

CHIARA FERRARA, «Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri

Nei tre anni che vanno dal 2007 al 2009 viene pubblicata per i tipi Sellerio quella che lo stesso Andrea Camilleri ha denominato 'trilogia delle metamorfosi'. Si tratta di tre romanzi – in ordine d'uscita, *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* e *Il sonaglio*¹ – in cui l'autore recupera e amalgama tradizioni differenti: da quella del 'cunto' siciliano e dell'oralità leggendaria, alla tradizione classica e fiabesca, fino alla modernità di Pirandello, Landolfi, Soldati e Tomasi di Lampedusa². Elementi fantastici e dato storico si coniugano alla perfezione, rendendo, se non comprensibile razionalmente, di certo accettabile *naturalmente*, le metamorfosi femminili che accomunano questi testi: della donna-sirena, della donna-albero e della donna-capra³.

La tradizione greco-latina, in particolare, recuperata principalmente attraverso la letteratura mitologica, gioca un ruolo di primo piano, unitamente ai ricordi d'infanzia dell'autore⁴. *Maruzza Musumeci* è una storia di sirene, o meglio, è *la storia*, che racconta

¹ In bibliografia vengono specificate le edizioni consultate delle opere. In corso testo, invece, per comodità, indichiamo esclusivamente il titolo e le pagine da cui sono tratte le citazioni.

² Ci limitiamo in questa sede a segnalare soltanto i titoli di opere che potrebbero aver avuto un influsso non marginale nella costruzione della trilogia: ricordiamo, quindi, per *Maruzza Musumeci*, *La verità sul caso Motta* di Soldati e *Lighea* di Tomasi di Lampedusa, i cui protagonisti entrano in contatto con delle sirene; per *Il casellante*, la commedia *L'innesto* di Pirandello; per *Il sonaglio*, infine, *La pietra lunare* di Landolfi.

³ Sarebbe più opportuno parlare di metamorfosi, a nostro parere, soltanto in un caso, e cioè quello del *Casellante*, l'unico testo, fra i tre, in cui si realizza la trasformazione di un essere, il passaggio da una forma all'altra – in questo caso da donna a pianta. Se in *Maruzza Musumeci* le sirene non mostrano la loro vera natura, e lo stesso Gnazio non vede mai la 'coda' di sua moglie, nel *Sonaglio* più che una metamorfosi sembra verificarsi una sorta di metempsicosi, per cui la capretta Beba, morendo, si 'reincarna' in Anita, che da quel momento, infatti, assume gli stessi atteggiamenti dell'animale.

⁴ Si veda quanto dichiara Camilleri, per esempio, nella nota posta alla fine di *Maruzza Musumeci* («Mi sono voluto riraccontare una favola. Perché, in parte, la storia del viddrano che si maritò con una sirena me l'aveva già narrata, quand'ero bambino, Minicu, il più fantasioso dei contadini che travagliavano nella terra di mio nonno. Minicu mi raccomandava spesso di chiudere gli occhi 'pi vidiri le cosi fatate', quelle che normalmente, con gli occhi aperti, non è possibile vedere», p. 151) o a proposito della scena iniziale del *Casellante* in

l'eterno incontro con Ulisse⁵ e la riappacificazione, questa volta, con l'umanità per mezzo di Gnazio Manisco, contadino, uomo di terra, anti-Ulisse per eccellenza, che pure sposa – e poi genera – una sirena. Nel *Sonaglio* il pastore Giurlà Savatteri impara a leggere un unico libro, il *De rerum natura* di Lucrezio. *Il casellante*, infine, sembra essere costruito sulla scorta di un classico specifico: le *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone⁶. Del celeberrimo poema del I secolo d.C., pietra miliare della letteratura non solo italiana ma mondiale, Camilleri sembra ricordarsi non soltanto nella descrizione del progressivo mutamento della protagonista in albero, ma, come tenteremo di dimostrare, anche e soprattutto nell'articolazione strutturale e testuale, quasi sintattica, del romanzo.

Protagonisti sono i coniugi Nino Zarcuto e Minica Olivieri: lui gestisce uno dei tre caselli posti fra Vigàta e Sicudiana e di domenica suona il mandolino con il suo amico Totò, allestendo concertini nel salone del miglior barbiere di Vigàta; lei ha «'na facci da mogliere, ma [è] 'na gran travagliatrice» (*Il casellante*, p. 17): si occupa della casa, cucina, fa lavori di sartoria e si prende cura di un piccolo orto. Desiderano avere un figlio, ma trovano delle difficoltà a causa della debolezza di Nino. Grazie ai rimedi della gnà Pillica, Minica rimane incinta. La gravidanza sembra proseguire senza ostacoli ma una notte, mentre Nino è trattenuto in cella dal cavalier Ingargiola, fervido sostenitore del fascismo, viene violentata e brutalmente aggredita dal nuovo vicino casellante, Michele Barrafato. «Naturalmente, ha perso il bambino» (p. 85) e subisce un'isterectomia: non potrà più avere figli. Da questo momento la storia viaggia su due binari paralleli: da un lato il dolore di Nino e la voglia di vendetta che sfociano, accuratamente incanalati da don Simone Tallarica, esponente della mafia locale, nel feroce assassinio di Barrafato; dall'altro lo strazio di Minica, pietrificata, alienata dalla sua stessa vita, che decide deliberatamente di diventare albero per poter realizzare la sua aspirazione alla maternità. Alla fine un bambino arriverà, figlio della guerra

un'intervista concessa a Bonina (2012) («La corsa dal treno al mare per farsi il bagno e quindi riprendere il treno in movimento è un classico della prima giovinezza mia e di tanti amici miei», p. 444).

⁵ Andrea Camilleri lo dichiara apertamente: «Certo che lo conosco: è sempre Ulisse, Aulissi. Talvolta muore, talvolta no, talvolta viene mangiato dalle sirene, talvolta si salva. E la leggenda continua» (cfr. Bonina, 2012, p. 414).

⁶ Anche nel *Sonaglio*, in verità, trapela un'eco ovidiana: basti pensare a Ernesta che, aiutando a mungere le capre, «contava cose passate dell'antichitate, di quando gli dei potivano cangiarisi e cangiare a volontà le pirsoni in àrboli e armàli e diciva di come 'na beddra picciotta addivintò alloru e di come 'n'otra fimmina addivintò tarantola» (*Il sonaglio*, p. 82).

e dei bombardamenti, figlio della violenza, del dolore, dell'ostinato desiderio di essere madre, anche. O semplicemente come un miracolo in una grotta, alla luce fioca delle candele, il 24 dicembre 1942.

