

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (“Sapienza Università di Roma”), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell’Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VI, fasc. 4 (34), 25 agosto 2020

a cura di Maria Panetta e Giuseppe Traina

Indice

Editoriale

Andrea Camilleri da “caso” a “fenomeno” letterario: altre prospettive, di Maria Panetta e Giuseppe Traina..... p. 11

Lecture critiche..... p. 13

Camilleri e Mucci: incontro fra due poeti. Una testimonianza, di Alberto Alberti..... p. 15

Abstract: *Andrea Camilleri and Velso Mucci passed through very different cultural roads, but in 1950 the life accidents let them meet for a literary competition for young authors, the Olympics of Culture of Genoa. From the jury, chaired by the critic Debenedetti, with the philosopher Galvano Della Volpe, the poet Mario Socrate, others, and also Mucci on the top of his cultural activity. The jury chose to reward, also if he was at the same level of the others, the poetic composition of the twenty-five years old Camilleri, Morte di Garcia Lorca. Years later, in 2005, Camilleri wrote about the meeting.*

Osservazioni sul tema del doppio in Conversazione su Tiresia, di Sabrina Borchetta..... p. 19

Abstract: *Camilleri's Conversazione su Tiresia is a monologue based on the mythological figure of Teiresias, the blind Theban seer, one of the main characters of Homer's Odissea and the Greek tragedy. The monologue contains the traditional sources of ancient and modern literatures about the duplicity of Teiresias, who was, in his very long life, man and woman. The duplicity of the character in Camilleri's monologue leads to an identification between author and personage, seer and poet, who see the past, the present and the future in spite of his blindness.*

Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto: il triangolo delle storie, di Giovanni Capecchi..... p. 28

Abstract: *Pirandello, Sciascia and Camilleri were born in a triangle that has sides of a few kilometers and whose vertices are represented by Girgenti, Racalmuto and Porto Empedocle. The essay traces the intersections between the biographies and writings of the three authors, focusing not only on the importance that the places have had for the authors but also on the notoriety and the promotion that their pages can give back to the places today. This geographical triangle, which the imagination of Pirandello, Sciascia and Camilleri could redefine as Montelusa-Regalpetra-Vigàta, is an extraordinary space of scriptures and also a literary place to visit.*

Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul “letterario” in La mossa del cavallo, di Antonio Rosario Daniele..... p. 41

Abstract: *One of the most evident factors of La mossa del cavallo is the linguistic game that comes from the mixture of two dialectal factors, the one dear to the Camilleri’s territory (siculismo but non-sicilian) and the protagonist’s genoese. The paper aims to bring to light the authentic literary elements that innervate one of the most complex novels of the narrator of Porto Empedocle. The goal is to detect the oblique incidence of a narrative-communicative tradition, that dates back to the Italian novella, and which offers itself as the real key to the very dynamics of this detective story.*

Tra satira e magariè: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri, di Simona Demontis..... p. 60

Abstract: *Camilleri’s short narrative is studded with stories of fantastic character, in which it is possible to identify both the magical atmospheres of the fairy tale, and the satirical attitudes of the moral apologue. The aim of this contribution is to demonstrate that the unifying element of this varied production consists in the ethical commitment of the writer, in his will to affect effectively within civil society.*

«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia, di Michele Maiolani..... p. 74

Abstract: *This paper considers two early works of Camilleri, La strage dimenticata (1984) and La bolla di componenda (1993) and compares and contrasts them with several of Sciascia’s documentary narratives – a hybrid non-fictional genre stemming from the rethinking of Manzoni’s Storia della Colonna infame. The two novelists adopt a set of shared formal and narrative features, which define this literary genre, and a similar epistemological perspective on historical sources. Nevertheless, especially in La bolla di componenda, Camilleri starts to detach from the norms of Sciascia’s documentary narrative and to give more space to fiction, which will be the distinctive aspect of his following historical novels.*

Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri, di Mauro Novelli..... p. 88

Abstract: *The study focuses on the intentions that led Andrea Camilleri to close the series of Inspector Montalbano novels by a strong use of “vigatese” language and metaliterary component.*

Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri, di Maria Panetta..... p. 93

Abstract: *In this essay the author analyzes Camilleri’s lexicon, starting by his first novel, Il corso delle cose, edited in 1978 by Lalli, and comparing it with the lexicon of the second novel, Un filo di fumo, edited in 1980 by Garzanti (with a final glossary to explane dialectal words), and with the first novel of Montalbano’s series, La forma dell’acqua, edited in 1994 by Sellerio. The result of this study is that Camilleri progressively reduced the number of dialectal words in his novels, maybe to make easier the translations in other languages and not to discourage his lectors. Very different is the case of the last novel, Riccardino, especially in its second version (2016).*

Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri, di Giuseppe Traina..... p. 111

Abstract: *The essay offers some ideas for a critical assessment of Camilleri's work, focusing in particular on funniness, on the influence of oral narratives, on the vision of the historical novel and on the peculiarities of the detective novel. There is also mention of the relationship between Camilleri and Simenon, his noir novel La rizzagliata, the "fantastic trilogy" and the posthumous novel Riccardino.*

Contatti p. 123

Gerenza p. 125

Editoriale

di Maria Panetta e Giuseppe Traina

Andrea Camilleri da “caso” a “fenomeno” letterario: altre prospettive

Quando in Italia un romanzo arriva a vendere un numero straordinario di copie, a godere di un successo anche internazionale, a suscitare dibattiti che non hanno soltanto la sua caratura letteraria come argomento, a creare un rapporto di fedeltà tra autore e lettori che si rafforza, nel tempo, in occasione dell'uscita di libri successivi, di apparizioni pubbliche, di rapporti epistolari, di collaborazioni con altri *media*, si suole – soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Novecento – adoperare la nozione di “caso letterario”. È stato così per *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, per *La ragazza di Bube* di Cassola, per *La Storia* di Morante, per *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini, per *Il nome della rosa* di Eco, per *Un uomo* di Fallaci e per qualche altro romanzo: non moltissimi, in verità.

E di “caso letterario” si cominciò a parlare anche quando i primi romanzi che avevano per protagonista il commissario Salvo Montalbano, gradualmente ma inesorabilmente, proprio sul finire del Novecento, scalarono regolarmente le classifiche dei libri più venduti, installandovisi saldamente in vetta per settimane e settimane. Dopo di che, varcata la soglia del XXI secolo, il “caso” Camilleri si trasformò in “fenomeno”, cioè in qualcosa di totalmente diverso e peculiare. Per due o tre motivi che si possono, sommariamente, ricordare e che differenziano la

produzione di Camilleri da quella di tutti gli altri autori precedentemente citati (per ovvie ragioni biografiche, Lampedusa è un caso a sé stante).

Il primo elemento che ha trasformato il “caso” letterario in “fenomeno” duraturo è la regolarità con cui *tutti* i libri di Camilleri sono stati baciati dal successo editoriale, testimonianza di un rapporto di fidelizzazione tra autore e lettori che ha precedenti, forse, soltanto ottocenteschi: non si saprebbe a chi altri pensare se non a De Amicis, Salgari, D’Annunzio. Camilleri è diventato, per esprimerci in termini aggiornati, un vero e proprio *brand*.

Il secondo elemento riguarda il fatto che il successo di un’opera (o delle opere) dell’autore non ha generato una trasposizione filmica o televisiva successiva che abbia rilanciato, a distanza di tempo, il successo dell’opera letteraria stessa (è il caso di tutti i romanzi citati all’inizio, tranne *Un uomo*), bensì un fenomeno diverso, intrinsecamente legato allo scavalco (di portata mondiale) del prodotto “serie televisiva” rispetto al prodotto “film”. Ci riferiamo, ovviamente, al successo della *fiction* televisiva *Il commissario Montalbano*, che – con i suoi addentellati rappresentati da *Il giovane Montalbano* e da alcuni telefilm ispirati ai più fortunati romanzi storici di Camilleri – ha accompagnato, e non seguito, il dipanarsi dei romanzi e racconti polizieschi dell’autore empedoclineo, in un gioco speculare per cui il prodotto televisivo rilanciava il successo del prodotto letterario e viceversa.

Il terzo elemento riguarda il fatto che, per le particolarità intrinseche della scrittura di Camilleri (malgrado si sia appena usata la parola “prodotto”), non si possono ridurre i suoi libri al livello del mero intrattenimento letterario: è proprio la sua scrittura, infatti, che ha condotto i critici e gli studiosi di letteratura, dopo talune (anche comprensibili) reticenze iniziali, ad affrontare il “fenomeno Camilleri” come un fenomeno letterario *tout court* e non come argomento da ricerche merceologiche. Il che non significa, ovviamente, una promozione indiscriminata di tutta la sua opera al rango di alta letteratura ma, invece, l’opportunità di utilizzare gli strumenti propri dell’analisi letteraria per valutare, contestualizzare, storicizzare i vari aspetti che compongono questo “fenomeno”. Ambizione che ispira le pagine critiche che si

possono leggere qui di seguito: nel primo fascicolo monografico su Camilleri edito dopo l'uscita di *Riccardino*.

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Camilleri e Mucci: incontro fra due poeti

Una testimonianza

«Mi è difficile parlare di Velso Mucci perché con lui non ho avuto una frequentazione d'amicizia, tuttavia in lui riconoscevo l'uomo di cultura, lo scrittore corale dell'*Uomo di Torino*, il poeta e traduttore. Lo conobbi molti, molti anni fa, nell'immediato dopoguerra...». Con queste parole Andrea Camilleri iniziava una breve testimonianza richiesta nel 2005 dalla redazione della rivista storica di Bra, la città di Mucci, insieme ad altre inedite per un numero commemorativo in onore dell'autore dell'*Uomo di Torino*.

L'incontro fra i due scrittori, l'unico, avvenne nel 1950 a Genova in occasione delle Olimpiadi Culturali della Gioventù. Si trattava di un concorso letterario riservato ai giovani, ai quali partecipò lo stesso Camilleri, allora venticinquenne, con la poesia *Morte di Garcia Lorca*. La manifestazione faceva parte della "Settimana della cultura contemporanea" che si svolse nel capoluogo ligure dal 10 al 17 dicembre 1950, promossa dal sindaco di allora Gelasio Adamoli, figura di politico, giornalista ed esponente della Resistenza. L'adesione fu entusiasta e numerosa da tutta Italia; per sette giorni si tennero incontri, dibattiti, spettacoli, convegni e mostre d'arte sparsi per tutta la città (il Palazzo Ducale, il Teatro Carlo Felice, i Circoli Culturali...) e ogni giornata era "monografica": Pittura scultura e architettura, Letteratura (narrativa e poesia), Musica, Teatro, Cinema, Radio *etc.* In particolare, la giuria della sezione di poesia era di tutto rispetto: al tavolo della presidenza sedevano i critici Giacomo Debenedetti e Velso Mucci, con le scrittrici Sibilla Aleramo e Flora Volpini, il filosofo Galvano Della Volpe e il poeta Mario Socrate.

Nella serata di giovedì 14, presso il circolo Lumen, una delle sedi culturali genovesi, le quattro poesie vincitrici furono lette da un attore, dopo un ampio dibattito introdotto da Debenedetti e riportato dettagliatamente dalla stampa

dell'epoca. Risultarono quattro primi classificati *ex aequo*: Andrea Camilleri, di Porto Empedocle, con *Morte di Garcia Lorca*; Gino Baglio, di Alessandria, con *Un semplice nome*; Giovanni Geppetti, di Livorno, con *Melissa* e Amina De Angelis, di Perugia, con *Purezza*. Nel corso del dibattito venne fatto notare da Debenedetti che quasi tutti i partecipanti avevano tratto i motivi della loro creazione dalla Resistenza, ma che la grande maggioranza non era andata oltre il fatto di cronaca o la rievocazione svincolata da ogni riferimento alla realtà immediata attuale. Mucci affermò come la cultura italiana, a causa del fascismo e delle condizioni di vita imposte, si trovasse in ritardo di molti anni (quindici, almeno – come disse nel suo intervento) rispetto al cammino compiuto nel frattempo dalla letteratura del mondo, ritardo il quale implica per noi lo scontare adesso esperienze che per altri appartengono ormai al passato. Opinioni approfondite dagli altri componenti della giuria, fino all'intervento conclusivo di Mario Socrate, che sottolineò definitivamente la necessità di trovare un linguaggio adatto alla nuova situazione della nostra vita: un linguaggio nuovo, che rispondesse a esigenze attuali, soprattutto a quella di parlare a tutti gli uomini e di imprimersi nella memoria collettiva, di dare per ciò stesso un contributo alla soluzione dei problemi universali. Esigenze che evidentemente si ponevano al di là di un concorso giovanile di poesia tenuto in quel particolare momento storico, l'immediato dopoguerra, con problemi immensi, sofferenze ancora brucianti, e gli ideali grandissimi che avevano condotto alla liberazione e ora alla ricostruzione del paese distrutto.

Ma tornando alla testimonianza di Camilleri: «[...] e io, venticinquenne o poco più, proprio grazie a lui ottenni uno dei primi riconoscimenti della mia carriera letteraria. Erano i primi anni Cinquanta e Velso Mucci, unitamente alla scrittrice Sibilla Aleramo, al filosofo Galvano Della Volpe, al critico Giacomo Debenedetti e altri ancora che il tempo ha reso oscuri, presiedeva le Olimpiadi della Cultura svoltesi a Genova. Io, unitamente a molti altri giovani, partecipai al concorso per racconti e poesie e la giuria ritenne di premiarmi per la composizione *Morte di Garcia Lorca*. Ho pensato quindi che per dare un'idea dello stile e dei temi cari al Mucci poeta, più

dei miei ricordi, necessariamente ormai sbiaditi, può essere utile proporre ai lettori di oggi la mia composizione d'allora. E, nel rileggerla oggi, dopo così tanto tempo, non posso fare a meno di ricordare quanto impegno civile Velso Mucci profondesse nelle sue opere letterarie e poetiche»¹. Al di là della semplice gratitudine verso il componente della giuria che lo premiò, dalle sue parole traspare la grande considerazione per l'uomo e il letterato.

Morte di Garcia Lorca, anche se premiata *ex aequo* con gli altri concorrenti, fu però notata come la più matura e intensa fra quelle presentate. Non parleremo delle successive evoluzioni della limitatissima produzione poetica di Camilleri: basti sapere che questa poesia, dopo essere uscita nel 1950 nel supplemento di «Genova»², trovò posto probabilmente solo in un'antologia del 1957³. Fu poi ripubblicata assieme alla testimonianza sulla rivista braidese, e citata nel 2012 nel volume *Conoscete quest'uomo*⁴.

La riproduciamo:

Morte di Garcia Lorca di Andrea Camilleri

No, non arsero quel giorno gli alberi
come nei vecchi miracoli
non divennero aride le fonti
non caddero al suolo schiantate le porte del Tempio.

Nell'alba sporca di voli

¹ Nella rivista «Bra "o della felicità". Storia e storie del nostro territorio», a cura dell'Istituto Storico di Bra e dei Braidesi, direttore responsabile Grazia Novellini, coordinamento redazionale di Fabio Bailo (cofondatore, nel 2005, assieme a Carlo Petrini, Gina Lagorio e Rosella Fissore, dell'Istituto Storico di Bra e della rivista trimestrale, e suo direttore fino al 2011), aprile 2005.

² A. CAMILLERI, *Morte di Garcia Lorca*, in «Olimpiadi della Cultura», suppl. a «Genova», 1950, p. 40 (cfr. *Alfabeto Camilleri*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Sperling & Kupfer, 2019, p. 155).

³ A. CAMILLERI, *In morte di Garcia Lorca. Poesia prima; Poesia seconda; Poesia terza; Poesia quarta; Poesia quinta*, in *Il secondo '900. Panorama di poeti italiani dell'ultima generazione*, a cura di C. Bettelli, Padova, Amicucci, 1957, pp. 77-80. Cfr. *Alfabeto Camilleri*, op. cit., p. 156.

⁴ *Conoscete quest'uomo*, Atti del Convegno internazionale di studi tenuto a Bra il 4 giugno 2011 per il centenario della nascita di Velso Mucci, prefazione di G. Mughini, a cura di A. Alberti, in collaborazione con A. Lostaglio, R. Pepi, Milano, Scalpendi ed., 2012, p. 29. Il volume è presentato da Fabio Bailo, con gli interventi dei relatori Mario Lunetta, Christine Wolter, Renzo Pepi, Livio e Cetta Berardo, Armando Lostaglio, Chiara Lostaglio e Luca Pietro Nicoletti. Testimonianze di Pier Paolo Pasolini, Andrea Camilleri e Giorgia de Cousandier. La miscellanea è stata insignita nel 2012 del Premio Cesare Pavese.

e d'uomini col viso chiuso come un pugno
fu certo una cosa assai semplice
trafiggere contro un muro
la tuta azzurra di un gitano
e rompergli l'ultimo grido tra i denti.

Il sangue fu solo sangue
sopra il suo cranio spaccato a melograna matura
e non pianto non fuoco non furore
da scuotere la terra con un grido:
all'uomo fu data la morte dell'uomo
polvere sulla polvere
e la chitarra spezzata al suo fianco.

E il verde sopra i prati fu ancor verde
dolce rimase il vento tra gli ulivi..

Alberto Alberti

Parole-chiave: Andrea Camilleri, Genova, Velso Mucci, Olimpiadi culturali della Gioventù.

Osservazioni su tema del doppio in Conversazione su Tiresia

Tiresia, il mantis tebano

In un'intervista rilasciata al «Corriere della Sera»¹, Camilleri afferma che nella figura di Tiresia, protagonista del monologo teatrale *Conversazione su Tiresia* (recitato dallo stesso autore al teatro greco di Siracusa nel mese di giugno 2018), ha colto l'essenza della *doppiezza*, non dell'ambiguità: Tiresia è *doppio* perché «è stato compiutamente sia uomo, sia donna»². Il riferimento più immediato riconduce indubbiamente alla tradizione mitografica grecolatina sull'indovino tebano³, che segue tre linee principali: la chiaroveggenza come compensazione della cecità inflittagli dalla dea Atena (o da Era, secondo un'altra tradizione); l'eccezionale longevità donatagli da Zeus, con la possibilità di vivere sette vite non consecutive; il duplice cambio di sesso, da uomo a donna e viceversa, come effetto della visione, sul monte Citerone, dell'accoppiamento tra due serpenti⁴.

La figura di Tiresia compare per la prima volta nell'*Odissea*⁵, anche se è stata ipotizzata la sua presenza nella produzione poetica preomerica⁶. Odisseo si reca a consultarlo nell'Ade, su consiglio di Circe, per conoscere l'esito delle sue peripezie. Proprio Omero chiarisce che solo a Tiresia è stato concesso di conservare intatte le sue facoltà mentali, il *nous*, anche tra le ombre immemori dell'Ade⁷. Questa caratterizzazione di Tiresia, priva di riferimenti al metamorfismo sessuale, viene

¹ Intervista di Emilia Costantini, in «Corriere della Sera», 21 aprile 2018.

² *Ibidem*.

³ Per le fonti relative al mito e, in generale, sul personaggio di Tiresia, cfr. E. DI ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007; G. UGOLINI, *Tiresia*, in *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532.

⁴ Un elenco puntuale delle fonti classiche su Tiresia è in W. H. ROESCHER, *Ausführliches Lexicon Griechischen und Romischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-24, pp. 178-207.

⁵ HOM., *od.*, 11, vv. 90-151. L'edizione utilizzata è *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.

⁶ J. TORRES, *Teiresias, the Theban Seer, Trends in classics*, vol. 6, n. 2, Berlin/Munchen/Boston, De Gruyter GmbH, 2014, pp. 339-356.

⁷ HOM. *od.*, 10, op. cit., vv. 492-495.

adottata anche nella tragedia greca⁸, mentre un altro filone, che farebbe capo alla *Melampodia* pseudo-esiodea⁹, amplifica proprio questo secondo tema. Ovidio¹⁰ unisce le due tradizioni, legando la cecità di Tiresia alla sua funzione di giudice nella nota lite tra Zeus ed Era sulla preminenza del piacere sessuale nell'uomo o nella donna. La dea, irata dalla risposta di Tiresia, che assegnava la palma al piacere femminile, lo privò della vista, mentre Zeus, per compensare la menomazione, gli donò la chiarezza e la longevità. Invece, secondo la tradizione risalente a Callimaco¹¹, Tiresia sarebbe stato punito con la cecità e risarcito con la *seconda vista* da un'altra dea, Atena, adirata per essere stata vista nuda presso una fonte, ma sensibile alle preghiere della ninfa Cariclo, sua seguace e madre di Tiresia. Proprio Ovidio, nel testo camilleriano, viene giudicato un autore attendibile¹², mentre un giudizio sprezzante è riservato ad Orazio, che nei *Sermones* caratterizza Tiresia come un cattivo maestro per Ulisse¹³.

Nel corso dei secoli, l'indovino tebano conosce vicende alterne¹⁴, mentre nel Novecento diventa figura essenziale nei *Cantos* di Ezra Pound e, soprattutto, nel poema *The waste land* di Eliot. Le principali fonti, classiche e moderne, riferite al mito sono inserite e discusse nel monologo di Camilleri, anche con qualche caustica nota di commento, in riferimento, ad esempio, alla tradizione dell'ermafroditismo e della depravazione morale di Tiresia, di matrice cristiana. L'ambiguità del personaggio, che Camilleri rifiuta in nome di una *doppiezza* meno connotata dal punto di vista morale, emergerebbe proprio dalle fonti cristiane¹⁵.

⁸ SOFOCLE, *Antigone; Edipo re*; EURIPIDE, *Fenicie; Baccanti*. L'edizione utilizzata è *Il teatro greco. Tragedie*, a cura di G. Paduano, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

⁹ G. UGOLINI, *Tiresia*, in *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, op. cit., p. 516.

¹⁰ OV., *metam.*, 3, vv. 316 e sgg. L'edizione utilizzata è *Ovidio. Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Milano, Bompiani, 1991.

¹¹ CALLIM., *hymn. 5*, vv. 75-133. L'edizione utilizzata è *Callimaco. Inni, Chioma di Berenice*, a cura di V. Gigante Lanzara, Milano, Garzanti, 1984.

¹² A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit.; M. DERIU, *Premessa*, in *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, a cura di M. Deriu e G. Marci, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le collane di Rhesis», 2019, pp. 7-8.

¹³ HOR. *serm. 2,5*. L'edizione utilizzata è *Orazio. Satire*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1987.

¹⁴ Per un *excursus* documentato, cfr. E. DI ROCCO, *Io Tiresia*, op. cit.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., pp. 34-36, ma era presente già in epoca ellenistica: cfr. G. UGOLINI, *Le sette metamorfosi di Tiresia secondo il poeta ellenistico Sostrato*, in *Paignion. Piccola*

Dante, invece, sulla scia di Ovidio, afferma che Tiresia dovette battere di nuovo i serpenti affinché «riavesse le maschili penne»¹⁶, separando così nettamente l'esperienza della condizione maschile da quella femminile.

La “doppiezza” di Tiresia

Nel monologo camilleriano si assiste all'identificazione dell'autore con Tiresia, colto in una delle sue sette vite e nella sua definitiva metamorfosi, da indovino a rapsodo¹⁷, o piuttosto ad aedo. La *doppiezza* che Camilleri legge nel personaggio approda a quest'ultima coppia di termini, ma è stata declinata in modi diversi. Secondo l'analisi strutturalistica, richiamata da Ugolini¹⁸, Tiresia svolge la funzione ambigua sia di oppositore sia di mediatore tra opposti: maschile/femminile, umano/divino, passato/futuro, vita/morte, in quanto partecipa di esperienze apparentemente antinomiche. Anche il ruolo di indovino e il suo rapporto con i sovrani di Tebe si pone nel solco di questa ambivalenza, perché i responsi del *mantis* sono sempre ambigui, nel timore di suscitare una reazione violenta in chi li ascolta¹⁹.

Particolarmente significativo è il rapporto con Edipo, protagonista della tragedia sofoclea *Edipo re*, a proposito del quale Camilleri cita, tra l'altro, un passo del dialogo *I ciechi* di Pavese²⁰, tratto dai *Dialoghi con Leucò*. Nel testo di Pavese²¹, Tiresia conversa con un giovane Edipo all'apice del suo potere e delle funzioni di re, padre e marito, ignaro della propria condizione mostruosa, il disvelamento della quale, favorito proprio da Tiresia, lo porterà all'autoaccecamento²². Due ciechi,

Festschrift per Francesco Donadi, a cura di A. Mastrocinque e A. Tessier, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2016, pp. 129-147.

¹⁶ DANTE, *Inf.*, canto 20, vv. 40-45. L'edizione utilizzata è *Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 2004.

¹⁷ S. S. NIGRO, *Andrea Camilleri mitico indovino*, in «Il Sole-24 ore», *Letteratura*, 16 giugno 2018.

¹⁸ G. UGOLINI, *Tiresia*, op. cit., pp. 517-518.

¹⁹ G. UGOLINI, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 27, 1991, pp. 9-36.

²⁰ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., pp. 43-44.

²¹ C. PAVESE, *I ciechi*, in ID., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 21-23.

²² SOFOCLE, *Edipo re*, op. cit.

dunque, uno fisicamente, l'altro moralmente: una sorta di *doppiezza*²³ anche questa, come la singolare condizione di un indovino che in Pavese sembra ridimensionare fortemente il ruolo degli dei, attribuendo al loro intervento nel mondo «parole, illusione, minaccia»²⁴ e negando, di conseguenza, la propria funzione di interprete della volontà divina.

Il mantis e l'aedo nella tradizione classica

Il *mantis* e l'aedo, dunque, sono tradizionalmente privi della vista per motivi diversi. L'aedo è cieco perché canta i fatti del passato senza esserne stato testimone, senza averli visti²⁵: una cecità metaforica, quindi, più che fisica. Il vate, invece, ascolta il dio con la mente, prevede il futuro e, di conseguenza, non ha bisogno degli occhi per scrutare il volere divino²⁶. Infatti Tiresia, già nell'*Odissea*, pur essendo un'ombra tra le altre dell'Ade, è dotato della vista profetica ma è cieco: in virtù di questo, riconosce Odisseo prima che l'eroe parli, dimostra di essere informato sulla sua storia e pronostica il futuro, padroneggiando quindi la scansione temporale degli eventi umani²⁷. Gramsci²⁸ inserisce Tiresia accanto a Cassandra, profetessa drammaticamente segnata dalla cecità indifferente di quanti non le credono, e agli epicurei dell'*Inferno* dantesco²⁹, che non hanno cognizione dell'attualità ma intravedono confusamente il futuro, perché hanno cercato di «troppo vedere nell'al di là, uscendo fuori dalla disciplina cattolica»³⁰.

²³ Cfr. L. MARCHESE, *I ciechi di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, in «Studi novecenteschi», XLI, n. 87, 2014, pp. 195-215.

²⁴ C. PAVESE, *I ciechi*, in ID., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014, p. 21.

²⁵ C. PISANO, *Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica*, in «I quaderni del ramo d'oro», numero speciale (2012), p. 4, nota 23.

²⁶ C. PISANO, *Vedere e ascoltare*, op. cit., pp. 4-5; E. NICCOLI, *Poesia e profezia: origini di un archetipo*, in «Intersezioni», 1, 2000, p. 25; U. PONTIGGIA, *Alcune considerazioni sulla visione nella cultura greca arcaica*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», nuova serie, vol. 84, n. 3, 2006, pp. 77-99.

²⁷ R. VELARDI, *Presente, futuro, passato: il sapere del mantis e il sapere dell'aedo (Hes. Theog. 38; Hom. Il. I, 70)*, in «Quaderni Urbinati di cultura Classica», nuova serie, vol. 107, n. 2, 2014, pp. 27-44.

²⁸ A. GRAMSCI, *Il cieco Tiresia*, 18 aprile 1918, in *Sotto la mole, 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1960, p. 230.

²⁹ DANTE, *Inf.*, ed. cit., canto 10, vv. 100-108.

³⁰ A. GRAMSCI, *Il cieco Tiresia*, op. cit., p. 230.

Per i Greci, però, la *seconda vista*, dono divino comune agli aedi e agli indovini, consente agli uni di seguire l'ispirazione della Musa, agli altri di «ascoltare gli dei»³¹.

Le metamorfosi di Tiresia

Altro elemento di duplicità consiste nel fatto che Tiresia, secondo la tradizione, avrebbe sperimentato, nella sua totalità, sia la condizione maschile sia quella femminile, in momenti distinti della sua esistenza, diventando così modello di riferimento per un filone letterario che ha, tra le sue manifestazioni più importanti, l'*Orlando* di Virginia Woolf, l'androgino che diventa donna dopo aver dormito sette giorni e riacquista il sesso maschile in seguito a un ulteriore sonno di sette giorni, segnando una ricorrenza del numero sette (tante sono, secondo alcune fonti, le vite e addirittura le metamorfosi di Tiresia³²).

Il metamorfismo sessuale del *mantis* è raccontato nel monologo camilleriano con tono leggero e a volte scherzoso, che predomina nel dialogo tra l'indovino-donna, che rivuole le sembianze maschili, e una Pizia anziana e malandata, così come nell'episodio della lite tra Zeus ed Era, visti secondo il consueto *cliché* di una coppia in cui il marito non osa opporsi alle ire ingiustificate della moglie³³. Il dato interessante è che l'esperienza della duplice metamorfosi consente a Tiresia di ampliare la sua conoscenza dell'essere umano, sperimentando condizioni e comportamenti differenti e, a volte, diametralmente opposti, come fa il narratore nel costruire caratteri e personaggi che diventano quasi degli *alter ego*: un altro elemento di affinità tra il *mantis* e Camilleri.

³¹ C. PISANO, *Il mantis all'ascolto degli dei*, in *Ascoltare gli dei-Divos audire*, a cura di I. Baglioni, vol. 2, Roma, Edizioni Quasar, 2015, pp. 63-69.

³² G. UGOLINI, *Le sette metamorfosi di Tiresia secondo il poeta ellenistico Sostrato*, op. cit., pp. 129-147.

³³ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., pp. 13-20.

«Chiamatemi Tiresia»: la simbiosi autore-personaggio

Nel testo in analisi, la tematica del doppio si può ravvisare già a partire dal titolo, *Conversazione su Tiresia*. La conversazione nei fatti è piuttosto un monologo: a parlare è l'autore-attore, che coinvolge il pubblico nella narrazione delle sue vicende di persona-personaggio, attraverso le fonti letterarie che hanno a oggetto la figura del *mantis* tebano. Si tratta, quindi, di una conversazione tutta letteraria, intertestuale, costituita dalle voci di autori di epoche diverse, di volta in volta accettate o messe in discussione come altamente improbabili o addirittura grottesche³⁴. Il lettore è chiamato a fare da testimone a una narrazione che ha il carattere del bilancio esistenziale, e non può che concordare col punto di vista di Camilleri-Tiresia, ispirato dalla Musa, come ogni aedo che si rispetti, a dire la verità³⁵. Così, nel monologo si dipana il racconto della nascita, del doppio cambio di sesso, delle tradizioni relative alla cecità, del rapporto con Edipo sovrano di Tebe, e infine delle alterne vicende letterarie del personaggio, che s'intersecano con quelle dello scrittore, fino allo scioglimento finale, che vede Tiresia nelle vesti di comparsa nel film di Woody Allen *La dea dell'amore*, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»³⁶, nelle strade di New York.

I temi del doppio e della trasformazione, del resto, sono connaturati alla creazione letteraria di Camilleri: ad esempio, nella «trilogia della metamorfosi», così definita dallo stesso autore, che racchiude i romanzi *Maruzza Musumeci*, *Il casellante*, *Il sonaglio*, sono presenti Sirene, donne-piante e donne-capre, in una successione fantastica in bilico tra realtà e mito che richiama le *Metamorfosi* di Ovidio³⁷. Proprio il poeta di Venosa, come si è detto, è citato nel monologo come narratore onesto e attendibile delle vicende di Tiresia³⁸ ed è riconosciuto da Camilleri come una tra le principali fonti classiche d'ispirazione delle sue opere, accanto al *De*

³⁴ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., pp. 30-36.

³⁵ Il poeta, da Esiodo in poi, è enunciatore di verità: solo a titolo di esempio, si veda HES. *Theog.*1, 26-28; T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, 1, ottava 2 etc.

³⁶ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., p. 56.

³⁷ M. DERIU, *Premessa*, op. cit., pp. 7-8.

³⁸ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., p. 25.

rerum natura di Lucrezio³⁹. Un rapporto con il mondo classico vitale e produttivo, di interscambio continuo, di arricchimento, funzionale all'attività letteraria proprio come il piombo puro della nave romana affondata al largo di Mazara del Vallo, recuperato e utilizzato nei laboratori del Gran Sasso per l'osservazione dei neutrini, è funzionale alla scienza moderna⁴⁰.

«Chiamatemi Tiresia»⁴¹: già nell'*incipit* della narrazione, la coesistenza delle due identità e l'immedesimazione autore-personaggio sono chiaramente esplicitate. Il tema del doppio in letteratura rappresenta da sempre un tema affascinante quanto dibattuto, nell'antichità e nella contemporaneità⁴², ma l'aspetto privilegiato da Camilleri punta a risolvere la duplicità nella simbiosi. La persona che dialoga col suo pubblico sulla scena del Teatro Greco di Siracusa è Tiresia, in una delle sue sette vite, e quella dello scrittore siciliano di successo non è che una delle manifestazioni (o maschere, come vuole Pirandello, autore al quale Camilleri ha sempre fatto riferimento)⁴³ della sua esistenza. Il Tiresia tradizionalmente connotato dalla duplicità, dall'ambiguità, mediatore tra gli opposti e partecipe del divino e dell'umano rivela la propria verità a un pubblico abituato a vederlo piuttosto nelle vesti di co-protagonista delle tragedie di Sofocle e di Euripide: non a caso, il monologo su Tiresia è stato recitato nel corso delle rappresentazioni del teatro classico, organizzate annualmente dall'INDA presso il teatro greco di Siracusa. La dimensione teatrale che la critica, da sempre, individua nella prosa narrativa di Camilleri⁴⁴ si evolve e si completa nella messa in scena di una *pièce* che è, prima di tutto, un lungo e avvincente racconto. È proprio l'autore a dichiarare che si tratta di

³⁹ A. CAMILLERI, *Camilleri sono*, in «Micromega», 5/2018, p. 18.

⁴⁰ Ivi, p. 25.

⁴¹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., p. 9.

⁴² Cfr. B. LAGHEZZA, «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pisa, Felici, 2012.

⁴³ Lo stesso Camilleri dichiara di aver messo in scena oltre quaranta opere di Pirandello: si veda A. CAMILLERI, *Camilleri sono*, in «Micromega», 5/2018, p. 6. Per un approfondimento critico, I. LASLOTS, *Pirandello e Camilleri: padre e figlio*, in *Pirandello e le metamorfosi del testo: atti del convegno internazionale di Lovanio (B)-Helmond (NL), 24-25 giugno 2005*, Grenoble, Université Stendhal, 2009, pp. 150-154; G. MARCI, *Camilleri biografo di Pirandello*: cfr. la URL: <https://www.vigata.org> (ultima consultazione: 26/08/2020).

⁴⁴ S. JURISIC, *La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri*, in «Misure critiche», anno 10, nn. 1-2, 2011, p. 169.

un testo «scritto dunque per essere detto»⁴⁵, sottolineando in tal modo l'importanza della trasmissione orale e del rapporto diretto con il pubblico.

Camilleri stesso, come il *mantis* tebano, ha vissuto più vite (come autore e regista teatrale e televisivo, docente di cinematografia, scrittore e, infine, attore); ha sperimentato la cecità, continuando a «vedere metaforicamente, interpretando la realtà quotidiana con indiscusso impegno civile»⁴⁶. Come Tiresia, di volta in volta esaltato o vituperato da scrittori e poeti, ha conosciuto il giudizio ambivalente sulla sua produzione letteraria⁴⁷, nonostante l'enorme successo ottenuto dalla serie che ha per protagonista il commissario Montalbano, «l'invenzione più felice»⁴⁸. L'identificazione con l'indovino tebano appare, quindi, la naturale conseguenza delle numerose affinità che legano le due persone diventate personaggi, le quali ottengono, finalmente, il riconoscimento della loro vera identità, ammesso che, nel gioco delle parti, questo sia realmente possibile.

