

Il viaggio teatrale di Andrea Camilleri

di

Roberto Scarpa

D'altro canto, però, – continuò Tamaru, –
nel mondo reale il tempo procede sempre in avanti.

Non si ferma e non torna indietro.

Certo. Nel mondo reale il tempo procede in avanti.

Mentre diceva quelle parole, Aomame guardò la porta a vetri.

Era così? Il tempo procedeva davvero in avanti?

1Q84, MURAKAMI HARUKI

1. Presentare Andrea Camilleri a prima vista parrebbe un compito abbastanza facile: in fondo è sufficiente aprire la porta dell'immaginazione e lasciare, proprio come faremmo con un amico che ci viene a trovare, che faccia il suo ingresso. Lo conosciamo bene. Quindi, per presentarlo ci si potrebbe perfino affidare all'annuncio di un banditore che, battuto il bastone a terra, pronunciasse il protocollare: *Ecco a voi...*

In effetti però – sono certo che proprio questo state pensando – potremmo pure fare a meno di questa gentilezza tipica di un rituale aristocratico. Andrea Camilleri potrebbe tranquillamente varcare quella porta anche senza nessuna informazione preliminare sulla sua identità perché sarebbe ugualmente riconosciuto da tutti. Non è certo un caso, il suo, in cui si possa pensare che ci sia una distanza che debba essere colmata tra autore e lettore.

Quindi voi, che adesso tenete fra le mani un bel libro che odora di nuovo, avete ogni diritto di saltare in piena serenità queste pagine per immergervi senza indugio nella lettura dei testi che contiene. Del resto, la felice condizione del lettore che avete acquistata ad un prezzo davvero ragionevole, contiene questo tesoro come uno dei suoi doni più preziosi: la libertà. Perché mai rinunciarci? Chi di noi vorrebbe farlo?

Non certo io, che difatti tralascio quasi sempre le pagine introduttive per la fretta di tuffarmi nelle acque fresche dell'incontro con l'autore. Quello è il piatto che intendo gustarmi e l'antipasto rischierebbe di guastarmi l'appetito. Ci tornerò dopo, penso, sopra quelle pagine introduttive: magari per cercarvi un prolungamento di ciò che purtroppo ho terminato di leggere, una conferma di ciò che mi pare d'aver capito e, se ho fortuna, qualche notizia che mi potrebbe interessare. Quindi niente di male se rinuncerete (spero soltanto provvisoriamente) a proseguire nella lettura di questa presentazione preferendo la vostra libertà. Non me ne avrò a male.

C'è però un dettaglio sul quale, prima che mi abbandoniate, dovete essere informati: in questo caso, a sentire la necessità di essere presentato è stato l'autore in persona. Questo è il fatto, l'unico probabilmente, che giustifica queste pagine e che non consente, soprattutto a me, di prendere questo impegno alla leggera. Ed è anche il motivo per cui la prima domanda che ho dovuto farmi è stata proprio perché mai Camilleri avesse immaginato di averne bisogno.

Non certo perché abbia una scarsa fiducia in voi. Pochi scrittori vi stimano quanto lui e hanno, quanto lui, la capacità di sedersi accanto a voi, alla vostra stessa altezza, guardandovi dritto negli occhi.

Così, dopo averci pensato un poco, ho immaginato che Camilleri avesse ritenuto utile qualche paginetta preparatoria per un paio di buoni motivi che adesso vi dirò, anche se, dal momento che con lui non ne ho parlato, vi avverto che si tratta soltanto di mie ipotesi.

Il primo motivo potrebbe essere dovuto al fatto che le parole che troverete in questo libro sono parole di un tipo tutto particolare: parole cioè, che sono scritte

soprattutto per essere «dette» e non soltanto per essere «lette». Camilleri potrebbe aver desiderato che veniste avvertiti di questa peculiarità (che un tempo era la felice norma) e magari aiutati nel trovare il coraggio per tirar fuori la vostra voce. Perché di questo si tratta, dal momento che sono testi teatrali. Ma su questo delicato punto tornerò fra poco.

Il secondo motivo, che discende dal primo (o forse avviene viceversa), è che il Camilleri che incontrerete via via che scorrerete le storie e i personaggi, sarà un altro Camilleri da quello che già conoscete pur se si chiama Andrea come lui. Conoscerete in un certo senso un secondo Andrea Camilleri: un secondo Camilleri che in un altro senso (quello cronologico) possiamo anche considerare il primo. Anche se poi queste noiose numerazioni non sono molto significative giacché, e non soltanto a mio parere, di Camilleri ne esistono molti, molti di più.