Uno stupro e una metamorfosi in albero, seppur incompleta: questi i due elementi principali che caratterizzano la vicenda e che non possono non riportare alla mente il celeberrimo mito di Apollo e Dafne così come è stato raccontato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (I, 452-567). E della ninfa mutata in alloro si ricorda anche Nino in un momento di sconforto:

Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiava. E non si potiva cangiare da vivo? S'arricordò che alle scole limentri 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'addrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo potivano fari, pirchè ora l'omo non ne era cchiù capace? (pp. 128-129).

Camilleri riscrive il racconto ovidiano trasportando il tempo eterno del mito in un momento storico ben preciso, il 1942, in una Sicilia dilaniata dalla mafia e dal fascismo, e dandone esiti ben diversi: la violenza carnale si consuma, la mutazione, sebbene interrotta sul piano fisico, si realizza in un senso differente e la vicenda si conclude con un lieto fine, determinando lo scarto che trasforma il mito in 'cunto' popolare.

La ripresa della matrice ovidiana, tuttavia, si realizza anche nella riproposizione di un'altra metamorfosi, quella di Niobe in pietra: come la madre che, dopo aver visto morire i propri figli per aver offeso la dea Latona, viene mutata in roccia, Minica resta 'pietrificata' dall'atrocità del suo destino. Non mangia, non parla, non si dedica più a nessuna delle sue quotidiane attività, non è neppure in grado di versare lacrime; si abbandona al dolore, inerme, almeno fino a quando non prende la decisione di dare frutti mediante la terra, come una generazione naturale.

Ma Minica non chiangì né allora né appresso.

A Nino parse che la sorgenti delle lagrime, dintra di lei, si era asciucata di colpo, doviva essiri addivitata tutta asciutta come il deserto. Non chiangì manco quella volta che, mentri cucinava, il cutteddro puntuto le cadì dalla mano e le si 'nfilò dritto nel pedi mancino. Niscì tanto sangue che Nino s'appagnò e accomenzò a darle adenzia con mano trimanti, e lo spirito col quali disinfitò a longo la firita doviva abbruscicare assà, ma lei nenti, né 'na lagrima né un lamento, né ai né bai (p. 114).

Minica come nuova Niobe dunque – come suggeriscono l'autore e la quarta di copertina firmata da Salvatore Silvano Nigro –, sebbene poi perda l'unico tratto umano che la sua corrispettiva mitica aveva mantenuto pur nella sua forma rocciosa, le lacrime; e Minica come moderna Dafne, che attua la metamorfosi senza poter chiedere aiuto ad alcuna divinità, ma con una precisa affermazione di volontà, e di essa si serve, in una chiave tutta ovidiana, come di un fatto positivo per porre rimedio a un turbamento (Perutelli, 2000a, p. 127).

La metamorfosi, d'altra parte, non riguarda soltanto Minica. In senso lato, anche Nino resta coinvolto in un processo di trasformazione, ancora una volta come conseguenza della violenza perpetrata da Barrafato. Nino è un brav'uomo con solidi principi. Non appena viene a conoscenza di quanto è accaduto a sua moglie, il primo impulso è quello di denunciare immediatamente il collega alle forze dell'ordine. A fargli cambiare idea è don Simone che, dopo aver illustrato tutte le possibili attenuanti e aver prospettato per Barrafato una pena di massimo cinque anni, gli insinua profondi dubbi sulla validità ed efficacia della giustizia, sentenziando con fermezza: «No, in questo spicifico la liggi non è cosa» (p. 93). Inizia qui la metamorfosi di Nino: non accetta ancora l'offerta di don Simone per 'occuparsi' di Barrafato, vuole rifletterci, ma intanto ha cominciato ad accogliere in sé l'idea secondo cui la legge non gli sarà d'aiuto. Lo scarto che determina la sua definitiva risoluzione per vendicare personalmente Minica è la presa di coscienza del dolore che lei ha patito e ancora patirà. E allora decide: «ai sirpenti vilinosi ci si scrafazza la testa. [...] A questo sirpenti la testa gliela voglio scrafazzare io»⁷ (p. 96). La brutalità della vita, il dolore dilaniante, la sfiducia nella giustizia e nello Stato trasformano Nino da essere pacifico ad assassino. È una

⁷ Ci preme segnalare che in *Metamorfosi* I, subito prima della vicenda di Apollo e Dafne, Ovidio descrive l'uccisione del Pitone, *incognita serpens*, da parte dello stesso dio – che mai prima di allora aveva usato l'arco – e da questi ricordato, peraltro, anche nella scena della contesa con Cupido inserita con funzione proemiale nell'episodio riguardante la ninfa. Ci pare di poter cogliere una forte assonanza fra Apollo e Nino, personaggio che sembra essere costruito sulla scorta della divinità greca. Riportiamo di seguito i versi ovidiani circa l'uccisione del serpente: «Hunc deus arquitepens et numquam talibus armis / ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus / mille gravem telis, exhausta paene pharetra, / perdidit effuso per vulnera nigra veneno» («Febo, il dio con l'arco, ma che fino ad allora di quell'arma / s'era servito solo contro camosci e caprioli in fuga, / lo seppellì di frecce e svuotò quasi la faretra per ucciderlo, / facendogli sprizzare veleno dalle nere ferite» I, 441-444); e ancora: «qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti, / qui modo pestifero tot iugera ventre prementem / stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis» («a me che so assestare colpi infallibili alle fiere e ai nemici, / a me che con un nugolo di frecce ho appena abbattuto Pitone, / infossato col suo ventre gonfio e pestifero per tante miglia» I, 458-460).

metamorfosi interna, che non prevede il trasferimento da una forma a un'altra, ma non è meno radicale.

Peraltro, come ha acutamente colto Henar Velasco López (2018), questo tratto feroce di Nino ricorda la natura 'vendicatrice' di Apollo, pronto a uccidere chi ha fatto del male ai suoi affetti⁸. Con il dio greco il giovane casellante condivideva anche il legame con la musica: nonostante la perdita di due dita riesce «a sonari il mandolino come un dio» (p. 17), e lo strumento diventa un chiaro riferimento alla lira, uno dei principali attributi di Apollo. Allo stesso tempo l'altro casellante, Barrafato, ripropone la tradizione dell'Apollo 'violentatore', attratto dal bell'aspetto delle sue amanti e pronto a possederle anche contro la loro volontà; inoltre, è lui a causare la morte del bambino che aspetta Minica, proprio come Apollo assassina i figli di Niobe. Sembra che l'autore abbia voluto scindere nei due personaggi maschili che interagiscono con Minica la duplice natura apollinea.

