

*I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica**

Normalmente, nei lavori generali che trattano lo studio scientifico della lingua, manca una descrizione esauriente della nozione di *metalingua*; laddove viene menzionata, viene semplicemente indicata come una lingua usata per parlare della lingua (“language for talking about language” per es., in Crystal 250). *Metalinguistico*, secondo il *Dizionario di linguistica* di Giorgio Raimondo Cardona, ha due accezioni: nella prima, la parola si riferisce “a ciò che ha per oggetto il linguaggio” (viene dato l’esempio di un testo di grammatica o quando chiediamo spiegazioni sul significato di una parola mal capita o ignota); nella seconda accezione, significa “lo studio delle relazioni reciproche tra il comportamento linguistico e gli altri tipi di comportamento umano, esteso fino a comprendere le relazioni tra tutto l’universo del discorso e il resto di una cultura (ingl. *esolinguistics*). “Nel dizionario virtuale *Lexicon of Linguistics* si fa distinzione tra object language (language as object) e meta language (language as medium): “Object language and meta language can be the same, e.g. ordinary English, but they always differ in function. If we cannot detect any meta language in a sentence, there is no object language either.” (www2.let.uu.nl/UIL-OTS/Lexicon). Ma qui sembra che la definizione sia talmente estesa che non ha senso applicarla. È risaputo che sia Roman Jakobson che Charles Hockett annoverano tra le varie funzioni che la lingua assume nel contesto comunicativo anche quella metalinguistica (per un commento si veda Coupland e Jaworski 2004). Di recente, “metalingua” è oggetto di studio approfondito nelle pubblicazioni che trattano della linguistica come scienza, e si è cominciato ad analizzare in profondità la funzione retorica della lingua utilizzata nei lavori linguistici soprattutto di taglio chomskyiano (Werry 2007). Perfino i sociolinguisti indagano sul ruolo che la metalingua svolge nella comunicazione sociale; è stato suggerito che l’atteggiamento definito da Giddens “reflexive modernity” si manifesta nei lavori di sociolinguistica che analizzano la funzione metalinguistica (Jaworski, Coupland, Galasinski 2004). È dato per scontato che anche chi non è linguista di professione si avvale della funzione metalinguistica della lingua: “Meta-communication is part and parcel of everyday communication and not restricted to the discourses of linguists and semioticians. Metalanguage [. . .] therefore permeates the language as

a whole.” (van Leeuwen 127). Chiaramente, chi ha a che fare come professione con la lingua, tende a osservare fatti di lingua con un taglio metalinguistico più acuto. Inoltre, secondo Jaworsky et al., metalingua ha una funzione inerentemente ideologica, perché attraverso essa si esprime l’idea della lingua non solo come è ma anche come deve essere.

La seguente analisi prende spunto da quel significato del termine metalingua che indica “la lingua che parla della lingua”, più specificamente, “Language in the context of linguistic representations and evaluations” (van Leeuwen 4). Ciò che segue fornisce alcune risposte alle seguenti domande:

- (1) perché, nei romanzi gialli, Camilleri fa considerazioni metalinguistiche?
- (2) perché questo autore usa frasi fatte sebbene faccia ripetere al commissario di odiare le frasi fatte?

Nonostante Camilleri non sia l’unico scrittore a utilizzare qualche aspetto della funzione metalinguistica – e si possono citare qui due autori contemporanei, Attilio Del Giudice in *Città amara* (in cui al protagonista piacciono gli ossimori) e il giallista Santo Piazzese – l’autore di *Porto Empedocle* è l’unico a sfruttare varie possibilità dell’uso della metalingua nei romanzi gialli.

Si potrebbe affermare che tutta la produzione giallistica di Andrea Camilleri (già dalla pubblicazione del primo romanzo e dei primi racconti) ha come scopo di portare a galla numerosi fenomeni che vertono sulla dimensione “meta-” (etimologicamente “dopo, oltre”, dal greco). Prima di tutto, l’autore ha dimostrato chiaramente il suo interesse per la **metafiction** dato che presenta nei lavori letterari anche le considerazioni che analizzano le caratteristiche del romanzo giallo, il ruolo dell’autore e del protagonista e i doveri reciproci di queste due funzioni. L’esempio più lampante appare nel racconto “Montalbano si rifiuta”, in cui l’autore fa del protagonista un complice del processo creativo. 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.

I seguenti tre esempi danno un’idea concreta del primo processo metalinguistico, quello nascosto e velato, esemplificato nei romanzi che hanno come protagonista il commissario Montalbano.

I. L'atteggiamento metalinguistico velato

1. plurilinguismo

(1)

La vampa d'agosto, p. 9

Stava dormenno che manco le cannonate l'avrebbero arrisbigliato. O meglio: le cannonate no, ma lo squillo del telefono sì.