Conclusioni

Mito, realtà e finzione scenica, dunque, si fondono nel monologo camilleriano, il cui obiettivo, oltre al ristabilimento della verità (almeno dal punto di vista dell'autore-Tiresia), è dichiarato nelle conclusioni: «capire cosa sia l'eternità»⁴⁹, obiettivo reso possibile solo dalla letteratura⁵⁰. Inoltre, se la capacità divinatoria illumina il futuro, la memoria del passato può rischiarare il presente⁵¹: ecco perché il *mantis* Tiresia, spettatore della storia grazie alla sua longevità (e quindi testimone

⁴⁵ A. CAMILLERI, *Camilleri sono*, op. cit., p. 19.

⁴⁶ S. DEMONTIS, *La Sicilia attraverso i sei sensi della commedia camilleriana. Excursus sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri*, in *Quaderni camilleriani/7. Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, a cura di M. Deriu e G. Marci, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le collane di Rhesis», 2019, pp. 69-82.

⁴⁶ HOR. *serm.* 2,5, op. cit.

⁴⁷ I. LASLOTS, *Pirandello e Camilleri: padre e figlio?*, op. cit., p. 150, nota 41.

⁴⁸ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., p. 55.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ S. DEMONTIS, *La Sicilia attraverso i sei sensi della commedia camilleriana. Excursus sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri*, op. cit., p. 70.

⁵¹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., p. 49.

attendibile), diventa aedo e parla in prima persona, come sottolinea Camilleri nell'introdurre i versi di Eliot relativi all'indovino tebano⁵².

La letteratura e la poesia assumono anche funzione salvifica, quando l'individuo si trova ad un passo dal baratro della disumanizzazione: è quanto avviene a Primo Levi, del quale, a conclusione del monologo, viene citato il passo *Tiresia*, inserito nel volume *La chiave a stella*. Non a caso, Tiresia-Camilleri conclude l'*excursus* sulle fonti letterarie proprio con l'autore di *Se questo è un uomo*, conosciuto di persona, al quale sono dedicate poche righe che sanciscono l'ineffabilità dell'orrore, appena accennato, dei campi di sterminio, che hanno visto compiersi la metamorfosi più tragica di tutte, «da uomo a non uomo»⁵³.

Conversazione su Tiresia aggiunge, quindi, alla consueta funzione del *mantis* un nuovo ruolo, quello di narratore, volto a ripercorrere il passato e non a prevedere il futuro, a mettere in discussione le fonti classiche e moderne nell'ottica di un bilancio letterario ed esistenziale che mira a riabilitare il personaggio. L'accentuazione della funzione della parola, che accomuna tradizionalmente le figure dell'aedo e dell'indovino (con diverse accezioni, come è stato evidenziato), favorisce l'immedesimazione autore-personaggio, entrambi testimoni del tempo e della storia. La narrazione teatrale (e poi televisiva), integrata dal testo scritto, consente, infine, una diffusione più ampia del monologo, grazie al coinvolgimento di un pubblico variegato, offrendo spunti interessanti al dibattito sulla fruizione del classico nella letteratura contemporanea.

Sabrina Borchetta

Parole-chiave: Camilleri, *mantis*, Tiresia.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., pp. 53-54.

***Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto:
il triangolo delle storie***

«Una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano»¹: questa frase, che un anziano Luigi Pirandello scrisse nelle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, è giustamente famosa e molto citata non solo perché fa riferimento alla nascita come caduta, ma anche perché, per caratterizzare il luogo della propria venuta al mondo, propone alcune immagini che si collegano ad un preciso frammento di terra: la campagna nei pressi di Agrigento, denominata Kaos, che si affaccia sul Mediterraneo, rivolta verso sud. Le stesse caratteristiche, che connotano quel frammento di terra, le ritroviamo nei libri di altri due scrittori, pirandelliani per ragioni geografiche prima ancora che per motivazioni poetiche: Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri.

Le lucciole di Pirandello continuano a volare e a illuminare la notte in maniera tenue e intermittente nell'inizio del pamphlet *L'affaire Moro*: un inizio di straordinaria intensità poetica, in cui i *cannilleddri di picuraru*, le candeline del pastore, richiamano a loro volta le lucciole di uno dei più noti interventi giornalistici di Pier Paolo Pasolini². Quella campagna fa da sfondo al romanzo più impegnativo pubblicato da Camilleri, la storia di un'utopia politica e civile ambientata nel Seicento, *Il re di Girgenti*. Gli olivi saraceni, che avrebbero offerto a Pirandello ormai sulla soglia della morte la soluzione compositiva per concludere *I giganti della montagna*, sono presenti in molte pagine critiche che Sciascia ha dedicato a Pirandello (compreso l'*Alfabeto pirandelliano*, che si sofferma anche sul lemma

¹ G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963, p. 14.

² Cfr. P. P. PASOLINI, *L'articolo delle lucciole*, in ID., *Scritti corsari*, Prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 2009, pp. 128-29.

«olivo», incentrato sull'albero «saraceno»³) e tornano – con un ruolo centrale per la risoluzione dell'enigma investigativo e con un esplicito rinvio a Pirandello – nel “giallo” camilleriano *La gita a Tindari*⁴. Il mare africano è la strada vicinale che separa la costa meridionale della Sicilia dall'Africa, la lingua d'acqua che ha storicamente messo in comunicazione gli arabi e la Sicilia, facendo sentire a Sciascia l'importanza di un'eredità e di un legame che ha lasciato tracce profonde (nei luoghi e nella loro toponomastica, ma anche nelle persone, nella loro struttura fisica, nella loro mentalità) e portando Camilleri ad aggiornare la storia degli sbarchi, senza dimenticare quelli antichi – che portarono alla dominazione araba in Sicilia – ma arrivando fino ai giorni nostri⁵. Ma quello che più conta, per il ragionamento che vorremmo provare a fare, è che la campagna in cui «cade» Pirandello è la stessa campagna in cui, alcuni decenni dopo, nel 1921 e nel 1925, nascono Sciascia e Camilleri: un triangolo di terra, che ha lati di pochi chilometri e che ai suoi vertici vede Porto Empedocle, Girgenti e Racalmuto.

Sono numerosi i luoghi letterari legati alla memoria di scrittori e poeti e molti di questi si trovano in Sicilia, dove – soprattutto tra '800 e '900 – è nata una letteratura che occupa un ruolo da protagonista nella nostra tradizione culturale. Ma sono rari i luoghi che hanno visto la nascita di tre autori così importanti, venuti al mondo non in una metropoli, ma in un'area che comprende una città di medie dimensioni come Girgenti-Agrigento e due paesi come Porto Empedocle e Racalmuto. È significativo che sia Sciascia che Camilleri misurino la distanza tra la casa dove sono nati e i luoghi pirandelliani, a sottolineare – appunto – una vicinanza reale, definibile in termini di chilometri e non solo per quanto riguarda specifiche sintonie ed eredità letterarie. Quando il “padre” del commissario Salvo Montalbano pubblica l'antologia intitolata *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, inserisce, tra le credenziali che legittimano a pieno titolo la sua operazione critica, anche la vicinanza

³ L. SCIASCIA, *Opere*, Volume II: *Inquisizioni-Memorie-Saggi*, Tomo II: *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2019, pp. 941-43.

⁴ Cfr. A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 204.

⁵ Cfr. G. CAPECCHI, *L'isola degli sbarchi*, in «Quaderni camilleriani», 8 (2019), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, a cura di M. Deriu e G. Marci, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 75-85.

tra la casa dove è nato e quella in cui ha vissuto Pirandello in diversi periodi della sua vita («Che dire altro? Che la casa dove sono nato e cresciuto dista cento metri dalla casa dove Pirandello, ha vissuto a lungo»⁶), mentre aprendo la *Biografia del figlio cambiato* spiega come Porto Empedocle sia nato, come Comune autonomo, nel 1833, essendo stato, fino a quella data, una frazione di Girgenti, la Brigata Molo della città⁷. La stessa vicinanza viene sottolineata da Camilleri in numerose interviste: «Sono nato a Porto Empedocle, nei suoi stessi luoghi, le nostre famiglie si incrociavano, *La giara* si svolge al confine con le terre di mio nonno, l'aria che ha respirato lui è quella che ho respirato io, il venditore di cappelli del mio paese, Cirlinciò, è un personaggio della sua novella»⁸. Sciascia, da parte sua, in una pagina pirandelliana raccolta nel volume *La corda pazza*, discute sulle storie di Pirandello con la consapevolezza e la condivisione di un conterraneo: «Noi qui ci limitiamo a proporlo, per come lo sentiamo e viviamo nel luogo in cui siamo nati, a pochi chilometri dal luogo in cui Pirandello è nato»⁹, mentre in *Contrada Noce*, raccontando la campagna nei pressi di Racalmuto che è divenuta il luogo prescelto per scrivere, stabilisce la distanza (che è soprattutto vicinanza) con il mare di Porto Empedocle:

Contrada Noce, territorio di Racalmuto, provincia di Agrigento. A una ventina di chilometri, in linea d'aria, dal mare di Porto Empedocle: e se ne scorge la linea, di un azzurro che dà nel viola, nelle mattine chiare; e a sera, quando non c'è la luna, le lampare sembrano lontane lucciole, sparse nella vuota e grande notte¹⁰.

Inevitabile, per i due quasi coetanei Sciascia e Camilleri, fare i conti con Pirandello, potenziale padre dal punto di vista anagrafico e sicuramente padre letterario: se i due autori lavorano in uno stesso ambiente, il loro è «uno studio tutto

⁶ A. CAMILLERI, *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 9.

⁷ Cfr. A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 14.

⁸ P. DI STEFANO, *Camilleri: il mio Pirandello incapace d'amore*, in «La Donna» (supplemento del «Corriere della Sera»), 16 dicembre 2000.

⁹ L. SCIASCIA, *Saggi letterari, storici e civili*, op. cit., p. 362.

¹⁰ L. SCIASCIA, *Opere*, Volume I: *Narrativa-Teatro-Poesia*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012, p. 1328.

agrigentino il cui titolare è Pirandello»¹¹. Ma inevitabile pure, per Camilleri, dialogare costantemente con Sciascia, essendo di quattro anni più giovane e sentendolo come fratello maggiore e per molti aspetti guida e maestro, affermatosi come autore di romanzi quando lo scrittore nato a Porto Empedocle era ancora completamente sconosciuto¹². Nel rapporto di Sciascia e Camilleri con Pirandello ci sono alcuni aspetti in comune, anche di carattere esteriore e legati alla cronologia. L'incontro con Pirandello avviene, per tutti e due, nei primi anni Trenta del '900. Camilleri resta traumatizzato da un uomo vestito di nero che nella controra suona alla porta di casa e chiede della nonna Carolina, che corre ad abbracciarlo piangendo: la storia di questo incontro è stata più volte raccontata da quello che allora era il piccolo testimone oculare dello scompiglio domestico generato dal già affermato scrittore e commediografo che si presentava nell'ora del riposo postprandiale indossando la divisa di Accademico d'Italia¹³. Sciascia, in quello stesso periodo, conosce Pirandello al cinema, attraverso il film muto tratto da *Il fu Mattia Pascal*, per la regia di François L'Herbier e con il russo Ivan Mosiukjne (capace di dare un volto – destinato a rimanere indelebile – al personaggio letterario) nelle vesti del protagonista:

Non sapevo nulla di Pirandello, del suo mondo: che era – l'ho poi, per la lettura dei suoi romanzi, delle sue novelle, delle sue commedie, riconosciuto – il mondo in cui la sorte mi aveva assegnato nascita e soggiorno. Involontaria nascita, involontario soggiorno: per dirla pirandellianamente¹⁴.

Sia Sciascia che Camilleri si sono occupati a lungo dell'opera pirandelliana. La fedeltà di Sciascia (come critico, come lettore, come scrittore) verso l'autore dei *Sei*

¹¹ G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007, p. 14.

¹² Sull'importanza di Pirandello e di Sciascia per Camilleri si vedano anche S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001 (in particolare il paragrafo *Omaggi e referenti letterari*, pp. 147-69) e M. PISTELLI, «Montalbano sono». *Sulle tracce del più famoso commissario di polizia italiano*, Firenze, Le Càriti, 2003 (con riferimento soprattutto al capitolo *Omaggio a Pirandello e Sciascia*, pp. 44-61).

¹³ Cfr. G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 13-16.

¹⁴ L. SCIASCIA, *Il volto sulla maschera*, in ID., *Opere*, Volume II: *Inquisizioni-Memorie-Saggi*, Tomo II: *Saggi letterari, storici e civili*, op. cit., p. 676.

personaggi non conosce interruzioni, da *Pirandello e il pirandellismo* del 1953 all'*Alfabeto pirandelliano* del 1986, e sarebbe probabilmente inutile tornare a evidenziare la presenza di Pirandello nelle pagine narrative dello scrittore di Racalmuto, esplicita o implicita che sia, e il mai interrotto lavoro di indagine sugli scritti dell'autore nato in contrada Kaos, da poco raccolti nel secondo tomo del II volume delle *Opere* di Sciascia, edito da Adelphi e curato da Paolo Squillacioti. Ma anche il rapporto tra Camilleri e Pirandello è noto¹⁵: ed è un rapporto che ha coinvolto Camilleri come regista (teatrale, ma anche televisivo e radiofonico), come scrittore, come studioso di teatro e critico, con una serie di saggi (che presto saranno raccolti in un unico volume) e di lavori che riguardano anche lo scrittore postumo: prima della sua scomparsa, avvenuta il 17 luglio 2019, Camilleri stava infatti lavorando a uno scritto incentrato sulla relazione tra Pirandello e Marta Abba e sulla «terribile notte» che i due trascorsero insieme¹⁶. Ciò che invece ci preme sottolineare è che sia Camilleri che Sciascia hanno riportato Pirandello al suo luogo d'origine (che è anche il loro). Camilleri in maniera significativa ma più episodica, per accenni e riferimenti sparsi nelle sue narrazioni (si pensi a *Un filo di fumo*, dove Pirandello, non citato per nome, è definito «uno scrittore di quei paraggi»: e la storia si ambienta a Vigàta)¹⁷ e soprattutto con la *Biografia del figlio cambiato*, che ripercorre anche le novelle empedocline di Pirandello e che, secondo Giuseppe Marci, «può essere letta come un esercizio di indagine filologica attenta non solo ai dati testuali ma, più ampiamente, al *macrotesto* costituito dal *luogo* in cui il biografo e il biografato sono nati, dalla sua fisionomia geografica, dalla storia tormentata che ha vissuto, dalla cultura e dalla tradizione letteraria che vi si è sviluppata»¹⁸. Sciascia finisce per fare di questo argomento l'asse portante di ogni sua pagina critica e non solo critica: riportare Pirandello e le sue storie nel luogo d'origine, sottolineare il pirandellismo di

¹⁵ Tra i più recenti contributi sul tema si veda G. MARCI, *Camilleri biografo di Pirandello*, pubblicato sul sito web del Camilleri Fans Club; cfr. la URL: <http://www.vigata.org/bibliografia/CamilleriBiografoPirandello.pdf>.

¹⁶ Cfr. P. MELATI, *Ma occhio: c'è un altro inedito misterioso*, in «il Venerdì di Repubblica», 10 luglio 2020, p. 23.

¹⁷ Cfr. A. CAMILLERI, *Un filo di fumo* [1980], Palermo, Sellerio, 1997, p. 100.

¹⁸ G. MARCI, *Camilleri biografo di Pirandello*, op. cit., p. 5.

natura di molti personaggi che continuano a camminare nelle contrade girgentane, rappresenta il punto di partenza e di arrivo delle sue letture. Sciascia stesso – a sottolineare la forza e la pervasività di un legame – dichiarò nel dicembre del 1986, in occasione del cinquantenario della morte di Pirandello: «Tutto quello che ho tentato di dire, tutto quello che ho detto, è stato sempre, per me, anche un discorso su Pirandello»¹⁹. Già in *Pirandello e il pirandellismo* (1953) lo scrittore di Racalmuto annotava: «Come Sharwood Anderson intitolò il suo più bel libro *Winesburg, Ohio*, tutta l'opera di Pirandello potremmo intitolare *Girgenti, Sicilia*»²⁰. La scoperta della vita come teatro non è una trovata filosofica: nasce in un luogo ben preciso e in un determinato momento storico, nella Sicilia (e, per meglio dire, «in quella parte di Sicilia»)²¹ a cavallo tra fine '800 e inizi del '900. I personaggi che chiedono all'autore di raccontare la loro storia non sono fantastici, ma nascono «dalla cronaca» girgentana²² e Pirandello non ha mai smesso di raccontare quelle contrade, talvolta mascherate dietro a pseudonimi, ma sempre riconoscibili, soprattutto a chi, come Sciascia (e Camilleri), in quel triangolo è nato e cresciuto.

Chi è nato e cresciuto in quelle zone conosce la Girgenti araba (quella che più interessava a Pirandello, meno attento – secondo Sciascia – alla civiltà greca che pure ha lasciato emergenze di straordinario valore), riconosce la campagna circostante (che è anche la campagna in cui si ritira a vivere don Cosmo Laurentano in *I vecchi e i giovani* e alla quale approda Vitangelo Moscarda nell'epilogo di *Uno, nessuno e centomila*); sente risuonare – nei nomi e nei cognomi dei personaggi – nomi e cognomi familiari, che si possono trovare, per lo più, sull'elenco telefonico di Agrigento e provincia²³, sa dove si trova esattamente la biblioteca in cui lavorava Mattia Pascal, ritrova – percorrendo le strade e le trazzere, entrando nei bar e nei circoli – storie e personaggi che Pirandello è stato capace di raccogliere e immortalare e che con i loro drammi permettono di rappresentare l'esistenza umana

¹⁹ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, p. 245.

²⁰ L. SCIASCIA, *Saggi letterari, storici e civili*, op. cit., p. 20.

²¹ Ivi, p. 41.

²² Ivi, p. 83.

²³ Cfr. L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, in ID., *Saggi letterari, storici e civili*, op. cit., pp. 908 e 909.

(Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto come triangolo dal quale raccontare la vita), individua nella festa dei santi Cosimo e Damiano narrata in *L'Esclusa* la festa di san Calogero, descritta anche da Camilleri nel suo romanzo d'esordio²⁴. Del resto Camilleri, che guarda al santo *nivuro* come al suo protettore personale, essendo nato (prematureo come Pirandello) proprio nel giorno in cui si celebra, tra urla e vino, quel patrono proveniente dall'altra sponda del Mediterraneo²⁵, parla dell'autore della *Nuova colonia* come di un «Girgentino [...] ed empedocchino allo stesso tempo» in quel dizionario di parole e modi di dire (che diventa anche raccolta di microstorie, insieme di frammenti di memoria) che si intitola *Il gioco della mosca*²⁶ e che si avvicina alla sciasciana *Kermesse*.

C'è una terra in comune. È la terra bagnata dal mare africano ed è la terra dello zolfo. Anche questa dimensione unisce le storie, le segna nel profondo, offre immagini indelebili proprio perché realmente viste. Le radici di Pirandello e di Sciascia affondano nelle zolfare, come ricorda tra gli altri Matteo Collura²⁷; affondano nelle zolfare anche in termini di tragedia, come ha sottolineato Anna Maria Sciascia:

Entrambi figli dello zolfo elemento determinante nella vita delle due famiglie con una differenza: i Pirandello gestivano le miniere, gli Sciascia vi lavoravano. Il nonno prima "carusu" poi capomastro e impiegato, impiegato anche il padre e da ultimo il fratello Giuseppe, perito minerario. Due tragedie si consumano nelle due famiglie all'ombra dello zolfo: la follia di Antonietta, il suicidio di Giuseppe. In entrambi i casi la miniera è simbolo di annientamento e disperazione. Nell'allagarsi della miniera e nella conseguente perdita della dote Antonietta smarrisce se stessa, nel desolato paesaggio e nei buoi della miniera, in mezzo a quei "morti affaccendati" che incessantemente lottano con la disperazione e la paura, Giuseppe perde tutto il suo entusiasmo e la sua gioia di vivere, cade nella cupa depressione che lo porterà alla morte²⁸.

²⁴ Cfr. A. CAMILLERI, *Il corso delle cose* [1978], Palermo, Sellerio, 1998, pp. 116-21.

²⁵ Sul legame tra Camilleri e San Calogero cfr. anche *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 48-49.

²⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca* [1995], Palermo, Sellerio, 1999, p. 25. Su *Il gioco della mosca* si veda anche S. PILIA, *Giocando con la mosca*, in *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del seminario (Cagliari, 9 marzo 2004), a cura di G. Marci, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 85-95.

²⁷ Cfr. M. COLLURA, *Alfabeto Sciascia*, Milano, Longanesi, 2009, pp. 186-90 (corrispondenti alla voce "Zolfo").

²⁸ A. M. SCIASCIA, *Il gioco dei padri. Pirandello e Sciascia*, Roma, Avagliano, 2009, p. 12.

Ma la realtà della zolfara è stata conosciuta anche da Camilleri, che non a caso ha scelto di raccontarla in *Un filo di fumo* (1980). La sua storia, al pari di quella di Pirandello e Sciascia, è legata alle miniere di zolfo e basterebbe ricordare, a questo proposito, che il nonno materno, Vincenzo, era un imprenditore del prezioso minerale giallo ed era fallito assieme a Stefano Pirandello e a Calogero Portolano.

Per chi è nato in quel triangolo, non è possibile non dirsi pirandelliano: «Non possiamo non dirci pirandelliani, noi di questa zona intorno a Girgenti», affermava Camilleri in un'intervista apparsa su «La Stampa» nel giugno del 1998²⁹; ma per chi in quelle zone è nato dopo Sciascia, non è neppure possibile non dirsi sciasciano. Sciascia, per Camilleri, diventa anche un tassello intermedio per arrivare a Pirandello: ma è, soprattutto, lo scrittore civile da tornare a rileggere costantemente, per ricaricare le batterie narrative³⁰. Il retroterra camilleriano prevede, come punto di riferimento, lo scrittore di Racalmuto a fianco di Pirandello. Il segmento che unisce Racalmuto a Girgenti diviene con Camilleri, appunto, un triangolo: luoghi letterari si diventa, come già scriveva Giampaolo Dossena nel 1972³¹, e quel fazzoletto di terra lo è divenuto per gradi, prima legandosi al nome di Pirandello, poi a quello di Sciascia e, subito dopo, a quello di Camilleri.

Sciascia, per Camilleri, non è meno importante di Pirandello, nonostante l'amicizia «di secondo grado» ricordata in un articolo pubblicato su «La Stampa» il 19 novembre 1999, alla vigilia del decimo anniversario della scomparsa dell'autore di Racalmuto:

Con Sciascia non ebbi mai dimestichezza. Eravamo amici di secondo grado. Io lo chiamavo «Leonà», mentre invece gli amici di primo grado potevano confidenzialmente chiamarlo «Nanà». Abbiamo lavorato insieme, discusso, trascorso ore colme più di silenziosa intesa che di parole. Con lui ho dei debiti, certamente il più grosso è quello d'avermi fatto conoscere Elvira Sellerio³².

²⁹ L'intervista, raccolta da Mario Baudino, è stata pubblicata su «La Stampa» il 2 giugno 1998.

³⁰ Cfr. *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, op. cit., p. 249.

³¹ Cfr. G. DOSSENA, *I luoghi letterari*, Milano, Sugar, 1972 (poi ristampato nel 2004 dalle Edizioni Sylvestre Bonnard).

³² A. CAMILLERI, *L'uomo e i quaquaraquà*, in «La Stampa», 19 novembre 1999, p. 1.

L'articolo procede poi elencando una serie di "debiti" maturati nei confronti di Sciascia, l'autore rammentato costantemente nelle interviste³³, ricordato e citato nelle pagine narrative. Con Sciascia ha condiviso, tra l'altro, il legame profondo con l'idea di scrittura che sta alla base della *Storia della colonna infame* manzoniana³⁴; da Sciascia ha ripreso l'idea del "giallo" come schema narrativo consequenziale e logico, da scegliere per dare ordine all'immaginazione³⁵; da una pagina di *A ciascuno il suo* è nata l'idea di dedicare un romanzo alla scomparsa di Patò. Diventerebbe difficile individuare un libro di Camilleri privo di un accenno all'autore del *Giorno della civetta* e di inchieste narrative come *Dalla parte degli infedeli*. È proprio allo Sciascia autore di inchieste che si rivolge Camilleri dopo aver raccolto il materiale che riguarda l'uccisione di 114 detenuti avvenuta nella Torre della Brigata Molo (oggi Porto Empedocle) tra il 25 e il 26 gennaio del 1848. E da questo contatto nasce l'incontro – ricordato come fondamentale nel citato articolo del 19 novembre 1999, ma rammentato, per la sua importanza, anche in altre occasioni³⁶ – con Elvira Sellerio, che pubblica *La strage dimenticata* nel 1984. Questo libro, che ruota attorno al tema della memoria (e della necessità di ricordare, facendo assumere alla scrittura il compito di contrastare la «congiura del silenzio intorno alla strage»³⁷), è profondamente sciasciano, ma anche pirandelliano: o, meglio, è pirandelliano almeno per la topografia, se pensiamo che la Torre della Brigata Molo è uno dei luoghi rammentati da Pirandello, sia in alcuni versi che in prosa³⁸. La strada del racconto d'inchiesta porterà Camilleri a pubblicare, nel 1993, anche *La bolla di componenda*: ma sarà una strada interrotta e questa sua mancata prosecuzione appare significativa per sottolineare – se ce ne fosse bisogno – come il legame con Sciascia (e con Pirandello) non significhi imitare Sciascia (o Pirandello). Ho detto, per inciso, "se ce

³³ Si veda tra le altre M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, in particolare le pp. 67-69 e 97-99.

³⁴ Su questo si veda anche A. CAMILLERI, *I Promessi birrai di Preston*, in «La Stampa», 8 ottobre 2000; ma un riferimento alla *Colonna infame* possiamo trovarlo anche in altre pagine, ad esempio in *La gita a Tindari*, op. cit., p. 121.

³⁵ Cfr. M. SORGI, *La testa ci fa dire*, op. cit., p. 73.

³⁶ Si veda anche A. CAMILLERI, *Elvira e io*, in *La memoria di Elvira*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 11-18.

³⁷ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata* [1984], Palermo, Sellerio, 1997 (prima edizione nella collana «La memoria»), p. 41.

³⁸ Cfr. A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, op. cit., pp. 32-34.

ne fosse bisogno”, ma forse è necessario sottolinearlo, se è vero che capita frequentemente di leggere articoli nei quali, parlando di Camilleri, si sottolinea (a detrimento della sua scrittura) che non era certo Pirandello e non era neppure Sciascia e se è vero che, nel confronto con quest’ultimo, si evidenzia il forte carattere politico dei “gialli” sciasciani e il tenue riferimento alla realtà italiana nelle storie di Montalbano. Tutto vero: Camilleri non è né Pirandello né Sciascia, ma non per una mancanza, bensì perché ogni scrittore che si voglia definire tale deve avere la sua identità, la sua fisionomia. La tipologia di libro (il racconto inchiesta) che ha rappresentato un momento di incontro con Sciascia è anche un genere di scrittura nel quale un autore come Camilleri finisce per sentire limitata la libertà e la forza della sua immaginazione. Il *contastorie* parte spesso, nei suoi racconti, da un fatto realmente accaduto: ma su questo fatto lavora poi con la fantasia e la forza immaginativa, insieme alla capacità di *cunto*, diviene – consapevolmente – il suo punto di forza.

Lo scrittore di Porto Empedocle rende omaggio ai conterranei, come abbiamo visto, anche nelle storie che hanno per protagonista il commissario Montalbano. Potremmo ripercorrere queste storie ricercando gli omaggi a Pirandello e a Sciascia, citati fin da *La forma dell’acqua* che, nel 1994, ha aperto la fortunata serie, destinata ad accompagnare per un quarto di secolo i lettori italiani (e non solo italiani)³⁹, e ancora ricordati nel romanzo scritto per concludere le storie di Montalbano, quel *Riccardino* steso tra il 2004 e il 2005, poi rivisto nel 2016, e scritto per essere pubblicato solo dopo la scomparsa del suo autore, come ultimo della serie. Non può essere un caso (né appare un elemento marginale) il fatto che il testamento camilleriano, che solo da poco i suoi lettori hanno potuto aprire e leggere, citi, nelle prime pagine, proprio i due conterranei, tornando poi a rammentare Pirandello a

³⁹ Per una riflessione sulle ragioni, non solo letterarie, del successo di Camilleri, rimandiamo a G. CAPECCHI, *Tutti i numeri di Camilleri*, in *Perugia in giallo 2007. Indagine sul poliziesco italiano*, a cura di M. Pistelli e N. Cacciaglia, Roma, Donzelli, 2009, pp. 93-103. Si veda anche, per una riflessione complessiva sul lavoro di Camilleri e sulla sua personalità, il numero 590 (2018) di «Bianco e nero», intitolato *Camilleri secondo Camilleri*.

proposito del racconto *Difesa del Mèola*⁴⁰, uno dei tre frammenti che, nella raccolta *Scialle nero*, compongono le *Tonache di Montelusa*.

Il triangolo Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto potrebbe essere identificato anche con i nomi di Vigàta-Montelusa-Regalpetra. I tre scrittori sono, infatti, accomunati anche dalla capacità di inventare un luogo letterario, verosimile ma non presente nelle carte geografiche, riconoscibile ma non corrispondente alla reale toponomastica. Montelusa è, per Pirandello, Girgenti: e Camilleri si ricollega a questo nome quando decide di collocare la sua Vigàta (Porto Empedocle) in provincia di Montelusa. Regalpetra è Racalmuto, che Sciascia preferisce non nominare esplicitamente in quello che può essere considerato il suo libro d'esordio, *Le parrocchie di Regalpetra*. Tra questi luoghi il più fortunato è sicuramente Vigàta, la cui invenzione viene rivendicata dall'Autore che, in *Riccardino*, interviene come personaggio della storia, in dialogo con Montalbano: «Vigàta l'ho inventata io»⁴¹. Apparso per la prima volta in *Un filo di fumo* (edito da Garzanti nel 1980), questo paese diviene il teatro di tutte le storie camilleriane. È una cittadina «ideal-tipica», per dirla con Vittorio Spinazzola⁴²; «uno spazio finzionale modellato sullo spazio reale di Porto Emedocle»⁴³, unico e capace di assumere molteplici volti, tra la Vigàta del '600 in *Il re di Girgenti*, quella di fine '800 dei romanzi risorgimentali come *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono* e *La mossa del cavallo*, quella del ventennio fascista in *Il nipote del Negus* e quella contemporanea di Salvo Montalbano; un «patchwork», come lo ha recentemente definito Nadia Terranova nell'omaggio che «Robinson» ha dedicato allo scrittore ad un anno dalla sua scomparsa⁴⁴. La forza di questo nome è tale da aver affiancato anche quello «ufficiale»: Porto Empedocle è diventato, fin dai cartelli di accesso, Porto Empedocle-Vigàta, «neotponimo turistico», secondo la definizione di un geografo

⁴⁰ Cfr. A. CAMILLERI, *Riccardino*, seguito dalla prima stesura del 2005, Palermo, Sellerio, 2020, p. 64.

⁴¹ Ivi, p. 210.

⁴² Cfr. V. SPINAZZOLA, *Alte tirature. Caso Camilleri e caso Montalbano*, in «Tirature '01», *L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, p. 124.

⁴³ M. TRAINITO, *Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore*, Treviso, Editing Edizioni, 2008, p. 72.

⁴⁴ Cfr. N. TERRANOVA, *Alla fine torniamo sempre a Vigàta*, in «Robinson», 11 luglio 2020, p. 6.

del turismo come Lorenzo Bagnoli⁴⁵. Perché quel triangolo di terra, Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto (oppure Vigàta-Montelusa-Regalpetra), non è solo lo spazio che ha dato i natali ai tre scrittori e che ha rappresentato il serbatoio delle loro storie, ma è anche uno spazio al quale Camilleri-Pirandello-Sciascia hanno restituito molto e possono restituire ancora di più in termini di promozione, di attrattività, accrescendo il valore del luogo che ha visto passare le loro vite e le loro storie, dando ad un paesaggio (comunque suggestivo) un'anima letteraria.

Il tema del turismo letterario, dell'andare a visitare luoghi dai quali sono passati gli scrittori e che ritroviamo nelle loro pagine, rappresenta l'ultimo tassello del nostro ragionamento, che ha cercato di riportare Pirandello, Sciascia e Camilleri nel loro spazio geografico⁴⁶. I tre scrittori hanno avuto con i loro luoghi d'origine rapporti diversi: Pirandello ha scelto di tornare a riposare per sempre, con le sue ceneri, sotto il pino del Kaos, davanti al mare africano: e il trasporto delle sue ceneri fino al punto in cui aveva avuto inizio il suo cammino terreno è stato raccontato anche da Sciascia e da Camilleri⁴⁷. Sciascia non ha mai abbandonato la sua Sicilia (nonostante i viaggi e i soggiorni fuori dall'isola, tra Roma, Milano e l'adorata Parigi), Contrada Noce è rimasta la campagna nella quale trascorrere le estati scrivendo, mentre il cimitero di Racalmuto è stato scelto come luogo di sepoltura. Camilleri ha lasciato la Sicilia subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale e ha vissuto a Roma, che accoglie anche (nel Cimitero Acattolico) la sua tomba, pur essendo tornato a Porto Empedocle a lungo, durante l'estate, e avendo mantenuto con la Sicilia un rapporto costante. I luoghi dai quali sono passati conservano le loro tracce: la casa natale di Pirandello è divenuta una casa museo; a Racalmuto c'è la possibilità, in alcuni momenti dell'anno e su prenotazione, di andare a visitare la casa

⁴⁵ Cfr. L. BAGNOLI, *Manuale di geografia del turismo. Dal Grand Tour ai Sistemi turistici*, Torino, Utet, 2006, p. 124.

⁴⁶ Per un inquadramento del tema ci permettiamo di rinviare a G. CAPECCHI, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2019. Per la promozione di un turismo letterario in questa zona della Sicilia è nato anche il progetto della "Strada degli scrittori": cfr. l'URL www.stradadegliscrittori.it.

⁴⁷ Sciascia lo fa in una pagina di *Pirandello e la Sicilia*, in L. SCIASCIA, *Saggi letterari, storici e civili*, op. cit., p. 128; Camilleri dedica a questo tema, tra l'altro, gli articoli *Pirandello: la guerra delle ceneri* e *Pirandello vola nella notte*, pubblicati su «La Stampa» il 14 e il 16 giugno 1998.

di Contrada Noce, recentemente è stata aperta la casa in paese in cui Sciascia è cresciuto e restano visitabili, in un ideale itinerario letterario, la Fondazione Sciascia (voluta dallo stesso scrittore e collocata nell'ex centrale dell'Enel), la scuola dove ha svolto per alcuni anni il mestiere di maestro elementare, i luoghi da lui descritti nelle *Parrocchie*, la sua statua, in dimensione naturale, collocata davanti al Circolo che frequentava. A Porto Empedocle la casa di Camilleri ha invece subito una sorte diversa: nel 2018 è stata demolita perché – stando alle dichiarazioni degli amministratori locali – in rovina e pericolante⁴⁸. Ma Vigàta, grazie al suo scrittore, è conosciuta in tutto il mondo, i luoghi di Montalbano sono segnalati e sono divenuti anche tappe di possibili itinerari (mettendo insieme i luoghi dei romanzi e quelli cinematografici)⁴⁹, sono numerosi coloro che scelgono di andare a visitare Porto Empedocle solo perché è il paese di Camilleri che, raccontandolo, non ha mai smesso di tornare nella sua Sicilia, in quel triangolo di terra che è divenuto, definitivamente, un triangolo delle storie e che – proprio per questo – rappresenta oggi un'area geografica capace di attirare l'attenzione di coloro che viaggiano in cerca di emozioni, per vedere/rivedere i luoghi già vivi nella loro immaginazione di lettori.

