Dal 2016 è Segretario della Commissione Nazionale per l'Edizione dell'*Opera Omnia* di Grazia Deledda istituita presso il MiBAC. Ha coordinato Unità di ricerca in diversi programmi di ricerca finanziati da vari Enti. È condirettore del Seminario internazionale sull'opera di Andrea Camilleri che si svolge annualmente a Cagliari dal 2013 e componente del Comitato scientifico e del Coordinamento redazionale della collana "Quaderni Camilleriani". Coerentemente con la sua formazione e con gli incarichi didattici assunti, svolge la sua attività scientifica su due direttrici fondamentali: la prima mira ad un approfondimento degli studi sul plurilinguismo nella letteratura sarda tra il tardo Cinquecento e il Novecento; la seconda si orienta sulle riscritture romanze (in particolare italiane) di opere didattiche e morali mediolatine.

Barbara Kornacka è professore associato presso il Dipartimento di Lingue e Lettere Romanze dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań

in Polonia. È specializzata in letteratura italiana contemporanea e tra i suoi campi di ricerca vi sono: la letteratura dei “giovani scrittori” di fine secolo, la scrittura delle donne e la letteratura italiana postcoloniale. È vincitrice del Premio Flaiano di Italianistica 2014.

Gabriele La Rosa, dottore di ricerca in letteratura, insegna Lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell’Università di Breslavia (Polonia). Il suo ambito di ricerca è la letteratura siciliana del XIX–XXI secolo e la sua fortuna in Polonia. È autore della monografia *La fortuna di Pirandello nella critica teatrale polacca degli anni Venti e Trenta del Novecento* (2019) e revisore linguistico della rivista *Italica Wratislaviensia*. Attualmente studente di Filosofia presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell’Università di Breslavia. Si interessa di cinema.

Pietro Mazzarisi, laureato all’Università di Palermo in Lingue e letterature straniere e specializzato in Didattica dell’italiano all’Università per Stranieri di Siena, è dottorando in critica letteraria e letterature comparate all’Università di Modena e Reggio Emilia dove si occupa di teoria letteraria e neuroscienze con una ricerca di critica computazionale su narrazione e gender tra il XVIII e il XIX secolo. Ha insegnato Lingua e letteratura italiana a Mosca nelle scuole secondarie “Italo Calvino” e “n. 136”, all’Istituto Italiano di Cultura e all’Università Umanistica Statale Russa e Lingua e traduzione italiana in Romania all’Università “Ștefan cel Mare” di Suceava.

Marco Pioli si è laureato in Lettere e in Filologia Moderna presso l’Università degli studi di Macerata. Ha poi proseguito gli studi presso l’Universidad Complutense di Madrid, dove ha conseguito il *Máster en Formación del Profesorado* e il titolo di Dottore di ricerca con una tesi dedicata al rapporto di Leonardo Sciascia con la cultura spagnola. In questa università attualmente è *Colaborador Honorífico del Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción*. Si occupa di Letteratura italiana moderna e contemporanea, Studi culturali e Didattica delle lingue. Oltre che su Sciascia, ha scritto saggi e tenuto

interventi sulle relazioni culturali tra Italia e Spagna, su Primo Levi, sulle scritture della migrazione e su aspetti culturali e linguistici riguardanti l'insegnamento dell'italiano come LS. È autore della monografia *Mario Puccini: dalle Marche alla Spagna* (2011).

Rosaria Sardo è professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Catania ed è Presidente della Scuola di lingua e cultura italiana per stranieri dello stesso Ateneo. Si è occupata di linguistica socio-storica ("*Registrare in lingua volgare*". *Scritture pratiche e burocratiche in Sicilia tra Seicento e Settecento*, 2008) e di moduli stilistici del verismo ("*Al tocco magico del tuo lapis verde...*" *De Roberto novelliere e l'officina verista*, 2010). Ha pubblicato saggi di tema didattico ("Quale didattica dell'italiano per i nativi digitali?" *Italiano Linguadue*, v. 2, 2017) e ha studiato il rapporto norma/modelli linguistici nella letteratura per l'infanzia e nella tv per ragazzi (R. Sardo, M. Centorrino, *Dall'antenna alla parabola: dinamiche di ricezione e fruizione della tv per bambini e ragazzi oggi*, 2007; *C'era una volta la tv per ragazzi contenuti narrative e modelli linguistici web/televisivi per i digitali nativi*, 2018).