Un omo che ai jorni nostri campa in un paisi civilizzato come il nostro (ah ah) se percepisce nel mezzo del sonno del botte di cannonate, certamente le scangia per truniata di temporale, spari per la festa del santo patrono o spostamento di mobili da parte di quei garrusi che abitano al piano di supra e continua bellamente a dormiri.

(2)

La vampa d'agosto, p. 148–49

“Prendo atto di quello che ha appena detto e ne trarrò le debite conseguenze” disse Montalbano.

“Che significa?” Spiò Dipasquale strammato.

Più che il tono di minazza, l'aviva 'mpressionato la parlata in stritto taliano del commissario.

Dalla prospettiva più generale, mischiando due o più lingue o varietà di lingue, l'autore incentra l'attenzione del lettore sulle varietà delle lingue utilizzate, senza però offrire un commento esplicito.

Si sa che uno degli scopi di Camilleri è in gran parte l'effetto ludico – dati i suoi comportamenti di tragediatore e da tragediatore (La Fauci 2001, 2003). Trovando nel testo più di una varietà linguistica, comunque, l'attenzione del lettore è irrimediabilmente incentrata sulla lingua per il semplice fatto di fermare, nel corso della lettura, il flusso regolare che segue il ritmo di una lingua sola e di dover tenere conto di più varietà linguistiche.

In effetti, la prima costatazione sui romanzi gialli di Camilleri da parte dei lettori verte sulla veste linguistica di queste opere. Per chi legge, dunque, l'impatto plurilingue si rivela in vari modi contraddittori: alcuni lettori abbandonano il libro perché “non capiscono il siciliano”; altri, invece, colgono l'occasione che gli si presenta e trattano la lettura come parte integrante dell'indagine che stanno gustando anche linguisticamente.

2. lingua di Catarella “catarellese”

(3)

La gita a Tindari, p. 140

“Un incendio?”

“Sissi. E macari in centio doloroso, come disse il pomperi. E il dottor Augello ci antò con i colloqui Gallo e Galluzzo, datosi che Fazio non si trovavasi”.

(4)

Il cane di terracotta, p. 131

Catarella, appena Montalbano varcò la soglia, gli spiò affannato cosa doveva rispondere alle centinaia di telefonate di giornalisti che volevano parlargli.

“Tu dici che sono andato in missione”.

“E che si fece missionario?” fu la folgorante battuta di spirito dell’agente che si fece una grossa risata solitaria.

Gli esempi 3 e 4 affermano che oltre al plurilinguismo come un particolare modo dell’espressione linguistica, nei romanzi montalbanici viene presentata un’altra lingua costruita a tavolino, scherzosa, specchio del personaggio Catarella. Numerose frasi del “catarellese” giocano con l’idea del miscuglio di stili, con incroci di significati e di forme, vicinissimi agli esempi di quella varietà che i linguisti chiamano “l’italiano popolare” (Cortelazzo).

3. parafrasi e traduzioni, sinonimi, attenzione al significato delle parole, stile

(5)

Il cane di terracotta, p. 68

(Conferenza stampa – Montalbano impapigliato e Zito gli viene in aiuto)

“Cos’è una tabisca?”

Se l’erano mangiata tante volte insieme, quindi Zito gli stava tirando un salvagente. Montalbano agguantò. Tornato di colpo sicuro e preciso, il commissario s’addentrò in una dettagliata descrizione di quella straordinaria pizza multisapore.

(6)

Il cane di terracotta, p. 188 (la sorella di Gegè)

“T’arricordi quanto era tinto?”

Tinto, cattivo bambino, discolo.

(7) p. 129

Ai loro piedi strisciavano centinaia di chiocciole delle specie più diverse, vignarole, attuppeddi, vavaluci, scataddrizzi, crastuna.

(8) p. 131

Il giornale [...] che si stampava a Catania era aperto magari alla tesi dell’omicidio senza trascurare quella del suicidio, tant’è vero che titolava: Doppio suicidio o duplice omicidio?, attribuendo misteriose e vaghe distinzioni tra duplice e doppio.

(9) p. 100–101

“Mi perdoni, certamente lei ignora il tenore della telefonata”.

“Non solo non ignoro il tenore, ma conosco anche il baritono, il basso e la soprano!”

(10)

Il ladro di merendine, p. 84–85

(Montalbano con la signora Palmisano vedova Lapecora)

“Non ci sono ancora passato [dall’ufficio]. Sono venuto qua di testa mia”.

“Allora è un caso di cleptomania” concluse la signora.

Per un attimo il commissario strammò, poi capì che quella intendeva dire telepatia.

(11)

La voce del violino, p. 20

“Lo sai che il Questore è un nobile?” fu la prima cosa che gli disse Mimì Augello vedendolo.

“È un giudizio morale o un fatto araldico?”

