SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

Chiara Pasanisi

Un "gioco di specchi". Il metodo Catalanotti *di Andrea Camilleri e il teatro nel romanzo*

A "Game of Mirrors". Il metodo Catalanotti *by Andrea Camilleri: Theatre in the Novel*

Sommario | **Abstract**

Il metodo Catalanotti (2018) di Andrea Camilleri è il romanzo che, insieme a *Il cuoco dell'Alcyon* (2019) e *Riccardino* (2020), conclude la saga dedicata al Commissario Montalbano.
L'autore costruisce una narrazione in cui confluiscono la sua storia teatrale e il suo passato di regista e di allievo e maestro dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. In particolare, nel *Metodo Catalanotti* si riverberano gli echi del teatro dell'assurdo e della produzione teatrale pirandelliana. Questo studio si prefigge l'obiettivo di individuare e indagare i rimandi alla drammaturgia contemporanea e alla pratica teatrale di matrice accademica, e non solo, presenti nel romanzo, contestualizzandoli nella parabola esistenziale e artistica dell'autore siciliano.

Andrea Camilleri concludes the Commissario Montalbano saga with the novels *Il metodo Catalanotti* (2018), *Il cuoco dell'Alcyon* (2019), *Riccardino* (2020).
Particularly, *Il metodo Catalanotti* includes the theatrical story of the author and his past as a stage director and teacher at the National Academy of Dramatic Art of Rome. The novel also contains elements of the theatre of the absurd and of the Pirandello theatre. This essay aims both to investigate the references to contemporary dramaturgy and theatrical practice present in the novel. These topics will be contextualized in Camilleri's existential and artistic path.

Parole chiave | **Keywords**

teatro; romanzo; Andrea Camilleri; teatro dell'assurdo; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica
theatre; novel; Andrea Camilleri; theatre of the absurd; National Academy of Dramatic Art

Chiara Pasanisi

Un "gioco di specchi". Il metodo Catalanotti *di Andrea Camilleri e il teatro nel romanzo*

1. *Premessa*

La passione teatrale di Andrea Camilleri coesiste con quella letteraria a partire dagli anni giovanili. Quando Silvio d'Amico, nel 1949, gli propone di partecipare alle selezioni per l'ammissione all'Accademia d'Arte Drammatica, il giovane Camilleri, che a quel tempo abitava a Porto Empedocle, ambisce a ottenere una borsa di studio per recarsi nella capitale ed entrare in contatto con l'ambiente letterario romano[1]. Nei suoi *Racconti di Nenè*, Camilleri rammenta che nel 1947, traendo ispirazione dal teatro di Jean-Paul Sartre, aveva già scritto la commedia *Giudizio a mezzanotte*, che gli era valsa il Premio Firenze, assegnatogli da una giuria presieduta da d'Amico. Nel capoluogo fiorentino, presso il caffè "Giubbe Rosse", aveva conosciuto Giuseppe De Robertis ed Eugenio Montale. Sempre in quel periodo, era anche riuscito a pubblicare le sue poesie in un'antologia di Ungaretti (Camilleri 2014: 41-46).

Nell'autunno del 1949, Camilleri viene ammesso come allievo dell'Accademia, presentando un tema di regia su *Come*

ISSN 2611-3309

tu mi vuoi di Luigi Pirandello, con cui si aggiudica una borsa di studio di ventimila lire. Fra trenta aspiranti, è l'unico a essere accettato per frequentare i corsi. Pertanto, trascorre lunghe giornate in compagnia del suo maestro di regia, Orazio Costa. Malgrado qualche iniziale incomprensione, scaturita dalla poca affinità caratteriale, l'incontro si rivela particolarmente significativo per la formazione del giovane allievo regista (41-43)[2]. Il teatro riesce a suggerirgli delle soluzioni efficaci da un punto di vista narrativo che egli utilizzerà, a distanza di molti anni, nella sua produzione letteraria:

> L'unico maestro che ho avuto e che sono disposto a riconoscere è Orazio Costa. Cosa conservo del teatro? La mia aspirazione di scrittura che è già ne 'La concessione del telefono' o 'Il birraio di Preston' è di arrivare a una sorta di sguardo extradiegetico. Quando si apre il sipario vediamo apparire due personaggi che nessuno ha descritto. Li vediamo in quel momento e desumiamo tutto dal modo in cui parlano. Ora a me succede di scrivere i dialoghi e da questi desumere l'aspetto fisico dei personaggi: è quasi una prassi teatrale e non letteraria (Camilleri 2012: 15).

Durante la fase di trasposizione del testo drammatico in testo spettacolare, Costa riteneva fondamentale l'individuazione di alcune scene significative a cui dare particolare risalto: i "nodi drammatici" e i "colpi di scena" che costituiscono, a suo dire, gli elementi principali di un dramma. I primi sono i momenti in cui si verifica un conflitto tra i personaggi e determinano l'esistenza di una struttura che unifica e sostiene l'azione drammatica, i secondi, invece, sono delle inversioni di "tono" e "direzione" e consistono in una frase o un accadimento inattesi, funzionali a cambiare l'andamento del dramma (Costa 1939: 20). Camilleri recepisce la concezione costiana della regia e la impiega nel suo metodo di scrittura:

> Faccio uso, per esempio, di quelli che Orazio chiamava i colpi di scena minuscoli che poi preannunciano eventi importanti: tutti i miei romanzi sono costruiti secondo una scenica teatrale anche se teatrali non sono. Più in generale, è confluita nel romanzo l'idea dello spettacolo, nel senso che io non riesco a scrivere un capitolo in senso tradizionale, ma per sequenze (2012: 15).

