

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 12

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

Parole, musica (e immagini)

A cura di

Duilio Caocci, Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 12

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

Parole, musica (e immagini)

ISBN: 979-12-80024-01-5

2020 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

QUADERNI CAMILLERIANI 12

7 *Premessa*
DUILIO CAOCCI

Testimonianze

15 *Narrare l'arte, illustrare le parole*
GIUSEPPE MARCI & MARIA ELENA RUGGERINI

Saggi

39 *Lingua e stile della narrativa camilleriana*
LUIGI MATT

94 *La musica dello sceneggiato televisivo Il commissario Montalbano*
IGNAZIO MACCHIARELLA

Narrare l'arte, illustrare le parole

GIUSEPPE MARCI & MARIA ELENA RUGGERINI

Cade a fagiuolo, parlando di Andrea Camilleri, un proverbio siciliano che recita: *Ogni 'mpidimentu è giovamentu*. Alla saggezza antica proviamo ad attingere la forza che occorre per superare momenti difficili, quando la diffusione di un'epidemia impedisce il compimento di alcuni dei progetti elaborati per il 2020 e ferma i Seminari previsti a Cagliari e ad Agrigento, rispettivamente nei mesi di marzo e aprile.

Avevamo, tra l'altro, ideato, nel Seminario cagliaritano, una sessione dedicata a *L'arte dell'illustrazione*, nella quale discutere quelle opere di Camilleri che sono accompagnate da immagini; nella circostanza, avremmo reso omaggio alla memoria di Luciano Vandelli, di recente scomparso, eminente giurista, romanziere e disegnatore che aveva voluto unire le sue vignette satiriche al racconto camilleriano *La rivolta dei topi d'ufficio*¹.

Concependo il Seminario, a loro pensavamo, con sentimento di affetto analogo a quello che traspare dalle parole rese dal nostro Autore nell'intervista a Saverio Lodato:

Venne premiato Jerre Mangione, che per l'occasione tornò a Porto Empedocle. Fu proprio Sciascia, presidente della giuria, a proporre di scegliere Jerre, del quale l'editore Franco Angeli aveva da poco pubblicato *Mont'Allegro*. Il cinema era gremito per la presenza di Sciascia, mentre Jerre non lo conosceva nessuno. Anche quella, con Leonardo e Jerre Mangione, fu una serata indimenticabile. Sono ricordi che evocano rapporti umani di grande dolcezza, più che ricordi letterari².

Ragionando sui «rapporti umani di grande dolcezza», quelli nostri con Andrea Camilleri, quelli di Camilleri con Vandelli, con Angelo Canevari, con tutti gli illustratori che hanno ornato le sue opere, abbiamo convenuto che questo è quello che resta, al netto delle fragilità proprie della vita umana, delle occasionali – per quanto gravi e preoccupanti – epidemie. Alle quali reagiamo, rilanciando mediante un nuovo piano di lavoro che conferma la volontà di occuparci (come già intendevamo fare) delle illustrazioni nelle opere camilleriane, ma si spinge oltre, proponendosi di indagare un fenomeno ancora poco studiato, ovvero il rapporto di Camilleri con l'arte: un'attenzione continua nel

¹ A. CAMILLERI, *La rivolta dei topi d'ufficio*, Roma, Edizioni ESTE, 1999: comprende, oltre al racconto di Camilleri e ai disegni di Luciano Vandelli, una *Presentazione* di Franco Bassanini, il quale spiega come lo scrittore e il disegnatore fossero stati invitati a dare 'sostegno artistico' alla riforma della pubblica amministrazione: «Un contributo prezioso a questa impresa, che è di gran lunga la più difficile, viene da questo racconto di Andrea Camilleri: capace, come sempre, di coniugare un'ineguagliabile fantasia narrativa ad una grande e nobile passione civile. Luciano Vandelli, che alla riforma ha dato un notevole contributo di idee e competenza, ha accettato l'invito ad illustrare il racconto con efficaci disegni» (ivi, p. 2). Si trattava di un nobile intento al quale avevano collaborato tecnici e intellettuali orientati verso il bene comune, tutti consapevoli delle difficoltà insite nell'impresa: lo dimostra un arguto disegno di Vandelli che porta il titolo *Siamo riusciti a sconfiggere Che Guevara...*. Mostra il celebre volto del Che, con basco e stella rossa: gli occhi esprimono perplessità e la bocca, tratteggiata all'ingiù, un'impressione di rammarico. Di contro, un burocrate al suo tavolo, con scartoffie e timbri, sogghigna indicando un cartello che spiega come anche la rivoluzione potrà essere fatta «secondo le modalità stabilite con regolamento ministeriale» (ivi, p. 10).

² S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 247.

tempo, dalla giovinezza alla vecchiaia, capace di illuminare gli anni della cecità e di accordarsi con l'alto magistero di *contastorie* professato per l'intera esistenza.

C'è una *testimonianza* che conferma quest'ultima affermazione ed esclude il possibile rischio di amplificazioni retoriche. Ce la fornisce, involontariamente (potremmo dire: con gesto irriflesso), Domenico Jannacone che intervista Camilleri l'8 maggio 2019, ovvero due soli mesi prima della scomparsa dello scrittore. Jannacone è un giornalista che non si sovrappone all'intervistato, non lo soffoca con la lunghezza di domande che contengono già la risposta, ma offre uno spunto che poi l'interpellato svilupperà con la competenza di cui dispone. Camilleri racconta della sopravvenuta cecità e di come il ricordo della pittura aiuti a vincere il buio con la memoria dei vividi colori dipinti dagli artisti. Ad esempio *La flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, che il *contastorie* cieco impegna a descrivere, partendo dalla disposizione dei personaggi sulla scena. Parla di «un dipinto che ha un'enorme importanza per me» e inizia a illustrarlo, con sicurezza³; dice: «Gesù sullo sfondo» e con la mano sinistra indica la direzione. Jannacone è uomo esperto, eppure il racconto esercita su di lui suggestione, lo avvolge col suo magnetismo: per cui istintivamente si volge a guardare il quadro che, come ovvio, esiste solo nella mente del narratore, mentre la mano, nella realtà, non indica altro che la parete dell'abitazione al cui interno l'intervista viene realizzata.

Una tale capacità suggestiva si spiega con le doti dell'affabulatore, ma comprendiamo che non potrebbe esistere senza una perfetta padronanza della materia trattata, un'antica e consolidata conoscenza della storia dell'arte.

1. I lettori dell'opera camilleriana lo sapevano già, del resto, se sono stati attenti alle tracce disseminate nei diversi romanzi, tra i quali i *romanzi* e i *racconti* (ché tali possono essere considerati, con qualche doverosa precisazione) pubblicati da Skira. Prima di osservare queste ultime opere, è necessario dire – e sia pure brevemente, per il momento – dell'interesse costante per l'arte che è dello scrittore e che da lui viene trasmesso al commissario Montalbano. Rita Ladogana se ne è occupata, in un articolo apparso nel 2016 e intitolato *L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri*, dove dice di una sorta di «galleria itinerante» che si sviluppa davanti agli occhi dei lettori di quella serie poliziesca:

Da Goya a Guttuso, passando attraverso Hayez, Dorè, gli impressionisti e il genio creativo di Gaudì, emerge una predilezione per i linguaggi moderni, per il contesto europeo tra Ottocento e Novecento, con un'attenzione particolare per la pittura⁴.

Nel suo studio, Ladogana, oltre i nomi di Goya, Guttuso, Hayez, Dorè e Gaudì, appena ricordati, cita molti degli artisti chiamati in causa da Camilleri: Renato Birolli, Carlo Carrà, Antonio Donghi, Mario Mafai, Roberto Melli, Giorgio Morandi, Fausto Pirandello, Rousseau il Doganiere, Arturo Tosi, Francesco Trombadori.

Allargando lo sguardo ai romanzi della serie di Montalbano pubblicati dopo la ricerca di Rita Ladogana, alle altre opere di Camilleri, alle numerose interviste in cui parla di pittura e scultura, la «galleria itinerante» diventerebbe ancora più ampia, comprenderebbe

³ La sicurezza deriva dall'*esercizio* che nel 2017 così descriveva: «io ho sempre amato l'arte, [...] quando non ne posso più del buio nel quale sono costretto, mi ristoro nel ricordarmi pennellata dopo pennellata l'immagine dei quadri che ho più amato e così nella mia mente tornano i colori» (A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 10).

⁴ R. LADOGANA, "L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri", in «Medea», vol. II, n. 1 (giugno 2016).

i nomi di artisti di Paesi ed epoche diversi⁵, rivelerebbe interessi che includono non solo le forme artistiche canoniche, ma anche quelle meno frequentate o *minori*, quali, ad esempio, l'arte africana che colpiva Picasso e quella popolare delle tavolette di rame o legno dipinte come *ex voto* da artisti sconosciuti.

È una ricerca da sviluppare in altra circostanza, e qui basti averne fatto cenno.

Intendiamo ora riferirci alle opere ispirate all'arte e agli artisti: il romanzo di cui è protagonista Caravaggio, intitolato *Il colore del sole*⁶ (e dedicato ad Angelo Canevari), inaugura un filone poi sviluppato, sia pure con altre caratteristiche, nella sequenza omogenea di cinque titoli – *Il cielo rubato. Dossier Renoir*⁷, *La moneta di Akragas*⁸, *La Vucciria. Renato Guttuso*⁹, *Dentro il labirinto*¹⁰, *La creatura del desiderio*¹¹ – editi da Skira, in una sua collana di narrativa; mentre *Un'amicizia. Angelo Canevari*¹² costituisce una sorta di *unicum*.

C'è, se non un'origine comune, quanto meno una coincidenza cronologica che va sottolineata; consecutivamente, negli anni 2007 e 2008 Camilleri pubblica *Il colore del sole* e *La ripetizione* (il racconto compare da Skira nel volume intitolato *Vucciria: la casa editrice lo riproporrà, nel 2011, con lo stesso titolo e in veste editoriale più ricca, ma depauperata di una parte delle immagini che accompagnavano la prima edizione*): è come se avesse trovato una nuova ispirazione o forse uno sfogo per la passione (e la competenza) artistica che lo ha sempre segnato.