Giovanni Capecchi

⁴⁸ Cfr. G. SCLAUNICH, *Andrea Camilleri, demolita la casa della sua giovinezza*, in «Corriere della Sera», 7 dicembre 2018 (leggibile anche nell'archivio digitale del quotidiano: https://www.corriere.it/cronache/18_dicembre_07/andrea-camilleri-demolita-casa-sua-giovinanza-ecco-com-era-b9212742-fa27-11e8-a868-3ca0c519d197.shtml).

⁴⁹ Cfr. *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2007.

*Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica:
sul “letterario” in La mossa del cavallo*

Tutte le questioni connesse al possesso linguistico del ragioniere Giovanni Bovara, il genovese tornato dopo molti anni in Sicilia per lavoro, sono più che note¹. Sono, almeno, note quelle che emergono patentemente dal testo camilleriano. E proprio perché esse stesse non sono poche e sono abbastanza dichiarate, sarà il caso di deflettere l’obiettivo, senza trascurarne il peso. Ma al tempo stesso senza indugiare troppo su un fattore che, nella sua limpida evidenza, ha finito con l’adombrarne altri² di una profondità marcatamente letteraria i quali, invece, meritano di essere condotti sul proscenio dell’analisi critica.

Tutto sommato, sia l’episodio reale dell’uccisione di un prete a Barrafranca³ che il contesto puramente storico attorno al quale è stata costruita la vicenda non pesano più di tanto: specialmente a questo proposito si vuol dire che le questioni legate all’imposta regia sul macinato⁴ in fin dei conti non agiscono sul romanzo e sui fatti narrati, e finiscono per risultare una giustificazione come un’altra – e quasi un pretesto – per imbastire la storia stessa attorno al suo motore autentico, che è il poliziesco e il sentore della malavita che la pervade. L’assassino stesso del prete non ha rimandi storici precisi. Insomma, *La mossa del cavallo* non è un romanzo storico, ma una narrazione che ha sullo sfondo un riferimento storico, il che è ben altra cosa. D’altra parte – e ciò è chiaro a chiunque legga l’opera con un certo grado di attenzione –, se i fatti invece che trarre spunto dalla tassa dei mulini si fossero

¹ A questo proposito si veda *La Sicilia di Andrea Camilleri. Tra Vigata e Montelusa*, a cura di S. Ferlita, Palermo, Gruppo Editoriale Kalòs, 2004, p. 24: «Una mossa che consiste nell’abbandonare la lingua italiana e il dialetto genovese e nel recuperare il dialetto natale, nel riappropriarsi della parlata ancestrale».

² Si veda *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 165 e sgg.

³ Si rimanda a L. FRANCHETTI, *Politica e mafia in Sicilia. Gli inediti del 1876*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 101-104.

⁴ È utile rimandare a S. S. NIGRO, *Le cronache di uno scrittore maltese*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XLIII.

originati, per esempio, dal mondo dell'imprenditoria contemporanea o del trasporto clandestino della droga, di fatto ciò che ci è stato raccontato di Bovara avrebbe potuto reggere ugualmente, sia pure in un momento storico diverso e con un altro "fondale". A questo proposito, è utile rammentare le parole di Vittorio Coletti:

Scritti in una lingua che è già di per sé un vettore mondiale, ad alto rendimento in traduzione [...], i bei 'gialli' che oggi dominano il mercato librario mondiale condiscono spesso il loro linguaggio universale con spezie narrative e stilistiche locali e persino magistralmente individuali (Vázquez Montalbán, Camilleri). Ma il teatro vero delle loro storie è il mondo e queste sarebbero esattamente le stesse se si svolgessero in paesi diversi da quelli in cui sono ambientate. Del resto, problemi, drammi, criminalità sono uguali dappertutto. Tutti i casi potrebbero essere raccontati, come in effetti avviene, perlomeno anche dagli Stati Uniti, patria mondo per antonomasia. Ma anche da qualsiasi stato occidentale o toccato dagli occidentali [...]. Senza contare che un'automobile scassata ce l'hanno più o meno tutti i commissari, dal tenente Colombo televisivo al Montalbano di Camilleri, a Montale di Izzo, a Wallander di Mankell, a Charitos di Markaris, la trasversalità linguistico-culturale è la non patria di questi libri, il metaluogo che li fa attuali (parlano di una realtà oggi mondialmente condivisa) e generici (ne evocano una locale, sommaria e assai più convenzionale)⁵.

Quanto Coletti ha scritto è ovviamente più che condivisibile, anche a proposito di Camilleri. Ma a questo punto sono necessari dei chiarimenti: ci pare che il Camilleri a cui Coletti accenna sia, per lo più, quello di Montalbano, non soltanto quando ironizza sul luogo comune della «macchina scassata» del commissario, ma anche quando allude alle «spezie narrative e stilistiche locali» e «magistralmente individuali». Sta di fatto che il giallo di Camilleri non corrisponde sempre e solamente a quello con protagonista il commissario di Vigata; sta di fatto anche, tuttavia, che quando si scrive di Camilleri e del giallo la percezione che se ne ha è, in fondo, che se ne debba trattare a partire – o addirittura quasi solo – da Montalbano⁶.

⁵ V. COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 80-81.

⁶ A questo proposito si rimanda a S. SALIS, *Figurarsi Camilleri. Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione*, in *Gran teatro Camilleri*, a cura di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 253-60, cit. alla p. 260: «Oltre al giallo c'è molto di più, e anche i lettori esteri sono avvisati, sulla scorta della strada con molta avvedutezza scelta da Sellerio. Non state leggendo un maestro del giallo (che pure è), non state leggendo un autore di cose siciliane (che pure è), con addentellati vari di mafie e dintorni (che pure ci sono); state leggendo un autore letterario che vi fa vedere ben più profondo e oscuro di quello che sospettato a prima vista. Il giallo (quando si tratta di giallo), il romanzo storico (quando è romanzo storico), il racconto, non sono mai la superficie. Bisogna stare più attenti a guardare meglio: perché la superficie parla e dice molto, ma preannuncia, suggerisce, invita a scavare».

Pertanto, il frutto di questa percezione utilmente testimoniata dal brano riportato è che «la trasversalità linguistico-culturale è la non-patria di questi libri»; e ciò anche, evidentemente, a proposito dello scrittore di Porto Empedocle. Ma, se la maggior parte del giallo camilleriano – sia esso dei vari casi di Montalbano oppure no – è improntata a un uso caratteristico del dialetto, ossia quel che Coletti medesimo ha chiamato la “spezia stilistica locale”, dobbiamo a giusta ragione dedurre che per lo studioso questo fattore linguistico non soltanto non ha la forza di rappresentare nemmeno per Camilleri un contesto specifico e pienamente identitario ma, in definitiva, proprio in quanto elemento esclusivo e di facile allocazione territoriale è destinato a sfumare tra noti elementi di tipizzazione “siciliana”.

Ora, tutto quanto è certamente verificabile nel caso della serie di Montalbano. Ma per *La mossa del cavallo* le cose cambiano. Il romanzo del 1999 conferma il teorema colettiano in tutto tranne che sul carattere commutabile della lingua. Lo abbiamo detto: quel che accade a Bovara – di finire, egli funzionario, vittima di sopraffazioni e di angherie a motivo di frodi – sarebbe potuto accadere anche ad altre latitudini; né accade specificamente poiché connesso con la tassa sul macinato, il marchio storico della narrazione. È come ciò accade, invece, che costituisce una novità. E questa novità ha, sì, a che fare con la lingua del romanzo, ma non puramente con la dialettica tra una parlata e l'altra.

La mossa del cavallo cade in un momento decisivo della produzione di Camilleri, il vero e proprio crocevia della carriera dello scrittore, poiché la pubblicazione del romanzo veniva a coincidere a un dipresso sia col crescente successo editoriale delle uscite con Sellerio sia con l'esordio della serie televisiva del commissario Montalbano. Si tratta di due dati da tenere nel dovuto conto. Quanto al primo si dovrà considerare che esso dipese in prima battuta da *La concessione del telefono*, giunto in libreria l'anno precedente: anche in questo caso si tratta di un romanzo che si suole dire “storico”; anche in questo caso si può dire che questo attributo non sia più che un sottofondo, benché il quadro di partenza sia non proprio

lo stesso⁷, poiché Camilleri fa incominciare il lavoro con alcune lettere, ossia con scritture che ci vengono offerte come “documenti” (si tratta della sezione “Cose scritte uno”).

È proprio la prima sezione di *La concessione del telefono* che può dirci qualcosa sulle novità del “letterario” introdotte con *La mossa del cavallo*: la corrispondenza di Filippo Genuardi col Prefetto di Montelusa è offerta al lettore al principio dell’opera perché funga da sigillo⁸. Sono quelle lettere collocate in un tempo lontano a darci il sapore dello “storico” ed è per questa ragione che il romanzo, insieme con un fatto di cui abbiamo cognizione storica ancora oggi, grazie al processo evolutivo che l’ha interessato (il medium telefonico), ci appare realmente segnato dall’epoca nel quale è introdotto. In *La mossa del cavallo*, invece, le lettere del funzionario cadono grossomodo a metà del romanzo (e quelle del delegato Spampinato nell’ultimo quarto), quando non possono più espandere – per così dire – la propria aura documentaria e sono solo utili all’avanzamento della vicenda. Quando leggiamo il “Faldone A” abbiamo ormai chiaro chi sia Giovanni Bovara, cosa gli sta accadendo e chi sono coloro che agiscono attorno a lui: il momento culmine di ogni giallo – la morte e l’indagine su chi ha ucciso – a questa altezza non è ancora giunto, ma non si fatica ad indovinare che in un modo o nell’altro riguarderà Bovara, poiché egli è chiaramente l’elemento debole della catena. La sua debolezza è certificata dall’oscillazione linguistica: Camilleri oppone all’italiano narrativo impastato con

⁷ Si veda D. LANFRANCA, *Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell’opera di Camilleri*, in *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, a cura di C. Favertani e D. Lanfranca, in «Quaderni camilleriani», 2, 2016, pp. 42-46, cit. alle pp. 44-45: «Domanda: esiste per Camilleri un testo che abbia una funzione simile, un testo-specchio, cioè, della propria condizione di scrittore impegnato a narrare, attraverso la storia della Sicilia, le incongruenze della verità e dell’invenzione? A mio avviso, possiamo individuare ne l’*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)* questa sorta di *Ur-testo* dello scrittore empedocloino. [...] L’*Inchiesta* del 1876 appare un testo-canone per Camilleri che ne ha tratto lo spunto per almeno tre romanzi storici: *La stagione della caccia*, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono* al quale possiamo aggiungere alcune pagine di *Un filo di fumo* e del saggio-novella *La bolla di componenda*. Insomma una buona parte dei romanzi storici camilleriani originano o hanno comunque a che fare con questo repertorio di immagini, modi di non dire, di alludere, di lasciare vuoto quello spazio (la verità) che poi lo scrittore si premunirà di riempire».

⁸ Si veda O. PALUMBO, *L’incantesimo di Camilleri*, Roma, Editori Riuniti, 2005, p. 33: «[...] una cosa è il Genuardi Filippo delle prime tre lettere di *Cose scritte uno*, che umilmente chiede alle autorità la concessione del telefono; altra cosa è il Pippo che, al dialogo *A*, arrogantemente cerca di estorcere a qualcuno l’indirizzo del fratello, si intuisce per scopi mafiosi; altra cosa ancora il Pippo che, al dialogo *D*, magistralmente piega l’ingenua e focosa moglie Taninè alle sue voglie».

siculismi più o meno frequenti il genovese del ragioniere⁹, fatto di meditazioni e ragionamenti, e l'esito che ne viene al lettore comune è sfavorevole dal lato di Bovara. Si tengano presenti questi tre brani:

1. Trisina lasciò ricadere i vestimenti e s'assittò.

Crac craccraaaaac fece la scala.

«La quistioni che m'avete appena detto» attaccò a parlare a voce alta patre Carnazza «è cosa delicata assà, donna Trisina».

Crac craaaaac.

«Talimente delicata che forse è bene che ne faccio cògnito a sua cillenza il vîscovo» fece il parrino continuando nel suo tiatro. Ma chi minchia era che stava acchianando la scala? La porta del quartino si spalancò di botto e apparse si-donna Romilda. A vidîri i due che chiacchiariavano, la sua faccia, da rossa che era, cangiò colore, addiventò viola. Sicuramente l'avevano sentita e si erano messi a fare la farsa. Cornuta e bastoniata, era.

«Bongiorno, si-donna Romilda» fece fresco e sirèno quell'anima dannata del parrino, atteggiando la faccia a sorpresa. Trisina, la grandissima cajorda, invece si susì in segno di rispetto, facendo una calata di testa come saluto.

«S'assittasse, si-donna Romilda, tanto io ho finito» disse cirimoniòsa.

Con uno sforzo che le costò qualichi anno di vita, si-donna Romilda controllò miracolosamente il nirbùso che invece la spingeva a fare peggio dei mori al tempo di Carlo di Francia.

«No, no, torno un'altra volta» disse «tanto era una cosa senza importanza. Bona jornata».

Girò le spalle, niscì. Crauncraaaauuun fece la scala: ora che non c'era bisogno di cautela, la fimmina la scendeva che pareva un cavaddro.

Come se niente fosse capitato, Trisina si susì lenta lenta e principiò a isarsi la gonna.

2. A prima vista, la casa fece simpatia a Giovanni. Ci si arrivava, lasciata la provinciale, da una strada di campagna, stretta tra due muri impennacchiati da macchie di capperi e di saggina, piante di ficodindia, agavi, che finiva sull'orlo di un dirupo sotto il quale si stendeva la rena d'oro e s'allargava il mare turchino.

3. A-a drîta, un pittin primma do derrùo, gh'èa 'nacioenda de ramme d'ærboo, un cancello rustico ch'a dava in sce 'n sentè ch'o portava da-a cà di tufo, venata da-o gianco da càçinn-a. Pòrte e giòxìe èantente de verde. La casa a l'èacomme 'na Te rovesciata, tràe stansie de de sotto e unna de d'ätoa' quella intomèzo, ch'a l'èa grande, unna bella sala manxé: inte 'n canto gh'èa dòi fornelli. Gh'èa 'natöa, quattro careghe impaggettae, un buffè con di tondi, götti, forçinn-e, tutto lustro, bello netto.

Dalla camera da pranzo, ch'a piggiava a luxe da 'n barconetto e da-a pòrta de cà, partiva unna scâ ch'a portava de d'äto, donde gh'èa un letto à doe ciasse con due comodini co-a lummèta, doe careghe de legno e un bello armadio co-o specchio. E straponte de lann-a èan belle nette e l'aivan arrotolate sulle tavole do letto. O Giovanni o l'à averto l'armäio: drento c'erano le federe, ma mancavano i lenseu. Paçienza, l'indoman o l'avix accattae. A stansia a l'aiva dòi barcoìn, un da-a parte do mâ e l'ätro o dava in sciâ campagna. C'era

⁹ Sul tema si veda B. PORCELLI, *Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 34, 2, maggio-agosto 2005, pp. 113-24, cit. alle pp. 118-19: «Estraneo all'ambiente siciliano e alla sua mentalità corrotta e mafiosa, si esprime all'inizio in genovese: questo linguaggio caratterizza anche la diegesi del racconto. [...] Contemporaneamente però egli usa l'italiano, lingua in particolare dell'autorità, dello Stato e del proposito di non farsi corrompere ("notifica, regia questura, avvocatura dello Stato" dirà Camilleri rievocando certe espressioni che la madre gli rivolgeva quand'era ragazzo)».

anche un posto di comodo inte 'n bordigòtto co-o catruccio pe-i beseugni, o baçî da lavâse, un stagnon pin d'ægua, un baronetto riondo pe l'äia. L'ëa tutto bello netto¹⁰.

I brani appena riportati sono contigui. E dicono molto sulla costruzione dell'opera: non c'è dubbio che il primo abbia un sottofondo farsesco¹¹ e che l'ultimo ne abbia un altro lineare, sul piano comunicativo, e di non agevole intelligibilità su quello strettamente linguistico. Insomma, il parlante e il lettore medi, considerati sia dal lato diatopico che da quello diastratico, comprendono con più facilità il dialogo tra il “parrino” e Tirisina che non il monologo di Bovara. Ciò, si badi, accade non soltanto poiché il fruitore del romanzo può essere un fedele lettore dell'autore e, quindi, avvezzo alla “spezia narrativa” di Camilleri, ma anche e specialmente perché il siciliano gode di una “pasta” mediaticamente filtrata. D'altra parte non è un caso che Camilleri non scriva in siciliano, ma adoperi il *siculismo*, ossia una farcitura dell'italiano col siciliano. Insomma, quello di Camilleri non è un dialetto integrale ma “inquinato” dall'italiano. O, se vogliamo, è un italiano inquinato dal dialetto. Questa scelta puramente stilistica ha una ragione squisitamente letteraria, cioè relativa alla fruibilità del testo e del suo racconto: Camilleri sa, già dalla metà degli anni Novanta, di dover poggiare la forza della propria narrazione di ambientazione siciliana su un fattore di riconoscibilità. E lo individua sicuramente anche in una certa pratica culturale:

Il dialetto di certi personaggi ha spesso la funzione, anche ideologica (talora prossima ad usi letterari o teatrali) di scolpire immediatamente un tipo sociale o umano [...]. Il siciliano dei film americani (doppiati) sulla mafia, con la selezione metonimica (o razzistica) della Sicilia come *pars pro toto* di tutta l'Italia, gli emigrati siciliani come tutti gli emigrati italiani e la malavita come unica merce d'esportazione e unica identità nostrana. Più che l'appartenenza geografica, importa, in questi casi, la rappresentazione valoriale (e dunque ancora una volta ideologica) di quella parlata, così come percepita da una determinata società e in un determinato periodo storico¹².

¹⁰ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 43-44.

¹¹ Su Camilleri e il farsesco si veda S. JURISIC, *La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri*, in «Misure critiche», n.s., 10.1-2, 2011, pp. 169-87.

¹² *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, a cura di G. Patota e F. Rossi, Firenze, goWare, 2017, p. 25.

Ma ciò non basta a spiegare il farsesco, perché il padre Carnazza del romanzo e del frammento narrativo che abbiamo isolato è un personaggio buffo; e la situazione è quasi comica: nella tresca d'amore con la vedova, giovane e piacente, emerge tutto il repertorio di certo teatro di tradizione occidentale del tardo Ottocento¹³, rivisitata in salsa italica: una *pochade* in alcuni momenti brillante in altri un po' atteggiata¹⁴. Questo parroco è un truffaldino amatore; un seduttore bislacco. È pienamente inserito, insomma, nella parodia del gallismo siciliano alla Brancati¹⁵ che poi troverà in certo cinema una consacrazione popolare pressoché definitiva: è il tragicomico germiano¹⁶ che conduce a *Divorzio all'italiana*¹⁷, quello della Sicilia nella quale

¹³ A questo proposito si veda M. AUBRY-MORICI, *Généalogie et héritage de la 'sicilianité': Andrea Camilleri ou la fin d'une question anthropologique?*, in *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, op. cit., pp. 21-28, cit. a p. 23: «C'est la nature même de la Sicile qui détermine l'identité politique et sociale de ses habitants; le paysage imprime la 'sicilianité' jusque dans le corps et dans le sang. Il est sans doute important, afin de bien saisir les contours d'un tel propos, de rappeler que Tomasi di Lampedusa était un lecteur de Zola – et de Verga, ce dont témoignent ses leçons de littérature – et qu'il s'inspire sans doute ici du déterminisme génétique qui nourrit le naturalisme».

¹⁴ Si veda E. MORREALE, *Il cinema di Montalbano*, in *Gran teatro Camilleri*, op. cit., pp. 169-92, cit. a p. 187: «A differenza di Sciascia (che comunque ha i suoi momenti di debolezza, in gialli come *A ciascuno il suo*) l'eroticismo è costante nei romanzi di Camilleri. Per lo più diffuso e pacioso, esso si accende a tratti verso momenti voyeuristici e parafilici, sotto gli auspici, magari, di certo Simenon e di certo Soldati».

¹⁵ Si rimanda ad A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura di M. Novelli e A. Franchini, Milano, Mondadori, 2002, p. CXVII: «Soprattutto rimane impressionato da un signore dall'aria molto distinta, molto inglese, l'unico che, in quanto liberale, a quel congresso ha veramente il diritto di starci. È *Vitaliano Brancati*. Un "dio" per il giovane *Camilleri*»; G. BONINA, *Tra Pirandello e Verga, Brancati e Sciascia*, introduzione a ID., *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. V-VI: «Dell'intero patrimonio culturale verghiano non arriva a Camilleri che una parte perché Sciascia gli fa conoscere nel frattempo Brancati. Il quale lo dota del suo moralismo, del senso del comico, della piena di un cerebralismo psicomachico di marca pirandelliana, di un rimodellato concetto di sesso e soprattutto di uno stile espressivo che è anche quello di Sciascia: la compartecipazione alla diegesi (la propria presenza nel ruolo di regia) confezionata in un abito letterario che è tutto il contrario dell'impersonalità verista e che forma invece il cuore dell'umore decadentista di tipo anche pirandelliano. In questa prospettiva Brancati è per Camilleri il fattore dionisiaco mentre Verga alimenta la funzione apollinea».

¹⁶ A proposito di Germi, è documentato un ascendente per linea traversa: S. JURISIC, *Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri*, in «Cahiers d'études romanes», 25, 2012, pp. 19-35, cit. a p. 35: «Camilleri ritrova il volto di Montalbano in Marci, ma è lecito supporre che il volto di Gino Cervi (approvato anche da Simenon) abbia influito in maniera decisiva, nonostante Camilleri abbia pensato anche al volto di Pietro Germi nei panni di Ciccio Ingrassano, altro commissario meridionale amato da Camilleri, grande estimatore di Gadda. Gino Cervi e la sua memorabile interpretazione di Maigret hanno influenzato non solo l'aspetto ma anche il modo di fare di Montalbano». Si veda anche (riportato in nota dallo stesso Jurisic) A. CAMILLERI, *Adesso vi racconto la vera faccia del mio Montalbano*, in «La Repubblica», 19 aprile 2009, p. 47: «Meglio è andata con i tre giochi interattivi editi da Sellerio e dovuti a un gruppo di disegnatori palermitani. Essi si sono ispirati alla figura del commissario Ciccio Ingrassano di Gadda, cinematograficamente interpretato da Pietro Germi. E qui devo confessare che, quando ho cominciato a immaginare il mio Montalbano, l'immagine di Germi-Ingrassano mi è stata molto presente. Solo che il mio commissario non è così alto e ha la faccia un po' più larga, da contadino».

¹⁷ *Divorzio all'italiana* è un film di Pietro Germi (Galatea Film, Lux film, Vides Cinematografica, ITA,

l'impulso al sentimento d'amore e l'istinto all'odio si trovano nell'omicidio, come fosse una forma primitiva di partecipazione sociale¹⁸. E la forma linguistica anche in quel caso fu un "dialetto simbolico", un italiano con simpatiche screziature siciliane. Di lì fino a padre Carnazza che mercanteggia la vista degli attributi muliebri della donna e poi finisce ucciso per una rete di imbrogli, nella quale le tante relazioni adulterine della donna stessa continuano a fare la loro parte, vi è ben poco di nuovo.

In tutto questo emerge il vero dato letterario rilevante: Giovanni Bovara è un uomo isolato. Ciò, per quanto non sia un fatto nuovo nella nostra narrativa del genere – si citi per tutti il capitano Bellodi di Sciascia¹⁹, ma sarà il caso di tenere a mente anche l'Alberto di *Il volto delle favole* di Franco Enna²⁰, che torna a Palermo dopo vent'anni per scoprire l'assassino del fratello (le attinenze di Camilleri con Enna

1961, b/n) con Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli, Daniela Rocca, Leopoldo Trieste, Lando Buzzanca, Saro Arcidiacono. Sul giallo, Camilleri e certe implicazioni germane è utile rimandare all'interessante conversazione tra Ryan Calabretta-Sajder e Amara Lakhous in R. CALABRETTA-SAJDER, *Amara Lakhous: da scrittore a rivoluzionario del giallo*, in «Italice», Winter 2016, 93, 4, pp. 816-37, cit. alle pp. 829, 833 *passim*: «Calabretta-Sajder: Secondo te c'è differenza tra Gadda e, per esempio, Sciascia o Camilleri? Lakhous: Camilleri è tutta un'altra cosa, appartiene al genere di Simenon. Ha fatto tutto l'adattamento di *Maitre*. Sciascia è un caso molto interessante: analizza ed elabora l'idea di responsabilità e di colpa. [...] Fellini ha inoltre lavorato con Germi: cioè tutte le sceneggiature gliele ha fatte lui. [...] Non mi interessano i grandi personaggi, mi interessano i personaggi semplici. Allora io ho cercato di spiegare a questo festival le mie referenze, che sono italiane. Il cinema italiano è per me fondamentale. *Divorzio all'islamica a Viale Marconi* non può essere realmente capito senza due riferimenti: *Divorzio all'italiana*, ma questo è scontato fin già nel titolo, e *Sedotta e abbandonata*, dove si parla della verginità, della visione della donna».

¹⁸ A questo proposito si ritiene utile rimandare a S. CANNIZZARO, *La rappresentazione della Sicilia nella letteratura e nel cinema tra miti, finzioni e realtà*, in *L'apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme*, Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano, Roma, 7-10 giugno 2017, a cura di F. Salvatori, Roma, A.Ge.I., 2019, pp. 635-41, cit., a p. 637: «Anche altri aspetti negativi di violenza "minore" della sicilianità, come lo stereotipo culturale del "gallismo" isolano, sono presenti nel mondo del cinema siciliano. Termine coniato dallo scrittore Vitaliano Brancati che intendeva rappresentare un mondo di sessualità convulsa, ossessiva, presente nelle sue opere, *Don Giovanni in Sicilia*, *Paolo il caldo*, *Bell'Antonio*, *La governante* e dalle quali furono tratti film rappresentativi di una Sicilia arretrata, maschilista, dove le "femmine" sprigionano una forte sensualità e sono considerate mero oggetto di soddisfacimento del desiderio sessuale, così come ancora in *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi, *Malizia* di Salvatore Samperi, *Mimi metallurgico ferito nell'onore* e *Travolti da un insolito destino* di Lina Wertmüller».

¹⁹ Si veda A. D. SCIACOVELLI, *Qua da noi, si muore solo di corna: la Sicilia di Andrea Camilleri*, in «Nuova Corvina», 7, 2000, pp. 176-82: «Questa mania e maniera di proporre la mafia come un fenomeno ai limiti dell'innocuo, se non dell'eroico, limitato alla nostalgica rievocazione di una Sicilia tutta istinto e cuore, aveva fatto scrivere a Sciascia le storie del Capitano Bellodi e del Professor Laurana (1961-1966), che hanno in comune numerosi elementi, ma soprattutto uno: l'esclusione a priori del *cherchez la femme*, come negazione dell'adesione ortodossa al genere poliziesco ed insieme come mobilitazione di un elemento che in ambedue i romanzi viene smascherato ma rimane impunito, la mafia».

²⁰ Si veda L. RAMBELLI, *Franco Enna e il problema del giallo italiano*, in *Filologia e critica nella modernità letteraria. Studi in onore di Renzo Cremante*, a cura di A. Battistini, A. Bruni, I. Romera Pintor, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 419-37.

trovano conferme sempre più frequenti²¹ e non si può escludere una discendenza di Bovara da questo romanzo) e il pretore Schiavi di *Piccola pretura* di Giuseppe Guido Loschiavo²², tutti “non siciliani” chiamati a fare i conti con la Sicilia –, reca con sé una variante importante: Bovara è isolato perché è solo, ossia non è in grado di intessere relazioni. E parla il genovese, pensa in genovese per questa ragione, non il contrario: il suo uso della lingua territoriale non è la causa della propria estraneità al contesto ma l’effetto. Bovara si rifugia nel soliloquio in genovese per conservare un rapporto con le cose del mondo reale che paiono sfuggirgli. È sradicato non soltanto perché fuori contesto, ma anche perché avverte che qualcosa di lontano e di atavico lo opprime e lo argina. Le lunghe tirate in genovese che fa con se stesso nella prima metà del romanzo paiono la ricerca di una forma di risarcimento a una vita mutilata: non si fa amici né è in grado di accettare le profferte di una donna, ma è già arrivato in Sicilia senza legami privati né professionali. Scrive lettere formali al procuratore regio Rebaudengo il quale dal Piemonte, pur sulla base delle relazioni di Bovara, con la sua trama di rapporti è in grado di accertare la verità dei fatti meglio del suo intendente, tanto da indurre i mafiosi a brigare per farlo trasferire. Il nostro ragioniere, invece, può solo farsi forte delle possibilità offertegli dalla legge. Ed egli ha bisogno di effettuare questo processo per esaurire l’efficacia di uno strumento di comunicazione; ha bisogno di parlare e – soprattutto – di scrivere l’italiano²³, vale a

²¹ Si veda J. VIZMULLER-ZOCCO, Reviewed Work: *Ercole Patti e altro novecento siciliano* by Pietro Frassica, in «Annali d’Italianistica», 23, 2005, pp. 353-55, cit. a p. 355: «È da augurarsi che nel futuro venga progettato un convegno sulla relazione asincrona tematica/concettuale/linguistica, ecc. tra gli scrittori siciliani poco conosciuti e quelli di oggi: per esempio, tra Franco Enna e Andrea Camilleri o tra Lucio Piccolo e Vincenzo Consolo».

²² Mi permetto di rimandare a A. R. DANIELE, *Il romanzo Piccola pretura di Giuseppe Guido Loschiavo: la percezione popolare della malavita e i suoi esiti in transcodifica*, in «Italica», 97, 1, Spring 2020, pp. 32-49, cit. a p. 34: «[...] sulla valutazione dell’opera pesa il didascalismo che la segna sin dalle prime battute: proprio perché Loschiavo non è che un uomo di legge persuaso di poter offrire un contributo plausibile in campo narrativo, assistiamo a un dogmatico “innesto” del nuovo pretore, del tutto avulso dalla Sicilia».

²³ A questo proposito si tenga presente A. D. SCIACOVELLI, *Le ragioni profonde del successo di un modello idiomatologico non inedito: i romanzi di Andrea Camilleri*, in *Civiltà italiana e geografie d’Europa*, XIX Congresso AISLLI, 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola, a cura di B. M. Da Rif, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2009, pp. 429-34, cit. alle pp. 433-34: «Camilleri è un regista, che adesso ha colto il momento per indirizzarci questa scrittura tridimensionale, ché tale si fa grazie alla lingua, seducente ed ironica, capace di proiettare davanti a noi la verosimiglianza, senza forse, però, stimolare la fantasia: ci sembra pertanto giunto ad un punto nodale il problema che la storia di questo successo pone dinanzi a noi tutti, e cioè se siamo sulla buona strada nella ricerca di una lingua ideale per il romanzo, ricerca

dire la lingua della legge, dell'istituzione, dell'ordinamento regio e dell'organismo legale. Egli ha bisogno di sperimentare le possibilità della struttura ufficiale per scoprire la reclusione a cui è stato ridotto il suo stesso temperamento, l'abbandono al quale da qualche parte e in qualche tempo è stato condannato²⁴. E lo fa con la lingua autorizzata della cancelleria, quella normata del tempo, scrivendo e ricevendo lettere che legge. Questa è la sezione "Faldone A"; e quella che immediatamente la precede («Ancora lunedì 3 settembre 1877») si era chiusa in questo modo:

«Chi è don Cocò Afflitto?» l'interruppe Giovanni.

Non s'aspettava di provocare la reazione che seguì. Fefè Ingrassia letteralmente saltò dalla sedia, si precipitò a chiudere la finestra.

«Pirchì m'hai fatto questa dimanda, eh?».

«Ma io volevo...».

«Tu questa dimanda a me non la dovevi fare! È meglio che ce ne andiamo a dormìri. S'è fatto tardo».

Sulla porta, di scatto, Fefè abbracciò forte il cugino.

«Guardati!» gli murmurò all'orecchio.

Giovanni sorrise.

«Pensano che sono destinato a fare la stessa fine di Tuttobene e di Bencidò? Lo pensi macari tu?».

Fefè Ingrassia si fingì ammaravigliato.

«Ma che ti passa per la testa? Io ti dissi di guardarti pirchì stanotti fa tanticchia d'umidità».

Che bella nottata! O ciào da lunna o s'allargava in scià campagna, paiva de giorno, no passava unna fia de vento, giusto quarche baietto de can, quarche grillo cantadò...

A' cavallo o Giovanni o chinava zù verso a cà de Vigàta e o s'abbrancava comme un ch'o s'è perso pe mà a a sò lengua zeneise, quella intaquæ: o l'aiva impreiso à vive e à raxonà, pe sarvâse da-o mà grande di mocchetti, di ciàti, di sospetti, de fâscitæ inte quæ o l'èa squæxi negòu appreuvo a-o ciæzâ in siçilian de so coxin Fefè²⁵.

È il punto di sutura del romanzo o, se vogliamo, di rottura. Giacché, in effetti, a questa altezza matura la convergenza tra le due parti della storia, quella che certifica mano a mano l'insipienza di Bovara ad "esistere" nel cemento della vita, a

drammaticamente incastonata nelle parole di Manzoni all'amico Fauriel («*je pense avec vous que bien écrire un roman en italien est une des choses plus difficiles*»), e risolta con l'adozione del 'parlato-scritto' e con l'espunzione dei tratti regionali troppo distanti da un lessico ideale toscano del lettore medio, scelta quest'ultima che oggi farebbe a pugno con l'inserimento di quelle forme siciliane italianizzate che sembrano mettere d'accordo, ai giorni nostri, ben più dei venticinque lettori manzoniani».

²⁴ Sul tema specifico si tenga presente il riferimento in chiave psicologica in L. FERRARIS, *Famiglia e gruppo come fasi di un processo*, in «Gruppi», 2, 2000, pp. 69-80, cit. alle pp. 69-70.

²⁵ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, op. cit., p. 98.

soccombere dinanzi alla varietà delle situazioni che mano a mano maturano sotto i suoi occhi e delle quali, benché si avveda, non sa avere dominio. E questo ennesimo atto di consapevolezza è destinato a generare una separazione, un discrimine fatale. Ora, la sutura ha una propria spia testuale giacché Camilleri lascia che il suo ragioniere nel botta e risposta col cugino Fefè si lasci scappare una coloritura siciliana. Una brevissima serie di tre enunciati in dialogo dice molto su quanto sta accadendo:

1. «Guardati!» gli murmurò all'orecchio.
2. Giovanni sorrise.
3. «Pensano che sono destinato a fare la stessa fine di Tuttobene e di Bencicò? Lo pensi macari tu?»²⁶.

Nel primo caso registriamo l'esclamazione in italiano letterario di un siciliano (ma accompagnata da un commento in siculismo del narratore²⁷), dunque un intermezzo normato, infine l'autentica novità, poiché Giovanni Bovara, rispondendo al cugino, dice non senza un poco di esaltazione «lo pensi macari tu?». Qui pare essersi insinuato qualcosa, un dubbio vitale: il breve ma curioso rovesciamento delle parti, in base al quale il siciliano verace rinuncia al proprio idioma per avvicinare il parente che percepisce avulso dalla “culla mentale” del luogo e quasi strappato a un certo ritmo del vivere medesimo, e il non siciliano (che in un tempo lontano lo è stato) abbozza una mezza frase in una lingua della quale ha una memoria remota,

²⁶ Ivi, p. 99.