Maria Tarnogórska, dottoressa abilitata, direttrice della Cattedra di Teoria della letteratura presso l'Istituto di Filologia Polacca dell'Università di Breslavia. Negli anni 1998–2002 docente di Letteratura polacca presso l'Università di Bochum (Ruhr-Universität Bochum). Autrice di due monografie: *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku* (Il poema fra le due guerre. Studio di poetica storica del genere, 1997) e *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej* (Genus ludens. Il limerick nella cultura letteraria polacca, 2012) nonché co-curatrice del volume *Przechadzki po lesie teorii i nie tylko. Szkice o literaturze, języku i kulturze* (Passeggiate nel bosco della teoria e non solo. Schizzi di letteratura, lingua e cultura, 2019). Attualmente, il suo principale campo di ricerca è costituito dai generi e dalle categorie della comicità moderna, con particolare interesse per il *nonsense* in letteratura.

**L'ULTIMO SALUTO ALLA PROFESSORESSA
MONIKA SURMA-GAWŁOWSKA
SCOMPARSA IL 16 OTTOBRE 2020**



Fotografia scattata da Tomasz Gawłowski, scelta da Monika Surma-Gawłowska per il sito dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università Jagellonica

Tutte le mie conoscenze e capacità d'interprete le devo a Monika Surma-Gawłowska. A ottobre di quest'anno sono passati esattamente quindici anni dal momento in cui sono diventata sua studentessa. Monika Surma-Gawłowska, a quel tempo giovane ricercatrice addottorata da due anni, era già stimata e apprezzata dagli studenti.

Il suo atteggiamento senza compromessi ci ha fatto crescere e maturare. Le sue aspettative erano alte. Stava a noi decidere se raccogliere la sfida e fare tutto il possibile per soddisfarle. Rimarrà per sempre un modello incontrastato di tenacia e precisione. Le parole “non potete

mollare” (dopotutto, non si può interrompere una traduzione a metà, uscire dalla cabina né tantomeno mettersi a piangere), diventate motto delle sue lezioni, mi sono entrate dentro per plasmarmi come traduttrice: alla scuola di Monika Surma-Gawłowska devo la mia curiosità quasi ossessiva e un certo tipo di testardaggine nel lavoro. Sono grata al destino per ogni lezione.

Molte volte ho avuto l'opportunità di ringraziare i miei maestri. L'ho fatto di solito le volte in cui ho cambiato direzione per intraprendere nuove strade di ricerca. Questa è la prima volta che non lo faccio in una conversazione personale, sorpresa dal corso degli eventi e dalle tristi coincidenze.

Katarzyna Woźniak

La professoressa Monika Surma-Gawłowska si è spenta il 16 ottobre 2020 dopo una lunga malattia. Era italianista, studiosa di lettere, docente presso l'Istituto di Filologia Romanza dell'Università Jagellonica di Cracovia, membro fondatore dell'Associazione degli Italianisti Polacchi.

Laureata in lingua e letteratura italiana presso l'Università Jagellonica, nel 2003 ha conseguito il dottorato con la dissertazione “Opere letterarie Isabella Andreini (1562–1604): tra teatro e accademia”. Nel 2017 ha conseguito l'abilitazione di I° grado. Dal 1995, presso il Dipartimento di Lingua e letteratura italiana era uno dei cardini dell'italianistica cracoviana: teneva lezioni di lingua, corsi di traduzione e letteratura e, soprattutto, lezioni sul teatro e sul cinema italiano che erano le sue grandi passioni.

Eccezionale esperta di teatro italiano, soprattutto di commedia dell'arte alla quale ha dedicato gran parte della sua attività accademica, è stata insignita del premio letterario Leopold Staff per il libro *Komedia dell'arte* (Cracovia 2015)

Coautrice di *Historia dramatu i teatru włoskiego* (Cracovia 2008, con Jadwiga Miszalska) e della bibliografia delle traduzioni di poesie fondamentale per gli italianisti e gli storici della letteratura polacca (*Od Dantego do Fo: włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do*

XXI wieku), Cracovia 2007) e della narrativa italiana (*Od Boccaccia do Eco: włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*), Cracovia 2011). Traduttrice ed esperta di filosofia italiana del Novecento, coautrice di un'antologia di testi filosofici *Myśl mocna, myśl słaba* (Cracovia 2015) e della traduzione del libro *Dire quasi la stessa cosa* di Umberto Eco che sarà presto pubblicata dalla Casa editrice dell'Università Jagellonica.

Per molti anni direttrice dei corsi serali in lingua e letteratura italiana; dal 2016 al 2019 vicedirettrice dell'Istituto di Filologia Romanza. I suoi colleghi la ricordano come un'amica meravigliosa e gentile, sempre disponibile a offrire aiuto e consigli, un'appassionata ricercatrice di letteratura e cultura italiana con grande talento didattico, molto apprezzata e amata dagli studenti.