2. Nel 2007, dunque, pubblica *Il colore del sole*, romanzo che sembra nato per un motivo occasionale¹³, ma probabilmente risponde a un'esigenza interiore; di sicuro, può essere

⁵ Per avere un'idea dell'incidenza del fenomeno artistico nell'opera camilleriana, sarà sufficiente scorrere un sommario elenco di nomi di autori e titoli di opere in varie occasioni evocati: Ugo Attardi, Paolo Antonio Barbieri, Renato Birolli, Hieronymus Bosch, Sandro Botticelli, Georges Braque, Pieter Brueghel (*Giochi di fanciulli* [bambini]), Angelo Canevari, Antonio Canova (menzionato, erroneamente, come autore della *Santa Teresa*, opera del Bernini), Caravaggio (*Cena di Emmaus*, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*), Arturo Carmassi, Carlo Carrà, Bruno Caruso, Paul Cézanne, Nino Cordio, Gustave Courbet (*L'origine del mondo*), Giorgio De Chirico, Edgar Degas, Antonio Donghi, Gustave Doré, Duccio di Buoninsegna (*Maestà*), Albrecht Dürer (*Melencolia I*), Lucio Fontana, Lucien Freud, Paul Gauguin (*Manao tupapau*), Alberto Giacometti, Francisco Goya (*Il sonno della ragione genera mostri*, *La Maya desnuda*), Emilio Greco, Guercino, Leo Guida, Renato Guttuso (*Gott mit uns*, *Vucciria*), Francesco Hayez, Roger de la Fresnaye, Osvaldo Licini, Mario Mafai, Marino Mazzacurati, Roberto Melli, Michelangelo, Mario Minniti, Amedeo Modigliani, Claude Monet, Giorgio Morandi, Pablo Picasso (*Guernica*, *Les demoiselles d'Avignon*), Fausto Pirandello, Michelangelo Pistoletto (*Venere degli stracci*), Raffaello, Pierre-Auguste Renoir (*Bagnante che si asciuga la gamba destra*; *Battesimo di Gesù*, *Ritratto di Wagner*), Mimmo Rotella, Rousseau il Doganiere (*Il sogno*), Alberto Savinio, Giacomo Serpotta, Gino Severini, Giulio Turcato, Antoon Van Dyck, Vincent Van Gogh, Diego Velázquez. A questi nomi si devono almeno aggiungere quelli di Leonardo da Vinci, di cui è nominata *La Gioconda*, dell'architetto Ernesto Basile, dei fotografi Robert Capa, Pasquale De Antonis e Federico Scianna.

⁶ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.

⁷ A. CAMILLERI, *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, Ginevra-Milano, Skira, 2009.

⁸ A. CAMILLERI, *La moneta di Akragas*, Ginevra-Milano, Skira, 2010.

⁹ A. CAMILLERI, *La Vucciria. Renato Guttuso*, con un saggio di Fabio Carapezza Guttuso, Ginevra-Milano, Skira, 2011. Il volume contiene un racconto di Camilleri, *La ripetizione*, il saggio di Fabio Carapezza Guttuso, *Storia di un quadro*, ed è riccamente illustrato con le immagini della *Vucciria* di Renato Guttuso, dei bozzetti e degli studi preparatori per quel quadro.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, Ginevra-Milano, Skira, 2012.

¹¹ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, Ginevra-Milano, Skira, 2013.

¹² A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, Fotografie di Giacomo Cannata, Ginevra-Milano, Skira, 2012.

¹³ Nella *Nota a Il colore del sole*, Camilleri dichiara: «All'incirca nel maggio del 2005, Kathrin Luz, curatrice del Düsseldorf Museum Kunst Palast, mi mandò una lettera invitandomi a scrivere un racconto su Caravaggio in occasione di una grande mostra che si sarebbe tenuta negli ultimi mesi del 2006 in quella città. Non esitai a risponderle di sì. E scrissi questa storia incentrata sul periodo maltese-siciliano del pittore.

stato realizzato per un pregresso interesse e per una buona competenza, anche linguistica: per il gusto di *manipolare* una lingua nuova, oltre le sue – l'italiano e il vigatese – e la lingua del Boccaccio che aveva già sperimentato scrivendo la novella *Antonello da Palermo* (2007)¹⁴. E con l'idea, forse ancora non nitida, ma comunque presente, di aprire (per sé, prima che per i lettori) una prospettiva nuova: quella di una scrittura che colleghi l'interesse per arte e artisti col gusto di indagare su misteri di tempi lontani, *cold case* che, quando l'analisi condotta con gli strumenti investigativi dello storico non riesca a dare risultati, nelle mani di Camilleri può cedere il passo all'intuizione del narratore. Chi pensi che questa sia solo un'illazione, rifletta su un piccolo segreto biografico che il romanzo rivela nella parte iniziale, là dove lo scrittore racconta del modo avventuroso in cui sarebbe riuscito a leggere e trascrivere, almeno in parte, le carte autobiografiche di Caravaggio.

I fatti prendono avvio a Siracusa, città non più visitata

da quasi cinquanta anni e m'era venuta una certa nostalgia di rivedere quel teatro nel quale da giovane m'era capitato di lavorare proprio all'allestimento di una tragedia di Euripide. Infatti, come è noto, queste rappresentazioni si svolgono nello straordinario e magico Teatro Greco alla luce del giorno, dal pomeriggio al tramonto, e richiamano di solito gran folla di pubblico¹⁵.

A quel Teatro arriverà, poco più di dieci anni dopo, coronando un sogno che qui comincia a delinearsi: così pure, sempre qui è seminato il germe da cui nasceranno le successive opere di questo filone.

Il legame lo sottolinea lo stesso Camilleri, interrogandosi se sia possibile attribuire a Renoir (come già ha fatto con Caravaggio) una visita, per quanto breve, a Girgenti¹⁶. Crea così una storia di cui Caravaggio è protagonista con molti dei suoi tratti da avventuriero e ribaldo, e con i tormenti interiori da cui sarebbero nati gli aspetti portanti della pittura caravaggesca, le fortissime luci e un colore nero che non annulla ma esalta figure e oggetti: esprimendo, con tale modalità pittorica, le lacerazioni esistenziali dell'autore e forse denunciando, come vedremo più avanti, un tratto della sua funzionalità visiva. Allo stesso tempo, sperimenta le potenzialità di un modulo narrativo che svilupperà in successive prove, combinando parole e immagini, le immagini delle opere caravaggesche che ha nella mente, che rivede nella fase della scrittura, che rende protagoniste della narrazione – personaggi tra i personaggi – e che la casa editrice Mondadori propone al lettore, aiutandolo a seguire il percorso narrativo. Fino all'ultima tappa, dove si contempla un'ipotesi romanzesca (ma in linea generale non astrusa) sulla *Natività coi santi Francesco e Lorenzo*:

Ma poiché mi erano state domandate solo quindici cartelle, il mio racconto trascinava. Perciò da esso trassi le quindici cartelle richieste (stampate nel volume antologico *Maler Mörder Mythos. Geschichten zu Caravaggio*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006); quello che qui viene pubblicato costituisce, invece, il testo integrale» (A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 119).

¹⁴ «Ho provato a mimare il linguaggio di Boccaccio in una novella finta che ho scritto e pubblicato. [...] Mi è piaciuto anche riscrivere l'italiano da me amato. L'ho fatto nel *Colore del sole*, scrivendo un finto diario autografo di Caravaggio. E siccome Caravaggio era ignorante, non possedeva la lingua, l'ho scritto in una lingua seicentesca incolta» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 63-64).

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 9.

¹⁶ «Per un mese, mi dedicai a un'attenta indagine su Renoir, vita e opere. Fu più che altro una full immersion, come in altra occasione avevo fatto per Caravaggio. Mi ero ripromesso che se trovavo una spiegazione possibile, accettabile, ci avrei scritto su un libro» (A. CAMILLERI, *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, cit., p. 106).

In compenso [un maggiore dei Carabinieri] mi disse, cosa che io non sapevo, che la *Natività* palermitana del Caravaggio era stata trafugata nel 1969 e che era opinione degli inquirenti che il furto fosse stato commissionato dalla stessa persona alla quale io avevo tentato di telefonare¹⁷.

3. In un simile filone investigativo possono essere inseriti, come abbiamo visto, *Il cielo rubato*, *La moneta di Akragas*, *Dentro il labirinto* e *La creatura del desiderio*: non *La ripetizione*, che nasce per altre esigenze e risponde a un differente obiettivo.

Ma prima di arrivarci è forse il caso di infrangere l'ordine cronologico per occuparci di *Un'amicizia*. Angelo Canevari che, come anticipato, rappresenta un caso a sé. Intanto perché Camilleri e Canevari erano, come usa dirsi, amici di vecchia data, legati da consuetudini familiari e domestiche¹⁸, oltre che da stima e collaborazione professionale¹⁹. E a Canevari (1930-2014), già ne *La forma dell'acqua*, Camilleri riserva una prima citazione: «A casa sua, a Vigàta, [Montalbano] aveva solo disegni e incisioni di Carmassi, Attardi, Guida, Cordio e Angelo Canevari»²⁰, mentre l'ultimo ricordo di *Esercizi di memoria* è dedicato, ancora una volta, allo scultore, chiamato in causa per un'avventura artistica del tutto coerente con i profondi sentimenti di fraternità e ammirazione ripetutamente dichiarati:

Tanti anni dopo, parlai di questo affresco al mio amico scultore e grande artista Angelo Canevari. «Vorrei dargli un'occhiata» fu il suo commento. Organizzammo subito una partenza per la Sicilia accompagnati dalle rispettive mogli²¹.

Sono questi gli elementi che meglio possono aiutare a capire il nocciolo di *Un'amicizia*, prezioso volume che, con il corredo delle incisive fotografie di Giacomo Cannata, costituisce un omaggio ad Angelo Canevari e ne descrive l'opera. I testi di Camilleri raccolti in questo volume per accompagnare le immagini sono stati scritti in varie occasioni della vita artistica dello scultore e pubblicati tra il 1973 e il 2008.

¹⁷ Ivi, p. 117.

¹⁸ «Un giorno d'estate, io [Stefano D'Arrigo, ndr.] invitai a trascorrere le vacanze nella mia casa di Bagnolo alle pendici dell'Amiata. Lui accettò con entusiasmo e venne con la moglie Jutta. Avevo invitato anche il mio amico pittore e incisore Leo Guida e quando lo comunicai a Stefano fece un sorriso compiaciuto. "Mi sta benissimo – disse –, Leo è una persona squisita." Capì che nella casa di campagna di Angelo Canevari, scultore e disegnatore, fraterno amico mio, arrivò come ospite il pittore Ugo Attardi. Le nostre case distavano duecento metri. Nell'apprendere che nelle vicinanze c'era Attardi, Stefano montò su tutte le furie e dichiarò che per nessuna ragione al mondo avrebbe messo il naso fuori dall'uscio. Venni a sapere così che i due si detestavano. Quindi per due settimane, Angelo e io, con la collaborazione dei rispettivi familiari, studiammo orari e percorsi in modo che i due non potessero incontrarsi» (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 121-122). «Il mio amico, lo scultore e scenografo Angelo Canevari, che abitava nella casa accanto, non voleva che il suo riccio se ne andasse. Avemmo una lunga discussione filosofica. Lui disse: "Gli costruisco una gabbia"» (A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, a cura di A. GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015, p. 22).