²⁷ Si veda N. LA FAUCI, *L'italiano perenne e Andrea Camilleri*, in «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», 19, 75, settembre 2001, pp. 26-33, cit. a p. 31: «Per dirla con semplicità, ciò che caratterizza Camilleri è appunto il fatto che non c'è opera di Camilleri in cui Camilleri non ci sia, non ci sia in altre parole una riconoscibilissima voce narrante, tanto più riconoscibile quanto più, in certe occasioni, camuffata buffamente e in modo caricaturale. Per definire tale voce narrante la soluzione migliore è quella di adoperare appropriatamente una parola-chiave dello stesso Camilleri: “tragediatore”. La funzione unificante dell'opera dello scrittore empedoclo è la funzione “tragediatore”. Leggere Camilleri dal punto di vista linguistico come da quello letterario significa porsi in tale prospettiva funzionale: non in quella dell'enunciato, ma in quella dell'enunciazione.

avviene nello spazio di un terreno neutro: l'italiano. Un italiano a metà strada tra il timbro letterario e quello delle nuove grammatiche tardo ottocentesche. Nel "guardati" di Fefè, che viene da una linea linguistica pienamente letteraria e toscana, Camilleri fa valere una questione connessa alle testimonianze letterarie di fine Ottocento, quella del rischio dell'atteggiamento "toscaneggiante" di certi parlanti e scriventi; quella, insomma, sollevata da Benedetto Croce a margine di De Amicis e del suo *Idioma gentile*²⁸, a proposito del quale ironizzava circa coloro che volevano darsi l'aria di chi padroneggia ottimamente la lingua, riuscendo invece soltanto e sgradevolmente come "i primi della classe"²⁹. Nel nostro caso Camilleri assegna a Fefè il compito di allinearsi al parente che viene dal *continente*, che vive sdoppiato. Si esprime in un italiano addirittura consacrato da una certa cifra letteraria. Ma al tempo stesso Bovara, proprio perché intuisce che è venuto il momento di sciogliere questo sdoppiamento, di ricucire lo strappo con una vita passata che forse ha qualcosa da dire alla sua stessa persona, prova il siciliano; c'è bisogno, però, di una sorta di intermezzo; come si è detto, di un terreno neutro mediante il quale operare una separazione e ricominciare una nuova esistenza.

Tutto il "Faldone A" serve a questo scopo: Bovara cessa di pensare in genovese; anche il narratore abbandona l'idea di accompagnarlo con le sue glosse – per così dire – nella parlata ligure. E così il ragioniere accede a una lingua talvolta

²⁸ Si veda B. CROCE, *Varietà. I. L'«idioma gentile»*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 5, 1907, pp. 71-78, cit. a p. 76: «E le tracce di questo falso concetto si ritrovano quasi in ogni parte del suo libro. Così egli biasima il pudore fuor di luogo che ci ritiene dall'adoperare vocaboli bellissimi ed efficacissimi e toscanissimi, come *striminzire*, *spiacciare*, *baluginare*, *stintignare*; la paura del ridicolo che ci fa codardi nell'uso della "buona lingua". Ma non si accorge che ciò ch'egli chiama falso pudore e codardia è invece un *sano senso estetico*, che ci trattiene dall'usare vocaboli che non sarebbero coerenti con la nostra personalità, con la nostra psicologia, con la fisionomia generale del nostro parlare. Se un dato vocabolo suona come spiccatamente toscano o fiorentino, io, napoletano, non posso senza sconcezza incastrarlo in una mia prosa fatta sul serio, dalla quale la mia napoletanità è tanto ineliminabile quanto la patavinità dalla prosa di Livio o l'ibericità da quella di Seneca. Se mi ostino ad incastrarvelo, la più manzoniana delle teorie sulla lingua non mi salverà dal senso che provo in me, – e che gli altri provano di me, – di esser io caduto in un peccato d'affettazione. Perciò, nelle scuole del Napoletano ad esempio, sorge spontaneo ed irrefrenabile tra gli alunni un coro di canzonature, quando un loro compagno si mette a *toscaneggiare*: il vocabolo *toscaneggiare* è anch'esso canzonatorio. Santa canzonatura, educativa canzonatura, che su me è stata beneficamente esercitata, e che io ricordo di avere, a mia volta, spietatamente esercitata!».

²⁹ Si veda N. DE BLASI, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Bologna, Il Mulino, 2014.

smaccatamente impostata, con voluti ristagni e vietismi³⁰ per certi versi anche spassosi («L'altrieri, che ancor non *facea* giorno, partiva a cavallo alla volta di Zammùt... divisava di procedere per scoscesi sentieri»). Il ragioniere sceglie, insomma, di purificare la propria persona con un processo di raffinamento delle sue possibilità comunicative. Questo squarcio metalinguistico³¹ – non infrequente in Camilleri – viene usato come esercitazione di scrittura. Lo strumento epistolare appare non soltanto funzionale alle esigenze dell'intrigo quanto piuttosto a quelle del personaggio: Giovanni Bovara sta compilando lettere per ragioni d'ufficio, con l'intento di ragguagliare suoi superiori circa attività che egli ha giudicato illecite. Tuttavia, queste missive non hanno mero carattere informativo ma presentano elementi della narrazione; hanno finanche una trama. Bovara racconta e lo fa con un certo grado di piacere nella scrittura, nella composizione degli enunciati:

L'altrieri, che ancor non facea giorno, partiva a cavallo alla volta di Zammùt. Per uno sfortunato accidente che tolsemi tempo (la perdita di un ferro della mia cavalcatura), giungeva a vista del paese che già avanzava l'ocaso, ma al bivio di Roccella divisava di procedere per scoscesi sentieri fin dentro il feudo "Funnacazzo". Proprio sulla linea di confine col feudo "Terrarossa" incontrava un notturno uccellatore il quale, interrogato nella mia natal parlata, diceami che alquanto più addentro trovavasi una malconcia via da carri. Soccorso dalla luce della luna piena, procedea ancora per un'ora all'incirca dopo di che la mia cavalcatura, stremata, rifiutavasi di camminare ancora. Era giocoforza far bivacco. Governato il cavallo e distesomi sotto un frondoso carrubo, caddi ben presto preda del sonno. Venni destato, che ancor non era trascorsa un'ora, da un ininterrotto cigolar di ruote di carri e dallo sbuffare di equini. Cautamente alzatomi e

³⁰ A questo proposito si veda L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Parole, musica (e immagini)*, a cura di D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini, «Quaderni camilleriani», 12, 2020, pp. 39-93, cit. alla p. 72: «In Camilleri l'interesse per la lingua antica si lega strettamente alla passione per la creazione di falsi documenti, la quale è evidente nella stesura di romanzi come *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò*, ma è importante anche per altri libri, in cui i documenti non entrano o hanno una parte marginale. È interessante a tal proposito la sezione di *Apocrifi per «Il re di Girgenti»*, portata alla luce da Nigro in *Appendice* al «Meridiano» da lui curato, contenente materiali diaristici ed epistolari, relazioni, persino poesie: tutti testi che non hanno trovato spazio nel romanzo, ma ne costituiscono una sorta di punto d'avvio».

³¹ Si veda J. VIZMULLER-ZOCCO, *I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica*, in «Italice», Spring 2010, 87, 1, pp. 115-30, cit. a p. 116: «Camilleri, giocando con la meditazione del soggetto pensante su se stesso, propone anche la meditazione linguistica sulla lingua, in altre parole, suggerisce osservazioni linguistiche sulla lingua, e dunque si impegna in una specie di processo metalinguistico. Due tipi di queste tendenze metalinguistiche appaiono nei romanzi gialli: da un lato, c'è un atteggiamento metalinguistico velato, nascosto, non focalizzato, ma evidentissimo; dall'altro lato, c'è la tendenza a utilizzare apertamente e senza veli espressioni che fanno parte della comunicazione metalinguistica».

mosso qualche passo ebbi a constatare d'aver fatto bivacco a pochi metri dalla strada della quale m'aveva fatto cenno l'uccellatore³².

Fatta la tara di quanto attiene al lessico burocratico, questa scrittura in qualche punto vuol esserne una parodia³³. Ma soprattutto indugia su un registro lessicale in disuso anche per quell'epoca (io *partiva*, *giungeva*, *incontrava*, un trecentismo come *divisare*), con soluzioni anastrofiche di tono poetico («natal parlata»)³⁴. Con questo procedimento, che appare il tentativo di scavare a fondo di un fatto privato del tutto ineffabile, Bovara quasi narra alla maniera antica, quella dei maestri novellatori: c'è un intreccio, c'è azione. Qualcosa accadrà. Egli intende decontaminarsi da un linguaggio che non gli consentiva prima d'ora di rappresentare una storia e, per questo, di non saper leggere tra le maglie della rappresentazione. Bovara ha bisogno di narrare, cioè di generare linguisticamente un'azione, una serie di fatti che hanno il potere di dire qualcosa. In questo stesso racconto di piccoli eventi egli ammette di aver interloquito in siciliano («incontrava un notturno uccellatore il quale, interrogato nella mia natal parlata, diceami che alquanto più addentro trovavasi una malconcia via da carri»), uno strumento che gli viene ora più familiare. Inoltre, non si trascuri il sottofondo del caso in sé, vicino esso stesso a certa tradizione delle nostre lettere: un mulino sospettato di essere il centro di imbrogli che qualche giorno dopo svanisce: là dove Bovara l'aveva visto c'è un pianoro: «si è trattato di un'amara beffa».

³² A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, op. cit., p. 101.

³³ Su questa attitudine della scrittura camilleriana è utile rimandare ancora a L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Parole, musica (e immagini)* cit., p. 71: «Ma è nella narrativa storica che la parodia di alcune varietà linguistiche trova il suo spazio privilegiato, in particolare nei testi scritti di varia natura che in quasi tutti i romanzi intervallano il racconto. Alcuni libri addirittura procedono senza alcuna narrazione: è il caso innanzi tutto di due romanzi ambientati nella Vigata dell'ultimo decennio dell'Ottocento: *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò*. Il primo è costruito sul montaggio alternato di cose scritte e cose dette, vale a dire, rispettivamente, documenti vari e conversazioni riportate senza alcun intervento esterno (la stessa struttura si ritroverà anche nel *Nipote del Negus*) [...]».

³⁴ A questo proposito si rinvia al già citato N. LA FAUCI, *L'italiano perenne e Andrea Camilleri*, op. cit., p. 31: «[...] è vero che l'italiano d'una domanda in carta bollata o [d']un biglietto d'auguri" sarebbe stato inadeguato come forma della funzione tragediatore di cui Camilleri era a caccia in quei suoi lontani esordi privati. Ma non è certamente vero che (tutte) le espressioni italiane che sostituirono per prova quelle dialettali abbiano potuto allora apparire allo scrittore obsolete e rifiutate dai registri quotidiani e colti dell'italiano».

Alla prima lettera, quella nella quale l'estro dello scrittore è più alto, seguono altre più uniformi, calate nella formalità del ruolo. Ma resta la necessità di retrocedere molto, fino all'affettazione gratuita («*Chieggio* pertanto l'immediato licenziamento di tutti indistintamente i sottoispettori»³⁵).

Si potrebbe obiettare che una certa maniera di redarre la materia epistolare riguarda anche la sezione "Faldone B", che raduna le lettere scritte da altri ufficiali o da personaggi che gravitano intorno ad organi di stampa. Ciò è vero sino a un certo segno, giacché gli scriventi sono per lo più siciliani e un certo modo di intendere l'italiano deve colorarsi di grossolanità («tra i due deve essere svampato un intreccio *datesi* che la Cicerò risulta di facile costume»³⁶) o di simpatiche approssimazioni («avendo il dottore constatato *la morte del cadavere*»³⁷) o di tradizionali calchi sul dialetto («perché il Bovara avesse armato tutto quel *teatro*»³⁸). Così il secondo faldone è solo in apparenza sovrapponibile al primo, giacché, invece, le venature territoriali sono evidenti e testimoniano un'altra mano, un'altra indole, un altro intendimento:

Ecco perché denunciò l'esistenza di un molino dove l'Arma non ne trovò traccia!

Ecco perché si è presentato in Delegazione dichiarando d'aver visto un omicidio in un loco mai visto e dandone la colpa a don Emanuele Moro che proprio quella mattina (cosa dal Bovara ignorata) trovavasi allettato con forte febbre!

Ecco perché ha fatto ritrovare il morto in casa sua quando avrebbe potuto gettarlo in uno *sdirrupo* senza che nessuno ci facesse caso!

Ecco perché si è messo a piangere quando ha *intruppato* (a posta) sul cadavere e vi è cascato sopra (a posta) scoppiando in singhiozzi: voleva far capire al sottoscritto e al La Mantia che solo al momento della precipitazione sulla salma egli si fosse reso conto che quella salma l'aveva lui stesso provocata!³⁹

In una prova di enfasi, nella quale si fa ricorso anche all'anafora della forma conclusiva («ecco...»), si leggono anche «*sdirrupo*» e «*intruppato*»: insomma

³⁵ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, op. cit., p. 117.

³⁶ Ivi, p. 184.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 186.

Camilleri riporta lo scenario entro un orizzonte territoriale e, pertanto, il secondo faldone non ha la medesima funzione del primo.

Quanto a Giovanni Bovara, lo squarcio è stato ormai aperto: per approdare di nuovo alla terra avita egli non ha dovuto fare un astratto esercizio di memoria, non un coraggioso sforzo mentale e morale che gli permettesse puramente di ricordare il dialetto dell'infanzia. Ha avuto bisogno, in prima istanza, di fare l'esperienza di una narrazione, di farla nella lingua della tradizione narrativa. Ha esercitato un italiano di tono letterario, fino a rifarne una maniera⁴⁰, proprio perché la presentava come gustosa alterazione di un modello utile all'esercizio scritto dell'azione. La scoperta di una possibilità di "rappresentazione", nel senso di riproduzione e di "ritratto" di eventi a lui occorsi, gli ha fatto correre il rischio di apparire un visionario, un pazzo⁴¹, ma proprio per questa ragione ha potuto alimentare la nuova prospettiva con la quale egli ha incominciato a considerare la realtà. Di conseguenza, ciò ha facilitato il passaggio – o il ritorno – a un idioma storicamente connesso con proprietà figurative, di costruzioni di immagini, di scene iconiche. Il ritorno al siciliano concepito da Camilleri per Bovara e lo scioglimento degli enigmi legati all'omicidio del "parrino" non sono meramente l'effetto di una liberazione o di un processo di anamnesi⁴², ma il

⁴⁰ Si veda D. ZANCANI, ... *Fra me e la memoria della mia terra: appunti sulla narrativa di Andrea Camilleri*, in «ISLG Bulletin. The Annual Newsletter of the Italian Studies Library Group», 18, 2019, pp. 51-55, cit. a p. 53: «Questa lingua nuova e antica allo stesso tempo è estremamente efficace (si veda l'uso di *abento* 'quiete, pace', usato abbastanza spesso da Camilleri, che si ritrova identico (*intffico*) in testi del Duecento e segnatamente in un testo di tipo 'teatrale' come il *Contrasto* di Cielo D'Alcamo). Questo tipo di lingua si può facilmente apprendere, e sentire che fornisce immediatezza, vivacità e soprattutto veridicità alla narrazione. È una lingua che contrasta fortemente con quella forbita, manierata e fondalmente [*sic!*] falsa che portava in sé 'l'antichissimo cancro della retorica' di cui parlava un grandissimo linguista come Graziadio Isaia Ascoli nel 1872. Nel *Birraio di Preston* troviamo un chiaro riferimento all'odio per la retorica: 'Più le parole erano alate, stentoree, vibranti, e più [a Mommo Frisca] gli nasceva inarrestabile il piritto', vale a dire una clamorosa pernaccia».

⁴¹ Su certe dinamiche nello sviluppo dei personaggi camilleriani, fino alle soglie del patologico, si veda A. D. PERRONE, *Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente nella narrativa di Andrea Camilleri*, in «Psychofonia», XXII, 39-49, 2019, pp. 156-93, cit. a p. 191: «I personaggi che l'autore crea non rimangono mai chiusi nella loro "dimensione" di soli personaggi, ma trascendono il verosimile. Nell'universo di Camilleri trovano spazio concetti noti alla psicologia e alla psicopatologia come la personificazione delle emozioni, sviluppo del vissuto personale dei personaggi, uso frequente del dialogo come strumento principale di veicolazione di vissuti, emozioni, traumi, ed eventuali prodromi psicopatologici».

⁴² Si vuole fare questa sottolineatura dal momento che tale proprietà è, invece, abbastanza frequente nella narrativa del Nostro. Si veda a questo proposito G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 18: «Andrea Camilleri riesce a

recupero di una facoltà del comunicare attivato dall'ascolto, giorno dopo giorno, di un atteggiamento figurativo. L'ascolto si è tradotto nella scrittura a matrice letteraria, qualcosa di non lontano da quanto illustrato da Ricoeur in *Tempo e racconto*:

Il nostro primo rapporto con il linguaggio non è tanto che noi parliamo, bensì che ascoltiamo e che al di là dei *verba* esteriori noi ascoltiamo il *Verbum* interiore. Il ritorno altro non è che l'ascolto: infatti se il principio non fosse stabile, mentre noi erriamo, non avremmo dove ritornare. Invece quando torniamo dai nostri errori torniamo appunto perché conosciamo, e conosciamo appunto perché lui ci insegna, in quanto è il Principio e ci parla. [...] Leggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine noi impariamo a leggere anche il tempo cominciando dalla fine, come ricapitolazione delle condizioni iniziali di una sequenza d'azione dentro le sue conseguenze terminali⁴³.

Il ritorno del ragioniere al siciliano non è altro che ascolto, il momento nel quale si ripresentano le condizioni iniziali di una sequenza d'azione la cui forza comunicativa per essere apprezzata deve passare attraverso la tappa intermedia di quell'italiano:

Un molino a tutti celato si disvelava davanti a' miei attoniti, increduli occhi! La vacanza da me rilevata in sulla carta topografica trovava razionale spiegazione e confermava il mio sospetto! Immantinenti l'animo mio mi suggerì di balzare in piedi e, arma in pugno, intimare l'alto ai malviventi, che tali erano e tali son da considerare siffatti evasori, ma la ragione, di subito che ripresa si fu dall'attonimento nel quale l'aveva gittata una tal vista, si manifestò di ben altro avviso, scongiurandomi di non espormi oltre, di non intervenire. Troppo facile sarebbe stato per quei malintenzionati il sopraffarmi e il ridurmi a eterno silenzio! Accortamente mi ritirai e, finalmente raggiunto il carrubo, ripigliai il cavallo e, senza porre tempo in mezzo, galoppai alla volta di Montelusa⁴⁴.

Certo, il romanzo conduce il lettore sulla strada della farsa. Ma si tratta, a ben vedere, di un'abile sottomatrice: l'autore insiste sulla *babbiaria* subita da Bovara a motivo di quel "Moro": attributo, verbo o cognome? E ci conduce lungo l'itinerario

portarci fuori dalla rappresentazione asettica di un paziente ideale e ci consente invece di comprendere gli ingranaggi del funzionare e del sentire umano, passando per i sentimenti e i disagi [...] come mappa personale, luoghi irrisolti, anamnesi e narrazione psicologica, romanzo personale, comunicazione».

⁴³ P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, vol. I, Milano, Jaka Book, 1986, pp. 33-34.

⁴⁴ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, op. cit., p. 103.

dello spasso, del ragioniere che deve imparare a non farsi prendere in giro e, per questo, ritornare al dialetto d'origine sia per difendere la propria dignità sia per svelare il giallo. Sta di fatto che è proprio l'interlocutore indigeno a spiegare la natura stessa del principio a cui Bovara deve tornare, in effetti secondo i presupposti che ci ha illustrati Ricoeur:

«Mi levasse una curiosità», intervenne La Mantia, «il parrino le disse “fu Moro” tutto d'un fiato?».

«Non capisco la domanda» disse Giovanni intronato.

«Vossia è pirsòna struita e intelligente» premise La Mantia «e sa come si parla. Una cosa è se io dico “fu Moro” tutto di fila, e una cosa completamente diversa è se io dico “fu ... moro”. Sono due cose diverse».

«Il significato non cangia!».

«Questo lo dice vossia. Vuole babbiare? Altro se cangia! Se tra “fu” e “moro” ci faccio una pausa, può significare che io stavo per fare il nome di chi m'aveva sparato, ma è sopravvenuto un dolore che mi fa dire che sto morendo, non il nome dell'assassino. E quindi quel “moro” è verbo, non cognome. Allora io le domando: questa pausa ci fu o non ci fu?»⁴⁵.

È il buon ascolto che fa l'azione ed è l'azione che rimette a posto la percezione delle cose: abbandonata una parlata indistinta e non vincolata al disegno comunicativo di una serie di atti, Bovara scopre il cantuccio dell'italiano letterario del novellare⁴⁶, quello che agevolava la rappresentazione. Solo allora diventa

⁴⁵ Ivi, p. 158.

⁴⁶ A questo proposito si veda G. FABIANO, *Quando la persona supera il personaggio*, in R. D'ANGELO, G. FABIANO, G. MANFRIDA, *Andrea il cantastorie*, in «La notte stellata. Rivista di psicologia e psicoterapia», 2, 2019, pp. 113-23, cit. app. pp. 114-15: «La lettura dei testi di Andrea Camilleri, ha sconvolto per me l'asetticità dei manuali e, attraverso la sua particolare capacità narrativa, ha riportato in superficie e ridato dignità alle specificità e alle differenze individuali ripristinando il concetto di persona, prima di quello di malato o di etichetta diagnostica da identificare (talvolta richiesta anche da motivi burocratici e amministrativi). Appassionato allo stile camilleriano, come molti dapprima per le storie del commissario Montalbano, ben supportato nella trasposizione televisiva, ho cominciato ad intuire che in quel modo di raccontare ci fosse qualcosa di più, di molto di più della “storia”, della “trama che ti prende”. Un elemento di attrazione che via via ritrovavo negli altri testi di Camilleri, cioè i romanzi storici e sociali e gli altri (quelli che sbrigativamente spesso sono chiamati i “non Montalbano”), rimanendo letteralmente folgorato da “La presa di Macallè” che ha rappresentato per me la chiave di volta dell'approccio narrativo applicato alla psicopatologia. In quel libro è possibile rintracciare, passo passo, direi fotogramma per fotogramma, lo sviluppo di una psicosi con tutte le sue fasi, con le “gocce” della patologia che si insinuano in un contesto familiare e sociale, che le induce, le cova, le sviluppa. La lettura di quello e di altri testi ha rivalutato nel mio agire l'approccio al pensiero narrativo, sia per come definito da Bruner che da altri studiosi del campo letterario, semiologico, filosofico evidenziando come la narrazione sia fondamentale per la nostra esistenza. Un concetto quello di narrazione che ovviamente fa perno sulle teorie della comunicazione ma che ne amplia la portata soprattutto in ambito psicoterapeutico. Non a caso Ricoeur afferma che noi siamo “identità

nuovamente capace di parlare il dialetto natale, ossia quando si figura “azioni” che sappiano liberarlo dalla trappola:

Quannu turnai a la casa e inciampicai nel morto, La Mantìa e Spampinatu addrumarono i lumi. E iu, pur essendo strammàto e pigliatu dai turchi, vitti ca la mia mantella era sopra a una seggia. E lì è restata. Se qualichiduno non è tornato doppo di noi a la casa e l’ha levata di mezzu...

D’accordo, ma che importanza ha questa mantella?

Se è veru che iu con questa mantella ci cummigliai il corpo del parrinu, la fodera della mantella, che è di culuri grigiu chiaru chiaru, si deve essiri pi forza allordata di sangue. Se invece le cose sono andate come sostiene il diligatu, e cioè che io l’ho ammazzato a casa mia, pirchè l’internu della mè mantella, *l’internu*, badasse bene, dovrebbe essersi allordatu di sangue? E propiu all’altizza della ferita del parrinu?⁴⁷

Antonio R. Daniele

narrative” e la coscienza della nostra identità si materializza nella nostra narrazione: siamo in quanto narriamo. Un concetto che va ampliato in considerazione della dimensione sociale della nostra esistenza: siamo in quanto capaci di narrare e ascoltare narrazioni».

⁴⁷ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, op. cit., p. 211.

***Tra satira e magariè: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi
moralì nella narrativa breve di Andrea Camilleri***

Premessa

La narrativa breve occupa uno spazio non indifferente nel complesso delle opere di Andrea Camilleri e molta parte di questa produzione è organizzata in raccolte ordinate e coerenti, come i racconti con Montalbano e le *Storie di Vigàta*, ambientate nel primo Novecento. Altri suoi libri riuniscono interventi sparsi di vario argomento, usciti su quotidiani e riviste; ad essi si aggiungono i volumi miscelanei e i testi d'occasione. Tra questa eterogeneità di temi, l'interesse per il genere favolistico si concretizza nel 2000 con le sarcastiche favole sul Cavaliere, pubblicate su «MicroMega», un periodico orientato politicamente verso una sinistra "eretica", svincolata dal partitismo, con cui l'autore collaborerà fino alla fine¹. Altri brevi testi di natura fiabesca si affacciano episodicamente: talvolta sono spunti rielaborati a più riprese, talaltra sono accompagnati dalla musica; sono sempre moralità, apologhi *sui generis*, in cui l'elemento del meraviglioso maschera la viva e forte esigenza di richiamare la società civile all'assunzione di responsabilità, a intervenire fattivamente nel contesto pubblico. Si intende quindi valorizzare questo ambito dell'attività camilleriana, sottolineando come esso non sia mai ludicamente fine a sé stesso, ma prenda sempre le mosse da una volontà di impegno politico, da motivazioni di carattere etico e solidale, dall'auspicio di una società giusta.

¹ In A. CAMILLERI, *Tutto Camilleri. 1999-2018*, in «MicroMega», Supplemento autonomo, 2019, sono raccolti tutti gli interventi che lo scrittore ha pubblicato sulla rivista durante la sua lunga collaborazione. Le citazioni successive saranno tratte da questa edizione.

La lunga vita di Magarìa

La prima favola effettivamente scritta da Camilleri è *La magarìa*: il termine sta per ‘magia’, ‘incantesimo’ ed appare di frequente nel vocabolario camilleriano fin dai tempi del romanzo d’esordio *Il corso delle cose*. La storia breve e fulminante, priva di lieto fine, è sollecitata dalla richiesta fattagli nel 1997 da una cooperativa di detenuti ed ex detenuti² e viene poi inserita in *Favole del tramonto*: durante una passeggiata col nonno, Lullina pronuncia delle parole magiche che ha appreso in sogno e che la fanno scomparire; l’uomo ritenuto responsabile della sua sparizione muore in carcere di crepacuore³.

Successivamente lo spunto di *La magarìa* diventa una *Fiaba per voce recitante e orchestra*, con le musiche di Marco Betta (2001)⁴ e la trama viene sviluppata e opportunamente rielaborata per adeguarsi al pubblico di riferimento. Il testo così ampliato e dotato di tre finali in successione, progressivamente più felici, viene in un secondo tempo pubblicato su «l’Unità» (2005) e la vicenda editoriale di *Magarìa* (l’articolo nel frattempo è stato omissis) si conclude infine in una collana di libri per bambini⁵, con illustrazioni coloratissime e rassicuranti⁶.

In ragione della variazione del Lettore modello a cui si propone⁷, Camilleri ha apportato alcune modifiche indispensabili: tuttavia, nonostante la destinazione finale sia la narrativa per l’infanzia, l’inquietante conclusione primigenia non viene cancellata, ma riformulata. Non si pensi, quindi, a un Camilleri bonario e ammansito per l’età: la carica polemica insita nella prima scarna versione del racconto non è andata persa nella sua evoluzione; la critica implicita a una giustizia che punta

² Cfr. A. CAMILLERI, *Favole del tramonto*, Roma, Altana, 2000, Nota dell’autore, p. 9.

³ Ivi, pp. 49-50.

⁴ Per ulteriori particolari rimando al sito del Camilleri Fans Club, consultabile all’URL www.vigata.org e a cura di F. Lupo, in cui sono disponibili tutti gli articoli sui quotidiani citati *infra* (ultima consultazione 20/07/2020).

⁵ Cfr. A. CAMILLERI, *Magarìa*, illustrato da G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2013. Il testo è stato pubblicato su «l’Unità», 18/12/2005, col titolo *Lullina, il nonno e la magia contagiosa*.

⁶ A tal proposito si veda G. MARCI, M. E. RUGGERINI, *Narrare l’arte, illustrare le parole*, in *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, a cura di D. Caocci et al., Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 15-35 (cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12/>; ultima consultazione, 20/07/2020).

⁷ Si rimanda per brevità solo a uno dei volumi in cui è stato espresso questo concetto: U. ECO, *Lector in fabula*. Milano, Bompiani, 1979, p. 57.

affrettatamente al risultato, magari sotto la pressione di una società in cerca di colpevoli, è rimasta intatta e si ricollega idealmente alla motivazione originaria della narrazione. Il secondo finale, in cui il recluso viene raggiunto in cella dalla bambina che lo trasporta con lei in un mondo fatato, non viene ritenuto sufficiente a soddisfare l'esigenza di equità del pubblico giovanile, perché Lullina non sarebbe ricomparsa e il nonno non sarebbe stato discolpato. È necessario, allora, per rasserenare i piccoli lettori, che sia acclarata la verità e sia proclamata l'innocenza del vecchio, facendo riapparire i protagonisti laddove tutto era iniziato. È ben chiaro che i finali aggiuntivi si conformano alla tradizionale fisionomia delle fiabe, ma non si riferiscono alla realtà, che è troppo di frequente amara e ingiusta. Il pubblico è quindi invitato a vigilare sui fatti, a vagliarli senza saltare subito alle conclusioni e senza cercare, per l'ansia di tornare alla normalità, capri espiatori che tranquillizzino la quotidianità, ma che non contemplino l'esercizio della giustizia.

Perché il messaggio arrivi forte e chiaro, il linguaggio – come anche in altre favole successive – tende a fare a meno del *vigatese* e a utilizzare perlopiù l'italiano, per evitare che ci sia lo sforzo della mediazione linguistica⁸. Il significato dei pochi vocaboli che si rifanno all'idioletto siciliano è chiaramente identificabile dal contesto e non crea problemi di comprensione. Riguardo alla possibilità di entrare in contatto con il mondo soprannaturale, Camilleri si affida alla tradizionale formula magica ed è una delle rare volte in cui rivela le parole di un rito *mammalicchigno*. Nell'adattamento esteso di *Magarìa*, dedicato al pubblico infantile, non era pensabile solleticare la curiosità dei bambini per poi deluderla: così, lo scrittore si è divertito a inventare le sette parole stravaganti che fanno scomparire Lullina e le altre sette che la fanno finalmente ricomparire, per la soddisfazione di tutti⁹, mentre nella versione originaria vi si fa solo un accenno *en passant*.

⁸ Come dichiarato in G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 313.

⁹ Cfr. A. CAMILLERI, *Magarìa*, op. cit., pp. 38 e 86.

Il Cavaliere dileggiato

Tra i testi contenuti in *Favole del tramonto* compaiono anche tre delle *Cinque favole sul Cavaliere*: l'apposizione indica poco velatamente Berlusconi. La raccolta di Altana, arricchita dalle immagini complici ma non didascaliche di Angelo Canevari, comprende indiscriminatamente favole propriamente dette e quelle che dovrebbero essere definite fiabe, secondo la tradizionale distinzione di cui comunque Camilleri non sembra tener conto. Il tono spesso è quello disilluso e a tratti caustico che ricorda le favole di Svevo – non per niente editate da Altana qualche anno prima –, con cui ci sono alcuni parallelismi. Nella fattispecie, l'uso del rovesciamento, con cui si scaricano le colpe sulla vittima: in Svevo, un assassino minimizza le proprie responsabilità affermando che è stata la debolezza della vittima e la sua incapacità di difendersi a provocarne la morte¹⁰; analogamente nel *Cavaliere e la mela* il futuro uomo politico, rimproverato per aver sottratto un frutto a un compagno, si giustifica asserendo che la colpa è del bimbo che se l'è fatto rubare; oppure, in *Il pelo ma non il vizio*¹¹ il Cavaliere anche nell'oltretomba ricusa il Giudice Supremo a cui si è dovuto presentare, così come l'insoddisfatto Cresco sveviano finito in Paradiso, perché «Iddio si fece socialista»¹², mette in discussione la giustizia divina.

Con le *Cinque favole politicamente scorrette*, sono dieci le storielle sul Cavaliere pubblicate in due *tranche* su «MicroMega» (2000, 2001)¹³, che si configurano in realtà perlopiù come una parodia satirica dell'uomo politico a cui Camilleri è sempre stato fieramente avverso, inaugurata col racconto *Il mistero del finto cantante*¹⁴. Il nome di Berlusconi non viene mai citato esplicitamente, in linea con la tecnica di spersonalizzazione già utilizzata in *Eros e Priapo* da Carlo Emilio Gadda, il quale non menziona il nome di Mussolini, ma si riferisce indubbiamente a lui. Pur senza arrivare all'insultante *vis* polemica gaddiana, le taglienti favole

¹⁰ Cfr. I. SVEVO, *Favole*, Roma, Altana, 1996, p. 16.

¹¹ Cfr. A. CAMILLERI, *Favole del tramonto*, op. cit., pp. 10 e 22.

¹² I. SVEVO, *Favole*, op. cit., p. 17.

¹³ Cfr. A. CAMILLERI, *Tutto Camilleri. 1999-2018*, op. cit., pp. 37-39, 45-49.

¹⁴ Cfr. A. CAMILLERI, *Il mistero del finto cantante*, in «La Stampa», 20/07/1998.

camilleriane, a volte di matrice esopiana¹⁵, talaltra col tono della parabola, sono strutturate in maniera argomentativa¹⁶: ne emerge una figura spregiudicata, priva di scrupoli e di una qualunque moralità, disposta a scendere a compromessi persino col Padreterno e col demonio, pur di conservare il potere. La strategia narrativa di Camilleri è in accordo con la retorica della *laus et vituperatio*¹⁷ più che con quella della riduzione¹⁸: le qualità del personaggio non vengono sminuite, ma riconosciute, rimarcando però che tali doti vengono utilizzate per scopi privati e non per il bene pubblico, come invece, a suo giudizio, viene millantato.

L'aspra critica arriva all'invettiva senza mezzi termini¹⁹ nelle *Poesie incivili*, pubblicate sempre su «MicroMega» in tre diversi numeri nel 2008²⁰: si tratta di brevi composizioni in versi, che spesso hanno apertamente come archetipo gli epigrammi di Marziale, con la stoccata finale *in cauda venenum*. Il bersaglio polemico è costituito non solo dal fondatore di Forza Italia, ma anche dai partiti suoi alleati, senza risparmiare critiche a un'opposizione imbelle e poco concreta e alle intromissioni del Vaticano. Non si sottace nemmeno la connessione fra l'esercizio del potere e la sessualità (come già in Gadda), da cui sortisce un esercito di *starlet* che con opportunistica disinvoltura passa dalle stanze del "Re Sole" alla Camera dei Deputati; in almeno un caso (gli scheletri della Cripta dei Cappuccini), si fanno impliciti riferimenti alle favole politicamente scorrette pubblicate in precedenza, che confermano la persistenza delle convinzioni camilleriane.

Il diavolo, eventualmente

Favole del tramonto comprende in tutto sedici brevissime storie che, seguendo la tradizione, contengono (quasi tutte) un insegnamento morale: invitano a diffidare

¹⁵ Per esempio, *Il cavaliere e la volpe* oppure *Lontane origini*, che dà un seguito all'*Etiope* di Esopo (A. CAMILLERI, *Favole del tramonto*, op. cit., pp. 34-40).

¹⁶ Secondo quanto illustrato in A. BRILLI, *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 7.

¹⁷ Ivi, p. 5.

¹⁸ Si fa riferimento a un classico sul tema, M. HODGART, *La satira*, trad. it. di A. Cerri, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 118.

¹⁹ Ivi, p. 130.

²⁰ Cfr. A. CAMILLERI, *Tutto Camilleri. 1999-2018*, op. cit., pp. 172-82.

dei pronunciamenti sollevati con pretesti umanitari; a dubitare della pratica di un ottuso revisionismo; a rendersi conto dell'influenza dei *media* sui nostri comportamenti; a riflettere sulla tematica del razzismo. A conferma della scarsa marcatura regionalistica, solo una è di chiara ambientazione siciliana, *Il cappello e la coppola*; la metonimia, però, non è riferita alla dialettica servi-padroni, come nell'accezione verghiana, ma allude al diffuso cancro della collusione fra mafia e politica.