Il legame con la pratica teatrale e il magistero costiano si esplicitano in particolare nel romanzo della saga del Commissario Montalbano[3] *La gita a Tindari*, in cui l'autore narra del "rapporto mimico" (2012: 15) tra il protagonista e un albero, riferendosi chiaramente al *metodo mimico*, strumento cardine della pedagogia elaborata da Orazio Costa[4]. Nello specifico, l'albero è un ulivo che appare come "un àrbolo finto, di teatro", i cui rami richiamano elementi fauneschi, laddove appaiono "in tutto simili a scorsoni, pitoni, boa, anaconda di colpo metamorfosizzati in rami d'ulivo" (2000: 97). Montalbano si immedesima nell'albero e si innesca una specularità tra il flusso dei suoi pensieri e la forma dei rami:

> […] aveva scoperto che, in qualche misterioso modo, il labirinto della ramatura, rispecchiava quasi *mimeticamente* quello che succedeva dintra alla sua testa, l'intreccio delle ipotesi, l'accavallarsi dei ragionamenti. E se qualche supposizione poteva a prima botta sembrargli troppo avventata, troppo azzardosa, la vista di un ramo che disegnava un percorso ancora più avventuroso del suo pinsèro lo rassicurava, lo faceva andare avanti (97-98, corsivo mio).

I punti di contatto con il *metodo mimico*, ammessi dallo stesso autore, che ha affermato di avere dedicato queste pagine del romanzo al suo maestro (2012: 45), risiedono nella relazione che si instaura tra il commissario e l'albero. Il rapporto è simile alla fase preliminare delle "esercitazioni mimiche" con cui si

misuravano gli allievi di Costa, che erano sollecitati ad adattarsi alla realtà circostante, trasponendola in chiave "antropomorfica" mediante il movimento e i gesti (Boggio 2004: 15-19).

Il legame tra Camilleri e il teatro riemerge prepotentemente, a distanza di quasi vent'anni, in uno dei romanzi conclusivi della saga dedicata al commissario siciliano, *Il metodo Catalanotti* (2018)[5], dove i rimandi alla drammaturgia contemporanea e alla pratica teatrale divengono ancora più fitti ed espliciti. Se la scena del film di Orson Welles *La signora di Shangai*, in cui il protagonista viene colto da uno stato confusionale dopo essere entrato in una stanza piena di specchi che altera la sua percezione del reale, aveva ispirato il titolo del romanzo *Il gioco degli specchi* (2011), ne *Il metodo Catalanotti* un sofisticato "gioco di specchi" (Nigro 2018) e di vertiginose rifrazioni è determinato dalla complessa articolazione di citazioni riconducibili al teatro e, in parte, anche alla storia teatrale dell'autore.

2. *"Il gioco è alla fine"*

Il metodo Catalanotti vede protagonista un Salvo Montalbano ormai maturo, che a fine carriera decide di mettere in discussione la sua vita a causa dell'amore improvviso per il giovane medico legale Antonia. Montalbano rompe la relazione con la storica fidanzata Livia e ipotizza di abbandonare Vigata, per trasferirsi a Roma con Antonia. Le vicende personali del commissario, secondo il solito schema narrativo della saga poliziesca, si intrecciano con un'indagine. In questo caso si tratta dell'omicidio di un regista di teatro amatoriale, Carmelo Catalanotti, che era solito mettere a dura prova i suoi attori attraverso l'impiego di un "metodo" di recitazione, da lui ideato, basato sull'immedesimazione e l'introspezione psicologica. L'omicidio del regista si configura come una rappresentazione teatrale in cui verità, finzione e apparenza si mescolano, fino a sovrapporsi. Similmente al meccanismo narrativo impiegato

nei romanzi *La stagione della caccia* (1992) e *Il cane di terracotta* (1996), dove l'autore "allestisce un teatrino della morte nel quale anch'essa mente" (Novelli 2015: 161), l'assassinio è frutto della simulazione e si dota di una valenza grottesca. Durante le indagini, Montalbano scopre che Carmelo Catalanotti, oltre a essere un regista amatoriale, è stato anche un usuraio. Tuttavia, a differenza di ciò che potrebbe sembrare, il colpevole del delitto non è da ricercarsi tra i nomi presenti nella lista dei debitori, bensì tra gli attori dilettanti con cui la vittima lavorava. La colpevole è infatti Maria, impiegata di un'agenzia immobiliare che aveva recitato nella compagnia di Catalanotti, la "Trinacriarte", nella speranza di diventare un'attrice professionista e frequentare "l'Accademia a Roma" (Camilleri 2018: 277). La confessione spontanea della donna assume i connotati di un monologo teatrale, di cui Montalbano è l'unico spettatore: "a voci della picciotta era stracangiata. Stava certamenti dicenno 'na verità ma usava frasi, toni, colori, che le so paroli parivano cchiù 'na cosa di tiatro che di vita vera" (284). Malgrado lo snodo narrativo sembri alludere a *La voix humaine* di Jean Cocteau (1930), ossia il monologo che l'assassina avrebbe dovuto mettere in scena nel piccolo teatrino di Vigata la sera in cui decide di ammettere le sue colpe, l'elemento della confessione spontanea sotto forma di monologo rivolto a un interlocutore maschile che tace e l'omicidio con movente passionale rimandano altresì a un'altra opera di Cocteau, *Le fantôme de Marseille*, di cui lo stesso Camilleri curò la regia teatrale nel 1956.

Dopo avere intuito che Maria ha pugnalato Catalanotti, Montalbano si reca a teatro per vedere lo spettacolo in cui la ragazza recita come protagonista. La sala è vuota, il commissario è l'unico spettatore presente. Maria, dopo avere incrociato i suoi occhi con quelli di Montalbano, decide di "improvvisare" e mettere in scena la sua confessione anziché il monologo di

Cocteau, seguendo tuttavia la falsariga tracciata dalla drammaturgia dell'autore francese.