“Araldico”.

(12)

La gita a Tindari p. 68

Allora perché acconsentiva all'ipotesi di Mimì? Per tenerlo buono? Qual era il verbo italiano giusto? Ah, ecco: blandirlo.

(13) p. 264 (stile burocratico: Montalbano a Augello)

“Che significa che devo scriverlo bene [il rapporto]?”

“Che lo devi condire con cose come: ‘recatici in loco, eppertanto, dal che si evince, purtuttavia’. Così si trovano nel loro territorio, col loro linguaggio, e pigliano la facenna in considerazione”.

(14)

Il giro di boa, p. 36

“Vorrei conferire con il signor Questore”.

Conferire! Montalbano si disprezzò. Ma quando si aveva a che fare coi burocrati la meglio era parlare come loro.

(15) p. 36

Appena decideva di dare, anzi rassegnare, così abbisognava dire, le dimissioni, qualichì cosa si metteva di traverso.

(16)

La forma dell'acqua, p. 96

Il funerale – stava raccontando lo speaker della stazione locale – aveva toccato punte emotive altissime [. . .] Una folla di almeno duemila persone aspettava sul sagrato che uscisse la bara per scoppiare in un caldo e commosso applauso. “Caldo va bene, ma com'è che un applauso si commuove?” si chiese Montalbano.

(17)

Il campo del vasaio, p. 96

Maturo, anziano, di 'na certa età, non più giovane, in avanti negli anni: tutti modi per addolcire ma non per modificare la sostanza del fatto, e cioè che lui stava addivintando, irrimediabilmente, vecchio.

(18)

La vampa d'agosto, p. 21

Pativa di quella che è chiamata con una parola difficili, aracnofobia, e che in parole semplici significa irragionevole e incontrollabile scanto di ragni.

(19) p. 164

“Pronto? Chi è?”

Come, chi è? Non lo poteva leggiri supra il display o comu minchia si chiamava il nummaro di chi la cercava?

(20) p. 172 (Adriana e Montalbano)

“Dio mio, ma parlate allo stesso modo! Quasi con le stesse parole! Ma vi fanno seguire un corso speciale?”

Montalbano si sintì a un tempo offiso e liberato. Offiso per essiri stato paragonato a Tommaseo e libirato pìrchì aviva capito che alla picciotta non piacivano formalismi, la facivano ridiri.

Si era salvato in corner.

(21)

L'età del dubbio, p. 197 (Bonetti-Alderighi e Montalbano)

“Ora risponda a una mia domanda ma senza tergiversare, senza divagare, senza...”.

“... deviare, nicchiare, temporeggiare, barare?” suggerì a raffica Montalbano che manco il dizionario dei sinonimi.

Questa terza area dell'atteggiamento metalinguistico velato viene esemplificata dal fatto che Camilleri per necessità di chiarezza utilizza parafrasi e traduzioni per assicurare una comprensione completa delle parole o delle fasi che i lettori troverebbero di difficoltosa decodificazione. Inoltre, l'autore incentra l'attenzione del lettore sull'uso e sul significato delle parole, soprattutto mediante sinonimi, e in quel modo indica indirettamente le differenze di significato tra due parole di due lingue diverse o tra due sinonimi.

Questi tre esempi – mistilinguismo, catarellese, e parafrasi/traduzione/definizione – sono aspetti per così dire generali del processo metalinguistico, dove il ragionamento sulla lingua è nascosto dietro esempi concreti ma vistosi della lingua stessa. Al lettore viene presentata la possibilità di pensare alla lingua, di fare considerazioni metalinguistiche personali senza rendere ovvio il confronto tra varietà linguistiche; si chiede indirettamente al lettore di rendersi conto degli atteggiamenti che possiede nei confronti delle varietà utilizzate. Se è vero che l'atteggiamento metalinguistico è soprattutto politico (i.e. ci fa pensare alla lingua come deve essere), quale miglior modo di proporre questo tipo di pensiero se non nell'ambito di un giallo?

Oltre a questo uso velato di considerazioni metalinguistiche, nei romanzi di Camilleri sono frequenti altri due tipi, evidentissimi, di riflessioni metalinguistiche ovvie, non velate, non nascoste. Il primo tipo consiste nell'uso di terminologia grammaticale a cui fa ricorso soprattutto Montalbano quando osserva parole singole degli interlocutori. Il secondo tipo riguarda l'uso delle frasi fatte da parte dei personaggi e le reazioni soprattutto negative riguardo queste che Montalbano dimostra ogniquale volta vengono utilizzate.

II. La comunicazione metalinguistica

1. Terminologia grammaticale, metalingua grammaticale

(22)

La forma dell'acqua p. 82 (una conversazione con il giornalista Zito)

"Vieni in cucina, dammi una mano d'aiuto. E intanto ti faccio la prima domanda: sai dire improcrastinabilità?"