Non tutte sono di ambientazione realistica: nel *Fante di spade*, in cui si suggerisce di non trascurare i sentimenti dei bambini, la cui ingenuità può dare esiti tragici, si introduce (come nel già citato *La magarià*) l'elemento fantastico, che è invece assente nel racconto analogo inserito nella raccolta *Il diavolo, certamente*²¹, in cui lo spunto iniziale viene ampliato e dettagliato. Anche il Tentatore si affaccia, inevitabilmente, in questi apologhi morali: riesce a convincere *Il cammello vanitoso* a conquistare la gloria passando per la famosa cruna dell'ago e persino Gesù Cristo si piega al Male, costretto dalla presenza delle telecamere. Ha meno fortuna la sua versione modernizzata che, in *Faust 2001*²², cerca di pungolare un lato debole del Cavaliere, offrendogli una folta capigliatura in cambio del suo impero economico, ma viene congedato senz'altro; il miliardario peraltro sarebbe stato disposto a cedere la propria anima.

Un altro demonio sfortunato è Bacab, protagonista del *Diavolo che tentò se stesso*, che funge da introduzione a una riedizione del *Diavolo innamorato* di Jacques Cazotte. Il nome richiama evidentemente *Moby Dick*, ricalcato in modo palese nell'*incipit* «Chiamatemi Bacab»²³, e preannuncia un personaggio velleitario, teso

²¹ Cfr. A. CAMILLERI, *Il diavolo, certamente*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 111-15. A dispetto del titolo, tale raccolta non riguarda l'ultraterreno, ma implica intenti paradossali e umoristici, nello stile *castigat ridendo mores*. La satira fa capolino, tuttavia, negli episodi che riflettono su come talora il successo letterario sia da attribuire più al caso che a meriti effettivi. Oppure nei racconti che intendono dimostrare su quali labili basi, talvolta, si fondi un sistema di credenze: è significativa soprattutto la spassosa parabola discendente – con qualche eco di *La mestozia* di Achille Campanile – di un Monsignore che vede stravolgere la sua vita a causa di un refuso (ivi, pp. 81-85).

²² Cfr. A. CAMILLERI, *Tutto Camilleri. 1999-2018*, op. cit., pp. 45-46.

²³ A. CAMILLERI, *Il diavolo che tentò se stesso*, in J. CAZOTTE, *Il diavolo innamorato*, trad. it. e note di G. Panfili, Roma, Donzelli, 2005, p. 11.

verso l'impossibile obiettivo di misurarsi ad armi pari con avversari infinitamente superiori. Il palindromo prefigura anche il finale del racconto, in cui il ribelle protagonista, per punizione, dovrà girare incessantemente e per un tempo indeterminato dentro un cilindro rotante di ispirazione beckettiana²⁴, che rammenta anche l'irraggiungibile *'nsegna ratta* dell'Antinferno: un'attività inconcludente che condanna a tornare sempre al punto di partenza, spia dell'inutilità della sua esistenza e dei suoi tentativi di emergere.

Il racconto consiste nel resoconto del fallito tentativo di Bacab di diventare più potente all'interno dell'organizzazione della *diavolanza*, che si compone di molti più membri di quanto si possa supporre, come – nota ironicamente Camilleri – i partecipanti a una manifestazione rispetto ai numeri ufficiali della Questura. Anche nell'antropomorfo aldilà, infatti, la Storia viene raccontata da vincitori che non hanno alcun interesse a pubblicizzare il numero dei seguaci di Lucifero. All'interno della classificazione dei demoni – parodia operata sulla scorta dello studio del filosofo medioevale Michele Psello –, Bacab è un lucifugo, una delle creature più insignificanti, destinata alla manovalanza della tentazione carnale e con poche prospettive di fare carriera. Sentendosi emarginato e alienato, prende, con orgoglioso compiacimento, un'iniziativa autonoma che manda all'aria un importante progetto dei piani alti e si ritrova così ad essere *a Dio spiacenti ed a' nemici sui*: Delamaz, il capo supremo delle gerarchie infernali terrestri, gli rivela infatti che ormai tutto è politica, frutto di compromessi e che Inferno e Paradiso ormai da tempo collaborano diplomaticamente al mantenimento dello *status quo*. Per mettere il *carico da undici*, Camilleri offre una perfida rappresentazione di Delamaz – un appassionato di vela, intelligente ma supponente, con degli inconfondibili baffetti – che lascia poco spazio alle difficoltà di identificazione.

Questo racconto fantastico si propone da un lato come un'allegoria satirica del potere politico, che si nutre di patti sottobanco insospettabili e incomprensibili all'uomo comune, atti a perpetuare un potere in cui gli interessi della società civile

²⁴ Ivi, p. 30. Camilleri si riferisce a un racconto poco noto di Beckett, *Le Dépeupleur* (1970).

non sono contemplati; d'altra parte, si configura come un incoraggiamento alla partecipazione attiva, in aperto contrasto con l'ignavia, reminiscenza dantesca a cui si allude in tutto il corso della narrazione, un'inattività dovuta all'incapacità di prendere posizione e alla paura di subire delle conseguenze; un immobilismo che si attribuisce alla cautela e che invece è connesso all'opportunismo; tutti comportamenti che contribuiscono notevolmente a rallentare o addirittura bloccare qualsiasi mutamento e qualunque progresso a favore della comunità.

L'uomo che sussurrava ai cavaddruna

Camilleri parte quindi perlopiù da situazioni concrete e verificabili, ambientandole in diversi periodi storici: per esempio il racconto *I quattro Natali di Tridicino* è ancorato alla materialità della dura vita dei pescatori siciliani del XIX secolo. Tuttavia, questa suggestiva novella oscilla tra «precisione realistica e atmosfera magica»²⁵, presentando caratteristiche che si possono ascrivere al realismo magico, già evocato per l'interpretazione di altre opere camilleriane, come *Il re di Girgenti*²⁶ e richiamato, anche se non ancora in studi sistematici, a proposito della *Trilogia delle trasformazioni* (2007-2009). La storia di Tridicino è impregnata della stessa materia di questi volumi, con i quali ci sono evidenti affinità.

Il concetto di realismo magico è piuttosto ondivago e non univoco; risale almeno al 1925, a opera del critico d'arte Franz Roh e il merito dell'associazione di tale stile alla letteratura si attribuisce a Massimo Bontempelli: la sua accezione fa riferimento a elementi, mitici, esotici, primitivi²⁷. È facile constatare che nei *Quattro Natali di Tridicino* la tangibilità della fatica quotidiana, volta alla sopravvivenza, è

²⁵ L'espressione è tratta da M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista: selva polemica, 1926-1938. Dal «realismo magico» allo «stile naturale», soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 37.

²⁶ Cfr. S. SERRA, *Il re di Girgenti: spazio e tempo di un reale magico*, in *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari (9 marzo 2004), a cura di G. Marci, Cagliari, Cucc, 2004, pp. 127-46.

²⁷ Al riguardo M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista: selva polemica, 1926-1938*, op. cit., p. 502. Per un approfondimento, rimando a V. GIORDANO, *Dalle avventure ai miracoli: Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, Leicester, Troubador, 2009.

inframmezzata da circostanze almeno apparentemente sovranaturali, impenetrabili alla luce del ragionamento logico. Da un lato si dice esplicitamente che Tridicino è nato il 15 maggio 1810, ma nel prosieguo della narrazione non si fa mai cenno ad avvenimenti riferiti alla Storia (come invece Camilleri fa molto spesso in altre occasioni); certi eventi sono percepiti dalla gente comune come incomprensibili, ma vengono accettati senza tentativi di decifrazione, come facenti parte di una realtà insondabile, nella quale gli uomini si trovano ad esistere. In contrasto con altre opere di cui si è già discusso, inoltre, il linguaggio tende a essere più arcaico e a recuperare termini relativi al tessuto siciliano, ma ormai dimenticati²⁸, i più adeguati a restituire l'aspetto leggendario della vicenda e nel contempo ben calati nel vissuto realistico coevo.

In un tale contesto, Tridicino non tarda ad emergere, in quanto usa logica e intelligenza e ha una personalità che si potrebbe definire illuminista: fin da molto giovane conquista autorevolezza presso i compaesani per la sua conoscenza pratica e intuitiva delle correnti e dei venti. Infatti, viene individuato come depositario della capacità di bloccare le *dragunare*, le trombe marine, che appartiene alla tradizione ottocentesca del folklore siciliano²⁹: si tratta di una tecnica, un'arte antica, riservata a pochi eletti privilegiati, che appare un incantesimo a causa dell'inclusione della formula magica segreta, sussurrata sottovoce «che manco il mare la devi sentiri»³⁰. Fa parte dei rituali a metà tra la superstizione e la fede, di cui è costellata la vita di questa gente di mare, come il solenne giuramento del marinaio oppure la preghiera a Dio affinché il mare sia clemente, che è sintomatica di un mondo verghiano incapace di reagire, abituato a chinare il capo, rassegnato davanti alle inevitabili disgrazie della vita.

L'esistenza del ragazzo, inoltre, è scandita da eventi che, prendendo avvio da qualcosa di miracoloso, hanno positive conseguenze nella vita concreta e che si

²⁸ Per l'analisi del linguaggio camilleriano si veda il dirimente saggio di L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Quaderni camilleriani* 12, op. cit., pp. 39-93.

²⁹ Cfr. G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889, vol. III, pp. 79-85, in cui espressioni linguistiche e tipi di scongiuri sono differenti a seconda della zona in cui sono documentati.

³⁰ A. CAMILLERI, *I quattro Natali di Tridicino*, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 18.

svolgono sempre nel giorno di Natale, data sacra e sincretica della cultura materiale³¹: la vittoria contro la *dragunara* è legata al felice matrimonio con 'Ngilina; la conquista della conchiglia sonora è associata alla paternità; la *trovatura* dei *bummuli* è motivo del maggiore benessere economico della famiglia; il riacquisito senso della vita di un rattristato Tridicino, rimasto vedovo, è connesso a un'altra conchiglia sonora, grazie alla quale sembra che lo spirito di 'Ngelina dall'aldilà lo supplichi di non rinunciare a vivere. Camilleri lascia che siano i lettori a darsi una spiegazione, a tentare di individuare l'aspetto fatato che si nasconde nella quotidianità, quindi non fa affermazioni: presenta le diverse circostanze come «l'imparziale cronista di una favola», in maniera che appaiano non dissonanti, ma perfettamente confacenti a *una storia naturale*³².

Pur nello sfondo quasi fiabesco, si impone tuttavia con forza la supremazia della ragione e il messaggio civile: anche in questo caso, Camilleri non perde occasione per denunciare la dinamica tra oppressi e oppressori, i soprusi dei ricchi armatori che pensano esclusivamente al guadagno e non hanno riguardo per la vita dei dipendenti. Tridicino quindi rappresenta, ancora una volta, la possibilità da parte di un popolano di prendere delle iniziative, di ribellarsi – come Zosimo nel *Re di Girgenti* – allo *status quo*: è l'uomo qualunque, l'antieroe che reagisce di fronte all'ingiustizia e che si merita il benessere economico per cui ha lavorato e ha studiato. Forse è solo la mera fatalità a fargli trovare le conchiglie sonore e individuare preziosi vasi antichi, ma è la sua capacità da Colapesce a consentirgli di recuperarli; l'ostinazione e l'acume deduttivo sono le qualità che gli permettono di lottare con coraggio, perseveranza ed efficacia contro un mare temuto e rispettato, e che lo inducono a trarre vantaggio dall'osservazione della regolarità delle fasi lunari e delle maree. La sua perizia può apparire miracolosa per chi si sente sovrastato dalla furia

³¹ Sempre Pitrè (*Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, op. cit., p. 85) sottolinea che secondo le usanze di Palermo la facoltà di tagliare la coda al ratto (cioè della tromba marina) «si acquista la notte di Natale, che in altro tempo la formola insegnata riesce frustranea, e perde la sua virtù avvenire».

³² *Una storia naturale* era il titolo provvisorio attribuito da Camilleri a *Maruzza Musumeci*, titolo preferito poi da Elvira Sellerio, perché pone l'accento sullo scarto di registro da Gnazio, che inizialmente si pone come protagonista, alla donna/sirena (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, op. cit., pp. 623-24).

della natura, per l'ignavo che sogna la *trovatura* favolosa e che desidera arricchirsi senza alcuno sforzo, secondo l'atteggiamento del siciliano indolente dipinto dal Principe di Salina: Camilleri è dalla parte di Chevalley³³.

Davanti allo specchio

Il primo approccio di Andrea Camilleri col fantastico risale addirittura al 1963, quando accetta di coadiuvare il musicista Franco Mannino per la realizzazione di un *Intermezzo* di un atto³⁴, una rielaborazione del *Retablo de las maravillas* di Cervantes, in cui due astuti commedianti, col pretesto di una magica cornice, si fanno beffe dei trionfi notabili di un paese³⁵. A distanza di circa cinquant'anni scrive il racconto *La ripetizione*, incluso nel volume *La vucciria*³⁶, omaggio a Renato Guttuso: vi compare un altro tema, già ben evidenziato dal titolo, che caratterizza il realismo magico, la ciclicità temporale³⁷. La narrazione si snoda in effetti intercalando due assi temporali separati da secoli, nel 1605 e in età contemporanea, ben distinti dal carattere del testo e dallo stile arcaicizzante del linguaggio seicentesco. I protagonisti sono Anna e Antonello, che si incontrano e si amano dopo secoli nello stesso luogo, che funge da elemento unificante: il famoso mercato in cui si svolge la vicenda odierna in passato era la piazza in cui a Palermo si svolgevano gli autodafé. Nel XVII secolo la coppia viene separata per colpa di due corteggiatori respinti da Anna, i quali si vendicano accusandola di stregoneria al Tribunale dell'Inquisizione. Quattrocento anni dopo, viene offerta agli amanti un'occasione di riscatto attraverso un uomo e una donna che hanno gli stessi nomi: si incrociano per caso (o forse no), sfiorandosi negli

³³ Al proposito, cfr. A. CAMILLERI, *Dalla parte di Chevalley*, in «La Stampa», 14/05/1999.

³⁴ Cfr. A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie*, Libretto di un intermezzo in un atto, Musiche di F. Mannino, Milano, Edizioni Curci, 1963. Prima rappresentazione: Tolentino, 19 febbraio 2005. È compreso in A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 269-87.

³⁵ Per approfondimenti rimando a I. RAVASINI, *Il quadro delle meraviglie: un libretto para opera buffa de Andrea Camilleri*, in «Critica del testo», vol. XX, n. 3, 2017, pp. 237-57.

³⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *La ripetizione*, in ID., *La Vucciria. Renato Guttuso*, Ginevra-Milano, Skira, 2011, pp. 5-19; di tale racconto si tratta con un altro taglio in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, *Narrare l'arte, illustrare le parole*, op. cit., pp. 21-22.

³⁷ Cfr. A. BARICCO, *Gabriel García Márquez e il realismo magico*, in «Il caffè letterario», n. 25, 2010, p. 11: «quello che è capitato una volta è destinato a ripetersi».

stretti passaggi del mercato palermitano; durante il loro incontro si crea come per una *magarìa*, la sensazione di tempo *candito*, cristallizzato in un momento perenne in cui i due si attraggono irresistibilmente e reciprocamente. Più che una semplice combinazione o un segno del destino, la vicenda è quindi un esempio di giustizia distributiva e un risarcimento alla Anna di oggi, malmaritata con un uomo violento e abusivo, in ossequio alla boccacciana supremazia della passione, giustificazione dello scarto dagli stereotipi della moralità. La donna sente di trovarsi dentro a un quadro, dipinta per l'eternità³⁸, in una realtà parallela nella quale specchiarsi, in cui non c'è distinzione fra il livello di coscienza e il sogno³⁹.

Un altro *quadro delle meraviglie*, dunque, che sembra adatto alle riflessioni finali di questo studio, anche perché la metafora dello specchio riflette le motivazioni della satira camilleriana: l'autore invita a guardarsi con attenzione e a riconoscere quanto ci sia di disdicevole in comportamenti e atteggiamenti retrivi che talora si attribuiscono con troppa facilità solo alla condotta altrui. L'assunto generale delle opere prese in considerazione, apparentemente ludiche e spesso contrassegnate da un umorismo nero, non trascura mai l'aspetto della denuncia sociale, ma assume la funzione di monito, richiamando al senso di responsabilità individuale e soffermandosi sul concetto che da ogni comportamento derivino degli effetti tangibili. Camilleri, a prescindere dall'eterogeneità dei contenuti e dai lettori a cui si rivolge, esprime un'opinione e la porta avanti serenamente ed efficacemente; non rinuncia a prendere garbatamente – e talvolta in modo irruento – una posizione netta e precisa; non asserisce gratuitamente, ma comprova argomentando le proprie convinzioni, rette, nonostante tutto, dalla fiducia nella razza umana e dalla mai sopita speranza in una società egualitaria, senza privilegi e discriminazioni, in cui la giustizia tuteli veramente tutti. Spaziando dalla fiaba sospesa nel tempo alla valutazione di circostanze radicate nell'attualità, dalla favola tradizionale all'apologo morale di valenza universale, dalla sfera esperienziale alla creatività della fantasia, lo scrittore dimostra di andare ben oltre la scrittura di “genere”, interpretando non tanto

³⁸ Cfr. A. CAMILLERI, *La ripetizione*, op. cit., pp. 18-19.

³⁹ Espressi, per esempio, in M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, Palermo, Sellerio, 1981.

il ruolo sterile di fustigatore di costumi quanto quello di saggio patriarca, in nome di quell'indiscusso impegno civile che può definirsi la cifra della sua intera produzione. Se poi si fa riferimento a un'osservazione di Brilli, che fa coincidere le origini della satira con la retorica dei formulari magici⁴⁰, la selezione dei testi che è stata operata risulta vieppiù legittimata.

Simona Demontis

Parole-chiave: Camilleri, favole, satira.

Bibliografia:

Opere di Camilleri

- A. CAMILLERI, *Il mistero del finto cantante*, in «La Stampa», 20/07/98;
ID., *Dalla parte di Chevalley*, in «La Stampa», 14/05/1999;
ID., *Favole del tramonto*, Roma, Altana, 2000;
ID., *Il diavolo che tentò se stesso*, in J. CAZOTTE, *Il diavolo innamorato*, trad. it. e note di G. Panfili, Roma, Donzelli, 2005, pp. 9-35;
ID., *Lullina, il nonno e la magia contagiosa*, in «l'Unità», 18/12/2005;
ID., *La Vucciria. Renato Guttuso*, Ginevra-Milano, Skira, 2011 (I ed. 2008);
ID., *Il diavolo, certamente*, Milano, Mondadori, 2012;
ID., *Magaria*, Illustrato da G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2013;
ID., *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015;
ID., *I quattro Natali di Tridicino*, in Aa.Vv., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 11-46;
ID., *Tutto Camilleri. 1999-2018*, in «MicroMega», Supplemento autonomo, 2019.

Bibliografia critica di riferimento

- A. BARICCO, *Gabriel García Márquez e il realismo magico*, in «Il caffè letterario», n. 25, 2010;
G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012;
M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista: selva polemica, 1926-1938. Dal «realismo magico» allo «stile naturale», soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938;
ID., *La scacchiera davanti allo specchio*, Palermo, Sellerio, 1981;
A. BRILLI, *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino, 1973;
U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979;
V. GIORDANO, *Dalle avventure ai miracoli: Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, Leicester, Troubador, 2009;
M. HODGART, *La satira*, trad. it. di A. Cerri, Milano, Il Saggiatore, 1969;
G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889, vol. III;
I. RAVASINI, *Il quadro delle meraviglie: un libretto para opera buffa de Andrea Camilleri*, in «Critica del testo», vol. XX, n. 3, 2017, pp. 237-57;

⁴⁰ Cfr. A. BRILLI, *Retorica della satira*, op. cit., p. 5.

S. SERRA, *Il re di Girgenti: spazio e tempo di un reale magico*, in *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario di Cagliari (9 marzo 2004), a cura di G. Marci, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 127-46;
I. SVEVO, *Favole*, Roma, Altana, 1996.

Sitografia:

Camilleri Fans Club (www.vigata.org), a cura di F. Lupo, 1997- (ultima consultazione 20/07/2020);
G. MARCI, M. E. RUGGERINI, *Narrare l'arte, illustrare le parole*, in *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, a cura di D. Caocci et al., 2020, pp. 15-35 (cfr. la URL: <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12/>; ultima consultazione 20/07/2020);
L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, a cura di D. Caocci et al., 2020, pp. 39-93 (cfr. la URL: <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12/>; ultima consultazione 20/07/2020).

**«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni
documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia**

Leonardo Sciascia e la sua opera sono stati un cruciale punto di riferimento lungo tutta l'attività di scrittore di Andrea Camilleri, come risulta già da una rapida rassegna dei vari generi frequentati da quest'ultimo: dalla scelta del romanzo storico¹ all'adozione della "gabbia" narrativa del giallo², fino alle raccolte di detti del *Gioco della mosca* (debitrici di *Occhio di capra* e *Kermesse*), sono moltissimi i libri di Camilleri che interagiscono con la memoria delle opere di Sciascia. Questi viene poi ripetutamente citato o chiamato in causa da Camilleri in moltissime pagine, da quelle sulla vita di Pirandello della *Biografia del figlio cambiato*³ a quelle di *Inseguendo un'ombra* dedicate alla figura sfuggente (e pirandelliana) dell'umanista Flavio Mitridate – il genere della biografia è certamente un altro in cui il legame tra i due narratori si manifesta in modo esplicito. Va infine ricordato che, nonostante le incertezze di Sciascia nei confronti del "vigatese" o "camillerese"⁴, è stato proprio grazie al suo interessamento e alla sua mediazione con Elvira Sellerio che la carriera di scrittore di Camilleri ha avuto una svolta decisiva.

¹ Si legga soprattutto il saggio di E. PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, in *Il caso Camilleri*, intr. di A. Buttitta, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-37, in cui viene messo in luce il ruolo di Manzoni, mediato dalla lettura che ne dà Sciascia, nelle opere di Camilleri di argomento storico. Si vedano anche le osservazioni di L. DANTI, *Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani*, in «Per Leggere», XVIII, n. 35, autunno 2018, pp. 133-66, che sottolinea come anche la lettura camilleriana del *Gattopardo* sia stata filtrata attraverso le pagine che Sciascia ha scritto sull'opera di Tomasi di Lampedusa.

² La ripresa del modello del poliziesco sciasciano nelle *detective stories* di Camilleri e Fois è stata evidenziata in M. CHU, *L'etica del potere: Sciascia e i suoi eredi giallisti*, in «Todomodo», 1, 2011, pp. 43-54.

³ G. MARCI, *Camilleri biografo di Pirandello*; cfr. l'URL: <http://www.vigata.org/bibliografia/CamilleriBiografoPirandello.pdf> (ultima consultazione: 26/07/2020).

⁴ Sul "vigatese" si veda F. FRANCESCHINI, *Il teatrino delle lingue nel «Birraio di Preston» e la sua percezione tra gli studenti universitari (con una finestra sulla "gorgia europea")*, in «Linguistica e Letteratura», XXVIII, n. 1-2, pp. 191-218. Le differenze linguistiche tra Sciascia e Camilleri sono state evidenziate in A. SANTORO, *Camilleri e Sciascia, tra storia e linguaggio*, in «Sinestesia», 2, 2002, pp. 102-25.

Per comprendere a fondo il dialogo tra i due scrittori resta però ancora da indagare un momento decisivo della carriera di Camilleri, ovvero la coppia di “saggi narrativi”⁵ *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda*, che proprio come molte “inquisizioni” sciasciane si occupano di *faits-divers* dimenticati della storia siciliana. Il primo volumetto è una ricostruzione dell’eccidio, taciuto nei volumi di storia del Risorgimento, di centoquattordici prigionieri del carcere borbonico di Porto Empedocle (allora ancora chiamata Borgata Molo) durante i moti di insurrezione del 1848⁶. Il secondo invece ruota attorno a un documento introvabile, la “bolla di componenda”, citato negli atti di un’inchiesta parlamentare sulla Sicilia del 1875 – di pochi mesi precedente a quella più celebre di Franchetti e Sonnino⁷. Questa bolla, che garantiva non solo l’indulgenza ma anche l’impunità per i reati che il contraente avrebbe commesso nel successivo anno solare, testimonia la presenza di un diffuso sistema di illegalità che coinvolgeva mafia, Chiesa e Stato nell’Italia postunitaria.

Questi testi occupano una posizione eccentrica nella produzione camilleriana e sono stati scritti nella fase iniziale della sua carriera di narratore, durante la quale l’autore ha sperimentato generi e stili molto diversi tra loro. A testimoniare l’eccentricità di queste opere è innanzitutto la sede di pubblicazione, ovvero la collana verde di Sellerio dei «Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura», destinata prevalentemente a testi non finzionali di genere vario (documenti, diari, libri di viaggio, inchieste storiche). Inaugurata nel 1983 da

⁵ Questa la definizione del genere a cui appartengono *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda*, data da S. S. NIGRO in *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura di e con un saggio di S. S. Nigro, cronologia di A. Franchini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2004, pp. IX-LVI, cit. alle pp. IX-LVI.

⁶ In realtà Camilleri non si occupa solo dei fatti di Porto Empedocle, visto che il breve capitolo conclusivo del libro, *Come una lunga parentesi*, è dedicato a una seconda “strage dimenticata”, avvenuta nello stesso anno a Pantelleria.

⁷ A far nascere l’idea di scrivere *La bolla di componenda* è il libro di Franchetti e Sonnino *L’inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia*, a cura di S. Carbone e R. Grispo, 2 voll., Bologna, Cappelli, 1968, in cui è pubblicata una selezione degli atti della commissione parlamentare d’inchiesta. L’inchiesta resta per molti anni uno dei punti di riferimento della scrittura camilleriana, essendo citata anche in *Un filo di fumo* (1980), nella *Stagione della caccia* (1992) e nel *Birrario di Preston* (1995). La trascrizione integrale dell’interrogatorio del Generale Avogadro di Casanova, al centro dell’indagine di Camilleri nella *Bolla di componenda*, si può leggere in P. MANINCHEDDA, *Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d’inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)*, in «Quaderni camilleriani», 6, 2018, pp. 23-46.

Stendhal e la Sicilia di Leonardo Sciascia, *La strage dimenticata*, scritto nel 1981 e pubblicato nel 1984⁸, sarà il terzo titolo della collana; seguiranno poi *La stagione della caccia* nel 1992 e *La bolla di componenda* nel 1993. È a partire dall'anno seguente che, con la *Forma dell'acqua* (primo romanzo con protagonista il commissario Montalbano), la sede abituale di pubblicazione delle opere di Camilleri diventerà invece la collana blu di narrativa «La memoria».

Sono molti i tratti che distinguono il dittico di testi qui considerati dal resto della produzione camilleriana. Innanzitutto, l'aspetto, evidentissimo e insolito, della veste linguistica. Fatta eccezione per qualche raro regionalismo (ad esempio, “magari” per ‘anche’), Camilleri scrive infatti in un italiano limpido e scorrevole – anche per non compromettere la comprensibilità delle lunghe sezioni saggistiche⁹. Va poi ricordato che *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda* mostrano una chiara discendenza dalla *Storia della Colonna infame*¹⁰, come ha dimostrato Ermanno Paccagnini, che ha ricollegato inoltre *Il re di Girgenti* e gli altri romanzi storici propriamente detti al modello dei *Promessi sposi*. Questa distinzione tra le due inchieste e il resto della produzione di argomento storico, su cui tornerò a breve, resta uno dei punti da cui partire, nell'analisi della *Strage dimenticata* e della *Bolla di componenda*¹¹.

Proprio dal modello della *Storia della Colonna infame* discendono i principali caratteri distintivi della *Strage dimenticata* e della *Bolla di componenda*, ovvero l'elevato tasso di ibridazione della scrittura e la compresenza di generi molto distanti, che sono anche i punti di contatto più evidenti con le “inquisizioni” sciasciane. Le due opere occupano infatti una posizione tra scrittura saggistica, indagine storico-

⁸ A. FRANCHINI, *Cronologia*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, op. cit., pp. LVII-CXXVI, cit. alle pp. CV-CVI.

⁹ Si vedano a proposito le *Notizie sui testi*, a cura di S. S. Nigro, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, op. cit., pp. 1735-1748, cit. a p. 1739.

¹⁰ Nella *Cronologia* si può leggere: «[Sulla] storia della *Strage dimenticata* [...] Camilleri vuole costruire la propria *Storia della Colonna infame*, il libro che l'ha ossessionato per tutta la vita» (A. FRANCHINI, *Cronologia*, op. cit., p. CVI).

¹¹ Al di là del modello formale fornito dalla *Storia della Colonna infame*, nelle due inquisizioni camilleriane molti sono i richiami testuali e le situazioni provenienti dai *Promessi sposi*. Paccagnini considera i rapporti del romanzo manzoniano con entrambe le opere di Camilleri (E. PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, op. cit., pp. 121-25), mentre Nigro si concentra soprattutto sulle riprese manzoniane presenti nella *Strage dimenticata* (S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, op. cit., pp. XX-XXI).

documentaria, digressione narrativa e memoria autobiografica. Proprio per la centralità dei documenti, che non soltanto sono il punto di partenza dell'indagine, ma dei quali, come mostrerò tra poco, viene continuamente discussa l'attendibilità, alla definizione troppo generica di "saggio narrativo" preferisco quella di "narrazione documentaria" – etichetta che si può attribuire anche ai racconti-inchiesta di Leonardo Sciascia. Nel frattempo, come spiega Paccagnini, queste opere mostrano anche un'affinità ideologica di fondo con Manzoni (e, si può aggiungere, con la "scrittura-verità" sciasciana):

Il racconto manzoniano è assunto da Camilleri – direttamente o con la mediazione di Sciascia – a modello narrativo: di una modalità narrativa «spuria», strutturata su vari codici espressivi e registri, narrativi e non, in un andamento che alterna vicenda principale e «portare esempi», accumuli testimoniali o documentari con relativo commento, «linea di pensiero [che] procede a coda di porco» e divagazioni. Che è un procedere ben oltre la stessa citazionalità: per andare a una affinità di fondo; alla sostanza di un modo di guardare alle perversioni giudiziarie¹².

Il forte tasso di ibridazione della *Strage dimenticata* e della *Bolla di componenda* rende la scelta di pubblicarli nel «Meridiano» dei *Romanzi storici e civili* non del tutto soddisfacente, visto che le altre opere storiche camilleriane presentano invece un carattere più spiccatamente narrativo e un maggiore tasso di finzionalità¹³. In queste due famiglie di testi ci sono inoltre profonde differenze nell'uso dei documenti. Nel saggio introduttivo del volume, Salvatore Silvano Nigro ricostruisce la genealogia letteraria del Camilleri autore di narrazioni storiche, facendo idealmente discendere lo scrittore dall'omonimo collaboratore di Giuseppe Vella, l'abate falsario e produttore di documenti apocrifi protagonista del *Consiglio*

¹² E. PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, op. cit., p. 118. In occasione della ristampa della *Storia della Colonna infame* (Palermo, Sellerio, 1981) Sciascia aveva scritto una nota introduttiva all'opera manzoniana, poi raccolta in L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere II (1971-1983)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, pp. 965-1282. Per il commento di Camilleri a questo testo sciasciano, si legga A. CAMILLERI, *Appunti sull'attualità di una introduzione: Sciascia e la Storia della colonna infame*, in *L'enciclopedia di Leonardo Sciascia: caos, ordine e caso*, Atti del I ciclo di incontri (Roma, gennaio-aprile 2006), a cura di P. Milone, Milano, Edizioni La Vita Felice, 2007, pp. 83-86.

¹³ Nelle narrazioni documentarie di Camilleri, come mostrerò più avanti, è limitato a un solo capitolo (il diciassettesimo) della *Bolla di componenda*, in cui è narrata la storia di Tano Fragalà.

d'Egitto di Leonardo Sciascia. Nigro sottolinea infatti come l'abile «fingitore» Andrea Camilleri non solo si serva di una «lingua mischia, più inventata che vera» proprio come l'arabo di Vella, ma che con questa porti avanti «una continua creazione di forma interferita da quei documenti falsi che, tra svisamenti e parodie, sono vere riscritture letterarie»¹⁴. E più avanti, illustrando il procedimento seguito da Camilleri nella scrittura dei suoi romanzi storici, aggiunge:

Trovato un appiglio storico (un volantino, un decreto, la trascrizione di un'udienza in una inchiesta parlamentare, uno scorcio di notizia avanzato alla lettura di un libro), o semplicemente un aneddoto lessicale, Camilleri ci fantastica sopra. E se a un controllo dell'attendibilità vuole che il lettore acceda, o se addirittura si compiace di fingere con se stesso di aver bisogno di autenticare come veridica l'invenzione, apre il laboratorio del falsario Vella: e la prova se la fabbrica. Gli apocrifi sono la sua passione¹⁵.

Ma se questa affermazione è vera per molti dei romanzi storici, come ben dimostra il caso del *Re di Girgenti*, accompagnato da un'appendice di documenti apocrifi composti dallo stesso Camilleri¹⁶, non è altrettanto valida per *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda*. In questi testi l'autore non solo trae spunto da documenti autentici, ma ridiscute continuamente l'attendibilità e la veridicità di questi, confrontandoli con altre fonti, orali e scritte, che trattano del medesimo fatto. Basti come esempio nella *Strage dimenticata* l'accostamento tra il breve e fumoso resoconto degli eventi di Baldassarre Marullo e il racconto della nonna paterna dello scrittore, Carolina Camilleri:

Devo, a questo punto, affidarmi a quella che Leonardo Sciascia chiama la «presbiopia della memoria», non mia, naturalmente, ma della mia nonna paterna Carolina Camilleri la quale, nata una decina d'anni dopo quei fatti, se li sentì contare e ricontare, bambina, da sua madre. Perché c'è da dire che Marullo – allineandosi ad una specie di congiura del silenzio di cui cercheremo di capire le ragioni – sulla strage della Torre è vago, impreciso, e addirittura, con parola alla moda, depistante¹⁷.

¹⁴ S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, op. cit., p. XIII.

¹⁵ Ivi, p. XV.

¹⁶ L'appendice degli *Apocrifi per «Il re di Girgenti»*, assente nell'edizione originale, si può leggere in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, op. cit., pp. 1677-1734.

¹⁷ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata* [1984], Palermo, Sellerio, 1997, p. 35.

Nell'affidarsi alla «presbiopia della memoria»¹⁸ e alle parole di chi ha potuto raccogliere le testimonianze sulla strage dalla viva voce di chi era presente, Camilleri imprime alla sua indagine una direzione profondamente sciasciana. Da un lato, Camilleri rende esplicita la sua volontà di scrivere una controstoria¹⁹, che superi gli ostacoli e i depistaggi portati avanti dalla «congiura del silenzio» della storiografia ufficiale, proprio come accade in opere come *Morte dell'inquisitore* o *La scomparsa di Majorana*. Marullo, che oltre che storico locale fu anche podestà di Porto Empedocle durante il regime fascista, è infatti un rappresentante dello stesso potere – del regno borbonico prima, e in seguito di quello italiano – che aveva contribuito a nascondere la verità sulla strage. Dall'altro, appoggiandosi alla testimonianza orale della nonna paterna, lo scrittore manifesta di fidarsi di preferenza di chi è stato temporalmente più vicino agli avvenimenti, perché meno portato ad alterarli o ad occultarli consapevolmente, al contrario di chi, ricostruendoli a posteriori, li distorce di proposito. Nella breve narrazione documentaria *Quadri come diamanti* Leonardo Sciascia aveva espresso lo stesso concetto in termini molto vicini, spiegando la sua preferenza per le testimonianze dei “dilettanti” a quelle di storici di professione e rappresentanti delle istituzioni:

E comunque io sono sempre portato a credere più a chi dentro un avvenimento c'è stato che a chi, accozzando date e dati, a distanza di tempo lo ricostruisce: per quanti inganni della memoria, reticenze ed omissioni ci siano nella testimonianza di chi c'è stato, le tracce essenziali dell'avvenimento resteranno

¹⁸ La formula sciasciana proviene dal *Teatro della memoria* («Così nitidamente, sempre più nitidamente nella presbiopia della memoria ricordo», in L. SCIASCIA, *Il teatro della memoria*, in ID., *Opere II*, op. cit., pp. 899-964, cit. a p. 923), ma era già presente in forma leggermente diversa anche in *Nero su nero* («Ma quando la memoria si fa, come l'occhio, presbite, quando va sulle cose lontane e svanisce sulle vicine, è come di un vino che si decanta», in L. SCIASCIA, *Nero su nero*, in ID., *Opere II*, op. cit., pp. 601-846, cit. a p. 618). Più avanti nella *Strage dimenticata* Camilleri parla nuovamente di «presbiopia mnemonica» in relazione ai racconti della nonna paterna (A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., p. 47).