Da un lato il teatro dà a Maria la possibilità di trovare la sua vera identità, che per molto tempo era rimasta coartata dalle convenzioni sociali – "solo sulle tavole del palcoscenico", ammette la ragazza, "ho avuto la possibilità di essere la vera me, attraverso l'interpretazione di donne diverse da me: donne libere, che sapevano quello che volevano e se lo prendevano" (284) –, dall'altro la catapulta in una dimensione dove realtà e simulazione si intersecano. Alla fine della sua confessione, infatti, Maria scopre di non essere l'assassina di Catalanotti. Quando, in preda alla rabbia, lo aveva pugnalato l'uomo era già deceduto a causa di un infarto: la morte reale si sovrappone a un presunto assassinio, generando un equivoco.

Camilleri pone al centro della sua narrazione l'assenza di senso, sconfinando in un territorio che può essere considerato "dell'assurdo" e in cui sono altresì presenti ripercussioni della drammaturgia beckettiana. Come rileva Luigi Allegri, Samuel Beckett "drammatizza" la "perdita di senso" e la rende "protagonista del [suo] discorso", recuperando "la priorità del testo che relega la scena in funzione subalterna" (1993: 173-174). Camilleri attua un processo simile nello snodo narrativo della confessione di Maria, che si determina come un monologo svincolato dalle esigenze pratiche della scena. L'autore descrive la confessione avvalendosi di termini che si riferiscono alla recitazione, alludendo al tono e al colore della voce. La regia e la scenografia sono quasi assenti, il teatro assume una funzione di cornice in cui si situano rimandi allusivi e simbolici:

> […] il tiatro consisteva in una quarantina di seggie di paglia e di un palcoscenico che potiva esseri massimo quattro metri di larghizza per tre di profunnità. Vitti sulo a un tavolineddro che supra aviva un tilefono anni '30, un posacinniri e allato 'na poltruna mezza sfunnata. Montalbano s'assittò

> in una seggia di prima fila e supra al palcoscenico s'addrumò un riflettori che cadì pirfettamenti supra alla zona che comprinniva il tavolineddro e la poltruna (2018: 283).

L'interesse di Camilleri per il teatro dell'assurdo risale agli anni giovanili, quando cura la regia della prima italiana di *Fin de partie*, intitolando lo spettacolo, messo in scena al Teatro dei Satiri di Roma, *Il gioco è alla fine* (1958). Camilleri racconta che Arthur Adamov e Bernard Dort, entrambi seduti tra gli spettatori, al termine della rappresentazione telefonarono a Beckett per dirgli che avevano assistito a una delle migliori regie del suo testo, fra le poche che fino ad allora erano state realizzate, in Francia e in Inghilterra (2014: 62). Il rapporto con Beckett consisterà in sporadiche conversazioni telefoniche, mentre con Adamov si instaurerà una "grande e profonda amicizia" (62-63)[6]. Il teatro dell'assurdo esercita una grande fascinazione sullo scrittore, che dalla fine degli anni Quaranta si dedica prevalentemente a regie di drammaturgia contemporanea o straniera, configurandosi come un *outsider* del panorama registico italiano del tempo. In seguito, Camilleri lavorerà anche in contesti ufficiali come l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove insegnerà regia dal 1975, sostituendo Orazio Costa che lo designa come suo successore.

Alcuni echi delle esperienze giovanili si riverberano nel penultimo romanzo della saga di Montalbano. Il personaggio di Carmelo Catalanotti "ha una sua cultura teatrale aggiornata sulle avanguardie del Novecento" (Nigro 2018) e conosce approfonditamente la drammaturgia beckettiana: tra le varie regie da lui curate si annovera, infatti, quella di *Happy days*. La messinscena si configura come un escamotage che consente a Camilleri di delineare i tratti distintivi del metodo di recitazione elaborato da Catalanotti, attraverso il racconto di un'attrice dilettante, la signora Ortolani, che era stata protagonista dello spettacolo nel ruolo di Winnie. Il regista nella fase antecedente alle

prove aveva vietato all'attrice di leggere per intero il copione, fornendole una parte levata. In seguito, l'aveva sottoposta a una dura prova psicofisica. Ecco cosa racconta la signora Ortolani a Montalbano, durante il suo interrogatorio:

> Il primo giorno mi portò in spiaggia in un posto isolato. Ci seguiva un bagnino con una pala e un ombrellone. Gli fece scavare una buca profonda e mi chiese di entrarci. La buca venne ricoperta dalla sabbia e solo la mia testa rimase fuori. Poi mi piantarono sopra l'ombrellone. "Resta così. Tornerò tra una mezzoretta" mi disse Carmelo. Ma la sa una cosa, commissario, tornò che il sole stava già tramontando. Io ero esausta. Avevo una sete terribile. Ogni tanto gridavo aiuto ma non c'era nessuno nelle vicinanze. […] Il terzo giorno fu poi l'esperienza più stravolgente. Carmelo mi chiese nuovamente di mettermi nella buca fino all'altezza del petto e quando il bagnino se ne fu andato, lui estrasse dalla tasca dei pantaloni un revolver. Mi disse "prendilo". Io lo presi spaventata. Le armi da fuoco mi fanno orrore. "Attenta è carico". E se ne andò. […] Era un grosso revolver a tamburo. Pesava molto e divenne a un tratto un tutt'uno con la mia mano. La voglia di usarlo cominciò lentamente a crescere dentro di me. Ad un certo punto lo gettai lontano. Ma non abbastanza da non poterlo afferrare di nuovo. Passò qualche ora e cominciai a scavare la sabbia attorno a me, volevo uscire, recuperare il revolver e sparare non so a chi, in aria o al primo che passava. Ero quasi alle ginocchia, ancora un po' e ce l'avrei fatta, quando Carmelo sopraggiunse di corsa e gridò: "Basta così". Io mi bloccai e vidi che aveva al collo un binocolo. Capii che mi aveva sempre osservata (2018: 139-141).