¹⁹ Lo dimostrano, patentemente, le parole di ringraziamento apposte in un volume di favole camilleriane illustrate dall'amico pittore: «Voglio qui ringraziare Angelo Canevari al quale mi legano una fraterna amicizia e una lunga consuetudine artistica. Le splendide tavole che accompagnano le favole non sono né un'illustrazione né un commento, ma una creazione parallela. Come un cammino fianco a fianco» (A. CAMILLERI, *Favole del tramonto*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2000, p. 9). Della dedica, «per Angelo Canevari», in esergo ne *Il colore del sole*, si è detto. Si può aggiungere, come ipotesi, che nelle pagine conclusive di quel romanzo si accenna a un «amico scultore» che potrebbe essere interpretato come un ulteriore riferimento a Canevari, diventato, dunque, personaggio di un'opera narrativa camilleriana: «Ai primi di novembre, dopo avergli raccontato la mia avventura siciliana, feci leggere le pagine a un mio amico scultore. Egli ne rimase assai impressionato e mi disse che avevo il dovere di portarle a pubblica conoscenza affidandole a un editore» (A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 115).

²⁰ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 103.

²¹ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, cit., pp. 235-236.

Va subito detto che di *Un'amicizia* qui ci occupiamo all'interno di una sorta di *catalogo* degli scritti camilleriani dedicati all'arte, ma, come accade persino riguardo alla *Conversazione con Angelo Canevari* che chiude il libro, ne potremmo ricavare utili informazioni sull'estensore di quelle note d'arte: le domande formulate nella *conversazione*, perfettamente congrue per svelare la poetica dell'artista intervistato, lo sono altrettanto per farci comprendere quella dell'intervistatore. Del resto, i due, come già sappiamo e come in questo testo risulta ancor più evidente, oltre alla personale amicizia hanno condiviso concezioni ideali e attività di lavoro dedicate alla progettazione e alla realizzazione di scenografie per opere teatrali che il regista discuteva con l'artista, spiegando i suoi obiettivi e creando una complicità grazie alla quale entrambi partecipavano al lavoro con eguale sentire.

C'è un concetto di Borges che Camilleri cita ne *Il miracolo impossibile* (originariamente pubblicato nel 1973), richiamando l'ammirato stupore del 'barbaro' Droctulft davanti alla città di Ravenna: «un insieme che è molteplice senza disordine»²². Quello stesso insieme Camilleri ritiene sia «parte molecolare» di Canevari, artista che porta con sé

una complessa civiltà tutt'altro che appresa ma respirata con l'aria, ma vissuta quotidianamente con lo stesso giro del sangue. Una civiltà che assembla, ordina, dispone, filtra, compone in una superiore unità rune e capitelli, la selce primaria con lo splendore del porfido, l'asperità del bronzo con la levigatezza del rame²³.

Non sembra che stia parlando di sé, dello scrittore in quel momento ancora *in pectore* (*Il corso delle cose*, nel 1973 già scritto, non era stato ancora pubblicato), ma che poi, per tutta la sua parabola, sempre ha fatto riferimento a un'idea di civiltà che è tale solo se riesce a compiere il *miracolo impossibile* di saper combinare insieme il molteplice, generando un ordine nuovo?

Le finalità del nostro ragionamento non ci consentono di fermarci su altri aspetti, ma almeno un cenno crediamo debba essere fatto alla concezione del tempo che Camilleri vede come propria di Canevari, ma che, per certi aspetti, gli appartiene e animerà la sua scrittura. Ci riferiamo, in particolare, a quel che scrive ne *Il Mirabile Composto*, dove leggiamo:

Sicché la memoria, lanciata alla ricerca del rito perduto dietro tracce insondabili, lungo piste di indecifrabili segnali, quando perviene a ritrovarlo, non lo ripropone ma interamente lo rivive, restituendocelo nel tempo verbale del presente storico, quello dove il passato urge ed irrompe nell'oggi. E questa restituzione Canevari la fa con tanta maestria, tale intensità, da farti sorgere il fondato dubbio che la sua scultura sia non evocazione, non rappresentazione, ma sia, essa stessa, la *memoria*²⁴.

Se provassimo a sostituire il nome dello scultore con quello dello scrittore, potremmo, con buona approssimazione, trovare una definizione di come Camilleri interpreti il concetto di *memoria* collettiva e individuale alla quale attinge fatti e personaggi, restituendoceli non con una rappresentazione intesa a evocare una dimensione folclorica del passato, ma tale da fare *irrompere* quei fatti e quei personaggi in un oggi che media tra il passato e il futuro, che esprime un processo dinamico.

Su tali sintonie si fonda, e si spiega, l'interpretazione dell'arte canevariana e, in fondo, anche quella dell'individualità dell'artista: perché osservare, come Camilleri fa, la

²² A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, cit., p. 9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 29.

compenetrazione delle differenti attività dell'amico in un unico sentire poetico, è un modo per farci capire quel che pensa di sé: che le prove date, nel campo della poesia, della sceneggiatura e della regia, della produzione radiofonica e televisiva, della saggistica non sono altro rispetto alla scrittura narrativa, ma compenetrandovisi la innervano, ne formano gli elementi costitutivi ed essenziali.

Resta da dire di un aspetto della conclusiva *Conversazione* che interessa in sé, e pure come ponte proteso verso le successive scritture di *Dentro il labirinto* e *La creatura del desiderio*. Canevari dichiara subito «che più che figlio di una scuola io sono figlio di un determinato ambiente»²⁵: e lo descrive, quell'ambiente, a partire, com'è ovvio, dal padre Angelo, anch'egli pittore noto negli anni del Fascismo, e di seguito elencando gli incontri con gli artisti che frequentavano lo studio del padre, e gli altri che via via ha conosciuto di persona o attraverso Corrado Cagli, e che comunque ha studiato: Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, Mirko Basaldella, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Roberto Matta, Mario Mafai, Scipione Bonichi, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Lorenzo Viani, Medardo Rosso, Henry Moore, Enrico Paulucci, «uno del famoso gruppo dei Sei»²⁶.

Il gruppo dei Sei, e i nomi dei pittori che lo formarono, torneranno in *Dentro il labirinto*, mentre Kokoschka, come sappiamo, ispirerà a Camilleri una delle sue *indagini* nel mondo dell'arte.

4. La ripetizione è, invece, un racconto e nasce dall'osservazione attenta del (dall'*intrusione* nel) quadro di Guttuso. Camilleri coglie ogni aspetto della *Vucciria* (e degli studi che precedono la realizzazione finale²⁷): i colori, la struttura compositiva, i personaggi. Soprattutto i due, la donna e l'uomo, verso i quali Guttuso accende il fuoco dell'attenzione: lui ritratto con un enigmatico volto spigoloso, il maglione girocollo color senape, la giacca marrone che pare una *bunaca*; lei di spalle avvolta in una veste chiara, sciolti sulle spalle i capelli scuri di una mediterranea Venere callipigia, le borse della spesa in mano. Muovono l'uno verso l'altra: tra un istante si sfioreranno. Guttuso li ritrae nella sospensione di quell'attimo: Camilleri guarda con il fiato sospeso e se ne ispira. Occorre dire che altre volte lo ha fatto: ha osservato i suoi personaggi nell'istante che precede lo scoccare della scintilla, ha saputo descrivere, per dirne una, l'elettricità che corre tra il delegato Puglisi e Agatina Riguccio, la scossa che propizia l'evento e lo rende ineluttabile. Qui non gli è bastato raccontare una storia ma ha voluto raddoppiarla, disponendo un intreccio tra eventi accaduti nel 1605 e nella contemporaneità. Distanti i tempi, eguali i nomi dei protagonisti: Antonello e Anna.

Già il nome maschile, Antonello, si fa notare: Camilleri lo usa raramente²⁸ e, soprattutto, lo attribuisce al protagonista de *La novella di Antonello da Palermo*²⁹, che contiene un riferimento esplicito al Boccaccio, evocato nella copertina del volume, e uno implicito a quell'Antonello da Messina che chi si occupi di pittura (e di artisti siciliani) non può non sentire necessario. Ma c'è un altro nome da rilevare, nell'*incipit* de *La*

²⁵ Ivi, p. 133.

²⁶ Ivi, p. 141.

²⁷ «Ma sono proprio queste variazioni, queste prove, che mi hanno fornito lo spunto del racconto» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 477).

²⁸ In *L'asta*, ad esempio, abbiamo, ma è un caso isolato: «'u baroni Antonello Tracima di Bellostare» (A. CAMILLERI, *L'asta*, in ID., *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 113).

²⁹ A. CAMILLERI, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore*, Napoli, Guida, 2007.

ripetizione: «Io, Agonzio Calandrino, cordaro»³⁰. Sarà un caso³¹, ma il cognome ‘Calandrino’ sembra essere un patronimico che rimanda al personaggio del *Decameron*, unico e vero padre e padrone di quell’appellativo. Agonzio Calandrino, poi, è un ‘cordaro’, ovvero un venditore o fabbricante di corde; e questo è vocabolo che Camilleri usa con assoluta parsimonia: attribuendogli valore di cognome ne *La trovatura*³², e due volte per dire di una caratteristica propria del lavoro del cordaio, ovvero l’andare a ritroso³³: ne *La rivoluzione della luna*³⁴ e, prima di tutto, nell’*intervista impossibile* a Stesicoro³⁵. Come il suo mestiere impone, torna indietro Agonzio Calandrino, il cordaro, fatto da Camilleri prototipo degli uomini che rinnegano le donne concupite e non raggiunte, e se ne fanno nemici; mentre Antonello è uomo che ama le donne o che dalle donne è amato (il che è praticamente la medesima cosa), e se ne lascia prendere.

Occorre poi aggiungere che Renato Guttuso non è stato soltanto un pittore, ma una figura centrale della vita culturale e civile italiana; almeno per coloro che a quella vita civile hanno partecipato con l’intensità che i tempi richiedevano a quanti nutrivano ideali progressisti, e dunque anche per Camilleri. C’è un passo de *Il cane di terracotta* dove si legge della «mostra d’un pittore siciliano settantenne, ancora legato a una certa retorica populista ma felice nel colore, intenso, vivissimo»³⁶. Nel momento di pubblicazione del romanzo (1996), Guttuso (1911-1987) era già scomparso, ma il passo citato potrebbe, in qualche misura, attagliarsi alla sua personalità umana e artistica, fatta di passione politica che giunse a prendere matericamente forma in una pittura capace di narrare (non senza tracce di «retorica populista», spesso con felicità di *colori intensi, vivissimi*) la storia delle lotte operaie o il dolore per la morte di Togliatti: né può essere dimenticato lo *scandalo* prodotto dalla *Crocefissione* (1941), per la nudità della Maddalena e per i pugni chiusi di Cristo e dei ladroni che fanno vivere il quadro, oltre che nella dimensione della storia dell’arte, in quella della storia politica dell’Italia. Camilleri aveva ragioni biografiche e culturali per comprendere la poetica di Guttuso, e dalla condivisione di un medesimo universo culturale sembra nascere la spinta propulsiva da cui germina il racconto *La ripetizione*.

5. La serie dei *racconti investigativi* riferiti al mondo dell’arte e pubblicati da Skira si compone, dunque, di quattro titoli: *Il cielo rubato*, *La moneta di Akragas*, *Dentro il labirinto* e *La creatura del desiderio*. Ma c’è qualche distinguo da fare.