Secondo Gianni Bonina, autore di un libro prezioso (intitolato *Tutto Camilleri*), questa proliferazione di Camilleri avviene perché la sua *principale cifra* – cito – è *la ricerca instancabile del nuovo nonché la sperimentazione sulla lingua oltre che sul contenuto*. Da questo discende, sempre secondo Bonina, che si possano incontrare *tanti Camilleri*. Accanto a quello di Montalbano, Bonina ne classifica infatti altri dieci: uno storico, uno fantastico, uno favolistico, uno civile, uno saggistico, uno documentaristico, uno testimoniale, uno apologetico, uno apocrifario, uno pamphlettistico.

Insomma, prosegue Bonina, *il mondo creativo di Camilleri* è talmente *variegato* che è ben difficile ridurlo a *unità e soprattutto assoggettarlo a uno statuto*. Secondo lui sarebbe proprio questo il motivo principale di una certa incomprensione della critica. Dal momento infat-

ti che – così prosegue – *non c'è oggi autore in Italia che possa essergli accostato quanto a capacità produttiva, spirito inventivo, versatilità e tenuta di rendimento*, la critica, *stordita, ha finito per rinunciare a rincorrerlo preferendo osservarlo a distanza*.

Eppure, nonostante io concordi con l'intelligente analisi di Bonina, voglio tranquillizzarvi: di Andrea Camilleri, per quanto possa risultare difficile crederlo vista la sua prodigiosa attività, ne esiste uno e, purtroppo o per fortuna, uno soltanto.

Con una, a questo punto facile, battuta pirandelliana potremmo dire che, come per Vitangelo Moscarda, di Camilleri ne esistono uno, nessuno e centomila. Centomila sarebbero le sue tante metamorfosi inventive, nessuno sarebbe, come afferma Bonina, per la critica, uno per i suoi fedeli lettori oltre che, naturalmente, per coloro che hanno la felice opportunità di conoscerlo.

Uno, perché indubitatamente percorso da una corrente inconfondibile. L'acqua scorre cioè, ma il fiume uno è, sempre uno, e pur mutando non muta.

Resta a questo punto un piccolo problema: provare a definire questo fiume. Un problema di non poco conto se si tengono a mente i rischi che sempre si annidano nell'atto della definizione. Tanto più che qui ciò che abbiamo davanti e dobbiamo definire è una persona.

Un comune amico di Camilleri e mio, Aldo Giorgio Gargani, non si stancava mai di avvertirci che ogni definizione corre sempre il rischio di essere l'esecuzione premeditata d'un delitto. Italo Calvino, che di ciò era quanto mai consapevole, pensava perciò alla definizione come all'inseguimento perpetuo delle cose. Io quindi, per evitare di uccidere il fiume Camilleri nella vostra immaginazione, proverò a seguire il suggerimento di Calvino: non definirò Camilleri e anzi, proverò ad aiutarlo a fuggire da ogni definizione.

2. Mi viene a questo punto in soccorso un altro maestro (che fortuna poterne avere tanti), senza il quale non avrei davvero saputo come cavarmela dall'impiccio in cui mi trovo. Sto parlando di Gilbert Keith Chesterton, il quale dedicò un saggio a Robert Louis Stevenson che adesso, con un semplice trucco da prestigiatore di provincia, utilizzerò (lui, spero, mi scuserà) per proseguire. Il trucco consiste in questo: sostituirò al nome di Stevenson quello di Camilleri. Per giocare pulito con voi scriverò in corsivo le parole di Chesterton, così che possiate seguire l'evoluzione delle mie mani senza esserne ingannati. Dirò quindi che...

In questo breve saggio su Camilleri mi propongo di seguire un corso piuttosto inusuale, o forse è meglio dire che tratterò uno schizzo che potrebbe essere considerato alquanto eccentrico. Tale idea è scusabile solo nella pratica e ho la netta sensazione che il mio esercizio avrà delle mancanze. Nondimeno ho così stabilito dopo averci ben ragionato e dopo essermi posto il problema di quale sia il modo migliore per trattare un problema reale e pratico. Così, prima che la pratica produca il collasso del mio proposito, mi prenderò almeno la soddisfazione e la gioia di esporlo nei principi.