L'interrogatorio è preceduto da un breve dialogo incentrato sul colore di capelli della signora Ortolani. Montalbano osserva che in una fotografia non recente i capelli dell'attrice erano castani, la donna, invece, quando si reca in commissariato

sfoggia una chioma bionda. Catalanotti, durante il processo di inveramento scenico di *Happy days,* aveva aderito fedelmente alle indicazioni di Beckett. Il regista dilettante trasforma la signora Ortolani in Winnie da un punto di vista estetico, facendole tingere i capelli di biondo, e agisce in maniera "pericolosa" (141) sulla psicologia dell'attrice, inducendola a vivere realmente la condizione del personaggio, che per tutto lo sviluppo del dramma è "interrata fin sopra alla vita", in una scena-fissa che Beckett descrive nella lunga didascalia d'apertura:

> Distesa d'erba inaridita che forma un monticello al centro della scena. Il pendio digrada dolcemente verso la ribalta e sui due lati: verso il fondo scende invece con un salto più brusco. Massima semplicità e simmetria.
> Luce violenta.
> Il fondale è un *trompe-l'oeil* molto *pompier,* che rappresenta una pianura ininterrotta e un cielo sconfinato convergenti verso il lontano orizzonte.
> Interrata fin sopra alla vita, esattamente al centro del monticello, Winnie. Sulla cinquantina, ben conservata, preferibilmente bionda, grassottella, braccia e spalle nude, corpetto scollato, seno generoso, giro di perle (Beckett 1961, ed. 2021: 23)[7].

Catalanotti impiega un metodo estremo per aiutare la signora Ortolani a comprendere appieno "il problema" che avrebbe dovuto affrontare chiunque si fosse misurato con *Happy days*, riassumibile nella domanda "perché Winnie ha un revolver?" (Camilleri 2018: 141). Nonostante il tempo trascorso, la signora Ortolani non riesce più a liberarsi del personaggio di Winnie, tanto che continua a tingersi i capelli di biondo pur non riconoscendosi in quelle sembianze e, rievocando le implicazioni del "metodo Catalanotti", durante l'interrogatorio appare esaltata e turbata.

3. *Una questione di metodo*

Carmelo Catalanotti viene descritto come un regista che da un lato interpretava fedelmente i testi da mettere in scena e dall'altro riteneva fondamentale la pedagogia dell'attore: "per lui il teatro era il testo. Tutto doveva nascere dal testo. Anche i costumi, le scene, le luci derivavano dalla scrittura teatrale. Fondamentale era il suo lavoro sull'attore" (Camilleri 2018: 76).

Il personaggio, inoltre, è contraddistinto da elementi grotteschi e da una spiccata poliedricità: "la figura di Catalanotti pariva essiri composta da pirsone diverse: un colto lettore, un usuraio di mezza stazza e n'omo bastevolmenti danaroso che, va a sapiri pirchì, assà interessava del carattere e della psicologia dell'autri" (76).

In chiave ironica, il metodo di fantasia messo a punto dal regista dilettante, presenta dei punti di contatto con il sistema pedagogico ideato da Stanislavskij fra Otto e Novecento, soprattutto per quanto concerne sia il concetto di *perežìvanie*, inteso come "riviviscenza", sia la "psicotecnica" e la rilevanza che la memoria emotiva assume per l'attore (Ripellino 1965, ed. 2015: 79-80)[8]. Catalanotti è interessato a scandagliare la sfera psicologica degli interpreti con cui lavora e a scorgere attinenze tra la vita privata di ciascuno di loro e le vicissitudini dei personaggi che avrebbero dovuto interpretare sulla scena. L'attore dilettante Lo Savio, durante il suo interrogatorio, quando Montalbano definisce Catalanotti come "una via di mezzo tra uno psicanalista e un confessore", non esita a contraddire il commissario, facendogli notare che il regista somigliava piuttosto a "uno Stanislavskij corretto, rivisto e modernizzato":

> […] Carmelo voleva che ogni attore per interpretare il suo ruolo partisse da qualcosa di profondamente personale. Che so, un trauma, un momento di vita, un amore sbagliato, un'esperienza privata, profonda, intima, che in qualche

> modo potesse servire a quello che il testo richiedeva (2018: 76-77).

Camilleri dedica svariate pagine del suo romanzo alla ricostruzione del "metodo". Le indagini psicologiche di Catalanotti si intrecciano con l'indagine poliziesca. Montalbano, tuttavia, agisce in maniera eccentrica, sovvertendo le procedure che solitamente contraddistinguono il suo *modus operandi*. Come rileva Vittorio Spinazzola, sono le "soste solitariamente pensose" e il "fervore dell'intuito" che consentono al commissario di risolvere i casi (2015: 138-139). Se il noto metodo investigativo di Sherlock Holmes verteva su un procedimento analitico, fondato sull'importanza conferita ai dettagli, alle tracce e agli indizi, tanto che Edgar Wind lo paragonò al "metodo morelliano" impiegato per l'attribuzione delle opere d'arte (Ginzburg 1979, ed. 1986: 158-159), Montalbano è un investigatore non particolarmente talentuoso che sceglie di affidarsi prevalentemente alle sue suggestioni per giungere, infine, a degli *eureka moments*.