Nel 2019 ha co-curato il numero 10 (2) della rivista *Italica Wratislaviensia*; è stata anche tra i valutatori del numero 11 (1), pubblicato a settembre del 2020.

*Anna Klimkiewicz, Jadwiga Miszalska,
Roman Sosnowski, Katarzyna Woźniak*

PEER REVIEW – PROCEDURA DI VALUTAZIONE

1. Ogni contributo è sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.
2. Tutti gli autori che inviano proposte alla Rivista si dichiarano pienamente responsabili per l'autenticità e l'originalità della loro opera, conformemente alle norme del diritto d'autore e ad altre norme affini attualmente vigenti.
3. Se la valutazione preliminare è favorevole, il Collegio Redazionale nomina due esperti revisori esterni, provenienti da università polacche o straniere, che hanno sede di afferenza diversa da quella dell'autore del testo.
4. Le recensioni seguono la procedura "double-blind review process".
5. I recensori dei singoli testi rimangono anonimi.
6. I valutatori devono fornire un giudizio di valore con cui la proposta viene accettata o respinta. Tra i criteri di valutazione ci sono: pertinenza al contenuto della rivista, originalità/innovatività, correttezza dell'impostazione metodologica, significatività della base bibliografica, valenza scientifica e rigore del testo.
7. L'esito di valutazione viene redatto per iscritto in forma di questionario che indica in maniera univoca la valutazione favorevole o sfavorevole alla pubblicazione con eventuali modifiche suggerite.
8. Gli autori cui siano chieste modifiche nel testo dovranno rispondere ai suggerimenti entro un termine stabilito.
9. Il Direttore Responsabile formula il giudizio definitivo.

INFORMAZIONI PER GLI AUTORI

L'autore/gli autori che desidera/no sottoporre il testo alla pubblicazione nella rivista "Italica Wratislaviensia" dichiara/no che il testo è stato redatto con il massimo rispetto delle norme di pubblicazione e di onestà scientifica.

Per opporsi ai fenomeni di *ghostwriting* e *guest authorship* la redazione della rivista chiede agli Autori di:

1. Evidenziare nell'articolo il contributo di tutti gli Autori (citando i loro nomi, cognomi e gli istituti di appartenenza, nonché indicando la paternità delle concezioni e dei metodi utilizzati durante la stesura della pubblicazione). La responsabilità all'inserimento delle informazioni sui soggetti che hanno apportato un contributo al lavoro ricade principalmente sull'Autore che consegna il manoscritto e, nel caso in cui ci siano più autori, su quello citato per primo.
2. Inserire nell'articolo, in una nota a piè di pagina, adeguate informazioni sul sostegno che l'Autore ha ottenuto da istituti di ricerca, associazioni e altri enti. Occorre p.es. inserire il numero della sovvenzione e il nome dell'ente che la concede.

La redazione della rivista "Italica Wratislaviensia" informa inoltre che i casi di disonestà scientifica e in particolare di violazione delle norme etiche vigenti nel campo della ricerca saranno documentati e resi pubblici, compresa la notifica alle autorità competenti (quali gli istituti di appartenenza degli Autori o associazioni scientifiche).

Per le pubblicazioni nella rivista "Italica Wratislaviensia" vengono attribuiti 20 punti nella graduatoria ministeriale polacca. Vedi allegato al Comunicato del Ministero della Scienza e delle Università del 31 luglio 2019 sulle riviste scientifiche, voce 28155.

PEER REVIEW PROCEDURE

1. All texts submitted to “*Italica Wratislaviensia*” are subject to review.
2. The Authors of texts submitted for publication in the journal must attest that the materials submitted are original and verify that they represent their own authentic and valid work, in accordance with the binding copyright and related laws.
3. After the pre-selection of manuscripts, the Editor-in-Chief, in consultation with the Editorial Staff, appoints two independent, Polish or foreign Reviewers that are not affiliated with the Author’s institution.
4. All submissions go through a double-blind review process.
5. The identity of Reviewers of individual submissions will not be disclosed. All Reviewers for a given year are listed in the journal and on the journal’s website.
6. The Reviewers recommend acceptance or rejection of the submitted manuscripts based on their relevance to the journal’s profile, innovative approach to the subject matter, methodological competence, appropriate use of primary and reference sources, contribution to the current state of the art, and formal aspects.
7. Each review is made in writing. The review form contains a clear statement whether the submission is or is not publishable in “*Italica Wratislaviensia*”.
8. The Authors must respond to the comments of Reviewers by the specified deadline.
9. The Editor-in-Chief holds final authority for accepting or refusing submissions for publication in “*Italica Wratislaviensia*”.