"Ma ti sei rincoglionito? Mi fai fare da Montelusa a Vigata a scapicollo per domandarmi se so dire una parola? Comunque, che ci vuole? È facilissimo".

Ci provò, tre o quattro volte, sempre più ostinandosi, ma non ci riuscì, ogni volta s'impappinava peggio.

"Bisogna essere abili, molto abili" disse il commissario pensando a Rizzo, e non si riferiva solo all'abilità dell'avvocato nel dire disinvoltamente degli scioglilingua.

(23)

La gita a Tindari, p. 130

"Minchia!"

"Questo tuo gentile eufemismo mi fa intendere che hai finalmente capito l'importanza della questione" fece il commissario parlando come un libro.

(24) 135–36 Montalbano e il Questore

"Lo so, lo so, signor Questore" fece "ma se lei potesse capire come io sia dilaniato tra il mio dovere da una parte e la parola data dall'altra. . ."

Si congratulò con se stesso. Quant'era bella la lingua italiana! Dilaniare era proprio il verbo che ci voleva.

(25)

La forma dell'acqua p. 101 (il primo contatto con Ingrid)

"Non sei Giovanni".

"No".

"Allora chi sei?"

"Sono un commissario di Pubblica Sicurezza, mi chiamo Montalbano".

"Uh, che bello! Un poliziotto! Che vuoi da me?"

Aveva mantenuto il tu, magari se sapeva che parlava a una persona che non conosceva. Montalbano decise di restare al lei.

(26)

L'odore della notte, p. 24

"Montalbano, lei è siciliano, ma almeno a scuola avrà studiato l'italiano. Lo sa il significato dell'avverbio immediatamente?"

"Aspetti un attimo che me lo ripasso. Ah, sì. Significa "senza interposizione di luogo e di tempo". C'inzertai, signor Questore?"

(27)

Il ladro di merendine, p. 151 (Livia di François)

"Sai, Salvo? Ci ha messo due ore soltanto a risolverlo".

Il soggetto era ommesso, ma era chiaro che si stava parlando di François, ex ladro di merendine e attualmente genio di famiglia.

(28)

La forma dell'acqua, p.164

Appena in ufficio, Fazio gli comunicò che gli operai della fabbrica del sale, che erano stati tutti messi in mobilità, pietoso eufemismo per dire che erano stati tutti licenziati, avevano occupato la stazione ferroviaria.

(29)

Il campo del vasaio, p. 53 (Pasquano e Montalbano)

"Amico mio, ho dovuto ricomporre il corpo. Era stato depezzato, lo sapeva?"

"Sì" arrispu'nni Montalbano con un surriseddru.

"E la cosa la diverte?"

"No, mi ha divertito il verbo che ha adoperato".

"Depezzare? È per mantenermi al passo coi tempi. Oggi si dice accusi. Ma se vuole, posso adoperare altri verbi: squartato, macellato. . .".

"Diciamo fatto a pezzi. Tanti?"

(30)

La vampa d'agosto, p. 142 (Pasquano e Montalbano)

". . . Troppo tempo è passato. Ma da certi segni minimi, sarei per il sì. Ripeto: sarei, condizionale".

"Insomma, non se la sente di passare dal condizionale a un tempo verbale come il presente indicativo".

Spesso, le osservazioni metalinguistiche hanno un rapporto stretto con la direzione dell'indagine: o Montalbano si fida della testimonianza del personaggio indagato perché questi usa la lingua consone alla *Weltanschauung* del commissario, o Montalbano non si fida e dunque il personaggio viene indagato con più attenzione.

La metalingua grammaticale include la terminologia linguistica della grammatica tradizionale, per es., termini tipo "verbo", "condizionale", "avverbio", "eufemismo", "sinonimo".

Comunque, per quanto riguarda le considerazioni metalinguistiche nei romanzi gialli, l'aspetto più interessante riguarda il fatto che il protagonista, commissario della polizia di stato, viene definito anche linguisticamente, in particolare, come un individuo che detesta non solo il linguaggio burocratico ma soprattutto le "frasi fatte".

Sebbene non venga data la definizione di quello che, secondo Camilleri e secondo il suo personaggio, vuole dire "frase fatta", gli esempi ne danno un'idea abbastanza chiara, presente sui grandi dizionari della lingua italiana. Si suppone spesso che *frase fatta* sia diversa dal modo di dire e dal proverbio per la sua altissima frequenza d'uso e per l'usura che questa frequenza causa al significato dell'espressione, anche se poi non è sempre facile distinguere la frase fatta dal modo di dire. Luciano Satta, nell'Introduzione al suo *Alla scoperta dell'acqua calda*, definisce luogo comune nel seguente modo: "Esso è quella parola o espressione, o espressione fabbricata intorno a una

parola, a cui si ricorre per comodità di scrittura, perché ce la troviamo già pronta; frase *fatta* perché confezionata anzi preconfezionata, escogitata chissà da chi e chissà quando, e consolidata da tutti coloro che l'hanno giudicata ora efficace ora soltanto agevole. Esso si identifica spesso con una figura retorica, metafora metonimia similitudine iperbole eccetera [...]" (p. 6). Che la definizione di che cosa costituisce la frase fatta non sia facile è comprovato dal fatto che i linguisti si stanno prodigando da parecchi anni per trovare elementi di forma, di significato e di funzione che possano stabilire con precisione lo status scientifico delle frasi fatte (Gries 2008:6, Čermák 2001). Interessante è pure il fatto che in ogni lingua, i termini utilizzati per riferirsi alle frasi fatte possiedono vari sinonimi (italiano: *locuzioni, modi di dire, luoghi comuni, immagini fraseologiche, sintagmi fissi, nessi fissi, lessemi composti, formule prefabbricate, ecc.*; inglese: *idioms, phraseologisms, phrasemes, platitudes, commonplaces, clichés, ecc.*).

Nei romanzi gialli, le frasi fatte fanno parte sia della descrizione dell'autore onnisciente che dei pensieri (attraverso monologhi interiori) o delle conversazioni dei personaggi stessi. Spesso, l'autore commenta apertamente il fatto che è stata usata una locuzione "prefabbricata", dicendo che a Montalbano danno fastidio.

2. Frasi fatte

(31)

Il ladro di merendine p.153 riguardo François

"Oggi sono precoci" disse Montalbano e contemporaneamente santiò per la banalità dell'osservazione. Non aveva mai parlato di bambini, doveva per forza appigliarsi alle frasi fatte.

(32)

L'odore della notte p. 39–40 (Bonetti-Alderighi e Montalbano)

"Non faccia lo gnorri, Montalbano!"

Furono proprio quelle parole "non faccia lo gnorri", a scatenarlo. Odiava le frasi fatte, i modi di dire, gli facevano venire un nirbuso irrefrenabile.

Stavolta fu lui a dare un gran pugno sulla scrivania che reagì facendo crac crac.

"Ma di quale minchia di libretto straparla?"

"Eh!Eh!" sghignazzò il Questore. "Abbiamo il carbone bagnato, Montalbano?"

Sentì che se dopo lo gnorri e il carbone bagnato arrivava un'altra frase di quel tipo avrebbe pigliato Bonetti-Alderighi per il collo e l'avrebbe fatto morire assufficato. Arriniscì miracolosamente a non reagire, a non raprire vacca.

(33)

L'odore della notte p.89–90

Livia e Montalbano

"Tu la pazienza la faresti perdere a un santo".

Oddio, no! Le frasi fatte no! Correre la cavallina, mangiare a quattro palmenti, vendere la pelle d'orso prima d'averlo ucciso, con la variante incomprensibile non dire quattro se non l'hai nel sacco!

"Ti prego Livia, non parlare così!"

"Scusami, caro, ma io parlo come tutte le persone normali".

...

"Perché non è che tu dimentichi, tu rimuovi. È un'altra cosa".

Capi che non avrebbe retto a lungo quella conversazione. Oltre alle frasi fatte, ai luoghi comuni, lo irritavano le botte di psicoanalisi spicciola alle quali spesso e volentieri Livia si lasciava andare.

(34)

La pazienza del ragno, p. 100

Maria, come curriva il tempo!

E s'ammalinconi per dù ragioni: la prima era che la vicchiaia gli faciva viniri in testa pinseri banali e frasi fatte sul tipo di quella che aviva appena finito di formulare. E la raggia per aviri pinsato una banalità come quella tagliò la strata alla commozione.

(35)

La pazienza del ragno p. 135

"Lei capisce" proseguì il dottore "che la malattia di Giulia complica la situazione presente".

"In che modo?"

"Una madre è sempre una madre".

"Mentre un padre qualche volta lo è e qualche volta no?" spiò brusco il commissario che si era tanticchia urtato per quella consunta frase fatta appena sintuta.

(36)

La luna di carta, p. 112 Montalbano sulle reazioni di Elena (l'amante dell'uomo ucciso)

"Ma questa mi taglia l'erba sutta ai piedi!" pinsò Montalbano arraggiando sia pirchi aviva pinsato a una frase fatta e sia pirchi la frase fatta in definitiva corrispondeva alla verità.

(37)

p.202

Lei [Elena] addivintò giarna di colpo. Bisogna battere il ferro finché è caldo, si disse Montalbano odiandosi e per la frase fatta e per la parte del carnefice che stava recitando.

(38)

p. 222

Sapiva, finalmente, di tiniri nella mano il capo di un lungo filo, "e se ti viene in mente di chiamarlo filo d'Arianna datti una cutidrata 'n facci" intimò a se stesso, che avrebbe potuto guidarlo se non alla soluzione, almeno almeno al principio della strata giusta.

(39)

L'età del dubbio, p. 9

Era un timporali con tutte le carti in regola, celo unifromenti pittato di nivuro. . .

(40) p. 31

Ci aviva provato a scarricare l'indagine, e gli era annata mali. Però si potiva fari ancora circari d'allontanari l'amari calici, mannaggia alle frasi fatte!

(41) p.94

Possibili che tra loro d'era scattato il classico colpo di fulmine?

S'arraggiò per aviri pinsato a'na frasi fatta, ma in menti non gliene vinniro altre cchiù originali.

(42) p. 103

... la raggia d'attrovarsi dintra a un luogo comune.

(43) p. 108

Un tipo con una facci da d'è novembiro, un pizzetto crapigno e un'ariata grevia.

(44) p. 152 (Montalbano e Pasquano)

"Va bene, va bene. Non mi tenga sulle spine".

"Lo vede la vecchiaia? 'Na volta detestava i modi di dire e ora li adopera! . . ."

(45) p. 156

"Assolutamente no. Ma vede, tutto fa brodo".

Mannaggia! Aviva ragiuni Pasquano! Cchiù addivintava vecchio e cchiù adopirava frasi fatte!

(46)

La vampa d'agosto, p. 39

Un tempo aviva un udito che ci potiva sintiri crisciri l'erba. Mallitta l'età!

(47) p. 57

Si susi lassandolo in tridici e annò dai sò amici.

(48) p. 91

Propio l'omo giusto al momento giusto! A Montalbano vinniro 'n testa na gran quantità di modi di diri: dalla padella nella brace, tra l'incudine e il martello . . . Si arraggiò con se stesso per l'ovvietà dei sò pinseri.

(49) p. 236 (Adriana Morreale e Montalbano)

"... Ti voglio bene".

"Anch . . .".

"Che hai detto?"

"Ancora. Ho detto ancora. A una mosca noiosa che mi passeggia sul naso".

(50) p. 257

Tiene quattro dita di pilo supra la panza.

(51) p. 143

"Per tutti questi lunghi anni hanno sempre sperato che la figlia fosse viva...Sa come si usa dire? Che la speranza . . ."

“... è l'ultima a morire” completò Montalbano... santianno mentalmente per la frase fatta.

Sorge spontanea la domanda perché a Montalbano diano fastidio le frasi fatte. La risposta ovvia indica che queste frasi sono logore ed ormai non hanno la forza dell'espressione fresca e concisa. Ma le ragioni sono molto più profonde di questa. Prima di tutto, il significato della frase fatta non si capisce dalla somma dei significati delle parole utilizzate in essa: e al commissario Montalbano piace la semplicità e chiarezza nel ragionare, non accetta l'offuscamento delle idee. La frase fatta non ha una relazione univoca con la situazione in cui viene utilizzata, dunque, ha aspetti semantici nebulosi. Inoltre, la locuzione prefabbricata non fa venire in mente al parlante neanche una immagine precisa, secondo Sabban (2008: 238): “idioms may be used holistically, without the user understanding the image or even being aware that there is an image involved. Idioms, as well as other figurative expressions, may not be semantically transparent to speakers, and even if they are transparent, using them does not require that the speaker actually subscribes to the views or beliefs on which the idioms are based.” Dunque, secondariamente, dato che a Montalbano non piace mentire soprattutto a se stesso, usare le frasi fatte significherebbe farlo perché in quel caso userebbe una lingua per creare immagini a cui non crede.

Ora, si dà per scontato che un romanzo di qualche spessore cognitivo e emotivo e di qualità superiore, deve anche dimostrare uno stile e una lingua, un modo narrativo eccellenti e per certi versi straordinari, nuovi, originali. Per questo, ogni autore che si rispetti si guarderebbe bene dall'uso di frasi fatte. L'originalità della lingua letteraria/poetica scaturisce dal modo creativo, nuovo, di abbinare significati e dunque dalle espressioni linguistiche. Eppure, la prosa di Camilleri – nelle parti narrative soprattutto – non solo abbonda di espressioni congelate (sia italiane che siciliane), ma molte di queste vengono ripetute in tutti i romanzi.

3. Frasi fatte ripetute nei vari romanzi gialli: *avere un core d'asino e uno di lione, parere una stampa e una figura con . . . , camminare un pedi leva e l'altro metti, fare un pirtuso nell'acqua, gli smorcò un pititto lupigno, lasciare in tredici, faccia da ergastolano, carrico da undici, fare lo gnorri, finire a schifio, inzupparci il pane, pisciare fuori dall'orinale, c'era scappato il morto, alzata d'ingegno, parlare latino, pigliato dai turchi, bocca a culo di gallina, scassare i cabasisi, la montagna va da Maometto, armarisi di santa pacienza, ecc.*

In terzo luogo, c'è dunque una tensione paradossale e ironica allo stesso tempo nell'atteggiamento di Camilleri riguardo le frasi fatte. Da un lato, le fa odiare al protagonista, ma nei suoi romanzi le frasi fatte costituiscono un numero considerevole di esempi; addirittura vegono

ripetute da un romanzo all'altro in una catena ininterrotta. Sempre secondo La Fauci, questo è dovuto all'atteggiamento da tragediatore con cui Camilleri gioca in ogni scritto. Questa tensione riporta all'atteggiamento sciasciano di "disse e si contraddisse".

In quarto luogo, questa tensione ironica tra l'uso e l'odio della cosa utilizzata comprova un fatto interessante: le frasi fatte portano a un pensiero prefabbricato ma senza le frasi fatte non esiste un pensiero che può creare altri pensieri. Questo fatto viene egregiamente spiegato nel racconto "Il gioco" di Alberto Moravia dove due fidanzati cercano di parlare senza usare le frasi fatte – ci riescono, ma parlano solo di fatti ovvi e informazioni (tipo "oggi è giovedì").

In quinto luogo, è stato già notato varie volte dai critici letterari (per es., Francesco Esparmer) che lo stile di Camilleri offre un senso di familiarità ai lettori soprattutto attraverso la lingua dei romanzi, e attraverso i luoghi comuni che poi sfociano in un sentimento rassicurante della realtà che li circonda. È quasi sicuro che Camilleri vuole far riflettere, usando le frasi fatte in un modo metalinguistico, sulla ovvietà di queste considerazioni "rassicuranti".

Se, da un lato, la frase fatta è lo specchio della cultura di una nazione linguisticamente definita (e i manuali per l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera – come tutti i manuali di insegnamento di lingue straniere - hanno sempre una sezione dedicata allo studio delle frasi fatte/modi di dire/ecc. , per non citare libri ad hoc, per es., Perna 2007), dall'altro, lo scrittore dovrebbe evitare l'uso delle frasi fatte perché deve spingere l'espressione linguistica oltre quella ormai logorata dall'uso, a meno che non voglia dare alle frasi fatte una funzione connotativa. Nel caso di Camilleri, questa funzione è sempre ironica.

La sesta risposta alla domanda "Perché Camilleri usa tante frasi fatte e perché le fa odiare al commissario?" deve avvalersi dell'aiuto di una visione che prenda spunto dalla tripartita classificazione dei periodi storici: quello pre-moderno, quello moderno e quello tardo-moderno. Camilleri, nella lingua che usa e per gli atteggiamenti metalinguistici che esprime, coinvolge tutt'e tre i periodi storico-culturali. Lo stile di Camilleri è tardo-moderno: il fatto di calcare la mano sulla riflessività del soggetto su se stesso fa parte di questo periodo storico, così come ricorrere ad autocitazioni. Le opere di Camilleri sono anche moderne, nel senso di voler dare una fine ai fili della vicenda narrata, di trovare il colpevole, di porre rimedio alle ingiustizie. Ma la lingua di Camilleri è anche pre-moderna, pre-alfabetizzata (nel senso di Ong 22 e passim). Secondo Ong, "Homeric Greeks valued clichés because not only poets but the entire oral poetic world or thought world relied upon the formulaic constitution of thought. In an oral culture, knowledge, once acquired, had to be constantly repeated or it would be lost: fixed, formulaic thought patterns were essential for wisdom and effective

administration.” (p. 23). Le frasi fatte, le metafore preconfezionate, i cliché e i luoghi comuni linguistici, i proverbi, dunque, sono la base del pensiero nel mondo orale, pre-alfabetizzato. “Formulas help implement rhythmic discourse and also act as mnemonic aid in their own right. . . . Fixed, often rhythmically balanced expressions . . . are the substance of thought itself. Thought in any extended form is impossible without them, for it consist in them.” (p. 35). I personaggi dei romanzi gialli e dei racconti gialli si muovono in un mondo che spesso dimostra il retaggio pre-moderno (l’uso del dialetto locale; la poca familiarità con la lettura — tranne, ovviamente, il protagonista; la conversazione e il dialogo come fonti di conoscenza; ecc.). In questo modo, l’opera giallistica di Camilleri abbraccia le esperienze dell’umanità e le considerazioni metalinguistiche aiutano a far riflettere sulla forma del pensiero nel mondo contemporaneo. Rimane da vedere se l’autore di Porto Empedocle farà considerazioni che presentano spunti di esperienze post-umane (Pepperell 2000), che, come è da aspettarsi, si avvalgono anche esse di metafore e modi di dire.

JANA VIZMULLER-ZOCCO

York University

NOTE

*Una prima versione di questo articolo è stata presentata durante il XXIX convegno dell’American Association for Italian Studies, St. John’s University, Manhattan Campus, New York, 7 maggio 2009.

OPERE CITATE

- Camilleri, Andrea. 1994. *La forma dell’acqua*. Palermo: Sellerio.
 ——— 1996. *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio.
 ——— 1996. *Il ladro di merendine*. Palermo: Sellerio.
 ——— 1997. *La voce del violino*. Palermo: Sellerio.
 ——— 2000. *La gita a Tindari*. Palermo: Sellerio.
 ——— 2001. *L’odore della notte*. Palermo: Sellerio.
 ——— 2003. *Il giro di boa*. Palermo: Sellerio.
 ——— 2006. *La vampa d’agosto*. Palermo: Sellerio.
 ——— 2008. *Il campo del vasaio*. Palermo: Sellerio.
 ——— 2008. *L’età del dubbio*. Palermo: Sellerio.
 Cardona, Giorgio Raimondo. 1988. *Dizionario di linguistica*. Roma: Armando.
 Čermák, František, 2001. “Substance of idioms: perennial problems, lack of data or theory?” *International Journal of Lexicography*, vol. 14, No.1, 1–20.
 Cortelazzo, Manlio. 1972. *Lineamenti di italiano popolare*. Pisa: Pacini.
 Coupland, Nikolas and Adam Jaworski. 2004. “Sociolinguistic perspectives on metalanguage: Reflexivity, evaluation and ideology.” In Adam Jaworski,

- Nikolas Coupland and Dariusz Galasinski (eds.). *Metalinguage. Social and Ideological Perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 15–51.
- Crystal, David. 1997/2007. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dillon, George L. 2006. "Corpus, creativity, cliché: Where statistics meet aesthetics." *Journal of Literary Semantics* 35, 2, 97–103.
- Erspamer, Francesco. Recensione de *Il campo del vasaio* http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=libri&scheda=camilleri_campovasaio_harvard
- "Metalinguistics: Fifty Years Ago in ETC", ETC. *A Review of General Semantics*, vol. 58, No. 3, Fall 2001: 367–377.
- Gries, Stefan Th. 2008. "Phraseology and linguistic theory." In S. Granger and F. Meunier (eds.). *Phraseology. An interdisciplinary perspective*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 3–26.
- Jaworski, Adam, Nikolas Coupland and Dariusz Galasinski. 2004. "Metalinguage: Why now?" In Adam Jaworski, Nikolas Coupland and Dariusz Galasinski (eds.). *Metalinguage. Social and Ideological Perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 3–13.
- La Fauci, Nunzio. 2001. "Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri." In N. La Fauci. *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*. Roma: Meltemi, pp. 150–163.
- . 2003. "L'italiano perenne e Andrea Camilleri." In Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani (curatori). *Italia linguistica anno Mille, Italia linguistica anno Duemila*. Atti del XXXIV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana. Roma: Bulzoni, pp. 331–340.
- Lurati, Ottavio. 2002. *Per modo di dire. Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*. Bologna: CLUEB.
- Ong, Walter J. 1988. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Routledge.
- Papagno, Costanza. 2008. "Comprensione di espressioni idiomatiche: evidenze neuropsicologiche." In Michela Balconi (ed). *Neuropsicologia della comunicazione*. Milano: Springer, 121–137.
- Pepperell, Robert. 2003. *The Posthuman condition. Consciousness beyond the brain*. Bristol: Intellect Books.
- Perna, Concetta. 2007. *Espressioni idiomatiche e . . . molto di più*. New York: Edizioni Farinelli.
- Piirainen, Elisabeth. 2008. "Figurative phraseology and culture." In S. Granger and F. Meunier (eds.). *Phraseology. An interdisciplinary perspective*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 207–228.
- Reddy, Michael. 1979. "The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language." In Andrew Ortony (ed.). *Metaphor and Thought*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 164–201.
- Sabban, Annette. 2008. "Critical observations on the culture-boundness of phraseology." In S. Granger and F. Meunier (eds.). *Phraseology. An interdisciplinary perspective*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 229–241.

- Satta, Luciano. 1990. *Alla scoperta dell'acqua calda. Dizionario dei luoghi comuni della lingua italiana*. Milano: Bompiani.
- Van Leeuwen, Theo. 2004. "Metalanguage in social life." In Adam Jaworski, Nikolas Coupland and Dariusz Galasinski (eds.). *Metalanguage. Social and Ideological Perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 107–145.
- Werry, Chris. 2007. "Reflections on language: Chomsky, linguistic discourse and the value of rhetorical self-consciousness." *Language Sciences* 29, 66–87.
<http://www2.let.uu.nl/UiI-OTS/Lexicon>