L'indagine sull'omicidio di Catalanotti, invece, comporta dei sopralluoghi a casa della vittima, insieme ad Antonia, un medico legale, quindi una donna che svolge una professione in cui i dettagli e gli indizi acquisiscono una valenza estremamente significativa e rivelatrice. In particolare, durante le visite a casa di Catalanotti, Montalbano e Antonia esaminano i fascicoli che la vittima dedicava ai suoi attori, e in cui era solito annotare le peculiarità di ciascun interprete, segnando altresì le iniziali delle commedie in cui aveva recitato. I fascicoli del regista dilettante sembrano richiamare, ironicamente, le schede che di solito Orazio Costa redigeva in merito all'attività dei suoi allievi, in particolare nella fase dell'ammissione in Accademia, annotando le caratteristiche fisiche e le doti interpretative degli aspiranti allievi e le prove con cui si misuravano durante gli esami di ammissione[9].

Tramite l'analisi dei fascicoli, e dei particolari contenuti in essi, Montalbano e Antonia riescono a ricostruire buona parte del "metodo". Le tracce e gli indizi consentono altresì di risolvere il caso. La soluzione dell'enigma si ricollega fortemente all'*incipit* del romanzo: un equivoco che ha per protagonista Mimì Augello, fidato collaboratore del commissario.

Mimì, scappando dall'abitazione della sua amante, per non essere scoperto dal marito di quest'ultima, si imbatte casualmente in un cadavere, presso una casa disabitata. Dunque, corre ad avvisare Montalbano, svegliandolo nel cuore della notte. Durante un sopralluogo nell'appartamento in cui Mimì aveva trovato il cadavere – che *sembra* quello di Catalanotti – Antonia referta, in seguito, delle tracce di cera, rimanendo stupita dall'assenza di ulteriori indizi afferenti alla presenza della salma (capelli, eventuali gocce di sangue, frammenti di pelle o unghie). L'assenza di tracce, in questo caso, consentirà di svelare aspetti significativi per giungere alla risoluzione del caso. Montalbano, per mezzo di una delle sue "intuizioni", scopre che il cadavere in cui si era imbattuto Mimì altro non era che un pupo di cera, posto nell'appartamento disabitato da Maria – la presunta assassina – nel tentativo di eternizzare il suo efferato gesto. Il teatro riguarda la modalità in cui avviene il supposto omicidio e il suo movente. Maria, infatti, aveva iniziato a nutrire dei sentimenti ambivalenti nei confronti di Catalanotti a causa della mancata assegnazione di una parte nella commedia *Svolta pericolosa*[10]. Per ottenere il ruolo la ragazza avrebbe affrontato qualunque prova richiesta dal regista e dal suo singolare metodo, anche quella di pugnalarlo. La finzione e la verità si mescolano, Carmelo Catalanotti muore un istante prima di essere accoltellato. Non è casuale che Camilleri scelga la commedia di John B. Priestley come uno degli elementi-chiave del suo romanzo, enfatizzando il "gioco di specchi" posto in essere nella narrazione. Se, da un lato, la

commedia può a tutti gli effetti sembrare un giallo che rimanda alle opere di Edgar Wallace e di Agatha Christie, dall'altro sono ravvisabili in essa echi pirandelliani (Terron 1952). Nella Prefazione all'antologia *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (2007), Camilleri ribadisce la sua militanza teatrale, durata trent'anni. Afferma, inoltre, di avere approcciato le opere pirandelliane, sia quelle drammatiche sia gli adattamenti delle novelle e dei romanzi, da regista, chiarificando, tuttavia, che il suo metodo di lavoro è stato fortemente condizionato dagli insegnamenti di matrice accademica e dal magistero di Orazio Costa:

> […] mi sono formato a una scuola che privilegiava l'analisi testuale della parola scenica ("Sire le Mot", come diceva Baty), dalla quale poi doveva derivare, coerentemente, tutta la messinscena. Quindi di fronte a un testo teatrale, il regista doveva mettersi nella stessa condizione di un critico letterario o di uno storico della letteratura che intendeva analizzare un'opera da tutti i punti di vista della scrittura. […] ho curato, in teatro, la regia di 18 testi pirandelliani […] in televisione ne ho diretti 3 e 6 alla radio (tra questi, la riduzione in 8 puntate del romanzo *I vecchi e i giovani*). Inoltre ho ridotto per il teatro una novella di Pirandello, *Il vitalizio*, e altre due in collaborazione con Giuseppe Dipasquale (*La cattura* e *Pena di vivere così*, quest'ultima col titolo *La signora Leuca*). Ho pubblicato dei saggi su Pirandello autore drammatico e regista. Ho scritto anche un libro, *Biografia del figlio cambiato*, che tratta dei rapporti di Pirandello con il padre Stefano.

La formazione teatrale determina una particolare attenzione all'analisi del testo e alla sua interpretazione. La drammaturgia pirandelliana, al pari del teatro dell'assurdo, si configura come un *Leitmotiv* della parabola artistica di Camilleri. Pirandello assume una valenza particolarmente significativa, è "un maestro che gli sta sempre seduto davanti" (Bonina 2012), ma anche un ricordo vivido della sua infanzia:

> […] la casa dove sono nato e cresciuto dista cento metri dalla casa dove Pirandello, in vari periodi della sua vita, ha vissuto a lungo. […] ho visto a dieci anni, arrivare a casa mia, all'improvviso, Luigi Pirandello. Nel 1935, l'anno prima che morisse. Indossava la divisa di Accademico d'Italia e io lo credetti un ammiraglio in alta uniforme. "Cu si tu?" mi domandò in dialetto. "Nenè Camilleri sugnu" risposi (Camilleri 2007: 9-10).