Se nel *Casellante*, quindi, Camilleri opera una parziale riscrittura delle *Metamorfosi*, fondendo due dei più noti fra i miti ivi raccolti e dandone esiti sensibilmente differenti, è prevalentemente nella descrizione dell'aggressione subita da Minica e della sua progressiva trasformazione in albero che affiora con maggiore evidenza l'eco del poeta latino. Proponiamo di seguito, posti a fronte, il testo delle *Metamorfosi*⁹ e quello del *Casellante*, evidenziando con corsivi, neretti e sottolineature, i tratti comuni:

Metamorfosi, I

Il casellante

] *Fugit ocior aura*
illa levi neque ad haec revocantis verba
resistit (vv. 502-503)¹⁰.

Aspetta ancora un'orata, un'orata e
mezza, po' la preoccupazioni le crisci tanto
che, scàvusa come s'attrova e in cammisa da
notti, nesci e *si metti a curriri* binario binario
verso l'unica pirsona dei paraggi che
considera amica. [...] tò moglie *circò di*
scappari, arrivò a scinniri sutta, ma Barrafato
la raggiungì [...] (p. 91).

Plura locuturum timido Peneia cursu

⁸ Esempio, in questo senso, può essere la morte violenta del gigante Tizio, ucciso proprio da Apollo per aver tentato di abusare di sua madre Latona. È giusto porre in evidenza, tuttavia, un aspetto fondamentale che segna la differenza fra la natura del dio e quella di Nino: contrariamente ad Apollo, infatti, il giovane è 'soltanto' la mano esecutrice che si scaglia su Barrafato, non l'ideatore del castigo.

⁹ Le traduzioni proposte sono quelle di Mario Ramous (1999).

¹⁰ «Ma lei fugge / più rapida d'un alito di vento e non s'arresta al suo richiamo».

fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit.

Tum quoque visa decens: nudabant corpora venti,
obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
et levis impulsos retro dabat aura capillos,
auctaque forma fuga est (vv. 525-530)¹¹.

Qui tamen insequitur, pennis adiutus amoris
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
inminet et crinem sparsum cervicibus adflat.

Viribus absumptis expalluit illa, citaeque victa labore fugae, spectans Peneidas undas (vv. 540-544)¹².

Vidiva a Minica che *curriva dispirata e scantata* nello scuro della notte 'nsangulianosi i pedi supra alle petri della massicciata... (p. 93).

e po' la vidiva scinniri la scala facenno voci che **nisciuno potiva sintiri** e Barrafato che *l'arraggiungiva, l'agguantava per i capelli* [...] (p. 93).

A una comparazione diretta dei testi, Ovidio risulta maggiormente dettagliato nella descrizione della fuga di Dafne: indugia sui particolari della veste rigonfia, del corpo scoperto dal vento e dei capelli scompigliati. Camilleri, invece, si limita a dare brevi indicazioni, peraltro molto generiche, specificando soltanto l'abbigliamento della donna – Minica indossa una camicia da notte, per cui si può facilmente immaginare che nella corsa sfrenata la sua veste si gonfi in modo molto simile a quella di Dafne – e il suo essere scalza. Come vedremo, tale insistenza sui piedi – piedi nudi, piedi veloci, piedi-radici – è un aspetto che ricorre frequentemente sia nel testo latino sia in quello siciliano.

Altro tratto che accomuna Dafne e Minica è la paura: l'una procede con *timido cursu*, l'altra è «dispirata e scantata». Questa descrizione dello stato d'animo delle due protagoniste, tuttavia, non è diretta ma filtrata. In entrambi i casi, infatti, gli autori descrivono la scena non dalla prospettiva della donna inseguita, bensì secondo un punto di vista maschile: Apollo in Ovidio, Nino in Camilleri. Abbiamo già avuto modo di segnalare le assonanze fra questi personaggi; in tal caso, tuttavia, essi si collocano su due piani sensibilmente differenti, poiché Apollo appare nella veste di 'aggressore', mentre Nino in

¹¹ «Di più avrebbe detto, ma lei continuò a fuggire / impaurita, lasciandolo a metà discorso. E sempre bella era: il vento le scopriva il corpo, / spirandole contro gonfiava intorno la sua veste / e con la sua brezza sottile le scompigliava i capelli / rendendola in fuga più leggiadra».

¹² «Ma lui che l'insegue, con le ali d'amore in aiuto, / corre di più, non dà tregua e incombe alle spalle / della fuggitiva, ansimandole sul collo fra i capelli al vento. / Senza più forze, vinta dalla fatica di quella corsa / allo spasimo, si rivolge alle correnti del Peneo».

quella di marito della donna violata. Per questo motivo le descrizioni rivelano profonde difformità: il dio, che insegue Dafne ed è arso d'amore, vede la sua bellezza accrescersi nella fuga sfrenata (*auctaque forma fuga est*); Nino, invece, che prova a immaginare e a ricostruire la scena nella sua mente, si sofferma sul terrore e sulla disperazione di Minica, acuite ulteriormente dall'oscurità densa e impenetrabile e dalle ferite ai piedi sanguinanti. Benché, poi, per entrambi gli aggressori, e cioè Apollo e Barrafato, il primo contatto con la donna avvenga attraverso i capelli, i loro gesti appaiono fra loro profondamente diversi: il primo, che ansima sulla nuca di Dafne (*crinem sparsum cervicibus adflat*), è evidentemente preso dalla passione; il secondo, invece, agguanta Minica per i capelli con fare violento, tant'è che la aggredirà brutalmente e cercherà di ucciderla.

La fatica per la corsa irrefrenabile da un lato e il terrore dall'altro portano entrambe le donne a chiedere aiuto: quella di Dafne è una richiesta ben indirizzata, una preghiera rivolta alle *Peneidas undas* affinché mutino il suo aspetto (*qua nimium placui, mutando perde figuram*, v. 546); Minica, invece, lancia grida d'aiuto, «voci che nisciuno potiva sintiri» (p. 93). In questo caso si procede per opposizione: la preghiera di Dafne, che ha un destinatario specifico, viene esaudita, mentre nel caso di Minica non solo non esistono divinità da invocare, ma non vi sono neanche esseri umani che possano accorrere in suo aiuto. Lo scarto si consuma tutto qui: le sue 'voci' restano inascoltate e per questo, a differenza della ninfa, la metamorfosi non può attuarsi come evento riparatore per una situazione di pericolo. La mutazione delle forme di Minica non sarà, lo ripetiamo, una *concessione* ma un *atto di volontà*.