¹⁹ Così leggiamo nell'ultima pagina della *Strage dimenticata*: «A me interessa che la seconda strage, quella della memoria, sia in qualche modo riscattata» (A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., p. 71). E similmente nel capitolo conclusivo della *Bolla di componenda* Camilleri scrive: «Se ho messo mano a questa ricerca, e l'ho magari scritta, è stato soprattutto perché mi è parso giusto dare una risposta, sia pure centotrent'anni e più in ritardo, a due persone [Avogadro di Casanova e Stocchi] che tentarono di farsi conto e ragione di certi andamenti difficilmente comprensibili dell'animo della mia gente» (A. CAMILLERI, *La bolla di componenda* [1993], Palermo, Sellerio, 1997, p. 106).

inalterate, la volontà di alterarle (quando volontà c'è) fermandosi al timore di essere smentito dal dilettarsi di altri testimoni di mettere nero su bianco riguardo ad avvenimenti pubblici²⁰.

Questo atteggiamento nei confronti dei documenti rivela dunque un primo aspetto comune del metodo utilizzato da Camilleri e Sciascia e chiarisce quale sia per entrambi il ruolo e lo scopo della letteratura nello studio e nella narrazione dei fatti del passato. Per Sciascia, pur restando il documento il punto di partenza imprescindibile dell'indagine, è soltanto servendosi degli strumenti del letterato, *in primis* l'immaginazione, che i fatti da "relativi" possono diventare "assoluti". In questo modo vengono liberati dall'incrostazione di impostura di cui la storiografia li aveva ricoperti e vengono elevati alla dimensione di verità superiore propria della letteratura. Come scrive Nigro, usando un lessico profondamente sciasciano, anche nella scrittura di Camilleri «dalla poca documentazione sul caso emerge il vero romanzo dell'impostura: l'infamia silenziata della torre; l'inganno della storia; la mistificazione della storiografia»²¹. E anche per Camilleri la scoperta della verità dei documenti può avvenire «per intuito di letterato»²², cioè grazie agli strumenti propri del romanziere.

Questi strumenti sono principalmente l'esercizio di un'invenzione più libera di quella degli storici per integrare i *blanks* dei documenti e l'uso di ermeneutica e filologia per interpretare le fonti, oltre che delle competenze specifiche raggiunte nel corso delle rispettive carriere da Sciascia e Camilleri. Sono dei trattini che riempiono lo spazio in cui avrebbero dovuto essere indicate le cause di morte di Raymond Roussel, oltre a diverse sviste di valutazione della polizia fascista, che spingono Sciascia a ricostruire le ultime ore di vita dello scrittore francese al Grand Hotel des Palmes di Palermo. Nella *Bolla di componenda* Camilleri si concentra più volte sui lapsus degli estensori delle carte su cui indaga, notando diversi errori che rivelano una probabile conoscenza degli intrecci di potere tra mafia, Chiesa e Stato da parte

²⁰ L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in ID., *Opere III (1984-1989)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1990, pp. 515-728, cit. a p. 543.

²¹ S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, op. cit., p. XXIII.

²² L. SCIASCIA, *Nero su nero*, op. cit., p. 833.

della commissione d'inchiesta²³. Possiamo poi leggere nella *Strage dimenticata* le osservazioni che l'autore fa analizzando da vicino le fonti storiografiche: «Ancora più curiosamente, Marullo sbaglia pure la data in cui avvenne il massacro. [...] È una sorta di lapsus dell'estensore che così ci suggerisce l'idea di una morte lenta, protratta»²⁴. E laddove il letterato Sciascia è solito confrontare i comportamenti dei personaggi storici con quelli dei protagonisti di romanzi, Camilleri si avvale della sua trentennale esperienza registica per cogliere le incongruenze delle deposizioni («Ho detto che di mestiere faccio il regista principalmente di teatro. Presumo quindi di avere le carte in regola per dire che il dialogo tra il generale e i membri della Commissione non quadra, non persuade»²⁵), oppure per trovare la verità assoluta della letteratura nelle parole di Avogadro di Casanova («La risposta del generale è, ai miei occhi, assolutamente drammatica nella sua struttura pirandelliana»²⁶).

Tornando però nuovamente al rapporto con le fonti, risulta evidente come sia nella *Strage dimenticata* sia nella *Bolla di componenda*, al contrario che nei romanzi storici, l'attendibilità dei documenti citati non è provata da apocrifi creati *ad hoc* dallo stesso Camilleri; questa è piuttosto dimostrata dalle stesse fonti consultate dall'autore nel suo lavoro di ricerca preliminare alla stesura del libro. In questo elemento possiamo vedere la medesima distinzione individuata da Marco Codebò nell'opera di Leonardo Sciascia tra «un regime di verità di tipo fiduciario», riscontrabile nel suo unico romanzo storico propriamente detto, *Il consiglio d'Egitto*, e uno di tipo «probatorio», che caratterizza invece il folto gruppo delle narrazioni documentarie²⁷. Considerando i percorsi dei due scrittori, possiamo qui vedere una prima, cruciale divergenza: se Sciascia, dopo aver sperimentato il romanzo storico, prediligerà il regime di verità di tipo probatorio e nel corso degli anni Settanta e Ottanta darà sempre più spazio a cronache e inquisizioni, Camilleri invece

²³ Cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., pp. 65-66, 76.

²⁴ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., pp. 45-46.

²⁵ A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., p. 65.

²⁶ Ivi, p. 60.

²⁷ M. CODEBÒ, *Archivio, invenzione e verità: Sciascia e la scrittura della storia*, in «Tododomodo», 3, 2013, pp. 131-49, cit. a p. 140.

preferirà presentarsi al lettore come garante dell'attendibilità dei fatti narrati nei suoi romanzi, abbandonando la scrittura di narrazioni documentarie.

Passando quindi a considerare più da vicino il ruolo delle fonti, vediamo come queste vengano spesso citate per esteso, fino a ricoprire talvolta capitoli interi. Nella *Strage dimenticata* vengono incluse nel testo le parole dell'appello dei rivoluzionari palermitani appeso sui muri della città il 9 gennaio 1848²⁸. Nel capitolo nono della *Bolla di componenda* invece Camilleri riporta diverse pagine dell'interrogatorio del generale Avogadro di Casanova per far emergere le palesi incongruenze nel comportamento dei membri della commissione parlamentare d'inchiesta di fronte alle risposte del militare²⁹. Per l'opera di Sciascia basti qui ricordare le lettere di Moro e i comunicati delle Brigate Rosse che occupano interi capitoli dell'*Affaire Moro*, oppure in *Morte dell'inquisitore* l'interrogatorio della presunta strega Pellegrina Vitiello, trascritto integralmente dalle fonti d'archivio, senza alcuna aggiunta o commento da parte dell'autore³⁰.

Un altro aspetto comune ai due scrittori che contribuisce a costruire un regime di verità probatorio è l'insistenza sulla materialità delle fonti consultate. Nella *Bolla di componenda* vengono minuziosamente descritte le caratteristiche di una «bullailochisanti» (bolla dei luoghi santi), un certificato di indulgenza trovato da Camilleri tra le carte della madre dopo la sua morte:

Dentro la cassetta [...] trovai un foglio di carta a stampa, un rettangolo di quarantacinque centimetri per trenta: la riconobbi subito, era una «bullailochisanti» [...]. Il foglio era riccamente illustrato. In alto, al centro, c'era scritto «Commissaria Generale di Terra Santa in Sicilia» e sotto un cartiglio recitava: «Figliolanza della iscrizione alla confraternita dei luoghi santi in Gerusalemme». A sinistra e a destra otto tondi raffiguravano rozze vedute [...]. Tutte queste illustrazioni occupavano i due terzi del foglio, il restante era scritto su due larghe colonne con al centro il bollo della «Commissaria di Terra Santa» e la data di emissione della bolla³¹.

²⁸ Cfr. A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., pp. 30-31.

²⁹ Cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., pp. 60-64.

³⁰ L. SCIASCIA, *Morte dell'inquisitore*, in ID., *Opere I (1956-1970)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp. 643-716, cit. alle pp. 678-79.

³¹ Cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., pp. 34-35.

La bolla d'indulgenza diventerà nel corso dell'inchiesta uno strumento essenziale per provare a identificare le modalità di vendita della “bolla di componenda” e a ipotizzarne l'aspetto materiale, dato che il documento è troppo compromettente perché ne sia sopravvissuta una copia che ne testimoni l'effettiva esistenza³²; tanto che mancherà persino tra gli atti della commissione d'inchiesta, cui avrebbe dovuto essere stato allegato un duplicato della bolla di componenda, fornita ai membri da Avogadro di Casanova. Anche gli atti della relazione vengono descritti spesso nella loro materialità, come per rendere possibile visualizzarli anche al lettore che non ha accesso agli originali:

I fogli sui quali sono stati trascritti, da due grafie diverse, i testi dell'interrogatorio di Casanova sono ampi e spaziosi. La deposizione del generale occupa sessanta fogli numerati e della componenda si parla dal foglio trentanove al foglio quarantotto. Che è una bella percentuale. Nella pagina in cui Casanova comincia a parlare della bolla, c'è in margine un segno a penna, una lunga linea verticale, a richiamare l'attenzione di chi legge³³.

In passaggi come quello appena citato l'autore arriva persino a indicare le modalità di trascrizione dei documenti nei volumi consultati o la loro collocazione negli archivi in cui sono conservati. Poco oltre, arrivato al luogo degli atti in cui dovrebbe trovarsi in allegato la bolla di componenda, Camilleri riporta le note dei curatori del volume: «In calce alla riproduzione di questa lettera, i curatori della pubblicazione mettono quattro richiami. Il primo si riferisce alla collocazione nell'archivio: fascicolo 8, serie E, numero II. Il secondo riguarda la bolla inviata da

³² L'importanza della materialità e della visione diretta delle fonti è ribadita da Camilleri anche per altre opere storiche che si ispirano a documenti reali, come nel caso di un volantino da cui l'autore è partito per costruire la trama di *Un filo di fumo*: «Da cinque anni cercavo un certo documento sul quale *Un filo di fumo* si doveva basare. Era un volantino anonimo del 1919 ai commercianti di zolfo, nel quale si invitava a non dare alcuna forma di sostegno ai Barbabianca [...]. Questo documento, che avevo trovato tra le carte di mio nonno, io lo sapevo a memoria, ma mi ero convinto che se non ne fossi ritornato in possesso non sarei stato in grado di scrivere il romanzo. Evidentemente l'importante era possederlo, questo documento, toccarlo. Un giorno spostai dalla scrivania il pacco con le cinquecento copie del *Corso delle cose* [...] e sotto al pacco c'era il volantino che cercavo da anni. Lo misi da parte senza neppure leggerlo e scrissi il romanzo in un lampo» (A. FRANCHINI, *Cronologia*, op. cit., p. CIV).

³³ Cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., pp. 66-67.

Casanova ed è lapidario: ‘Manca’»³⁴. In modo simile, Sciascia riporta con estrema precisione gli errori di catalogazione dei fascicoli contenenti i materiali processuali del Sant’Uffizio in Sicilia, conservati a Madrid:

Il legajo 156, che per mesi lampeggiò nella nostra mente con febbrile frequenza, fino all’allucinazione, a Madrid non corrisponde più alle *relaciones de causas de fé* delle annate segnate dal Garufi. Le relazioni 1640-1702 si trovano nel libro 902, e quella del 1658 comincia dal foglio 388 (al foglio 490, postille 32, è l’annotazione riportata: e 32 è poi il numero che fra Diego ha nell’elenco del Matranga³⁵.

Questi ultimi aspetti del rapporto degli scrittori con i documenti richiama molto da vicino le modalità discorsive della storiografia. E non c’è dubbio che Sciascia e Camilleri riprendano alcuni caratteri, talvolta anche formali, dei saggi storici. Lo rendono evidente caratteristiche come: l’aggiunta di una ricca biografia primaria e secondaria; la tendenza a corredare l’opera di appendici documentarie e di ampie trascrizioni delle fonti; la presenza di note a piè di pagina o di una nota conclusiva dell’opera³⁶. Ma, come già ho spiegato, il punto di vista sui *faits-divers* analizzati è sempre e comunque letterario, tanto che la frase che ricorre come un vero e proprio *refrain* sia nella *Strage dimenticata* sia nella *Bolla di componenda* è «non ho testa di storico»³⁷. Le opere dei due scrittori fanno poi uso di modalità retoriche diverse rispetto a quelle della storiografia. Se Sciascia e Camilleri insistono sulla materialità dei documenti analizzati o sul luogo in cui si possono consultare, non è infatti

³⁴ Ivi, p. 68. Camilleri trova questi dati nelle note a una lettera di Avogadro di Casanova alla commissione, che si può leggere in *L’inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-6)*, op. cit., vol. 2, pp. 1026-27.

³⁵ L. SCIASCIA, *Morte dell’inquisitore*, op. cit., p. 694.

³⁶ In Camilleri la presenza delle singole caratteristiche non è esclusiva delle narrazioni documentarie, ma soltanto in queste sono presenti tutte contemporaneamente. In *Inseguendo un’ombra* troviamo ad esempio una bibliografia conclusiva in cui sono citati saggi e articoli da cui lo scrittore ha tratto le informazioni sulle molte vite di Flavio Mitridate. Ho già invece ricordato come, per quanto riguarda i documenti citati nei romanzi storici, si tratta invece in molti casi di apocrifi creati dallo stesso Camilleri (come nel caso del *Re di Girgenti*).

³⁷ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., pp. 45 e 71; A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., p. 79. La posizione di Camilleri si può collegare alla nota conclusiva di *Morte dell’inquisitore*, dove Sciascia spiega di «aver scritto (a modo [suo]) un saggio di storia» (L. SCIASCIA, *Morte dell’inquisitore*, op. cit., p. 716).

soltanto per la volontà di creare un effetto di accreditamento, ma anche per quella di dare al lettore le stesse possibilità che ha l'autore di giungere a una soluzione dell'indagine (come accadrebbe in un giallo).

Il coinvolgimento del lettore viene incoraggiato attraverso l'esibizione del percorso di ricerca e del metodo seguito dallo scrittore. Sciascia si sofferma spesso a narrare le sue esitazioni o difficoltà incontrate durante l'indagine, come leggiamo nella *Morte dell'inquisitore*: «Nella chiesa dell'Annunziata di Racalmuto, Diego La Matina [...] fu battezzato il 15 di marzo del 1622: padrini uno Sferrazza, di cui non riusciamo a leggere il nome, e una Giovanna di Gerlando»³⁸. Anche Camilleri torna spesso sul metodo seguito nella sua inchiesta e mostra sempre grande cautela, punteggiando le sue opere di formule come «bisogna congetturare cum juicio»³⁹ o «un piede leva e l'altro metti»⁴⁰. La ricerca della cooperazione interpretativa tra testo e lettore ha lo scopo di avvicinare l'opera a una verità sempre più completa e definitiva, che può appunto essere raggiunta anche grazie alle integrazioni di chi legge. Camilleri stesso conclude *La strage dimenticata* quasi invocando gli interventi dei lettori («Potrò perciò essere smentito in qualsiasi momento, ma si creda alla mia sincerità se dico che di ogni eventuale smentita sarò contento»⁴¹), mentre Sciascia arrivò persino a riscrivere alcune parti di *Morte dell'inquisitore* sulla base di osservazioni e suggerimenti ricevuti dai lettori.

Arrivato a questo punto, mi accorgo che c'è il rischio di ridurre Camilleri al grado di “nipotino di Sciascia” o che le sue narrazioni documentarie appaiano troppo schiacciate sul modello di quelle dello scrittore di Racalmuto. Vorrei invece concludere sottolineando come, al di là delle molte somiglianze stilistiche e ideologiche, ci sono alcuni importanti punti che distinguono le opere dei due narratori

³⁸ Ivi, p. 654.

³⁹ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., p. 44. Come ricordato in E. PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, op. cit., p. 117 e S. S. NIGRO, *Le «Croniche» di uno scrittore maltese*, op. cit., p. XXI, la formula è un adattamento delle parole «adelante, con juicio» del manzoniano Don Ferrer (*Promessi sposi*, capitolo XIII).

⁴⁰ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., p. 44; A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., p. 68.

⁴¹ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, op. cit., p. 71.

e che giustificano la frase, rivolta da Camilleri a Sciascia, che qui ho scelto come titolo del mio saggio: «Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»⁴².

Le narrazioni documentarie di Camilleri si distaccano dal modello sciasciano per la maggiore libertà narrativa, che lascia persino spazio alla finzione, come accade in un luogo della *Bolla di componenda*. Il capitolo diciassettesimo⁴³ è occupato interamente dalla storia di Tano Fragalà, che grazie a un gioco di parole crede di poter estendere l'impunità della bolla di componenda all'unico reato non contemplato da questa, l'omicidio. Ma, al contrario dei numerosi racconti autobiografici o letterari di "componende" che aprono il libro, la vicenda del villano Fragalà è completamente inventata ed è perciò ambientata in un luogo altrettanto immaginario: Vigàta. Quasi scusandosi dell'eccessivo spazio riservato alla finzione, Camilleri apre il capitolo seguente scrivendo: «Mi sono abbandonato alla fantasia, all'invenzione, e forse è atteggiamento disdicevole in un contesto tanto serio: ma è stato come un istintivo gesto di autodifesa, un tentativo inutile di fuga»⁴⁴. In queste parole c'è dunque, da parte dello scrittore, da un lato l'ammissione dell'incongruità del racconto di Fragalà con il resto dell'opera, ma dall'altro anche un'orgogliosa rivendicazione del proprio gesto liberatorio, nel tentativo di affermare in modo netto la propria identità di scrittore. E questa affermazione avviene con un'infrazione dei canoni del genere delle narrazioni documentarie sciasciane, che si può leggere a tutti gli effetti come una simbolica uccisione del padre⁴⁵. Non a caso proprio allo scrittore di Racalmuto sono dedicate le ultime righe della *Bolla di componenda*, che, come una sorta di congedo,

⁴² La frase è tratta da una conversazione, riportata nella *Cronologia* del «Meridiano», tra Camilleri e Sciascia seguita al rifiuto di quest'ultimo di utilizzare i documenti sulla strage dei prigionieri di Borgata Molo per scriverne un libro. Questo lo scambio di battute rievocato dallo stesso Camilleri: «Disse: 'Scrivilo tu'». E io: «Sì, va be', lo scrivo, ma io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu». «Scrivile a modo tuo.» «Ma poi chi me lo stampa un librettino di sessanta pagine?» «Ti presento a Elvira Sellerio.» (A. FRANCHINI, *Cronologia*, op. cit., p. CVI). Lo stesso racconto, con piccole variazioni, si può leggere anche in S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 238-39.

⁴³ Cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., pp. 98-105.

⁴⁴ Ivi, p. 106.

⁴⁵ Va ricordato che la morte di Sciascia è avvenuta nel 1989, a uguale distanza tra la pubblicazione della *Strage dimenticata* e quella della *Bolla di componenda*.

rievocano il dialogo che Camilleri ebbe con lui a proposito del documento introvabile⁴⁶.

Questa uccisione del padre non comporta certo la fine dell'influenza sciasciana sulla scrittura di Camilleri, ma provoca piuttosto l'intensificazione di un dialogo che si fa fitto e costante, e per certi versi più intimo e diretto. La scelta di inserire la storia del vigatese Tano Fragalà in una narrazione documentaria segna però l'abbandono del genere a favore del romanzo storico e un conseguente mutamento stilistico. Come già ricordato, nelle successive opere di argomento storico saranno riconoscibili la tendenza a una narrazione più distesa e l'uso di un'invenzione libera e svincolata dalle verifiche di attendibilità dei documenti, senza più alcuna distinzione tra testimonianze autentiche e apocrife. Ma si può anche vedere come questo percorso e l'avvicinamento della scrittura di Camilleri all'ideale della narrazione orale del "contastorie"⁴⁷, che diverrà la cifra stilistica più riconoscibile delle sue opere successive, stiano già nelle parole con cui l'autore sintetizza la sua poetica e il suo metodo di scrittura nella *Bolla di componenda*:

Mi accorgo di star divagando. È un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno d'immaginarci attorno quei quattro o cinque amici che mi restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo tanticchia, me lo perdo, torno all'argomento. Parlando la cosa ha un senso [...]. Ma scrivendo devo tenere conto magari del mio sguardo, ed è qui che mi perdo⁴⁸.

Michele Maiolani

⁴⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., p. 108.

⁴⁷ Si veda almeno *Il contastorie*, intervista di A. Adolghiso, in A. CAMILLERI, *Vi racconto Montalbano. Interviste*, Roma, Datanews, 2006, pp. 149-54.

⁴⁸ A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, op. cit., p. 31.

Montalbano estremo e ultimo

Il congedo di Camilleri

Che cosa si riprometteva, Andrea Camilleri, sigillando la serie delle avventure del commissario Montalbano con *Riccardino*? Terminato il romanzo, uscito nei giorni scorsi a un anno dalla scomparsa dello scrittore, viene spontaneo chiederselo. Per rispondere occorre però uscire dal terreno dell'aneddotica, e non accontentarsi della *boutade* che riconduce la scelta di una pubblicazione postuma a motivi scaramantici: al desiderio cioè di non fare la fine degli amici Manuel Vázquez Montalbán e Jean-Claude Izzo, morti senza essere riusciti a liberarsi degli eroi delle loro storie¹.

Già al primo colpo d'occhio è facile osservare come *Riccardino* si distingua dagli altri romanzi di Montalbano (tanto i precedenti quanto i diciotto scritti in seguito) per una lieve accentuazione dell'enfasi sull'elemento dialettale. In altre parole, Camilleri spinge ancora più a fondo il pedale del cosiddetto vigatese, come conferma il confronto fra la stesura consegnata nel 2005 e la revisione ultimata nel 2016 grazie all'aiuto di Valentina Alferj, pubblicate in sequenza da Sellerio in un'edizione che farà la gioia dei cacciatori di varianti, sinora frustrati da un autore avvezzo a distruggere appunti e bozze preparatorie delle sue opere.

Si riscontrano in effetti centinaia di micro interventi, in base ai quali, ad esempio, «niscì, si mise in machina e si dirigì in via della Stazione» passa a «niscì, si misi in machina e s'addirigì in via della Stazione» (p. 126); «Non importa» si trasforma in «Minni staiu futtennu» (p. 153); «Lo compatì come un fratello» diviene «Lo compatì come a un fratello» (p. 202)². Risalta così l'evoluzione di una maniera

¹ Cfr. A. CAMILLERI, *L'ultima indagine di Montalbano*, in «la Repubblica», 29 agosto 2007.

² Tutte le citazioni dall'opera, indicate nel testo col solo numero di pagina fra parentesi, provengono da A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2020. Salvo diversa indicazione, le cit. provengono dalla stesura definitiva. Segnalo che – per comodità del lettore intenzionato ad operare puntuali confronti – i numeri di pagina fra le due edizioni,

“meticcia” che prima di ottenere un successo strepitoso rappresentò a lungo un ostacolo insormontabile per la pubblicazione delle opere di Camilleri. La mistura di italiano e siciliano in effetti è andata cambiando nel tempo e a seconda delle ambientazioni (i romanzi storici comportano di norma un ispessimento della patina regionale), sino a trasformare – osserva Salvatore Silvano Nigro nella postfazione – una lingua «bastarda» in una lingua «'nvintata» (p. 9). Non importa ora soffermarsi sulle peculiarità di quest'ultima, che ha attirato un nugolo di interventi³, quanto rilevare l'espedito narrativo per il quale a trascrivere «a modo so» dalla viva voce del commissario sarebbe un «autore locale» che ha incontrato un gran successo, moltiplicato dallo sceneggiato televisivo. Dalla coincidenza con un mattatore riconosciuto da tutti Montalbano ricava uno «scassamento di cabasisi 'n supportabili, che pariva nisciuto paro paro da 'na commedia di 'n altro autore locali, un tali Pirandello» (*ibidem*). Anche sull'influenza onnipervasiva di questo tale su Camilleri non mette conto ora insistere, se non per richiamare un celebre passo dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, là dove il Padre osserva che

Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!⁴

Considerazioni che ben avviano il discorso sulla peculiarità più significativa di *Riccardino*, ovvero il notevole rilievo concesso alla componente riflessiva e metaletteraria. Non mi riferisco tanto alle sottili domande di taglio filosofico del vescovo Partanna, alle quali Montalbano risponde con diligenza per iscritto (pp. 204-206), quanto a due espedienti già sperimentati altrove, ovvero ai dialoghi interiori

entrambe di 273 pagine, si ripetono.

³ Per un profilo aggiornato si veda L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in «Quaderni camilleriani», 12, 2020, pp. 39-93.

⁴ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1988, p. 108.

attraverso i quali vengono drammatizzati i dubbi del commissario, e soprattutto all'entrata in scena come personaggio dell'Autore. Se in un vecchio racconto questi subiva le telefonate del suo eroe, indispettito dal racconto troppo pulp nel quale si era trovato ad agire⁵, ora avviene il contrario, e non una volta soltanto. Le chiamate interurbane da Roma a Vigata sono funzionali all'impostazione di un doppio duello: da un lato rinfocolano il disagio causato dall'alter ego televisivo, dall'altro mettono in evidenza una presunta frattura fra creatore e personaggio.

Montalbano, circondato da gente ammaliata dall'aitante calvo che lo impersona (compresa la stessa Livia), è tentato dal mettersi in competizione ma si rende conto che non c'è gara, perché l'altro «è un attore e perché non deve improvvisare» (p. 37), mentre lui – inguaribile “tragediatore” – si affida all'ispirazione del momento per imbastire con i sospettati il teatrino che lo aiuta a risolvere i casi. Non intende uniformarsi ad alcun copione, e l'Autore lo sa bene: «Te lo sei scordato quante volte tu hai imposto a una mia storia, di tua iniziativa, autonomamente, un corso completamente diverso da quello che io avevo in testa di scrivere?» (p. 121). Teme addirittura che lo voglia boicottare, e che le insistenze sui monologhi interiori, impossibili da sceneggiare, siano dovute al desiderio di «fottere il personaggio televisivo, negandogli la possibilità di arricchirsi di certe sfumature» (*ibidem*). Con astuzia luciferina, Camilleri si inventa un Autore supino alle richieste del mercato, deciso a spingere il romanzo lontano dalla politica, condendo la storia con tante corna e improbabili scene d'azione. Sottopone perciò a Montalbano via fax una scaletta che indigna il commissario e lo induce a compiere la sua ultima telefonata. Non è dunque sul piano dell'intreccio che matura la fine del personaggio, che non si sposa, non va in pensione e non viene assassinato. Montalbano non può esistere senza l'afflato che lo spinge a lottare contro le ingiustizie di una società marcia sin dentro le istituzioni.

Il messaggio arriva al lettore forte e chiaro. Camilleri sfonda i cancelli posti da chi vorrebbe confinarlo nel recinto dell'intrattenimento disimpegnato, e arriva a

⁵ Alludo al racconto *Montalbano si rifiuta*, in A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999 (già apparso in «Il Messaggero», 15 agosto 1998, col titolo *Il commissario Montalbano contro la banda dei cannibali*).

disseminare nel testo uno stuolo di riferimenti colti, che culminano nella scena in cui l'Autore consiglia a Montalbano di leggere il saggio di Michel Foucault su Raymond Roussel, ma si sente ribattere che ha ragione Baudrillard, Foucault andrebbe dimenticato (p. 183)⁶. Proprio nel romanzo in cui calca la mano sullo stile inconfondibile che l'ha reso celebre, lo scrittore siciliano tiene a ricordare che nelle sue storie c'è ben altro. Abbagliati dal vigatese – che ha demolito il pregiudizio in base al quale solo una lingua trasparente favorisce il successo di pubblico – in molti non ci avevano fatto troppo caso. Ma le stesse scelte stilistiche trovano giustificazione e sostegno nella rappresentazione di un'antropologia locale ben connotata, che determina puntualmente le dinamiche dell'intreccio. «Ogni indagine» – qui Montalbano cita il criminologo Walter Lippmann – «ha un suo respiro, un suo ritmo che non si può né rallentare né accelerare» (p. 142). Le sue, come sappiamo, si consumano fra l'irrompere devastante della peggiore modernità e la lentezza sorniona della vecchia Sicilia. *Riccardino* non fa eccezione: torna in primo piano il luogo da cui tutto era cominciato, nella *Forma dell'acqua*, ovvero la discarica, estesa «a perdita d'occhio. C'era di tutto: automobili e frigorifera, bidoni dai quali colavano liquidi di tutti i colori e munnizza sfusa, carcasse d'armali, 'na varca»... (p. 117). E d'altra parte dilagano le pause di riflessione del commissario, in corrispondenza dei lauti pasti e non solo.

È così che Camilleri negli anni Novanta ha aperto una via italiana al noir mediterraneo: rinfrescando gli stereotipi di genere, da un lato, e quelli legati all'identità locale, dall'altro⁷. Se nei romanzi storici dà prova di una straordinaria inventiva nella costruzione degli intrecci (basti ricordare la struttura “cubista” del *Birraio di Preston*, o l'originalità di un romanzo-dossier come *La scomparsa di Patò*), qui la sfida si gioca su un altro terreno. Restano stabili però la capacità di costruire un personaggio a partire dalla sua voce, retaggio evidente di tanti anni di esperienza come regista, e l'umorismo a tratti irresistibile, che ha costituito una

⁶ J. BAUDRILLARD, *Dimenticare Foucault* [1977], Milano, PGreco, 2014.

⁷ Ho proposto alcune riflessioni al riguardo in M. NOVELLI, *La gabbia di Montalbano*, in *Tirature '17*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2017, pp. 39-45.

risorsa fondamentale nel garantire l'affetto dei lettori, alla quale sinora la critica non sembra aver assegnato l'importanza che merita. Camilleri è innanzitutto un autore divertente: un rilievo che – in Italia è opportuno precisarlo – non intende levare un grammo alle sue qualità letterarie, anzi. Salutiamolo allora con l'esortazione che il commissario Montalbano rivolge allo stordito agente Catarella, nella speranza di poter leggere altre opere non ancora uscite dalla sua officina:

«C'è compermeso?»

Sulla porta era comparso Catarella che salutava col pugno chiuso.

Evidentemente si era preparato a tuppriare a modo so e sulo 'n ritardo si era addunato che la porta era rapruta.

«Parla, compagno». (P. 94)

Mauro Novelli

***Dal primo romanzo alla serie di Montalbano:
ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri***

Come ha opportunamente rilevato Luigi Matt¹ in un recente, lungo e documentato studio sulla lingua e sullo stile della narrativa camilleriana, i suoi testi sono stati spesso oggetto di «giudizi affrettati e letture impressionistiche»².

Matt individua tre istanze fondamentali nella narrativa dello scrittore siciliano: l'appartenenza alla «narrativa popolare»³, dovuta all'aspirazione dell'autore a presentarsi come moderno «cantastorie»⁴ di vicende accessibili a tutti, e la tendenza alla proliferazione di episodi minori; la promozione di una forma di «divertimento intelligente»⁵ spesso sbilanciata verso la comicità⁶, ma non aliena dall'includere anche altre componenti, fra le quali soprattutto quella tragica o grottesca⁷; infine, la presenza del gioco linguistico e l'adesione alle istanze dell'espressivismo, ovvero lo «sfruttamento intensivo di risorse (in particolare lessicali) estranee alla lingua comune, motivato dalla ricerca di un allontanamento dalla medietà»⁸.

Egli sottolinea la distanza dall'italiano medio della lingua camilleriana, ma non parla di “plurilinguismo”, perché ritiene «necessario, perché si possa parlare di una prosa plurilinguista, che attraverso un uso intenso di forme di varia provenienza si dia vita a una miscela stilistica in cui trovino posto, alternandosi o contaminandosi, elementi connotati in modo molto differente, al limite antitetici (per esempio arcaismi

¹ L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in «Quaderni camilleriani», 12, 2020, pp. 39-93.

² Ivi, p. 39.

³ *Ibidem*.

⁴ A. CAMILLERI, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 138.

⁵ L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, art. cit., p. 40.

⁶ Oltre al riferimento a un immaginario collettivo di natura privata e di registro basso, «[...] un certo grado di ipercaratterizzazione dei personaggi e la tendenza a far ricorso all'iperbole nella rappresentazione sono semplicemente strumenti collaudati della letteratura comica»: ivi, p. 41.

⁷ Al riguardo cfr. E. ARTESE, *Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato*, in «Gli argomenti umani», 1.6, 2000, p. 102.

⁸ L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, art. cit., p. 41.

e neologismi, aulicismi e forme popolari)»⁹. Inoltre, «la caratteristica linguistica più evidente, vale a dire l'uso di elementi dialettali, “si fa non solo pervasiva di tutta la scrittura [di Camilleri], ma anche tratto imprescindibile delle storie e dei personaggi, molti dei quali difficilmente potrebbero aver vita “verosimile” in altre forme linguistiche”»¹⁰. Lo aveva affermato lo stesso Camilleri in *La testa ci fa dire*, in dialogo con Marcello Sorgi: «Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti, sono l'essenza vera dei personaggi»¹¹.

Matt nota che Andrea Camilleri scrive libri in cui la «trama si sviluppa perlopiù senza intoppi e i personaggi e gli ambienti sono ritratti in modo realistico. A differenza di quanto accade per solito nella narrativa popolare, però, l'obiettivo della piena leggibilità non è perseguito nel modo più ovvio, vale a dire utilizzando una lingua semplificata, ma viceversa – imprevedibilmente – sovraccaricando la pagina di elementi stilisticamente non neutri»¹². Concordo con lui sul fatto che il paragone con Gadda non sia pertinente, sebbene spesso lo stesso Camilleri abbia dichiarato il proprio debito nei riguardi del *Pasticciaccio* in relazione alla possibilità di adoperare il dialetto.

Com'è noto, il suo primo romanzo, *Il corso delle cose*, è stato scritto fra l'aprile del 1967 e il dicembre del 1968, ma è stato ritenuto pubblicabile da un editore solamente nel 1978, dopo vari rifiuti: infatti, «la presenza di sicilianismi che la scrittura di Camilleri mostra sin da subito è un chiaro ostacolo, in un momento in cui la fortuna dei dialetti in letteratura (ma almeno apparentemente anche nella società) attraversa una fase di marcato declino»¹³.

Come ha ricordato lo stesso Matt, in una nota dal titolo *Mani avanti*, posta in appendice all'edizione Sellerio del *Corso delle cose* e uscita vent'anni dopo la prima apparizione del romanzo, Camilleri aveva raccontato:

⁹ L. MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 93.

¹⁰ L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, art. cit., p. 42. Matt a sua volta cita P. BERTINI MALGARINI, U. VIGNUZZI, *Caratterizzazione diatopica e “giallo all'italiana”*, in *Semiotica generale – semiotica specifica*, a cura di A. Gałkowski, T. Roszak, Łódź, Università di Łódź, 2018, p. 202).

¹¹ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri* [2000], nuova ed. accresciuta, Palermo, Sellerio, 2019, p. 128.

¹² L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, art. cit., p. 42.

¹³ Ivi, p. 43.

Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel "parlato" quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello di espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta¹⁴.