Come rileva Terron, la commedia di Priestley, che è uno dei principali rimandi alla drammaturgia contemporanea presente nel penultimo romanzo della saga di Montalbano, mostra alcuni punti di contatto con la produzione teatrale di Pirandello, laddove:

> […] non è altro che un'inchiesta di più sulla coscienza dell'uomo contemporaneo il quale, quando si impegna ad inseguire *la verità fino in fondo*, costi quello che costi, rischia di dover rinunciare per sempre a quelle necessarie illusioni fatte di cecità più o meno inconsapevoli e di compromessi e finzioni più o meno accettati, che ci aiutano a vivere e a tirare avanti nel consorzio civile (Terron 1952, corsivo mio).

Anche i personaggi del *Metodo Catalanotti* inseguono la verità fino in fondo. Tuttavia, questa ricerca incessante, che talora acquisisce le sembianze di un'accidentata corsa a ostacoli, può rivelarsi tanto pericolosa quanto salvifica. Tentando di agguantare la verità, i personaggi del romanzo sovvertono l'andamento delle loro vite, taluni arrivano a compiere gesti efferati, altri si limitano a recitare stancamente la loro parte sul palcoscenico dell'esistenza e, nella perenne dicotomia tra realtà e illusione, si misurano con il rischio di non trovare verità alcuna.

Il romanzo, in cui riecheggiano alcuni momenti nodali della parabola artistica dell'autore, è un omaggio al teatro stesso. Quel teatro che Camilleri ha attraversato nella duplice veste di

regista e pedagogo, inserendosi nell'alveo degli insegnamenti di matrice accademica. I due ruoli si intersecano, inoltre, con l'attività della scrittura, che nei suoi romanzi è scrittura sia narrativa che drammaturgica, laddove mira, come si è visto, allo sviluppo di uno "sguardo extradiegetico". Alla possibilità di svelare le peculiarità di un personaggio mediante l'impiego della forma dialogica piuttosto che attraverso l'utilizzo di uno stile descrittivo. Le pratiche teatrali irrompono nel romanzo, ne definiscono lo stile e la forma, ribadendo quanto sia sottile, se non addirittura inesistente, il filo che separa lo scrittore dall'uomo di teatro.

Note

[1] L'Accademia d'Arte Drammatica nasce nell'ottobre del 1935, in seguito alla proposta di riforma della Regia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse", elaborata da Silvio d'Amico sulla scia dei mutamenti ideologici ed estetici che avevano favorito la nascita della regia teatrale nel resto d'Europa. Pertanto, l'Accademia si configura sia come una scuola di recitazione sia come la prima scuola per registi d'Italia. A differenza di ciò che la pedagogia di matrice accademica prescriveva, Camilleri era fermamente convinto che per un regista non fosse necessario essere un buon attore. Egli, infatti, all'esame di ammissione non presentò la scena dialogata richiesta come prova agli aspiranti attori e agli aspiranti registi. Tuttavia, la frequentazione dell'Accademia gli consentì di misurarsi con la recitazione, e lo indusse a vincere la sua ancestrale ritrosia nei confronti dell'arte scenica (Camilleri 2014: 41-46). Per una panoramica sull'Accademia d'Arte Drammatica, cfr. in particolare Di Tizio 2011; Giammusso 1989; Pasanisi 2021; Viziano 2005.

[2] Cfr. anche Camilleri 2001; 2002; 2012; 2015; Scarpa 2015.

[3] Andrea Camilleri pubblica il suo primo romanzo, *Il corso delle cose*, nel 1978; si tratta di un giallo ambientato in un piccolo paese della Sicilia negli anni Cinquanta. La sua produzione letteraria prosegue con i romanzi storici – ambientati nella terra natia e nell'immaginaria Vigata – fra cui si annoverano *Un filo di fumo* (1980), *Il birraio di Preston* (1995) e *La concessione del telefono* (1998). Camilleri si dedica anche alla scrittura saggistica, pubblicando, negli anni giovanili, un volume sui teatri stabili in Italia (1959) e, successivamente,

il saggio storico *La bolla di componenda* (1993). Il primo romanzo della saga dedicata al Commissario Montalbano, *La forma dell'acqua*, viene pubblicato nel 1994 da Sellerio. Come ha evidenziato Vittorio Spinazzola, il personaggio di Montalbano può essere considerato un "anti-eroe", diametralmente opposto al fascinoso e temerario James Bond, nato dalla penna di Ian Flaming. Si tratta di un "modesto investigatore paesano" che non nutre particolari ambizioni professionali e personali (2015: 135-36). Da molti anni il commissario vive una relazione sentimentale a distanza con la storica fidanzata Livia e abita, da sempre, in una piccola cittadina di provincia, Vigata, frutto dell'immaginazione dell'autore, che richiama una Sicilia archetipica in cui convivono tradizione e contemporaneità. I lettori – al pari dei telespettatori dei film tv tratti dalla saga, in cui Luca Zingaretti interpreta il ruolo del protagonista – si immedesimano con Salvo Montalbano poiché rappresenta l'"uomo medio novecentesco". Un uomo che possiede un forte "senso dello Stato" e che, pur non essendo abitato da crisi esistenziali e dissidi interiori, si lascia andare a piccole debolezze da *everyman* come ad esempio i peccati di gola (139-40). Per ulteriori approfondimenti si rimanda, in particolare, a Ferlita 2003, 2011, 2013.