*Ed ecco che sorge la difficoltà. Già ai tempi di Stevenson i critici avevano preso a vergognarsi di essere tali e di dare alla loro antica professione il nome di critica. Invece, era un tempo abitudine di pubblicare un libro che raccogliesse un fascio di critiche con il titolo *Apprezzeramenti* (Chesterton scrive *Appreciations*); ma il mondo va avanti, e se un libro simile fosse pubblicato oggi porterebbe l'altrettanto generico titolo *Denigrazioni* (Chesterton scrive *Depreciations*). Camilleri pare aver sofferto più di altri a causa di questa nuova moda che consiste nel mi-*

nimizzare il talento e nel cercare laboriosamente il difetto; e alcuni scrittori pieni di energia e successo si sono cimentati in questo compito con l'entusiasmo di agenti di borsa, applicandosi ardentemente nel tentativo di far crollare invece che far salire alle stelle le azioni di Camilleri... Altri ancora sembrano trarre particolare soddisfazione dal provare al prossimo che un certo scrittore è in qualche modo sopravvalutato; scrivono articoli lunghi e complessi, colmi di dettagli e commenti acidi, per dimostrare che il soggetto dell'indagine non merita alcuna attenzione, e così scrivono pagine e pagine su Camilleri per dimostrare che non vale la pena scriverne.

Io invece, dal momento che ho una grande considerazione di lui, sento il dovere di provare a condividerla raccontando e giustificando i motivi della mia stima. Per farlo, per parlarvi cioè del *talento* di Camilleri, ho elaborato, proprio come fece Chesterton con Stevenson, *in un certo senso, una teoria riguardo a lui*, e in particolare riguardo al suo essere uno.

Per illustrarvela non parlerò dei suoi romanzi né delle altre sue tante metamorfosi letterarie – non avrei del resto nessun titolo per farlo –, parlerò invece di alcuni lati di questo suo *talento* che sono meno conosciuti e in genere inspiegabilmente sottovalutati. Secondo me il segreto del suo *talento* sta nella curiosità, nella libertà, nella verità, o, per esser più precisi, nel rapporto di Andrea Camilleri con la curiosità, la libertà e la verità. Poi, per finire, mi azzarderò perfino a toccare un tema più intimo, cioè la felicità. Tutte queste categorie che a me paiono irrinunciabili, sono oggi poco utilizzate dalla critica (e, a dirla tutta, anche da qualche altra decina di discipline come l'economia e la politica) perché considerate inguaribilmente soggettive e per niente scientifiche. Perciò siete autorizzati a giudicarle bizzar-

re, qualità che non è priva di senso in questo caso giacché stiamo parlando di un uomo che è, sotto molti aspetti, fuori dal comune.

Adesso, in conseguenza di ciò che ho appena detto, sono costretto, come prima cosa, ad essere sincero io per primo e perciò a farvi una confessione: ogni volta che sento parlare di Andrea come di un narratore, di un romanziere, una vocina maligna dentro di me si mette a protestare per una definizione che, seppure giusta, sento parziale e non riesco ad accettare. Anche se ormai avrei dovuto farci il callo, non c'è niente da fare, è più forte di me: davanti a questa più che ovvia definizione mi ribello. Di questo voglio, pubblicamente, dare conto, facendovi subito un'altra, anzi, due rivelazioni.

La prima rivelazione è questa: a costo di far dispiacere a qualcuno sostengo che Andrea non è soltanto un romanziere ma, come prova al di là di ogni dubbio questo libro, è stato prima anche un teatrante. E lo è ancora. Siccome anch'io sono un teatrante e ho avuto la fortuna di lavorare con lui, a questo punto potrete comprendere i motivi di questa mia insofferenza: si tratta di gelosia, gelosia del teatro nei confronti della letteratura, di gelosia di disciplina. Andrea, non mi rassegnerà mai, non appartiene soltanto alla letteratura, appartiene anche al teatro. È un teatrante. Perciò dubito che lo si possa davvero comprendere se non si considera l'importanza fondativa che il teatro ha avuto nel lungo processo nel corso del quale ha costruito il suo inimitabile *talento*.

Ma cosa significa teatrante? Chiamiamo così a volte i nostri avversari. Teatrante è una parola che viene gettata in faccia all'interlocutore per screditarlo e mettere in dubbio la sua onestà e buona fede. Quando si

vuole fare un'offesa bruciante a un avversario, magari a un importante uomo politico, lo si definisce proprio così: un teatrante.