Metamorfosi, I

Il casellante

Vix prece finita, torpor gravis occupat
artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos *braccia*
crescunt;
pes modo tam velox pigris radicibus
haeret,
ora cacumen obit: remanet nitor unus in
illa (v. 548-552)¹³.

'N'otra vota le fici tiniri le *vrazza*
appuiate alle forcelle e le tagliò con una
forbici i peli dell'asciddre.
«Ti stao potanno» le dissi.
'N'otra vota ancora le accorzò i
capiddri.
«'Sti ramuzzi erano addivintati troppo
longhi» [...]

¹³ «Ancora prega, che un torpore profondo pervade le sue membra, / il petto morbido si fascia di fibre sottili, / i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami; / i piedi, così veloci un tempo, s'inchiodano in pigre radici, / il volto svanisce in una chioma: solo il suo splendore conserva».

Quanno i **piduzzi** vinniro allo scoperto,
gli pigliò un sintòmo. Stavano veramenti
addivittanno radici! Ma com'era possibili?

Le dita, in punta, avivano perso ugna,
pelli e carni e ammostravano lo scheletro.
Erano come un paro di quasette sfunnate
che lassano nesciri fora le dita. Solo che ccà
invece vinivano fora l'ossiceddri, fini fini,
tanticchia giallusi e cummigliati a tratti di
macchiuzze viridi, 'na speci di muschio.
Sinni stavano piegati e avivano già artigliato
il tirreno (pp. 129 e 131).

Siamo ormai in piena metamorfosi. La Dafne ovidiana, presa da un immediato torpore, vede le proprie forme mutare gradualmente: il petto si ricopre di una molle corteccia, i capelli diventano fronde, le braccia rami, i piedi mettono radici e il volto si apre in una chioma; di umano conserva solo alcuni atteggiamenti, come la ritrosia alle carezze del dio e l'annuire con le foglie.

Crines, braccia e pes sono le tre componenti, fra quelle in mutazione poste in risalto da Ovidio, recuperate anche da Camilleri: nell'immagine di Nino che 'pota' sua moglie, ancora una volta le *vrazza*, poggiate su piccole asticelle di sostegno, sono rami, così come i *capiddri* sfrondati; infine i *piduzzi*, vere radici ricoperte di muschio, artigliano il terreno. Mancano, è vero, i due elementi del petto e del volto, ma una tale assenza si può facilmente comprendere tenendo conto del fatto che la trasformazione di Minica in albero rimane incompleta: il suo corpo fisicamente resta umano, è nel suo immaginario, condiviso per forza di cose, almeno apparentemente, anche da Nino, che subisce una metamorfosi.

Nella descrizione della dendromorfosi di Minica, dunque, la matrice ovidiana emerge con forza: come già il poeta latino, Camilleri narra una mutazione progressiva che si realizza nelle medesime categorie e si suggella con le stesse immagini. Quello degli *arborum braccia*, peraltro, è un *topos* che ha goduto di ampia fortuna non soltanto nel mondo classico – come testimoniano, per la trattatistica agricola, le occorrenze del nesso metaforico in Catone e Columella e, per l'epica, alcuni *loci* significativi riscontrabili in Catullo (64, 105 ss.), Virgilio (*Georg.* 2, 290 ss. e 2, 368 ss.; *Aen.* 6, 282 ss. e 12, 201 ss.) e Apuleio (*Met.* 11, 7, 4-5) – ma anche nelle letterature europee moderne – citiamo, su tutti, i due casi esemplari di Marcel Proust e Vittorio Sereni, rispettivamente in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, secondo tempo di *Alla*

ricerca del tempo perduto, e *Ancora sulla strada di Zenna*¹⁴. Anche all'interno dell'opera ovidiana, inoltre, non è soltanto nella metamorfosi di Dafne che ricorrono questi elementi: nel caso delle Eliadi (II, 340-366), per esempio, torna l'immagine della mutazione dei *pedes* in *radices*, del *crinis* in *frondes* e dei *braccia* in *rami*¹⁵; e ancora nella trasformazione di Mirra (X, 488-502)¹⁶ ricompare il sintagma *in braccia ramos*, questa volta ulteriormente precisato dalla contrapposizione fra *magnos* e *parvos*, nei quali mutano rispettivamente braccia e dita. Ovidio delinea in questo modo una vera e propria tipologia della metamorfosi in pianta, recuperata *in toto* da Camilleri non solo nelle componenti fondamentali ma, lo vedremo, anche nelle tecniche retoriche.

Particolarmente interessante è, poi, l'attenzione riservata da entrambi gli autori all'elemento 'piedi'. Sia Minica che Dafne sono caratterizzate, prima dell'avvento della dendromorfosi, da piedi veloci: l'una è raffigurata nell'atto della corsa, dell'altra si dice che ha *pes modo tam velox*. Nel *Casellante*, tuttavia, si riscontra una maggiore insistenza su tale parte del corpo, tanto che è proprio da qui che ha inizio il processo di metamorfosi.

Mangiava semprì di meno e quanno Nino arrinisciva a farle agliuttiri qualichi cosa, doppo tanticchia nisciva fora e vommitava. Spisso sinni stava nell'orto, ma non travagliava, non faciva

¹⁴ A proposito della fortuna del *topos* degli *arborum braccia* nella letteratura classica e moderna cfr. Perutelli (1985) e Turra (2017).

¹⁵ «] e quis Phaetusa, sororum / maxima, cum vellet terra procumbere, questa est / deriguise pedes ; ad quam conata venire / candida Lampetie subita radice retenta est; / tertia cu crinem manibus laniare pararet, / avellit frondes; haec stipite crura teneri, / illa dolet fieri longos sua braccia ramos» («] quando fra loro Fetusa, / la sorella maggiore, volendo prostrarsi a terra, lamentò / che le si fossero irrigiditi i piedi; premurosa Lampezie / cercò di avvicinarla, ma una radice imprevista la trattenne; / un'altra sul punto di strapparsi i capelli con le mani / divelse delle foglie. Questa si duole che un ceppo / le serri le gambe, quella che le braccia si protendano in rami», II, 347-352).