COPYRIGHT NOTICE

The Authors submitting manuscripts for publication in “*Italica Wratislaviensia*” provide the statement of their compliance with academic integrity rules.

In their commitment to combating ghostwriting and guest authorship, the Editorial Staff of “*Italica Wratislaviensia*” request the Authors to:

1. Specify in the article how particular Authors contributed to the work (stating who – with names, surnames and affiliations provided – developed which concepts and methods used in preparing the manuscript). Accountability for providing information about the individuals that contributed to the work lies with the Author submitting the manuscript and, in case of collective submission, the first listed Author.
2. Specify, in a footnote, the sources of funding and the contribution of research institutions, associations and other parties involved. It is, for example, mandatory to provide the grant name and number and the institution that awarded the grant.

The Editorial Staff of “*Italica Wratislaviensia*” inform that all cases of breaching academic integrity rules and, in particular, of violating the academic code of ethics will be registered and revealed, and all the parties concerned (e.g. the institutions the Authors are affiliated with and scientific associations) will be notified thereof.

Articles published in “*Italica Wratislaviensia*” receive 20 points in the system of Polish parametric evaluation. See Appendix to the Regulation of the Minister of Science and Higher Education of 31 July 2019, item 28155.

PROCEDURA RECENZOWANIA

1. Wszystkie artykuły naukowe nadesłane do czasopisma „Italica Wratislaviensia” podlegają recenzji.
2. Autorzy, składając teksty do Redakcji czasopisma z zamiarem ich publikacji, w pełni odpowiadają za autentyczność i oryginalność swego dzieła, zgodnie z aktualnym prawem autorskim i prawami pokrewnymi.
3. Po etapie preselekcji zespół redakcyjny powołuje dwóch niezależnych recenzentów, z zagranicznych lub polskich ośrodków akademickich, niezwiązanych z miejscem pracy Autora recenzowanego tekstu.
4. Recenzje mają charakter *double-blind review*.
5. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji nie są ujawniane.
6. Recenzenci wydają opinię o dopuszczeniu lub niezakwalifikowaniu recenzowanego tekstu do publikacji, biorąc pod uwagę takie kryteria, jak: zgodność z profilem czasopisma, innowacyjne ujęcie tematu, adekwatność zastosowanej metodologii, zasadność wykorzystanej literatury źródłowej i przedmiotowej, wartość merytoryczna artykułu i jego forma.
7. Każda recenzja zostaje sporządzona w formie pisemnej i zawiera jednoznaczny wniosek o dopuszczeniu artykułu naukowego do publikacji.
8. Autorzy ustosunkowują się do uwag recenzentów we wskazanym terminie.
9. Ostateczna decyzja o zamieszczeniu tekstu na łamach czasopisma należy do redaktora naczelnego.

INFORMACJE DLA AUTORÓW

Składając tekst do druku w czasopiśmie „Italica Wratislaviensia”, Autor/Autorzy oświadczają, że przesłany artykuł naukowy został opracowany zgodnie z zasadami rzetelności naukowej.

Przeciwdziałając przypadkom *ghostwriting* i *guest authorship*, redakcja czasopisma „Italica Wratislaviensia” prosi Autorów o:

1. Ujawnienie w artykule wkładu poszczególnych Autorów w powstanie publikacji (z podaniem ich imion, nazwisk i afiliacji oraz ze wskazaniem autorstwa poszczególnych koncepcji i metod wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji). Główną odpowiedzialność za umieszczenie informacji o podmiotach, które przyczyniły się do powstania pracy, ponosi Autor zgłaszający manuskrypt, a w przypadku zgłoszenia zbiorowego – Autor wymieniony na pierwszym miejscu.
2. Ujawnienie w przypisie do artykułu informacji o źródłach finansowania i wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych podmiotów. Wymagane jest np. podanie numeru grantu i nazwy instytucji go przyznającej.

Jednocześnie redakcja „Italica Wratislaviensia” informuje, że przypadki nierzetelności naukowej, a zwłaszcza łamania zasad etyki obowiązujących w nauce, będą dokumentowane i demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (takich jak instytucje zatrudniające Autorów czy towarzystwa naukowe).

Za zamieszczoną w „Italica Wratislaviensia” publikację naukową przysługuje 20 punktów – zob. załącznik do Komunikatu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 31 lipca 2019, poz. 28155.