Io voglio protestare contro quest'abitudine rozza. Ma come? Se il fine dell'arte teatrale è sempre stato ed è – come dice uno che di teatro se ne intende, cioè Amleto – *quello di porgere uno specchio alla natura per mostrare alla virtù il suo vero aspetto, al vizio la sua precisa immagine; e d'ogni età e di interi cicli storici, impronta e forma...*

Ma come? Se sempre lo stesso Amleto ammonisce Polonio – e, tramite lui, noi – a trattare con ogni riguardo i teatranti *perché essi sono gli indici e i summi delle cronache contemporanee...* Per cui, la prossima volta che desiderate offendere qualcuno evitate, vi prego, di riferirvi ai teatranti: noi, dovete sapere, siamo tipi curiosi e cerchiamo, con tutte le nostre energie, le nostre poche capacità, i nostri poveri mezzi, di mantenerci liberi. Secondo noi, per farlo, non c'è niente di meglio della verità. Il fatto che spesso non siamo capaci di trovarla e di comunicarla – e che di ciò siamo consapevoli – ci accomuna semmai a tante altre attività umane e non vi dovrebbe consentire di dileggiarci.

Del resto, nel 2001, in occasione di un incontro al Teatro Verdi di Pisa dal significativo titolo (che fu scelto da lui) *Il viaggio teatrale di Andrea Camilleri*, davanti a 500 giovani e adolescenti, Andrea fece due importanti affermazioni che placarono un poco la gelosia di cui vi ho parlato. Disse cioè, di non essere stato rubato al teatro dalla letteratura, ma dall'età, e ammise che il viaggio dentro il teatro di un uomo che aveva fatto teatro per così tanti anni era, inevitabilmente, la storia della sua vita.

Proprio queste ammissioni mi consentono oggi di parlare di Andrea come di un teatrante e di cercare di con-

vincervi del fatto che ciò che collega i due Camilleri, lo scrittore e l'uomo di teatro, sono proprio queste tre parole: curiosità, libertà e verità. Più la quarta: felicità.

Il desiderio di cercarla costantemente, la verità, cos'è difatti se non curiosità? E la consapevolezza di quanto sia difficile e pericolosa, la volontà di non arrendersi mai all'illusione d'averla acchiappata, la verità, cos'è se non libertà?

È stato esattamente così che Andrea ha fatto teatro per oltre quarant'anni, dapprima come allievo (e assistente) di Orazio Costa all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, poi come regista e, cosa che non tutti sanno e che questo libro finalmente documenta, come drammaturgo. Accanto a questi impegni inoltre, per molti anni, affiancò un'altra importante attività: quella di insegnante di regia sempre all'Accademia Silvio d'Amico. Un'attività che interpretò a modo suo e che gli consentì di continuare a fare ciò che in fondo ha sempre preferito: cioè imparare. Per essere ancora più precisi: a continuare a costruire con testarda volontà il suo *talento*.

Proprio come insegnante – e che insegnante straordinario è quello che continua ad imparare –, e poi in seguito sempre, in ogni testo che ha scritto, in ogni storia, in ogni personaggio, instancabilmente Camilleri ha cercato la verità, perché si può dire di lui quello che Chesterton disse di Stevenson, cioè: *che nessuno, così innamorato della recitazione, potrebbe mai essere insincero*. Andrea questo ha fatto: ha sempre cercato la verità anche se, come mi ha confessato, a differenza di Montalbano non sempre è riuscito a trovarla.

Proprio per questo, quando pubblicammo *L'ombrello di Noè* – un volume che raccoglie alcuni suoi importanti

saggi teatrali – decidemmo, parafrasando Mark Twain, di porre quest'epigrafe ad apertura di volume:

*Chi leggerà questo libro
Alla ricerca della verità sul teatro
Sarà perseguito a termini di legge;
chi resterà deluso perché non ce la troverà
sarà bandito;
chi, per caso, ce la trovasse
sarà immediatamente fucilato.*

Per ironia, e per cogliere una vendetta letteraria su questo destino umano di perenne ricerca, la sua creatura di maggior successo, il commissario Montalbano, invece, la verità riesce sempre, alla fine, a rintracciarla, sciogliendola dalla crosta delle apparenze. E ci riesce, si potrebbe dire, proprio grazie al fatto di non essere complice di nessun pregiudizio, grazie al fatto di riuscire a rimanere aderente alle cose così come sono e anche, allo stesso tempo, di saper restare fedele al proprio sentimento della vita.

Comunque sia, questo è il punto cui volevo arrivare: questa curiosità, questa libertà, questa ricerca della verità, sono il vero minimo comune denominatore fra il suo lavoro teatrale e il suo lavoro di scrittore: rincorre perpetuamente le cose per cercare di raccontarle «così come sono». Ma, poiché «così come sono» (Pirandello direbbe *nude*) è impossibile raccontarle, avviene che *le cose così come sono si cambiano sulla sua chitarra azzurra*. Proprio così. Del resto, se vi ricordate, vi avevo promesso due rivelazioni, e la seconda è proprio questa: Andrea Camilleri, come avrebbe detto Wallace Stevens, possiede una fantastica chitarra azzurra. Alla sua *chitarra azzurra* non ha mai, per la nostra fortuna di lettori, rinunciato. Gli serve per cantare le cose così come sono, e non può, e non vuole, farne a meno.

Altri, sicuramente meglio di me che sono solo e felicemente un lettore, potranno approfondire il rapporto tra verità e *chitarra azzurra* nell'attività letteraria di Andrea. Io mi limito a segnalare che questa *chitarra azzurra* se l'è fabbricata nel suo lungo apprendistato teatrale: odora di polvere di palcoscenico.

Per meglio condurvi là dove intendo arrivare, a questo punto non c'è niente di meglio che invitarvi a leggere una storia che mi raccontò qualche anno fa e che, a mio parere, ha a che vedere con tutto il suo lavoro (teatrale, di scrittura e di insegnamento), e inoltre contiene qualcosa di importante di cui gli sarò debitore per sempre. La intitolerei *Il riccio in gabbia*. Anche in questo caso si tratta di una storia vera, nel senso che racconta qualcosa che gli capitò alcuni anni fa. Andrea si era costruito una casa per le vacanze in un piccolo paese sul Monte Amiata, Bagnolo. Stavamo esattamente lì, a Bagnolo, per l'appunto parlando di definizioni, ed ecco le sue parole così come me le disse quel giorno d'estate:

... definire è sempre limitare, confinare, mettere paletti. Tu dici: definiamo questo territorio, questo concetto e poi ci mettiamo tranquilli a ragionare. Ma in realtà quello che stai cercando di imprigionare dentro poi scappa. Ti racconto un episodio bellissimo che è successo proprio qui a Bagnolo. Avevamo da risolvere il problema delle vipere. Ci spiegarono che le vipere si possono combattere in diversi modi. Per esempio coi tacchini. Così mi pigliai due tacchini e passai una giornata d'inferno a placcare i tacchini che volevano assolutamente scappare. «No» dissi. «Non ci sto» e di tacchini non se ne parlò più. Allora ci mandarono una certa quantità di ricci che, naturalmente, dopo un po' se ne andarono per i fatti loro.

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».

Io, che non ero della sua idea, replicai:

«Ma, nel momento in cui hai ingabbiato il riccio, la sua utilità, che è quella d'andarsene in giro per la campagna ad ammazzare vipere, viene a cadere. Se tu lo tieni in gabbia, il riccio, poi devi aspettare che la vipera entri dentro la gabbia di sua spontanea volontà, il che, praticamente, sarebbe un suicidio. Non ha senso avere un riccio in gabbia».

Ma lui non volle sentire ragioni. Niente da fare: «Io ingabbio il riccio». E allora siccome il riccio s'era trovato momentaneamente vicino alla sua casa, gli mise una coperta sopra e – non sto scherzando, Rosetta m'è testimone – costruì un'enorme gabbia attorno. Essendo uno scultore tra l'altro fece una gabbia bellissima.

Alla fine la scena che si poteva vedere era questa: Canevari e il riccio dentro la bellissima gabbia e lui che non riusciva più a uscirne. Esattamente come ne La giara di Pirandello... S'era chiuso in gabbia.

Quando poi, piano piano, sollevò la coperta si accorse che il riccio non c'era più. Mentre lui era impegnato a costruire la gabbia il riccio aveva scavato una galleria e ora si trovava fuori e lo guardava... Guardava da fuori la gabbia questo strano signore che aveva cercato d'imprigionarlo e che adesso era lì dentro.

Non è una storia che mi sono inventata, è assolutamente vera. Qual è la follia? Tentare d'imprigionare il riccio perché invece, nella gabbia, ci rimani prigioniero tu. Puoi farne di gabbie, di confini, di definizioni, ma i ricci continuano ad andare per i fatti loro. Heisenberg ha dimostrato che il fenomeno si modifica solo perché noi lo osserviamo. Fi-

gurati cosa succede quando diamo una definizione. Quando io la definisco, la cosa non è più quella, è già diventata un'altra...

Ebbene, come ho già detto Andrea è stato per tanti anni un insegnante di teatro ed io ho conosciuto molti dei suoi allievi. Nessuno di loro si sentì mai chiuso in una gabbia, perché Camilleri non le fabbricò, né imprigionato in un metodo, perché grazie a lui ne conobbero tanti. Così oggi, che sono diventati attori o registi, come quel riccio continuano ad andar liberi per il mondo e per i fatti loro: liberi e curiosi. Ma, a differenza di quel riccio, non hanno avuto bisogno di inventarsi vie di fuga perché, per loro fortuna, potevano usare le tante costruite e raccontate dal proprio maestro.

Mi rimane adesso l'ultima parola che ritengo collegata indissolubilmente al *talento* di Camilleri: la parola felicità. Ancora una volta è inutile che mi provi a dirlo meglio di Chesterton che, concludendo quel saggio che sto saccheggiando, si chiese quale fosse *il significato vero dell'opera di Stevenson*. Ecco quale fu la sua risposta:

Prima di tutto credo che sia una specie di impulso di libertà; e in particolare, un impulso di ricerca della felicità. La sua è una difesa della possibilità di essere felici e una risposta alla domanda «Può un uomo essere felice?».

Anche l'avventura teatrale e letteraria di Camilleri (proseguo adesso nel gioco che già conoscete, sostituendo il nome di Andrea a quello del genio scozzese e facendo poche altre modifiche), secondo me *si può interpretare come una risposta a questa domanda decisiva. Una risposta molto curiosa*. Simile a quella di quel riccio:

cioè una fuga. La fuga di un prigioniero da due prigioni: quella del pessimismo e quella dei metodi.

Prima di tutto, quella di Camilleri fu una reazione contro il pessimismo che troppo spesso veniva (e purtroppo ancora oggi viene) ostentato come fosse un sinonimo di cultura.

Poi fu una reazione di insofferenza verso i metodi (e in teatro Camilleri ne trovò tanti) quando, anziché come ipotesi fra tante, come strumenti da utilizzare con competenza, come istruzioni per giocare meglio, vengono utilizzati come ricette che possono risolvere tutto. Contro il metodo così concepito, Camilleri, aiutato dalla pratica di palcoscenico, ha elaborato un suo personale stile che, sostengo, deve molto alla necessariamente leggera libertà che è richiesta per fare teatro. Chiamerò questo stile: *rappresentazione multipla della realtà*. Fu il teatro infatti a chiedergli di esercitarsi nella moltiplicazione dei punti di vista e a non accontentarsi mai di nessuno: chi ha ragione, Creonte o Antigone? Il signor Ponza o la signora Frola? In teatro non lo si sa, non lo si può decidere, oserei dire: non lo si deve decidere.

Camilleri quindi, trovatosi davanti a quelle gabbie in cui possono trasformarsi i metodi, accettò la sfida che, prima Pirandello e Brecht e poi l'epistemologia contemporanea, gli ponevano.

Scoprì che, come dice Paul Feyerabend – autore non per caso di un libro intitolato *Contro il metodo* –, *anything goes*: qualsiasi cosa va bene, ogni caso è diverso, non esistono leggi generali cui possiamo affidarci. Lo sa bene, del resto, un personaggio che Andrea conosce bene, il commissario Maigret. Anche per lui *anything goes* e in *Stan l'assassino* infatti così risponde al suo capo che gli chiede se ha un piano preciso per incastrare una banda di gangster:

«Sa, capo, da molto tempo io e le idee non andiamo d'accordo. Vado, vengo, fiuto possibili piste. Ma chi crede che sia in attesa dell'ispirazione prende una cantonata. Aspetto solo che succeda qualcosa, e prima o poi succede sempre. Basta solo essere nel posto giusto al momento giusto e saperne approfittare...».

Il teatro, che si sforza di raccontare le relazioni fra gli uomini non soltanto su carta ma «dal vivo» e «nel» vivo, che ci svela il mondo come complessità irriducibile, ha aiutato Camilleri proprio in questo: a rappresentare, il più possibile simultaneamente, le ipotesi che gli uomini formano sulle proprie vicende. È stato grazie al teatro che Andrea ha potuto sviluppare quella sua arte della rappresentazione multipla che si trova in tutto il suo raccontare.

Cosa voglio dire in sostanza? Che Camilleri ha fiducia che il mondo così com'è lo si possa raccontare, che la verità si possa rintracciare, come fa Maigret, come fa Montalbano: a patto però che si provi a raccontarlo da più prospettive e soprattutto a patto che sia chiaro che ciò che si deve provare a fare è migliorarlo. Perché se non si prova a migliorarlo si rinuncia a cercare la cosa più importante di tutte: la felicità.

Perciò, insofferente davanti ai metodi che riducono la complessità dell'umano, annoiato a morte dal pessimismo, quand'ancora era giovane, Camilleri, proprio come Stevenson, ebbe uno scatto improvviso di *impaziente desiderio di salute: come una scossa di scetticismo riguardo allo scetticismo*. Si rese conto che *non c'è proprio niente da fare con il nulla: non ci si ricava niente...*

Avvenne così che, per gran parte della sua vita, e comunque per quella parte che gli fu necessaria a costruire il proprio *talento*, Andrea si installò felicemente nel teatro: fu quello il luogo dove, proprio perché

non c'è niente, poteva accadere tutto: *anything goes*. Così il teatro, luogo della ricerca perenne e inesausta, della curiosità e del gioco, lo ripagò diventando la sua casa. Quella fu la sua evasione: un'evasione riuscita che, come era inevitabile, lo condusse poi a inoltrarsi nel territorio infinito delle storie, che divenne la sua seconda casa.

Perché questo è ciò che noi teatranti troviamo nel teatro, non una storia ma il luogo dove le storie si moltiplicano: il luogo cioè *della prima e più antica gioia dell'umanità*.

Ciò che intendo non si può descrivere meglio di come abbia già fatto Omero:

*Alcinoo potente, gloria di tutto il popolo,
Questa è cosa bellissima, ascoltare un cantore
Com'è costui, che ai numi per voce somiglia.
E io ti dico che non esiste momento più amabile
Di quando la gioia regna tra il popolo tutto,
e i convitati in palazzo stanno a sentire il cantore,
seduti in fila; vicino son tavole piene
di pane e di carni, e vino al cratere attingendo,
il coppiere lo porta e lo versa nei calici:
questa in cuore mi sembra la cosa più bella.*

(*Odissea*, canto IX, vv. 2-11)

Questo, credo, è stato per Camilleri il teatro: la voce di qualcuno che racconta una storia davanti a un popolo che ascolta per capire. Nessuno, neanche lui, sa se il mondo tornerà mai ad amare questa semplicità in cui il teatro e le storie si incontrano e si moltiplicano nel *profondo desiderio di raggiungere la felicità*.

Chesterton ci sperava. Sperava che, anche se *ci viene ripetuto sempre, da individui presuntuosi e progressisti d'ogni tipo che l'umanità non può tornare indietro*, sarebbe venuto il tempo in cui saremmo riusciti a ritrovare

quella semplice condizione. Del resto, diceva, se il mondo non avesse tentato di ritornare giovane, allora l'umanità non sarebbe andata da nessuna parte.

«*Può un uomo essere felice?*», si è chiesto, secondo la mia teoria, Andrea tanto tempo fa.

«Sì», è stata la risposta che si è dato, «purché sia curioso di ascoltare e raccontare le storie per cercarvi la verità. Soltanto così sarà libero».

3. Adesso che mi sono tolto il dente, cioè ho detto ciò che davvero volevo dire mettendo le mie carte tutte sul tavolo, posso passare a parlarvi dei sette testi teatrali che trovate qui raccolti. Ma non preoccupatevi, lo farò sinteticamente perché, grazie al prezioso lavoro di Annalisa Gariglio, già sarete accompagnati nella vostra lettura dalla storia della loro genesi e da una piacevole passeggiata nelle altre principali avventure teatrali di Andrea Camilleri.

Scoprirete tante cose interessanti di lui e, forse, che le categorie che ho utilizzato, pur se eccentriche, trovano qualche importante conferma nei racconti dell'autore sulla loro genesi.

Anything goes: un'attrice, un luogo, una storia, e subito l'immaginazione di Camilleri si mette in movimento con l'usuale curiosità. È il caso de *La signora Leuca*, che nasce per la suggestione di lavorare con Ida Carrara; de *Il vitalizio*, che viene scritto per rispondere a una richiesta d'aiuto d'un attore amico; di *Requiem per Chris*, che non sarebbe stato composto se non fosse nata una certa amicizia ad una cena.

Inutile affannarsi a cercare un filo che colleghi i sette testi, se non vi pare sufficiente quello del caso, quello

dell'amicizia, quello del desiderio di collaborare con un altro artista, quello di conoscere un altro spicchio di umanità. Se questo c'è, allora tutto può andare bene perché la sua miccia si accenda.

A Maurizio Iacono e al sottoscritto fu sufficiente una lettera e una telefonata: «Andrea, ti andrebbe di scrivere qualcosa per l'anniversario della spedizione dei Mille?». E lui, subito immaginò la *Tavola rotonda* tra Bardi e Bianciardi. Quando poi ce la lesse a Bagnolo, interpretando tutti i personaggi, alla mia domanda su come avesse avuto un'idea così semplice e al tempo stesso ricca di conseguenze, rispose, come stupito dalla mia ingenuità, con un pudico: *Basta sapere dove cercare*.