¹⁶ «Numen confessis aliquod patet; ultima certe / vota suos habuere deos. Nam crura loquentis / terra supervenit, ruptosque obliqua per unguis / porrigitur radix, longi firmamina trunci, / ossaque robor agunt, mediaque manente medulla / sanguis it in sucos, in magnos braccia ramos, / in parvos digiti; duratur cortice pellis. / Iamque gravem crescens uterum perstrinxerat arbor, / pectoraque obruerat collumque operire parabat: / non tulit illa moram, venientique obvia ligno / subsedit, mersitque suos in cortice vulnus. / Quae quamquam amisit veteres cum corpore sensus, / flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae. / Est honor et lacrimis, stillataque robore myrrha / nomen erile tenet nulloque tacebitur aevo» («Un dio che ascolta i rei confessi c'è; o almeno un nume che esaudi / l'ultima parte dei suoi voti. Mentre ancora parla, / la terra avvolge le sue gambe, le unghie dei piedi si fendono, / diramandosi in radici contorte, a sostegno di un lungo fusto; / le ossa si mutano in legno e, restando all'interno il midollo, / il sangue diventa linfa, le braccia grandi rami, / le dita ramoscelli; la pelle si fa dura cortecchia. / E già, crescendo, la pianta ha fasciato il ventre gravido, / ha sommerso il petto e sta per coprirle il collo: / non tollerando indugi, lei si china incontro al legno / che sale e il suo volto scompare sotto la cortecchia. / Ma benché col corpo abbia perduto la sensibilità di un tempo, / continua a piangere e dalla pianta trasudano tiepide gocce. / Lacrime che le rendono onore: la mirra, che stilla dal tronco, / da lei ha nome, un nome che mai il tempo potrà dimenticare»).

menti. Si stinnicchiava 'n terra e coi pedi nudi si mittiva a scavari il tirreno fino a quanno non li aviva completamenti 'nfussunati (p. 118, corsivi nostri).

Siamo ancora in una fase iniziale o, potremmo dire, quasi di progettazione della metamorfosi: Minica sta vagliando l'ipotesi di diventare albero per poter dare, in questo modo, i frutti sperati. Trascorre il suo tempo nell'orto ma, a differenza di quanto accadeva prima, non per coltivarlo: si stende sul terreno e scava a piedi nudi fino a infossarli. Poco alla volta comincia a nascere in lei l'idea di mutare forma: da donna ad albero. Non a caso la prima conseguenza è un disturbo alimentare: come le piante, Minica smette di mangiare. Il momento decisivo che segna l'inizio effettivo della metamorfosi – o, se si preferisce, della volontà di attuarla – coincide proprio col mettere radici:

Sò moglie tiniva l'occhi aperti però non lo vidiva. Aviva i pedi 'nfussunati 'n terra, ma stava addritta. Tiniva 'n mano il cato chino d'acqua e 'nni stava virsanno tanticchia nel tirreno che cummigliava i sò pedi. Forsi si voliva rinfriscari.

«Ma non è meglio se 'nfilì i pedi direttamenti dintra al cato?»

Lei girò sulo la testa.

«Dintra al cato? E come fanno a spuntarimi i radici dintra al cato?» (p. 118)

Da questo momento in avanti Minica assume atteggiamenti sempre più simili a quelli vegetali, o comunque indirizzati a trasformarla in una pianta. Già in questo momento Nino la vede con i piedi interrati, dritta come un arbusto. Non si muove e gira soltanto la testa, mentre si inaffia per farsi spuntare le radici. La sua è una metamorfosi graduale, che procede per fasi, secondo un asse verticale, dal basso verso l'alto. Nel passaggio successivo, infatti,

Minica era addritta, in cammisa di notti, novamenti 'nfussata nel posto del jorno avanti, ma il fosso ora era cchiù funnuto, le arrivava squasi alle ginocchia, pirchè se l'era fatto con lo zappuni che era 'n terra allato a lei (pp. 121-122, corsivi nostri).

Poco a poco la metamorfosi progredisce: se prima Minica infossava soltanto i piedi, ora è interrata fino alle ginocchia. È la sua risposta all'atto violento di Nino, che il giorno prima, accecato dalla rabbia, l'aveva *sdradicata*¹⁷. Il livello della terra cresce ancora, tanto da restare

¹⁷ La scelta lessicale dell'autore, naturalmente, non è casuale: Nino estirpa letteralmente sua moglie dal terreno, cerca di strapparla, in un estremo disperato tentativo, a quella sua folle idea di diventare albero. Egli, tuttavia, la combatte perché non ha ancora compreso la motivazione che sta alla base della fissazione di Minica. Crede che il dolore le abbia fatto perdere il senno. Quando, però, scoprirà che, nella visione di sua moglie, si tratta

«'nfussonata fino a mezza coscia» (p. 131); alla fine anche la sua pelle avrà il profumo dell'erba appena tagliata (p. 133).

Questo lento avanzare della terra, che a partire dai piedi sembra inghiottire il corpo di Minica, ricorda molto da vicino il processo metamorfico descritto da Ovidio nei casi di Mirra (X, 488-502) – la cui dendromorfosi comincia proprio con il nesso *nam crura loquentis / terra supervenit* (vv. 489-490), e dunque con la stessa immagine della terra che fagocita le gambe – e Driope (IX, 349-370), in cui però è la corteccia a ricoprire gradatamente gli arti inferiori e poi l'inguine, le braccia e le mani fino alla chioma della giovane¹⁸. Particolarmente interessanti ai fini della nostra analisi risultano da un lato l'immagine dei piedi che mettono radici (*haeserunt radice pedes*)¹⁹, dall'altro il procedere lento, ma al contempo inarrestabile, della corteccia che determina una metamorfosi progressiva con un verso e una direzione specifici²⁰. Anche nella descrizione di questa dendromorfosi, inoltre, tornano le tre componenti fondamentali nel passaggio allo stato arboreo, pur con varianti sinonimiche o metonimiche: *pes*, *capilli* in luogo di *crinis*, e *manus* per *bracchia*.

dell'unica possibilità per dare frutti, la asseconderà e farà di tutto per aiutarla in questa sua impresa, tanto che lui stesso comincerà a ragionare *a logica d'arbulo* (cfr. p. 132: «Ma pirchè voi addivintari àrbolo?» addimannò Nino dispirato. L'occhi di Minica, per un sulo momento, tornano a essiri vivi. 'Voglio fari frutti'. Allora Nino accapì. Se non ce l'aviva potuto fari come fimmina ad aviri figli, voliva provari a fari frutti addivintanno àrbolo. E in quel momento giurò che l'avrebbi sempri accuntintata, a costo d'addivintari lui stisso concime, terra, filo d'erba, acqua»).