[4] L'assunto del *metodo mimico* risiede nella concezione secondo cui l'essere umano tende a identificarsi con la realtà attraverso un processo di "immedesimazione", di cui è protagonista il corpo. In particolare, questa attitudine è presente nei bambini ma, durante la crescita, viene sovente repressa e rimossa a causa delle regole imposte dalla società. Il metodo veniva impiegato da Costa in Accademia come strumento pedagogico. Nello specifico, Costa assegnava agli allievi delle "esercitazioni mimiche" che, all'inizio, comportavano l'immedesimazione con gli elementi naturali e gli animali, senza l'impiego della vocalità, fino a giungere, gradualmente, alla recitazione di poesie e prose (Boggio 2004: 95). Per un approfondimento sul *metodo mimico*, cfr. almeno Boggio 2001, 2004, 2007, 2008; Colli 1989; Megale 2015; Saturno 2001.

[5] Il romanzo è seguito da *Il cuoco dell'Alcyon* (2019). *Riccardino* (2020), invece, è stato pubblicato postumo per volontà di Camilleri. La prima versione, tuttavia, risale al 2005, quella del 2020 si configura come una riedizione determinata da una riscrittura dell'autore, che decide di fare coincidere, simbolicamente, la fine alla saga di Montalbano con la fine della sua vita. Da *Il metodo Catalanotti*, che insieme a *Il cuoco dell'Alcyon* si configura come la reale conclusione delle vicende di Montalbano, è stato tratto un film per la televisione, andato in onda l'8 marzo 2021, che ha ottenuto oltre nove milioni di telespettatori, conseguendo il 38,4% di share. Il film tv, con protagonisti Luca Zingaretti e Greta Scarano, ha concluso la saga televisiva dedicata al commissario ideato dalla penna di Camilleri (Fumarola 2021).

[6] Il primo incontro con Arthur Adamov risale al 1957, durante le prove della prima italiana di *Come siamo stati*, al Teatro dei Satiri di Roma. Si tratta di un incontro casuale poiché il drammaturgo, che si trovava nella capitale insieme a Bernard Dort, rimanendo colpito dalla locandina dello spettacolo – in cui spiccava il suo nome – decide di entrare in sala, dove conosce Camilleri e assiste ad alcune prove (Camilleri 2014: 62). Tra le regie di drammaturgia contemporanea e straniera curate da Camilleri tra la seconda metà degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta si annoverano: *Frana allo scalo nord* di Ugo Betti (1946, Teatro Biondo di Palermo), *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot (1947, Teatro Biondo di Palermo), *I nemici non mandano fiori* e *Le mani di Euridice* di Pedro Bloch (1955, Teatro dei Commedianti di Roma), *Il pellicano* di August Strindberg (1955, Teatro dei Commedianti di Roma), *Giorni senza fine* di Eugene O'Neill (1958, Teatro Stabile di Livorno), *Il nuovo inquilino* di Eugène Ionesco (1959, Teatro delle Arti di Roma). Per una definizione di "teatro dell'assurdo" si rimanda a Esslin 1961.

[7] Nel secondo dopoguerra si determina una "riassunzione del potere da parte del drammaturgo" e una "rivincita dell'operatore letterario" sulla preminenza della regia, verificatasi nella prima metà del Novecento. In particolare, l'autore "tende a comprendere e a pre-scrivere la totalità dell'opera, tentando di annullare, inscrivendole nel testo, le possibilità creative della messa in scena". Pertanto, i drammaturghi non si concentrano soltanto sulla forma dialogica, bensì affidano ai paratesti le indicazioni registiche: "si pensi solo al proliferare della didascalia minuziosa, prescrittiva, tendenzialmente totalizzante, ad esempio quella che rende così ardue le operazioni registiche sui testi di Beckett" (Allegri 1993: 156). Come osserva, inoltre, Christian Biet, Beckett mira a "far sì che il teatro sia eterno e non modificabile come il romanzo, perché tutto è scritto, fin nel minimo dettaglio" (2020: 256). L'acme di questo processo, in cui l'autore si riappropria della sua preminenza, lo ritroviamo, ad esempio, in *Acte sans paroles I-II* (1956), in cui Beckett riduce notevolmente le battute dei personaggi che agiscono in scena, conferendo centralità alle didascalie e alla loro valenza prescrittiva. Per quanto concerne la drammaturgia beckettiana, cfr. anche Bajma Griga 2001; Bertinetti 1984; Cascetta 2000; Esslin 1961, ed. 1980: 25-84; Mercier 1979; Quadri 1987.

[8] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Stanislavskij 1938, ed. 1999; 1957, ed. 2000; Gordon 2015; Mollica 1991; Ruffini 2003; Toporkov 1991. Camilleri ebbe modo di approfondire la sua conoscenza del teatro russo e, in particolare, dell'operato dei maestri della regia di area russa, grazie al rapporto di amicizia che lo legò, negli anni Cinquanta, ad Angelo Maria Ripellino. In quel periodo Camilleri era stato coinvolto da Francesco Pavolini nella redazione delle voci sul teatro contemporaneo, italiano e francese, per

l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, a cui lavorava anche Ripellino (Scarpa 2015: 217-218).

[9] Le schede sono conservate sia presso il Fondo Costa (Biblioteca Teatrale Alfonso Spadoni di Firenze), sia presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (cfr. Megale 2015; Pasanisi 2021).