³⁰ A. CAMILLERI, *La Vucciria*, cit., p. 7.

³¹ Ma non dimentichiamo Sciascia che, in un saggio dedicato – guarda caso! – a Guttuso, scrive: «Savinio ci ha appreso che bisogna far caso al caso, alle corrispondenze e coincidenze le più vaghe e quasi impercettibili, nella storia di uno scrittore, di un artista – e che insomma c’è del metodo nella follia del caso» (L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere 1971-1983*, a cura di C. AMBROISE, Milano, Bompiani, 1989, p. 1204).

³² «“Scusatemi, signura, ma il vostro cognomi havi a chiffare con la corda?”. La signura sbarracò l’occhi per la sorpresa. “Vero è! Cordaro mi chiamo!”» (A. CAMILLERI, *La trovatura*, in ID., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 266).

³³ «Curdàru, fabbricatore di funi. *Funajo*. 2. Venditore di funi, *Funajolo*. 3. Iri narreri comu lu curdaru, propr. vale dare indietro, muoversi a ritroso. *Far come il gambero*. Figur. vale andare in cattivo stato in peggiore, o in salute, o in fortuna, o in altra malaventara, *Peggiorare*, *Venire al dichino*, *Deteriorare*» (V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, 1876 (poi anastatica Forni, 1970), *ad vocem*).

³⁴ «E sinni nisci caminanno narrè come il cordaro ’n signo di rispetto non votannole le spalli» (A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 259).

³⁵ «“Se tu non mi lasci parlare, figlio mio, il nostro discorso invece di andare avanti si mette a camminare all’indietro come il cordaro”» (A. CAMILLERI, “Stesicoro”, in AA. VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975, p. 22).

³⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 199.

Il cielo rubato ha un andamento narrativo che si sviluppa attraverso lettere e memoriali dai quali il lettore apprende lo svolgimento dei fatti, la storia di un vero e proprio *giallo*, racchiuso in un più ampio quesito che costituisce il principale motivo ispiratore dell'indagine: Renoir, la cui presenza è documentata a Napoli e ad Algeri (ma con un vuoto di alcuni giorni), è stato mai ad Agrigento? *La moneta di Akragas* è un breve romanzo storico aperto da fatti avvenuti nel 406 a. C., che nel Novecento avranno sviluppi importanti, centrati sull'avventurosa storia di una piccola moneta che attraversa i secoli: persa nell'antichità, ritrovata, intravista, perduta, ripresa e poi temporaneamente pervenuta a una collezione regale.

Mentre nel primo caso l'elemento artistico era dato dalle opere di Renoir (alcune delle quali splendidamente restituite da Skira all'interno del volume) che costituiscono uno dei fili con cui la narrazione si intreccia, nel secondo è costituito dallo stesso scenario di Agrigento – la Valle dei templi –, nel volume offerto alla visione dei lettori attraverso la riproduzione dei quadri di Jean-Pierre-Laurent Houël e di Pierre-Henri de Valenciennes; a questo si aggiungono le immagini del terremoto di Messina e la copertina de «La Domenica del Corriere» che descrive il tragico evento. Naturalmente non manca l'immagine della piccola ma affascinante protagonista, la moneta di Akragas (407-406 a. C.), ora conservata a Londra, al British Museum, nella doppia foto che ne mostra sia il *recto* sia il *verso*.

Dentro il labirinto è, in effetti, un'indagine sulla misteriosa morte di Edoardo Persico, critico d'arte e saggista, avvenuta a Milano. Camilleri la svolge con molto scrupolo, compulsando i documenti d'epoca disponibili, con metodologia analoga a quella altre volte utilizzata e che ha fatto dire a Nino Borsellino:

Andrea Camilleri ha tutte le doti dello storico; esplora gli archivi, legge sopra e sotto le righe, raccoglie, come Manzoni, pareri giudizi ricostruzioni dell'evento e ne trae personali conclusioni³⁷.

In questo caso l'*investigatore* parte da quattro disegni (ed è una *pista*, per noi che a modo nostro investighiamo, cercando le tracce del camilleriano interesse artistico) «che rappresentano il medesimo soggetto: la testa di un cadavere disteso sopra un tavolo d'obitorio. Si tratta di schizzi dal vero»³⁸. Sono stati eseguiti da tre pittori, Gabriele Mucchi, Adriano Spilimbergo e Fiorenzo Tomea³⁹ e costituiscono il primo documento, cui subito se ne aggiunge un secondo, un'annotazione di Renato Birolli dove si parla di quella morte, come di un *dramma*⁴⁰. L'indagine si sviluppa, utilizzando le note biografiche e i libri che sono stati scritti su Persico (o più in generale sulle questioni, quali ad esempio l'architettura, di cui si è occupato), quelli che ha pubblicato, l'antologia dei suoi articoli, le lettere, le cartoline, le annotazioni dei conoscenti che parlano dell'amico scomparso e aiutano a ricostruirne la figura (i pittori Francesco Menzio, Luigi Spazzapan, Enrico Paoulucci, Aligi Sassu, Ciro Cancelli; il poeta Alfonso Gatto; l'architetto Sartoris, Ada Prospero, vedova di Piero Gobetti), le testimonianze di quanti trovarono il cadavere (Anna Maria Mazzucchelli e l'architetto Giancarlo Palanti), la sparizione dei verbali della polizia, il referto dell'autopsia, il verbale di archiviazione del caso, gli articoli (due lunghi, «memorabili», scritti da Oreste Del Buono e apparsi su «La Stampa» col titolo «L'enigma

³⁷ N. BORSELLINO, «Camilleri gran tragediatore», in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002, p. XXXIX.

³⁸ A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, cit., p. 9.

³⁹ «I tre pittori erano fraterni amici di Edoardo Persico, venuto a mancare improvvisamente nella notte tra il 10 e l'11 [gennaio 1936], un mese prima di compiere trentasei anni» (*Ibidem*).

⁴⁰ «Credo che si dovrà tacere per sempre il dramma che lo accompagnò» (ivi, p. 12).

Persico»), i «*taccuini*» di Birolli, le lettere da lui scritte ai familiari e agli amici (tra questi, Piero Gobetti), la mancanza di tracce negli archivi della polizia e nei registri del carcere dei fermi e degli arresti subìti per motivi politici, i documenti che attestano la sua attività di *designer* e le riviste d'architettura che ha contribuito ad animare, il saggio *Punto e a capo per l'architettura*, richiestogli da Gio Ponti e quello sul pittore Lucio Fontana, il volume *Arte Romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei Misteri*, scritto per «Domus», il decreto ministeriale che, nel 1970, assegna alla vedova «la pensione privilegiata per la morte del marito», definito «perseguitato politico», morto «per cause di guerra»⁴¹, i necrologi apparsi sul «Corriere della Sera»: insomma, una gran quantità di materiali indagati con sistematicità e acume.

Ma in quel labirinto, Camilleri capisce, alla fine, di essersi aggirato inutilmente:

E qui sono costretto a fermarmi. Ho percorso tutto il labirinto e mi ci trovo ancora intrappolato dentro. Non mi è stato possibile dare una risposta certa nemmeno a una delle tante domande, perché ogni risposta ipotizzata apriva altri piccoli labirinti che conducevano ognuno ad altre domande.

Se dovessi insomma disegnare i percorsi fatti non ne verrebbe fuori la pianta di un labirinto, ma una serie di ghirigori ora sovrapposti ora a se stanti non dettati da una necessità geometrica⁴².

Pervenuto a tale conclusione, senza scoraggiarsi e senza disconoscere i risultati raggiunti nella paziente raccolta dei materiali, li *legge* ricorrendo allo strumento che sa di governare con sicurezza:

Allora provo io a fare una mappa possibile. Che ha l'unico merito di intrecciare diversamente, attraverso l'invenzione narrativa, tutti i percorsi sin qui fatti ma tenendoli sempre in filigrana⁴³.

Scrive, così, i quattro capitoli conclusivi, in forma di *Appunti per un romanzo* che forniscono a chi legge un racconto compiuto: ben più delle annotazioni, o di un promemoria, quali sembrerebbe promettere il titolo che ritorna sistematicamente nei capitoli 10, 11, 12 e 13. Ma lo conosciamo dal primo romanzo, il sornione Camilleri, che già allora metteva le *Mani avanti*⁴⁴, quasi attuando un processo di *understatement*, poi ripetuto altre volte, come in questo caso.

Un racconto compiuto; e possiamo dire che Camilleri – se volessimo usare, pur riferendoci a una storia drammatica, un verbo da lui amato – *se la sciala*, prima svolgendo l'inchiesta e poi elaborando una versione narrativa dei fatti. Per almeno due motivi: perché la trama, dettata dalla storia, è maledettamente intricata e sdipantarla dà soddisfazione; perché la vita di Persico in larga misura coincide con la vita culturale dell'Italia tra gli anni Venti e Trenta; con la storia della pittura, della scultura, dell'architettura, del design; con le gallerie d'arte di Milano e Torino; con le celebri riviste che in questi campi – come pure nella politica – tracciavano la strada:

Edoardo diventa il direttore artistico del «Milione», i cui proprietari sono i fratelli Ghiringhelli. E trasforma la galleria nel primo dei centri culturali della città, allestendo non solo mostre memorabili, ma organizzando anche conferenze e dibattiti, animati incontri

⁴¹ Ivi, p. 49.

⁴² A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, cit., p. 108.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 139.

culturali e, soprattutto, facendone il punto di raccolta di giovani e valorosi pittori che diventano quasi suoi discepoli⁴⁵.

Non c'è niente di *romanzesco* in queste parole che dipingono con pochi tratti la non comune personalità di Edoardo Persico e il fascino che seppe esercitare sui contemporanei. Nelle pagine precedenti, dedicate all'inchiesta, ne avevamo visto i nomi: a cominciare da quelli di Enrico Paulucci, Gigi Chessa, Carlo Levi, Francesco Menzio, Nicola Galante, Jessie Boswell (che formarono il gruppo dei Sei, «voluto e animato da Persico»⁴⁶), per continuare con Luigi Spazzapan, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Atanasio Soldati, Tullio Garbari, Renato Birolli, Angelo Del Bon, Aligi Sassu, Adriano Spilimbergo, Umberto Lilloni, Lucio Fontana, Ciro Cancelli, Ottone Rosai.

Appartengono al tempo in cui il giovane Camilleri, nato nel 1925, cresceva nella natia Sicilia e da lì, come poteva, iniziava a osservare la vita intellettuale, letteraria e artistica dell'Italia; il non facile passaggio che porterà molti uomini di cultura dall'adesione al Fascismo al distacco: un percorso che lo stesso Camilleri precocemente compì e costituisce un'altra ragione del suo interesse per la vicenda di Persico.