¹⁸ Riportiamo di seguito i versi che descrivono la metamorfosi di Driope (IX, 349- 355 e 367-368): «Nescierat soror hoc; quae cum perterrita retro / ire et adoratis vellet discedere nymphis, / haeserunt radice pedes; convellere pugnat / nec quicquam nisi summa movet. Subcrescit ab imo, / totaque paulatim lentus premit inguina cortex. / Ut vidit, conata manu laniare capillos / fronde manum implevit: frondes caput omne tenebant. [...] Nil nisi iam faciem, quod non foret arbor, habebat / cara soror» («Mia sorella l'ignorava e, mentre atterrita voleva tornarsene / indietro e allontanarsi dalle ninfe che adorava, / i piedi misero radici. Cerca, sì, di svellerli, / ma ne muove solo la parte in alto. Dal suolo, poi, cresce / una corteccia tenera, che a poco a poco avvolge tutto il ventre. / Come se ne accorge, tenta di strapparsi con le mani i capelli, / ma se le ritrova piene di foglie: tutto il capo ne era invaso. [...] E tu, sorella cara, nulla avevi che non fosse albero, / se non il viso»).

¹⁹ L'immagine sembra essere costruita sulla matrice ovidiana anche sul piano lessicale. Camilleri, infatti, nel descrivere i piedi che mettono radici, sceglie di utilizzare il verbo 'artigliare', che in un certo senso recupera entrambe le accezioni del latino *haereo*, e cioè 'fissarsi' ma anche 'rimanere conficcato', in questo caso nel terreno. A tal proposito, risulta particolarmente interessante la traduzione che dell'espressione *haeserunt radice pedes* danno sia Ramous che Paduano: nelle due edizioni, rispettivamente del 1995 (con ristampa nel 1999) e del 2000, infatti, la scelta cade su «i piedi misero radici» – laddove, invece, Bernardini Mazzolla (1979, rist. 1994) e Faranda Villa (2007) prediligono l'accezione dell'«essere inchiodato» o «essere vincolato» – proponendo un'immagine molto simile a quella che costruisce Camilleri.

²⁰ Qualcosa di simile accadeva anche nella metamorfosi delle Eliadi, in cui la corteccia ricopriva gradualmente (*gradus*) il corpo delle ninfe partendo dal basso (II, 353-355): «Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex / perque gradus uterum pectusque umerosque manusque / ambit» («E mentre allibiscono, una corteccia avvolge gli inguini, / e a poco a poco fascia il ventre, il petto, le spalle e le mani»).

In linea di massima, una delle maniere di descrivere la mutazione all'interno delle *Metamorfosi* consiste proprio nella gradualità della trasformazione, resa con una molteplicità di passaggi. La progressione dell'andamento metamorfico diluisce in una scansione temporale un evento prodigioso che, per sua stessa natura, è fuori dal tempo e come tale dovrebbe realizzarsi nella sua immediatezza. Come ha acutamente notato Paolo Esposito (2003), esiste una sorta di grammatica che suggella questa tipologia di descrizione della metamorfosi che potremmo chiamare 'della gradualità'. Essa si costruisce principalmente nella frequente occorrenza di alcune espressioni o tecniche retoriche – come l'uso costante dell'avverbio *paulatim* o del ricorso anaforico alla negazione, ribadendo ciò che non è più e affermando, per contrasto, ciò che è ora o non è ancora.

Tale tecnica narrativa viene portata alle estreme conseguenze da Camilleri: la dendromorfosi di Minica, infatti, non solo viene descritta per gradi, ma rispetto alle mutazioni ovidiane è ulteriormente prolungata, occupando un arco temporale di diversi giorni. La progressione della metamorfosi è segnalata linguisticamente dalla ricorrenza delle locuzioni '*na vota / 'n'otra vota / 'n'otra vota ancora / passaro jorni*, e figurativamente dall'inarrestabile avanzata della terra.

A sancire definitivamente l'avvento della metamorfosi è la scoperta, da parte di Nino, dei piedi-radici, non a caso unica parte del corpo di Minica in cui si realizza una vera e propria mutazione delle forme. Ma ancora estremamente interessante risulta, nell'ottica di un recupero della tecnica ovidiana da parte dell'autore siciliano, quanto accade subito dopo:

Passaro jorni. Minica oramà non parlava cchiù con la vucca, ogni tanto gli diciva qualichi cosa con l'occhi. Ma s'accapivano alla perfezioni.

'Na mattina, doppo che aviva finuto di vivirisi il latti, parlò. [...]

«...nni tempu... stari».

«Tempu di ristari?».

Lei fici 'nzinga di no con la testa.

«Aspe... tta» dissi.

Si misi a rapriri e a chiuiri la vucca come se si ripassava le palori [...] (corsivi nostri, p. 132).

Minica, ormai vicina all'atto finale della sua metamorfosi – poco importa se compiuta o meno – non è più in grado di parlare. Ancora una volta siamo di fronte a uno degli elementi caratterizzanti delle mutazioni ovidiane: nelle *Metamorfosi*, infatti, la maggior parte dei personaggi soggetti a una trasformazione – di natura animale, vegetale o minerale che sia –

subisce la perdita della parola e, anzi, proprio quest'ultima sembra sancire l'approdo definitivo alla nuova forma. Un primo aspetto da rilevare è che per Minica l'incapacità di parlare non coincide con l'incapacità di comunicare – «ogni tanto gli diceva qualichi cosa con l'occhi. Ma s'accapivano alla perfezioni» – cosa, del resto, comune anche ad alcuni episodi narrati dal poeta di Sulmona, come nel caso della stessa Dafne che, mutata in *laurus*, riesce a interagire col dio tramite il movimento delle fronde. Molto interessante, poi, è la scelta del verbo latino. La perdita della parola, infatti, viene spesso resa da Ovidio mediante il sintagma *conatus/a loqui* (Landolfi, 2003). *Conor* assume in sé l'accezione di uno sforzo, del tentativo di fare qualcosa: i personaggi ovidiani *tentano di parlare*, ma senza successo, riescono a emettere solo versi. Allo stesso modo, come si evince dal passo su riportato²¹, Minica si sforza di pronunciare delle parole: apre e chiude la bocca per cercare di articolare i suoni, ma vengono fuori soltanto frasi spezzate e, almeno in un primo momento, incomprensibili. La presenza dei puntini di sospensione e l'aferesi rendono molto bene anche graficamente lo sforzo intrinseco al latino *conor*.