Ma io, su questo punto non sono d'accordo con lui: non è affatto sufficiente sapere dove cercare. Infatti, da quel momento in poi, trovato l'inesco e a miccia accesa, per Camilleri inizia un altro processo. Il suo *talento*, quello appreso in teatro, una volta messo in moto si esercita in due direzioni che la sua bussola non manca mai di indicargli: da un lato in una precisa adesione alle cose così come sono, senza ricerche di effetti, senza mai voler stupire; dall'altro in ciò che più gli sta a cuore: convincerci che si può essere liberi, che per esserlo occorre cercare la verità, e che soltanto così si può essere felici. Ecco dunque che negli adattamenti pirandelliani (ma anche nella *Recitazione del caso di Pietro Pagolo Boscoli e di Agostino Capponi* e ne *Il quadro delle meraviglie*) l'adesione ai testi originali è sempre perfetta. Non troverete mai ricerca di originalità fine a se stessa. Orazio Costa ne avrebbe provato orrore e perciò le libertà che Camilleri si prende sono sempre funzionali alla restituzione scenica. Le domande che Andrea si fa sono soltanto due: di cosa ha bisogno l'attore? Di cosa ha bisogno lo spettatore? Insomma, in un certo senso, An-

drea ha fatto sua la frase in cui Luca della Robbia descrive il suo intervento di testimonianza: *sappia ciascuno che leggerà il presente ricordo, che li può prestar fede come a cosa vera e senza passione recitata, perché mi farei non poca coscienza di scrivere bugie, massime in tal materia...* Anche lui vuol essere un testimone.

Perfino quello che è uno degli interventi drammaturgici più significativi, cioè ne *La signora Leuca* la decisione brechtiana di far parlare in terza persona i personaggi, si svolge nel segno di un totale rispetto delle atmosfere e degli obbiettivi di Pirandello. Si può immaginare la vertigine dello spettatore quando Ida Carrara passò dalla terza alla prima persona. Ed anche la scelta del dialetto girgentano per *Il vitalizio*, Camilleri la prende per il desiderio di meglio aderire alla volontà di Pirandello: restituire cioè il *sentimento* e non soltanto il *concetto* delle vicende e dei personaggi.

Ecco perché, al termine della straordinaria avventura di *Outis Topos* – una drammaturgia che fa della verità quasi un'ossessione – non si può fare a meno di desiderare di provare davvero a migliorarlo il mondo.

Per finire – anche se non ne avrei voglia –, devo però ritornare su quella minacciosa avvertenza preliminare che vi ho fatto.

Avevo detto, e lo confermo, che questi testi sono tutti quanti scritti per essere «detti» e non «letti». Spero che ciò non vi abbia spaventati. La fatica che vi richiederanno sarà infatti una fatica gioiosa: quella di riconciliarvi con la vostra voce. Non sforzatevi perciò di non disturbare chi vi sarà vicino, che siate comodamente seduti a casa vostra o in viaggio su un treno. Se vi verrà (e spero che vi verrà) la voglia di pronunciarli a voce alta (o anche soltanto sussurrata), non inibitevi. Non fatevi intimidire da chi, *civilino*, vi guardasse storto. Ricordatevi

com'è che abbiamo imparato a leggere: a voce alta. Riappropriatevi della vostra bellissima voce. E poi, se siete genitori, vi prego, non chiedete più ai vostri figli di leggere silenziosamente. Si tratta di uno sciocco pregiudizio tutto borghese. Le parole son fatte per viaggiare nell'aria e nel vento. Questo si ostina a fare il teatro. E così dovrete fare con questi testi.

Se lo farete scoprirete poi che anche il sangue si muove e il corpo si risveglia. E insieme al corpo vi si modificherà l'idea dello spazio intorno a voi. La vostra poltrona diventerà un palcoscenico e l'immaginazione vi porterà lontano.

Buon viaggio nel viaggio teatrale di Andrea Camilleri.

ROBERTO SCARPA

10 giugno 2013

Il libro di Gilbert Keith Chesterton cui faccio riferimento più volte è *Robert Louis Stevenson* ed è stato pubblicato da Rubbettino Editore nel 2012. La storia del «riccio in gabbia» la si può trovare in *L'ombrello di Noè. Come si diventa scrittori a teatro*, Rizzoli BUR, 2013.