La passione per l'arte, certo, anima l'interesse dello scrittore, lo spinge a ricostruire la storia del tormentato rapporto tra Oskar Kokoschka e Alma Mahler; e quel che ne seguì dopo la rottura tra i due: ovvero il proposito e la realizzazione di un simulacro della donna perduta, una bambola che ne riproducesse le fattezze e, in un sogno folle, potesse sostituirla. Non è, dunque, l'intera opera dell'artista ad attrarlo, quanto e piuttosto un momento specifico della vita e della produzione, ovvero la parte relativa alla «creatura del desiderio», giustamente evocata fin dal titolo del volume che coerentemente l'editore arricchisce con pochissime immagini, tutte legate al tema. Si tratta della riproduzione di una lettera di Kokoschka a Hermine Moss⁴⁷; di due fotografie originali, *Hermine Moss e la bambola* (1919)⁴⁸; dei tre disegni appartenenti alla serie *Studio per Donna in blu* (del 1919)⁴⁹; del gessetto, sempre del 1919, *Donna sdraiata con coniglio* (*Studio per Donna in blu*)⁵⁰, e di un inchiostro, datato 1918-1919, intitolato *Amanti*⁵¹.

In maniera altrettanto coerente, *La creatura del desiderio* si apre con un primo capitolo, *Dei simulacri di donne, quasi un prologo*, che invita il lettore a spostarsi dal Novecento al 412 a. C., quando Euripide mise in scena «una sua originale tragicommedia» intitolata *Elena*, la moglie di Menelao, causa scatenante della guerra di Troia, vituperata nei secoli per la sua infedeltà, che in realtà non avrebbe mai commesso: secondo la *Palinodia* di Stesicoro, poi ripresa da Euripide, non Elena avrebbe seguito Paride ma «un simulacro, una copia perfetta di Elena, respirante e parlante, fatta di una materia nobilissima: un lembo di cielo»⁵².

Insomma, l'ossessione di Kokoschka, che non essendo riuscito a trattenere la donna amata ritiene di poterla sostituire con una bambola, ha antecedenti antichissimi e si è riproposta con Pigmalione – che, «disgustato dalle donne di Amatunta, giura di non sposarsi e si crea un perfetto simulacro femminile in avorio col quale felicemente convive»⁵³, salvo poi accorgersi che il sostituto ha limiti, per superare i quali occorre

⁴⁵ A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, cit., p. 136.

⁴⁶ Ivi, p. 40.

⁴⁷ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, cit., p. 79. La lettera è del 10 dicembre 1918.

⁴⁸ Ivi, p. 83.

⁴⁹ Rispettivamente alle pp. 95, 98, 102.

⁵⁰ Ivi, p. 105.

⁵¹ Ivi, p. 113.

⁵² Ivi, p. 11.

⁵³ Ivi, p. 12.

invocare addirittura un miracolo di Venere – e il Gogol protagonista di un racconto di Tommaso Landolfi, scritto nel 1954 quando, come Camilleri precisa, ancora «non si parlava di bambole gonfiabili»⁵⁴.

Ogni epoca, pare dirci l'autore, ha visto vivere uomini incapaci di avere relazioni equilibrate con le donne; dalla loro incapacità sospinti a ideare vari tipi di sostituti – simulacri, manichini, bambole gonfiabili – realizzati con i materiali dai più nobili (un pezzo di cielo, l'avorio) ai più comuni (stoffa, gomma, plastica): tutti inadeguati, e che non di rado finiscono col rendere parossistico il sogno folle da cui sono stati generati. Sono, comunque, testimonianze di uno stato di minorità e di disagio, quale è quello che Camilleri fotografa, sottolineando l'imbarazzo manifestato da Kokoschka, nelle poche righe che scrive sull'«*invenzione* del simulacro», infarcendo il suo dire di «reticenze, omissioni e divagazioni»⁵⁵ e provando a far passare la creazione della bambola per uno scherzo.

Alma Mahler, avuta notizia dell'*invenzione*, commentò che «Così mi aveva a sua disposizione, secondo il suo desiderio, come un docile strumento privo di volontà»⁵⁶. Ma lo strumento, a suo modo indocile, alla fine si ribella e porta Kokoschka a distruggere sé stesso, precipitando nel grottesco avvilito che Camilleri descrive negli ultimi due capitoli de *La creatura del desiderio*.

6. In un articolo del 2011, poi incluso nel volume *Come la penso*, Camilleri sintetizza la sua concezione dell'arte:

Cos'è l'arte e cosa spinge un artista a creare? Nella sua accezione più elementare si può dire che l'arte è un mezzo di espressione e di comunicazione connaturato all'essere umano. Già l'uomo primitivo disegnava, scolpendole sulla roccia, figure di bufali per indicare che nelle vicinanze si trovavano mandrie da cacciare. La cosa interessante è che disegnava in forma stilizzata, realizzando una figura che non fosse solo un «affare con quattro piedi» bensì una forma riconoscibile, «il bufalo», distinguibile da un cavallo o da un altro quadrupede. In quella forma c'era già il principio di un concetto artistico, la stilizzazione, una stilizzazione operata senza che si perdesse però il contatto con la realtà. Già questa era una primitiva forma d'arte. L'artista cerca, da sempre, di oggettivare una sua esperienza, una sua urgenza di comunicare. Così, attorno a questo suo messaggio, ha una larga possibilità di consenso, nel significato etimologico del termine di «senso con lui». Basta pensare alla *Maestà* di Duccio, così ferma e conclusa nella sua perfezione, e a ciò che accadde nel momento in cui il dipinto uscì fuori dalla bottega del pittore e attraversò le strade per arrivare al Duomo di Siena⁵⁷.

Lo colpisce (e convince), dunque, il carattere «connaturato» dell'arte, la relazione tra il «concetto artistico», il «contatto con la realtà» e il «consenso». Quest'ultimo punto apre il vasto scenario riguardante la ricezione delle opere, l'impatto che la «perfezione» della *Maestà* di Duccio esercita sul pubblico, quando appare in strada, diretta al Duomo di Siena dove regnerà nei secoli.

⁵⁴ Ivi, p. 13. Ricordato che *La creatura del desiderio* è del 2013, può essere utile notare che, negli anni immediatamente precedenti e in quello successivo, la narrativa camilleriana fa registrare un *picco* di «bambole gonfiabili» che compaiono nei romanzi: *Il tailleur grigio* (2008), *Un sabato, con gli amici* (2009), *L'intermittenza* (2010), *Il tuttomio* (2013). Le «bambole gonfiabili» hanno un macabro ruolo di primo piano nell'inchiesta di Montalbano *La caccia al tesoro* (2010), e a una «bambola gonfiabile» si fa riferimento in *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (2014). La vicenda di Elena, Paride e Menelao è richiamata anche in *Donne*, dove tra l'altro si dice che Ermes, per salvarla dal rapimento e, quindi, dal disonore, «provvede a fare una copia perfetta di Elena, un simulacro vivente, una simil sexy bambola parlante, che Paride rapirà credendola l'autentica» (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano Rizzoli, 2014, p. 53).

⁵⁵ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, cit., p. 115.

⁵⁶ Ivi, p. 90.

⁵⁷ A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 145.

Ciò rimanda alla sua esperienza diretta di scrittore attento al proprio lettore e, anche perciò, molto amato: aiuta a capire come il rapporto con l'arte che Camilleri coltiva si intrecci sia con la sua vita privata, in quanto fruitore di Bellezza della quale ama circondarsi, sia con il ruolo pubblico di scrittore e intellettuale; egli la frequenta da sempre e con inalterata fascinazione, intrattenendo con essa un dialogo che include i grandi nomi del passato, gli artisti moderni, finanche le avanguardie e la loro produzione che per certi versi pare *negare* l'arte stessa e i suoi canoni di bellezza e conoscenza. Ma c'è di più.

Come si è già suggerito, uno degli aspetti che Camilleri maggiormente apprezza è il potere dell'arte di organizzare il mondo, dando ordine alla varietà incontrollata; ma, a ben vedere, è ugualmente vero il contrario: che il suo sguardo indagatore si rivolge con parallelo interesse a quei temperamenti dominati da un incoercibile impulso a vivere (e a raffigurare) esperienze forti e sregolate, seguendo i propri istinti e il proprio demone, che solo parzialmente riescono ad imbrigliare. È, questo, il caso di Caravaggio, cui riesce difficile cambiar vita e abbandonare il vizio; che ama l'oscurità e i bassifondi; pratica ambienti equivoci e personaggi di malaffare, utilizzando poi i luoghi visitati, i volti a lungo studiati, per riprodurre sulla tela le vicende e le sembianze – che diventano posture teatrali – di Cristo, della Madonna, dei santi e dei seguaci in dialogo con il Maestro. L'ispirazione di Caravaggio nasce dunque dal basso, ricerca i reietti e gli umili ancora in attesa di riconoscimento – nonostante il messaggio cristiano li abbia da tempo indicati come *fratelli* e, anzi, come i veri *beati* –, esalta tragicamente nelle sue tele quell'*humus* sociale che ai suoi occhi (e a quelli di Camilleri) esprime la più autentica umanità, ancora privata dei suoi diritti.

Ne *Il colore del sole*, precedentemente esaminato sotto altre angolazioni, Camilleri inventa addirittura le circostanze per le quali lui stesso, diventato uno dei personaggi della narrazione, entra in possesso di un inedito, e immaginario, diario di Caravaggio e ne trascrive numerosi stralci, provandosi a ricreare un italiano del Seicento che possa plausibilmente uscire dalla bocca amareggiata del pittore e ne ritragga i patimenti, le speranze, le ricadute. La vicenda viene agganciata ai luoghi dello scrittore, attraverso l'espedito narrativo iniziale di un viaggio da lui compiuto a Siracusa, e si conclude – dopo avere assunto strada facendo le cadenze di una vera e propria indagine poliziesca – con un tentativo di soluzione (quella più scontata, e divenuta oggi la versione *vulgata*) per il furto avvenuto nel 1969 della *Natività* di Caravaggio, ospitata presso l'Oratorio di San Lorenzo, a Palermo: viene chiamata in causa la mafia, con cui sarebbe colluso il misterioso latitante che gli aveva affidato il diario affinché ne appurasse la autenticità e che finirà qualche tempo dopo morto ammazzato. Sempre attraverso il diario, Camilleri ci offre una possibile spiegazione per la prevalenza dei toni scuri e del colore nero nell'opera di Caravaggio, attribuendola, con moderno determinismo, a una patologia di cui il pittore avrebbe sofferto, e per la quale i suoi occhi mal avrebbero sopportato la luce del sole.