Ci sembra, quindi, di poter affermare che Camilleri faccia un uso del lessico molto simile a quello tentato da Ovidio: in entrambi i testi, infatti, al momento della descrizione della metamorfosi si passa facilmente dalla sfera umana a quella arborea rendendo visibile e in qualche modo accettabile al lettore il *mirum* della trasformazione. La corrispondenza fra queste due dimensioni è resa possibile grazie al ricorso a specifiche figure retoriche, in particolare la metafora e la sillessi, procedimento secondo cui un termine è utilizzato contemporaneamente in senso proprio e figurato. La dendromorfosi di Dafne, infatti, è costruita interamente sull'uso metaforico di alcuni termini, anzi, parafrasando le parole di Perutelli (2000) possiamo dire che la metafora *si fa metamorfosi*²². Essa è suggellata dal sintagma *in ramos brachia crescunt*, che rende in qualche modo plausibile questa mutazione: «è ben possibile che *brachia* si siano trasformati in *rami*, se *brachia* e *rami* sono talvolta sinonimi» (Perutelli, 1985, p. 27). Allo stesso modo, anche Camilleri si serve frequentemente della metafora per poter restituire una metamorfosi comprensibile, o comunque

²¹ Cfr. anche pp. 133-134: «'Ac... cetta'. 'No, non l'accetto che mori!'. Minica scotì la testa come a diri che non aviva accapito. 'Pi... glia... ac... cetta'. 'Voi che piglio l'accetta?'. Fici 'nzinga di sì con la testa. 'E pirchì?'. 'Di... l'àrboli... senza frutti... sinni... fa... ligna'».

²² A questo proposito cfr. Pianezzola (1999).

ammissibile, agli occhi dei lettori: i segni della trasformazione di Minica, infatti, sono le azioni, che naturalmente Nino compie in senso figurato, del 'potare', 'innaffiare', 'trapiantare' e 'innestare'.

Benché la mutazione di Minica sia collocata in un momento differente rispetto all'episodio narrato da Ovidio – e cioè dopo la violenza e non prima, come espediente per evitarla –, è avvertita in maniera simile dalle due protagoniste, e il fine ultimo resta lo stesso: sfuggire a una condizione di sofferenza, liberarsi di un corpo verso il quale non nutrono alcun senso di appartenenza – a causa del bell'aspetto Dafne, della sterilità Minica – e approdare a una forma nuova, quella arborea per la ninfa, quella di madre per la giovane siciliana. Parlare di una metamorfosi incompleta a proposito di Minica risulta, a nostro avviso, fuorviante: ciò che non si realizza definitivamente – ma che pure aveva iniziato a prendere piede – è la trasformazione *fisica* della donna, ma il suo *s-radinarsi* dal terreno, nel senso etimologico di 'togliere le radici', durante il bombardamento è necessario affinché possa attuarsi la vera profonda metamorfosi in madre. Minica *non è* madre, ma *diventa* tale, e per far sì che questo si compia deve mutare forma, in senso letterale – il suo corpo, dopo l'asportazione dell'utero, è un altro, mutilato, le è estraneo – e metaforico. Subito prima di trovare il neonato sopravvissuto, infatti, Minica si rifugia dentro un albero d'olivo²³:

Minica era trasuta dintra al cavo del tronco. Nuda e sicca sicca com'era, le vrazza isate, le mano che le scoparivano dintra alle spaccature interne del tronco, si era talmenti arravugliata da addivintari un tutt'uno con l'àrbolo (p. 135).

La metamorfosi si è compiuta: Minica è diventata un tutt'uno con l'olivo, si è fusa con la pianta – e in questo vi è una forte eco dell'*Innesto* di Pirandello²⁴ – e come tale può dare frutti. Non a caso il bambino viene trovato, nudo, sulla terra, in mezzo all'erba:

²³ Minica Olivieri è nome parlante, alludendo non soltanto alla sua condizione di donna-albero, ma anche al profondo legame che intesse con l'olivo saraceno.

²⁴ Le assonanze fra *Il casellante* e *L'innesto* sono, a nostro parere, molteplici – dal lessico ad alcuni tratti dei due personaggi maschili, Nino Zarcuto e Giorgio Banti, fino alla costruzione di alcune scene, come il primo incontro fra marito e moglie dopo la violenza subita – al punto che ci sembra di poter leggere nel primo, fra le altre cose, anche una sorta di scrittura speculare del secondo: fatta la premessa comune a entrambi i testi – una coppia di giovani sposi desidera figli ma non riesce ad averne – nell'*Innesto* Laura è vittima di uno stupro in seguito al quale rimane incinta, nel *Casellante*, invece, Minica perde il bambino dopo essere stata abusata; entrambe, poi, ricorrono alla natura, l'una per accettare la futura maternità, l'altra per recuperare quella che le era stata negata. Ci riserviamo la possibilità di approfondire tali aspetti in un contributo di prossima pubblicazione.

*E appena risinti il lamintio, scattò verso a 'na troffa d'erba àvuta crisciuta allato al binario.
Scostò con le mano adascio adascio i fili rinsiccuti e lo vitti.
Era 'na criatura nuda, un masculiddro che potiva aviri un dù misi (p. 139).*

Siamo di fronte a una generazione *naturale*: Minica, nella sua nuova forma di donna-albero, può finalmente dare frutto, e proprio come un frutto dalla terra emerge – verrebbe da dire, quasi *germoglia* – «'na criatura nuda», come se fosse nata or ora. L'assunto di base, all'interno del quale si colloca la corrispondenza fra Minica e la pianta come esseri che generano frutti, è lo stesso colto da Italo Calvino (1979) nella sua personalissima interpretazione dell'opera ovidiana come poesia degli «indistinti confini tra mondi diversi»²⁵ (p. VII), in cui ha indicato, recuperando la posizione del semiologo e linguista Jurij K. Sčeglov, come «sola, certa filosofia delle *Metamorfosi* [...] 'quella della unità e parentela di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi'» (p. XIV).

D'altra parte la definitiva trasformazione di Minica da donna a madre non può che avvenire, in chiusura di romanzo, all'interno della grotta in cui Nino aveva nascosto il soldato americano per don Simone. Quando Nino vi scende per la seconda volta, infatti, nota che «tutto era come l'aviva lassato, il tempo là dintra non funzionava» (p. 124). La grotta è collocata in una dimensione atemporale, la stessa – l'unica possibile, in verità – entro cui può compiersi la metamorfosi in quanto evento soprannaturale, prodigioso, miracoloso – in una parola, *mirum* – posto al di fuori del tempo.

Il mito è notoriamente un tipo di narrazione che nasce da specifiche domande di senso, alle quali, tuttavia, non fornisce una risposta univoca e definitiva (Regazzoni, 2001). Presenta di per sé una natura metamorfica, variabile e riadattabile. Esso muta per cercare nuove risposte alle antiche domande, si riscrive costantemente. L'azione compiuta da Camilleri nel *Casellante* è proprio quella di una riscrittura in chiave moderna del mito delle metamorfosi così come era stato letterariamente codificato, nel I secolo d.C., da Ovidio. Dal

²⁵ Riproponiamo di seguito un breve passo del saggio di Calvino (1979) – che, ad ogni modo, andrebbe letto per intero – per esplicitare questo concetto: «siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni [...]. La contiguità tra dèi e esseri umani – imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. [...] La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi» (p. VII). A proposito della posizione di Calvino circa l'opera ovidiana, cfr. Ursini (2017, pp. 58-64).

poeta latino Camilleri recupera, rielaborandola, non soltanto la materia, ma anche e soprattutto, come abbiamo cercato di dimostrare, la tecnica descrittiva e il lessico della trasformazione. Come Nino, si ricorda del suo antico maestro che aveva raccontato della metamorfosi di una bellissima ninfa in alloro. E la domanda di senso a cui questo mito moderno cerca di rispondere, che riguarda la più profonda e intima natura dell'uomo, il suo essere definito o mutevole, non può che restare aperta. L'unico atteggiamento che possiamo tenere è quello di Nino e Minica in chiusura di romanzo: arrenderci al *mirum* e permetterci di prenderne parte.

Chiara Ferrara
Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'
chiara.ferrara1@uniba.it

Riferimenti bibliografici

Aliberti (2008)

Carmelo Aliberti, *Letteratura siciliana contemporanea: da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri. Tra storia, disinganno, lirismo e ironia*, Cosenza, Pellegrini, 2008.

Aliberti (2018)

Carmelo Aliberti, *Andrea Camilleri*, Roma, Bastogi Libri, 2018.

Bernardini Marzolla (1979)

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979.

Bonina (2012)

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

Calvino (1979)

Italo Calvino, *Gli indistinti confini* in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI; poi *Ovidio e la contiguità universale*, in Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 36-49.

Camilleri (2007)

Andrea Camilleri, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.

Camilleri (2008)

Andrea Camilleri, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.

Camilleri (2009)

Andrea Camilleri, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.

Capecchi (2000)

Giovanni Capecchi, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.

Esposito (2003)

Paolo Esposito, *I segnali della metamorfosi*, in L. Pandolfi e P. Monella (a cura di), *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 11-28.

Fratantuono (2016)

Lee Fratantuono, *Divine Twins: Daphne, Apollo, and an Ovidian Response to Virgil*, «Bollettino di Studi Latini», XLVI, 2016, pp. 488-497.

Ghedini (2012)

Francesca Ghedini, *Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi*, «Paideia», LXVII, 2012, pp. 145-162.

Guastella (2015)

Federico Guastella, *Andrea Camilleri: guida alla lettura*, Acireale, Bonanno, 2015.

Paduano (2000)

Publio Ovidio Nasone, *Opere*, vol. II, *Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000.

Palumbo (2005)

Ornella Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, Roma, Editori Riuniti, 2005.

Passarello (2002)

Giuseppe Passarello (a cura di), *Da Verga a Camilleri: uomini, idee, società dell'isola grande*, Palermo, Palumbo, 2002.

Perutelli (1985)

Alessandro Perutelli, *I 'bracchia' degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 15, 1985, pp. 9-48.

Perutelli (2000a)

Alessandro Perutelli, *La poesia epica latina*, Roma, Carocci, 2000.

Perutelli (2000b)

Alessandro Perutelli, *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, vol. II, *Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000, pp. IX-LXXXI.

Pianezzola (1973)

Emilio Pianezzola, *Elementi della tecnica poetica ovidiana: similitudine, metafora, metamorfosi. Anno accademico 1972-1973. Guida al corso di letteratura latina tenuto da Emilio Pianezzola*, Torino, G. Giappichelli, 1973.

Pianezzola (1974)

Emilio Pianezzola, *Il mito e il suo linguaggio nelle Metamorfosi di Ovidio. Anno accademico 1973-1974. Guida al corso di letteratura latina tenuto da Emilio Pianezzola*, Torino, G. Giappichelli, 1974.

Pianezzola (1999)

Emilio Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, Pàtron, 1999.

Ramous (1999)

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi (libri I-VIII)*, introduzione e traduzione di Mario Ramous, note di Luisa Biondetti e Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1999.

Regazzoni (2001)

Lisa Regazzoni, *Dal nominare al narrare. Genealogia e metamorfosi del mito*, «Discipline filosofiche», XI, 1, 2001, pp. 193-212.

Faranda Villa (2007)

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, Milano, BUR, 2007.

Turra (2017)

Giovanni Turra, *Gli arborum bracchia: origini, varietà e riprese di un topos*, «Bollettino di studi latini», XLVII, 2017, pp. 218-227.

Ursini (2017)

Francesco Ursini, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, con una premessa di Carlo Ossola, Roma, Editrice Apes, 2017.

Velasco López (2018)

Henar Velasco López, 'El guardabarrera'. *La luz de los clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri*, «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 30, 2018, pp. 73-82, doi: 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018302255.

In his 'Trilogy of Metamorphosis' Andrea Camilleri creates a variation on the theme of metamorphosis, drawing fully from classic culture. In particular, the novel Il casellante is influenced by Ovidio's Metamorphosis: in this sense, Nino and Minica's story reminds us the Apollo and Daphne's myth narrated in Metamorphosis, I. However, from the Latin poem Camilleri borrows not only the nymph's transformation into a tree, but also the descriptive technique of metamorphic process and the lexicon.

This paper aims to carry out a comparative analysis of Metamorphosis and Il casellante, and it examines not only the new version of the myth, but also the stylistic and linguistic categories that the poem and the novel have in common.

Parole-chiave: Camilleri; Il casellante; Ovidio; metamorfosi; albero.