[10] *Svolta pericolosa* [*Dangerous corner*] debuttò il 17 maggio 1932 al Lyric Theatre di Londra. Una versione della commedia, tradotta in italiano da Alessandro Brissoni, venne pubblicata il 1° gennaio del 1952 sulla rivista *Il dramma*. Brissoni, che insieme a Orazio Costa aveva fatto parte della prima leva registica dell'Accademia, curò la regia della commedia, sempre nel 1952, al Teatro Eliseo di Roma con la compagnia Carlo Ninchi-Olga Villi-Aroldo Tieri. Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, ossia il periodo in cui Camilleri debuttava come regista sulle scene, Priestley riscosse notevole interesse in Italia. In particolare, il periodico diretto da Lucio Ridenti pubblicò la traduzione di una buona parte delle sue commedie. Nel 1948, sulla scia degli studi di Rex Pogson, Gigi Cane scrisse un dettagliato articolo dedicato al drammaturgo inglese, che apparve anch'esso sulla rivista *Il dramma*. Sempre nello stesso anno Casimiro Jorio tradusse la commedia di Priestley, *Ci sono già stato* [*I have been here before*] (cfr. Brissoni 1952: 7-32; Cane 1948: 36-40; Jorio 1948: 13-35; Pogson 1947; Terron 1952). Nel 1969 Andrea Camilleri cura la regia di *Svolta pericolosa* sia al Teatro Centrale di Roma sia per uno spettacolo di prosa televisiva RAI.

Bibliografia citata

Allegri, Luigi (ed. 2011), *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza.

Bajma Griga, Stefano (2001), *Nel teatro di Beckett*, Torino, Led.

Beckett, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris, Les éditions de minuit, 2013.

—, (1961), *Happy days: a play in two acts*, trad. it. a cura di C. Fruttero, *Giorni felici*, Torino, Einaudi, 2001.

Bertinetti, Paolo (1984), *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, Mursia.

Biet, Christian (2020), "Le didascalie e l'autore padrone, o come eternizzare l'effimero", *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, ed. M.G. Porcelli, Pisa, Pacini.

Boggio, Maricla (2001), *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni.

—, (2004), *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni.

—, (2007), *Orazio Costa maestro di teatro*, Roma, Bulzoni.

—, (2008), *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni.

Bonina, Gianni (2012), *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio.

Cane, Gigi (1948), "La catena d'oro di J.B. Priestley, da *Dangerous Corner* a *The Long Mirror*", *Il dramma*, 54: 36-40.

Cascetta, Annamaria (2000), *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le lettere.

Camilleri, Andrea (2000), *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio.

—, (2001), *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, ed. R. Scarpa, Milano, Rizzoli.

—, (2002), *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazione sul teatro*, ed. R. Scarpa, Milano, Rizzoli.

—, (2007), *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli.

—, (2012), "Costa aveva il coraggio dello spirito", *Ridotto*, 10-11:15.

—, (ed. 2014), *I racconti di Nené*, eds. F. Anzalone, G. Santelli, Milano, Feltrinelli.

—, (2015), *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, ed. A. Gariglio, Palermo, Sellerio.

—, (2018), *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio.

—, (2019), *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio.

—, (2020), *Riccardino*, Palermo, Sellerio.

Colli, Gian Giacomo (1989), *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni.

Costa, Orazio (1939), "La regia teatrale", *Rivista italiana del dramma*, 4: 12-27.

Di Tizio, Raffaella (2011), "La nascita dell'Accademia", *Documenti dal Fondo d'Amico*, ed. R. Di Tizio, *Teatro e Storia*, materiali on line. [12/03/2021] http://www.teatroestoria.it/materiali/La_nascita_dell'Accademia.pdf

Esslin, Martin (1961), *Il teatro dell'assurdo*, trad. it. a cura di R. De Baggis, M. Trasatti, Roma, Abete, 1980.

Fumarola, Silvia (2021), "Ascolti, Il commissario Montalbano vola. Oltre 9 milioni di spettatori per *Il metodo Catalanotti*", *La Repubblica*, 9 marzo.

Giammusso, Maurizio (1988), *La fabbrica degli attori*, Roma, Presidenza del consiglio dei ministri.

Ginzburg, Carlo (1979), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986: 158-193.

Gordon, Mel (ed. 2001), *Il sistema di Stanislavskij*, ed. C. Vicentini, Venezia, Marsilio.

Megale, Teresa (2015), "Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia", *Biblioteca Teatrale*, 113-114: 63-92.

Mollica, Fabio (1991), "Di Stanislavskij e del significato di pereživanie", *Teatro e Storia*, 11: 225-255.

Nigro, Salvatore Silvano (2018), "Nota al testo", Camilleri, Andrea (2018), *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio.

Pasanisi, Chiara (2021), *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1935-1941)*, Milano-Udine, Mimesis.

Pogson, Rex (1947), *J.B. Priestley and the Theatre*, Clevedon (Somerset), Triangle Press.

J.B. Priestley (1932), *Dangerous corner*, trad. it. a cura di A. Brissoni, "Svolta pericolosa", *Il dramma*, 158: 7-32.

— (1937), *I have been here before,* trad. it. a cura di C. Jorio, "Ci sono già stato", *Il dramma*, 71: 13-35.

Ripellino, Angelo Maria (1965), *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 2015.

Ruffini, Franco (2003), *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza.

Saturno, Maria Teodolinda (2001), *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Bulzoni, Roma.

Scarpa, Roberto (2015), "Nené Camilleri sugnu", *Gran Teatro Camilleri*, ed. S.S. Nigro, Palermo, Sellerio: 205-239.

Spinazzola, Vittorio (2015), "La saga di Montalbano", *Gran Teatro Camilleri*, ed. S.S. Nigro, Palermo, Sellerio: 135-140.

Stanislavskij, Kostantin Sergeevič (1938), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, ed. G. Guerrieri, Roma-Bari, Laterza, 1999.

—, (1957), *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, ed. F. Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Terron, Carlo (1952), "John B. Priestley – Svolta pericolosa", *Corriere lombardo*, 3 dicembre. [03/07/2021] https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/8916-john-b-priestley-svolta-pericolosa.html

Toporkov, Vasilij O. (ed. 2003), *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, ed. F. Malcovati, Milano, Ubulibri.

Viziano, Teresa (2005), *Silvio D'Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'arte drammatica di Roma*, Roma, Bulzoni.