Dopo avere raccontato di un pittore perennemente in fuga per cercare di salvarsi la vita, e che in questo suo travagliato navigare approderà persino in Sicilia, Camilleri due anni dopo si diventerà a ricostruire – con analogo miscela di verità e fantasia – una diversa e meno drammatica vicenda di viaggio, che riguarda il pittore Renoir, giunto a Palermo per eseguire il ritratto di Wagner. A secoli di distanza dai tormentati tempi di Caravaggio, l'artista si sposta ora liberamente, non più mosso dalla necessità materiale, ma sospinto solo da un bisogno di *apertura* e di conoscenza, viaggiatore sensibile e sensitivo in cerca di modelli e di ispirazione *en plein air* (e non più di botteghe eccellenti presso cui soggiornare), oltre che di commesse. L'occhio e la mente si nutrono delle fuggevoli impressioni di un viaggio compiuto per diletto, o magari affrontato per impegni di lavoro, quale fu quello di Renoir a Palermo. Nel caso particolare del pittore francese, lo scrittore

si incuriosisce alla notizia fornitagli dal figlio Jean, il celebre regista, secondo cui il padre avrebbe fatto tappa a Girgenti: soggiorno per il quale, però, mancano riscontri oggettivi. Camilleri forse ha ripensato a certi sfondi azzurri⁵⁸ delle tele di Renoir (come quello contro il quale spicca la testa della *Ragazza con il cappello di paglia*, del 1884). Nasce così la domanda se questo non potesse già costituire un indizio dal quale partire per inverare quel viaggio: in ogni caso, una serie di supposizioni che reggono sul piano logico, ma non verificabili, gli sono sufficienti per iniziare a imbastire una vicenda dai risvolti polizieschi, che molto indugia (come pure accade ne *La creatura del desiderio*) sulla passione tra un maturo notaio e una donna di fascino, che non poteva che chiamarsi «Alma».

All'estremo opposto rispetto a queste personalità di grandi artisti dalle quali Camilleri si lascia ispirare, troviamo una minuscola moneta d'oro – che reca incisi un'aquila, una lepre, un granchio e un pesce – coniata diversi secoli prima dell'era volgare, assai pregiata sotto il profilo numismatico. La moneta si ammanta di fascino *narrativo*, in virtù del viaggio nel tempo che ha compiuto: solido frammento di un'arte minore e utilitaria; segno luminoso che può inaspettatamente riaffiorare dalla sabbia, dalla terra, dai fondali marini, e che l'uomo trova come casuale e immeritato dono, o che ricerca con intuito, conoscenza e mezzi tecnici, scavando instancabile; oggetto di indiscussa levatura storica e di pregio artistico che, nei casi più fortunati, non finisce stabilmente in mani private ma approda (attraverso episodi in parte sommersi e al limite della legalità, in parte tracciabili) nelle teche di un museo.

Camilleri immagina il disagio del temporaneo proprietario dell'aureo, che dopo esserne venuto in possesso attraverso una serie di casualità, di vicende rocambolesche e tragiche, l'aveva riposta in una cassetta di sicurezza in banca:

È sua, ma sa che in fondo non gli appartiene. Come lui non appartiene alla moneta. Non è riuscito a farla sua. Quella moneta sta traversando come una meteora la sua vita, ma sente intimamente che non ne farà mai parte integrale⁵⁹.

Una lunga peregrinazione, a partire da un probabile fortuito ritrovamento, è toccata nella realtà alla moneta di Akragas, con vicende che ci sono note solo a partire da una certa data⁶⁰: sul non documentato, Camilleri imbastisce una vivacissima e arguta narrazione, e una girandola di personaggi comprimari, basata – a suo dire – su una leggenda tramandata in famiglia, secondo la quale la moneta sarebbe stata per qualche tempo in possesso di un lontano parente, di professione medico condotto. Tutte le successive peripezie della moneta, incluso un delitto perpetrato per entrarne in possesso, e i successivi *passaggi di mano*, sono invece frutto della predisposizione camilleriana a comporre *casi immaginari* prendendo le mosse da un dato veritiero, a costruirvi attorno intrecci spesso molto complessi, a proporre plausibili retroscena e a creare colpi di teatro e *suspence* nella

⁵⁸ Al riguardo Beáta Tombi ha scritto: «Il color blu crea e anima l'intera opera, anzi si può dire che tutto il romanzo è l'alterazione dei toni del color blu, anche perché Camilleri qui affronta un tema rilevante che ruota attorno ad Auguste Renoir, uno dei grandi maestri dell'Impressionismo. Come gli altri appartenenti a questa corrente pittorica, anche Renoir predilige solo i colori puri, non mescolati, il che fa maturare l'esigenza di trovare nuovi materiali per estrarne nuovi pigmenti» (B. TOMBI, "Il blu di Renoir e i nuovi generi del romanzo: *Il cielo rubato*", in *I fantasmi di Camilleri*, a cura di M. CURCIO, Budapest-Torino-Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 103-121. Il passo citato è a p. 117).

⁵⁹ A. CAMILLERI, *La moneta di Akragas*, cit., p. 94.

⁶⁰ La storia 'ufficiale' e documentata dell'aureo di Akragas inizia invece quando fu acquistato a un'asta londinese, nel 1956, dalla Casa d'arte Spink & Son, esperta in numismatica e filatelia; venne poi ceduto, a breve distanza di tempo, al British Museum che aveva manifestato interesse per la moneta, ove tuttora è conservata (catalogato con il numero 1956,0502.1).

migliore tradizione del racconto poliziesco. Con un lieto fine (il dono della moneta al re Vittorio Emanuele III, il quale in cambio aiuterà una famiglia bisognosa, secondo i desideri del medico, cui concederà un'alta onorificenza) che pare discendere dall'aver ascoltato la *voce* e la *volontà* della moneta, e non la cupidigia di possesso: è una sorta di riconoscimento della universalità e autonoma sussistenza della Bellezza, pur se incarnata in un piccolo frammento.

La *vita* stessa (come, per altro, le *performance*) degli artisti, in tempi moderni e contemporanei può offrirsi come opera d'arte: sia che si ponga drammaticamente al di fuori della normalità per un disordine della mente patologico o coscientemente indotto – valga come esempio un Vincent van Gogh, pittore assai amato da Camilleri, che non rifugge da gesti estremi e che, pur affermando di sapere vedere la realtà qual essa è, non può fare a meno di distorcerla nelle sue tele in maniera visionaria – sia che l'artista *lavori* a costruire una immagine di sé (esteriore, psicologica, comportamentale) che divenga prodotto artistico da offrire al pubblico.

Per Camilleri, l'esistenza indisciplinata, le passioni abnormi dell'artista *maledetto* – una figura che continua ad aggirarsi per l'Europa continentale nei primi decenni del Novecento –, può risultare interessante come *caso clinico* da descrivere, o come *caso poliziesco* da indagare, quando l'ossessione dell'artista arrivi a tradursi in atto, come avviene per Kokoschka⁶¹, che un *delitto*, in un certo senso, compie, anche se la vittima non risulta essere una persona ma un oggetto inanimato: gesto estremo che l'artista organizza e attua con ritualità di alto rilievo simbolico. Da autentico investigatore, Camilleri si ingegna a effettuare una ricostruzione quanto più possibile accurata del percorso *criminale* che l'artista viennese intraprende; indaga tra lucide macchinazioni e pensieri deliranti, senza presumere di rivelare chi sia il *vero colpevole* di un atto così folle come l'eliminazione-uccisione della bambola riprodotte le fattezze di Alma Mahler: se il suo autore materiale, la donna che lo ha ispirato, o la connivenza degli amici.

7. Oltre a coltivare con l'arte un legame costante e produttivo, Camilleri manifestamente gradisce avere alcune sue opere illustrate dalla mano di molteplici disegnatori: sia che l'occasione gli venga fornita dalla richiesta di un editore (Giunti, Mondadori, Rizzoli), sia che la consuetudine con un artista gli suggerisca di coinvolgerlo nella realizzazione di un testo corredato da immagini, ideando insieme, con amicale e reciproca generosità, un percorso che si dipani parallelo e non sia subordinato alla scrittura, ma lasci all'artista la felicità di lavorare in completa autonomia.

Sotto un certo profilo, è quanto accade nella collaborazione con le edizioni dell'Altana (da cui nascerà *Gocce di Sicilia*⁶²), che vede rinnovarsi in altre forme il sodalizio con Angelo Canevari.

⁶¹ Sul *caso* Kokoschka, qualche spunto è offerto in L. TASSONI, "Da Caravaggio a Kokoschka: confessioni e simulacri", in *I fantasmi di Camilleri*, cit., pp. 87-102.

⁶² Vogliamo qui creare – senza pretendere di competere col Maestro – un pretesto d'indagine relativo al nome del pittore la cui opera è riprodotta nella copertina delle *Gocce di Sicilia* (edizione mondadoriana, 2009). Si tratta di un particolare dalla *Pianura* (2006) di Salvo. Sotto questo nome si cela Salvatore Mangione (1947-2015), siciliano trasferito a Torino, dove operò. E se dietro quella bella immagine si celasse una sensibilità (nel senso di intensa relazione col luogo d'origine) simile a quella espressa nelle sue opere dall'omonimo Jerre Mangione, scrittore e saggista americano, figlio di due emigrati siciliani negli Stati Uniti, amico e sodale di Camilleri fin dal 1947? Ci sembra una *pista* da percorrere in una successiva ricerca.

Si dà anche il caso (quello di *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*, scritto a quattro mani, e a distanza, con Ugo Gregoretti)⁶³ che un testo illustrato prosegue la sua storia al di fuori della pagina stampata e giunga su un palco per provarsi a interagire con la musica⁶⁴. Le varie fasi di questa produzione multimediale sono state realizzate da una *squadra* di quattro elementi ben assortiti perfino nella vita privata: Camilleri, la figlia Mariolina (che ha contribuito con una serie di tavole garbate e ironiche)⁶⁵ e i loro amici di lunga data Ugo Gregoretti e il figlio Lucio (autore delle musiche). Il sodalizio artistico e personale tra Gregoretti e Camilleri (allargato alla rispettiva progenie) aveva già avuto modo di farsi apprezzare con il documentario *Ugo & Andrea*, del 2009, una «conversazione in falso movimento»⁶⁶, da una idea di due delle loro figlie, Orsetta e Andreina, con la fotografia di Gianlorenzo Gregoretti, e le musiche di Lucio Gregoretti, per la regia di Rocco Mortelliti (non a caso, genero di Camilleri).

Camilleri dà l'impressione di volere sperimentare a tutto campo le potenzialità offerte dal connubio tra scrittura breve e immagine, tra parola e colore: in parte ispirato dal suo nuovo ruolo di nonno, accetta di scrivere due racconti per bambini, uno dei quali, *Topiopi*⁶⁷, non contiene alcun elemento *fiabesco* («Questa non è una favola, ma una storia vera», recita il suo esordio), ma rievoca un episodio dell'infanzia del quale lui stesso è stato protagonista insieme a un pulcino, del quale diventerà amico inseparabile. *Magarìa*⁶⁸, invece, solo eccezionalmente consente l'irruzione di un paio di elementi magici nella storia della relazione speciale tra un nonno, la nipotina e la natura che li circonda: la scomparsa e ricomparsa della bimba, e la formula, incantata e stralunata (molto camilleriana): «Firiri, borerò, parupazio, stonibò, qua non sto»⁶⁹. Le illustrazioni scelte per queste due occasioni, della brava Giulia Orecchia, accompagnano la delicatezza e l'incanto delle storie con una sinfonia di colori stesi sulla pagina in larghe superfici e in forme squadrate e semplici, adatte all'occhio di un bambino.

Un altro prodotto editoriale per ragazzi, illustrato da Maja Celija (del 2017), vede coinvolto Camilleri nella veste di narratore-pedagogo che ripropone a modo suo, intercalandola con frequenti chiose e divagazioni, una novella breve di Nikolaj Gogol: si tratta di *La storia de Il Naso*⁷⁰, dove l'orrore che si trasforma in incubo si mescola al divertimento, un cocktail apprezzato da Camilleri.

Il protagonista è un naso che un bel giorno decide di abbandonare il viso dell'uomo che per molti anni lo ha ospitato per cercare di entrare nella società russa alto-borghese. Ne deriva, inevitabilmente, una grave nevrosi e una lunga sequenza di equivoci, anche

⁶³ A. CAMILLERI, U. GREGORETTI (con i disegni di Mariolina Camilleri), *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*, Giunti, Firenze-Milano 2016.

⁶⁴ Dal testo, Lucio Gregoretti ha tratto un'opera lirica andata in scena il 2 aprile 2016 al Teatro Massimo di Palermo per la regia del Collettivo Shorofsky.

⁶⁵ La stessa vena leggera e curiosa anima le vivaci illustrazioni create da Mariolina Camilleri per il libro per bambini *Rosie e gli scoiattoli di St. James* scritto da Simonetta Agnello Hornby insieme al figlio George Hornby (Giunti, 2018).

⁶⁶ Vedi la pagina dedicata nel sito del Camilleri Fans Club (<<http://www.vigata.org/attivita/ugoeandrea.shtml>> [ultimo accesso 29 marzo 2020]).

⁶⁷ A. CAMILLERI, *Topiopi* (illustrato da Giulia Orecchia), Milano, Mondadori, 2016.

⁶⁸ A. CAMILLERI, *Magarìa* (illustrato da Giulia Orecchia), Milano, Mondadori, 2013.

⁶⁹ La favola è costellata di note inquietanti, e si conclude con un triplo finale, tragico il primo (con il nonno che viene condannato all'ergastolo, in quanto accusato di avere ucciso la nipotina e di averne occultato il cadavere, e muore in carcere di crepacuore); surreale il secondo (in cui il nonno riesce a ricongiungersi alla nipotina scomparsa in un luogo ultramondano e inconoscibile); consolatorio l'ultimo (con il ricongiungimento finale tra nonno e nipote, cui segue il tradizionale «e vissero felici e contenti...»). Il racconto nasce come 'favola amara', scritta su sollecitazione di una Cooperativa di detenuti ed ex-detenuti.

⁷⁰ A. CAMILLERI, *La storia de Il Naso*, illustrazioni di Maja Celija, Scuola Holden (La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso), 2017.

drammatici, che si stemperano in un finale rassicurante di ordinaria quotidianità; anzi, nei due finali ideati in tempi diversi da Gogol e qui proposti in sequenza e commentati.

Camilleri si trova a suo agio nell'introdurre i vari personaggi e gli ambienti che fanno da sfondo alla vicenda, nel commentarne i vizi e le debolezze, nel descrivere abiti, negozi, e strade. Un analogo gusto per il dettaglio realistico informa le tavole della illustratrice, di origine slovena, che oramai da molti anni risiede in Italia e, come spiega la sua nota biografica, considera il bosco come la sua seconda casa: dal che possono discendere la gentilezza del suo tratto e la delicatezza con cui realizza le figure. Due sono le tipologie di disegno da lei prescelte: l'illustrazione a piena pagina (ce ne sono tre, dominate dai toni del rosa e del viola, a sottolineare il carattere di favola inquietante del testo, che ritraggono il ponte sul fiume, una via e l'interno di una chiesa) e le piccole vignette 'di costume' e di ambiente che descrivono un mondo antico, lontano nel tempo. Ma soprattutto, alla illustratrice va il merito di aver saputo creare il *personaggio* del naso (disegnato in sagoma umana), che aspira a divenire rispettabile e autorevole, si veste con raffinata eleganza e ha un aristocratico incedere: riuscendo così a spacciarsi per un eminente personaggio.

8. Come si è detto, quando la vista non sorregge più Camilleri e i colori si riaccendono per lui soltanto nei sogni e nei ricordi, egli persevera nel considerare l'arte come una risorsa e un dono da accogliere con riconoscenza. Con questo spirito, accetta la proposta dell'editore Rizzoli di pubblicare alcuni inediti ricordi dettati nell'estate del 2016, ospitando all'interno del volume (che uscirà l'anno successivo con il titolo *Esercizi di memoria*) poche e scelte illustrazioni di sei promettenti o già affermati autori. L'idea piace a Camilleri, il quale, nelle brevi note premesse al volume, immagina che il lettore possa chiedersi con lui:

perché mai, essendo appunto diventato cieco, l'idea di avere delle illustrazioni che non avrei mai potuto vedere mi ha convinto a pubblicare i miei esercizi?⁷¹.

La risposta sta in una sorta di *rivincita* sulla cecità, o piuttosto, e per usare lo stesso verbo che egli adopera, nel *ristorarsi*, ricordando l'immagine dei quadri che gli restituiscono la memoria dei colori: in perfetta coerenza con quanto dichiarerà nell'intervista a Iannaccone menzionata in apertura.

Agli artisti coinvolti nel progetto di *Esercizi di memoria* viene lasciata la libertà di scegliere da quale racconto farsi ispirare; il risultato finale è costituito da una serie di tavole che non potrebbero essere più diverse fra loro, ma che sono profondamente coerenti con la poetica di ciascun disegnatore.

Le illustrazioni si vanno a incastonare nel testo a stampa con ampi intervalli che consentono di cogliere e apprezzare questa difformità. Si trapassa così dal discreto monocromo di Guido Scarabottolo – in cui una montagna incombe, tratteggiata a linee ondivaghe e sinuose, su una spaesata figurina rossa quasi impercettibile al centro del paesaggio (a disagio come Camilleri racconta di essersi sentito al cospetto delle cime del Trentino) –, alla scena carnosamente piena e circense di Lorenzo Mattotti⁷²; dalle tinte

⁷¹ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, cit., p. 10.

⁷² Tra l'artista e Camilleri la collaborazione ha avuto un seguito, e a lui Mattotti chiese di prestare la voce al Vecchio Orso nel suo film di animazione *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (del 2019, tratto dal romanzo di Dino Buzzati), dichiarando, in una intervista, di averlo scelto ritenendolo «l'unico che incarnava la figura del grande narratore, memoria della nostra cultura, siciliano, con la sua voce cavernosa, con la sua dolcezza di nonno» (<<https://youmedia.fanpage.it/video/ab/XcFTN-SwlGeKDDVF>> [ultimo accesso 29 marzo 2020]). Significativa è la motivazione addotta poi per questa scelta, definita dallo stesso Mattotti come obbligata, in quanto Camilleri ai suoi occhi di artista è apparso «simbolicamente perfetto» per il film.

acquarellate di una scena marina dal malinconico stupore, dove una figura di spalle (un'ottica ereditata dalle tavole dei fumetti che Gipi, il suo autore, disegna) assiste alla sbuffo di parole eruttato da un vulcano (forse un giovane Camilleri nelle acque di Sicilia?), alla rappresentazione algida e metafisica, giocata sui differenti toni dell'azzurro, che vuole rendere eterna, come sospesa in un non-tempo, la breve parentesi marina di riposo che Camilleri si concede in attesa di essere ricevuto da Eduardo de Filippo: è firmata da Alessandro Gottardo, giovane artista che nutre un'attenzione particolare per l'acqua. La sequenza di illustrazioni si chiude con l'asettica esplosione *pop* di colori ideata da Olimpia Zagnoli per descrivere la nevrosi in cui precipita un uomo abbandonato dal suo grande amore e incapace di reagire al distacco subito, in una tavola dalla prospettiva stralunata che strizza l'occhio alla pubblicità.

Quasi per contrappasso, la copertina del volume rinuncia al colore, affidandosi al tratto nervoso e intelligente di Tullio Pericoli: un Camilleri ritratto a mezzobusto, elegante e con l'immane sigaretta in mano, il volto innaturalmente allungato, come se restituito da uno specchio deformante che lo fa assomigliare a Borges, l'altro grande scrittore afflitto in vecchiaia dalla cecità.

Insieme conviene parlare delle illustrazioni che corredano due 'esercizi' di Camilleri in tema di *favole*, un genere che – per sua stessa ammissione – non gli risulta congeniale, se inteso quale racconto che diletta con personaggi, eventi e ambientazione fantastici; diverso è l'apologo, che inventa poco (magari solo per dotare di favella un animale) e vuole educare spingendoci a riflettere sui comportamenti e sui vizi dell'umanità⁷³. A questa seconda categoria appartiene *Favole del tramonto*⁷⁴: una serie di brevi narrazioni (un *c'era una volta* niente affatto rassicurante) dai toni cupi e sferzanti, un tipico prodotto novecentesco (si pensi a *Le favole della dittatura* di Sciascia) che maschera appena la critica verso personaggi e istituzioni pubblici, sui quali si intende dirottare il discredito, e talvolta il ridicolo, del lettore. Di tutt'altro genere, invece, è *I tacchini non ringraziano*⁷⁵, una raccolta di brevi racconti-ricordo che potrebbero essere definiti, nel loro insieme, come *exempla etologici* ricavati da esperienze effettivamente vissute dall'autore, che richiama alla memoria episodi dei quali è stato diretto spettatore e in cui gli animali hanno dato mostra di possedere loro peculiari virtù – sagacia, dignità, socievolezza – solitamente considerate prerogative dell'uomo.

Il denominatore comune dei due volumi è rappresentato dal cognome, Canevari, degli illustratori, ovvero Angelo – del cui rapporto umano con Camilleri e del sodalizio artistico che ha prodotto si è già diffusamente parlato –, che ha scelto quindici sue opere per le *Favole del tramonto*, e il figlio Paolo, anch'egli artista di fama internazionale, il quale ha ripreso dai suoi taccuini degli anni Novanta alcuni disegni in bianco e nero raffiguranti animali e li ha destinati a corredare i testi, con il piacere di affiancarsi a Camilleri nel ricordare episodi dei quali è stato personalmente testimone, per via della consuetudine di passare parte delle sue vacanze in Toscana insieme alla famiglia Camilleri.

Angelo Canevari ha acconsentito a intraprendere, a dirla con le parole di Camilleri, un «cammino fianco a fianco» con l'autore, e ha scelto per le *Favole del tramonto* una serie

⁷³ Tra le opere illustrate di Camilleri rientra un suo contributo al volume miscelaneo 1989. *Dieci storie per attraversare i muri* (pubblicato nel 2009 dalla casa editrice Orecchio acerbo); si tratta di un racconto fantastico e surreale, *L'uomo che aveva paura del genere umano*, il cui protagonista, per le sue fobie e incapacità di vivere relazionandosi con il prossimo, da solo si rinchioda in uno spazio che progressivamente si riduce e che finirà per soffocarlo (la morte viene evocata con leggerezza, alludendo alla sua trasformazione finale in un fantasma, finalmente libero). Il volumetto è illustrato da un giovane talento tedesco, Henning Wagenbreth.

⁷⁴ A. CAMILLERI, *Favole del tramonto* (con 15 tavole di Angelo Canevari), Roma, Edizioni dell'Altana, 2010.

⁷⁵ A. CAMILLERI, *I tacchini non ringraziano* (disegni di Paolo Canevari), Milano, Salani Editore, 2018.

di variazioni sul tema dei *Neri*, ovvero di quelle figure sagomate con la plastica trasparente, sfilacciate e bucate, messe a risalto su una tela nera, prodotte dall'artista sul finire degli anni Novanta. Si tratta di forme aeree, fluttuanti, che a volte si ignorano o si squadrono diffidenti, oppure si toccano, inquietanti su un fondale d'ebano che mima il vuoto e la atemporalità. Nonostante la grazia da merletto di certe volute tracciate dai contorni di queste figure di Canevari (o per meglio dire, prodotesi quasi autonomamente per il procedimento meccanico e chimico al quale è stata sottoposta la materia plastica), il tono dominante delle tavole è tutt'altro che fiabesco (a prescindere da certi dettagli, quali la figurina con la corona da re che sembra simulare l'ingenuità di un disegno infantile) e rassicurante, ma ben si accorda con l'amarezza di cui sono pervasi gli apologhi di Camilleri, dettati in uno dei suoi rari momenti di pessimismo personale e civile.

Il figlio di Angelo, Paolo Canevari, è artista contemporaneo: dopo essersi formato alla scuola dei grandi maestri del passato remoto e prossimo e un esordio come scultore, sperimenta ogni genere di *medium*, compresi i *video*, le installazioni e le *performance*, sfruttando le materie prime (elemento d'uso costante è la gomma di pneumatico) per elaborare forme che sembrano provenire da un altrove irraggiungibile (si pensi ai suoi *Globes*) o per assemblarle in modo conflittuale, onde richiamare l'attenzione sul fatto che il segno manipolato dall'artista può subire spostamenti di funzione e riflettere, così, una «incertezza cognitiva»⁷⁶, che implica una varietà di chiavi di lettura⁷⁷.

I disegni che Paolo Canevari ha scelto per illustrare *I tacchini non ringraziano* risalgono a un paio di decenni addietro e rappresentano, quindi, un ritorno al passato, analogo a quello che Camilleri compie quando racconta degli animali che ha posseduto o incontrato nell'arco della vita. Ciascuno di essi raffigura un personaggio, un singolo animale ritratto nella sua specificità. In molti casi, infatti, l'artista ha avuto conoscenza diretta degli animali di cui Camilleri racconta le *gesta*, poiché, come si è detto, le due famiglie erano legate da amicizia e trascorrevano insieme periodi di vacanza. I disegni sfruttano una tecnica originale, in quanto i contorni (e la personalità) del soggetto emergono attraverso una sorta di *scarabocchio* automatico, una linea nera continua che si avvolge su sé stessa, creando volumi e movimento, fino a quando l'animale non emerge, dalla carta e dal passato, nella sua singolarità. Nel caso di queste illustrazioni, dunque, si potrebbe parlare di una sintonia tra i due artisti sulla base di una memoria condivisa.

9. Capitolo a sé stante, e in qualche modo conclusivo – non solo perché ci accingiamo a parlare di un volume pubblicato nel 2018, un solo anno prima della morte dello scrittore: ma per una sorta di ragione intrinseca – è quello rappresentato da *La casina di campagna. Tre memorie e un racconto*, pubblicato dalle Edizioni Henry Beyle e ornato da raffinate immagini di maioliche: in copertina una piastrella «proveniente dalla casa di campagna di Andrea Camilleri a Porto Empedocle»⁷⁸, le altre otto provenienti dalla collezione di Guido Frilli. Piastrelle maiolicate prodotte in celebri stabilimenti operanti nell'Italia meridionale (Napoli, Vietri sul mare, Palermo, Torre del Greco, Santo Stefano di Camastra) in un periodo compreso tra il 1825 e il 1890. Le foto che le ritraggono sono

⁷⁶ Ne parla Matteo Innocenti in occasione della Mostra *Nobody knows* di Paolo Canevari al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, del 2010 (<<http://www.matteoinnocenti.com/arte/paolo-canevari-nobody-knows/.html>> [ultimo accesso 26 marzo 2020]).

⁷⁷ Emblematicamente, una sua gigantesca sfera nera, la cui superficie è ricoperta di gomme di pneumatici e sulla quale si staglia la *silhouette*, di spalle, dell'autore che vi sta seduto sopra, si intitola *Nobody knows*.

⁷⁸ A. Camilleri, *La casina di campagna. Tre memorie e un racconto*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018 (copia fuori commercio per gli amici di Andrea Camilleri), p. 6.

state stampate, con la sollecitudine di norma riservate alle opere d'arte, secondo l'inusitato e ammirevole credo tipografico di Vincenzo Campo.

C'è da chiedersi se questo sforzo editoriale rappresenti un *surplus* o, piuttosto, il degno omaggio a uno scrittore meritevole di tanto riguardo: e al tema trattato.

La casina di campagna, la casa dei nonni, è stato uno dei luoghi primari della formazione intellettuale del piccolo Andrea, della scoperta dei mondi naturali (le piante e gli animali), dell'incontro con il favoloso narrare di Minicu, dell'osservazione di personaggi mirabolanti che con i loro comportamenti riuscivano a trasformare in fantastica addirittura la tragedia della guerra e dei bombardamenti. È stata, dunque, la culla di uno scrittore – come pure il primo, e indispensabile, scenario – anche quando non esplicitamente evocata, come accade in molteplici passi delle opere comprese tra *Il gioco della mosca* (1995) e *Esercizi di memoria*. A questo titolo, già richiamato per le illustrazioni che lo accompagnano, dovremo ritornare per chiudere il nostro ragionamento.

Ma prima diciamo brevemente dei racconti che compongono *La casina di campagna*. Basterebbero, da soli, a far comprendere che in ciò che abbiamo appena affermato non c'è amplificazione: perché non stiamo parlando di usuali ricordi, quali a quasi tutte le persone anziane capita d'averne, ma di vere e proprie metanarrazioni in cui l'evocazione di mondi non più esistenti perché stravolti dai novant'anni trascorsi è funzionale alla comprensione di un concetto ora praticamente abrogato dalla tecnologia (tanto che non sappiamo se il nostro mondo che dice: «Quest'anno ci siamo fatti le Maldive» può riuscire a recuperarlo, attingendo all'esperienza dei nonni): percorrere il chilometro e seicentoventi metri che divideva il paese dalla casina era come compiere un viaggio avventuroso, non esente da disagi e pericoli: viaggio che porta «verso un mutamento dell'esistere, verso la possibilità di una concezione diversa da quella avuta fino al giorno avanti dello spazio e del tempo»⁷⁹. Verso la probabilità dell'incontro con la *bellezza*: quella che ispira i pittori e gli scrittori. Ma, attenzione (questo è concetto difficilmente recepibile in un presente convinto che niente esista che non possa essere raggiunto con uno *smartphone* o una carta di credito): quell'incontro ha un costo, pagato il quale si accede in una dimensione diversa che è come l'anticamera dell'arte:

mia nonna aveva una sua personale filosofia del vivere in campagna. Diceva: «Stari in campagna si scunta», che tradotto significa che la bellezza del vivere in campagna va ripagata con qualche sacrificio⁸⁰.

Naturalmente è legittima l'ipotesi che *Esercizi di memoria* sia soltanto il frutto del raccontare a ruota libera di un vecchio diventato cieco che dice, e qualcuno raccoglie le sue parole in libertà. Ma non è soltanto questo, se osserviamo il filo che lega i singoli passaggi di quell'*esercizio*, facendoli culminare in un capitolo che possiamo considerare la pagina finale della storia che qui abbiamo cercato di raccontare; e ne disvela il significato.

Il capitolo in questione s'intitola *La Bellezza intravista* e narra una storia che in vario modo avevamo già incontrato nelle pagine camilleriane, ma che ritorna strutturata con una serie di elementi, osservando i quali possiamo capire che Camilleri ha ideato per i suoi lettori un racconto, con funzione di epilogo.

Vuole dirci della Bellezza (con l'iniziale maiuscola), la bellezza della natura, di un quadro o di una donna: ovvero vuol riprendere discorsi che hanno intessuto la sua vasta opera. Ma qui, parlando del mirabile affresco arrivato dal Quattrocento fino ai giorni della

⁷⁹ Ivi, p. 18.

⁸⁰ *Ibidem*.

sua giovinezza, e pochi decenni dopo scomparso lasciando solo pietruzze colorate «di un azzurro intenso»⁸¹, sta infine affermando che la Bellezza è effimera, va contemplata finché abbiamo la possibilità di incontrarla, nella Natura e nell'Arte.

Ed è questa una delle sintesi possibili non solo delle opere che abbiamo esaminato, ma di tutta la sua scrittura:

io ogni tanto mettevo la mano in tasca e carezzavo la pietruzza colorata, che era il segno tangibile che una volta mi era stata concessa la grazia di intravedere la Bellezza⁸².

Anche a noi, forse, è stato concesso (almeno in questa occasione).

Opere illustrate di Andrea Camilleri:

La rivolta dei topi d'ufficio, illustrazioni di Luciano Vandelli (ESTE, 1999).

Favole del tramonto, illustrazioni di Angelo Canevari (Edizioni dell'Altana, 2000).

Gocce di Sicilia (Edizioni dell'Altana, 2001).

Il colore del sole (Mondadori, 2007).

La Vucciria. Renato Guttuso (Skira, [2008] 2011).

Il cielo rubato. Dossier Renoir (Skira, 2009).

“L'uomo che aveva paura del genere umano”, in Michael Reynolds (a cura di), 1989.

Dieci storie per attraversare i muri, illustrazioni di Henning Wagenbreth (Orecchio acerbo, 2009).

La moneta di Akragas (Skira, 2010).

Un'amicizia. Angelo Canevari (Skira, 2012).

La creatura del desiderio (Skira, 2013).

Magarìa, illustrazioni di Giulia Orecchia (Mondadori, 2013).

Pinocchio (mal)visto dal gatto e la volpe, illustrazioni di Mariolina Camilleri (Giunti, 2016).

Topiopì, illustrazioni di Giulia Orecchia (Mondadori, 2016).

La storia de Il Naso, illustrazioni di Maja Celija (Scuola Holden, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, 2017).

Esercizi di memoria, illustrazioni di Alessandro Gottardo, Gipi, Lorenzo Mattotti, Tullio Pericoli, Guido Scarabottolo, Olimpia Zagnoli (Rizzoli, 2017).

I tacchini non ringraziano, illustrazioni di Paolo Canevari (Salani Editore, 2018).

La casina di campagna (Henry Beyle, 2018).

⁸¹ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, cit., p. 236.

⁸² Ivi, p. 237.