Camilleri, in primo luogo, rifugge da una lingua «imbalsamata»¹⁵ e obsoleta. Inoltre, vuole riprodurre l'effetto del parlato (probabilmente la sua esperienza in campo teatrale gioca un ruolo assai importante in tale scelta istintiva), e la lingua mista di dialetto e italiano parlata a casa gli appare come quella più funzionale a produrre tale esito, oltre ad essergli congeniale e a venirgli spontanea.

Il suo secondo romanzo, *Un filo di fumo*, venne edito nel 1980 da Garzanti, che però impose all'autore di aggiungere un glossarietto finale che spiegasse i termini in siciliano meno facilmente comprensibili: Camilleri all'inizio non accolse quella proposta con entusiasmo, ma, man mano che lo compilava, ci prese gusto e si divertì.

Ritengo che, tra le varie ragioni, anche la stesura di tale glossarietto abbia in qualche modo influito sulla scelta del lessico adoperato da Camilleri nella maggior parte dei romanzi che sono usciti in seguito, e in particolare nella serie dedicata a Montalbano: la mia impressione, infatti, è che non solo Camilleri abbia operato una scelta linguistica che "pesca" nel proprio "lessico familiare", ma che abbia anche, in un certo senso, progressivamente circoscritto l'ambito di azione, limitando il numero dei termini dialettali e delle espressioni proverbiali da inframmezzare all'italiano nelle proprie opere, al fine di offrire al lettore la possibilità di abituarsi a quel numero ristretto di voci di lessico con le quali poter lentamente familiarizzare ed entrare in

¹⁴ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose* [I ed. 1978], Palermo, Sellerio, 1998, pp. 141-42. Come ha rilevato Matt, nella nuova edizione appare incrementata la sicilianità della prosa.

¹⁵ L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, art. cit., p. 44.

confidenza. Se quest'ipotesi avesse un qualche fondamento, ne conseguirebbe, forse, che tale peculiare soluzione linguistica potrebbe essere stata pensata proprio in relazione alla prospettiva a lungo termine della "serie".

Come primo tassello a supporto di questa tesi, rileggendo con attenzione *Il corso delle cose*, ho isolato tutta una gamma di lemmi e di espressioni (spesso in una sola occorrenza), delle quali alcune sono rinvenibili anche nei romanzi del ciclo di Montalbano e sono state, inevitabilmente e accortamente, riprodotte pure, con fedeltà estrema, nelle sceneggiature della serie TV così amata dal pubblico. Non credo che queste decisioni siano frutto del caso, ma ritengo, invece, che Camilleri le abbia adottate scientemente, anche al fine di confezionare un prodotto che potesse essere facilmente tradotto in lingua straniera.

Proverò a elencare di seguito tutti i lemmi che – all'altezza cronologica della stesura del romanzo *Il corso delle cose* – caratterizzano il particolare "siculismo"¹⁶ di Camilleri, ovvero il suo italiano "inquinato" dal dialetto, più ampio bacino all'interno del quale egli ha, in seguito, selezionato una serie di parole ed espressioni (come "macari", il verbo "taliàre", "mi sono fatto persuaso" *etc.*) che ha riprodotto nei successivi romanzi e nei racconti della serie di Montalbano, e che si ritrovano anche nella serie TV.

Per quanto concerne i sostantivi, sono degni di nota: «strizzone di vomito» ossia 'conato'¹⁷ (p. 13); «schifio» nel senso di 'disgusto' (p. 13) e «farla finire a schifio» ovvero 'a rissa generale'¹⁸ (p. 32); «aveva gana» nel senso di 'aveva voglia'¹⁹ (pp. 14, 40, 117); «tronzo» o 'torsolo, tronchetto'²⁰ (p. 14); «santa pacienza»²¹ (p. 14); «sacchetta» per 'tasca' (pp. 16-18, 24, 37, 47, 125, 126, 133, 134,

¹⁶ Si veda anche il saggio di A.R. DANIELE, *Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul "letterario"* in *La mossa del cavallo*, contenuto in questo stesso fascicolo di «Diacritica».

¹⁷ Molto utile il *CAMILLERIndex* in allestimento in rete. Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/strizzone/>.

¹⁸ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/schifio-2/>.

¹⁹ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/gana/>. Il termine, che deriva dallo spagnolo *gana*, è adoperato anche da Sciascia in *Le parrocchie di Regalpetra*, Milano, Adelphi, 2014, p. 41.

²⁰ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/tronzo/>.

²¹ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pacienza-3/>.

136); «càmmara» o ‘camera da letto’²² (pp. 16, 20, 24, 103, 123, 129); «maniàta» o ‘gruppo, branco’²³, ‘masnada’ (p. 17); «garrusi» o «figli di buonadonna»²⁴ (p. 17); «carzaràti» per ‘ex carcerati’²⁵ (p. 18); le voci popolari e meridionali «minchiata» (p. 18) e «minchiate» (p. 65); le forme scempie «matino» (pp. 19, 29, 41, 94, 99, 102, 122) con «matina» (pp. 27, 36, 106)²⁶; «catoj» (pp. 20, 21) e «catojo» (pp. 21, 29, 48, 98, 102, 103) ovvero «stanzetta a piano terra, con una finestrella aperta nel legno della porta d’ingresso per far circolare l’aria»²⁷; «farfantaria» per ‘bugia’²⁸ (p. 22); «magaria» per ‘magia, incantesimo’²⁹ (p. 22); l’antico o regionale «di prescia» per ‘di fretta’³⁰ (pp. 23, 37, 50, 93, 94, 109, 117); «rumorata» per ‘rumore, fragore’³¹ (p. 24); «figli di buttana» (p. 27), «qualche figlio di buttana» (pp. 47, 125) e «buttane» (p. 85)³²; «fimmine» (pp. 28, 57, 77, 85, 101) e «fimmina» (pp. 137, 138)³³, «fimmine e picciottazzi» o ‘giovannottoni, ragazzacci’³⁴ (p. 57) e «le fimmine se le fotteva!» (riferito a Carducci, p. 76); «basolato» o «pavimentazione fatta con i basoli»³⁵ (pp. 29-30), laddove le “bàsole” sono ‘lastre di pietra usate per le pavimentazioni’; «l’ùmmira”, l’ombra»³⁶ (p. 31); «bancarellaro»³⁷ (pp. 31, 32, 95); «sciarriatina» o ‘lite’³⁸ (p. 32), «tribolo» o ‘tormento’³⁹ (p. 33); «spalloni», che in italiano, nel gergo dei contrabbandieri, sono ‘coloro che portano a spalla il carico di contrabbando’, ma in Camilleri diventano (in maniera originale) ‘gli scaricatori di porto che trasportano

²² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cammara/>.

²³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/maniata/>.

²⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/garruso/>.

²⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/carzarato/>.

²⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/matino/>.

²⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/catojo/>.

²⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/farfantaria/>.

²⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/magaria/>.

³⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/prescia/>.

³¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/rumorata/>.

³² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/buttana/>.

³³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fimmina/>.

³⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/picciottazzi/>.

³⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/basolato/>.

³⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ummira/>.

³⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/bancarellaro/>.

³⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/sciarriatina/>.

³⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/tribolo/>.

merci a spalla⁴⁰ (p. 36); «picciotto» o ‘ragazzo’⁴¹ (pp. 40, 88, 90, 108); «malannate» o ‘cattive annate’⁴² (p. 41); «fesseria»⁴³ (p. 43); «ti scasso la schiena a pedate»⁴⁴ (p. 43) con «pedata» (p. 64); «una filama» o ‘calunnia’⁴⁵ (p. 46); «uno scherzo, una babbata» o ‘presa in giro’⁴⁶ (p. 47); «finisce a schiticchio» o ‘gran mangiata’⁴⁷ (p. 47); «una taliàta obliqua» nel senso di ‘occhiata, sguardo’⁴⁸ (pp. 44, 48; «taliata» a p. 134); «duro torrone di mandorle detto *cubàita*»⁴⁹ (p. 50); «in questo minchia di paese»⁵⁰ (p. 51; «minchia» anche alle pp. 32, 110, 132, 136); «una manciata di perciale» o ‘pietrisco’⁵¹ (p. 53); «trazzera» o ‘sentiero di campagna’⁵² (pp. 58, 104, 107, 108) e «trazzere» (p. 116); «caicco» ossia ‘piccola imbarcazione a vela o a remi’⁵³ (p. 57); «tutto un babbio, uno sfuggente gioco di dilleggio e di ironia»⁵⁴ (p. 59); «un lisebusso» o ‘rimprovero, solenne sgridata’⁵⁵ (p. 73); «la vara» per «macchina di legname con fregi e lumi, che serve a portare in processione le Sacre Immagini», ‘barella’⁵⁶ (pp. 74, 116, 117, 118, 119, 120); «limosina» per ‘elemosina’⁵⁷ (p. 76); «sparla» o «chiacchiera a base di pettegolezzi»⁵⁸ (p. 78); «Che camurria!» o ‘scocciatura, seccatura’⁵⁹ (pp. 82, 93); «la *’ngiuria*» o ‘soprannome

⁴⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/spalloni/>. Ho deciso di considerare tale lemma in quest’analisi, sebbene sia presente nel vocabolario italiano, per la particolare accezione in cui lo adopera Camilleri.

⁴¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/picciotto/>.

⁴² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/malannate/>.

⁴³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fesseria/>. L’occorrenza non è registrata dall’*INDEX*.

⁴⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pedata/>.

⁴⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/filama/>.

⁴⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/babbata/>.

⁴⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/schiticchio/>.

⁴⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/taliata/>.

⁴⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cubaita/>.

⁵⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/minchia/>.

⁵¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/perciale/>.

⁵² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/trazzera/>.

⁵³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/caicco/>. Sebbene sia presente nel vocabolario italiano odierno, col significato di ‘battello a remi o motore a vela usato nel vicino Oriente’ (cfr. *Vocabolario on line Treccani ad vocem*: <https://www.treccani.it/vocabolario/caicco/>), il lemma è stato considerato per l’accezione regionale nella quale lo adopera Camilleri.

⁵⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/babbio/>.

⁵⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/lisebusso/>.

⁵⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/vara/>. Il termine è adoperato anche da Gesualdo Bufalino in *Museo d’ombre*, in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 2006, vol. I, p. 167.

⁵⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/limosina/>.

⁵⁸ *CamillerINDEX*, voce “sparla”: <https://www.camillerindex.it/lemma/sparla/>.

⁵⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/camurria/>. Il termine è presente anche in Brancati e

ingiurioso⁶⁰ (pp. 64, 84); «una santina» per ‘santino’⁶¹ (pp. 84, 86) con «santine» (p. 87); «gli fosse venuta la bella pensata» o ‘idea, trovata’⁶² (p. 84); «con le minne tutte di fuori»⁶³ (p. 85); «i pulisi» o ‘poliziotti’⁶⁴ (p. 85); «gli faccia una parlata» o ‘discorso’⁶⁵ (p. 91); «il bellico» per ‘ombelico’⁶⁶ (pp. 92, 116); «uno scecco» per ‘asino’⁶⁷ (pp. 92, 93) con «Vito è uno scecco gessaro, di quelli che fanno avanti e indietro sempre la stessa strada per trent’anni senza mai alzare la testa» ossia un ‘asino adibito al trasporto del gesso, un lavoratore instancabile’⁶⁸ (p. 97); «la tammuriniata» per ‘suonata di tamburi’⁶⁹ (p. 93); «i melloni d’acqua» o ‘cocomeri, angurie’⁷⁰ (pp. 94, 95); «gli era rimasto un poco di zòppico» o ‘zoppia’⁷¹ (p. 95); «mi sono messo di postia» ovvero ‘mi sono appostato’⁷² (p. 100); «ciàvole» o ‘cornacchie’⁷³ (p. 101); «lo scoppio del primo mascone» o ‘mortaretto, petardo’⁷⁴ (pp. 102, 102-103); «giuggiulena» o ‘semi di sesamo’⁷⁵ (p. 103); «sullo scagno» o ‘tavolo da lavoro’⁷⁶ (p. 105); «fare minnita» per ‘vendetta’ (p. 111) o «ne avevano fatta minnita» per ‘scempio’⁷⁷ (p. 125); «una maschiata» o «esplosione intensa di mortaretti»⁷⁸ (p. 116); «gastime» o ‘bestemmie, imprecazioni’⁷⁹ (p. 117); «avevano

Sciascia.

⁶⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ngiuria/>. Il termine è presente anche in Brancati.

⁶¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/santina/>.

⁶² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pensata/>. Questa occorrenza è sfuggita al *CamillerINDEX*.

⁶³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/minna/>.

⁶⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pulisi/>. Probabile l’adattamento dialettale da *policemen*, magari degli emigrati siciliani negli USA, come mi faceva notare un caro amico.

⁶⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/parlata/>.

⁶⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/243/>.

⁶⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scecco/>.

⁶⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scecco-gessaro/>.

⁶⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/tammuriniata/>.

⁷⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/melloni-dacqua/>.

⁷¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/zoppico/>.

⁷² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/postia/>.

⁷³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ciavole/>.

⁷⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/mascone/>.

⁷⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/giuggiulena/>.

⁷⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scagno/>.

⁷⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/minnita/>.

⁷⁸ *CamillerINDEX* alla voce “maschiata”: <https://www.camillerindex.it/lemma/maschiata/>. Cfr. anche R. BAIAMONTE, *Dal viaggio a piedi nudi alla “maschiata”, ad Agrigento la festa di San Calogero entra nel vivo*, in «Giornale di Sicilia», 1° luglio 2018; cfr. l’URL: <https://agrigento.gds.it/articoli/cultura/2018/07/01/dal-viaggio-a-piedi-nudi-alla-maschiata-ad-agrigento-la-festa-di-san-calogero-entra-nel-vivo-c6dc61e9-7fe3-40c2-b90c-1cab7c6c31e0/>.

pigliato il fuiuto» ossia ‘la fuga’⁸⁰ (p. 117); «la guàllara»⁸¹ o ernia inguino-scrotale (p. 119); «gli levavano la spera dalla testa» ovvero l’‘aureola’⁸² (p. 121); «racina» ossia ‘uva’⁸³ (pp. 125, 126); «sulle pàmpine» o ‘pampini’⁸⁴ (p. 126); «scassapagliaro» o ‘ladro di galline’⁸⁵ (p. 127); «sgarberia»⁸⁶ (p. 131); «come una malatìa»⁸⁷ (p. 135); «la fevri» ossia ‘la febbre’⁸⁸ (p. 135); «due pileri» ossia ‘pilastri, colonne’⁸⁹ (p. 137). Nonostante sia presente nel *CamillerINDEX*, invece, mi sentirei di escludere dall’ambito dell’indagine la voce italiana «tracoma» ossia «malattia della congiuntiva»⁹⁰ (p. 22).

Per quanto riguarda gli aggettivi, segnalerei: «carriche»⁹¹ (p. 13); «i siciliani [...] parlano, a mezza voce, cifrati»⁹² nel senso di ‘in codice’ (p. 28); «sperto» per ‘esperto’ (pp. 37, 42) o ‘furbo’⁹³ (p. 126); «piombigno» ovvero ‘pesante come il piombo’⁹⁴ (p. 39); «un paese babbo, un paese stupido»⁹⁵ (p. 44); «figlio della gallina pinta» o ‘variopinta’⁹⁶ (p. 63); «ammammaloccuto» ovvero ‘stordito, stupefatto’⁹⁷ (p. 81); «era insitato sull’agro» ossia ‘brusco di modi’⁹⁸ (p. 93); «imparpagliato» ossia

⁷⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/gastime/>.

⁸⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fuiuto/>.

⁸¹ Voce anche napoletana; cfr. l’URL: <https://it.glosbe.com/nap/it/guallara>. Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/guallara/>.

⁸² Cfr. il già citato *CamillerINDEX* all’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/spera/>.

⁸³ Cfr. il *CamillerINDEX* all’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/racina/>.

⁸⁴ Cfr. il *CamillerINDEX* all’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pampine/>.

⁸⁵ Cfr. il *CamillerINDEX* all’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scassapagliaro/>. L’espressione si trova anche in L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 936-37.

⁸⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/sgarberie/>. Al *CamillerINDEX* è sfuggita l’attestazione della parola al singolare nel *Corso delle cose*.

⁸⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/malatia/>.

⁸⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fevri/>.

⁸⁹ Cfr. il *CamillerINDEX* all’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pileri/>. La citazione è tratta da una poesia di Nino Martoglio: «Due paladini che son due pileri, son diventati due nemici ferì».

⁹⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/tracoma/>.

⁹¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/carriche/>.

⁹² La frase si ritrova tra gli esempi del lemma “siciliano”, nel *CamillerINDEX*: <https://www.camillerindex.it/lemma/siciliano/>.

⁹³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/sperto/>.

⁹⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/piombigno/>.

⁹⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/babbo/>.

⁹⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pinta/>.

⁹⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ammammaloccuto/>.

⁹⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/insitato-sullagro/>.

‘incerto, confuso’⁹⁹ (p. 99) e «imparpagliati» (p. 112); «bambini con gli occhi pisciati» o ‘febbricitanti’¹⁰⁰ (p. 119).

Per quanto attiene, invece, alle voci verbali, sono da notare: «aveva isato gli occhi» ovvero ‘aveva sollevato gli occhi’¹⁰¹ (p. 14); «ammucciato» ovvero ‘nascosto’¹⁰² (p. 14) con «ammucciando» (p. 27); «assistimare» o ‘sistemare’¹⁰³ (p. 14), con «assistimàto» (p. 19) e «s’assistimò» (p. 24); «contare» ovvero ‘raccontare’¹⁰⁴ (p. 14) con «contamelo» (p. 64) e «mi contano» (p. 64); «se la pigliava sempre comoda» (p. 14) e «si sentiva pigliare» nel senso di ‘pervadere’¹⁰⁵ (p. 43), ma anche «aveva pigliato la nave» nel senso di ‘prendere’ (p. 87); «si inchiovassero», variante italiana di “inchiodassero” (p. 14) con «l’inchiovavano alla sua croce»¹⁰⁶ (p. 25); «aveva appena scampato» nel senso di ‘spiovere’¹⁰⁷ (p. 15); «alloppiarlo»¹⁰⁸ ovvero ‘drogarlo’ (p. 15); l’immancabile «Taliò» (pp. 16 e 39, 67, 81 minuscolo) con le voci «taliàre» (pp. 17, 18, 47, 80, 127, 134), «si taliò attorno» (p. 17), «si taliàva» (pp. 27, 78, 123), «taliàrlo» (pp. 54, 63, 106, 124), «taliàndo» (p. 58), «Si taliàrono» (p. 75), «a taliàrci il bellico» (p. 92), «taliano la casa» (p. 112), «ci taliàva» (p. 132), «taliàrta»¹⁰⁹ (p. 134); «baschiare» per ‘smaniare’¹¹⁰ (p. 16); «assittato» (pp. 17, 19, 21, 25, 34, 49, 90) con «assittarsi» (pp. 24, 87), «assittata» (p. 24), «lo fece assittare» (p. 40), «assittandosi»¹¹¹ (p. 61); «carricare» per ‘caricare’¹¹² (p. 17); «ancora calato a seguire il percorso della sua palla» (p. 17) e «molte teste si erano calate» ovvero ‘si erano abbassate’¹¹³ (p. 29); «appizzato» per ‘attaccato, appeso’¹¹⁴ (p. 19); «era

⁹⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/imparpagliato/>.

¹⁰⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/occhi-pisciati/>.

¹⁰¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/isare/>.

¹⁰² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ammucciare/>.

¹⁰³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/assistimarsi/>. Cfr. anche l’URL: <https://www.goccediperle.it/terra-di-sicilia/dizionario-siciliano-di-andrea-camilleri/>.

¹⁰⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/contare/>.

¹⁰⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/pigliare/>.

¹⁰⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/inchiovassero/>.

¹⁰⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scampato/>.

¹⁰⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/allopviare/>.

¹⁰⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/taliare/>.

¹¹⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/baschiare/>.

¹¹¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/assittare/>.

¹¹² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/carricare/>.

¹¹³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/calare/>.

superchiato» ossia ‘era bastato’¹¹⁵ (p. 20); «princiato» nel senso di ‘iniziato’ (p. 20) con «principiò»¹¹⁶ (p. 29); «serrato» per ‘chiuso’¹¹⁷ (p. 22); «intortarsi» per ‘incurvarsi’¹¹⁸ (p. 22); «truppicàndo» o ‘inciampando’¹¹⁹ (p. 26); «labbra intappate» per ‘serrate’¹²⁰ (p. 26); «lacrimiare» o ‘lacrimare’¹²¹ (p. 26); «impicccarsi» o ‘attaccarsi, incollarsi’¹²² (p. 27); «Lo cuoceva»¹²³ nel senso figurato di ‘lo indispettiva, lo tormentava, lo crucciava’ (p. 27); «si sarebbe cataminato» (p. 27) e «ti catamini» nel senso di ‘muoversi’¹²⁴ (p. 106); «qualcosa avrebbe sicuramente spizzicato» per ‘trovato’¹²⁵ (p. 28); «“si l’acchianaru”, se lo son portato su»¹²⁶ (p. 30); «arravogliato» nel senso di ‘avvolto, stretto, intrecciato, attorcigliato’¹²⁷ (p. 30); «Amminchiò» per ‘s’incaponì, s’intestardì’¹²⁸ (p. 32) con «il parroco s’è amminchiato» nel senso di ‘s’è fissato’ (p. 74); «lo gattigliavano» per ‘tormentavano, graffiavano’¹²⁹ (p. 33); «coglioniamo» ossia ‘prendiamo in giro’¹³⁰ (p. 34); «bastoniato» o ‘bastonato’¹³¹ (p. 37); «me la suca» per ‘succhia’¹³² (p. 38); «Si scornano»¹³³ (p. 45); «ficcava» nel senso di ‘faceva sesso’¹³⁴ (p. 46); «se la fotte lui» (p. 46), «ti fotte» (p. 55) e «gli fotte la moglie»¹³⁵ (p. 97), ma anche con significato di ‘importare’ «che te ne fotte!» (p. 65) e «gliene fotte»¹³⁶ (p. 91); «che ci accucchia»

¹¹⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/appizzato/>.

¹¹⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/superchiato/>.

¹¹⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/principiare/>.

¹¹⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/serrare/>.

¹¹⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/intortarsi/>.

¹¹⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/truppicando/>.

¹²⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/intappate/>.

¹²¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/lacrimiare/>.

¹²² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/impicciare/>.

¹²³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cuocere/>.

¹²⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cataminare/>.

¹²⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/spizzicato/>.

¹²⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/acchianare/>.

¹²⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/arravogliato/>.

¹²⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/amminchio/>.

¹²⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/gattigliavano/>.

¹³⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/coglioniamo/>.

¹³¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/bastoniato/>.

¹³² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/sucare/>.

¹³³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scornano/>.

¹³⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ficare/>.

¹³⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fotte%c2%b9/>.

¹³⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fottere-5/>.

nel senso di ‘che c’entra’¹³⁷ (p. 46); «si intesta» nel senso di ‘s’intestardisce, si ostina’¹³⁸ (p. 54); «abbiamo scangiato qualche parola» per ‘scambiato’¹³⁹ (p. 58); «non era persuaso» per ‘non era convinto’¹⁴⁰ (p. 61); «ripestiare» per ‘ricapitolare’¹⁴¹ (p. 67); «gli scuri inserrati»¹⁴² (p. 72) e «aveva inserrato la porta» (p. 98); «si lastimiava di un peso allo stomaco» ovvero ‘si lamentava’¹⁴³ (p. 72); «Salutiamo» (p. 74); «ammuccasse» (p. 90) e «ammuccò» (p. 90) nel senso di ‘bersela, abboccare’¹⁴⁴; «santiò» per ‘bestemmiò, imprecò’¹⁴⁵ (p. 98) e «santiare» (p. 125); «gastimiare contro il dottor Scimeni» ossia «imprecare, lanciare insulti»¹⁴⁶ (p. 101); «cazzottiava» ovvero ‘faceva a pugni’¹⁴⁷ (p. 101); «il fuoco grande in cui era tombato da due giorni» per ‘precipitato’¹⁴⁸ (p. 102); la voce centro-meridionale «mozzicare il ditino»¹⁴⁹ (p. 105); «continuava a faticare la sua salita», in un insolito uso al transitivo (p. 105); «lo stavano fugattiando da tutti i lati» ossia ‘incalzando’¹⁵⁰ (p. 109); «strumentiavo lo stesso il modo di ammazzarla» nel senso di ‘architettavo’¹⁵¹ (p. 114); «e chi ficimu? Nu scurdamu?» nel senso di ‘dimentichiamo’¹⁵², laddove è degno di nota anche “Nu”, che sta per ‘ce lo’ (p. 116); «ci aveva tentato» nel senso di ‘ci aveva provato’, laddove è degno di attenzione soprattutto l’iniziale “ci” (p. 118); l’espressione di uso meridionale «non se ne incaricò» (p. 121); «Lui la pistola non

¹³⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/accucchia/>.

¹³⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/intesta-2/>.

¹³⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scangiare/>.

¹⁴⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/persuasio/>.

¹⁴¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ripestiare/>.

¹⁴² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/inserrare/>.

¹⁴³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/lastimiava/>.

¹⁴⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ammuccare/>.

¹⁴⁵ Per il significato del verbo cfr. *CamillerINDEX* all’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/santiare/>. Cfr. anche la pagina Web *Mimi siciliani*, in particolare *La brontesella*: «La brontesella aveva il vizio di santiare, e per quanto le dessero sulla voce non sapeva che farci. – Te’, te’, la scellerata! – le gridava la ma’ – ancora non è del tutto impennata, e bestemmia come suo pa’. Vatti a confessare, se no il diavolo ti piglia. Quella finalmente andò a confessarsi; e santiando disse al prete che quando le scappava non sapeva tenersi. – Figlia mia – le domandò quegli – o che l’hai per uso cotesto affare, che non puoi tenerti? E lei: – Gnornò, padre mio: *peluso* l’ha mia sorella, io l’ho appena appena impennacchiatello» (cfr. l’URL: <https://www.spazidigitali.it/mimi-siciliani/>).

¹⁴⁶ *CamillerIndex* alla voce “gastimiare”: <https://www.camillerindex.it/lemma/gastimiare/>.

¹⁴⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cazzottiava/>.

¹⁴⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/tombato/>.

¹⁴⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/mozzicare/>.

¹⁵⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fugattiando/>.

¹⁵¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/strumentiavo/>.

¹⁵² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scurdamu/>.

l'avrebbe sicuramente scocciata» ovvero 'estratta'¹⁵³ (p. 130); «non l'arrisveglio»¹⁵⁴ nel senso di 'non lo sveglio' (p. 131); «Vito cominciò a cimiare, pareva un albero sbattuto dalla tempesta» ovvero 'tremare, ondeggiare'¹⁵⁵ (p. 134); infine, «babbicare» ovvero 'scherzare'¹⁵⁶ (p. 137). Indipendentemente dall'aspetto lessicale, da rilevare, inoltre, il tipico uso meridionale del passato remoto per il passato prossimo in «I gelati, li ordinasti?» (p. 90).

Fra congiunzioni, avverbi, espressioni avverbiali, pronomi *etc.* sottolineerei: l'immane «magari» (p. 11), nel senso di 'anche'¹⁵⁷, specie nella variante «macari» (pp. 15, 16, 20, 21, 24, 27, 30, 32, 33, 35, 46, 53, 54, 57, 64 anche maiuscolo, 66, 68, 72, 74, 76, 81, 84 maiuscolo, 93, 97, 114, 119, 121, 123, 127, 128, 132); «due ore avanti» (p. 14) e «avanti lo sbarco» (p. 37), ossia 'prima'¹⁵⁸; «assà» ovvero 'assai'¹⁵⁹ (p. 15); «tanticchia» ossia «un po'»¹⁶⁰ (pp. 16, 93); «appresso ai due»¹⁶¹ (p. 16); «darrè il bancone» per 'dietro il bancone'¹⁶² (p. 18); «ranto ranto» nel senso di «tutt'attorno, vicino»¹⁶³ (pp. 19, 28); «allato»¹⁶⁴ (pp. 24, 37, 52, 61, 62); «Ora ora»¹⁶⁵ (p. 62); «parlare fitto fitto»¹⁶⁶ (p. 63); «doppopranzo»¹⁶⁷ (pp. 72, 91); «stamatina»¹⁶⁸ (pp. 96, 123); la forma antica o regionale «nemmanco» (p. 97); «hai tirato fòra la cartolina»¹⁶⁹ (p. 135). Inusuale, inoltre, l'uso dell'italiano “a momenti” nella frase: «l'orologio a pendolo segnava a momenti le sei», in cui “a momenti” comunica un'idea di prossimità nel passato (p. 77).

¹⁵³ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scocciata/>.

¹⁵⁴ Cfr. il *CamillerINDEX* all'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/arrisviglia/>.

¹⁵⁵ Cfr. il *CamillerINDEX* all'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cimiare/>.

¹⁵⁶ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/babbicare/>.

¹⁵⁷ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/macari/>.

¹⁵⁸ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/avanti/>.

¹⁵⁹ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/assa/>.

¹⁶⁰ *CamillerINDEX* alla voce “tanticchia”: <https://www.camillerindex.it/lemma/tanticchia/>.

¹⁶¹ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/appresso/>.

¹⁶² Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/darre/>.

¹⁶³ *CamillerINDEX*, alla voce “ranto ranto”: <https://www.camillerindex.it/lemma/ranto-ranto/>.

¹⁶⁴ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/allato/>.

¹⁶⁵ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ora-ora/>.

¹⁶⁶ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fitto-fitto/>.

¹⁶⁷ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/doppopranzo/>.

¹⁶⁸ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/stamatina/>.

¹⁶⁹ Cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/fora/>.

Sono, poi, da ricordare le espressioni: «*para para*» per ‘pari pari, tutta intera’¹⁷⁰ (p. 11); «infilò la mano in sacchetta» ovvero ‘in tasca’¹⁷¹ (p. 16) e «Senza levare le mani d’in sacchetta» (come già accennato, varie occorrenze del termine si trovano nel testo); «Ci sono stato picca» ossia «poco»¹⁷² (p. 21); «u giovani di me patri» ossia il ‘garzone addetto al magazzino’¹⁷³ (p. 22); «Ci piscio in culo ai patti. Io ho sempre fatto di testa mia» ovvero ‘me ne frego dei patti’¹⁷⁴ (p. 51); «un piede leva e l’altro metti» ossia ‘passo dopo passo’¹⁷⁵ (p. 52); «se uno si intesta a mettere olio alla ruota» ovvero ‘s’intestardisce a mettere lubrificante’¹⁷⁶ alla ruota’ (p. 54; “olio” si trova anche alle pp. 94 e 130 in quest’accezione); «Popolo becco» ossia ‘rozzo, caprone’¹⁷⁷ (p. 61); «uomo di panza»¹⁷⁸ (p. 64); «Ebbiva San Calò!» per ‘Evviva’¹⁷⁹ con betacismo (p. 116). Inoltre, i nomi di città e persona «Nuovaiorca»¹⁸⁰ (pp. 23, 84), «Raccusa»¹⁸¹ (pp. 46, 67, 68), «Peppi Monacu»¹⁸² (pp. 65, 66, 93, 94, 96, 97, 104, 105, 110-113, 115, 122).

Alcuni termini hanno un sapore arcaico, come «*aeroplano*»¹⁸³ (p. 11); «*cinematografo*»¹⁸⁴ (p. 11) anche nel senso di ‘scena’¹⁸⁵ («aveva fatto tutto quel cinematografo della macchina fotografica rubata», p. 109); e pure «un biscotto tarallo»¹⁸⁶ (pp. 36, 38), preferito al più diffuso “tarallo”, il biscotto tipico dell’Italia meridionale arricchito da semi d’anice e spezie varie.

¹⁷⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/para-para/>.

¹⁷¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/sacchetta/>.

¹⁷² *CamillerINDEX*, alla voce “picca”: <https://www.camillerindex.it/lemma/picca/>.

¹⁷³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/giuvani/>.

¹⁷⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/piscio/>.

¹⁷⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/piede/>.

¹⁷⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/olio/>.

¹⁷⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/becco/>.

¹⁷⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/panza/>.

¹⁷⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ebbiva/>.

¹⁸⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/nuovaiorca/>.

¹⁸¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/raccusa/>.

¹⁸² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/peppi-monacu/>.

¹⁸³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/aeroplano/>.

¹⁸⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cinematografo%c2%b2/>.

¹⁸⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cinematografo/>.

¹⁸⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/biscotto-tarallo/>.

Altri termini non sono adoperati comunemente, come il toscano «scipìto» per ‘poco interessante’¹⁸⁷ (p. 15) o la voce popolare «impestava l’aria» (p. 14) oppure il verbo «rimaritarsi»¹⁸⁸ (p. 17); inusuale anche il caso del verbo «la gamba rotta che non gli si voleva incollare» (p. 95). Camilleri predilige talora alcune varianti meno usate dell’italiano: ad esempio, «bigliardo»¹⁸⁹, forma alternativa per “biliardo” (pp. 17, 26, 95). Frequente è pure l’uso di voci familiari come nel caso di «a mala pena riusciva a tenere il nervoso» (p. 67).

Sono, poi, da ricordare i suggestivi proverbi (se ne possono rintracciare tanti anche in italiano, ma sono stati esclusi da questa disamina) e le espressioni particolari: «salta il tronzo e va in culo all’ortolano»¹⁹⁰ (p. 14), laddove “tronzo” è il ‘tronchetto’; «Tu – gli diceva Masino – sei come il marinaio»¹⁹¹: sempre giri la vela a secondo del vento» (p. 31); «Omu senza panza, omu senza sustanza» (p. 64), ossia, nel linguaggio mafioso, ‘uomo che non sa tacere e che, quindi, non vale niente’¹⁹²; «non staremmo qua tutti e due a perdere fiato e a fare scuocere la pasta»¹⁹³ (p. 67); «era un invito alla sparla, a tagliargli il vestito addosso» (p. 78); «Corbo è santo che non suda» ossia è ‘un santo di marmo che resta indifferente’¹⁹⁴ (p. 91); «senza neanche il tempo di fare biz» ovvero ‘di dire ba’¹⁹⁵ (p. 92); «prima di arrivare a tanto, prima di dire *scappa Ninfa ca stizzìa*, bisogna che piova per davvero e piovere davvero significa minimo minimo il diluvio»¹⁹⁶ (p. 92); «col tempo e con la paglia si maturano le azzalore» ossia le ‘mele lazzeruole’¹⁹⁷ (p. 92); «Quel grand’uomo del duce fece una volta un discorso che insegnava come si fa a fare camminare uno

¹⁸⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scipito/>.

¹⁸⁸ Cfr. l’URL seguente per “maritare”: <https://www.camillerindex.it/lemma/maritare/>.

¹⁸⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/bigliardo/>.

¹⁹⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/salta-il-tronzo-e-va-in-culo-allortolano/>.

¹⁹¹ Nel *CamillerINDEX* questa occorrenza è indicizzata, a mio avviso a torto, in relazione al significato di ‘abitante m.’ e non di ‘marinaio’; cfr. le URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/marinaio/> e <https://www.camillerindex.it/lemma/marinaio-2/>.

¹⁹² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/omu/>.

¹⁹³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scuocere/>.

¹⁹⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/santo-che-non-suda/>.

¹⁹⁵ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/biz/>.

¹⁹⁶ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scappa/>.

¹⁹⁷ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/azzalore/>.

scecco¹⁹⁸, col bastone e con la carota» (p. 92); «Vuoi vedere che ha ragione Pasquale ed è che a Peppi monacu gli prudono¹⁹⁹ le corna?» (p. 93); «Turi aveva troppo il carbone bagnato, non era da tenere in conto» ossia aveva la ‘coda di paglia’²⁰⁰ (p. 94); «E dunque si tornava a quattordici, a Peppi monacu» (p. 94) oppure «da capo a quattordici» (p. 109), ossia ‘da capo a dodici’; «gli tornavano gli spiriti» (p. 99); «dalla voce impastata si capiva che avevano la stiva carica» nel senso di ‘avere la pancia piena di vino, essere ubriachi’²⁰¹ (p. 101); «si sentiva comodo come una lumaca²⁰² sulla brace» (p. 102); «Muriamo a secco?» ossia ‘mangiamo senza bere?’ (p. 104); «che minchia credi che avrebbero fatto a me, eh?» (p. 136); «L’uomo che gli piace il pelo sempre muto di lingua è» ovvero ‘l’uomo che ama le donne non ne parla in giro’ (p. 137) *etc.*

Da notare, inoltre, tutti i casi di omesso troncamento, come nell’uso meridionale, laddove l’italiano userebbe troncarsi: ad esempio, con l’infinito del verbo “avere” («fece finta di non avere sentito», p. 18) oppure in «per vedere passare il santo» (p. 121) *etc.*

In primo luogo, è facile osservare che, quando può, pur accortamente evitando di appesantire la narrazione, Camilleri prova a illustrare i termini dialettali o “famigliari” che introduce già nel testo, facendoli precedere o, più spesso, seguire da sinonimi o espressioni sinonimiche in italiano che ne chiariscono il significato (laddove, nel caso che l’italiano preceda, l’effetto ottenuto è, forse, soprattutto di rafforzamento espressivo); fra gli esempi, da ricordare almeno: «“l’ùmmira”, l’ombra»²⁰³ (p. 31), «uno scherzo, una babbaiata» (p. 47), «duro torrone di mandorle detto *cubàita*»²⁰⁴ (p. 50), «tutto un babbio, uno sfuggente gioco di dilleggio e di ironia» (p. 59), «“si l’acchianaru”, se lo son portato su» (p. 30) *etc.*

¹⁹⁸ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/scecco/>.

¹⁹⁹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/prudono/>.

²⁰⁰ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/carbone-bagnato/>.

²⁰¹ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/stiva-2/>.

²⁰² Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/lumaca/>.

²⁰³ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/ummira/>.

²⁰⁴ Cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/lemma/cubaita/>.

Altro fenomeno di rilievo, a mio avviso, perché denota una continua preoccupazione e un'attenzione vigile alle possibili reazioni o difficoltà del lettore, l'aggiunta dell'accento grafico all'interno di parola anche in casi in cui individuarne la sillaba tonica non presenterebbe particolari difficoltà, persino per un parlante del Nord d'Italia: ad esempio, in “fèvri” o “taliàre”.

Dopo aver raccolto questi dati, dai quali emerge almeno in parte la complessa ricchezza del lessico camilleriano, ho pensato, dunque, potesse essere di un qualche interesse utilizzarli per operare un confronto a partire da un gruppo di lemmi del “siculismo” adoperati da Camilleri nel primo romanzo, *Il corso delle cose*, al fine di verificare se lo scrittore li ripropone nel secondo romanzo, *Un filo di fumo*, e poi nel primo della serie di Montalbano, *La forma dell'acqua*: per restringere il campo d'indagine, ho scelto di esaminare nel dettaglio tutti i sostantivi menzionati *supra*, che sono 85, con l'ausilio del prezioso strumento del *CamillerINDEX* consultabile online.

Dunque, è emerso che, degli 85 sostantivi elencati sinora, 31 sono presenti nel secondo romanzo edito da Camilleri, *Un filo di fumo*, uscito nel 1980: “schifio” solo nel senso di ‘disgusto’, “gana”, “garrusi”, “minchiata”, “matina/o”, “catojo”, “magaria”, “prescia”, “buttana”, “ùmmira”, “spalloni”, “picciotto”, “pedata/e”, “filama”, “taliàta”, “minchia”, “trazzera/e”, “babbìo”, “camurria”, “’ngiuria”, “santina/e”, “scecco”, “melloni d'acqua”, “scagno”, “minnitta”, “gastime”, “fuiuto”, “giuvani di ma patri”, “omu/omo di panza”, “bigliardo”, “azzarole”.

Ricorrono, invece, nel primo romanzo della serie di Montalbano, *La forma dell'acqua*, edito da Sellerio nel 1994, solo 19 lemmi fra quelli individuati in precedenza: “gana”, “pacienza”, “càmmara”, “garrusi”, “minchiata”, “catojo”, “prescia”, “buttana”, “fimmina/e”, “picciotto”, “fesseria”, “pedata/e”, “babbiaata”, “minchia”, “pensata”, “minna/e”, “parlata”, “sacchetta”, “olio” nel senso di ‘lubrificante’.

Ne consegue che solamente i seguenti 9 lemmi sono stati riproposti in entrambi i romanzi del 1980 e del 1994, dopo *Il corso delle cose*: “gana”, “garrusi”, “minchiata”, “catojo”, “prescia”, “buttana”, “picciotto”, “pedata/e”, “minchia”.

Non sono stati, invece, riutilizzati nei romanzi successivi i 44 sostantivi che seguono: “strizzone”, “tronzo”, “maniàta”, “carzaràti”, “farfanteria”, “rumorata”, “picciottazzi”, “basolato”, “bancarellaro”, “sciarriatina”, “tribolo”, “malannate”, “schiticchio”, “cubàita”, “perciale”, “caicco”, “liscebusso”, “vara”, “limosina”, “sparla”, “pulisi”, “bellico”, “tammuriniàta”, “zòppico”, “postia”, “ciàvole”, “mascone”, “giuggiulena”, “maschiata”, “guàllara”, “spera”, “racina”, “pàmpine”, “scassapagliaro”, “sgarberia/e”, “malatìa”, “fèvri”, “pileri”, “Nuovaiorca”, Raccusa”, “aeroplano”, “cinematografo”, “biscotto tarallo”, “marinaro”.

In sintesi, degli 85 lemmi indicanti sostantivi adoperati da Camilleri nel primo romanzo del 1978, ne sono stati “eliminati” 54 e mantenuti solo 31 nel secondo romanzo del 1980 (sarebbe interessante sapere quale peso abbia avuto, in questa forte riduzione della presenza di voci dialettali o pseudodialettali, il ricordato obbligo di sottostare alla clausola dell’editore Garzanti relativa alla compilazione del *Glossario esplicativo*). Nel 1994, nel primo romanzo della serie di Montalbano, *La forma dell’acqua*, invece, la scelta si riduce addirittura a 19 su 85 (con una “perdita” di 66 lemmi), dei quali solo 9 (i citati “gana”, “garrusi”, “minchiata”, “catojo”, “prescia”, “buttana”, “picciotto”, “pedata/e”, “minchia”) sono comuni anche al secondo romanzo pubblicato da Camilleri e, se non erro, si ritrovano pure nella serie televisiva, forse perché si tratta di parole più “facili”, di più semplice comprensione e perlopiù di uso – in parte e con i dovuti adattamenti – già abbastanza diffuso persino nell’italiano corrente.

Pur tenendo ben presente che i risultati di tale indagine non possono essere del tutto indicativi semplicemente perché Camilleri potrebbe aver deciso di non riproporre certi termini nei romanzi successivi semplicemente perché non gli erano utili e non erano funzionali al dispiegarsi della narrazione (ad esempio, tutti quelli legati alle celebrazioni per la festa di San Calogero), credo si possa comunque

concludere che tali dati sembrerebbero suggerire che lo scrittore (forse anche per un ripensamento su un lapidario suggerimento di Sciascia relativo a *Un filo di fumo*: «Pirandello le parole in dialetto non le usava»²⁰⁵) ha progressivamente ridotto il numero di termini dialettali e pseudodialettali da inserire nel tessuto dei propri romanzi, privilegiando, inoltre, quelli più semplici e immediati, forse per ragioni pragmatiche di opportunità in relazione alla traduzione in altre lingue e alla trasposizione “filmica” dei propri testi.

Riccardino, l'ultimo romanzo uscito il 16 luglio scorso, è, invece, in netta controtendenza (specie nella versione del 2016, più che in quella del 2005) e sembra recuperare, alla fine della carriera di successo di Camilleri e all'appressarsi dell'ombra della morte, una lingua familiare, intima, più libera, creativa e fantasiosa: ma di questo mi occuperò a breve in altra sede.

Maria Panetta

²⁰⁵ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, op. cit., p. 126.

Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri

È sufficiente la morte di uno scrittore, ossia la fine certa della sua attività scrittorica, per ipotizzare un bilancio della sua opera? Nel caso di Andrea Camilleri la risposta è negativa, per due motivi: per la vastità della sua produzione, che andrebbe conosciuta nella sua totalità perché il bilancio possa poggiare su basi davvero solide; e perché l'autore ha voluto "prolungare" la durata della sua vita editoriale oltre la sua vita naturale con la decisione di rinviare a un anno dalla morte l'uscita del romanzo *Riccardino*¹, preannunciato come congedo dal (o, piuttosto, del) suo personaggio più famoso, il commissario Salvo Montalbano.

A un anno dalla morte, appunto, avendo letto il libro postumo² ma non certo la sua opera omnia – e tuttavia ritenendo che la conoscenza di una trentina fra romanzi e raccolte di racconti sia sufficiente per individuare alcune linee di tendenza –, ho pensato di tentare l'impresa.

Camilleri mi pare sia stato, innanzitutto, uno straordinario scrittore comico: non satirico; non ironico; non umoristico. Ma comico.

Di quella comicità, cioè, che basta a sé stessa e che irrompe sulla pagina liberamente, e felicemente priva di ogni legame con la morale, con la buona educazione, con il senso dell'opportunità: e che si sostanzia dell'eros gioioso, della beffa, della resa ridanciana al delinearsi di un destino o al rassodarsi di una maschera su un volto, senza tema di sghignazzare dei massimi tabù, religione e morte compresi, ma sempre riuscendo a trasmettere l'idea livellatrice e ultra-democratica che di *tutto* si possa ridere perché di *tutti* si può ridere. In modo tale che ogni *assoluto* (eccezion

¹ A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2020.

² La cui pubblicazione ha, naturalmente, il profumo dell'operazione editoriale ben congegnata ma risponde anche alla "necessità" di non congedarsi troppo bruscamente dai suoi lettori, che circondavano l'autore di un affetto non comune, da lui ricambiato con attenzione e cura, come raramente è accaduto nella storia della narrativa italiana. Ampie testimonianze di quanto affermo si trovano sul sito Internet www.vigata.org.

fatta per la legge morale dentro di noi) possa essere sgretolato in *relativo* dall'azione corrosiva della risata. E in forza della convinzione che nessuno, nell'arco di una vita, potrà essere mai del tutto esente dal ridicolo: una percezione del comune destino sicuramente appresa alla scuola di Pirandello («pupo io, pupo lei, pupi tutti»), anche se Camilleri declina la «grande pupazzata» più nel senso ghignante della *vastasata* o del *mimo* che, pure, non fu del tutto estraneo all'ispirazione pirandelliana, se si pensa alla versione del *Ciclope* euripideo³ o a talune implicazioni di *Liolà*.

Camilleri, d'altronde, appartiene a una generazione che non ha aspettato gli studi di Bachtin per leggere golosamente François Rabelais e ritrovare nel suo *Gargantua et Pantagruel* quei succhi vitali di matrice regionale e locale che fiorivano nei racconti a veglia, tra il lungomare di Porto Empedocle e le masserie nella campagna retrostante, oppure nelle chiacchiere sogghignanti dei circoli di conversazione.

Collaudata sulle movenze *slapstick* e sugli svarioni linguistici dell'agente Agatino Catarella, la comicità ha dilagato nei libri di Camilleri sia in quanto comicità di parola che in quanto comicità di situazione, trovando i suoi vertici, mi sembra, nella trilogia romanzesca d'epoca fascista formata da *La presa di Macallè*, *Privo di titolo*, *Il nipote del Negus*⁴. Sia pure un po' smorzata di tono, ma sempre atta a dinamitare dalle fondamenta la buona società vigatese lungo un arco cronologico più ampio rispetto al ventennio fascista, la ritroviamo, per esempio, nei racconti «paesani» raccolti in diversi volumi, tra i quali segnalerei *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta* e *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*⁵: racconti di esemplare misura, sapientemente calibrata oltre il mero aneddoto ma senza l'ambizione di arrivare alla complessità del romanzo breve.

³ Cfr. S. RUSSO, *Catarella fra Gallo, Galluzzo e Gadda: Quer pasticche brutto de via Marinella*, in *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*, Atti del convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), a cura di M. Sturiale, G. Traina, M. Zignale, Leonforte, Fondazione Cesare e Doris Zipelli – Euno Edizioni, 2019, vol. 1, pp. 287-98.

⁴ I tre romanzi furono pubblicati da Sellerio rispettivamente nel 2003, 2005 e 2010 e riescono a smascherare «il clima di autentica stupidità generale, tra farsa e tragedia, che segnò purtroppo un'epoca» (A. CAMILLERI, *Nota a ID., Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 277). Superfluo ricordare che il primo a lavorare di bulino su questi temi era stato il sublime Vitaliano Brancati dei grandi romanzi ma soprattutto dei racconti di *Il vecchio con gli stivali e altri racconti* (Milano, Bompiani, 1946).

⁵ I due libri uscirono, sempre per Sellerio, rispettivamente nel 2011 e nel 2012.

Un altro campo – poco valorizzato, per quel che ne so, dalla critica – in cui Camilleri mi sembra abbia raggiunto risultati di sicura originalità, almeno se li parametrriamo alla tradizione della letteratura in Sicilia, è quello del racconto lungo di specie “magico-fantastica”: mi riferisco a un’altra trilogia, formata da *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* e *Il sonaglio*⁶. Non che in questi tre libri manchi un ampio substrato intertestuale che li inserisce in una tradizione: dalla variazione novecentesca sul grande tema delle sirene (che ha nel racconto *Lighea* – o *La sirena* che dir si voglia – di Giuseppe Tomasi di Lampedusa un impareggiabile prototipo isolano) al racconto fantastico di metamorfosi in una versione modernamente disabitata dagli dei. Questi elementi ci sono; eppure, la lettura dei suddetti testi, molto sobri sebbene scritti nel consueto impasto linguistico di conio camilleriano, rivela una peculiare discrezione nel trattare temi in fondo non troppo diversi da quelli abituali ma che qui s’illimpidiscono in una *brevitas* che, ancor più del solito, echeggia con grazia le cadenze della narrazione orale:

Quel jorno istisso che Resina nascì, la catananna Minica addecise che era tempo di moriri. La notizia la portò la gnà Pina a Maruzza mentri Gnazio e Cola stavano a travagliare. Allora Maruzza, chiangenno, acchianò nella càmmara di dormiri, affirrò la conchiglia, annò al balconi e accomenzò a cantare⁷.

Gli esempi finora addotti dimostrano, se non sbaglio, quanto la derivazione orale della narrazione abbia dato in Camilleri felicissimi risultati: beninteso, affermare ciò non vuol dire ipervalutare l’eredità del *cunto* o della fiaba familiare e

⁶ Anch’essi pubblicati da Sellerio, rispettivamente nel 2007, 2008 e 2009: una contiguità e continuità temporale che rafforza l’impressione di una progettualità che li leghi insieme in trilogia. Nei risvolti di copertina firmati da Salvatore Silvano Nigro si trovano varianti definitorie – “*cunto*”, “favola”, “mito” – che certificano la non riducibilità di questi tre libri a un unico genere letterario. O forse il loro essere *summa* di tanti generi. Su questa trilogia si vedano i saggi raccolti in «Quaderni camilleriani», n. 8 *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, a cura di M. Deriu e G. Marci, 2019 (cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8/>; ultima consultazione: 12 agosto 2020); e S. DEMONTIS, *La Sirena, l’albero e la capra: fantastico Camilleri*, in «Quaderni camilleriani», n. 11 *La seduzione del mito*, a cura di G. Caprara, 2020, pp. 60-85 (cfr. l’URL: <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/03/Quaderni-camilleriani-11.pdf#page=62>; ultima consultazione: 12 agosto 2020).

⁷ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 115.

ignorare ingenuamente quanto sia poi stata decisiva, per il configurarsi del suo scrivere (e massime del suo dialogato), non solo la lettura dei classici⁸ ma soprattutto la lunghissima esperienza di regista, sceneggiatore, dialoghista per il teatro e la televisione.

Una cultura vasta, quella di Camilleri, ma che, sospetto, si amalgama meglio nella scrittura quando è più occultata anziché quando è esibita; e quando riguarda le sfumature dello stile piuttosto che la struttura degli edifici narrativi. Che rischiano di apparire troppo ambiziosi nell'imitazione di talune sfide strutturali e narratologiche tipiche del romanzo modernista, soprattutto se tali ambizioni vengono paramtrate alla modesta portata del tema sviluppato – e qui penso, un po' controcorrente rispetto alla tradizione critica, ai più celebrati romanzi della sua produzione "postunitaria": *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, *La mossa del cavallo*⁹. Nei quali si finisce per apprezzare, ancora una volta, più l'efficacia comica che non le connotazioni da "romanzo storico": a meno che, s'intende, non si voglia provare a leggerli come parodie, specificando però che non di parodie del romanzo storico si tratterebbe ma di quello che Spinazzola chiamò "romanzo anti-storico"¹⁰ e che fu peculiarmente siciliano, nella linea che va dal De Roberto dei *Vicerè* allo Sciascia del *Consiglio d'Egitto*.

Ma quest'ultima è solo un'ipotesi dell'irrealtà, smentita proprio dal fatto che, poco dopo, Camilleri pubblica un autentico romanzo storico, *Il re di Girgenti*¹¹, che forse, a conti fatti, è il suo romanzo più importante, se ragioniamo "monograficamente" sulla sua vastissima produzione. E si riconferma l'impressione di un romanzo importante, ma anche nobilmente "inattuale", se lo collochiamo, più in sincronia che in diacronia, nell'ambito di quel romanzo "neo-storico" italiano¹² che è

⁸ Penso soprattutto alla tradizione novellistica italiana e alla lezione della *short story* hemingwayana, omaggiate rispettivamente in una riscrittura non molto felice (*La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, Napoli, Guida, 2007), e nell'incipit del delizioso racconto *Un giro di giostra*, raccolto nel citato *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*: «Breve, la vita felice di Benito Cirrincione, si potrebbe dire citanno il titolo di un racconto di un celebrissimo scrittori miricano».

⁹ Pubblicati, rispettivamente, da Sellerio nel 1995 e nel 1998, e da Rizzoli nel 1999.

¹⁰ V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

¹¹ Edito da Sellerio nel 2001.

¹² Cfr. G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

fiorito a cavallo tra XX e XXI secolo. Sebbene non vada trascurata, dietro l'apparente fedeltà al modello manzoniano di romanzo storico, la capacità di incrinare quel modello, se non di infrangerlo, mediante felici espedienti (ancora una volta favolistici, come avviene nell'*explicit* del romanzo¹³, o mediante documenti apocriefi aggiunti in appendice¹⁴.

Diverso è lo spirito con cui è costruito e scritto, non casualmente in lingua italiana (tranne i dialoghi), un altro esperimento di grande interesse come *Inseguendo un'ombra*¹⁵: un libro in cui il flusso narrativo, che ricostruisce fantasiosamente le vicende storiche di un siciliano ebreo dalla triplice, sfuggente identità, è continuamente inframmezzato dalla voce dell'autore, siglata dal corsivo, che commenta le difficoltà incontrate nell'inseguire, appunto, un'ombra, una parvenza umana d'ebreo errante, sfuggente forse quanto l'identità del romanzo storico come genere letterario. Non è un caso che *Inseguendo un'ombra* sia anche un omaggio affettuoso a Leonardo Sciascia, che già aveva messo fortemente in discussione l'identità del romanzo storico, e della stessa idea di storia, nel suo *Il consiglio d'Egitto* (1963).

Ci vorrebbe sicuramente un supplemento d'indagine, rispetto alle brevi noterelle qui sparse, ma ritengo che il rapporto di Camilleri col romanzo storico come genere letterario si avvantaggi, nei suoi risultati migliori, di due elementi: la maggiore distanza del periodo storico in cui è ambientato il romanzo (il Quattrocento

¹³ Durante l'impiccagione a cui è stato condannato, il "re di Girgenti" Zosimo vede sé stesso penzolare, «una specie di sacco, che pinnuliava dalla forca dunnuliando», mentre (la sua anima?) si arrampica, forse con un'allusione al Barone di Münchhausen, su uno «spaco» che miracolosamente «pinniva dall'alto». E, dopo essersi soffermato a guardare quel sé stesso penzolante, «Rise. E ripigliò ad acchianare» (A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2013, XVIII ed., p. 444: sono le ultime parole del romanzo, con l'importante sottolineatura della risata di congedo).

¹⁴ Quest'appendice non è presente nell'edizione originale ma soltanto in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura di e con un saggio di S. S. Nigro, cronologia di A. Franchini, Milano, I Meridiani Mondadori, 2004, pp. 1677-1734. Michele Maiolani, in questo stesso fascicolo, discute con acume l'appartenenza di questo e altri testi di Camilleri al genere del "romanzo storico"; e chiarisce altrettanto bene i vari risvolti del legame tra Camilleri e Sciascia. Sull'importanza, anche teorica, degli apocriefi (e su molte altre cose, soprattutto di natura linguistica) cfr. L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in «Quaderni camilleriani», n. 12 *Parole, musica (e immagini)*, a cura di D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini, 2020 (cfr. l'URL: <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf#page=41>; ultima consultazione: 13 agosto 2020).

¹⁵ Pubblicato da Sellerio nel 2014.

di *Inseguendo un'ombra*, il Sei-Settecento del *Re di Girgenti*) e la maggiore ambizione dell'operazione, che può farsi affresco socio-storico nel romanzo di Zosimo e metaromanzo del "fare romanzo storico" nel caso di *Inseguendo un'ombra*. Non sarà un caso che in queste due opere il tasso di comicità sia decisamente basso, se non assente: vi troviamo, insomma, un Camilleri che sente di dovere abbandonare la sua arma più efficace se vuole realmente segnare delle tappe innovative rispetto alla storia di un genere letterario di cui, evidentemente, avverte l'importanza. Mentre in altri testi, da *La concessione del telefono* a quel deludente "scherzo" su Caravaggio che è *Il colore del sole*¹⁶, si avverte che l'autore opta per la scorciatoia e il ricorso alle risorse del "mestiere".

Risorse del "mestiere" che assistono Camilleri, sperimentatissimo teatrante, quando crea il suo filone narrativo più fortunato, ovvero i romanzi (e racconti) polizieschi che hanno per protagonista il commissario Montalbano. Cos'altro sono, infatti, questi testi se non delle efficacissime, goldoniane, "commedie di caratteri"? Con un protagonista in debito risalto, certamente, ma con una serie di comprimari tutti necessari non tanto allo sviluppo dell'azione quanto allo scatenarsi del riso, o del sorriso, e soprattutto di quel gioco del riconoscimento di un carattere, di un "tipo" umano che, da Teofrasto in poi, ha rassicurato subliminalmente i lettori di tutto il mondo.

"Rassicurazione" mi sembra, infatti, una parola-chiave che può spiegare, a mio avviso, lo straordinario successo dei "romanzi di Montalbano"¹⁷. Se è vero, com'è vero, che i lettori italiani hanno trovato nel commissario uno di quei rarissimi eroi di cui *non* è costellata la storia d'Italia e della letteratura italiana¹⁸ – molto più versata, quest'ultima, nel generare antieroi o personaggi fortemente problematici – e, comunque, non ancora quell'eroe *patriottico* di cui ha alcune caratteristiche essenziali (prima fra tutte, l'etica del lavoro) senza arrivare ad averle tutte, ciò è avvenuto perché Camilleri ha avuto l'astuzia di umanizzare profondamente il suo personaggio:

¹⁶ Pubblicato da Mondadori nel 2007.

¹⁷ Il sintagma, ovviamente, è improprio ma molto comodo, dunque continuerò a usarlo.

¹⁸ Cfr. S. JOSSA, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

di non celarne le debolezze (fossero pure di natura alimentare), i sensi di colpa (successivi, questi, alle scappatelle erotiche che talvolta si concede), la gelosia (l'autore in *Riccardino* gioca la carta metaletteraria dell'invidia nei confronti del "doppio" televisivo), le idiosincrasie (anche di natura ideologica: Montalbano è un *liberal*, ma in una declinazione molto italiana), le abitudini fin troppo ripetitive. Il lettore avverte, insomma, il commissario Montalbano come un modello di moralità, una moralità che gli piace immaginare possa albergare in un esponente della Pubblica Sicurezza, ma non di perfezione assoluta: non un "santino", ma un essere umano, insomma. E il fatto che Camilleri abbia tante volte sottolineato, in interviste e presentazioni, che, rispetto agli esempi più celebri di *detectives* (o di eroi), il suo personaggio ha la caratteristica di invecchiare, dimostra quanto la mossa sia predefinita e quanto l'autore ne conosca l'importanza. L'ha appresa, invero, da Georges Simenon, che ha dotato il commissario Jules Maigret di caratteristiche analoghe, così simili a quelle di Montalbano che si potrebbe descrivere quest'ultimo adattando sul suo profilo le parole con cui Leonardo Sciascia tratteggia Maigret:

il metodo di indagine del commissario Maigret non procede per indizi materiali, per deduzioni positive, come quello di Sherlock Holmes; né attraverso la cerebrale, algebrica ricostruzione del crimine, come quello di Poirot. Con un'aria di massiccia ottusità, Maigret è un uomo che si affida alla conoscenza del cuore umano e alle istantanee intuizioni: e sa cogliere nella vibrazione di una voce, nell'esitazione di un gesto, nell'arredamento di una stanza, più verità che nelle impronte digitali e nelle perizie balistiche. Non è un fanatico della legge: qualche volta lascia persino che il colpevole non paghi nella misura della legge; gli basta sapere che pagherà nella misura del rimorso. È un francese della provincia, con qualità contadine di testardo buon senso e di astute intuizioni¹⁹.

¹⁹ L. SCIASCIA, *La scommessa di Simenon*, in «Mondo Nuovo», 2 aprile 1961, ora in ID., *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2018, pp. 95-96. Il legame di Maigret col mondo contadino vale anche per Montalbano secondo V. SPINAZZOLA, *Inventare e replicare*, in *Tirature '17. Da una serie all'altra*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2017, pp. 27-31, cit. a p. 31. Sui debiti di Camilleri nei confronti di Simenon si veda l'esautivo S. JURISIC, *Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri*, in «Cahiers d'études romanes», n. 25, 2012 (cfr. l'URL: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3657>; ultima consultazione: 12 agosto 2020).

È la mossa, insomma, di chi sa che il lettore ama il “super-eroe” dalle doti ineguagliabili, come Sherlock Holmes, ma finirà per affezionarsi di più all’eroe dal volto umano, al volto che più gli somiglia, o al quale vorrebbe somigliare. L’eroe fallibile, l’eroe che non si deprime se non mette il cervello in azione, come succede a Holmes, ma che, viceversa, conosce il valore rigenerante del relax.

Rassicurati dall’umanità di Montalbano, i lettori perdoneranno all’autore una propensione a costruire intrecci polizieschi non esattamente avvincenti, nei quali la ferrea coerenza dell’indagine sarà molto meno importante dell’attitudine a guardare gli uomini negli occhi per scrutarne le ragioni del cuore, e nei quali gli snodi risolutivi dell’inchiesta potranno dipendere anche da colpi di fortuna, ossia dal caso, o da vecchi trucchi di *routine*, collaudati nelle questure di tutta Italia. L’autore non sarà valutato per questo, e lo sa: quello che il lettore si aspetta è il ritorno rassicurante del già noto, antichissima arma della serialità²⁰ a suo tempo decodificata da Umberto Eco (e poi ricodificata dall’Eco romanziere), punteggiato da cautissime innovazioni, da centellinare attingendo, se possibile, a un repertorio già collaudato dai “padri” più autorevoli. Per esempio, ancora una volta, Simenon, il cui dialogo d’autore con Maigret (segnalato per tempo da Sciascia come peculiare del rapporto di identificazione che, nel corso di tanti anni, aveva finito per instaurarsi tra autore e personaggio²¹) credo stia all’origine della trovata metaletteraria con cui Camilleri ha caratterizzato il postumo *Riccardino*, e che consiste nelle telefonate e nelle lettere che Montalbano e l’Autore si scambiano, in un rapporto nient’affatto pacificato: echi di Simenon, dunque, molto più dei risvolti pirandelliani a cui vien fatto subito di pensare per ragioni di contiguità geografica e affettiva²². Ma, proprio nelle ultimissime righe, quando il gioco – pirandelliano o simenoniano che sia – potrebbe

²⁰ Cfr. M. NOVELLI, *La gabbia di Montalbano*, in *Tirature '17. Da una serie all'altra*, a cura di V. Spinazzola, op. cit., pp. 39-45.

²¹ Cfr. L. SCIASCIA, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillaciotti, op. cit., pp. 94-95, ma anche pp. 73-74. Sciascia si riferisce a G. SIMENON, *Les mémoires de Maigret*, 1951.

²² Tra i libri di Camilleri che rimandano, più o meno direttamente, all’autore agrigentino vanno ricordati *La scomparsa di Patò* (Milano, Mondadori, 2000), *Biografia del figlio cambiato* (Milano, Rizzoli, 2000), *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (Milano, Rizzoli, 2007), *La tripla vita di Michele Sparacino* (Milano, RCS, 2008). Sui rapporti tra Pirandello e Camilleri si veda, in questo stesso fascicolo, il saggio di Giovanni Capecci.

apparire un po' sazievole, ecco lo scarto fantasianti che ci ricorda quanto possono aver contato per la generazione di Camilleri le acrobatiche fumisterie di Palazzeschi o i profili sghembi del pittore futurista siciliano Pippo Rizzo, opportunamente scelto non poche volte da casa Sellerio per illustrare le copertine dei libri di Camilleri:

Montalbano sono. [...]

E allora me ne vado. Di mia spontanea volontà. Non ti darò la soddisfazione di eliminarmi in un modo o nell'altro. Sono io che voglio scomparire. Ho scoperto che è facile. Da questo momento principio a cancellarmi. Basta un attimo. Sto già cominciando a non esserci più, sento che perdo rap... mente pe... so e vo... lume, le... le pa... pa... role mi co... min... ano a m... care.

Non so se po... so

an... cora par... e

ad... io

io non

io

i²³

Un'ulteriore osservazione su *Riccardino*: le telefonate e i fax che Montalbano e l'Autore si scambiano sono rigorosamente in lingua italiana. Una scelta precisa, che sottolinea come il “vigatese” (o “camillerese”) sia un'invenzione linguistica²⁴ che deve restare confinata dentro l'invenzione narrativa: i rapporti “di lavoro” tra autore e personaggio avvengono invece nella “realtà” e dunque esigono una “lingua della realtà”.

A proposito della fortuna dei “romanzi di Montalbano” (e va detto che i “racconti di Montalbano” valgono assai meno dei romanzi, perché la misura breve

²³ A. CAMILLERI, *Riccardino*, op. cit., p. 273.

²⁴ Considerazioni di natura linguistica su questa lingua d'invenzione esulano dalle mie competenze e dall'ambito di questo intervento. Non vorrei invece farmi scappare l'occasione, data dall'edizione “filologica” di *Riccardino*, per sottolineare come una marca precisa del lavoro stilistico di Camilleri sia il correggere in alleggerimento. Un esempio: «Certo che lo sapiva che il pispico di Montelusa di nome faciva Partanna! Ma allora pìrchì, sintennulo pronunziare dal segretario, quel cognome gli aviva per un momento illuminato nella memoria qualichi cosa che nell'enorme magazzino appunto della memoria già ci stava, ma ammucciato, 'mpruvulazzato, seppellito?» (ivi, p. 59 della prima versione); «Certo che lo sapiva che il pispico di Montelusa di cognomi faciva Partanna! Ma allora pìrchì, sintennolo pronunziare dal sigritario gli si era addrumata nello scuro e pruvulazzuso magazzino della memoria 'na luci 'mprovvisa?» (ivi, p. 59 della seconda versione). Inutile sottolineare il guadagno in efficacia metaforica di quel notevole sintagma «scuro e pruvulazzuso magazzino della memoria».

non consente un armonico dispiegarsi della “commedia di caratteri”²⁵: esattamente come succede ai racconti di Simenon che hanno per protagonista Maigret), può valere la pena di accennare a un’idea che circola da alcuni anni nel piccolo mondo delle lettere italiane: che, cioè, Camilleri sia il “padre” di una generazione (ma dovremmo semmai parlare, nel 2020, di almeno due generazioni) di scrittori italiani di romanzi polizieschi, *noir* e *thriller* che, dagli anni Novanta a oggi, hanno popolato le librerie del Belpaese²⁶. Se quest’attributo di paternità si riferisce all’analisi sociologica del mercato editoriale, allora non si può che concordare: il successo planetario di Camilleri ha dato una patente di letterarietà, sia pure non da tutti condivisa, a una produzione “gialla” che non era ancora riuscita ad affrancarsi, in Italia, dallo stigma della “paraletteratura”²⁷. Ma, a guardar meglio, di quali e quanti di questi scrittori più giovani Camilleri potrebbe realmente sentirsi “padre”? Di ben pochi, mi sembra, data l’assenza nei romanzi di Montalbano di quella componente *noir* o *thriller* (o addirittura, qua e là, *pulp*) che ha caratterizzato, e caratterizza, in gran parte la produzione delle due generazioni successive. Dal punto di vista della “commedia di caratteri” chi ha imparato di più da Camilleri è sicuramente Antonio Manzini²⁸, visto che i componenti la questura di Aosta sembrano costruiti sull’addizione del commissariato di Vigàta e della questura di Montelusa; ma è proprio Rocco Schiavone, il protagonista dei romanzi di Manzini, a risultare dissimile a Montalbano, per la componente profondamente “nera” della sua storia personale e della sua psicologia.

Per concludere onestamente quest’abbozzo di bilancio, c’è però un’altra sorpresa che Camilleri ci riserva appena proviamo ad applicargli tassonomie troppo rigide: se è vero, mi sembra, che i “romanzi di Montalbano” rimangono estranei al

²⁵ D’altra parte, una conferma dell’inefficacia di Camilleri nel racconto poliziesco breve è data da *Le inchieste del commissario Collura*, Pistoia, Libreria dell’Orso, 2002: un tentativo non riuscito di creare un nuovo personaggio seriale.

²⁶ Cfr., per esempio, N. VALLORANI, *Lo sguardo di Telemaco. Camilleri e i giallisti italiani*, in *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*, op. cit., pp. 299-312.

²⁷ Malgrado i contributi pienamente autoriali (ma visti come episodici) di Gadda, Sciascia, Soldati, Buzzati, Pontiggia; malgrado le pagine critiche di studiosi di provenienza accademica come Petronio, Guagnini e Cremante; malgrado le tante opere, di non sottovalutabile qualità letteraria e già disposte verso la serialità, di scrittori come De Angelis, Scerbanenco, Veraldi, Macchiavelli.

²⁸ Il quale, sia detto incidentalmente, è stato anche allievo di Camilleri all’Accademia Silvio D’Amico.

noir, c'è un romanzo non seriale come *La rizzagliata*²⁹ che dimostra come Camilleri sia ben capace, se vuole, di scrivere anche un *noir* di robusto spessore. Dove non mancano – sempre per parlare di “caratteri” tipici del genere *noir* – il protagonista intelligente ma manovrato da chi è più intelligente e/o potente di lui; la *dark lady* capace di battere, al momento opportuno, in prudente ritirata; il personaggio vicario che vuol prendere il posto del suo superiore gerarchico; il confidente malmostoso che farà una brutta fine; il politico potentissimo e spietato che, da vecchio, riscopre umbratili tenerezze familiari; la segretaria occhiuta e dal cuore d'oro; la rete di amici ruvidi e sinceri pronta a soccorrere il protagonista ma agendo nell'ombra; il magistrato/poliziotto arrivista che viene sbugiardato dal *detective* dilettante. E, in più, una Palermo del tutto priva di risarcimenti letterari e di colore locale, realisticamente preda di una classe politica duttile e onnipotente legata a filo doppio a una mafia “dei colletti bianchi” pressoché invisibile. Un romanzo, *La rizzagliata*, che non lascia in bocca il sapore della pasta ai ricci di mare e dei baci di una fidanzata ligure, ma un acre e inamovibile sapore di polvere e sangue, come un vero *noir* di alta scuola deve saper fare.

Giuseppe Traina

Parole-chiave: comico; oralità; poliziesco.

²⁹ Pubblicato da Sellerio nel 2009.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni