



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Indagine sul giallo. Il caso Camilleri

verfasst von / submitted by

Carolina Tundo

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 792 236

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Romance Studies

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio

Univ.-Prof. Dr. Antonio Lucio Giannone

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. I
TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI.....	p. XVIII
CAPITOLO I: ANDREA CAMILLERI NEL PANORAMA LETTERARIO ITALIANO ALL'ALBA DEL NUOVO MILLENNIO	
I.1 «Uno scrittore italiano nato in Sicilia»: la parabola letteraria di Andrea Camilleri dagli anni di formazione ai primi romanzi del ciclo di Montalbano.....	p. 1
I.2 Dalla «fine della storia» al «ritorno alla realtà»: la narrativa italiana contemporanea tra postmodernismo e ipermodernità.....	p. 5
I.3 Uno scrittore «finisecolare».....	p. 13
I.4 Letteratura di consumo o letteratura dell'impegno? Traiettorie novecentesche del genere poliziesco.....	p. 24
I.5 Storia, evoluzione e prospettive del «giallo all'italiana».....	p. 35
I.6 «Un'idea di giallo»: il poliziesco di Andrea Camilleri da bestseller di consumo a modello narrativo.....	p. 44
CAPITOLO II: UNA SCRITTURA PLURISTRATIFICATA: FONTI LETTERARIE, TEMI E STRATEGIE NARRATIVE NEL CICLO DI MONTALBANO	
II.1 Fonti e modelli letterari della scrittura camilleriana.....	p. 53
II.2 Un alfiere della «neodialettalità»: Andrea Camilleri e l'idioma locale nel ciclo di Montalbano.....	p. 88
II.3 Tra «segnali di vicchiaia» e «flash accecanti»: Montalbano allo specchio.....	p. 103
II.4 «Ogni siciliano si sente scangiato»: il tema dello scambio nel ciclo di Montalbano.....	p. 109
II.5 «Attore consumato, Montalbano»: teatro e teatralità nei polizieschi di Andrea Camilleri.....	p. 113
II.6 Anacronie, anisocronie e strategie dell'enunciazione: il respiro ritmato della prosa di Andrea Camilleri nei gialli di Montalbano.....	p. 120

CAPITOLO III: UN NUOVO MODELLO NARRATIVO: IL GIALLO MEDITERRANEO DI ANDREA CAMILLERI

<i>III.1 Il paradigma mediterraneo nella narrativa contemporanea: dal noir al poliziesco</i>	p. 130
<i>III.2 «Colori chiari e caldi, il mare pigro»: il giallo mediterraneo di Andrea Camilleri</i>	p. 149
<i>III.3 Centralità della dimensione spaziale: Vigàta tra metafora e rappresentazione «più vera del vero»</i>	p. 156
<i>III.4 «“Nenti vitti, nenti sacciu”»: mafia e mafiosità nei polizieschi camilleriani</i>	p. 169
<i>III.5 «Uno che le cose le capiva»: nascita ed evoluzione del personaggio di Salvo Montalbano</i>	p. 173
<i>III.6 Sincronie e idiosincrasie: la rete relazionale del protagonista Montalbano</i>	p. 185
<i>III.7 L'«idioletto» «vivido e coinvolgente» di Camilleri tra variazioni ed escursioni linguistiche</i>	p. 197
<i>III.8 Tecniche traduttive e apparato metalinguistico nel ciclo di Montalbano</i>	p. 208
<i>III.9 Il «paesaggio verbale» e la poetica linguistica “mediterranea” di Andrea Camilleri</i>	p. 215
CONCLUSIONI.....	p. 222
BIBLIOGRAFIA.....	p. 227
ABSTRACT (Italiano).....	p. 253
ABSTRACT (English).....	p. 254
ABSTRACT (Deutsch).....	p. 255

INTRODUZIONE

Il percorso letterario di Andrea Camilleri (1925-2019) si snoda lungo un arco di tempo che copre oltre un cinquantennio e risulta notevolmente ramificato. L'esperienza dell'autore empedoclinico nel campo della letteratura italiana contemporanea, iniziato nel periodo tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento con le prime prove nel terreno della poesia e della narrativa breve, si è sviluppato seguendo diverse linee direttrici, poi confluite nell'adesione dello scrittore a due principali macro-filoni: il romanzo storico e il romanzo poliziesco. Ma il vero successo editoriale di Camilleri giunge a cavallo tra anni Novanta e anni Zero, e, più precisamente, con i titoli del ciclo di Montalbano pubblicati in tale periodo. E proprio all'analisi dei primi otto romanzi della serie di Montalbano è dedicato il nostro lavoro.¹ Ci sembra interessante, infatti, indagare sulle origini di un itinerario, conclusosi nel 2020 con la pubblicazione di *Riccardino*, che, indubbiamente, ha lasciato un segno nella più recente stagione della letteratura italiana contemporanea (cfr. § I.1), con l'obiettivo di verificare se i romanzi del *corpus* possono essere ascritti a un modello narrativo recentemente istituito, che va sotto il nome di «giallo mediterraneo».

Da un punto di vista metodologico, si è scelto di analizzare i romanzi di Camilleri qui selezionati adottando la tecnica del cosiddetto *close reading* o *lettura ravvicinata*, che, mediante un continuo raffronto con i testi, ha consentito di individuare gli elementi (contenutistici e stilistici) ricorrenti e le differenze esistenti all'interno del *corpus*. Il *close reading* rappresenta il metodo tradizionale di analisi critica di un testo letterario: «close reading [...] is also known as the equivalent of traditional research methods», ha infatti recentemente ribadito, tra gli altri, Ingeborg Van Vugt (2017, p. 36, cit. in Zavattoni, 2020, p. 109).

Stando alla definizione di questa metodologia di ricerca, offerta da Nancy Boyles (2013, pp. 36-41, cit. in Jänicke, Franzini, Cheema & Scheuermann, 2015, p. 2), il *close reading* si presenta come un accorto atto di lettura, una sorta di immersione nel «micro-universo» del testo letterario (Zavattoni, 2020, p. 115), volto a far emergere gli strati di significato più profondi di quel testo, con l'obiettivo di comprenderne approfonditamente il senso. Il concetto di *profondità* emerge anche nelle parole del già menzionato Van Vugt (2017, p. 36), che “traduce” la formula di *close reading* con la dicitura «in-depth reading», specificando che tale “lettura approfondita” deve essere applicata ai contenuti (oltre che agli elementi stilistici e alla lingua) di un testo letterario.

¹ Nel corso di questo lavoro, per riferirsi ai romanzi selezionati sono state utilizzate alcune sigle, le quali sono riportate nella *Tavola delle abbreviazioni*.

Come chiarisce David Greenham (2018), che al *close reading* ha recentemente dedicato una monografia, questo metodo di ricerca risulta applicabile alle più diverse forme di scrittura letteraria: dal testo poetico al romanzo, dal dramma al racconto, etc. Il *close reading*, inoltre, risulta una metodologia valida e affidabile anche in presenza di un insieme di testi: di fronte a un *corpus*, si procederà alla “lettura ravvicinata” di ogni singolo testo, all’interno del quale andranno rintracciate le principali «entità ricorrenti» (Zavattoni, 2020, p. 109). Successivamente, seguendo un «percorso orizzontale» (*ibid.*), si avvierà un confronto tra gli elementi emersi, con l’intento di costruire una rete di collegamenti e legami tra i singoli testi appartenenti al *corpus*.² Leggere un testo letterario *da vicino* significa, dunque, seguire una procedura ben definita. Questo *iter* consiste, da un lato, nell’individuazione, all’interno di un testo, di temi, personaggi e *pattern* centrali, nonché di specifici dettagli linguistici (perlopiù lessicali e sintattici) e stilistici (presenza di metafore e di emblemi simbolici); e, dall’altro, nella conseguente analisi sia dello sviluppo degli elementi rintracciati sia delle interazioni che tra essi si creano. Come specifica Greenham (2019, p. 3), infatti, nell’adottare il metodo del *close reading* è necessario partire dall’assunto che tutte le parole usate da un autore in un’opera letteraria acquistano un significato compiuto solo se considerate nella loro interazione. Affermando che «words get their meanings by working together», Greenham intende dire che è possibile comprendere appieno il senso di un testo letterario *se e solo se* si prendono in considerazione i *rapporti* che le parole instaurano tra di esse.

È evidente, dunque, che il metodo del *close reading* focalizza la propria attenzione sull’uso della lingua in un’opera letteraria, e può essere applicato in seno ad alcuni *contesti* specifici. Sulla scorta di Greenham (2019, p. 7), tali contesti sono stati oggetto di analisi anche nel nostro studio sul *corpus* di romanzi camilleriani. Il primo livello ad essere stato preso in considerazione è quello che Greenham ha definito come «semantico», e riguarda il significato delle singole parole all’interno di un’opera letteraria; il secondo è quello «sintattico», all’interno del quale è stato analizzato il significato di combinazioni di parole; nel «contesto tematico», invece, il ricorso al metodo del *close reading* è risultato utile a rintracciare le tematiche emergenti nei testi selezionati. Infine, il «contesto iterativo» è stato preso in considerazione per analizzare il modo in cui le ripetizioni e i motivi che costellano un’opera hanno influito sul significato dell’opera stessa; mentre, il cosiddetto «adversarial context» (Greenham, 2019, p. 7) è stato indagato per fare luce sulle modalità attraverso cui questioni di carattere storico, politico o sociale hanno agito sul testo, modificandone il senso più profondo.

Sul piano operativo, per il nostro lavoro sui romanzi del ciclo di Montalbano, sono stati seguiti e rispettati ordinatamente i passaggi di seguito descritti, tutti programmaticamente fissati, come

² Cfr. anche Grandjean (2018, p. 78), il quale sostiene la necessità di «tirer le réseau directement du contenu des documents».

vedremo, in seno a diversi contributi teorici dedicati all'applicazione pratica del metodo del *close reading*. Anzitutto, si è proceduto alla scelta di un metodo di annotazione del testo, utile a “catturare” in modo preciso e dettagliato le informazioni in esso contenute (cfr. Simpson, 2021, p. 1). Sul piano concreto, secondo quanto suggerito da Jänicke, Franzini, Cheema & Scheuermann (2015, p. 2), tale annotazione è stata realizzata attraverso l'uso di colori e stili diversi di sottolineatura, oltre che mediante l'aggiunta di commenti a margine o glosse, funzionali a chiarire o approfondire alcune specifici segmenti testuali.³ Dopo aver ultimato la fase di annotazione, si è proceduto a identificare la *voce* del testo e a individuare il probabile *lettore implicito*, ovvero l'ipotetica tipologia di lettori ai quali l'opera è destinata (cfr. Simpson, 2021, p. 2). Dopodiché, sono stati individuati i *pattern* e gli elementi dell'apparato figurale, retorico e simbolico presenti nei singoli romanzi di Camilleri, focalizzando l'attenzione sui dettagli linguistici e andando oltre il loro dato letterale. A una lettura più *approfondita*, infatti, persino le parole in apparenza scarsamente rilevanti possono risultare, nella combinazione che è stata loro assegnata dall'autore, *evocative* di idee e concetti. Il passaggio appena descritto è risultato cruciale per affrontare quello successivo: dall'analisi del linguaggio, infatti, è scaturita l'analisi “culturale”. La scelta di Camilleri di ricorrere a uno specifico *set* di parole per descrivere un determinato concetto si è rivelata portatrice di informazioni riguardanti il concetto stesso: come ha specificato Erik Simpson (2021, p. 2), «the key here is to move beyond gathering details to wondering what a given set of details tells you about the subtle meanings of a text».

Nel panorama della critica letteraria contemporanea, si registra una certa «fiducia nel potenziale di una rinnovata acquisizione teorica e pratica del *close reading*» e un «fertile riaccendersi degli studi letterari all'insegna della rivalutazione del dato formale» (Bigliuzzi & Gregori, 2014, p. 5). Ma la storia del *close reading* risale a tempi decisamente meno recenti e ha seguito traiettorie tutt'altro che lineari. Come ha notato Greenham (2019, p. vi), eccellenti esempi di applicazione del metodo del *close reading* si rintracciano in moltissimi contributi redatti, nell'arco di oltre un secolo, da critici letterari animati da obiettivi diversi e aderenti ad approcci teorici anche molto distanti tra loro.

Tra i pionieri di questa metodologia di ricerca va menzionato il britannico I.A. Richards, considerato il fondatore del cosiddetto *Practical Criticism* (1929), al quale va riconosciuto il merito di aver reso il *close reading* una pratica di ricerca accreditata presso il mondo accademico durante gli anni Venti del Novecento. L'aspetto più rilevante dell'approccio di Richards alla scrittura letteraria

³ La tecnica di annotazione adottata nel nostro studio sui romanzi polizieschi di Camilleri è dichiaratamente “analogica”, e costituisce, senza dubbio, la più “classica” tra le modalità di annotazione adoperate per applicare il metodo del *close reading*. Tuttavia, bisogna anche specificare che, attualmente, le nuove frontiere aperte dagli sviluppi dell'informatica hanno reso disponibile un nuovo tipo di annotazione, di carattere “digitale”, che si presenta come «sustainable and collaborative». Un testo, reso disponibile e condivisibile online, viene annotato da una squadra di ricercatori, che agiscono in contemporanea su di esso, inserendo i propri commenti: in tal modo, si offre al *close reading* la possibilità di trasformarsi da pratica individuale a pratica collettiva e, appunto, *collaborativa*.

consiste nel ritenere che non tanto (o soltanto) le singole parole fossero portatrici di significato, quanto la loro «inter-inanimation», ovvero l'interazione tra di esse (cfr. Greenham, 2019, p. vi). Tuttavia, esempi di *Practical Criticism ante litteram* possono essere ritenute le ricerche di Robert Graves e Laura Riding sui sonetti shakespeariani e sulla poesia modernista, condotte, nei primi anni Venti del Novecento, ricorrendo alla metodologia del *close reading*: un metodo che, come sottolinea ancora Greenham (2019, p. vii), ha consentito ai due studiosi di giungere a «vital discoveries». Dopo Richards, invece, è il suo allievo William Empson, negli anni Trenta, a dimostrare nel suo volume *Seven Types of Ambiguity* (1930) le potenzialità interpretative derivanti dall'applicazione del metodo del *close reading*. Il focus sul linguaggio, infatti, consentiva, secondo Empson, di rintracciarne i punti di «ambiguità» (o la sua «polivalenza», cfr. Muzzioli, 2016, p. 89), sui cui poteva essere esercitato il potere interpretativo del critico letterario. Si stabiliva così, accanto al *creative writing* (ovvero alla scrittura creativa letteraria), anche l'esistenza di un *creative reading*, dunque di una *lettura* creativa, basata, appunto, sul potere interpretativo del critico. Si tratta di concetti indubbiamente innovativi, e per tali motivi forse ancora poco definiti sul piano teorico; per assistere a una loro più compiuta formalizzazione teorica, infatti, bisognerà aspettare la stagione del *New Criticism* americano, «alle cui origini stanno [proprio] *Principles of Literary Criticism* di Richards, uscito nel 1924, e la cosiddetta “scuola di Cambridge”» (Luperini, 2013b, p. 72).⁴

Non è un caso, dunque, che il *close reading* raggiunga l'apice del successo, divenendo un metodo dominante negli studi di critica letteraria, proprio durante la prima metà del Novecento: ciò accade, nello specifico, grazie agli studi dei cosiddetti *New Critics*. Il gruppo riuniva alcuni critici letterari, tra i quali W.K. Wimsatt, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom e Allen Tate, provenienti da diverse “scuole” della critica letteraria, ma accomunati dall'insofferenza nei confronti di quegli approcci ritenuti “impressionistici”, “biografici” o “moralisti” che avevano a lungo tempo caratterizzato la critica letteraria a loro contemporanea e, soprattutto, dall'interesse condiviso per il *close reading* (cfr. Simpson, 2021, p. 1). Il loro approccio all'opera letteraria risulta di carattere “formalistico”: l'analisi critica, cioè, si concentra sulla ricerca di collegamenti tra i dettagli (anche i più minuti) di un testo e i suoi aspetti più ampi («even mythical», specifica Simpson, 2021, p. 1). Sulla scia di Richards e dei suoi successori, dunque, anche nelle indagini dei *New Critics* il focus è rappresentato dal linguaggio in uso nel testo letterario, e, più precisamente, dalla «molteplicità dei significati del linguaggio» (Muzzioli, 2016, p. 90). Per questi motivi, la loro analisi si concentra sulla ricerca degli esiti ironici e “paradossali”, nonché degli «us[i] figurativ[i]» della lingua (*ibid.*), resi possibili dalla sua connaturata polivalenza. Il *close reading*, insomma, viene a configurarsi, in questo

⁴ L'appellativo assegnato a questo tipo di critica deriva dal volume del 1941 di John Crowe Ransom, intitolato, appunto, *The New Criticism*.

periodo, come un modo di scoprire «the tensions and paradoxes of a text in order to find their resolution into a coherent whole» (Simpson, 2021, p. 1).

Il *New Criticism* si sviluppa, a partire dal primo dopoguerra, parallelamente ad altri filoni nel campo della critica letteraria, quali il formalismo russo e della Scuola di Praga, per raggiungere il suo apice intorno agli anni Quaranta del Novecento. Come ha sottolineato Romano Luperini (2013b, p. 73), la nascita e la circolazione di queste teorizzazioni fanno registrare uno spostamento del «fulcro dell'attenzione critica verso il linguaggio letterario, considerato nella sua autosufficienza e autoriflessività: la letteratura tende a divenire puro procedimento formale, mentre nella critica cominciano ad affermarsi metodi di tipo scientifico, descrittivo, sincronico». A quest'altezza cronologica, la diffusa «sensibilità per l'analisi del linguaggio [...] si [impone] [...] sotto lo stimolo degli sviluppi della linguistica, scientificamente fondata, proprio all'inizio del [Novecento], dallo svizzero Ferdinand de Saussure» (Muzzioli, 2010, p. 85). Come nota ancora Luperini (2013b, p. 73), «questo complessivo movimento» arriva a influenzare anche la cosiddetta *Stilkritik*, la critica stilistica, nata in Germania tra gli anni Venti e Trenta del Novecento e legata alla già consolidata tradizione di studi di filologia romanza, «sia che essa punti a ricostruire l'etimo psicologico (Spitzer), sia che miri invece a passare dai caratteri dello stile a quelli di un periodo storico (Auerbach)». E in effetti, anche il metodo di tracciamento delle «emersion[i] “espressiv[e]”», ovvero delle «spie» stilistiche care a Spitzer (cfr. Muzzioli, 2016, p. 87), si esplica nell'atto del critico di «risalire dalla descrizione dei *fatti linguistici* [...] (scelte sintattiche, morfologiche e lessicali) al nucleo originario [...] dell'opera» (Zinato, 2010, p. 70; corsivo mio). Il cardine di un'analisi svolta secondo i principi della critica stilistica, dunque, è ancora il testo letterario, da «leggere e rileggere», come raccomandava Spitzer (cfr. Muzzioli, 2016, p. 87), prestando particolare attenzione alla lingua e allo stile.

Dal 1960 e fino alla metà del decennio successivo, nel periodo segnato dalla fortuna dello strutturalismo e dal parallelo declino, negli anni del “riflusso”, della critica cosiddetta “sociologica”, si intensifica la propensione della critica letteraria verso un «atteggiamento *analitico*, teso a rintracciare gli elementi “oggettivamente” costitutivi [di un testo letterario] e le loro “oggettive” relazioni» (Zinato, 2010, p. 86). In particolare, con lo strutturalismo, il testo è visto come un'entità chiusa in sé stessa, da analizzare attraverso lo studio dei *significanti* in esso contenuti, e attraverso la misurazione del tasso figurale e retorico rintracciabile al suo interno. È proprio in questo frangente temporale, durante il quale «queste tendenze privilegianti l'analisi linguistica e stilistica si coagulano in sistema, fanno corpo organico e diventano largamente egemoni nell'Occidente» (Luperini, 2013b, p. 73), che viene “reciso” il legame tra il testo letterario e la storia e la società. Se, per lo strutturalismo:

tutto è segno, non solo i linguaggi veri e propri ma anche le espressioni non verbali, l'abbigliamento, l'immagine pubblicitaria, le buone maniere [...], allora, non c'è più bisogno di correlare il segno a qualcosa di esterno ad esso. Se la lingua, in quanto indispensabile ai rapporti interumani, «contiene la società», l'esigenza di riferire la letteratura alla vita sociale viene automaticamente a cadere (Muzzioli, 2016, p. 95).

Gérard Genette tenterà di «uscire dalle strettoie del metodo strutturale» (Muzzioli, 2016, p. 96): egli tenta di opporsi alla concezione di testo «come struttura interna, od ordine *chiuso*» (Luperini, 2013b, p. 74), facendosi promotore di una metodologia di ricerca volta a individuare le relazioni esistenti tra testi letterari diversi (la cosiddetta *intertextualità*). Ma «i primi segni di crisi interna del campo strutturalista» possono intravedersi nel volume *Critica e verità* di Roland Barthes, pubblicato nel 1966, nel quale l'autore dichiara l'impossibilità, da parte della critica che basa la propria ricerca sull'analisi del linguaggio, di spiegare *in toto* il significato dell'oggetto della sua ricerca, ovvero il testo letterario. Per queste ragioni, può soltanto configurarsi come «un prolungamento del testo (una “perifrasi”, dice Barthes, non una “traduzione”»)» (Muzzioli, 2016, p. 97).

Ma il declino di questa teoria critica è ancora di là da venire. E se, in Francia, lo strutturalismo «tende a un formalismo astratto e astorico» (Luperini, 2013b, p. 74), nel campo della critica in Italia, segnata dalla lezione crociana e dei maestri dello storicismo, e già allenata, ancora prima dell'ondata strutturalista, all'utilizzo di metodi di analisi oggettivi e descrittivi, derivanti dall'esempio di Gianfranco Contini e dallo stretto legame instauratosi in Italia tra critica stilistica e filologia, si registra una reazione più cauta ai dettami dello strutturalismo europeo (cfr. Zinato, 2010, p. 69). Già Contini, sulla scorta della *Stilkritik* di matrice spitzeriana, aveva sostenuto e applicato nei suoi studi un metodo critico basato sull'attenzione bilanciata sia «alla partitura linguistica di un testo» sia al rapporto esistente tra le forme e le idee. È ben nota, infatti, la sua massima secondo cui lo stile rappresenta «il modo che un autore ha di conoscere le cose, per cui, ogni posizione stilistica, o addirittura grammaticale, è una posizione gnoseologica» (cfr. Zinato, 2010, p. 72).

E proprio a uno degli allievi di Contini, Cesare Segre, si deve la fondazione di una teoria strutturalista tutta italiana, che prova a «collegarsi alle tradizioni storiciste e filologiche del nostro paese e [...] a riprendere le forme di studio semantico della cultura diffuse in Europa da Lotman e dalla scuola russa di Mosca-Tartu» (Luperini, 2013b, p. 74).⁵ Sin dal titolo di un suo volume pubblicato nel 1963, *Lingua, stile e società*, risulta evidente lo sforzo di Segre di «riattiva[re] l'interesse verso la storia» (Muzzioli, 2016, p. 106), di «coniugare l'attenzione alle *strutture* linguistiche e formali con la centralità della *storia*, il termine chiave dello storicismo e della filologia»

⁵ Con la comparsa delle teorizzazioni critiche a carattere semantico-semiotico, infatti, anche in seno allo strutturalismo si fa più evidente il tentativo di un avvicinamento verso la spiegazione di un testo.

(Zinato, 2010, p. 84). Anche nella metodologia applicata allo studio dei testi letterari da un altro allievo di Contini, Pier Vincenzo Mengaldo, si registra una certa attenzione riservata al reperimento di «dettagli linguistico-stilistici» (Zinato, 2010, p. 90), ma tali campionature non rimangono confinate entro i limiti della descrizione, dell'esposizione – insomma, dell'autosufficienza di un'analisi puramente formale o formalistica. I dettagli, infatti, risultano funzionali a sottolineare che «negli scrittori italiani contemporanei il rapporto con la società [...] e con le strutture dell'inconscio [...] si pone sempre nei termini di una scelta linguistica» (Zinato, 2010, p. 90).

Da un punto di vista metodologico, dunque, restano saldi (tanto nella versione dello strutturalismo proposta da Segre, quanto nel metodo critico adoperato da Mengaldo) tutte quelle tecniche di analisi del testo basate sul linguaggio, che è ancora considerato il «veicolo fondamentale, anzi unico della comunicazione [letteraria]» (Segre, 1985, p. 23). Parallelamente, in Italia e all'estero, a partire dagli anni Settanta fino agli Ottanta, il metodo del *close reading* cessa di essere una metodologia di ricerca chiusa in sé stessa, e diventa la pratica operativa di base per gli studi di critici di diverso orientamento teorico: le ricerche di molti interpreti, da Jacques Derrida a Julia Kristeva, da Christopher Ricks a Helen Vendler, sono accomunate proprio dall'interesse per la naturale «plurivocità» del linguaggio, al quale possono essere assegnati significati diversi, tali da consentire l'esercizio di indagini critiche ricche e solide (cfr. Greenham, 2019, p. vi). Allo stesso modo, risulta confermata la centralità del testo letterario all'interno delle analisi letterarie, che richiedono un confronto serrato e diretto dei critici con la pagina scritta.

A partire agli anni Ottanta in poi, tuttavia, in seguito all'avvento di teorie *reader-oriented* come il decostruzionismo e alla crescita esponenziale del potere dei *mass-media*, lo spirito critico sembra subire un depotenziamento, una «polverizzazione» (Zinato, 2010, p. 87).⁶ In questo scenario, nel campo della critica letteraria italiana, è Cesare Segre, nel volume del 2001 *Ritorno alla critica*, a suggerire un *ritorno* alla «*maestà del testo*», considerato «tutto il nostro bene» e coincidente «nella sua maestà [...] con la verità» (Segre, 2001, p. 99).

In tempi recentissimi, invece, specialmente grazie ai nuovi strumenti informatici messi a disposizione dalle Digital Humanities, ha preso piede una nuova metodologia di ricerca, basata non sulla *vicinanza* al testo, come auspicava Segre, bensì sulla *distanza*. Si tratta del metodo del *Distant Reading*, approntato da Franco Moretti nel corso di oltre un ventennio, a partire dal volume «*Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998) fino alla serie, iniziata nel 2011 e non ancora conclusa, degli *Stanford Literary Lab Pamphlets*» (Mossa, 2016, p. 1). Fondato sull'idea, apparentemente «paradossale», che sia necessario imparare a *non leggere* i testi («not to read», Moretti, 2000, p. 57)

⁶ Una sorta di «requiem» per la critica contemporanea si ritrova anche nel volume di Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, pubblicato da Einaudi nel 2005.

per riuscire a comprenderli nella loro interezza, il metodo del *distant reading* consiste nella selezione di un *corpus* di opere vastissimo (in termini numerici e di “copertura” cronologica), che vengono digitalmente processate da specifici software. I testi del *corpus*, dunque, vengono analizzati (prevalentemente sotto il profilo linguistico) da tali software, che restituiscono una serie di analisi quantitative, e vengono resi analizzabili dal critico, senza che questi li abbia preliminarmente letti. In tal modo, secondo Moretti, è possibile trarre delle conclusioni *oggettive*, non “inficciate” dallo sguardo *soggettivo* del critico stesso.⁷

La coniazione della formula “*distant reading*” si gioca evidentemente sull’opposizione con il metodo del *close reading*, nella cui impostazione Moretti rintraccia alcuni limiti:

1) il “pensiero tipologico” implicato nella lettura ravvicinata (cioè l’assunto secondo il quale la rappresentatività di un’opera giustifica l’esclusione delle altre); 2) l’assemblaggio di tali opere rappresentative in canoni piccoli e limitati dal punto di vista politico e culturale; 3) il presupposto “teologico” della lettura tradizionale, vale a dire il bisogno dei lettori specializzati di giustificare la gerarchizzazione della produzione letteraria con assunti anti-razionalistici che attribuiscono soltanto ad alcune opere la capacità di rappresentare in forma letteraria il contesto storico-sociale che le ha generate (Mossa, 2016, p. 4).

Eppure, già in *Atlas* (1998), era stato lo stesso Moretti a dichiarare la necessità di una compenetrazione tra i due metodi e tra i valori ermeneutici di *closeness* e *distance*: se, infatti, la lettura ravvicinata poteva consentire l’individuazione di alcuni caratteristici dati formali di uno o più testi, la lettura “distanziata”, basata sui dati, poteva confermare le “intuizioni” del critico-lettore.

A ben vedere, in effetti, la necessità del dialogo tra *close* e *distant* di cui parla Moretti può essere considerata una sorta di evoluzione della proposta avanzata, in Italia, dagli allievi della “scuola” continiana Segre e Mengaldo, i quali avevano basato le proprie analisi critiche proprio sulla dialettica tra il reperimento degli elementi formali (linguistici e stilistici) di un testo e la messa in relazione di quegli elementi con il contesto (sociale, politico) che li aveva generati. E d’altronde, guardando al passato e alla storia della critica letteraria, non solo le correnti basate, per tradizione, sulla lettura dei testi (si pensi alla stilistica e al formalismo classico, al *New Criticism*), ma neanche quelle «che attribuivano alla lettura finalità diverse dalla interpretazione soggettiva, come il marxismo, la psicanalisi, il post-strutturalismo e l’universo dei *cultural studies*» hanno rinunciato all’atto della lettura (cfr. Mossa, 2016, p. 12). Peraltro, anche ammettendo i limiti (o le *défaillance*) dello sguardo soggettivo, il *close reading* ribadisce l’importanza del testo come un oggetto di studio

⁷ Di recente sono stati dedicati al metodo del *Distant Reading* i volumi *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, di Franco Moretti (Roma: Carocci, 2020), e *Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura*, a cura di Francesco De Cristofaro e Stefano Ercolino (2021), uno studio, edito sempre da Carocci, incentrato sull’attività critica di Moretti.

«indiscutibile», e «analizzabile secondo una pratica accettata dal senso comune (la lettura a fine interpretativo)» (Mossa, 2016, p. 12).

Per quanto riguarda la critica mossa da Moretti al *close reading*, relativa alla difficoltà materiale di «leggere tutto da vicino» e alla conseguente necessità di delimitare il *corpus* di testi a un numero ridotto di elementi, selezionati secondo criteri soggettivi, è possibile obiettare che la scelta di qualsiasi *corpus* è dettata da «decisioni operative in un certo contesto di ricerca» (Giuliano & La Rocca, 2008, p. 26). D'altronde, il *corpus* è, per definizione, «un insieme ragionato di testi che corrispondono ad un obiettivo e quindi a precise ipotesi di ricerca» (*ibid.*). Esistono, inoltre, alcune linee guida che intervengono in aiuto del ricercatore durante la fase di assemblaggio di un *corpus*, e che sono state seguite anche in sede di selezione dei romanzi camilleriani analizzati nel nostro lavoro.

Dopo aver chiarito gli *obiettivi* della ricerca, la scelta dei romanzi di Montalbano da includere nel nostro *corpus* è stata effettuata sulla base del loro grado *rappresentatività* in relazione agli obiettivi prefissati e delle *caratteristiche testuali* dei romanzi selezionati, queste ultime scaturite principalmente dalla collocazione cronologica delle stesse opere. Seguendo tali criteri, è stato creato un *corpus* “chiuso”, «delimitato [...] nella sua incompletezza dichiarata», il quale, d'altra parte, “fotografa” un preciso stadio della parabola narrativa di Camilleri e che è stato analizzato, «senza alcuna pretesa di generalizzazione» (Giuliano & La Rocca, 2008, p. 26), applicando il metodo del *close reading*.

Sebbene, come ha notato Jonathan Culler (2010, p. 20) per lungo tempo sia stato arduo rintracciare l'origine di questa metodologia di ricerca, e sia mancato un vero e proprio “manifesto” che definisse in modo inequivocabile questa pratica metodologica, il metodo del *close reading* ha alle spalle una tradizione lunga e solida, e rappresenta un approccio tuttora valido per cimentarsi nell'analisi di un testo letterario, nonostante quanto abbiano affermato alcuni detrattori. Nel corso del tempo, infatti, ha dimostrato di sapersi evolvere e di essere duttile, come dimostrano le applicazioni di questo metodo in seno a numerosi studi critici di diversissima impostazione teorica. Già nel 1941, quando uno degli esponenti del *New Criticism*, John Crowe Ransom, accusava l'allievo di I.A. Richards, William Empson, di «leggere a distanza troppo ravvicinata» e di essersi eccessivamente concentrato «sul dettaglio minuto (*poetic texture*) senza considerare *larger structures*», il *close reading* dimostrava di saper accogliere il concetto di *distanza* non come un *disvalore*, bensì come un «valore alternativo con cui limitare gli “eccessi” di vicinanza» (Mossa, 2016, p. 13). Da allora, si è andato riducendo sempre più l'«individualismo della *closeness*», in favore di un posizionamento dello sguardo critico a metà strada tra «l'analisi intensiva dei tratti formali» e l'astrazione di quegli stessi dati «come simboli esistenti oltre i confini della singola opera» (Mossa, 2016, pp. 13, 15), senza, tuttavia, ridurre questo processo di astrazione a una mera spiegazione *quantitativa* dei dati. Il

contributo del critico e le sue capacità di interpretazione *qualitativa*, infatti, hanno conservato intatto il loro «valore determinante». Da allora, anche il metodo del *close reading* ha avuto una sua evoluzione teorica, e, per usare le parole di Cleanth Brooks (1949, cit. in Mossa, 2016, p. 13), è giunto a configurarsi come:

the smallest “intensive examination” that could “be extended to the largest symbolizations possible”, a methodology that operates on the micro and macro levels of interpretation (Brooks, 1949, cit. in Mossa, 2016, p. 13).⁸

La definizione di Brooks appena riportata ci pare totalmente condivisibile, poiché mette l’accento sul carattere “sineddotico” del *close reading*. Questa pratica metodologica, infatti, si fonda sul mettere in relazione il *testo* e il *mondo*, l’«analisi formale» e l’«interpretazione sociologica»; leggere un testo letterario applicando il *close reading*, infatti, presuppone di considerare il testo stesso come «una “parte di mondo” rilevante abbastanza da rappresentare il mondo nella sua interezza extratestuale e nei suoi valori morali, sociali e storici» (Mossa, 2016, p. 13). Si realizza, in questo modo, anche il recupero del versante “sociologico” della critica letteraria, italiana ed europea, per lungo tempo offuscato dal diffondersi di metodi formali e scientificamente fondati (talvolta fino all’eccesso). Nella sua accezione “sineddotica”, infatti, il *close reading* consente di istituire collegamenti tra «“forme morali”» e «“forme estetiche”»: permette, cioè, di considerare che «i dati linguistici e retorici non sono mai soltanto quello che mostrano [...] nella loro apparente oggettività, perché sono sempre inevitabilmente connessi con scelte più ampie: [...] sono cioè integrati nel complesso della relazione tra gli scrittori e il mondo» (Turchetta, 2020, p. 16). E queste connessioni non sono altro che quelle che definiamo «“visioni del mondo”» (*ibid.*).

Il metodo del *close reading*, insomma, ha dimostrato nel corso del tempo di essere trasversale, pluridimensionale, riuscendo ad armonizzare e a far procedere di pari passo l’analisi *formale* e quella *sociologica*. Per tali ragioni, questa pratica metodologica risulta adatta ad esaminare l’oggetto di studio del nostro lavoro: i romanzi di Camilleri che sono stati selezionati, infatti, appartengono a uno specifico genere letterario, il poliziesco, tradizionalmente legato ai mutamenti della storia e della società. Pertanto, essi necessitano di essere continuamente rapportati all’epoca in cui sono stati scritti, della quale possono considerarsi una sorta di filiazione. Come vedremo, tale legame con il mondo contemporaneo è emerso di frequente proprio grazie all’aspetto *formale* (linguistico e stilistico) che caratterizza i testi camilleriani. Sulla scia della lezione dei massimi esponenti della critica italiana fin

⁸ Le parole di Brooks sono riportate nella sua prefazione al volume curato da Robert Wooster Stallmann, *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948: Representing the Achievement of Modern British and American Critics*, edito a New York, nel 1949, dalla Ronald Press Company.

qui brevemente descritta e condividendo la massima di Giuseppe De Robertis del «saper leggere»,⁹ i romanzi del nostro *corpus* sono stati analizzati assumendo una prospettiva “strabica”, ovvero tenendo conto dell’ininterrotta dialettica fra *vicinanza* e *distanza*, tra *forme* e *idee*, fra *testo* e *visioni del mondo*.

Al fine di realizzare un’analisi organica sui testi del nostro *corpus*, è stato anzitutto necessario collocarli nel più ampio panorama letterario italiano a cavallo tra vecchio e nuovo Millennio. I romanzi di Andrea Camilleri, com’è noto, si inscrivono nel perimetro della narrativa di genere giallo, per lungo tempo tacciata di eccessiva banalità, ma che, a uno sguardo più attento, si scopre avere alle spalle una tradizione consolidata e anche illustre, frutto di una storia complessa e articolata, attraversata da numerose e significative variazioni interne. Per analizzare i romanzi del *corpus*, dunque, come suggeriva Giuseppe Petronio (1985, p. 26), è necessario «fare la storia del giallo», e ripercorrere le fasi della sua evoluzione sin dai tempi della sua comparsa con *The Murders in the Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, passando per il suo inserimento nella cosiddetta «Trivialliteratur», per arrivare ai tempi più recenti, durante i quali è stato etichettato come prodotto “di massa” o “di consumo” (cfr. § I.4). Dopo questo passaggio preliminare, sarà necessario circoscrivere ulteriormente il campo di indagine, e soffermarsi sulla storia italiana di questo genere, il quale, a dispetto della semplificazione che di esso è stata operata dai giudizi della critica, può vantare tra le sue fila alcuni tra i maggiori scrittori della letteratura italiana *tout court*, a iniziare da Emilio De Marchi fino a Carlo Emilio Gadda e Leonardo Sciascia (cfr. § I.5).

In questo quadro bisogna collocare i polizieschi del ciclo di Montalbano. Andrea Camilleri, per usare le parole di Inge Lanslots (2000, p. 157), ha realizzato una «trasgressione rispettosa» del genere, proponendo una tipologia di giallo «comico-esistenziale e civile» (Serkowska, 2006a, p. 172) e assolvendo alla funzione (storicamente assegnata al giallo) di promuovere la riflessione sul tempo presente «senza darlo a vedere e anzi [...] divertendo» (così Camilleri in D’Alema, 1999, p. 62) (cfr. § I.6). I romanzi appartenenti al ciclo di Montalbano, infatti, sono indubbiamente dei *bestseller* e dei prodotti letterari destinati a un pubblico di lettori vasto e diversificato, ma non per questo devono essere ritenuti disimpegnati. Anche la questione dell’“impegno” in letteratura va inserita nel più ampio contesto della letteratura italiana sviluppatasi tra gli ultimi decenni del secolo scorso e la prima decade del Duemila, attraversata da tendenze postmoderne e da altre, più nuove, definite «ipermoderne» (cfr. § I.2). In questo quadro, l’opera di Camilleri pare situarsi in una zona di confine, poiché i suoi testi presentano tratti riconducibili a tendenze ora postmoderne, ora ipermoderne. La presenza di figure retoriche come sinestesie, metafore, similitudini ed *ékphrasis* rintracciate nei testi

⁹ Secondo il direttore della cosiddetta «Voce» “bianca” (1914-1916), un buon approccio critico si basava sull’analisi dei dettagli linguistico-stilistici di un testo. È egli stesso ad affermarlo in un suo intervento (apparso nel 1915, proprio sulla «Voce», e intitolato *Saper leggere*), che si presenta come una programmatica dichiarazione metodologica.

selezionati, ad esempio, potrebbe indurre a pensare che Camilleri abbia voluto infarcire i suoi testi di un voluminoso comparto figurale per puro esercizio stilistico; e la prassi citatoria, altrettanto frequente nei romanzi del *corpus*, potrebbe essere letta esclusivamente come una virtuosistica “mossa” di matrice postmoderna (cfr. § I.3). Ma lo scrittore empedocline assegna agli elementi appena menzionati una funzione “altra”, che punta a ottenere una rappresentazione «più vera del vero», di stampo nettamente ipermoderno.

Come tenteremo di dimostrare nel secondo capitolo di questo lavoro, infatti, i rimandi (espliciti o velati) di Camilleri alle fonti o ai modelli letterari che hanno influenzato la sua scrittura non galleggiano in superficie sotto forma di omaggio o mero “gioco” formale, ma sedimentano e attivano un livello di lettura più profondo. Questo «uso molto ramificato della citazione» e dei rimandi intertestuali da parte dell’autore, nel muoversi dall’«ammicco trasparente [...], alla deformazione godibile [...], all’esca maliziosa», (Bertoni, 1998, p. 37), punta insomma a un coinvolgimento del lettore e a un suo «investimento cognitivo». Elementi, quelli della scrittura di Camilleri appena descritti, che, insieme alla capacità di far convivere generi “alti” e generi di consumo, lo legano al postmodernismo. Tuttavia, Clotilde Bertoni (1998, p. 37) sottolinea che il ricorso alle citazioni nei testi camilleriani viene «assorbit[o] dalla mimesi» attraverso un uso delle parole «evocativo e sinestetico», grazie al quale lo scrittore «rivalessa con l’arte plastica» al momento di ricreare il reale. In particolare, a proposito della presenza di una collaudata «prassi citatoria» nei romanzi camilleriani, tanto in quelli storico-civili quanto in quelli del ciclo di Montalbano, si potrebbe parlare di una «retorica della citazione» (Maiolani, 2019, p. 230),¹⁰ la quale si concretizza dapprima nella consapevole scelta delle fonti (letterarie, perlopiù, ma anche artistiche), e poi nella loro riscrittura o nel confronto intertestuale. Sono numerosi i *topoi*, gli stilemi, le tematiche e gli emblemi figurativi che Camilleri ha appreso dai suoi modelli letterari e che vengono da lui rielaborati nelle pagine dei suoi romanzi. Nei polizieschi camilleriani, si registra non soltanto la traccia dell’esempio derivato dai maestri europei del giallo, da Georges Simenon a Friedrich Dürrenmatt, da Gadda a Sciascia, ma anche il richiamo ai grandi autori della letteratura europea e italiana: dai francesi Flaubert e Proust, per citarne solo alcuni; da Shakespeare a Jorge Amado; da Boccaccio ad Ariosto e Manzoni, transitando per Gogol’ e Vitaliano Brancati, fino ad arrivare a Verga e Pirandello (cfr. § II.1).

Sono proprio gli ultimi due scrittori menzionati, conterranei di Camilleri, ad aver ispirato la particolare opzione linguistica da lui adottata nei suoi romanzi polizieschi, la quale pure va collocata in un quadro più ampio, ovvero quello della “riemersione” dei dialetti nel campo della narrativa italiana contemporanea: una tendenza che Giuseppe Antonelli (2006, p. 98) ha definito

¹⁰ Maiolani desume l’espressione dallo studio di Ricciarda Ricorda intitolato *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, apparso sulla rivista «Studi novecenteschi» nel 1977.

«neodialettalità». Il linguaggio usato nei testi del *corpus*, infatti, è un «*Mischsprache*» (Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 203) di italiano e dialetto siciliano, reso comprensibile mediante una serie di accorgimenti, tra cui spicca quello della ricorsività. Una cospicua porzione di termini provenienti dal lessico dialettale, infatti, non soltanto sono stati adattati all'italiano conosciuto dai più e abbinati con glosse o brevi *excursus* metalinguistici, ma sono stati metodicamente ripetuti da Camilleri, con l'intento di renderli familiari ai lettori (cfr. § II.2).

Questa “meccanica della ricorsività”, che punta a ottenere un effetto seriale, non è stata applicata soltanto alla materia linguistica, bensì anche a quella tematica. Alcuni specifici motivi, «*topoi*, isotopie tematiche o situazionali e figure fisse» (Sulis, 2007, p. 224, sulla scorta di Marrone, 2003) risultano reiterati dallo scrittore empedoclineo in tutto il ciclo di Montalbano, e facilitano l'orientamento del lettore all'interno del variegato universo romanzesco camilleriano. Spiccano i temi della vecchiaia (che coinvolge *in primis* il protagonista Montalbano) e dell'invecchiamento, che investono i luoghi e gli oggetti del microcosmo vigatésese (cfr. § II.3); la tematica del “doppio”, dell'equivoco e dello «*scangio*» (cfr. § II.4). Inoltre, la componente della teatralità incide significativamente sulla narrazione delle avventure di Montalbano, non solo per la «carnevalizzazione» delle storie raccontate o per la spiccata propensione del protagonista a comportarsi da «tragediatore» (cfr. § II.5), ma anche per la tecnica *entrelacée* impiegata per la costruzione degli intrecci.

Come accadeva per Verga, anche nei polizieschi di Camilleri «il racconto procede [...] per addensamenti e diradamenti, [...] indicazioni spaziali “animate”» (Nencioni, 1988, p. 43): lo dimostra la variegata casistica delle sequenze narrative che si alternano nei romanzi di Montalbano, diverse per contenuto e per funzione. Tra accelerazioni e rallentamenti, la prosa di Andrea Camilleri si presenta ritmata e costellata da momenti di *suspense*. In particolare, l'andatura ritmata è una diretta filiazione del teatro popolare dei pupi siciliani e Camilleri ha dimostrato di essere un moderno “mastro puparo”, un eccellente «contastorie»¹¹ contemporaneo, attento a conferire alla sua narrazione una peculiare cifra di oralità. In effetti, oltre alla strutturazione e alla ritmata cadenza degli intrecci, è proprio l'impronta orale a contraddistinguere e rendere riconoscibile lo stile della narrativa camilleriana. La riproduzione sulla pagina scritta di tratti linguistici tipicamente orali assume diverse forme nei romanzi del ciclo di Montalbano. In alcuni casi, ad esempio quando lo scrittore è intenzionato a caratterizzare (prevalentemente in senso diastratico) alcuni personaggi, egli ricorre a strategie di «simulazione del parlato». Ma, a ben vedere, tutti i romanzi del *corpus* recano i segni dell'impiego di una tecnica di «simulazione dell'enunciazione», che non si pone tanto l'obiettivo di

¹¹ Camilleri tiene a precisare di essere «un *contastorie* e non un *cantastorie*», poiché egli «non racconta le cose a se stesso, ma ad un pubblico il più vasto possibile, che lo sta a sentire con attenzione e partecipazione [...]. [Le sue] storie sono destinate alla gente» (Nicoletti, 2017).

delineare i soggetti in chiave caricaturale, quanto, piuttosto, come ha sottolineato Enrico Testa (2017, p. 80), di registrare in maniera neutra e naturale i «processi dell'italiano in azione» (cfr. § II.6).

Il profilo di Camilleri, insomma, sembra corrispondere a quello di uno scrittore moderatamente sperimentalista e pienamente novecentesco, capace di mantenere ininterrotto, all'interno del ciclo di Montalbano, il dialogo tra tradizione e innovazione. Proprio in virtù di questa caratteristica, è possibile sostenere che i polizieschi compresi nel nostro *corpus* andrebbero ricondotti a un modello di giallo relativamente innovativo e in parte inedito, ma che, a sua volta, ha custodito il proprio legame con la storia del genere, ovvero il cosiddetto «giallo mediterraneo».

Propedeutico all'analisi della versione camilleriana del giallo mediterraneo risulta un profilo storico-genealogico di questo modello narrativo sin dalle sue origini, in parte condivise con un altro filone nato dal macrogenere del poliziesco, il *noir* mediterraneo, che annovera tra i suoi iniziatori il marsigliese Jean Claude Izzo. Dopo aver rilevato i punti di contatto e le differenze con il *noir*, sarà necessario individuare le caratteristiche principali dei romanzi gialli mediterranei, che si possono sintetizzare nel ruolo di primo piano assegnato alle ambientazioni, vere e proprie co-protagoniste delle narrazioni di stampo mediterraneo; nella centralità assunta dalla figura dell'investigatore protagonista, che si evolve, matura e invecchia, di storia in storia, parallelamente ai luoghi in cui vive; nella trattazione di tematiche di attualità (affrontate non con uno sguardo cupo e rassegnato, bensì con dissacrante ironia), alle quali fa da contraltare la rievocazione memoriale (privata e collettiva) di tradizioni, usi e stili di vita sani e genuini; e, infine, nella scelta di un linguaggio «vivido e coinvolgente» (Matt, 2020, p. 44), che registri sulla pagina scritta i mutamenti dello *status* sociolinguistico di una nazione, avvenuti durante gli ultimi decenni (cfr. § III.1).

L'impalcatura sottostante ai romanzi del ciclo di Montalbano, come vedremo (cfr. § III.2), può ritenersi mediterranea tanto per gli aspetti più evidenti, quali l'elemento paesaggistico, quanto per quelli meno palesi, come la raffigurazione di una certa mentalità, di un determinato stile di vita, di usi, costumi e tradizioni del luogo (materiali e immateriali). I polizieschi di Montalbano, infatti, veicolano un *senso* di mediterraneità che discende dalla rappresentazione di un preciso profilo identitario, quello della Sicilia e dei suoi abitanti, e si posiziona nel solco dell'ideologia ispirata al pensiero di Fernand Braudel, che considera la storia dei popoli strettamente legata a quella dei luoghi che li ospitano. Vedremo che la cittadina di Vigàta risulta un luogo immaginario, metaforico, e, al tempo stesso, concretissimo e verosimile; si noterà che i luoghi partecipano direttamente alla costruzione degli intrecci e che, spesso, essi fanno da tramite per la rievocazione memoriale. Un'operazione di "archeologia" dell'identità siciliana che appartiene, certamente, al protagonista, e che dunque è individuale, ma è anche collettiva, perché è capace di richiamare alla mente del lettore tradizioni e valori antichi e condivisi. Ma i luoghi sono anche uno specchio della globalizzazione e

del progresso che avanza, coinvolti anch'essi in una macchina infernale che li trasforma, li rende irricognoscibili e, a volte, li distrugge (cfr. § III.3). Da questo processo sembra investito anche il fenomeno mafioso, che viene colto nel momento di uno "scisma" interno tra vecchia e nuova mafia. Entrambe ugualmente brutali e crudeli, esse si differenziano perché la nuova mafia sembra aver rinunciato persino a quel basilare codice d'onore che invece, in passato, regolava la vecchia mafia. Ma, ancora una volta, al creatore di Montalbano non interessa tanto proporre la denuncia dei crimini mafiosi, né intende offrire una posizione di rilievo alla mafia all'interno dei suoi polizieschi: piuttosto, egli si dimostra attento a cogliere e a rappresentare una certa *mentalità* mafiosa, quella dell'omertoso «“nenti vitti, nenti sacciu”» (*Il ladro di merendine*, p. 61), che egli riconosce essere tuttora vigente in Sicilia (cfr. § III.4).

Se, come si diceva, l'elemento mafioso è messo in sordina nei polizieschi di Camilleri, lo scrittore indirizza il proprio sguardo critico sulle disfunzioni che (s)regolano la compagine politico-istituzionale non soltanto siciliana, ma, più in generale, dell'intera nazione italiana. Per attuare questa forma di critica politica, Camilleri si serve del protagonista Montalbano (cfr. §§ III.5 e III.6). Il commissario, infatti, non solo evidenzia le storture del mondo contemporaneo, ma si cimenta nel combatterle: egli è via via più disincantato, stanco, ma non smette mai di applicare la sua personale idea di giustizia, contravvenendo spesso, specie sul piano dei metodi di indagine a cui ricorre, alle regole scritte o agli ordini dei suoi superiori. Montalbano, inoltre, non è un superuomo *à la James Bond*, ma piuttosto un «eroe della porta accanto» (Spinazzola, 2001, p. 124), un uomo comune, con i suoi tic e le sue idiosincrasie. Egli si evolve e invecchia, percepisce la sua crescente estraneità rispetto al mondo che lo circonda, una realtà in rapida trasformazione, della quale egli stenta a comprendere la logica di funzionamento. Eppure, il protagonista dei gialli camilleriani conserva intatta la propria essenza di personaggio relazionale, «concavo» (per usare una definizione di Enrico Testa, 2009, p. 40), dimostrandosi ancora capace di incassare i colpi sferratigli dalla realtà circostante (criminale e sociopolitica) e di reagirvi con forza e determinazione. Ricorre alle proprie doti di «tragediatore» per smascherare i malfattori; colloca i soggetti con cui interagisce all'interno di un piano assiologico, incasellandoli in precise posizioni (positive o negative); mosso da una profonda e umanissima *pietas*, assume una postura sinceramente compassionevole nei confronti dei più deboli, che difende e salvaguarda a ogni costo, anche se ciò comporta infrangere clamorosamente la legge.

L'analisi condotta sui romanzi del ciclo di Montalbano permette dunque di accostare l'opera di Andrea Camilleri a certi caratteri "mediterranei" del giallo contemporaneo (italiano ed europeo). Tra questi compaiono: l'attenzione riservata ai problemi quotidiani e dell'attualità contemporanea; l'evoluzione morale, psicologica e anche "biografica" del protagonista, che procede di pari passo alla metamorfosi dei luoghi rappresentati; la caratterizzazione "climatica" del paesaggio fisico e la

delineazione dell'ambiente antropologico del Meridione d'Italia (l'attenzione alla natura, agli animali e all'universo del cibo, etc.). I tratti finora richiamati costituiscono un nucleo di densità tematica e figurale sufficiente per inserire il ciclo di Montalbano nel novero dei «gialli mediterranei». Ma a corroborare ulteriormente questa ipotesi interviene l'aspetto forse più innovativo della scrittura di Camilleri: la lingua, la cui analisi, al pari delle altre componenti della narrazione, ha offerto risultati particolarmente significativi proprio grazie all'applicazione del metodo del *close reading*.

L'«*idioletto*» camilleriano (Coletti, 2001, p. 10), ovvero la particolarissima ibridazione tra lingua e dialetto siciliano che caratterizza i romanzi di Montalbano, è ormai divenuto il marchio di fabbrica della prosa dello scrittore empedoclineo. Come vedremo (cfr. § III.7), a partire dal primo romanzo del ciclo di Montalbano, *La forma dell'acqua* (1994), l'opera di dialettizzazione compiuta da Camilleri sulla propria scrittura è stata graduale, ma anche costante e meticolosa. È innegabile, infatti, in un'ottica sincronica, che l'apporto di termini provenienti dall'idioma locale siciliano è cresciuto di romanzo in romanzo. Inoltre, anche all'interno dei singoli romanzi del ciclo, la lingua adoperata dallo scrittore risulta sottoposta a una massiccia variazione, in senso perlopiù diastratico e diafasico. Notevoli escursioni linguistiche si rintracciano nei frequenti passaggi dal dialetto dei personaggi di bassa estrazione socioculturale al burocratese usato in contesti istituzionali, oppure nella convivenza di italiano regionale di Sicilia e italiano popolare, come quello adottato da personaggi come l'agente Agatino Catarella o la domestica Adelina; Montalbano, poi, al pari del narratore, si dimostra abile nello scalare tutti i gradini del *continuum* linguistico, modulando il proprio modo di esprimersi in base all'interlocutore con cui interagisce. Inoltre, al fine di facilitare l'immersione del lettore nell'universo linguistico dei suoi romanzi polizieschi, Camilleri ha attuato una serie di espedienti, tra i quali, oltre alla già menzionata meccanica della ripetitività, spiccano le strategie traduttive e l'inserimento di un denso apparato metalinguistico. L'autore, attraverso le voci dei personaggi o del narratore, spiega, chiarisce e, non di rado, approfondisce il significato di termini o espressioni provenienti dalla sfera dialettale: così facendo, egli accompagna “maieuticamente” il lettore lungo un percorso di assimilazione di un nuovo codice linguistico, il dialetto, che gradualmente condurrà a un'integrale comprensione e decifrazione dell'intero mondo finzionale vigatése (cfr. § III.8) in quella chiave “mediterranea” che abbiamo finora delineato.

Il linguaggio dei romanzi di Montalbano risente di un'azione “calmierante” e armonizzante operata da Camilleri, tanto da divenire familiare ai lettori dell'intera nazione: lo scrittore siciliano, infatti, almeno nei primi romanzi del ciclo di Montalbano, sembra aver voluto rinunciare ai potenziali effetti virtuosistici che sarebbero derivati da una più marcata eterogeneità del lessico dialettale, nell'intento di approdare a un plurilinguismo medio e accessibile, basato su un principio di collaborazione tra autore e lettore, tanto al livello della trama, quanto sul piano della lingua. Così,

dietro la scelta del dialetto siciliano, si cela in realtà un'azione "dialogica" fortemente ricercata da Camilleri, il quale lancia un «inclusivo messaggio» (La Fauci, 2001, p. 161) di accoglienza, unione e integrazione, che reca il marchio 'concettuale' della più genuina ideologia mediterranea (cfr. § III.9).

In definitiva, alla luce degli elementi emersi dall'analisi dei romanzi del nostro *corpus*, quali il ruolo centrale assunto dai luoghi (geografici e umani) rappresentati, la natura relazionale e dinamica del personaggio di Montalbano, l'attenzione riservata agli eventi della più concreta realtà contemporanea, e, non ultimo, l'impiego di un miscuglio linguistico caratterizzato da una marcata impronta dialettale, ma, allo stesso tempo, comprensibilissimo, ci è sembrato di poter constatare l'effettiva aderenza dei romanzi di Montalbano al nuovo modello narrativo del «giallo mediterraneo».

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

In questo lavoro, i rimandi ai romanzi del *corpus* sono effettuati mediante le sigle di seguito riportate. I numeri di pagina corrispondono all'edizione riportata tra parentesi, dopo i titoli. Per gli estremi bibliografici completi si rimanda alla *Bibliografia*.

FA	<i>La forma dell'acqua</i> (2018, 75. ed.)
CT	<i>Il cane di terracotta</i> (2017, 70. ed.)
LM	<i>Il ladro di merendine</i> (2018, 71. ed.)
VV	<i>La voce del violino</i> (2017, 57. ed.)
GT	<i>La gita a Tindari</i> (2019, 56. ed.)
ON	<i>L'odore della notte</i> (2017, 44. ed.)
GB	<i>Il giro di boa</i> (2019, 40. ed.)
PR	<i>La pazienza del ragno</i> (2016, 26. ed.)

CAPITOLO I: ANDREA CAMILLERI NEL PANORAMA LETTERARIO ITALIANO ALL'ALBA DEL NUOVO MILLENNIO

I.1 «Uno scrittore italiano nato in Sicilia»: la parabola letteraria di Andrea Camilleri dagli anni di formazione ai primi romanzi del ciclo di Montalbano

È trascorso quasi un trentennio da quando, nel 1994, una piccola casa editrice palermitana, Sellerio, dava alle stampe nella collana «La Memoria», fondata da Leonardo Sciascia,¹² un romanzo giallo dal titolo *La forma dell'acqua*. Ambientato nella provincia siciliana e incentrato sulle vicende investigative del commissario di pubblica sicurezza Salvo Montalbano, il libro recava la firma di un autore all'epoca pressoché semiconosciuto: Andrea Camilleri.

Da allora, com'è noto, tanto lo scrittore quanto il personaggio da lui creato hanno riscosso un successo che appare oggi fuori dell'ordinario, non solo perché di vistose proporzioni, ma anche perché stabile e duraturo, tanto da costituire un vero e proprio 'caso' nello scenario della letteratura italiana contemporanea. Una parabola, quella tracciata dal ciclo di Montalbano, che sembra non aver mai attraversato una fase discendente: non una *débâcle* – ma neanche una banale (quanto fisiologica) battuta d'arresto – si registra infatti da quell'ormai lontano 1994 fino al 2020, anno dell'uscita di *Riccardino*.¹³ Anche questo romanzo, l'ultimo della fortunata serie poliziesca, pubblicato postumo a un anno dalla scomparsa dell'autore sempre per i tipi di casa Sellerio, non fa eccezione e non smentisce i pronostici, posizionandosi in cima alle classifiche dei libri più venduti, come già era accaduto ai precedenti lavori di Camilleri.

Eppure, volgendo lo sguardo al passato, ovvero agli anni che precedono la pubblicazione del romanzo d'esordio del ciclo di Montalbano, la traiettoria seguita dallo scrittore risulta tutt'altro che lineare e priva di intoppi: egli, infatti, approda alla scrittura letteraria per vie traverse, coltivando in parallelo alla letteratura altri interessi di carattere culturale, le cui radici risalgono agli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.

¹² La fondazione della collana risale al 1979. Come ha scritto Salvatore Silvano Nigro, Sciascia vi «aderì con iniziale ritrosia e prudenza (da siciliano sospettoso – avrebbe detto: della Sicilia araba dell'interno), ma che in gran parte impiantò letterariamente e il cui titolo inventò». Nella nota introduttiva, che Sciascia era solito redigere al momento dell'inaugurazione di una collana da lui progettata, a proposito della «Memoria» scriveva, chiarendo la metafora da cui il titolo della collana traeva origine: «Uno dei più evidenti e gravi difetti della società italiana, e quindi di tutto ciò che – dalla cultura al costume – ne è parte, sta nella mancanza di memoria. Forse per la quantità eccessiva delle cose che dovrebbe contenere, la memoria si smarrisce, si annebbia, svanisce. Intitolare una collana letteraria “La memoria” presuppone questa considerazione d'ordine generale, anche se con intenti più limitati: una esortazione a non dimenticare certi scrittori, certi testi, certi fatti. Una collana che riserva scoperte, riscoperte, rivelazioni, sorprese» (cfr. Nigro, 2019).

¹³ Camilleri, 2020. Su questo romanzo, posto a chiusura della serie di Montalbano, torneremo più avanti nel corso di questo lavoro.

Nato nel settembre del 1925 a Porto Empedocle, cittadina siciliana dell'agrigentino, Camilleri trascorre l'infanzia e l'adolescenza a stretto contatto con i nonni materni, Vincenzo ed Elvira (appassionata lettrice), e con Alfredo, lo «zio magico», medico *sui generis* sostenitore della medicina alternativa. Proprio quest'ultimo lo 'inizia' alla lettura: è nel suo studio, infatti, che il giovanissimo Andrea si imbatte nei grandi autori europei della letteratura odeporea e d'avventura, come Conrad e Melville, insieme ai francesi Maupassant, Flaubert e Dumas, e ai siciliani Verga e Capuana. Ma c'è di più: sotto la guida dello zio, Camilleri oltrepassa i confini della letteratura in senso stretto, e si spinge a leggere «intere annate di riviste», tra le quali spicca «Il Dramma», indirizzata, appunto, agli appassionati di arte drammatica. È un evento fatidico: difatti, l'interesse (ancora acerbo) che nasce in questa occasione è destinato a consolidarsi nel tempo e a essere coltivato e sviluppato con maggiore consapevolezza e padronanza dal Camilleri più maturo. L'incontro giovanile con la rivista segna dunque l'abbrivio di quella lunga fedeltà che, com'è noto, lo legherà Camilleri, determinando non soltanto le sue scelte in campo professionale, ma influenzando anche gli orientamenti stilistici di tutta la sua produzione letteraria. Dopo la laurea in Lettere con una tesi su Mallarmé presso l'Università di Palermo, nel 1948 partecipa al concorso di ammissione all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica di Roma, risultando l'unico allievo ritenuto idoneo in quell'annata. Presso l'Accademia seguirà le lezioni di Orazio Costa, il quale, come lo stesso Camilleri ha affermato, «prese il [suo] cervello [...] e lo dirottò sul teatro».¹⁴ In effetti, Orazio Costa rappresenterà per lui un vero e proprio maestro: oltre a coinvolgerlo in svariati progetti, sarà proprio Costa a offrirgli successivamente, nel 1974, la docenza di regia teatrale nella stessa Accademia. Tra la seconda metà degli anni Quaranta e la prima degli anni Cinquanta, Camilleri entra in contatto con altri insigni esponenti della critica teatrale italiana, tra cui Silvio D'Amico – che lo invita a lavorare per l'Enciclopedia Italiana dello Spettacolo, della quale Camilleri diviene, in quegli anni, redattore – e Giovanni Calendoli, che, tra il 1953 e il 1954, gli propone una collaborazione con la maggiore rivista di teatro dell'epoca, «Scenario», co-fondata negli anni Trenta, insieme a Nicola De Pirro, proprio dallo stesso D'Amico.¹⁵ Gli anni Cinquanta inaugurano l'attività di regista (per la radio, la televisione e il teatro), alla quale Camilleri si dedica completamente:¹⁶ in questo periodo appare particolarmente rilevante, specie per i risvolti futuri, la sua produzione per la RAI degli sceneggiati televisivi del commissario Maigret, tratti dai gialli di Simenon. Proprio in questa circostanza, infatti, grazie alla collaborazione con lo sceneggiatore Diego Fabbri, molto «abile nello smontare e nel rimontare i romanzi dello straordinariamente prolifico scrittore belga», Camilleri apprende il meccanismo di funzionamento del «giallo all'europea» e i trucchi del mestiere. Stratagemmi che gli torneranno utili, stando a quanto egli stesso ha dichiarato,

¹⁴ Camilleri, 2001c, p. 37.

¹⁵ A proposito degli interventi di Camilleri su «Scenario» e altre riviste, cfr. Capecchi, 2000, pp. 24-25.

¹⁶ Cfr. Capecchi, 2000, p. 25.

durante la stesura dei romanzi di Montalbano, la cui strutturazione risente, come vedremo meglio in seguito, della formazione teatrale dell'autore, a partire dall'andamento con cui si susseguono le sequenze narrative fino alla funzione di rilievo assegnata ai dialoghi.¹⁷

In campo drammaturgico, insomma, Camilleri è riuscito a ritagliarsi sin da giovanissimo un ruolo di spicco, raccogliendo attestazioni di stima da parte dei maggiori rappresentanti della critica teatrale contemporanea. Al contrario, come già anticipato, la sua affermazione in ambito letterario è stata tutt'altro che scontata. Dopo alcune prove giovanili – che lo vedono impegnato in campo poetico (e che pure gli valgono alcuni riconoscimenti importanti), e poi nella stesura di brevi racconti in prosa –, durante il biennio 1967-1968 Camilleri si dedica alla redazione del suo primo romanzo, *Il corso delle cose*,¹⁸ la cui storia editoriale è “sinuosa” e travagliata. Dopo aver inanellato una serie di rifiuti da parte dei principali editori italiani, tra cui Mondadori, la sua opera d'esordio viene pubblicata da Lalli, una piccola casa editrice con sede in Toscana, a Poggibonsi, nel 1978, a distanza di quasi dieci anni dalla data di composizione. Motivo della ritrosia di molti editori fu la lingua: mista di italiano e dialetto siciliano, considerata di difficile comprensione per il lettore medio, la cifra caratteristica della scrittura camilleriana causava allora, in un'Italia che metteva al bando i dialetti dal vocabolario comune, il mancato successo del romanzo.

Bisognerà attendere più di un decennio prima che un altro suo libro venga dato alle stampe: nel 1980, il romanzo storico ambientato nella Sicilia post-unitaria e intitolato *Un filo di fumo* viene pubblicato da Garzanti, con la clausola, però, che lo scrittore inserisse in calce un sintetico glossario di termini siciliani, al fine di agevolare la comprensione del testo da parte dei lettori meno esperti. Ma a fare da volano per la carriera letteraria dell'autore è *La strage dimenticata* dato alle stampe da Sellerio nel 1984, in seno alla collana «Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura». Si tratta di un saggio storico che ripercorre alcuni avvenimenti realmente accaduti in Sicilia, però, appunto, *dimenticati*, con l'intento di salvaguardarne la memoria.¹⁹

La mediazione dell'illustre conterraneo Leonardo Sciascia, alla cui attenzione Camilleri aveva sottoposto il materiale documentario raccolto, propedeutico alla stesura del libro, risulta decisivo per la pubblicazione della *Strage*. È proprio Sciascia, infatti, a mettere in contatto lo scrittore di Porto Empedocle con Elvira Sellerio, inaugurando quell'indissolubile sodalizio tra lo scrittore e la casa editrice palermitana, che si protrarrà per quasi mezzo secolo. Nei primi anni Novanta, Camilleri continua pubblicare con Sellerio: escono *La stagione della caccia*, nel 1992, e, l'anno successivo, *La*

¹⁷ Le affermazioni dello scrittore si leggono in Camilleri, 1999b.

¹⁸ Il titolo del romanzo è ispirato a una frase di Merleau-Ponty, «il corso delle cose è sinuoso», «emblema di quel relativismo caro a Camilleri e simbolo di una realtà poliedrica in cui sono possibili infiniti punti di vista» (Capecchi, 2000, p. 28).

¹⁹ In particolare, si racconta di una strage, perlopiù taciuta dagli annali storici, perpetrata nel 1848 dal regime borbonico ai danni di 114 empedoclini, durante i moti rivoluzionari di quegli anni.

bolla di componenda: il primo è un romanzo storico, la cui materia, pur traendo ispirazione da eventi reali, resta iscritto nel campo della finzione letteraria; il secondo, invece, più simile alla *Strage dimenticata*, combina la prassi documentaria alla «smania narrativa» dell'autore, che avverte il «bisogno di ricamare con la fantasia sopra l'ordito di fatti storicamente attestati».²⁰ Un'urgenza che presto sfocia nella stesura del primo romanzo con protagonista il commissario Salvo Montalbano, *La forma dell'acqua*, pubblicato nel 1994: è questo l'anno in cui viene posta la pietra miliare del successo che lo scrittore siciliano otterrà di lì a poco, alle soglie della vecchiaia, e a oltre vent'anni di distanza dal suo romanzo d'esordio. Il consenso nei suoi confronti, infatti, destinato a consolidarsi nel tempo, diventa più palpabile a iniziare dal biennio 1997-1998, quando si prende avvio la sua consacrazione come scrittore italiano di maggiore successo.²¹

Se è vero, infatti, che la popolarità di Andrea Camilleri (e del suo personaggio) è cresciuta, si è rinsaldata e ha raggiunto l'apice nel corso del Nuovo Millennio, le origini di questo successo vanno rintracciate nell'intervallo di tempo a cavallo tra anni Novanta e anni Zero, e dunque, più precisamente, nei titoli del ciclo di Montalbano pubblicati in quel periodo. Obiettivo del nostro lavoro è indagare le prime fasi della parabola ascendente camilleriana, attraverso l'analisi dei romanzi del ciclo di Montalbano pubblicati nel decennio 1994-2004. Il *corpus* preso in esame include i seguenti testi, tutti pubblicati dall'editore Sellerio nell'arco del decennio 1994-2004: *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996), *La voce del violino* (1997), *La gita a Tindari* (2000), *L'odore della notte* (2001), *Il giro di boa* (2003), *La pazienza del ragno* (2004).²² La selezione dei testi che compongono il nostro *corpus* è sostenuta da motivazioni di diversa natura: anzitutto, sul piano cronologico, essi si collocano in un periodo (metà degli anni Novanta-metà degli anni Duemila) durante il quale la letteratura italiana attraversa una fase di transizione, e vede accavallarsi e sovrapporsi tendenze postmoderne e altre, più nuove, definite «ipermoderne».²³ A ciò si aggiunga l'articolata vicenda relativa al peculiare linguaggio adoperato da Camilleri nei suoi testi, le cui fondamenta vengono poste dallo scrittore proprio a iniziare dai primi romanzi del ciclo di Montalbano. Sebbene, infatti, le sue scelte linguistiche siano state votate all'uso letterario del dialetto sin dagli esordi, è tra i primi anni Novanta e gli anni Zero che prende avvio una più precisa delineazione del suo personale idioletto (o «*idioletto*»), per usare una formula di Vittorio Coletti²⁴, destinato a diventare la cifra distintiva della sua scrittura. Infine, sempre in questi anni, si registra una

²⁰ Sul periodo di formazione letteraria e culturale di Camilleri cfr. Capecchi 2000, pp. 12-36.

²¹ Cfr. la *Cronologia* curata da Antonio Franchini in calce al «Meridiano» Mondadori dedicato ai romanzi storici e civili di Camilleri (Nigro, 2004a, pp. CLXI-CLXIV).

²² D'ora in poi, per riferirsi ai romanzi del *corpus*, si farà ricorso alle seguenti sigle: FA (*La forma dell'acqua*), CT (*Il cane di terracotta*), LM (*Il ladro di merendine*), VV (*La voce del violino*), GT (*La gita a Tindari*), ON (*L'odore della notte*), GB (*Il giro di boa*), PR (*La pazienza del ragno*).

²³ Donnarumma, 2011, pp. 15-50.

²⁴ Coletti, 2001, p. 10.

più diffusa rivalutazione dei generi letterari non soltanto all'interno del mercato editoriale, ma anche presso buona parte della critica: l'annosa questione della cosiddetta "letteratura di genere" – a lungo esclusa dal novero della letteratura 'alta', e ascritta, piuttosto, a quella di consumo – sembra infatti trovare requie, culminando nella riabilitazione dei generi letterari, e in particolare del poliziesco, anche come effetto di una battaglia condotta, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, da studiosi come Giuseppe Petronio e Vittorio Spinazzola.

Per queste ragioni, il *corpus* scelto ci sembra rappresentare un insieme idoneo a essere indagato 'strabicamente', ovvero in un'ottica sia sincronica che diacronica, da un punto di vista linguistico e letterario. Da un lato infatti, essendo stati tutti composti e pubblicati nel medesimo contesto, subendo l'influenza delle stesse tendenze storico-culturali e letterarie, i romanzi selezionati costituiscono un sistema omogeneo, all'interno del quale si potranno esaminare le relazioni che intercorrono tra di essi, individuandone tipicità e peculiarità; dall'altro, sarà possibile operare un confronto in prospettiva storica, indagando i mutamenti (differenze e/o analogie, linguistiche e tematiche) della scrittura camilleriana, e le modalità con cui essi si sono verificati.

In definitiva, esaminare i primi otto romanzi del ciclo di Montalbano, rintracciando punti di contatto e di discontinuità, consente di 'fotografare' una fase fondamentale dell'evoluzione dell'opera di Camilleri, ovvero quella in cui egli pone le basi della propria particolarissima identità letteraria, che lo renderà uno degli autori di spicco della narrativa italiana contemporanea.

1.2 Dalla «fine della storia» al «ritorno alla realtà»: la narrativa italiana contemporanea tra postmodernismo e ipermodernità

Propedeutico all'analisi dei testi appartenenti al *corpus* selezionato, ci sembra il loro inquadramento nel più ampio contesto della letteratura italiana a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila. Come anticipato, si tratta di un periodo denso di trasformazioni, derivanti da un processo lento ma pervasivo, che ha interessato, prima ancora che la sfera letteraria, quelle dell'antropologia e della cultura.

Avviatosi negli anni del miracolo economico tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, tale processo avrebbe raggiunto il culmine a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta. Proprio a questo periodo risalirebbe, secondo il parere di alcuni critici come Romano Luperini (2013a, p. 233), l'avvio di un'epoca storica definita della "postmodernità", contrassegnata dal trionfo del «tardo capitalismo organizzato globalmente, [...] dell'informatica, dell'elettronica». Come ha affermato

Liotard, nel suo ormai classico *La condizione postmoderna* (1979)²⁵, gli eventi della storia contemporanea avevano causato nell'uomo una diffusa disillusione nei confronti delle «magnifiche sorti e progressive», nonché «l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni» (Liotard, 1979/2014, p. 6), cioè delle visioni 'universalizzanti' tipiche della modernità. Anche Fredric Jameson (1991)²⁶, dal canto suo, fa risalire la condizione e la sensibilità dell'uomo postmoderno alle trasformazioni culturali generate dal tardo capitalismo: il progresso tecnologico avrebbe reso il mondo più complesso, facendo crollare il tradizionale impianto di valori e saperi di natura universale; così, in questa realtà nuova, avvertita come frammentaria e caleidoscopica, resta spazio soltanto per un senso di eterogeneità e di relatività.

Al declino in campo socioculturale dei miti del progresso e della crescita tipici del moderno, corrisponde sul fronte letterario una nuova tendenza della narrativa, identificata come «postmodernismo». Il termine, pur non essendo – al pari di tutti gli altri «“ismi”»²⁷ – onnicomprensivo, identifica le esperienze di coloro che, rifiutando «i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli e i grandi fini» (Liotard, 1979/2014, p. 6), avevano problematizzato il rapporto con il tradizionale modello di romanzo moderno, stigmatizzandone alcuni tratti (come l'opposizione nei confronti della cultura di massa) ed esasperandone, allo stesso tempo, altri, come il carattere autoreferenziale dell'arte. Si tratta di un fenomeno di dimensioni globali, che dall'architettura e dalla sociologia arriva alla letteratura, e dagli Stati Uniti si diffonde in Europa per giungere, con qualche anno di ritardo, in Italia, dove viene accolto con scetticismo e perplessità da quella parte della critica ancorata a una concezione elitaria della letteratura e «diffiden[te] nei confronti della cultura *low-brow*» (Francioso, 2002, p. 31).

Per assistere all'apertura di un vivace dibattito critico (di natura filosofica e letteraria) sugli esiti del postmodernismo in Italia, bisognerà attendere il 1981, anno in cui vengono pubblicati l'insero monografico della rivista «Alfabeta» dedicato all'argomento e la traduzione italiana dell'opera di Lyotard. Seguiranno diverse recensioni legate a libri italiani di ascendenza postmodernista, e verrà data alle stampe, per i tipi di Bompiani e con il sostegno di Umberto Eco,²⁸ l'antologia *Postmoderno*

²⁵ La prima traduzione italiana del volume risale al 1981, ad opera di Carlo Formenti per l'editore Feltrinelli. Le citazioni qui riportate, invece, sono tratte dalla riedizione del 2014 (Liotard, 1979/2014).

²⁶ Il volume del 1991 sviluppa un saggio che era già stato pubblicato dall'autore sulla rivista «New Left Review», nel 1984. Il contributo originario venne pubblicato da Garzanti, nella traduzione di Stefano Velotti, nel 1989.

²⁷ «Gli “ismi” non descrivono mai un fatto o un'epoca letteraria: valgono solo nella misura in cui sollecitano a correggerli con una quantità di eccezioni, di deviazioni più o meno eretiche alla purezza del fenomeno che essi si illudono di assumere e sintetizzare», scriveva Giacomo Debenedetti, qui riferendosi al frammentismo vociano primonovecentesco; e continuava: «Gli “ismi” sono fatti apposta, nella storia artistica o letteraria, per definire un certo insieme di artisti e scrittori, nessuno dei quali verifica quella definizione» (Debenedetti, 1971, p. 46, cit. in Francioso, 2002, p. 27).

²⁸ È d'obbligo qui ricordare che nel 1980 Eco aveva pubblicato *Il nome della rosa*, emblematico esempio di romanzo postmoderno italiano. L'opera, oltre a configurarsi come un *collage* di generi (romanzo giallo e romanzo storico), reca numerosi tratti della scrittura postmodernista, quali la presenza di un corposo palinsesto citazionale, il trattamento in chiave ironica della storia e dei suoi eventi, e la frequente prassi metanarrativa, che si esplicita nella riflessione sui modi del narrare.

e letteratura. *Percorsi e visioni della critica americana*.²⁹ Romano Luperini colloca le origini del fenomeno nella prima metà degli anni Settanta, periodo in cui si esauriscono gli sperimentalismi neoavanguardistici in Italia e ha inizio la crisi economica che investe l'intera penisola; ma c'è anche chi, come Raffaele Donnarumma, ritiene che la data di nascita di questo tipo di scritture letterarie in Italia sia da anticipare al decennio precedente, in contemporanea agli Stati Uniti e in prossimità di due eventi significativi della storia nazionale italiana: il *boom* economico e le contestazioni studentesche del Sessantotto, esperienze 'traumatiche' per gli autori che li sperimentano in prima persona.

Durante gli ultimi due decenni del secolo scorso, per riferirsi al fenomeno più comunemente noto come "postmodernismo", numerose espressioni sono state coniate da critici letterari e filosofi. Si deve a Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, ad esempio, la formula di «pensiero debole», in antitesi al pensiero 'forte' moderno;³⁰ ma, per descrivere il distacco dal moderno che caratterizza il Novecento, si è anche parlato di «fine della storia» (Fukuyama, 1992):³¹ una locuzione «retrospettiva», "apocalittica" – come ha notato Cesare Segre (2005, p. 49) –, che guarda al passato e nega il futuro. Tutte le espressioni citate rappresentano le «facce di una stessa concezione» (ivi, p. 50), secondo la quale è venuto meno l'assetto morale e valoriale universalmente condiviso, tipico della modernità. In un contesto storico e sociale come quello appena descritto – nel quale, diversamente dal passato, è difficile risalire a una verità che sia assoluta, e che si presenta, invece, parziale e provvisoria –, lo scrittore (al pari dell'uomo) postmoderno non può che sentirsi smarrito, disorientato, spaesato. Un simulacro di sé stesso, «indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato»: così è descritta la condizione del soggetto letterario in epoca postmoderna da Remo Ceserani, nel suo *Raccontare il postmoderno* (1997, p. 141), edito da Bollati Boringhieri nel 1997. Anche la letteratura, dunque, subisce il contraccolpo del mutato *status* antropologico:³² venuti meno il *pathos* e la tensione conoscitiva della stagione modernista, è costretta a subire (e ad ammettere) la propria sconfitta, e oppone, come sola possibile «strategia di difesa [...] nel momento del suo declino» (Donnarumma, 2014a, p. 42), il «ripiegamento narcisistico» e «autoreferenziale» su sé stessa (ivi, p. 44).

²⁹ L'antologia, curata da Peter Carravetta e Paolo Spedicato, rappresenta «un tentativo di spiegare cos'è il postmodernismo americano e di capirlo» (Francioso, 2002, p. 30).

³⁰ Vattimo & Rovatti, 1983. Per Gaetano Chiurazzi (2002, p. 4), la condizione postmoderna nella visione di Vattimo è legata al «pensiero postmetafisico come risultato, da una parte, della dissoluzione del pensiero fondativo a opera della scienza e della tecnica, e dall'altra della nichilistica presa di congedo dalla metafisica in seguito all'annuncio nietzschiano della morte di Dio»; anche per Segre (2005, p. 50) il «pensiero debole» di Vattimo «scaturisce dalla constatazione della crisi della ragione e dell'impossibilità di una metafisica (sulla scorta, ovviamente, di Nietzsche)».

³¹ Il volume di Francis Fukuyama venne tradotto in Italia nello stesso anno, per l'editore Rizzoli, da Delfo Ceni con il titolo *La fine della storia e l'ultimo uomo*.

³² È la «'mutazione' antropologica» di cui parla Pasolini negli *Scritti corsari*, del 1985: nozione sulla quale rifletteva già nel 1974, in uno dei «"bozzetti"» poi confluiti nel volume, descrivendola come un profondo cambiamento avvenuto «nel vissuto, nell'esistenziale, nel concreto» della popolazione italiana (Pasolini, 1985, pp. 50-56, cit. in Jansen, 2002, p. 37).

Alla luce di quanto detto finora, si spiegano la propensione, tutta postmoderna, al definitivo abbattimento delle barriere tra letteratura ‘alta’ e di consumo, il rifiuto di assolvere alla «funzione critica sul presente» (ivi, p. 51), considerata velleitaria nel contesto storico-culturale di fine secolo e il conseguente ‘disimpegno’ nei confronti della cosa pubblica (che appare agli occhi degli scrittori italiani una «chiacchiera vana e risibile»), a cui preferire la «leggerezza»: cfr. Luperini, 2013a, p. 234). Ecco allora che, nella loro diversità, gli esiti “postmoderni” della narrativa italiana condividono alcuni tratti comuni. Se la tradizione realista viene ripudiata *in toto*, se è franata la fiducia nell’assolutezza della verità, il mondo narrato subisce una marcata de-realizzazione: soggetto letterario e autore retrocedono, e lasciano ampio spazio a digressioni e descrizioni al limite dell’esercizio manieristico; talvolta, invece, gli scrittori optano per una rappresentazione della realtà sociale in chiave parodica, che può drammatizzarsi, assumendo i toni di una violentissima satira negli esiti più estremi. Riconducibile alla professione di una radicale fede antistoricista, sprezzante della tradizione, è inoltre la prassi scrittoria del citazionismo, largamente diffusa presso gli autori postmoderni. Rilettura, revisione, *collage*, *pastiche* e fusione dei generi letterari sono espedienti a cui essi fanno ricorso di frequente, spesso con l’intento di ottenere effetti ironici e/o di demitizzare e demistificare i maggiori modelli novecenteschi.

Negli anni Novanta, prima ancora del volume di Remo Cesarani, viene pubblicato *Sul postmoderno: per un postmoderno della resistenza*, a cura di Giuseppe Patella (1990), un testo che apre la strada a una riflessione più approfondita sul fenomeno del postmodernismo italiano. Nel libro, l’autore procede a un’analisi ‘bifronte’: da un lato, registra entusiasticamente l’eterogeneità delle realizzazioni letterarie postmoderne, schierandosi a favore di un postmodernismo che valorizzi, esaltandole, le differenze; dall’altro lato, rileva la presenza di una certa propensione al «livellamento di tutti gli aspetti sociali e culturali» (Francioso, 2002, p. 31) comune alle varie forme di narrazione postmodernista. Agli scrittori che gravitano intorno al fenomeno si rimproverano dunque una eccessiva mancanza di impegno, il rifiuto radicale, estremistico, di una qualsivoglia presa sul reale – in genere realizzata unicamente nella forma di parodia satireggiante –, nonché l’incapacità di proporre una letteratura che non si cimenti soltanto in virtuosismi stilistici.³³ Nell’ultimo decennio del secolo

³³ Su posizioni diverse si attestano invece studiosi come Pierpaolo Antonello e Florian Mussnug nel volume *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, pubblicato nel 2010. Gli autori scrivono che, inizialmente, la nozione di «impegno» era strettamente connessa alla stagione letteraria italiana del periodo 1940-1960, durante la quale: «cultural and political actors converged on a communal project based on strict ideological premises and tied to emancipatory and potentially revolutionary action», da cui erano esclusi gli autori di successo. Difatti, spiegano ancora Antonello e Mussnug, «Italian *impegno* has been characterized by an Adornian mistrust of the culture industry and by a more or less explicitly elitist stance, which expressed itself – even in leftist quarters – in an open refusal of mass culture»; pertanto, Antonelli e Mussnug coniano l’espressione «postmodern impegno» per definire una variante alternativa della nozione ‘classica’ e storica di «impegno», che consente di considerare gli scrittori “impegnati”, appunto, anche al di fuori di un limitato periodo storico (Antonello& Mussnug, 2009, pp. 9, 11, 15). Anche Barbara Pezzotti (2014) è del parere che l’«impegno» degli scrittori postmoderni esista, e che possa essere rintracciato nella «ribellione morale»

scorso, dunque, il postmodernismo si complica, fino a «precipit[are] nella globalizzazione» (Zinato, 2010, p. 179) ormai compiuta: sono gli anni delle guerre del Golfo e dei Balcani e della diffusione di Internet; gli stati nazionali subiscono un indebolimento e si assiste alla crisi dei sistemi democratici; il fenomeno delle correnti migratorie assume proporzioni massicce, e anche le operazioni militari acquisiscono carattere internazionale. Le condizioni storico-culturali subiscono una nuova mutazione, e del cambiamento in atto risente anche la letteratura; si apre infatti una nuova fase della narrativa italiana contemporanea, un momento di transizione (in cui la materia letteraria è «magmatica, incandescente», e sul quale il dibattito critico è tuttora aperto: Bruni, 2016, p. 402), in cui si assiste al declino del postmodernismo e all'affermazione della cosiddetta «ipermodernità».

Il termine, introdotto in Italia da Raffaele Donnarumma (2011, pp. 15-50) sulla scorta degli studi di Gilles Lipovetsky in Francia, si riferisce a una categoria che lo stesso Donnarumma ammette essere 'ambigua' proprio in virtù del suo rapporto ambivalente con il postmodernismo. Come egli spiega, infatti:

da un lato, anche se minoritariamente, [questa categoria] è alternativa e antagonista rispetto al postmoderno, poiché [...] intende spiegare in modo differente fenomeni che siamo soliti riferire a quello, e che infatti ne occupano lo stesso ambito cronologico. Dall'altro, designa invece uno spazio che si è aperto dopo il postmoderno, sostituendolo (Donnarumma, 2011, p. 18).

Difatti, se, per alcuni versi, l'ipermodernità sancisce il tramonto di ideologie come la fine della storia e del soggetto, tipicamente postmoderne, non entra invece in conflitto con le vigenti logiche tardocapitaliste e neoliberiste, né contrasta i mutamenti «nella percezione e nell'immaginario prodott[i] dall'informatica» (Donnarumma, 2011, p. 17), ormai dilaganti nella società contemporanea. Di sicuro, però, in un'epoca in cui le congiunture storiche implicano il rinfocolarsi dei conflitti, «l'attrito fra vita intellettuale e assetti politico-economici [torna] a essere produttivo» (*ibid.*), e ridesta un bisogno morale di confronto con la realtà, che si traduce, in campo letterario, con il recupero «sia delle tradizioni del realismo, sia dell'eredità modernista» (Donnarumma, 2011, p. 16). Gli scrittori, infatti, coscienti della crisi che il mondo sta attraversando, avvertono un senso etico di responsabilità, che li spinge a voler riacquistare quella «volontà critica e autocorrettiva» tipica della modernità, conservando allo stesso tempo un atteggiamento (evoluzione, se vogliamo, di un portato di ascendenza postmoderna) di distacco e disincanto, sicuri che l'opzione di incidere in maniera decisiva sulle storture del mondo contemporaneo sia ormai impraticabile. Tuttavia, pur assodato che «nessuna rivoluzione è più possibile» (*ivi*, p. 20), gli scrittori dell'ipermodernità non rinunciano a raccontare il tempo presente, convinti che la letteratura debba offrirsi come «testimonianza veridica»

(«moral rebellion») di chi è consapevole di non poter più applicare, nel presente, le categorie ideologiche del passato, perché insufficienti a rappresentare la nuova realtà. (Per le opinioni qui riportate cfr. Eckert, 2017, pp. 260-261).

(Donnarumma, 2014a, p. 79): al nichilismo ironico e anestetizzante del postmodernismo si sostituisce allora il «*pathos* della presa diretta e della denuncia sull'attualità» (ivi, p. 83).

Come avverte Donnarumma (2011, p. 22), sarebbe improprio applicare la nozione di «impegno» per l'atteggiamento appena descritto; risulterebbe più corretto, invece, parlare di «partecipazione civile» per riferirsi alla mutata posizione degli scrittori, divenuti *testimoni* in prima persona delle problematiche più attuali come il precariato, le nuove mafie e i flussi migratori. Queste testimonianze letterarie, però, poiché si propongono come unico compito il racconto della verità, non esigono una rigorosa aderenza ai fatti realmente accaduti, e sono pertanto legittimate a travalicare il dato empirico. Per descrivere questa tendenza della narrativa ipermoderna, Donnarumma ricorre alla formula di «realismo testimoniale» (ivi, p. 29): la letteratura non pretende di «di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso» (ivi, p. 43). Le manifestazioni del processo di metamorfosi che, a partire dalla metà degli anni Novanta, investe la narrativa italiana, risultano ben visibili se si pensa all'affermazione, proprio in questo periodo, di etichette e categorie come «*fiction*» e «*non fiction*». Se infatti, secondo la visione postmoderna della letteratura, «tutto è fiction» (Donnarumma, 2014a, p. 117), tanto che gli elementi tratti dall'attualità o dalla storia venivano sottoposti a un processo che li trasfigurava sulla pagina scritta, nell'epoca dell'ipermodernità si tenta invece una «resistenza alla finzionalizzazione» (*ibid.*). Un «ritorno alla realtà» che continua, a suo modo, la tradizione letteraria del realismo, da sempre situatosi «nel campo del possibile, e non in quello delle cose che sono accadute, oggetto della storiografia» (Donnarumma, 2014b, p. 4), e che si configura come una «forma di *mimesis* che si pone il problema dell'individuale, dell'accidentale, del concreto» (ivi, p. 3).

Il reale, in effetti, è sempre esistito in letteratura, e ha rappresentato un «obiettivo obbligato (e agognato) dello scrittore» (Guglielmi, 2010, p. 20, cit. in Donnarumma, 2011, p. 41); ma ora, il ritorno al reale ipermoderno assume i caratteri peculiari proprio dell'epoca in cui si sviluppa: gli scrittori contemporanei sono infatti ben consapevoli che «non c'è ritorno alla realtà [...] fuori della mediazione dell'immagine. Fuori della realtà dell'immagine» (Mazzarella, 2011, p. 9, cit. in Donnarumma, 2011, p. 43). Nell'era delle innovazioni tecnologiche, di Internet e dell'*infotainment*, l'unica forma possibile di realismo è:

un “realismo al tempo dell'irrealtà”, lontano dai fantasmi italiani del verismo e del neorealismo, [...] molto più legato ai problemi della rappresentazione delle cose che non all'accertamento delle cose in sé; molto più sensibile alla superficie e all'effetto (ambiguo) di reale che alla dimensione profonda della verità, cui forse ha smesso di credere. Più che negare il postmoderno, questo realismo sembra attraversarlo, e accertarne le sue estreme conseguenze (Simonetti, 2012, p. 118).

La realtà tanto ricercata si conosce oggi soltanto attraverso il filtro dei *mass-media*, così che il ritrovato interesse per “ciò che è reale” si ritrova legato a doppio filo con «la “vecchia” passione postmoderna per l’Apparenza» (Simonetti, 2018, p. 92). È questo uno dei fattori che determinano l’ambiguità del rapporto tra ipermoderno e postmoderno: come nota anche Donnarumma (2011, p. 19), infatti, il primo costituisce uno «scivolamento» rispetto al secondo, con il quale, a tratti, arriva a sovrapporsi. Inoltre, se, come osserva Benedetti (2010, p. 74, cit. in Donnarumma, 2011, 19), la postmodernità è stata «incapace di disfarsi davvero del “valore supremo dell’innovazione”», nonostante il desiderio di rifiuto, l’ipermoderno celebra le innovazioni di cui è testimone, ma non ci crede fino in fondo, e «neutralizza i suoi stessi idoli (rapidità, novità, efficienza, fattività...) nel momento stesso in cui li innalza» (Donnarumma, 2011, p. 19). Il racconto dei fatti di cronaca è costantemente mediato (se non manipolato) dai mezzi di stampa, dalla rete e, perlopiù, dalla televisione, cosicché il realismo ipermoderno corre il rischio di andare incontro a una vanificazione, dovuta proprio alla comunicazione mediatica (cfr. Donnarumma, 2014a, p. 78).

Il mutamento in atto influisce a diversi livelli sulla produzione letteraria di questo periodo. L’esito più evidente è di certo la rinnovata fiducia nella forma narrativa del romanzo, che torna a essere il mezzo d’elezione attraverso cui scandagliare la società contemporanea, osservata tanto nelle sue manifestazioni materiali e collettive, quanto in quelle interiori e individuali. In particolare, a livello formale, il “bisogno di realtà” si traduce in ciò che Clotilde Bertoni (1998, p. 31) ha definito «ritorno all’intreccio». I romanzi di questo periodo sono infatti accomunati da una marcata «propensione al *plot*», strutturata su «convenzioni famigliari: coesione avvincente, delineazione efficace di un protagonista, impegno mimetico». Gli autori, insomma, pur ricorrendo a strategie diverse, tendono ad assegnare un ruolo essenziale all’azione narrativa. Allo stesso tempo, anche la presenza invasiva dei *media* incide sugli sviluppi della narrativa italiana di questi anni. Sul piano tematico, si rileva una spiccata attenzione tanto all’attualità quanto alla storia collettiva (le quali spesso fanno da sfondo della narrazione). Una tendenza che va ricondotta, secondo Gianluigi Simonetti (2012, p. 116), non soltanto alla riacquistata «volontà di riappropriazione del presente», ma anche «alla amplificazione mediatica delle storie in generale, all’ipertrofia narrativa che caratterizza la comunicazione attuale». A livello formale, poi, la suggestione derivante dai *mass-media* si può rintracciare nel montaggio della narrazione, che avviene seguendo meccanismi stereotipati, già noti a un lettore che è anche un fruitore di altri prodotti culturali (serie TV, cd, videogames), circolanti nell’infosfera.

In Italia, nel 1991, dopo la contrapposizione tra Carlo De Benedetti e Silvio Berlusconi per il controllo della Mondadori e del «sistema integrato editoria-Tv-quotidiani» annesso all’azienda, il colosso industriale dell’*entertainment* passa nelle mani della catena di Berlusconi: come nota

Emanuele Zinato (2010, p. 179, sulla scia di Turchetta, 1996, p. 115), a partire da questo momento il settore librario diventa definitivamente «marginale» nell'industria del tempo libero, e si ritrova «vincola[to] alle dinamiche dell'intrattenimento». Ed è proprio con «l'età del berlusconismo e dell'anti-berlusconismo» che Raffaele Donnarumma fa coincidere lo sviluppo dell'ipermodernità italiana, la cui data di nascita potrebbe farsi risalire al 1994, anno in cui si assiste all'affermazione politica di Berlusconi (è lo stesso anno in cui viene pubblicato da Camilleri il primo romanzo del ciclo di Montalbano).

In questo periodo, l'intero sistema letterario sembra entrare in crisi. Sia gli autori sia i critici paiono perdere definitivamente il proprio ruolo di portatori o mediatori di “coscienza” intellettuale e trasformarsi in “intrattenitori”. Di fronte a questa situazione, le reazioni della critica sono principalmente due, diametralmente opposte: c'è chi decreta il collasso di un intero sistema letterario, e chi, invece, torna ad arroccarsi su posizioni elitarie, rivendicando il diritto-dovere di fornire un giudizio puramente estetico sulle opere composte in questi anni (cfr. Zinato, 2010, p. 184). Parallelamente, nel campo della produzione letteraria, si assiste a una massiccia opera di «ridimensionamento e [di] semplificazione», con la comparsa dei cosiddetti «transgeneri», «più simili a contenitori merceologici che a delle categorie culturali».³⁴ Tra questi, oltre alle già citate categorie di *fiction* e *non-fiction*, si possono menzionare il *bestseller* e «la giovane novità», tutti prodotti destinati a un “lettore modello”, di cui si conoscono già desideri e aspettative. Si instaura, insomma, quasi una “dittatura” del lettore, poiché i romanzi, per essere venduti, devono attenersi a determinate condizioni e richieste (commerciali e di pubblico): il *bestseller*, ad esempio, se orientato sul versante della *fiction*, deve proporre una storia “consumabile”; se, invece, opta per la *non-fiction*, deve dimostrare di sapersi destreggiare con disinvoltura tra diverse discipline (cfr. *ivi*, p. 181, sulla scorta di Rollo, 2001). Una sorta di realismo ‘perbenista’, dunque, in linea con i gusti del pubblico (e anche delle istituzioni), che conduce spesso a un tipo di letteratura «edificante» o, all'opposto, «evasiva, turistica», in cui la realtà è strumentalizzata e sfruttata come «bersaglio per l'indignazione», sentimento che accomuna lo scrittore al lettore (Simonetti, 2012, p. 119).

Ma a determinare un'ulteriore evoluzione della narrativa italiana interviene un evento traumatico per la storia mondiale, l'attacco, avvenuto l'11 settembre 2001, alle torri gemelle di New York, indicato da Zinato (2010, p. 193, ma anche da Luperini) come un altro snodo periodizzante anche per la storia letteraria italiana contemporanea. Più che mai dopo questo catastrofico evento, la parola (e il concetto) chiave del primo decennio del Duemila è «realtà».

³⁴ «In questi anni, i grandi editori allestiscono freneticamente apposite collane, come ad esempio Einaudi “Stile libero”», seguiti a ruota dai «piccoli editori come Transeuropa, Marcos y Marcos, Theoria, Baldini & Castoldi, Sellerio. In alcuni casi, come Andrea Camilleri per Sellerio [...], il grande successo di un solo autore garantisce il decollo della casa editrice dalla piccola alla media editoria» (Zinato, 2010, pp. 180-181).

A posteriori, sul numero annuale della rivista «Tirature» dedicato al New Italian Realism, Vittorio Spinazzola (2010, p. 11) noterà che proprio a partire dai primi anni del Duemila, si registra la nascita di una «nuova idea di realismo, orientato alla riscoperta di un'Italia concreta [...]. Le grandi speranze di cambiamento sono cadute. Ora si tratta di fare i conti con l'oggettività delle nostre condizioni di vita, esercitando l'immaginario per ottenere una rappresentazione più vera del vero». Una forte tensione etica investe dunque gli scrittori: parafrasando le parole di Spinazzola, potremmo affermare che si assiste alla “vittoria” del romanzo e alla “sconfitta” dell'«antiromanzo»; parallelamente, anche il dibattito critico si rinvigorisce, poiché si fa strada l'idea della necessità di «ricostruire un solido ponte tra il libro e il mondo» (Inglese, 2008), la possibilità di una rappresentazione letteraria del reale attraverso la mimesi romanzesca. Alla parola chiave «realtà» si connettono nuove concezioni di «stile» e di «responsabilità». Lo stile viene inteso come un modo di conoscere la realtà, anche attraverso la riflessione su lingue e linguaggi (cfr. Cortellessa, 2008, p. 35); l'assunzione di responsabilità si manifesta nel tentativo da parte degli scrittori di interpretare e problematizzare la realtà, nel momento in cui di essa si offre una testimonianza.³⁵

1.3 Uno scrittore «finisecolare»: Andrea Camilleri tra postmodernismo e ipermodernità

Nel quadro finora delineato, la produzione di Andrea Camilleri sembra collocarsi in una zona mediana, di confine, se si considera che le sue opere presentano tratti riconducibili a tendenze ora postmoderne, ora ipermoderne. È innegabile, infatti, la presenza di una collaudata «prassi citatoria» nei romanzi camilleriani, tanto in quelli storico-civili quanto in quelli del ciclo di Montalbano: una sorta di «retorica della citazione» (Maiolani, 2019, p. 230), che si concreta dapprima in una consapevole scelta delle fonti (letterarie, perlopiù, ma anche artistiche),³⁶ e poi nella loro riscrittura o nel confronto intertestuale con esse. Come ha notato Alessandro Cadoni (2020, p. 128):

l'idea di letteratura al quadrato è onnipresente in Camilleri. E però bisogna notare che nei suoi romanzi si complica ulteriormente [...]. O perlomeno si diversifica. La si ritrova di frequente [...] nella sua serie di romanzi polizieschi. C'è sempre un libro aperto sul comodino del commissario Montalbano; e se il libro è già stato riposto, gli ronza comunque in testa un autore, prediletto o anche solo fiocamente rammentato [...]. E se non è un libro sarà un film.

³⁵ In altre parole, gli scrittori si cimentano nella «ricerca di significati, strutture, valori latenti sotto i significati, le strutture, i valori manifesti» (Brioschi, 2000, p. 147, cit. in Zinato, 2010, p. 194). Sui temi dell'ipermodernità e del cosiddetto «ritorno al reale», si vedano i contributi pubblicati sul numero 57 della rivista «Allegoria» (gennaio/giugno 2008).

³⁶ Cfr. De Paulis Dalembert, 2011, p. 12.

Tra *èkphrasis* e allusioni, si potrebbe redigere un elenco di citazioni e riferimenti (più o meno diretti) all'universo artistico presenti nei romanzi del ciclo di Montalbano. A partire dalla *Forma dell'acqua*, «le strutture corrose da maltempo, incuria e sale marino», le cattedrali nel deserto che sono anche oggi visibili in Sicilia, risultano «sempre più simili all'architettura di un Gaudì», mentre il «volto buio e chiuso» di un ministro è «degnò di una tavola lombrosiana» (FA, p. 10). E ancora, sempre nello stesso romanzo, entrando nello studio del defunto ingegnere Luparello, il commissario nota i quadri appesi alle pareti e ne riconosce gli autori: «emozionandosi. Un contadino di Guttuso degli anni '40, un paesaggio laziale di Melli, una demolizione di Mafai, due rematori sul Tevere di Donghi, una bagnante di Fausto Pirandello. Un gusto squisito, una scelta di rara competenza» (FA, p. 112). Poche pagine più tardi, la descrizione del nipote di Luparello, Giorgio, un giovane di rara bellezza, viene resa attraverso il confronto con un quadro, probabilmente *Signora con levriero nero* di Giovanni Boldini, pittore ferrarese, ma attivo anche a Londra e Parigi, ritenuto uno tra i principali interpreti della sensibilità artistica della *Belle Époque*. Scrive infatti Camilleri: «Alla memoria di Montalbano balzò illuminatissimo, come sotto la luce di un riflettore, un dipinto che aveva una volta visto, e non ricordava dove, il ritratto di una dama inglese con un levriero nella stessa identica posizione che aveva assunto il giovane» (FA, p. 122). Viene poi citato «un nudo sensualissimo» di Emilio Greco (FA, p. 126), un quadro appeso nella villa 'segreta' di Luparello.

Nel *Cane di terracotta* (pp. 64-65), poi, la citazione del quadro di Pieter Bruegel *Giochi di fanciulli?* e la menzione di Hieronymus Bosch sono funzionali a mettere in difficoltà l'interlocutore di Montalbano, Ingrassia, il quale si scoprirà coinvolto in un traffico illegale di armi. Sempre in questo romanzo, poi, quando Montalbano propone a Livia di andare a visitare la Vucciria a Palermo, è immancabile la citazione dell'opera di Guttuso, che però, secondo il commissario, non è in grado di restituire un'immagine fedele del luogo («“Ci fermiamo in città? Vorrei farti vedere la Vucciria”. “L'ho già vista. Guttuso”. “Ma quel quadro è una cacata [...]”», CT, p. 192). Poche pagine più tardi, compare una citazione cifrata, riguardante «una mostra d'un pittore siciliano settantenne, ancora legato a una certa retorica populista ma felice nel colore, intenso, vivissimo» (CT, p. 199), che Montalbano ammira essendosi recato presso una galleria d'arte per ingannare il tempo in attesa di un responso, da parte di un fotografo, relativo a un eventuale fotomontaggio applicato sulla foto di Lisetta, una ragazza scomparsa nel periodo della Seconda guerra mondiale.

Inoltre, la citazione di un quadro di Paul Gauguin viene sfruttata da Montalbano per provare a risalire alla provenienza della domestica di Ingrid, che è indubbiamente straniera: «“Manau tupapau” fece il commissario. “Niente capire”. Aveva citato il titolo di un quadro di Gauguin, era da escludere che la cammarera fosse polinesiana o di quei paraggi» (CT, p. 246). Nel romanzo *La gita a Tindari*, poi, l'ulivo saraceno, albero destinato a divenire per il commissario un luogo deputato al rifugio e

alla riflessione, appare come «un àrbolo finto, di teatro, nisciùto dalla fantasia di un Gustavo Doré, una possibile illustrazione per l'*Inferno* dantesco» (GT, p. 97). Più avanti, la figura di Vanja Titulescu ricorda a Montalbano la *Maya desnuda* di Goya per «le lunghissime gambe e il bacino sul letto, il resto del corpo sollevato sui cuscini, leggermente inclinata a sinistra, le mani incrociate darrè la testa», ma è anche simile alla *Gioconda* perché «sorriveva appena appena» (GT, p. 183). Nel giallo *La pazienza del ragno*, invece, pur non essendo citato un autore specifico, «una decina di òmini [...] anziani, vecchi e decrepiti», che non parlano e non si muovono, appaiono agli occhi del commissario simili a «delle statue, mirabili esempi di arte iperrealista» (PR, p. 200).

Corposo è anche il palinsesto citazionale delle opere cinematografiche, a iniziare dalla menzione ironica delle «pellicole americane dove appena il poliziotto domanda a che ora è avvenuto il delitto, il medico legale risponde che l'assassino ha terminato la sua opera alle diciotto e trentadue, secondo più secondo meno, di trentasei giorni prima» (FA, p. 40). Nel *Cane di terracotta*, poi, il taglio «a tempi accelerati» di barba e capelli del commissario presso il suo «vårberi» di fiducia viene descritto attraverso il paragone con «una comica di Charlot» (CT, p. 62), e la «facenna» dell'auto del commissario rimasta in panne, che provoca il disappunto di Livia, assume connotati tragicomici, a metà «tra la tragedia e una pellicola di Stanlio e Ollio» (CT, p. 228). Nel romanzo *Il ladro di merendine*, invece, dopo la morte del padre, Montalbano decide di recarsi presso il cinema di Montelusa, dove si proiettano «*Le affinità elettive* dei fratelli Taviani, *Io ballo da sola* di Bertolucci e *In viaggio con Pippo*»; e Montalbano sceglie il cartone animato della Disney. Una scelta non casuale e, anzi, una sorta di *mise en abyme*, se si considera che la pellicola racconta la storia di Pippo, «genitore fantasioso e sollecito, [...] in conflitto con un figlio che [...] si riconcilerà con lui» soltanto alla fine (Giovannetti, 2015, p. 196). Nella *Gita a Tindari*, infine, il commissario riflette sul proprio atteggiamento nei confronti di Mimì, che egli si accorge di aver assecondato con l'intento di «tenerselo buono»; procede, allora, a un'esplorazione di sé stesso attraverso il confronto con il personaggio di un film di Billy Walder:

Forse si stava comportando come quel direttore di giornale che, in un film intitolato *Prima pagina*, ricorreva a tutte le umane e divine cose perché il suo giornalista numero uno non si trasferisse, per amore, in un'altra città. Era un film comico, con Matthau e Lemmon e lui ricordava di essersi morto dalle risate. Com'è che ora, ripensandoci, non gli veniva di fare manco un mezzo sorriso? (GT, pp. 68-69)

Spostandoci nel campo della letteratura, si segnala che nel *Cane di terracotta* è presente un rimando all'ideologia gattopardiana del «se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi». Si legge infatti che:

l'onnipotente onorevole Cusumano [...], dopo un'estate passata al fresco del carcere dell'Ucciardone, aveva saputo riannodare legami coi nuovi potenti tanto da guadagnarsi una larga fetta di torta, di quella torta che miracolosamente di volta in volta si rinnovava, bastava cangiare qualche candito o mettere nuove candeline al posto di quelle già consumate (CT, p. 25).

Nelle pagine successive, Montalbano nomina Curzio Malaparte: la menzione, però, avviene attraverso il nome di battesimo dello scrittore (Kurt Suckert), al fine di mettere in difficoltà un corteggiatore di Ingrid (CT, p. 83). Nello stesso romanzo, poi, vengono citate le opere *Paesi tuoi*, di Pavese, e *Conversazione in Sicilia*, di Vittorini (CT, p. 106); e l'agente Balassone della Polizia Scientifica viene descritto in funzione della sua origine nordica, la quale richiama alla mente del commissario «il titolo di un poemetto di Delio Tessa»: «“L'è el dì di mort, alegher!” aveva pensato Montalbano» (CT, p. 107). In modo simile, alla vista di Lillo Rizzitano, l'ormai anziano cugino della defunta Lisetta, morta insieme al fidanzato cinquant'anni prima, Montalbano si accorge della somiglianza tra l'uomo e Borges («il commissario capì dove aveva visto il vecchio, non era lui precisamente ma un suo sosia perfetto, ritratto in fotografia su un risvolto di copertina, Jorge Luis Borges», CT, p. 263). Particolarmente toccante è infine, in questo romanzo, la citazione di Mário de Sá-Carneiro, il cui carteggio con Fernando Pessoa, definito «amico dell'anima», dà il titolo al volume uscito per Sellerio nel 1984 a cura di Maria José de Lancastre. La citazione, infatti, giunge dopo la morte di Gegè, il caro amico di infanzia di Montalbano, ucciso proprio perché aveva aiutato il commissario e il mafioso Tano 'u grecu a entrare in contatto: «Gegè ti voleva un beni di l'arma» – dice a Montalbano la sorella di Gegè – «*Meu amigo de alma*, un titolo passò per la mente di Montalbano. “Magari io gli volevo beni assai” disse» (CT, p. 188).

Nel *Ladro di merendine*, invece, vengono citati il «romanzo di Le Carré che s'intitola *Chiamata per il morto*» (LM, p. 80); Dashiell Hammett, al quale il commissario riconduce l'espressione «istinto della caccia», in riferimento al suo «irrevocabile sangue di sbirro» (LM, p. 125); e il drammaturgo francese, di origini rumene, Eugène Ionesco, esponente del teatro dell'assurdo *à la Beckett* (LM, p. 85). Inoltre, dialogando con Livia, egli afferma: «Tu una volta mi rimproverasti una certa mia tendenza a sostituirmi a Dio, mutando, con piccole o grandi omissioni e magari con falsificazioni più o meno colpevoli, il corso delle cose (degli altri)» (LM, p. 242). Si tratta di una citazione, per così dire, “elevata alla terza potenza”: nella prima parte della frase, infatti, il riferimento ai rimproveri di Livia a Montalbano per essersi «autopromosso a Dio», che chiudono il precedente romanzo, *La forma dell'acqua*, attiva un meccanismo intertestuale tra i due libri della serie. Inoltre, l'utilizzo dell'espressione «il corso delle cose» rimanda all'eponima opera camilleriana, la quale, a sua volta, traeva il titolo da un'espressione di Merleau-Ponty. Nella *Voce del violino*, poi, Montalbano legge, prima di andare a dormire, «un romanzo di Denevi, uno scrittore argentino che gli piaceva assai» (VV, p. 56); e, recatosi a pranzare presso la trattoria «La Cacciatore», decide di abbandonarsi alla sapienza

di chi cucina, invogliato da «una grossa porzione di caponatina» presentatagli come prima portata, e inaugura il momento del pasto con una citazione di Matteo Maria Boiardo: «“Principio sì giolivo ben conduce” aveva scritto il Boiardo e Montalbano decise di lasciarsi condurre» (VV, p. 97).

Nella *Gita a Tindari*, poi, del periodo sessantottino, Montalbano «ricordava soprattutto una poesia di Pasolini che difendeva la polizia contro gli studenti a Valle Giulia, a Roma» (GT, p. 11); i versi della poesia di Salvatore Quasimodo, *Vento a Tindari*, «Tindari, mite ti so... gli tintinnarono nella testa» (GT, p. 54); più avanti, Montalbano cita la poetessa statunitense Gertrude Stein, in un dialogo con un antipaticissimo direttore di banca: «“[...] Per me, per esempio, una rosa è una rosa e una rosa è una rosa”. Il cavaliere Morasco non s’impressionò della dotta citazione della Stein» (GT, p. 196). Inoltre, l’incipit dello pseudo-romanzo di Nenè Sanfilippo (che in realtà è un diario in cui il giovane tiene traccia degli avvenimenti della propria vita) coincide con le prime pagine di un «romanzo famoso: *Io, robot* di Asimov» (GT, p. 273); poco più avanti, infine, Montalbano cita il romanzo di Conrad, *L’agente segreto*, fondamentale per fare chiarezza sul caso di cui il commissario si sta occupando:

La mano, indipendentemente quasi dalla sua volontà, pigliò un libro dallo scaffale. Taliò il titolo: *L’agente segreto di Conrad*. [...] Spesso gli succedeva che a leggere le prime righe, o la conclusione, di un romanzo la sua memoria rapriva un piccolo scomparto dal quale niscivano fora personaggi, situazioni, frasi. «Uscendo di mattina, il signor Verloc lasciava nominalmente la bottega alle cure del cognato». Principiava accusi e quelle parole non gli dissero niente. «Ed egli camminava, insospettato e mortale, come una peste nella strada affollata». Erano le ultime parole e gli dissero troppo. E gli tornò a mente una frase di quel libro: «Nessuna pietà per nessuna cosa, nemmeno per se stessi, e la morte finalmente messa a servizio del genere umano...». Rimise di prescia il libro al suo posto. No, la mano non aveva agito indipendentemente dal suo pinsèro, era stata, certamente inconsciamente, guidata da lui stesso, da quello che aveva dintra. [...] Il mondo dei robot di Sanfilippo è una stampa e una figura col nostro mondo (GT, pp. 276-277, 280).

Ancora, nell’*Odore della notte*, nella conversazione con Montalbano la giovane Michela Manganaro cita Kafka («Ho letto tutto, dal *Processo* alle *Lettere a Milena* [...]», ON, p. 76) e D’Annunzio («“Ho capito benissimo quello che voleva dire. E la risposta è: forse che sì, forse che no”. “Pure questo ha letto?”. “No. D’Annunzio non mi piace. [...]”», ON, p. 77); il commissario invece, rivolgendosi a Catarella, cita il titolo di un famoso romanzo di Erich Maria Remarque («Hai ragione tu, Cataré, niente di nuovo sul fronte occidentale», ON, p. 82); e, di fronte all’albero di olivo abbattuto, Montalbano appoggia l’orecchio al tronco dell’albero, cerca di ascoltare «se c’è ancora il battito del cuore», e poi giudica queste sue azioni come «cose da barone di Münchhausen, al quale bastava appoggiare l’orecchio ‘n terra per sentir crescere l’erba» (ON, p. 129). Nel *Giro di boa*, di fronte all’uomo morto annegato, del quale non si possiede informazione alcuna, al commissario tornano in mente i versi della poesia *Morte per acqua* di Eliot: «come diceva Eliot [...], a proposito di Fleba, un fenicio morto annegato: “Gentile o Giudeo, / o tu che giri la ruota e guardi la direzione del vento, /

pensa a Fleba...»», e si ripromette di continuare a pensare «a quel morto senza nome» (GT, pp. 77-78). Nel romanzo, Eliot tornerà ancora, quando il paese di Spigonella viene descritto come «una terra disolata», traducendo (e dialettizzando) il titolo del celeberrimo poema. In un dialogo con Ingrid, poi, Montalbano le si rivolge con un'espressione tratta dal secondo canto dell'*Inferno* dantesco: «“Che faccio?” spiò Ingrid. “Qui si parrà la tua nobilitate”», le risponde il commissario: ma la svedese, che, evidentemente e per ovvie ragioni, ha scarsa dimestichezza con la *Commedia*, non coglie né la citazione né l'ironia di Montalbano.

Concludiamo questa breve rassegna con alcune delle citazioni letterarie presenti nell'ultimo romanzo del corpus, *La pazienza del ragno*. Qui Montalbano, convalescente dopo lo scontro a fuoco con il trafficante di bambini extracomunitari Jamil Zarzis, ripensa alle prime ore trascorse in ospedale subito dopo la sparatoria, durante le quali aveva congetturato un ipotetico assurdo dialogo con il medico: «*Ora il dottore gli dirà: “la deve finire di fingersi vivo! Si vergogni!”*». Questa conversazione immaginaria gli fa venire in mente i versi di un componimento di Francesco Berni, «*Come faceva la poesia? “Il pover'uom, che non se n'era accorto, / andava combattendo ed era morto”*» (PR, p. 15). Sul finire del libro, poi, ancora una volta è la reminiscenza dell'opera di Ovidio a suggerire al commissario la soluzione al caso di rapimento sul quale sta lavorando:

E tutto 'nzemmula gli tornò a mente un passo d'Ovidio studiato a scola, quello della tessitrice Aracne cangiata in ragno da Atena [...]. Fortunatamente durò picca quella vista mostruosa e subito [...] principiava la trasformazione inversa. Ma prima che il ragno tornasse a essere ragno, [...] Montalbano aviva avuto il tempo di riconoscere quella faccia. No, non era quella di Aracne (PR, pp. 225-226).

Come si diceva, nei romanzi del ciclo non compaiono soltanto citazioni e rimandi alla letteratura e ai suoi autori. Vengono menzionati personaggi della storia (moderna e contemporanea), della filosofia, della musica e anche dei fumetti. Nel *Ladro di merendine*, ad esempio, il tono di un opinionista televisivo viene antifrasticamente paragonato a quello del primo grande inquisitore spagnolo, Tomás de Torquemada, attivo alla corte di Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona e molto noto per i suoi spietati metodi inquisitorii: «“Che succede nel commissariato di Vigàta?” spiò l'opinionista a se stesso e all'universo creato con un tono che quello usato da Torquemada nei suoi momenti migliori sarebbe parso come quello di uno che conta una barzelletta» (LM, p. 119). Nel *Giro di boa*, invece, si rintraccia il rimando *in absentia* a due grandi personalità italiane, Aldo Moro e Peppino Impastato. Nel primo caso, Montalbano sta riflettendo sul fatto che tra due casi, apparentemente slegati, esiste un punto di tangenza nel luogo in cui si sono verificati, Spigonella; così, al commissario torna in mente «la celebre espressione di un uomo politico assassinato dalle BR, quella delle “convergenze parallele”. Allora il punto ultimo della convergenza era proprio il paisi fantasima di Spigonella?»

(GB, pp. 152-153). Più avanti, mentre si trova nella grotta sottostante al rifugio dei trafficanti di bambini extracomunitari, Montalbano cammina avanti e indietro, indeciso sul da farsi, e Camilleri scrive: «Fatti cento passi, tornò narrè» (GB, p. 261). È chiaro il rimando al titolo del film *I cento passi* (2000), dedicato alla figura del giovane giornalista siciliano che ebbe il coraggio di denunciare la mafia attiva nella sua città, Cinisi, e che per questo venne ucciso dagli esponenti di Cosa Nostra, nella notte tra l'8 e il 9 maggio 1978, peraltro poche ore prima che venisse ritrovato il cadavere di Moro in via Caetani a Roma. Un'altra citazione *in absentia* si rintraccia nell'*Odore della notte*: Livia ha inviato a Montalbano un ritaglio di giornale nel quale è contenuta l'intervista a un «vecchio filosofo che viveva a Torino», il quale, a proposito della vecchiaia e del bisogno del calore familiare avvertito dagli anziani, affermava «“Quando si diventa vecchi, contano più gli affetti che i concetti”». La frase, attribuibile a Norberto Bobbio, spegne «il pititto» del commissario, poiché egli comprende la «domanda implicita» che, tra le righe, gli è stata rivolta da Livia: «Se per un filosofo arriva il momento che la speculazione vale meno di un affetto, quanto può valere per uno sbirro sul viale del tramonto un'indagine di polizia?» (GB, pp. 135-136).

Numerose sono anche le citazioni di personaggi dei fumetti o dei cartoni animati: nella *Gita a Tindari*, ad esempio, la portinaia somiglia a «Olivia, la zita di Braccio di Ferro» (GT, p. 50) e lo stesso commissario viene «assugliato da una raggia incontenibile: come in certi cartoni di Paperino» (ivi, p. 241); mentre, nel *Giro di boa*, a Montalbano sembra «di essere addiventato gatto Silvestro in uno dei suoi migliori momenti comici» (GB, p. 260). Diverse, infine, le citazioni provenienti dal mondo della musica, da quella classica a quella popolare: il maestro di violino Carlo Barbera, ad esempio, suonando il violino «Guarneri», prezioso oggetto a causa del quale è stata uccisa la povera Michela Licalzi, si sente «trasportato in paradiso con Paganini, con Ole Bull...» (VV, p. 183); mentre, nel *Ladro di merendine*, dopo una soddisfacente abbuffata dei suoi piatti preferiti, il commissario esprime la propria gioia cantando a squarciagola una canzone pop, *Guarda come dondolo* di Edoardo Vianello «Guarda come dondolo, guarda come dondolo, col twist...» (LM, p. 193).

Insomma, come ha scritto Paolo Mauri (2004, p. 178), il portato postmodernista nelle opere di Camilleri è rintracciabile nella capacità dello scrittore di «giocare in maniera originale con le carte già in tavola e già conosciute per altri “giochi”». L'intento è quello di stimolare l'atto interpretativo del lettore, coinvolgendolo attivamente nella lettura dei romanzi – specialmente dei gialli. Secondo Michele Maiolani (2019, p. 126), il lettore è invitato a:

intervenire in prima persona e gareggiare con il *detective* per raggiungere per primo la verità. Ovviamente, [...] chi legge deve condividere un repertorio comune [...] con l'investigatore e, nel caso di Camilleri, anche con l'autore. Se il lettore infatti non conosce le opere citate [...], non può scattare in modo adeguato e immediato quel meccanismo di cooperazione interpretativa e

l'eventuale sfida con Montalbano può basarsi soltanto sugli altri indizi, ignorando il piano letterario e risultando così meno avvincente.³⁷

Questo «uso molto ramificato della citazione» e dei rimandi intertestuali da parte di Camilleri, nel muoversi dall'«ammicco trasparente [...], alla deformazione godibile [...], all'esca maliziosa», (Bertoni, 1998, p. 37), punta insomma a un coinvolgimento del lettore e a un suo «investimento cognitivo».³⁸ Elementi, quelli appena descritti, che, insieme all'attenzione riservata ai dettagli e alla capacità di far convivere generi 'alti' e generi di consumo, legano l'autore al postmodernismo. Tuttavia, Clotilde Bertoni (1998, p. 37) sottolinea che il ricorso alle citazioni nei testi camilleriani viene «assorbit[o] dalla mimesi» (mediante meccanismi di «narrazione omodiegetica o [...] focalizzazione interna», per quanto riguarda la modellizzazione personaggi), e attraverso un uso delle parole «evocativo e sinestetico», grazie al quale lo scrittore «rivaleggia con l'arte plastica» al momento di ricreare il reale.³⁹

Come ha notato Mauro Novelli (2002, p. LXXXVII), l'«originalità di questo stile *ethnic* è corroborata dal comparto dei tropi, nel quale si realizza una palese renitenza all'astratto, per privilegiare nettamente le metafore legate alla sfera sensoriale e corporea». Persino l'onomastica rivela una figuralità orientata verso il concreto: lo dimostra, ad esempio, il «bestiario» (ivi, p. LXXXIX) che sembra comporre la squadra di agenti che affianca Montalbano (ma sulla questione dell'onomastica in Camilleri cfr. Porcelli, 2006, pp. 53-60). La tensione verso il concreto è inoltre testimoniata dalla tendenza a fornire una rappresentazione del microcosmo letterario più orientata verso lo «*showing*», che verso il «*telling*», come dimostrano le descrizioni degli «sciàuri» o dei luoghi (geografici o architettonici) più tipici della Sicilia. Camilleri realizza una sorta di *ekphrasis* in grado di competere, in termini di forza espressiva, con la stessa realtà descritta, appagando quel desiderio di *fiction* della società contemporanea, individuato da Francesco Orlando già negli anni Settanta.⁴⁰

³⁷ Cfr. anche Eckert, 2008, p. 77.

³⁸ Silvia Zangrandi (2016, p. 1190), a proposito del *Birrario di Preston*, parla di «dialogismo, polifonia, dialogismo intertestuale, ibridazione di codici».

³⁹ De Paulis Dalambert, 2011, p. 13.

⁴⁰ Cfr. Orlando (1973). D'altronde, la propensione allo «*showing*», all'*ekphrasis*, è confermata dallo stesso Camilleri nel dialogo con Tullio De Mauro, dove si legge: «Manzoni ha un tipo di narrazione visiva straordinaria, a leggerlo da questo punto di vista ti giuro che è cinema. È cinema perfino le cose che sembrano le più noiose: *Addio monti sorgenti...* è una meravigliosa e straordinaria carrellata. [...] Ti faccio un solo esempio: la casa di don Ferrante lui mica la racconta, ma la racconta tutta in una lettera all'illustratore in cui gli spiega come vuole che sia la casa di don Ferrante. E questo è cinema, questo è *story-board*, e non lo poteva sapere», afferma Camilleri. E De Mauro risponde: «E questo una lingua ti permette di farlo se la sai maneggiare»; così, Camilleri continua: «appena ho cominciato a leggere e anche a capire quello che stavo leggendo, ero affascinato – oltre che dal significato, dal senso – dal suono delle parole. [...] la prima lettura vera, seria che ho fatta, è stata l'*Orlando furioso*, perché trovai una edizione ante Unità d'Italia, preziosissima, stampata su fogli spessi, con le incisioni di Gustavo Doré. Naturalmente a incantarmi furono prima le incisioni, ma poi cominciai a leggere. E scoprii il ritmo delle parole, mi risuonavano dentro, me le portavo a letto addormentandomi» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 28).

«Feteva di scanto, di paura. Perché, e Montalbano lo sapeva per spirenza, la paura aveva un odore speciale, acido, di colore verde-giallo», si legge nel *Cane di terracotta* (p. 172); e, poco più avanti, il silenzio è sinesteticamente «piombigno» (CT, p. 174); il piatto che il commissario ha di fronte, poi, emana «un odore finissimo di colore ocre» (CT, p. 189). Magistrale, infine, in questo romanzo, risulta la descrizione della palermitana Vucciria, quasi una vera e propria ipotiposi:

[...] andarono alla Vucciria. Livia era stordita e travolta dalle voci, dagli inviti, dalle grida delle mercanzie, dalla parlata, dalle contraddizioni, dalle fulminee risse, dai colori così accesi da parere finti, pittati. Il sciàuro del pesce fresco si mescolava a quello dei mandarini, delle interiora d'agnello bollite e cosparse di caciocavallo, la cosiddetta mèusa, delle frittute, e l'insieme era una fusione irripetibile, quasi magica.

Ancora, nel *Ladro di merendine* (p. 197), l'ufficio del commissario è inondato da «uno sgradevole odore di muschio e d'aglio, che Montalbano defin[isce] di colore verde-marcio»; mentre, nel *Giro di boa*, il protagonista si accorge che «l'aria che stava respirando aviva un colore giallo marcito» (GB, p. 240). Nella *Pazienza del ragno*, infine, la sensazione di panico avvertita dal commissario dopo essere entrato nella stanza di una donna che si trova sul letto di morte è tratteggiata attraverso la percezione olfattiva del protagonista:

L'assugliò immediato l'istesso insopportabile tanfo che aviva sintuto nella càmmara dell'omo senza gambe, il marito della fimmina che vinniva ova, solo che qua il tanfo era più denso, te lo sintivi impicciare alla pelle impalpabile e inoltre aviva un colore marrone-giallastro striato da lampi di rosso foco. Un colore in movimento. Non gli era mai capitato prima, i colori sempre avivano corrisposto agli odori come già pittati in un quadro, fermi. Ora invece le striature rosse stavano principiando a disegnare una specie di gorgo. [...] Il panico l'assugliò con la cattiveria di un cane arraggiato. Il disperato rosso dell'odore divenne un vortice che poteva risucchiarlo (PR, pp. 161-163).

La descrizione degli odori nel ciclo di Montalbano, insomma, è accurata ed evocativa di sensazioni quasi fisiche. In una camera da letto, il commissario avverte un «cattivo odore, come di latte rancido» (FA, p. 69); i suoi capelli dopo una seduta dal barbiere, poi, hanno un «odore indefinibile ma disgustoso, a mezzo fra la trementina e un certo tipo di cipria che usavano le buttane una trentina d'anni prima» (CT, p. 63). Ma gli odori sono anche capaci di richiamare alla mente del commissario i ricordi della propria infanzia,⁴¹ sono avvertiti come simboli identitari, di appartenenza

⁴¹ Cfr. questo passaggio del *Cane di terracotta* (p. 124): «[...] gli bastarono quei pochi secondi di scuro assoluto e di silenzio per fargli percepire un odore non usuale che, ne era certo, aveva sentito un'altra volta. Si sforzò di ricordarsi dove, magari se la cosa non aveva importanza. Siccome gli veniva naturale, sin da quando era nicareddru, di dare un colore a ogni odore che lo colpiva, si disse che questo era di colore verde scuro. Dall'associazione, ricordò dove l'aveva percepito la prima volta: era stato al Cairo, dintra la piramide di Cheope, in un corridoio vietato ai visitatori che la cortesia di un amico egiziano aveva consentito solo a lui di percorrere».

alla propria terra;⁴² e gli «sciauri», in particolare del cibo, sono capaci di «insallanire» (GT, p. 41), ovvero di stordire piacevolmente, ed emozionare il commissario. Si leggano, a puro titolo esemplificativo i due passi seguenti:

Prima di partire, dovette aspettare che al bar Albanese arrivassero i cannoli di ricotta freschi. Ne accattò una trentina, assieme a chili di biscotti regina, di pasta di mandorle, di mustazzola. Viaggiando, la sua macchina lasciava una scia odorosa. Doveva per forza tenere i finestrini aperti, altrimenti l'intensità di quel sciauro gli avrebbe fatto venire malo di testa (ON, p. 111).

Eccezionalmente, Enzo aveva preparato il cuscusu con otto tipi di pisci, ma solo per i clienti che gli facevano sangue. Tra questi c'era naturalmente il commissario che appena si vitti il piatto davanti, e ne sintì il sciauro, ebbe una botta di commozione irrefrenabile (PR, p. 50).

Altrettanto evocative e “plastiche” risultano le metafore e le similitudini che si rintracciano nei romanzi. Si pensi, ad esempio, alle metafore ‘zoomorfiche’ usate da Camilleri per descrivere le armi:

Gli occhi del commissario si soffermarono su un animale assai più pericoloso della lucertola che dormiva nel cassetto del cruscotto della sua macchina, questo era un vero e proprio serpente velenoso, un mitra che sonnecchiava in piedi, appoggiato al muro, allato alla branda (CT, p. 21).

E ancora, nella *Gita a Tindari* (p. 223), per descrivere l'umore del commissario, l'autore ricorre a metafore che potremmo definire “pastorali”:

La matinata non era certo di assoluta gaudiosità, nuvole sparse davano l'impressione di pecore che aspettavano di farsi gregge, però si vedeva chiaramente che non era intenzionata a provocare grosse botte di malumore.

Sul versante delle similitudini, infine, abbiamo a disposizione un vastissimo campionario. Particolarmente diffusi (e preganti) sono i paragoni tra uomini e animali, tanto che si potrebbe stilare un vero e proprio “bestiario” camilleriano. Di seguito ci limiteremo a riportare alcuni esempi, una selezione dei casi più significativi. Si legga la descrizione della portinaia del condominio dove abitavano gli scomparsi coniugi Griffò e il defunto Nenè Sanfilippo:

La signora Ciccina Recupero, portonara, si aggirava nei due metri per due della guardiola *come certi orsi* che escono pazzi nella gabbia e si mettono a dondolare ora su una gamba ora sull'altra. Se lo poteva permettere perché era una fimmina tuttossa e quel poco di spazio che aveva a disposizione le bastava e superchiava per cataminarsi (GT, p. 28; corsivi miei).

⁴² «“Che vai dicendo? Tutti i porti puzzano allo stesso modo” gli aveva un giorno replicato Livia. Non era vero, ogni loco di mare aveva un sciauro diverso. Quello di Vigàta era un dosaggio perfetto tra cordame bagnato, reti asciucate al sole, iodio, pesce putrefatto, alghe vive e alghe morte, catrame. E proprio in fondo in fondo un retrodore di nafta. Incomparabile», si legge nella *Gita a Tindari* (p. 18).

Oppure, nell'*Odore della notte*, quando Montalbano scopre che l'ulivo saraceno è stato abbattuto:

Tornò alla macchina, si levò la giacchetta, infilò la pila nella sacchetta dei pantaloni, addrumò gli abbaglianti, affrontò il cancello in ferro battuto, lo scalò *come una scimmia* certamente in virtù del vino che continuava a fare il suo effetto (ON, p. 55; corsivi miei).

Nel *Giro di boa*, invece, durante un'arrampicata per raggiungere il rifugio dei contrabbandieri di bambini, il commissario si arrampica come «un grancio», un granchio (GB, p. 259); poco dopo, incontra il capo della banda, «un omo ansante sbucò facendo una specie di balzo che parse 'ntifico un surci quanno nesci dalla fogna» (GB, p. 264). E infine, nella *Pazienza del ragno*, il professore Di Bartolo, il luminare della medicina incaricato di occuparsi di Montalbano dopo lo scontro a fuoco avvenuto nel romanzo precedente proprio tra il commissario e il «surci» Jamil Zarzis, agli occhi di Montalbano è simile a una capra: «il professor Di Bartolo, oltre all'aspetto, aviva macari la voci caprigna. “Buongiorno a tutti” bela trasenno [...] Il belato è piuttosto irritato, la capra evidentemente sta principiando a incazzarsi» (PR, p. 17).

Dal quadro finora tratteggiato emerge un sistema di figure retoriche vasto e articolato, ma teso, nel suo insieme, a far visualizzare al lettore immagini fortemente concrete di oggetti, ambienti, tipi umani e situazioni. Camilleri, insomma, ricorre a procedimenti, tecniche ed elementi narrativi tipicamente postmoderni (come il citazionismo, il comparto figurale e la spazializzazione del racconto), ma assegna loro una funzione “altra”, calandoli in una rappresentazione concretissima della realtà. In quest'ottica, e considerata anche la tendenza di mescolare a termini appartenenti alla lingua media altre espressioni, che appartengono all'idioma dialettale locale, si ravvisa di certo una iper-pigmentazione linguistica, ma essa, almeno nei primi romanzi della serie di Montalbano, non può farsi risalire a una supremazia di matrice postmoderna dell'«apparire» sull'«essere», come invece sostiene Nunzio La Fauci (2018, pp. 45, 49). Al contrario, l'opzione di una lingua che non riproduce 'pedissequamente' il linguaggio dialettale siciliano (operazione, peraltro, concretamente irrealizzabile, se si tiene conto delle oggettive difficoltà di rendere fedelmente, per iscritto, i tratti di una lingua *naturalmente* orale) ci pare avvicinare l'opera di Camilleri a quelle istanze, di matrice ipermoderna, di «rappresentazione più vera del vero», secondo le quali non solo è lecito, ma addirittura auspicabile, oltrepassare il dato contingente al fine di soddisfare un impulso conoscitivo.

Il lettore all'epoca dell'ipemodernità, infatti, è ben consapevole che quello rappresentato dalla letteratura è un mondo finzionale, anche a livello linguistico, e il testo richiede un impegno a livello intellettuale, immaginativo e affettivo del lettore, chiamato a co-creare il testo stesso.⁴³ Ma la cooperazione tra scrittore e lettore è resa possibile proprio dalla condivisione del medesimo contesto

⁴³ Cfr. Hutcheon, 2013, p. 7, cit. in Heckert, 2017, p. 265.

di realtà in cui entrambi sono calati. In questo senso, come ha scritto Giovanni De Luna (2015, p. 44), i romanzi di Camilleri «rispecchiano scelte, comportamenti, bisogni, emozioni collettivi del nostro Paese», «parlano del presente in cui sono stati scritti», tanto da rappresentare uno «stratificato giacimento documentario e archivistico a cui si potrà attingere in futuro per studiare lo spirito di questo tempo».

Lontano dalla concezione storica di intellettuale o “scrittore organico”, Andrea Camilleri manifesta il suo “impegno” sotto forma di partecipazione civile, facendosi interprete dello spirito della società italiana tra anni Novanta e Duemila. E, per assolvere a questa funzione, egli ricorre agli schemi del giallo, un genere letterario capace, forse più di altri, di garantire una concreta possibilità di rappresentazione e di analisi critica (sociale e morale del presente), e di soddisfare una esigenza di comprensione della realtà, ormai largamente diffusa presso il pubblico di lettori contemporanei.⁴⁴

1.4 Letteratura di consumo o letteratura dell’impegno? Traiettorie novecentesche del genere poliziesco

Facciamo un passo indietro e torniamo all’avvento e alla fortuna dei cosiddetti “transgeneri” nel sistema editoriale contemporaneo. Quando essi compaiono, nella metà degli anni Novanta, è proprio la narrativa di genere a restare relegata ai margini del macrosistema letterario, confinata in un circuito di fruizione minoritario. Unica eccezione, seppure parziale, è il genere del romanzo giallo.⁴⁵ E proprio nel ricorso agli schemi del giallo (o alla sua variante del *noir*) l’ipermoderno «contrae [...] con il postmoderno debiti pesanti, anzitutto nell’osservanza delle regole di genere come garanzia di successo commerciale» (Donnarumma, 2014a, p. 72).⁴⁶ Simonetti (2012, p. 116) sottolinea l’«ambiguità» del giallo (e, ancor più, del *noir*) come «genere impegnato», in quanto non si contrappone alla «virtualità televisiva», ma piuttosto da essa trae nutrimento; i romanzi gialli, infatti, «ri-racconta[no]» le storie divulgate dai *media*, con le quali condividono l’oggetto d’indagine, ovvero fatti di attualità, alimentando la loro naturale tensione nei confronti di queste tematiche. Ecco spiegati

⁴⁴ Del resto, come ha notato Gianni Bonina (2012, p. 19) «nella uguale condizione di [...] Camilleri si ritrovano gli altri autori siciliani coevi, cresciuti letterariamente non nel crisma dell’impegno civile ma nel mito dell’infanzia e dell’adolescenza che segna la stagione postbellica dell’intera narrativa nazionale, scalda il neorealismo e accende quella che Calvino chiama “la mania di raccontare”. In Sicilia questa coazione tutta novecentesca a testimoniare il proprio tempo si precisa in un gusto neoregionalista che coglie gli aspetti più georgici e rinverdisce una sensibilità strapaesana che rimette al centro del mondo letterario il paese natio con dentro per intere la sua cultura e la sua civiltà».

⁴⁵ Lo testimonia l’indagine, promossa dalla rivista «Linea d’ombra» nel 1993, attraverso un questionario stilato da Mario Barenghi e Oreste Pivetta, sulla «vitalità» conservata dal romanzo nell’epoca di una massiccia «proliferazione dei mezzi audiovisivi». Da una delle domande del questionario, infatti, si deduce la persistenza di una «debolezza dei sottogeneri romanzeschi [...] fatta salva l’eccezione – comunque parziale – del giallo» (Barenghi & Pivetta, 1993, pp. 56-58).

⁴⁶ Cfr. anche Polese, 2008, pp. 7-13.

il favore acquisito dal giallo presso il grande pubblico e il suo ruolo di «genere trainante» nell'editoria durante gli ultimi trent'anni (Simonetti, 2018, p. 406). Il successo del poliziesco, insomma, pare essere determinato dal desiderio dei lettori di un «ritorno al racconto, alla trama»; esso occupa ormai il posto della «letteratura della realtà», lasciato vuoto dalla letteratura non di genere, specialmente in epoca postmoderna.⁴⁷

Eppure, la storia di questo genere narrativo è tutt'altro che lineare, ed è legata a dinamiche sociologiche, oltre che letterarie; per essere compresa, va inserita nel più ampio quadro di quella che Ulrich Schulz-Buschhaus chiamava «Trivialliteratur».

Il critico tedesco ricorre a questo vocabolo – largamente utilizzato in area germanica negli anni in cui egli scrive –, ammettendo però, sin da subito, che si tratta di una scelta dettata da «ragioni di comodo». Il termine «Trivialliteratur» infatti, come egli avverte, presenta alcune difficoltà di interpretazione: anzitutto, è di difficile traduzione in lingua italiana, poiché rappresenta quasi un “*false friend*” e rischia di essere associato al concetto di “trivialità”, da cui è ben lontano. In tedesco, l'espressione rimanda all'idea di banalità, di mancata originalità, e conterrebbe un «pre-giudizio [...] implicito». A livello terminologico, dunque, sono state proposte due soluzioni, «Konsumliteratur» e «Massenliteratur», che però non corrispondono perfettamente al concetto espresso dalla parola «Trivialliteratur». Entrambe le alternative, infatti, non sono legate direttamente ai testi, bensì alla fruizione delle opere letterarie da parte del pubblico e alle modalità con cui tale fruizione avviene. Per tali ragioni, a parere di Schulz-Buschhaus, è preferibile adoperare il termine «Trivialliteratur» se il discorso è incentrato sull'analisi dei testi. Chiarite le questioni terminologiche, secondo Schulz-Buschhaus, in area tedesca, l'attenzione della critica accademica per la cosiddetta «Trivialliteratur» si sviluppa intorno agli anni Sessanta del Novecento, seguendo due diverse linee direttrici. Alcuni studiosi puntavano ad analizzarla da un punto di vista esclusivamente sociologico, seguendo i flussi di circolazione e diffusione dei prodotti letterari; altri, invece, contrari a un'aprioristica separazione tra letteratura 'alta' e «Trivialliteratur», erano convinti che a entrambe si potessero applicare uguali strumenti e categorie d'analisi. Tra questi studiosi, fu Helmut Kreuzer il primo a considerare la «Trivialliteratur» come una forma letteraria non coincidente con un vero e proprio genere (ad esempio, il romanzo o il dramma), ma piuttosto come l'unione di elementi diversi che, potenzialmente, si possono ritrovare in qualunque genere e opera letterari.⁴⁸ Ne consegue la necessità di procedere a un'analisi formale e contenutistica, che sia indirizzata a individuare la presenza (o l'assenza) di alcuni particolari elementi in un testo, tali da consentirne l'inclusione (o, per contro, l'esclusione) dal perimetro della «Trivialliteratur».

⁴⁷ Cfr. Crovi, 2000, p. 35.

⁴⁸ Schulz-Buschhaus (1979, p. 7) attribuisce un'«importanza [...] quasi storica» al saggio di Helmut Kreuzer pubblicato nel 1967 e intitolato *Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*.

Tuttavia, storicamente è sempre valsa la contrapposizione binaria tra «Trivial» e «Kunstliteratur», ovvero la letteratura “alta”, nella cui cornice bisognerebbe includere tutto il materiale letterario considerato “di valore”. Un’opposizione che, prima di essere avallata, richiede alcune considerazioni di carattere storico, legate all’avvento della società borghese. Secondo Schulz-Buschhaus, infatti, il passaggio dall’egemonia aristocratica a quella borghese non avrebbe interessato soltanto il sistema sociale, bensì anche quello letterario, determinando un cambiamento evolutivo nell’antinomia tra letteratura «di valore e di non-valore». L’opposizione, prima dell’età borghese, era basata su un «paradigma assiologico», per il quale alla letteratura ‘alta’ corrispondevano stili, tematiche, e generi ‘seri’ (con uno stile sublime si affrontavano problematiche e temi tipicamente aristocratici, come «il governo, le armi, gli amori», affidati solitamente a generi letterari quali l’epopea, l’ode o la tragedia, etc.). Viceversa, a quella ‘bassa’ erano destinati stili, tematiche e generi ‘bassi’, ovvero romanzi comici, novelle, commedie *et similia*, che si occupavano di questioni relative alla vita quotidiana, familiare e professionale (tipicamente borghesi, e dunque considerate socialmente ‘basse’). L’unico stile ammesso per il trattamento di questi argomenti era quello comico-parodico: il soggetto borghese, dunque, veniva, sì, rappresentato sulla pagina letteraria, ma con l’intento di una sua “ridicolizzazione”.

L’opposizione tra letteratura ‘alta’ e letteratura ‘bassa’, insomma, negli anni dell’*Ancien Régime*, può ritenersi un riflesso delle gerarchie vigenti, a livello sociale, tra la classe aristocratica e quella borghese. Ma con l’Illuminismo e la Rivoluzione borghese, che causano la disgregazione del primato aristocratico, si assiste al crollo anche della letteratura ‘alta’ così come era stata concepita fino ad allora, soppiantata da nuove forme di letteratura legate alle altrettanto nuove poetiche del Romanticismo o del romanzo realista (il *novel*). L’esito più evidente è quello che Schulz-Buschhaus definisce «*mélange des genres*», un processo che si sviluppa seguendo due principali linee direttrici. Da un lato, avviene «una specie di lotta contro il “*ridicule*”», ovvero contro la ridicolizzazione o la parodia, tipicamente aristocratica, di alcune tematiche considerate inferiori, che vengono ora affrontate con maggiore sensibilità (e talvolta, con serietà o tragicità). Un esempio è la diversa considerazione riservata al trattamento della materia della seduzione muliebre:⁴⁹ il *cliché* situazionale ben radicato nella tradizione letteraria – si pensi, in Italia, alle novelle boccacesche – e improntato a generare effetti di comicità, che vedeva la donna cedere alle lusinghe amorose perché ingenua e sprovvista, registra ora un cambiamento di segno. La figura femminile è circondata ancora da un’aura di candida innocenza, la seduzione è subita, ma nel racconto viene caricata di *pathos*. Dall’altro lato, secondo un meccanismo quasi di rivalsa da parte degli scrittori, si rileva, nei confronti

⁴⁹ Ma il processo può dirsi generalizzato, poiché la transizione dallo stile comico a quello tragico riguarda il trattamento di tutte le tematiche afferenti alla vita professionale e familiare tipiche della società borghese. Basti pensare, in area italiana, all’opera di Carlo Goldoni.

delle tematiche e dei generi della società aristocratica, un atteggiamento teso alla loro ridicolizzazione e strumentalizzazione (in Italia, si pensi ad esempio al caso di Giuseppe Parini, che ha inteso nobilitare la materia borghese ‘cantandola’ attraverso il genere dell’ode, e, parallelamente, ha ridicolizzato stili di vita e pratiche aristocratiche).

Di fronte a un simile ribaltamento di stili e convenzioni, di fronte alla caduta delle tradizionali concezioni di letteratura ‘alta’ e ‘bassa’ (così come dei criteri per distinguerle), è evidente l’avanzata di un nuovo «paradigma assiologico», il quale assegna un valore all’innovazione, al «trasgressivo», e un «disvalore» a ciò che è «vecchio, schematico e convenzionale». Questo paradigma – che, secondo Schulz-Buschhaus, è basato su una gerarchia non più sociale, come era accaduto in passato, bensì storica – è rimasto in vigore per tutta l’età contemporanea e, seppur parzialmente, perdura tuttora. La sua assunzione ha dettato anche i più recenti giudizi della critica sulla «Trivialliteratur», considerata letteratura di scarso valore perché ritenuta “banale” (volendo riprendere il significato letterale della parola tedesca «trivial») in ragione della sua presunta propensione alla convenzionalità. Tuttavia, con l’affermarsi della società e della civiltà di massa, alcune contraddizioni, poste in essere sin dall’età borghese, sembrano essersi acuitizzate e radicalizzate. Schulz-Buschhaus individua infatti l’esistenza di un corto circuito tra «teoria e realtà»: la prima richiede una letteratura che, per essere considerata di valore, dovrebbe essere nuova, avanguardistica; ma, di fatto, essa si ritrova a scontrarsi con le concrete esigenze del mercato editoriale e di un pubblico di massa, i quali sembrano preferire una «letteratura imitativa che si avvale abilmente di alcuni schemi convenzionali».⁵⁰

È utile, a questo punto, tornare sulla distinzione tra letteratura di massa e letteratura di consumo sulla quale rifletteva Schulz-Buschhaus. A tal proposito, di grande interesse risultano gli studi del critico italiano Giuseppe Petronio. Egli, nel suo saggio *Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa*, pubblicato nel 1979, sollevava a proposito di queste due grandi categorie letterarie una questione innanzitutto di carattere terminologico. Egli riteneva di cruciale importanza fornire definizioni precise, affinché i due termini potessero adoperarsi in maniera univoca, senza incorrere in ambiguità e sovrapposizioni. Secondo il suo parere, l’etichetta di «letteratura di consumo» comprendeva quelle opere destinate a un’utenza non elitaria, prive tanto di una significativa «tensione intellettuale e morale» quanto di una personale e autonoma visione del mondo (carenza, quest’ultima, che dipendeva dalle tendenze e dagli orientamenti di un determinato contesto socio-antropologico). Secondo Petronio, questo tipo di letteratura è sempre esistito nel sistema letterario di ogni epoca; e, nonostante le specifiche configurazioni assunte nei diversi periodi storico-

⁵⁰ Schulz-Buschhaus suggerisce infine di non indulgere a nobilitare o sanzionare in valore assoluto la «Trivialliteratur», e propone di impostare «un’analisi critica [...] che [...] indaghi la sua funzione comunicativa e i suoi interessi ideologici». Per questa e le altre citazioni del critico tedesco finora riportate a proposito della cosiddetta «Trivialliteratur» cfr. Schulz-Buschhaus, 1979, pp. 7-16.

letterari, le opere di consumo rappresentano generalmente un «fenomeno [...] di banalizzazione e mercificazione», volto a soddisfare i gusti del pubblico. A tal proposito, però, è bene richiamare la tesi espressa da Guido Morpurgo-Tagliabue (1979, pp. 44-48), relativa a quello che egli definisce il «paradosso» del genere giallo. Secondo il critico, infatti, il giallo «di consumo» avrebbe guadagnato una notevole autonomia dal suo modello strutturale originario, che sarebbe individuabile nella tragedia antica. Come la tragedia, infatti, il giallo dovrebbe condurre a una «catarsi tragica», a una rilettura *a posteriori*, capace di «ribaltare la visione precedente [...] e sostituirl[a] con una impreveduta», di far emergere il “non-detto” e trasfigurare il “già-detto”. Ma il giallo moderno, nonostante la perdurante somiglianza all’archetipo, se ne è di fatto discostato, talvolta sfociando – come sostiene anche Petronio – nella banalizzazione del modello stesso. Allo scioglimento sconvolgente e catartico degli eventi, infatti, avrebbe spesso sostituito conclusioni scontate, il cui intento non coincide col provocare un atto di riflessione da parte del lettore, quanto piuttosto a soddisfarne la curiosità e il gusto pacificante o rassicurante della soluzione e del lieto fine. Pertanto, rispetto al suo paradigma originario, il giallo «di consumo» non può dirsi «imitativo», e dunque neanche “triviale”. Ed ecco perché è anche necessario, secondo Morpurgo-Tagliabue, trattare la letteratura di consumo come letteratura *tout court*, e stimarne il valore soltanto in virtù del grado di realizzazione del proprio «intrinseco modello» e non sulla base di etichette di ascendenza puramente sociologica.

Anche la «letteratura di massa» è strettamente connessa a questioni di natura sociologica: nello specifico, alla più recente affermazione della società massificata e di tutti i fenomeni che ne conseguono (dalla diffusione a livello globale del consumismo, alla supremazia dei *mass-media*, fino alla caratterizzazione in senso ‘industriale’ del settore librario). Secondo il parere di Petronio, la letteratura di massa rappresenta un’immagine fedele del nuovo modello di società. Un modello inedito, senza precedenti nella storia dell’uomo, caratterizzato da una compagine sociale eterogenea e multiforme – che contempla la coesistenza al suo interno di gruppi e sottogruppi sociali diversi ma allo stesso tempo interconnessi –, per il quale risultano inapplicabili (e anacronistici) i metodi di indagine del passato. Lo stesso si dica per la produzione letteraria di massa: essa, infatti, essendo uno specchio della società, rappresenta un insieme di opere disomogenee per strutture e grado di qualità, che non possono essere ordinate gerarchicamente adottando le stesse categorie d’analisi del passato. Il loro valore, infatti, può essere stabilito in maniera oggettiva soltanto se si abbandona il criterio di valutazione basato sul confronto con la letteratura delle epoche precedenti. Ecco perché, come avverte Petronio, è bene evitare di attribuire all’etichetta di «letteratura di massa» un valore connotativo e considerarla, piuttosto, denotativa di un certo tipo di scrittura che si fa specchio di una particolare

società. Inoltre, Petronio (1979, p. 18) estende il ragionamento applicato alle singole opere anche ai generi letterari, e afferma che:

le distinzioni assiologiche *non* passano attraverso i generi. Infatti in ogni “genere” possono esservi [...] opere “alte”, cioè originali, personalizzate (*di massa*) e altre “di consumo” (*per la massa*); e ogni genere ha la sua storia lungo la quale può passare da “genere alto” a “genere di consumo” e viceversa. Esempi: il poliziesco.⁵¹

A proposito del poliziesco e della sua storia, è lo stesso Petronio a occuparsene, nel suo lungo studio del 1985 intitolato *Il punto su: il romanzo poliziesco*, ormai divenuto canonico per coloro che si occupano di questo genere letterario. Come era accaduto per le definizioni di letteratura «di massa» e «di consumo», anche per il giallo il critico pone innanzitutto un problema di ordine terminologico. Si pensi, ad esempio, alle denominazioni di questo genere nelle varie lingue: in italiano, si usano i termini «giallo» oppure «poliziesco»; l'inglese, poi, offre diverse possibilità, tra cui *Mystery*, *Detective Novel*, *Crime*, *Whodunit*; in francese, si ricorre all'espressione *roman policier* o *polar*. Tali definizioni potrebbero avere l'effetto di creare confusione: sono infatti tra loro così dissimili che si stenterebbe a credere che esse si riferiscano tutte allo stesso genere letterario. Invece, riflettendo più attentamente su queste diversità terminologiche, ci si accorge che esse puntano a mettere in luce aspetti certamente diversi, ma tutti specifici del medesimo genere, la cui struttura è caratterizzata dalla presenza di alcuni elementi statuari e imprescindibili: il delitto (o una serie di delitti), la figura del *detective*, l'indagine poliziesca, la soluzione (più o meno definitiva) del caso.⁵²

È evidente, in sostanza, che il giallo è un genere ambiguo e polimorfo: è possibile costruire un modello astratto del genere, che sarebbe in grado di fornire informazioni sull'esistenza di alcune costanti (come gli elementi che abbiamo poco fa menzionato); ma queste stesse costanti si sono poi evolute in numerose varianti, così da rendere ogni ideale tassonomia inadatta a spiegare i motivi che hanno determinato la mutazione interna del genere. Per comprenderne la filogenesi, infatti, come sostiene ancora Petronio (1985, p. 26), è necessario «fare la storia del giallo» e sostituire il concetto di un unico e statico modello astratto con quello di diversi modelli dinamici, sviluppatasi in sincronia (e in armonia) con i processi evolutivi che parallelamente sono avvenuti in campo storico, letterario

⁵¹ Sul pensiero di Petronio ha senza dubbio inciso il concetto di «“nazional-popolare”» espresso in *Letteratura e vita nazionale* da Antonio Gramsci, il quale, riferendosi al panorama letterario italiano degli anni Trenta, sottolineava l'esistenza di due «diversi ordini di problemi: quello della non diffusione tra il popolo della così detta letteratura artistica e quello della non esistenza in Italia di una letteratura “popolare”». Le cause di questa condizione si sarebbero potute individuare nel fatto che in «Italia, il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente, e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione”, e sono invece legati a una tradizione di casta, [...] “libresca” e astratta [...]. La questione non è nata oggi; essa si è posta fin dalla fondazione dello Stato italiano, e la sua esistenza anteriore è un documento per spiegare il ritardo della formazione politica unitaria della penisola» (Gramsci, 1975, pp. 22-24).

⁵² Cfr. Petronio, 1985, pp. 15-16.

e culturale. È necessario insomma considerare il giallo come uno dei generi maggiormente legati ai mutamenti storici e socioculturali avvenuti nel corso dei secoli.

Sin dalla sua nascita, che si fa coincidere con la pubblicazione dei racconti di Edgar Allan Poe con protagonista Auguste Dupin, nei primissimi anni Quaranta dell'Ottocento,⁵³ il giallo sembra configurarsi come il genere più adatto a farsi portatore della sfera di valori della nascente società industriale: è l'epoca della costruzione delle metropoli, dell'istituzione di corpi di polizia urbani; è l'epoca in cui il progresso scientifico consente lo sviluppo di nuovi metodi e tecniche di indagine: nasce l'antropologia criminale e gli investigatori hanno a disposizione strumenti che consentono il rilevamento delle impronte digitali; a livello filosofico, è l'epoca del Positivismo e dello Scientismo, della celebrazione della logica e dei suoi procedimenti. Tutti questi fattori concorrono a incentivare la riflessione (e la curiosità) dell'uomo ottocentesco sul delitto e sugli attori coinvolti (tanto il poliziotto, quanto il criminale). Questa nuova attenzione si riversa anche in campo letterario, dove si registra il proliferare di scritture gialliste diversamente declinate: compare la narrativa «criminale», che eleva a eroe il colpevole; la narrativa «giudiziaria», incentrata sull'invenzione di intricati e controversi casi giudiziari; e la narrativa «poliziesca», che eroicizza la figura del poliziotto, una sorta di superuomo capace di scovare il reo e di non lasciarlo impunito. Il poliziesco appassiona il pubblico, che vede appagato il proprio gusto (vagamente *voyeuristico*) di osservare dall'esterno il proprio mondo, rappresentato sulla pagina con tutte le sue storture, e di assistere alle azioni del *detective*, il quale, grazie alle sue abilità logiche quasi sovrumane, è capace di ricomporre l'ordine sociale infranto e di assicurare l'organico funzionamento del sistema sociale e delle sue regole.

Capacità analitiche e ragionamento deduttivo sono dunque le armi di cui si avvale l'investigatore-eroe, che però non può essere un uomo comune, ordinario, ma deve presentare i caratteri della genialità, del superomismo, della spavalderia: un esempio paradigmatico è il personaggio di Sherlock Holmes creato da Arthur Conan Doyle. Tratti, questi ultimi appena delineati, che sembrerebbero porsi in contraddizione con l'epoca descritta, quella della diffusione delle teorie darwiniane sull'evoluzione dell'uomo e della dottrina filosofica naturalistica di T.H. Huxley; ma, a ben vedere, sono anche gli anni in cui, in letteratura, si assiste alla celebrazione della figura del *dandy* (basti pensare alle opere di Oscar Wilde); è l'età vittoriana degli scandali insabbiati; in campo filosofico, si fa strada il pensiero nichilistico e superomistico di Nietzsche. In questo periodo, il giallo si configura come una celebrazione della razionalità e della scienza, che vengono portate al limite estremo, iperbolizzate, mediante la rappresentazione di un investigatore *sui generis*, dotato di capacità logiche e deduttive anticonvenzionali. Se però, avverte Petronio, in quegli anni il giallo rappresentava la tipologia di romanzo maggiormente conforme e aderente allo spirito dell'epoca, è anche vero che,

⁵³ Si tratta della raccolta *The Murders in the Rue Morgue*, uscita nel 1841.

complici l'«estetica del feuilleton» e della «novella», esso faticava a trovare una sua «struttura narrativa» ben codificata o riconoscibile. A diventare il modello di riferimento per gli scrittori di gialli sarà Conan Doyle, con il suo Sherlock Holmes, il cui primo episodio (*A Study in Scarlet*) risale al 1887.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo, si assiste a un *boom* della produzione di storie di materia delittuosa, variamente declinata. A quest'altezza cronologica, tuttavia, i miti del positivismo, della logica e del progresso si stanno ormai sfaldando, e lasciano il posto a un montante senso di inquietudine e di crisi tipicamente novecentesco: la letteratura registra questa metamorfosi, e si fa sperimentale, avanguardista. Il giallo, invece, continua a rappresentare «un inno [...] contro l'avanguardia» (Petronio, 1985, p. 39), e soddisfa la domanda di “storie”, di narrazione, avanzata da un pubblico sempre più vasto. A tal proposito, Petronio (1985, p. 39) riporta il pensiero della studiosa statunitense Marjorie Nicolson (1929), che così descrive il panorama della letteratura e del suo pubblico negli anni Venti e Trenta del Novecento:

Il romanzo poliziesco rappresenta certamente un'evasione: evasione non dalla vita bensì dalla letteratura [...]. Siamo stanchi delle lunghe estenuanti analisi di stati d'animo e puntiamo senz'altro sull'intelletto [...]. Siamo contro il 'flusso di coscienza' [...]. E auspichiamo analisi pertinenti [...]. E, soprattutto, contro il saccente e facile pessimismo che interpreta gli uomini e l'universo in termini di amorale mancanza di scopi, per un ritorno a un universo governato dal principio di causa ed effetto. Tutte cose che ritroviamo nel romanzo poliziesco.

Si potrebbe parlare del giallo come di un genere letterario che (apparentemente) resta al riparo dalla crisi dei valori e della fiducia nell'«Intelletto», della fede nelle «analisi pertinenti», nel «principio di causa ed effetto»; ed è questo suo porsi in controtendenza a renderlo “appetibile” e, soprattutto, *vicino* al grande pubblico. Poco più tardi, negli anni Trenta, anche Bertolt Brecht rintraccerà le ragioni del successo del giallo proprio nella peculiare capacità di questo genere letterario di appagare le esigenze dei lettori.⁵⁴

Eppure, il poliziesco non poteva davvero impermeabilizzarsi di fronte alle tendenze della «letteratura della crisi» elaborata dai maestri del modernismo europeo come Joyce, Proust e Pirandello. Come nota ancora Petronio, un giallista di successo come S.S. Van Dine – il quale, in un articolo del 1928 poi divenuto canonico, aveva enunciato le regole fondamentali per comporre un giallo «classico» – aveva prodotto dei libri che, in contrasto con le sue formulazioni teoriche, costituivano «una specie di manifesto [...] di una poetica e di una epistemologia antipositivistiche, di

⁵⁴ Un precursore delle concezioni brechtiane sul romanzo poliziesco è il sociologo tedesco Siegfried Kracauer, che già nel 1922, a Dresda, aveva pubblicato il capitale volume *Soziologie als Wissenschaft: eine erkenntnistheoretische Untersuchung* (poi tradotto in Italia nel 1974, per l'editore barese De Donato, col titolo *Saggi di sociologia critica: sociologia come scienza, sociologia del romanzo poliziesco*).

un rifiuto ragionato e sprezzante della *detection* fondata sulle certezze scienziaste» (Petronio, 1985, pp. 42-43). Il protagonista dei romanzi gialli di Van Dine, infatti, Philo Vance, sembra avvalersi di un'altra abilità, accanto a quelle logico-deduttive: l'intuito. Dal campo della ragione, dunque, il processo investigativo scivola in quello della psicologia e delle scienze umane: un campo che appartiene sempre meno al terreno positivistico ottocentesco e si avvicina invece, sempre più, a quello irrazionalistico o intuizionistico-epifanico tipicamente novecentesco. Scriveva Ernst Bloch (1965) a proposito di Hercule Poirot, creazione letteraria di Agatha Christie: «egli intuisce il caso nel suo insieme, in corrispondenza con il pensiero ormai irrazionale di questa fase più tarda della borghesia». ⁵⁵ Negli anni Venti e Trenta del Novecento, dunque, la fisionomia del giallo ha subito una metamorfosi, al di là delle forme esteriori, dei proclami e dei gusti apparentemente immutabili del pubblico: gli elementi strutturali del genere (delitto, investigazione e risoluzione del caso) non sono venuti meno ma sono stati sviluppati in modi diversi e spesso inediti, senza che questo comportasse – per il momento – uno scardinamento delle convenzioni ormai proprie del genere. «Innovare nella continuità» è la formula usata da Petronio per descrivere la storia evolutiva seguita dal giallo durante primi anni del Novecento, e che fornisce una spiegazione del successo di questo genere narrativo a livello globale.

Per assistere a un significativo mutamento del giallo, bisognerà attendere il periodo tra le due guerre, e rivolgere lo sguardo all'opera di Georges Simenon in Francia e di Dashiell Hammett e Raymond Chandler in America. A questi scrittori, infatti, si deve l'ideazione di due modelli innovativi di giallo, distanti da quello «classico» precedente, e pienamente conformi agli orientamenti socioculturali del periodo. Simenon può essere considerato il 'padre' del «giallo psicologico» o «d'atmosfera»; Hammett e Chandler, invece, gli iniziatori del cosiddetto «giallo d'azione». La distanza maggiore tra i nuovi modelli e quello «conandoyliano» – per usare un'espressione di Gadda (1928) ⁵⁶ – si riscontra nella costruzione dei caratteri: se, infatti, i soggetti *à la Conan Doyle*, nella loro eccentricità, erano privi di spessore umano, ridotti a mere «funzioni» narrative, nei nuovi gialli essi diventano «personaggi» veri e propri, passionali e appassionati portatori di proprie ideologie e visioni del mondo, legati a doppio filo con i luoghi in cui agiscono. Diventano insomma, in una parola, «uomini». Ad accomunare autori così diversi come Simenon e Chandler è il medesimo intento di comprendere il reale e di descriverlo, sfruttando come tramite la letteratura. E il giallo si presenta come il genere più adatto allo scopo. La struttura del modello «classico», con tutti i suoi elementi fondanti, è ancora in piedi, ben salda, ma si affacciano adesso nuove ideologie, che promuovono il

⁵⁵ Il volume di Bloch citato da Petronio (1985, p. 45) è *Literarische Aufsätze*, del 1965.

⁵⁶ «Nel marzo del '28 – scrive Petronio (1985, p. 40) – [...] Carlo Emilio Gadda inizia una novella e vi premette una serie di appunti e intenzioni: “Mio desiderio di essere romanzesco, interessante, Conandoyliano [...] e [...] interessare il grosso pubblico. [...] In questa novella io voglio movimento romanzesco, scherlockolmismo».

distacco dalla asettica e astratta logica ottocentesca a favore di una più pragmatica «volontà di realismo». Al tragico di stampo eroico si sostituisce così il tragico della quotidianità, fatto di ambientazioni e atmosfere concretissime (si pensi alla Parigi di Simenon nei romanzi gialli con protagonista il commissario Maigret), e anche di contrasti, plausibili e realisticamente attendibili, tra l'eroe-poliziotto e l'ambiente istituzionale a cui egli stesso appartiene, un ambiente intaccato dai germi della corruzione. Come già abbiamo accennato, la figura del *detective* non può più coincidere con quella del superuomo geniale dalle abilità logiche straordinarie, e subisce un abbassamento, una sorta di 'demistificazione' realistica: egli diviene più somigliante al lettore, un «eroe di tutti i giorni», una persona comune chiamata ad affrontare, con i propri (umanissimi) mezzi, l'atto delittuoso. Ma continua comunque a uscirne vincente, mantenendo intatto anche il potere del giallo di continuare a esercitare un'azione 'consolatrice' e rassicurante nei confronti del pubblico. Il poliziesco «realistico», dunque, conserva un elemento fondante del giallo tradizionale: la soluzione del caso.

Sarà invece il 'rivoluzionario' modello del giallo «problematico», introdotto negli anni Quaranta e Cinquanta da Carlo Emilio Gadda in Italia e Friedrich Dürrenmatt in Svizzera, a sovvertire completamente le regole del genere, sopprimendo proprio quell'elemento statutario del paradigma «tradizionale» rappresentato dalla conclusione/soluzione. Di fronte a una realtà caotica e disarmonica, a un mondo che è un «pasticciaccio», non ha più senso, secondo Gadda, cercare un reo e svelarne le colpe: non esiste, infatti, un unico colpevole, bensì una serie imprevedibile e casuale di concause che determina un delitto. E difatti l'investigatore, il gaddiano commissario del *Pasticciaccio*, Ciccio Ingravallo, lascia irrisolti i suoi casi, consegnando un finale aperto al romanzo giallo di cui è protagonista.⁵⁷ Anche Dürrenmatt, che nel 1952 pubblica il poliziesco dal titolo *Il giudice e il suo boia*,⁵⁸ è convinto dell'impossibilità di dare forma alla realtà, dominata, secondo la poetica dello *Zufall*, dal Caso, che egli considera la sola parte attiva nelle vicende della vita reale e che, di conseguenza, egli elegge a unico vero protagonista dei suoi romanzi gialli.

Appare del tutto evidente che, durante i decenni del 1940 e del 1950, gli scrittori assumono un nuovo atteggiamento nei confronti del poliziesco, problematizzandone le modalità di narrazione. Talvolta, come nel caso di Dürrenmatt, questa problematizzazione sfocia nel limite estremo della negazione dello stesso genere giallo. Se, infatti, si parte dall'assunto che tutto ciò che è reale è *irrazionale*, e che la realtà è un ingarbugliato *dis-ordine*, dominata da Caos e Caso, è facile comprendere come risulti inapplicabile qualsiasi criterio logico di analisi, anche in letteratura. Così, nel giallo «problematico», è destinato allo scacco il tentativo da parte del *detective* di ricorrere a

⁵⁷ Il romanzo di Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* venne pubblicato nel 1957, ma lo scrittore aveva iniziato a lavorarvi già negli anni Quaranta, pubblicandone i capitoli (detti «tratti») sulla rivista «Letteratura», come già era stato per i capitoli dell'altro giallo *sui generis* da egli composto, *La cognizione del dolore*, poi uscito in volume nel 1963.

⁵⁸ Tradotto in Italia nel 1960 da Enrico Filippini per i tipi di Feltrinelli.

strategie investigative razionali che inchiodino il colpevole, perché le azioni criminose di quest'ultimo non seguono una logica precisa, ma sono totalmente casuali, tanto da rendere vano (e velleitario) il tentativo di spiegarle razionalmente e di giungere a una soluzione. In breve: se, *a priori*, nella realtà non sussiste alcun ordine, è inutile cercare di ripristinarlo *a posteriori*.

In questi anni, dunque, per opera di Gadda e Dürrenmatt, si sviluppa una linea 'sperimentale', ma contemporaneamente aumenta il consumo di gialli presso una società che sta per diventare ormai compiutamente «di massa» e presso un pubblico che non gradisce gli sperimentalismi, ma, al contrario continua a preferire la storia gialla "tradizionale". La principale conseguenza di queste due tensioni antitetiche si ravvisa, a quest'altezza cronologica, nella biforcazione del giallo in due macrofiloni: uno tradizionale (e intramontabile), e un altro innovativo e sperimentale. Eppure, anche in un panorama così vasto e variegato, è possibile rintracciare, secondo Petronio (1985, p. 64), alcuni elementi comuni ai due diversi filoni. Innanzitutto, è condivisa la convinzione che il poliziesco debba affiancare al racconto di una storia dai toni gialli la trasmissione di un messaggio (che può essere «gnoseologico [...], politico [...]» o sociale); inoltre, la rappresentazione della tematica criminosa è considerata uno strumento di conoscenza e comprensione del mondo. E ancora: è unanime l'opinione che il delitto sia una «metafora [della] condizione dell'uomo nel mondo di oggi», così come l'idea che l'indagine simboleggi una sorta di «viaggio» in un «mondo di tenebra», al fine di «cercare, se ci si riesce, di fare giustizia [e] scoprirvi, se ancora vi sono, valori positivi» (Petronio, 1985, p. 64).

Il giallo, insomma, a partire dagli anni Trenta del Novecento ha subito notevoli cambiamenti: ha sviluppato al suo interno numerose "isotopie", ha saputo coniugare tradizione e innovazione; ha mantenuto saldi alcuni elementi strutturali e ne ha introdotti di nuovi, come lo scavo psicologico e l'indagine pungente sul tessuto sociale. Inoltre, in tempi più recenti, grazie al superamento del classico modello «inglese», è divenuto un serbatoio di temi e convenzioni narrative a cui ogni scrittore, anche non di genere, può ricorrere, e ha accorciato sempre più le distanze dal cosiddetto «romanzo dei letterati» o sperimentale. Per queste ragioni, come nota Petronio (1985, p. 82), è auspicabile l'inserimento del poliziesco in un «discorso globale sulla letteratura dei nostri anni: la *letteratura di una società di massa*». È impensabile, infatti, l'ipotesi di valutare la stagione letteraria contemporanea ricorrendo a criteri appartenenti al passato, poiché si è già verificata la dissoluzione dei rigidi concetti di «genere» e «stile». Come abbiamo accennato, i generi sono diventati una riserva di repertori tematici e strutturali a disposizione di chiunque voglia fare letteratura; e anche lo stile è ritenuto una cifra soggettiva, tutta personale, e dunque relativa soltanto alla caratura del singolo autore e indipendente dalla sua adesione a schemi convenzionali o anticonvenzionali. Questi fattori, uniti alla crescita esponenziale della richiesta di storie poliziesche da parte del pubblico di massa, ha

determinato quella spiccata poliedricità del romanzo giallo che lo ha reso capace di soddisfare le esigenze della «società di oggi, [la quale] ha bisogno e fame di letteratura» (Petronio, 1985, p. 87).

Eppure, se il genere riscuote il favore del pubblico, il parere della critica (accademica e non solo, italiana e non solo) continua ad attestarsi su posizioni di scetticismo. In Italia ad esempio, come testimonia un denso saggio di Leonardo Sciascia risalente al 1962, la lettura di romanzi polizieschi è ritenuta una sorta di «vizio segreto [...], un ingaglioamento nella sottoletteratura». È vero, secondo Sciascia, che non è mancata l'attenzione degli uomini di cultura nei confronti di questo genere letterario; ma non si può negare un generalizzato orientamento verso l'«inibizione alla lettura e allo studio dei romanzi polizieschi».⁵⁹ Per l'autore del *Giorno della civetta* (1961), sulla scorta delle indicazioni del Gramsci di *Letteratura e vita nazionale* (composto durante gli anni del carcere, ma pubblicato nel 1950), le ragioni di questa tendenza andrebbero rintracciate nell'assenza, in Italia, di una rilevante «“letteratura popolare”», di intrattenimento, che fosse in grado di stimolare la curiosità della critica, oltre a quella del pubblico. Giallo e letteratura d'evasione infatti, come sottolinea Sciascia, hanno in comune molti elementi tematici: lo scontro tra bene e male (e la vittoria del primo sul secondo), l'opposizione tra difesa dell'innocenza e sanzione della colpa, «l'amore, la vendetta, la morte»; ma condividono anche il medesimo destino di 'estromissione' dalla schiera di realizzazioni letterarie considerate 'alte'. È bene, dunque, «fare la storia» anche del poliziesco italiano, ripercorrendo brevemente gli snodi cruciali dell'evoluzione di questo genere nella nostra storia letteraria.

1.5 Storia, evoluzione e prospettive del “giallo all'italiana”

La storia del giallo in Italia può farsi iniziare nel 1888, con la pubblicazione in volume, per i tipi di Treves, del romanzo *Il cappello del prete*, a firma di Emilio De Marchi. Lo scritto era già uscito, a puntate, su «L'Italia» e sul «Corriere di Napoli», in linea con la fioritura europea del *feuilleton*. È lo stesso De Marchi, nella *Premessa* alla prima edizione del libro, a spiegare le motivazioni della sua stesura:

Due ragioni mossero [...] a scriverlo. La prima per provare se sia proprio necessario andare in Francia a prendere il romanzo detto d'appendice [...]; o se invece, con un poco di buona volontà, non si possa provvedere da noi largamente e con più giudizio ai semplici desideri del gran

⁵⁹ Sciascia, 1962, ora in Id., 2018, p. 48. Riguardo all'interesse manifestato da alcune influenti personalità dell'ambiente letterario italiano del secondo Novecento, Sciascia riporta tra gli esempi un suo contributo uscito sulla rivista «Nuova corrente», un saggio di Giuseppe Prezzolini sulla rivista «L'illustrazione italiana» e uno di Pietro Bianchi per «Paragone», cui vanno aggiunti gli interventi per la radio di Attilio Bertolucci.

pubblico. La seconda ragione fu per sperimentare quanto di vitale e di logico esiste in questo gran pubblico così spesso calunniato...⁶⁰

Come spiega Raffaele Covi (2000), è evidente che De Marchi fu mosso dal desiderio di conoscere più a fondo la nuova compagine della società italiana a lui contemporanea, che si presentava dicotomizzata in un polo borghese (con la divisione interna tra piccola e media borghesia) e in un polo proletario. Il romanzo di De Marchi sembra voler individuare le storture e inquadrare le qualità di queste diverse classi sociali, e delineare i rispettivi profili comportamentali, tanto da essere stato definito un «giallo psicologico». Tuttavia, il caso di De Marchi rappresenta un'eccezione nel panorama della narrativa italiana di genere giallo a cavallo tra Otto e Novecento. In quegli anni, infatti, prolifera l'opzione del romanzo d'appendice (si pensi a Francesco Mastriani, che nel 1852 pubblica *La cieca di Sorrento*; oppure a *I misteri di Firenze* di Carlo Collodi, del 1857; e, ancora, a Luigi Natoli, che scrive *I Beati Paoli*, edito nel 1909), ed escono anche alcuni libri di spionaggio e romanzi giudiziari. Tutte soluzioni contraddistinte dalla mescolanza di «cronaca nera e denuncia dell'emarginazione sociale», troppo acerbe per essere considerate “gialli” in senso assoluto (cfr. Covi, 2000, p. 11). Il primo vero contatto del pubblico italiano con forme di giallo più autentiche (e più consolidate) avviene infatti grazie alle traduzioni dei grandi maestri europei del genere, ai quali le maggiori case editrici d'Italia dedicano intere collane. Nel 1919, Sonzogno inaugura la serie «I romanzi polizieschi», seguita, nel 1921, dalla «Collezione di avventure poliziesche» pubblicata da Bemporad; al 1926 risalgono invece le collane «Racconti d'Azione e di Mistero», della casa editrice Gloriosa, e «Collezione Gialla» stampata dall'editore Ceschina.

Ma la fondazione della collana «I Libri Gialli Mondadori» da parte della casa milanese, avvenuta nel 1929, rappresenta indubbiamente l'evento più significativo per la storia del giallo italiano, per una serie di ragioni. Innanzitutto, fu la veste grafica della serie mondadoriana a risolvere una questione su cui si discuteva da tempo, ovvero quella che riguardava l'appellativo da assegnare al genere per identificarlo. Giuseppe Antonio Borgese, ad esempio, aveva proposto di ricorrere alla locuzione «romanzo dettativo»; Bruno Migliorini, dal canto suo, suggeriva di usare la formula di «romanzo mozzafiato»; invece Alberto Rossi sosteneva l'opzione di «romanzo del brivido» (cfr. Covi, 2000, p. 12). Ma la scelta – ricaduta, com'è noto, sull'espressione «romanzo giallo» – scaturì proprio da una peculiarità grafica che accomunava i libri delle serie mondadoriana, ovvero il colore giallo della copertina, da cui si fece derivare anche il titolo della collana stessa. Come scrive Covi, insomma, «l'aggettivo figliò ufficialmente il sostantivo: da *I Libri Gialli* derivò il genere *romanzo giallo*» (Covi, 2000, p. 12). Testi d'esordio della collana furono un romanzo di S.S. Van Dine, *La strana morte del signor Benson*, il primo con protagonista il personaggio di Philo Vance; *Il club dei*

⁶⁰ Le parole di De Marchi sono citate in Covi, 2000, pp. 10-11.

suicidi di Robert Luis Stevenson (che includeva, oltre all'eponimo romanzo breve, anche *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, *L'isola delle voci* e *Il tesoro di Franchard*); e un romanzo della prima scrittrice di polizieschi, Anna Katherine Green. La collezione mondadoriana puntava a diffondere la lettura di gialli di qualità, firmati da grandi interpreti internazionali, al fine di innalzare il livello di un genere letterario che, fino ad allora, era stato considerato mediocre. Ma ebbe anche un altro merito: dal 1931, infatti, la collana inizia a includere gialli 'autoctoni', ovvero opere composte da scrittori italiani. Vengono pubblicati i libri di Alessandro Varaldo, Augusto De Angelis, Giorgio Scerbanenco, per citare solo alcuni tra i maggiori.

Con Varaldo, e nonostante la buona fattura, il giallo italiano degli anni Trenta sembra attraversato da un diffuso gusto per la parodia e per il picaresco, con rivolgimenti tragicomici della storia: questa particolare impronta, unita alla ambientazione degli avvenimenti romanzeschi in «scene posticce o parigine [...] o newyorkesi [...] o bostoniane», di «limitata credibilità sociologica», gli impedisce di essere veramente competitivo con gli omologhi stranieri. Anche gli eroi di questi romanzi sono «psicosocialmente implausibili» (cfr. Crovi, 2000, p. 14). Per assistere alla nascita, negli anni Trenta, di un personaggio psicologicamente convincente e alla delineazione di un affresco sociale verosimile, bisogna risalire alla pubblicazione dei romanzi di Augusto De Angelis. Il protagonista è Carlo De Vincenzi, un commissario attivo tra Milano e Roma, città che costituiscono l'allestimento scenico della narrazione. Come nota Crovi (2000, p. 15), De Angelis è abile nel raccontare «con acume anche psicanalitico, i vizi della piccola borghesia degli anni fascisti, fornendo il ritratto di una società senza etica» o coscienza civica. Lo sguardo attento sulle responsabilità civili (tanto del singolo, quanto della collettività), l'indagine sul dilagante imbarbarimento dei costumi, che sfocia nella denuncia di un generale decadimento morale, politico e sociale, sono tra i principali ingredienti dei suoi polizieschi, che lo scrittore eredita dall'esperienza del giallo di De Marchi. Come lui, molti altri scrittori italiani, autori di opere non prettamente poliziesche, sono debitori nei confronti del modello demarchiano: Gadda, Mario Soldati, Guido Piovene e Umberto Eco possono inserirsi a pieno titolo in questa schiera per il loro ricorso agli elementi poc'anzi citati.

Tornando alla storia della collana mondadoriana, essa chiude i battenti nel 1941, in seguito all'emanazione di alcune specifiche leggi fasciste che censuravano la pubblicazione di storie delittuose. Riaprirà cinque anni più tardi, nel 1946, col titolo «Il Giallo Mondadori». Negli anni Cinquanta, vengono dati alle stampe i romanzi gialli dai tratti picareschi di Giuseppe Ciabattini (una sorta di «“storie parlate”», caratterizzate da una spiccata *verve* gergale); i tre thriller di Sergio Donati ispirati a fatti di cronaca del secondo dopoguerra, i cui tratti distintivi sono rappresentati dal calibrato uso dell'ironia e da un deciso gusto 'strapaesano'; e gli otto thriller del siciliano Franco Enna, nei quali il personaggio principale, il commissario Sartori, si imbatte in storie di sequestri e traffici illeciti,

in vicende terroristiche e intrighi familiari, che egli affronta «con buon fiuto e spleenica malinconia» (Crovi, 2000, p. 17). I Sessanta sono invece gli anni del successo indiscusso di Giorgio Scerbanenco, che domina la scena del giallo italiano, pubblicando nella collana «I Gialli Garzanti» dell'omonima casa editrice i suoi romanzi e racconti metropolitani, ambientati a Milano, che affrontano con disincantata lucidità il problema dell'isolamento dell'individuo immerso (disperso, verrebbe da dire) nel tessuto sociale neocapitalista.

Ma soltanto a partire dagli anni Sessanta (con Gadda e Sciascia) il giallo italiano faticosamente acquista la dignità letteraria da tempo agognata, guadagnando una posizione di rilievo nell'ambito della narrativa *tout court*. A quest'altezza cronologica, l'opzione per il poliziesco, nella dialettica tra innovazione e tradizione di cui abbiamo parlato, rappresenta uno strumento privilegiato per tutti quegli scrittori interessati a indagare il percorso evolutivo della società in cui sono calati. Tramite il ricorso a questo genere letterario, infatti, è possibile osservare la realtà circostante nelle sue peculiarità culturali, antropologiche e sociopolitiche, variamente declinate nei diversi contesti geospecifici della penisola italiana (dalla grande città alla provincia). Il giallo insomma, per usare le parole di Crovi (2000, p. 18), si presenta ora come «un prodotto seriale ma speciale, espressivamente elaborato [...], analitico più che d'azione».

Giungendo ai nostri giorni, ci si accorge che nel Nuovo Millennio il poliziesco ha assunto svariate configurazioni, in linea con la sua natura metamorfica. Osserva Claudio Milanesi (2010, p. 200) che, nel corso di un ventennio, questo genere letterario è diventato:

un alfabeto che si declina in vari modi: il *docere delectando* o l'interrogazione sull'identità, la funzione conoscitiva o la mitopoiesi, sempre in bilico fra effetti consolatori di compensazione sulla carta di frustrazioni collettive reali, e effetti di interrogazione delle molteplici disfunzioni del sistema Paese.⁶¹

Anche Bruno Pischetta (2007, p. 10) sostiene che, in particolare tra gli anni Ottanta del Novecento e il Duemila, il genere ha sperimentato «una convulsa fase di crescita», durante la quale ha «allenta[to] i vincoli di genere e si [è] trasforma[to] in qualcosa di assai simile a una nebulosa in cui convivono forme plurime di narrazione». Come aveva profetizzato Petronio già nel 1985, il giallo della contemporaneità è diventato un «supergenere dai confini incerti [...] senza più rispetto per i codici romanzeschi trasmessi» (ivi, p. 17): così facendo, è finalmente entrato nel contenitore della letteratura definita 'alta', ma ha pagato il prezzo della perdita di alcuni caratteri peculiari. A ciò va aggiunta

⁶¹ A questo proposito, si leggano le parole di Vittorio Lingiardi, in un articolo recentemente apparso su «Robinson» (25 luglio 2020), dal titolo *La speranza si può ancora immaginare*: «penso che per guardare avanti dovremmo guardare indietro [...] al nostro patrimonio mitopoietico, cioè alla funzione immaginifica e narrativa che ci caratterizza come esseri umani. Che ci permette di costruire storie capaci di raccontare ciò che è accaduto usando ponti simbolici nel tentativo di superare le fratture [...] della psiche collettiva».

l'influenza della multimedialità, che ha reso il giallo un genere 'transmediale', declinato, cioè, non soltanto nelle tradizionali forme scritte del romanzo e del racconto, ma anche in varianti inedite, come quelle cinematografica e televisiva, che integrano strumenti e tecniche di comunicazione innovativi.

Sempre secondo Milanese (2010, pp. 200-201), in prospettiva futura è possibile ipotizzare che il giallo seguirà due traiettorie antipodiche, ma entrambe collocabili, per motivi diversi, nel terreno dell'ipermodernità: quella del «giallo/noir-inchiesta», da una parte, e quella del «*New Italian Epic*», dall'altra. Nel primo caso, il giallo assumerebbe su di sé la funzione di «“rispecchiare, rovesciare, ricordare”», assecondando la propria (innata) vocazione di genere 'impegnato', volta al recupero memorioso in funzione testimoniale e sociale, e all'indagine sugli intricati fenomeni delinquenziali tipici della realtà contemporanea. In questo modo, si porrebbe in linea con la tendenza al «ritorno al reale» tutta ipermoderna, caratteristica proprio degli anni Duemila. Nel secondo caso, il giallo avrebbe il compito di «narrare, inventare, perturbare», ri-scoprendo e ri-attualizzando «l'autonomia della creazione, [...] la libertà dell'invenzione romanzesca», senza che questo implichi un distacco dalla realtà. Il giallo non sarebbe più, dunque, «un puzzle, [...] un gioco» da risolvere di ascendenza postmoderna: non *potrebbe* più esserlo, perché gli accadimenti della realtà contemporanea non vengono ignorati, ma solo inglobati, digeriti, interiorizzati, e poi rielaborati.⁶²

Per quanto riguarda lo stato attuale del poliziesco italiano, come ha acutamente notato Luca Gallarini (2017, p. 94), una certa propensione alla «perturbazion[e] localistic[a]» accomuna le diverse configurazioni dei gialli italiani ultracontemporanei, i quali «sceneggiano il male di vivere sullo sfondo di posti dove tutto sommato si vive bene». E «la Vigàta con arancini di Montalbano» ne è l'esempio più emblematico. Secondo Salvatore Ferlita (2004), proprio la Sicilia, luogo in cui Camilleri ha ambientato le storie del suo commissario, rappresenterebbe la «culla» del giallo (e del *noir*) italiano, ovvero la terra in cui si sarebbe realizzato «lo sdoganamento ufficiale della *detective story*». In effetti, nonostante una posizione geograficamente periferica, è possibile notare come le tappe evolutive del giallo isolano abbiano seguito un andamento parallelo a quello nazionale (e internazionale), anticipandone a volte i tempi. Basti pensare a Luigi Capuana, autore nel 1900 de *Il marchese di Roccaverdina*, pubblicato in volume dall'editore Treves, ma già apparso a puntate su «L'Orca» di Palermo, in linea con quella vocazione al *feuilleton* che dall'Europa aveva investito anche l'Italia. Del '36 è invece *Qualcuno ha bussato alla porta*, dell'agrigentino Ezio D'Errico: il suo è un giallo «problematico», il cui scioglimento non dipende dall'applicazione di ragionamenti logici, ma è affidata al sesto senso dell'investigatore, quasi in un preludio della poetica dürrenmattiana fondata sul Caso. Siciliano di Enna è anche un altro prolifico scrittore, all'anagrafe Francesco Cannarozzo, il quale dal nome della sua città d'origine farà derivare anche il proprio pseudonimo, firmandosi col

⁶² Cfr. anche Vizmuller-Zocco, 2001b, p. 41.

nome d'arte di Franco Enna. I suoi romanzi gialli, pubblicati da grandi case editrici come Mondadori (presso la quale Enna ricopre anche il ruolo di direttore dell'ufficio stampa), lo rendono secondo Ferlita «una sorta di Camilleri *ante litteram*»: essi sono infatti ambientati in Sicilia, terra della quale lo scrittore non proietta un'immagine edulcorata, rappresentandola piuttosto nella sua vera natura, «ora con l'intento di [...] mettere a nudo le piaghe che da tempo l'avviliscono, ora come unico scenario possibile per le passioni e gli intrighi delle storie narrate». Ad accomunare i gialli di Enna a quelli del corregionale Camilleri sono anche altri elementi, quali l'impianto realistico e l'andamento ritmato della narrazione, il ricorso a un linguaggio «modernissimo», la rielaborazione (più o meno fedele) in materia romanzesca di fonti cronachistiche. Una Sicilia, quella di Enna, «riconoscibile e meticolosa», ben diversa da quella «sfumata» di Leonardo Sciascia, pensata per rappresentare l'intera nazione italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. Al decennio dei Settanta risalgono le opere di un altro rappresentante della scrittura poliziesca siciliana: Enzo Russo. Egli ambienta a Roma la propria trilogia, edita da Mondadori, con protagonista il commissario siciliano Raciti, il quale si destreggia con fare «tenace e malinconico» tra diverse problematiche decisamente attuali come il consolidamento del potere delle caste e la presenza tracimante della corruzione, che riducono sempre più le distanze tra rettitudine e immoralità, e accentuano l'atteggiamento pessimistico nei confronti del potere. Prima degli anni Novanta – che consacrano, com'è noto, il successo di Andrea Camilleri – va segnalata l'uscita, nel 1987, del giallo *Morte a Palermo* di Silvana La Spina, la quale accoglie la lezione di Simenon e di Jean Claude Izzo, facendo del capoluogo siciliano il vero protagonista dei suoi romanzi «spagnolesc[hi]». Secondo Ferlita, insomma, la Sicilia è divenuta «la patria» del giallo «quasi per vocazione». E, volendo ricercare le radici di questa «vocazione» siciliana al giallo, si scopre che esse affondano in questioni di natura identitaria. Come afferma Franco Manai (2009, p. 89), infatti, è interessante «notare come nella narrativa gialla italiana il problema dell'identità locale, regionale e nazionale sia presente in modo pervasivo negli ultimi decenni e cioè da quando la questione è diventata di estrema attualità. [...] In Italia il problema dell'identità è strettamente legato soprattutto a questioni di carattere sociale (differenze di classe, di genere, di generazione, etc.), di geografia e quindi di lingua». La questione identitaria è da lungo tempo problematizzata e avvertita come attuale in terra di Sicilia, tanto da influenzare in modo significativo gli scrittori isolani a partire dai tempi del (mancato) Risorgimento fino ai giorni nostri.

In linea di massima, tuttavia, per il critico Filippo La Porta (2006), il Nuovo Giallo Italiano – il giallo italiano ultra-contemporaneo, per intenderci – *pretenderebbe* di essere il genere più adatto a trattare questioni di attualità e relative alla vita civile del Paese, senza però di fatto poter contare sul sostegno di alcune «attitudini individuali e altre caratteristiche della vita civile». Secondo La Porta mancherebbero in Italia: il senso di autonomia individuale (soffocato dalla presenza ingombrante

della famiglia); la tensione conoscitiva volta all'affermazione della verità (che «da noi [...] non si indaga ma si insabbia, come diceva Flaiano»); un credo di stampo laico e illuministico; un chiaro schema dell'opposizione tra bene e male, intesi come norme dell'agire etico. E proprio da queste carenze strutturali della società civile italiana deriverebbe il successo del giallo: una sorta di «autorisarcimento, per [...] tutto quello che in Italia non abbiamo mai avuto». Il rischio, avverte La Porta, è quello di una narrativa gialla dal «fiato corto», che si limita a imitare, a riprodurre i modelli senza riscriverli, in un citazionistico gioco al rimando (ancora) postmoderno, in cui il richiamo alla realtà è pretestuoso, e il reale è soltanto lo spunto della narrazione o, al più, «materiale da costruzione».

Con l'eccezione di Camilleri, La Porta elenca una serie di “difetti” che, a suo parere, accomunano i nuovi gialli italiani: «sono politicamente ipercorretti, multiculturali al punto giusto, denunciano il potere e la corruzione senza essere troppo edificanti, ecc.».⁶³ Il loro successo – che La Porta definisce come una «dittatura letteraria» – a cavallo tra anni Novanta e Duemila dipende dunque dagli orientamenti del pubblico italiano contemporaneo, che rincorre una letteratura ricreativa, da un lato, e consolatrice o rassicurante dall'altro. Una letteratura che «semplifica a oltranza la nostra vita interiore, la nostra psicologia e i nostri dilemmi morali».⁶⁴ Anche secondo il critico Massimo Onofri (2018, p. 176), la funzione del giallo contemporaneo è quella di suscitare nel lettore «effetti [...] consolatori», tali da determinare una certa forma di «conciliazione col presente». E il successo di questo genere dipende dalla specifica fase storica che l'Italia (come, del resto, l'intero mondo globalizzato) sta attraversando: in un contesto come quello della realtà attuale, infatti, nel quale l'individuo si ritrova spaesato e smarrito di fronte alla perdita di certezze e alla crisi dei valori, si avverte il prepotente bisogno di un 'rifugio', rifugio che viene offerto al lettore proprio dal giallo contemporaneo, capace di convincere (o perlomeno illudere) che esista ancora, persino nella confusione della contemporaneità, la possibilità di un «ritorno all'ordine» (Onofri, 2018, p. 178). Stando alle opinioni di Bruno Pischetta (2017, pp. 25-26), la massiccia opera di semplificazione a cui il giallo sarebbe stato sottoposto, con la conseguente riduzione della propria autonomia, deriverebbe dalla sovrapposizione di due livelli precedentemente disgiunti, quello della letteratura istituzionale e quello della letteratura di intrattenimento. Questo accavallarsi di piani diversi è tipico della letteratura delle fasce intermedie, nel cui perimetro il giallo contemporaneo sembra rientrare a pieno titolo, senza che ciò induca ad avanzare giudizi di valore negativi sul giallo stesso. È bene infatti specificare, sulla scorta delle affermazioni appena riportate, che, nonostante il genere sia stato

⁶³ Filippo La Porta (2006, p. 60), nel 'denunciare' una certa «fragilità» del cosiddetto Nuovo Giallo Italiano, 'salva' soltanto i gialli di Andrea Camilleri, considerati «piccol[i] gioiell[i] di drammaturgia narrativa».

⁶⁴ Per le opinioni di La Porta sul Nuovo Giallo Italiano, cfr. La Porta, 2006, pp. 56-60, 74-75, da cui provengono le citazioni dal saggio fin qui inserite.

sottoposto a una considerevole revisione, il suo successo (definito da Pischedda «la riscossa storica dell'appendicismo») ha di fatto sottratto la stessa letteratura 'blasonata' a un probabile destino di emarginazione. Il giallo infatti, secondo il parere del critico, avrebbe trasferito «le sorti della narrativa targata duemila su una piattaforma [...] più ariosa; [...] più estesa, viva, diversamente coniugabile», seppur meno autonoma.

In effetti, lo studio dei generi letterari – primo fra tutti il giallo – risulta particolarmente interessante proprio in virtù della loro intrinseca dinamicità e del loro andamento 'sinusoidale', ovvero della loro connaturata attitudine a «espandersi, [...] ibridare o [...] tornare [...] sulle basi di partenza» (Pischedda, 2019). Concorda con Pischedda anche un altro insigne critico letterario italiano, Vittorio Spinazzola, secondo il quale proprio il giallo costituisce uno dei «generi forti della modernità letteraria». A tal proposito, Spinazzola (2007, p. 65) afferma che il poliziesco:

svela il perturbante ma riconcilia con l'ordine, racconta il crimine ma manifesta fiducia nella giustizia, fa trionfare il bene ma è intrinsecamente laico, ha protagonisti comuni ma capaci di scoprire i più efferati disegni criminali. Sa ibridarsi [...]. Il favore dimostrato dal pubblico alla narrativa poliziesca coincide con il desiderio di confrontarsi con trame romanzesche gestite da un io narrante che conduca con spregiudicatezza la sua sfida al lettore. [...] Così infine, nell'ultimo scorcio del Novecento si è arrivati a una vera e propria invasione generale del romanzo poliziesco, a tutti i livelli, dai più sofisticati ai più grossolani, e nelle modellizzazioni più vecchie o più nuove.

Alla base della moderna narrativa di genere giallo si pone, secondo Spinazzola, il meccanismo della serialità, che si esplicita nel ricorrere alternativamente ora a schemi ben noti, consolidati (che soddisfano le aspettative dei lettori), ora a modelli innovativi e inesplorati. Un meccanismo, dunque, che consente al poliziesco di contemperare due istanze antitetiche, tradizione e rinnovamento, con l'effetto di garantire a chi legge il conforto del già noto, la sicurezza di un riparo dal caos della realtà, e di offrirgli, allo stesso tempo, la possibilità di schivare il livellamento omologante tipico della contemporaneità. L'ingranaggio funziona grazie alla presenza del protagonista della storia poliziesca, con il quale il lettore è capace di immedesimarsi. Si tratta infatti, il più delle volte, di un «eroe positivo modernamente inteso», ovvero «non senza macchia ma senza paura», e per questo contemporaneamente simile e diverso dal lettore: insomma, un eroe della «medietà piccolo-borghese»; un tipo umano esemplificato, secondo Spinazzola, dal Montalbano di Camilleri. È chiaro, in definitiva, che bisogna considerare la meccanica della ripetitività nel poliziesco contemporaneo come un riflesso dell'attuale pubblico di lettori, appartenenti in massima parte a una classe borghese «solida ma insoddisfatta; pigra e nervosa allo stesso tempo». ⁶⁵ E il successo editoriale dei romanzi di Montalbano costituirebbe la più eloquente rappresentazione del fenomeno appena descritto.

⁶⁵ Cfr. Spinazzola, 2017, pp. 27-31.

Tuttavia, non bisogna commettere l'errore di considerare inversamente proporzionali trionfo di pubblico (e di vendite) e valore di un'opera letteraria. Un libro che ottiene un buon successo, infatti, non è necessariamente di scarsa qualità; parimenti, un autore che scrive libri destinati al vasto pubblico, replicando modelli già conosciuti e aggiungendovi elementi nuovi e personalizzati, non è necessariamente immeritevole: come spiega Pischetta ricorrendo a una formula di Edgar Morin, «si tratta di “standardizzazioni individualizzate” [...]. Sono testi, opere: dopo di che c'è campo libero per ogni disputa meritocratica».

I cosiddetti *bestseller* costituiscono una classe di libri notevolmente variegata, perché subiscono l'applicazione di un «indicatore socio-economico (i libri “più venduti”) al materiale letterario» (Ceteroni, 2014, p. 53). Si tratta con ogni evidenza di un fenomeno nuovo, che dipende strettamente dall'affermazione della cultura e della civiltà di massa tipiche della contemporaneità, e che pone il critico letterario di fronte a un problema di carattere metodologico. Se infatti, in passato, la valutazione di un'opera dipendeva principalmente (per non dire esclusivamente) dal giudizio critico sulle qualità scritte del suo autore, oggi non si può prescindere dal tenere in considerazione anche il risvolto economico dell'attività letteraria. Si chiede (provocatoriamente) Cesare Segre (2005, p. 36) in un capitolo di *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*: «quale tribunale può decidere che i libri preferiti dalla maggioranza dei lettori sono estranei alla letteratura?»; e prosegue, rispondendo alla domanda: «una considerazione economica delle opere narrative non può prescindere; sta allo storico della letteratura [il compito] di stabilire [...] il confine». Per esempio, il giudizio di Segre sui «*bestseller* a grappolo» di Camilleri (ma anche sulla produzione del duo Fruttero & Lucentini, o su *Il nome della rosa* di Eco) è complessivamente positivo: egli, infatti, sostiene che lo scrittore siciliano è riuscito a coniugare, nella serie di Montalbano, «una linea colta di discorso» con una scrittura agevole e stuzzicante, confacente a un pubblico vasto e desideroso di *suspense*.

Insomma, considerata la difficile definizione del *bestseller* per le ragioni appena esposte, è necessario che la critica abbandoni le posture o i principi estetici del passato, e che orienti la propria ricerca sull'osservazione dei *trend* editoriali, ma, contemporaneamente, anche sulla ricognizione di costanti linguistiche e tematiche e sulle questioni stilistiche relative ai *bestseller* contemporanei. Ceteroni individua alcuni elementi ricorrenti nei *bestseller* italiani. Sul piano degli intrecci narrativi, egli segnala una certa tendenza alla «parcellizzazione della trama», da cui scaturisce un inevitabile effetto di ridondanza, specialmente nelle produzioni seriali. Dal punto di vista delle tematiche, invece, registra la presenza di una sorta di «archi-tema», individuabile nella condizione solitaria dei protagonisti: si tratta di adulti, spesso reduci da traumi infantili e/o adolescenziali avvenuti nell'ambiente familiare, incapaci di instaurare salde relazioni affettive, e ritrovatisi soli nella lotta

contro la degenerazione morale delle istituzioni.⁶⁶ Anche il giornalista Alessandro Trocino (2011, p. 23) ha individuato nei *bestseller* italiani alcuni tratti ricorrenti, tra i quali menziona la propensione al conformismo, una eccessiva concentrazione di sentimentalismi, la tendenza allo snellimento sbrigativo di problemi complessi, uno spiccato orientamento antimoderno di sfiducia nei confronti del progresso, etc. Componenti, quelle appena elencate, che Trocino liquida come sintomatiche dei «vizi» e dei «difetti degli italiani, dei quali si nutre come un saprofito l'industria culturale».

Niente di nuovo, tuttavia, se si prendono in esame i generi letterari e, ancor più, il giallo, storicamente interprete di vizi e virtù sociali. D'altronde, anche Segre (2005, p. 34) ritiene interessante la scelta degli scrittori italiani contemporanei di aderire agli schemi del poliziesco con l'intento di esplorare «gl'indizi dei nostri movimenti nel mondo», indipendentemente dal segno positivo o negativo, oppure dall'indirizzo morale o amorale che questi movimenti assumono.

1.6 «Un'idea di giallo»: il poliziesco di Andrea Camilleri da bestseller di consumo a modello narrativo

Andrea Camilleri rientra pienamente nella casistica appena descritta: la sua produzione poliziesca, infatti, rappresenta «un allettante caso di studio [proprio] per la capacità di conciliare eleganza, qualità e considerevoli volumi di vendita» (Novelli, 2020a, p. 134).⁶⁷ È lecito individuare l'origine di questa affermazione di Camilleri in campo letterario nell'instaurazione di un radicato rapporto tra scrittore e lettore, che risulta cruciale nella creazione di ogni *bestseller*.⁶⁸ Come sintetizza efficacemente Inge Lanslots (2009, p. 153), si può attribuire «il successo dei gialli camilleriani [...] a quello che Sciascia definì come la parità tra scrittore e lettore nel giallo perché da ambedue viene richiesto lo stesso esercizio intellettuale, e, oltre a ciò, alla immedesimazione del lettore [...] con il suo ambiente». Il concetto è sviluppato più compiutamente anche da Antonino Buttitta (2004, pp. 13-14). Citando

⁶⁶ Per una attenta ricognizione sul *bestseller* italiano contemporaneo cfr. Ceteroni, 2014, pp. 53-74.

⁶⁷ L'abilità da egli dimostrata nel coniugare qualità letteraria e successo editoriale lo rende un tipico autore Sellerio, casa editrice che, com'è noto, proprio il creatore del ciclo di Montalbano ha avuto il merito di sollevare dal crollo finanziario, consentendole di proseguire la sua attività nel mercato del libro. Ma il contributo di Camilleri alle fortunate sorti di Sellerio va ben oltre il risanamento delle finanze: come già anticipato, infatti, l'editore siciliano vede vertiginosamente aumentare il proprio fatturato (e si trasforma da piccolo a medio editore), proprio a partire dalla pubblicazione della *Forma dell'acqua*, il primo romanzo del ciclo di Montalbano impostosi da subito come *bestseller*. Come nota anche Gian Carlo Ferretti (2004, p. 399), il fatturato di casa Sellerio, nel giro di un decennio, risulta più che quadruplicato: dai 6 miliardi del 1993, infatti, si passa ai 25 miliardi del 2002. Inoltre, sospinta dal successo dei gialli camilleriani, Sellerio ha ricoperto un ruolo chiave nel processo di nobilitazione della narrativa poliziesca italiana, pubblicando nella collana «La Memoria» una serie di importanti titoli di narratori di polizieschi nazionali e internazionali, del passato e contemporanei.

⁶⁸ Cfr. Ceteroni, 2014, pp. 57-58. Come ha notato Gianni Bonina (2012, p. 163), in particolare a proposito del romanzo *La gita a Tindari*: «C'è qui una maggiore vicinanza tra autore e lettore attraverso l'uso del monologo interiore che porta a essere diverso non solo Montalbano, ma anche [Camilleri]. Si nota un insistito ammiccamento nei confronti di chi legge, come una proposta di maggiore intesa».

George Steiner, infatti, Buttitta ricorda che la lettura è un «processo radicalmente collaborativo»; e continua:

Il lettore attento *lavora* insieme allo scrittore. Capire un testo, *illustrarlo* nei termini della nostra immaginazione, della nostra rappresentazione associativa è, nell'ambito delle nostre capacità individuali, equivalente a *ricrearlo*. [...] Inderogabile dunque è la partecipazione attiva del lettore, la sua reinvenzione di quanto è nel testo, in base alla cultura, le intenzioni, le passioni che lo animano.

Alla luce di queste considerazioni, secondo cui l'atto della comunicazione letteraria si compie nella «fruizione» del testo da parte del lettore, è possibile comprendere il successo di Camilleri, tanto in Italia quanto all'estero. Gli argomenti e le tematiche trattate dallo scrittore nei romanzi gialli, e persino il suo singolare linguaggio, non restano ancorate alla singola storia narrata, ma trasbordano in una dimensione 'altra', universale, che prescinde da fattori spaziali e temporali: la dimensione, come scrive Buttitta, «del mito, dove ansie e attese dei lettori alla fine si riconoscono e si sublimano». ⁶⁹ Ecco perché i gialli di Montalbano, pur con il loro taglio iperlocale, risultano comprensibili a un pubblico globale: il commissario rappresenta un simbolo investito da una potente tensione mitica; e, attraverso il suo radicamento in un territorio specifico, la Sicilia (con le sue usanze, la sua cultura, le sue tradizioni), è capace di creare analogie 'simboliche', che lo rendono familiare al pubblico di tutto il mondo. ⁷⁰

⁶⁹ Sul rapporto di Montalbano con la globalizzazione dei costumi, dei commerci e dei conflitti e con la "virtualizzazione" della vita dell'uomo contemporaneo, si leggano le opinioni di Camilleri in Lodato, 2002, pp. 320-321: «Montalbano si scontra con il "virtuale". E se ti scontri col virtuale che fai? Tu, commissario di polizia, abituato a certe particolari armi di indagine, ti trovi completamente disarmato davanti a una situazione di questo tipo che non avevi previsto. Oggi la possibilità della comunicazione dilaga, infrangendo davvero i confini di una nazione, di un Paese, di uno Stato. Non esistono più barriere. La globalizzazione provoca lo stesso effetto, giusto? Quindi il mio Paese, il nostro Paese, diventa il mondo. Una volta si diceva: "Sono cittadino del mondo", che stava a significare il rifiuto dei confini, delle dogane nazionali. Oggi, anche non volendolo, sei cittadino del mondo, di un mondo globalizzato. Montalbano non ha la forma mentis e le armi per indagare in questo campo nuovo e sconosciuto. Ma oscuramente intuisce che proprio questo è il nuovo campo di battaglia [...]. Ne *L'odore della notte*, l'ultimo romanzo di Montalbano [all'epoca dell'intervista, *N.d.R.*], uno dei personaggi è un truffatore, che incarna la smania rappresentata oggi dalla Borsa. Col suo Mibtel, o "Minchiatel", come lo chiama Montalbano, che va su, va giù, e tutti speculano, e tutti vincono e tutti perdono, e tutti corrono. In questa nuova ondata di esaltazione collettiva è facile che uno ne approfitti e ti fregghi i soldi in un modo molto semplice. Una situazione quindi che rappresenta uno spicchio di realtà italiana». Su più larga scala, anche i conflitti della contemporaneità sono divenuti "virtuali", e ad essi Montalbano può opporre soltanto l'arma del «buonsenso»: «Abbiamo avuto le guerre puniche, le guerre del Peloponneso, la guerra dei Trent'anni, la guerra delle Due rose, la guerra dei Cent'anni, la Grande guerra, la seconda guerra mondiale, e abbiamo, agli inizi di questo secolo, di questo terzo millennio, la guerra finta che però comporta morti veri. Ma la guerra è "finta!", virtuale, e rispecchia la realtà di oggi. [...] Ci stiamo venendo a trovare in questa situazione, in cui ammazziamo perché non riusciamo più a distinguere il virtuale dal reale. La posizione di Montalbano è chiarissima e non ha nulla di politico. È semplicemente un'idea dettata dal buonsenso e dalla certezza assoluta che [...] le guerre fanno danno» (cfr. Lodato, 2002, pp. 334, 336).

⁷⁰ Cfr. Camilleri in Sorgi, 2000, p. 85: «In fondo tutte le mie storie nascono e vivono in Sicilia. [...] ho ancora tante cose [...] da raccontare sulla Sicilia come emblema, come simbolo non solo dell'Italia». Anche sotto il profilo linguistico, Camilleri sottolinea l'esistenza di una sottotraccia comune che da lungo tempo avvicina, apparenta, i parlanti italiani di diversa provenienza geografica: «Io credo che nonostante le differenze che tu giustamente sottolinei, un piemontese e un siciliano, pur parlando il loro dialetto, potevano entrambi leggere e comprendere *I promessi sposi*. [...] La radice delle parole, il senso profondo delle parole, anche quelle dialettali, è comune» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 16).

Inoltre, la serie poliziesca di Andrea Camilleri risponde a un altro bisogno avvertito dai lettori di ogni latitudine e in ogni epoca storica: la serialità. I protagonisti di un ciclo (si pensi a quelli dei poemi cavallereschi medievali o a quelli della commedia dell'arte tra Cinque e Settecento) hanno spesso assolto al compito di mettere in discussione lo *status quo* della società a loro contemporanea, incoraggiando, attraverso la finzione letteraria, il riavvicinamento dei lettori a ideali morali ritenuti validi, ma lontani dalle tendenze correnti. Come nota Francesco Erspamer, insomma, ricorrendo alla *fiction* si può risalire all'«autentico»:⁷¹ una visione, quest'ultima, che scioglie il nodo che per molto tempo ha legato il meccanismo della serialità all'idea di disimpegno.

Nel caso di cui ci stiamo occupando, la partecipazione civile alle vicende dell'attualità manifestata dall'autore sembra progredire in un *climax* ascendente all'interno del ciclo di Montalbano, e si radicalizza nel 2003, con la pubblicazione del romanzo *Il giro di boa*.⁷² A cavallo tra anni Novanta e Duemila infatti, e specialmente sotto l'influenza dell'era politica berlusconiana, si assiste in Italia a un cambiamento sostanziale nel sistema dei valori condivisi dalla collettività, il quale sfocia nella netta predominanza degli interessi particolaristici (celati dietro una veste istituzionale) su quelli collettivi. La letteratura, specie quella poliziesca, non può non registrare questa brusca virata: anche il personaggio creato da Camilleri si fa attore della lotta contro la supina accettazione dell'illegalità, combatte i soprusi e le ingiustizie messi in atto dagli apparati statali, e promuove il richiamo a ideali positivi, nonostante sembrino ormai essere poco di moda.⁷³ La stagione di Berlusconi, bisogna ammetterlo, è una vicenda tutta italiana; ma il dilagare della corruzione a ogni livello (compreso quello delle istituzioni), l'abuso di potere, così come lo smantellamento del sistema valoriale, sono fenomeni che non hanno bandiera e che, al pari della fiducia nel ripristino di condizioni di legalità e di una morale comune, avvicinano e rendono simili individui geograficamente e culturalmente distanti. Camilleri si fa interprete di questa esigenza collettiva e universale, e a questa capacità è dovuto, con ogni probabilità, il suo successo su scala globale.

Anche la popolarità del protagonista dei suoi polizieschi, Montalbano, scaturisce da una connessione 'empatica' che induce l'individuo contemporaneo a riconoscersi in un eroe problematico

⁷¹ Le opinioni di Erspamer sono citate in Eckert, 2017, p. 260.

⁷² Quando Gianni Bonina (2012, p. 279) nota che con il romanzo «*Il giro di boa* Montalbano diventa più politicamente impegnato perché [Camilleri] lo ancora all'attualità. Il tema che fa da sfondo è infatti quello molto sentito dell'immigrazione clandestina», Camilleri conferma che «il drammatico tema dell'immigrazione clandestina o meno sarà sempre presente, se non nei [...] romanzi, di certo nella nostra realtà quotidiana».

⁷³ Durante il "berlusconismo", anche la lingua diventa «spia di una visione del mondo»: dialogando, Tullio De Mauro e Camilleri segnalano che «La distruzione del linguaggio è la premessa a ogni futura distruzione, scrive Giuseppe D'Avanzo nel suo libro *Il guscio vuoto. Metamorfosi di una democrazia*. Sta parlando di quella che lui chiama "la neolingua del potere" e si riferisce al fatto che il linguaggio usato durante il periodo berlusconiano è la spia di una visione del mondo. Qualcosa, dunque, che va molto oltre il mero fatto linguistico. [...] In effetti la lingua di Berlusconi rispecchia l'ambiguità del personaggio, è la lingua propria del personaggio Berlusconi. Non è un caso che sia stato, tra i presidenti del Consiglio, quello che più di tutti ha adoperato la frase "sono stato frainteso". Ma la lingua italiana, quando è bene usata, non è affatto equivoca, è una lingua di cose, concreta, estremamente concreta. Allora, la domanda vera che ci si deve porre è la seguente: si tratta di ignoranza o di malizia?» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 49).

e affetto da conflitti interiori, ovvero in una figura che coincide con quella dell'uomo piccolo borghese. «L'eroismo prevalente – insomma – è diventato l'accettazione dell'ordinarietà» e della medietà. Come avverte Stefano Jossa (2013), tuttavia, il personaggio letterario di Camilleri (che, dopo *Il giro di boa* è stato nominato Cavaliere dello Stato dall'allora Presidente della Repubblica, Ciampi,⁷⁴ e in onore del quale è stata persino eretta una statua in bronzo nella città siciliana di Porto Empedocle) corre il rischio di incappare nell'assunzione a eroe nazionale, e di ritrovarsi «mummificato», imprigionato in questo ruolo, perdendo la propria vitalità. L'esistenza dell'eroe nazionale causerebbe infatti il declino del personaggio, che verrebbe privato della possibilità di muoversi, evolversi, maturare, commettere errori: svanirebbero, insomma, le doti umane e concrete del personaggio, a favore di una sua riduzione ad astratta forma simbolica. È auspicabile, invece, che Montalbano non perda «il suo ruolo critico, di riflessione sull'ordine costituito e sulla necessità del cambiamento, [che] potrà essere una risorsa ai fini di una lezione etica e politica anziché di [...] ipostatizzazioni simboliche» (Jossa, 2013, pp. 53-56).

Ma il pericolo, nel caso del commissario, sembra scongiurato. Infatti – senza spingersi fino all'ultimo romanzo della serie, *Riccardino*, tutto incentrato sul contrasto di ascendenza pirandelliana tra “vita” e “forma” del personaggio letterario, sul quale ci soffermeremo più avanti – è possibile notare come, già nella *Pazienza del ragno* (2004), Montalbano reagisca a suo modo di fronte ai segni di un diffuso culto mediatico, che deriva dalla concomitanza tra la serie libresca e quella del piccolo schermo. Il Montalbano “narrativo”, infatti, è consapevole dell'esistenza di un proprio “doppio” televisivo e della necessità di confrontarsi con esso. Così, trovatosi, durante un interrogatorio, di fronte a una ammiratrice che manifesta una malcelata eccitazione, derivante dal culto mediatico sorto nei confronti del “doppio” televisivo, il personaggio letterario replica smitizzando e demistificando l'esibizione di quel culto. Egli riporta il dialogo con la ragazza su un terreno a lui più consono, quello della pragmaticità dell'indagine che gli è stata affidata: in tal modo, ripristina gli ordinari ruoli romanzeschi di commissario e testimone, e respinge invece quelli di *fan* ed eroe massmediale.⁷⁵

Insomma, Montalbano è un *paladino comune*: una formula forse ossimorica, ma assolutamente valida per descrivere la figura eroica dei nostri tempi. Anzi, come ha scritto Vittorio Spinazzola (2012, p. 113), il commissario è un personaggio «spudoratamente eroicomic[o]», promosso a «icona lusinghiera ma non banalmente apologetica dell'italiano medio nella sua vitalità morale e spregiudicatezza comportamentale».

Del proprio anti-eroismo, Montalbano è consapevole sin da *La forma dell'acqua*, quando spara all'immagine di sé, riflessa in uno specchio (cfr. FA, p. 106). Ma è a partire dal *Cane di terracotta*

⁷⁴ Cfr. Bonina, 2012, p. 278.

⁷⁵ Cfr. Marrone, 2006, p. 375.

che il suo creatore ne accentua la cifra eroicomica, facendolo apparire come un vero e proprio «clown» durante il finto agguato a Tano ‘u grecu:

Il primo balzo in avanti del commissario fu, se non da antologia, minimo da manuale: uno stacco da terra deciso ed equilibrato, degno di uno specialista di salto in alto, una sospensione d’aerea lievità, in atterraggio netto e composto che avrebbe meravigliato un ballerino. Galluzzo e Germanà che stavano a talarlo da diversi punti di vista, ugualmente si compiacquero per la prestanza del loro capo. [...] La partenza del secondo balzo fu calibrata meglio della prima, nella sospensione però successe qualcosa per cui di colpo Montalbano, da dritto che era, s’inclinò di lato come la torre di Pisa, mentre la ricaduta fu un vero e proprio numero da clown. Dopo avere oscillato spalancando le braccia alla ricerca di un appiglio impossibile, crollò pesantemente di fianco. [...] Sparando i più sostanziosi santioni del suo vasto repertorio, Montalbano carponi si mise a cercare la pistola che nella caduta gli era scappata di mano. [...] Con una certa rabbiosa tristezza il commissario si rese conto di essere stato degradato da eroe di film di gangster a personaggio di una pellicola di Gianni e Pinotto (CT, p. 30).

E ancora, più avanti nello stesso romanzo:

Dalla sua macchina pigliò la borsa a sacco ma anche la pistola. [...] Oltrepassò la soglia, pistola in pugno. [...] Con un calcio spalancò la porta del bagno e via via le altre, sentendosi, in chiave comica, un eroe di certi telefilm americani (CT, p. 157).

Nella *Voce del violino*, poi, egli quasi si ‘auto-ridicolizza’, pensando di sé stesso: «Ecco a voi il cavaliere senza macchia e senza paura! Ecco a voi Robin Hood, Zorro e il giustiziere della notte tutti in una sola persona: Salvo Montalbano!» (VV, p. 116); e, nel *Giro di boa*, si dimostra ancora una volta incapace di maneggiare correttamente la sua pistola di servizio, che gli scivola tra le dita per ben due volte a distanza di pochissimo tempo:

Niscì, andò alla machina, raprì il cruscotto, pigliò la pistola, l’infilò nella sacchetta del giubbotto, si calò a richiudere il cruscotto, l’arma sciddricò fora dalla sacchetta, cadì sul pavimento della machina, Montalbano santiò, si mise ginucchiuni pirchè la pistola era andata a finire sutta al sedie, la ricuperò, chiui la machina, ritrasì in casa. [...] Con un gesto disinvolto agguantò il giubbotto, senza addunarsi che l’aviva pigliato arriversa. Naturalmente la pistola sciddricò dalla sacchetta e cadì ‘n terra (GB, pp. 220-221).

Egli è lontano dal superomismo à la *James Bond*, e non è nemmeno un «giustiziere machiavellico». E anche le investigazioni che conduce si concludono di rado con il trionfo assoluto della giustizia o della verità. Al creatore Camilleri infatti, esattamente come per Sciascia, non interessa il rilevamento della verità, quanto piuttosto l’indagine sul male, che è più ‘banalmente’ umano, universale, perenne. Ciò che ne deriva è la concezione di una verità incerta ed equivoca, cifra che caratterizza l’intera poetica narrativa di Camilleri e che pervade non solo i suoi romanzi della serie di Montalbano, ma anche quelli storico-civili. Egli, in questo, risente anche della lezione pirandelliana e poi gaddiana sul relativismo conoscitivo, secondo cui la realtà non è univoca, bensì

multiforme e variegata, e la verità non può mai essere considerata incontrovertibile, ma solo possibile e opinabile.

Con il ciclo di Montalbano, Camilleri dialoga, omaggiandoli, con i grandi maestri del giallo europeo; ma il confronto instaurato con i modelli è di carattere dialettico, poiché lo scrittore siciliano ne sovverte le regole, privilegiando nelle sue indagini il versante della psicologia (individuale e collettiva), anziché quello puramente poliziesco. Potremmo dire, insomma, con le parole di Inge Lanslots (2000, p. 157), che egli mette in atto una «trasgressione rispettosa» del canone del giallo, poiché, da un lato, ne travalica i limiti, e dall'altro realizza un ininterrotto colloquio con la tradizione.⁷⁶ E a proposito della tradizione del giallo, Camilleri si esprime con le parole di uno dei suoi personaggi (Clementina Vasile Cozzo, maestra elementare di Montalbano), che nel romanzo *La voce del violino* pronuncia una sorta di 'apologia' di questo genere letterario, facendo da «ponte tra il narratore e il lettore» (Bonina, 2012, p. 120). La maestra, infatti, espone al commissario la propria convinzione che tutta la letteratura può considerarsi un giallo, perché ha lo scopo di ricercare il male e di individuarne la matrice. Camilleri è più attento a rintracciare le cause che generano un crimine, non tanto ad attribuirne la responsabilità a un colpevole ben preciso. Ecco perché, molto spesso, i gialli di Montalbano si concludono con una «quasi-soluzione», anziché con la punizione o la condanna del reo. Ma non per questo il giallo camilleriano deve essere ritenuto 'rivoluzionario': non pretende, infatti, di riuscire a cambiare il mondo; piuttosto, tenta di offrirne una rappresentazione verosimile, consapevole dell'assetto della realtà. Il riscatto dalla condizione di subalternità sperimentata da alcune classi sociali, o dalle ingiustizie subite da alcune fasce della comunità a cui è precluso l'accesso al potere, si realizza nei romanzi della serie attraverso il senso di giustizia e di moralità individuale del protagonista. Così il lettore, mentre vede denunciate, sulla pagina scritta, le storture della società a cui appartiene, può ancora sperare di veder trionfare la giustizia e, contemporaneamente, abbandonarsi alla seduzione esercitata dai rassicuranti meccanismi iterativi e dal linguaggio gustoso dei gialli camilleriani. D'altronde, stando a quello che ha affermato Camilleri, la letteratura ha indubbiamente la funzione di promuovere e diffondere la «conoscenza» della verità sul mondo, ma dovrebbe assolvere a questo compito «senza darlo a vedere e, meglio ancora, possibilmente divertendo» (cfr. D'Alema, 1999, p. 62).

In sintesi, sulla scia di Hanna Serkowska (2006a, p. 172), è lecito affermare che Camilleri ha aderito a un'idea di giallo «comico-esistenziale e civile». Gli elementi poc'anzi descritti, quali l'attenzione verso i ceti più umili e soprattutto la propensione a divertire con la letteratura, concorrono a dare l'impressione di una mancanza di impegno nei polizieschi camilleriani. Sulla spinosa questione dell'«obbligo dell'impegno», si riportano le affermazioni dello stesso Camilleri:

⁷⁶ Cfr. anche Santoro, 2001, p. 168.

Uno scrittore non è scrittore se non si impegna. Io penso il contrario: uno scrittore s'impegna all'atto della scrittura. [...] Io reagisco a una certa idea dell'impegno, come lo intende Consolo, e come lo intendeva Sartre. L'impegno organico, lo scrittore organico. Uno scrittore, specialmente uno scrittore siciliano, si deve scontrare per forza con la realtà. Che poi lo faccia in termini di leggerezza, è duro in Italia a farlo capire. [...] L'impegno non è assoluto, è quotidiano, si vede anche nel pagare le tasse (Sorgi, 2000, pp. 148, 149, 153).

Il poliziesco di Camilleri è indubbiamente un prodotto letterario «agevole», ma non per questo deve essere ritenuto disimpegnato. Lo scrittore infatti, sempre nel dialogo con Marcello Sorgi, afferma di rifiutare «la qualifica di “giallista” tout court» (Sorgi, 2000, p. 147), una etichetta limitante, a suo parere, che ridurrebbe il giallo a una qualunque forma di «racconto che contenga un omicidio e una soluzione» (ivi, p. 148). E propone una diversa chiave di interpretazione per i suoi polizieschi, che egli suggerisce di considerare come «un gioco enigmistico» (*ibid.*). E, a proposito della tanto osteggiata “leggerezza” dovuta alla *verve* ironica dei romanzi del ciclo di Montalbano, egli aggiunge:

una scrittura [...] mi chiedo: dev'essere per forza drammatica o tragica per essere valutata? Credo che alla cultura italiana manchi un filone che ha fatto ricco e felice l'orizzonte letterario anglosassone: l'ironia. Pensa a Swift e ai suoi Viaggi di Gulliver: noi l'abbiamo subito esorcizzato, derubricandolo a libro per ragazzi, solo perché contiene dell'ironia. E pensa a quel che capitò, sempre a Swift in Inghilterra, per la sua “Modesta proposta”: fu arrestato, volevano perfino ammazzarlo, solo perché si era permesso di raccontare, in modo leggero, le condizioni reali di povertà dell'Irlanda (Sorgi, 2000, pp. 148-149).

Come ha giustamente notato anche Giuliana Pieri (2000, pp. 57-66), il giallo contemporaneo rappresenta un valido strumento per tenere vivo l'interesse del lettore mentre si affrontano complesse questioni di carattere storico, sociale e persino esistenziale. Questo genere narrativo, infatti, consente un 'ipermoderno' «ritorno alla narratività», poiché trae ispirazione dai fatti della cronaca attuale, preservando contestualmente il contatto con la tradizione. Nello specifico, il profilo di Camilleri è quello di uno «scrittore finisecolare» (Jurisic, 2012a, p. 19), continuatore a suo modo dei modelli letterari italiani, ma anche sensibile agli stimoli e alle distonie della contemporaneità. Antonio Di Grado (2001, pp. 33-34) lo reputa uno «scrittore bifronte, [...] egualmente partecipe dell'archetipo del *puer*, [...] irridente e sovversivo, [...] e di quello del *senex*, [...] in forza d'una dissimulata sapienza [...] che, nella scrittura, si stratifica con leggerezza, [...] come una ragnatela d'ammiccamenti», rappresentati, come si è visto, da allusioni criptate, giochi metaletterari e citazioni tutt'altro che fortuite. Ecco perché i polizieschi di Camilleri, nella loro originalità innovativa, custodiscono fedelmente i *topoi* fondanti e ricorrenti del genere letterario a cui appartengono, primo tra tutti quello della già menzionata serialità.

Nel ciclo di Montalbano, l'esigenza di serialità del lettore è soddisfatta mediante il ricorso alla ripetitività situazionale. Le discussioni telefoniche tra il commissario e la sua compagna, Livia; le prelibatezze culinarie della tradizione gastronomica siciliana preparate dalla «cammarera» Adelina; la passeggiata sul molo che fa digerire al protagonista tanto il cibo quanto i crucci che lo attanagliano: sono tutti eventi reiterati, sui quali si basa la tenuta "seriale" dei romanzi del ciclo. Agli elementi seriali appena menzionati se ne aggiungono molti altri. Per Camilleri, il principale «*signum individuationis* della serialità» è rappresentato dagli *incipit* dei romanzi di Montalbano, che «cominciano alle prime luci dell'alba o poco più tardi» (Sorgi, 2000, p. 114). Tra i contesti situazionali frequentemente ripetuti, inoltre, è possibile segnalare il taglio delle gomme all'automobile di servizio del commissariato di Vigàta, guidata dall'agente Gallo, sempre in preda al suo «complesso di Indianapolis» (VV, p. 11) (ma cfr. anche FA, p. 160: «“Dimmi la verità, Fazio: ci avevano tagliato le gomme?”. “Sì”. “E Gallo non ha tagliato prima, come ho raccomandato cento volte di fare? Non lo volete capire che tagliarci le gomme è lo sport nazionale di questo minchia di paese?”»); oppure l'abitudine del commissario di bere tre tazze di caffè una dopo l'altra (si legga, ad esempio, un passaggio tratto dal *Cane di terracotta*, p. 88 «Si susì, tanticchia infreddolito, si preparò il caffè, ne bevve tre tazze di seguito»); il dopocena a casa di Burlando, almeno fino a che l'anziano questore non si pensiona, durante il quale la moglie serve «una bottiglia di Chivas per il commissario e una di amaro per il marito» (FA, p. 169); il telefono che immancabilmente disturba il commissario, interrompendo i suoi momenti di relax; Catarella che non è in grado di aprire con delicatezza la porta dell'ufficio di Montalbano («Domando pirdonanza per la botta, ma la porta mi scappò», LM, p. 15); la tendenza del commissario a «tagliare il ralogio», che tradisce la sua ossessione per lo scorrere del tempo.

Anche alcune espressioni, proverbi e modi di dire partecipano alla messa in moto del meccanismo seriale. Ne riportiamo un breve campionario, ma l'elenco potrebbe continuare: «né scu né passidrà», «un vidiri e svidiri», «un carico da undici», «a taci maci», «un pedi leva e l'altro metti». Al pari di quello che accade nel prosare verghiano, anche nei romanzi di Camilleri «si susseguono [...] riprese e iterazioni non preesistenti [...] come nel canto popolare, ma coniate dallo scrittore come vibranti rintocchi di certi personaggi e di certe situazioni» (Nencioni, 1988, p. 35): si tratta, come notava a proposito di Verga Alberto M. Cirese (1955, p. 81, cit. in Nencioni, 1988, p. 35), di una «trasposizione in chiave d'arte della fissità ideologico-stilistica popolare», da cui discende una certa «aura di atemporalità che caratterizza anche [...] certi aspetti del mondo popolare». Anche Leo Spitzer, nel suo saggio del 1956 intitolato *L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'* e dedicato all'opera di Verga, sostiene che la ripetizione di battute e modi di dire contribuisce a creare ciò che egli chiamava «“principio epico-ritmico”» o «ritmo omerico» (Nencioni, 1988, p. 35); e Wido

Hempel «ha elevato la ripetizione a *Kunstmittel* e a *Gestaltungsprinzip* [cioè a mezzo artistico e principio formativo], informante [...] il contenuto e la composizione del romanzo, a cominciare dagli stessi personaggi, costruiti gradualmente dall'accumulazione di tratti a loro pertinenti, frequentemente ripetuti» (Nencioni, 1988, p. 36). Considerazioni, quelle appena riportate a proposito dei *Malavoglia*, che risultano perfettamente aderenti anche all'opera camilleriana. Inoltre, sebbene in Verga la ripetizione non conduca alla serialità, come invece accade nel caso di Camilleri, nelle opere di questi due scrittori siciliani la tecnica della ripetizione è applicata a due diversi livelli: da un lato, attraverso la reiterazione di contesti situazionali e di determinate tematiche, agisce sul piano della macrostruttura che per questo può dirsi «iterativa»; dall'altro, la ripetizione riguarda i «modi microstrutturali», ovvero i modi dire e le espressioni usati dal narratore o dai personaggi, che incidono «nella catena sintagmatica e [sono] connessi alla espressività del parlato» (Nencioni, 1988, p. 36).

Il lettore si aspetta di trovare nel testo questi elementi seriali, e si sente rinfrancato dalla prevedibilità della loro presenza. Altrettanto confortante, perché anch'esso predicibile, è il modello di comportamento dei personaggi siciliani: su questo fronte, Camilleri ha materialmente confutato l'opinione di Italo Calvino, secondo il quale sarebbe stato difficile (se non impossibile) costruire una storia poliziesca davvero coinvolgente ambientandola in Sicilia, proprio a causa della prevedibilità comportamentale degli isolani.

Camilleri trasforma quella che Calvino riteneva una debolezza in un punto di forza dei propri gialli, in una «risorsa formidabile» delle sue narrazioni,⁷⁷ attingendo a quell'«*humus* culturale, sociale, antropologico, ecc. adeguato al genere [poliziesco], e capace di nutrirlo», assente in gran parte delle restanti aree geografiche della Penisola, ma vigorosamente radicato in terra di Sicilia (cfr. La Porta, 2006, p. 57). A questo *humus* va aggiunto un altro tipo di substrato, quello della tradizione letteraria pansiciliana, le cui tracce, ora chiaramente visibili, ora latenti, sedimentano nella scrittura poliziesca di Camilleri, il quale ha registrato e poi rielaborato in chiave del tutto personale la lezione dei grandi classici della letteratura isolana.

⁷⁷ Cfr. Novelli, 2017, pp. 40-41 e Pistelli, 2003, pp. 25-26.

CAPITOLO II: UNA SCRITTURA PLURISTRATIFICATA: FONTI LETTERARIE, TEMI E STRATEGIE NARRATIVE NEL CICLO DI MONTALBANO

II.1 Fonti e modelli letterari della scrittura camilleriana

Dal quadro finora tratteggiato, emerge un profilo composito della scrittura di Camilleri, facile in apparenza ma stratificata nel profondo. Difatti, i suoi polizieschi costituiscono un invito a scavare al di sotto della superficie a partire dalle copertine, le quali sembrano bisbigliare:

oltre al giallo c'è molto di più, e anche i lettori esteri sono avvisati [...]. 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 un mondo ben più profondo e oscuro di quello che sospettate a prima vista (Salis, 2015, pp. 261-262).

Attraverso il giallo egli intende indagare sul mistero dell'identità della sua terra natale, la Sicilia, modello attualissimo di *melting-pot* contemporaneo. Il patrimonio culturale dell'isola, così come il suo profilo antropologico, sono il risultato di un miscuglio di elementi contrastanti sedimentati nel tempo, e Camilleri intende tutelarne la memoria. Anche sotto questo profilo, il modello di giallo camilleriano non si pone intenti "sovversivi", non manifesta, cioè, l'intenzione (o meglio: la pretesa) di rivoluzionare il mondo attraverso la letteratura.

Come nota Manai (2009, pp. 99-101), «la questione dell'identità non viene problematizzata esplicitamente [...], ma emerge quasi spontaneamente dalle pagine» dei romanzi camilleriani, e soprattutto dalla fisionomia caratteriale del personaggio protagonista. Montalbano, infatti, è un «siciliano a tutti gli effetti, tuttavia è aperto verso il mondo», capace di destreggiarsi nell'universo contemporaneo e accettarne i nuovi *Diktat*, senza per questo rinunciare al radicamento alle proprie origini. Approfondiremo tale aspetto comportamentale del commissario più avanti, nel corso di questo lavoro; per ora, soffermiamoci sulle caratteristiche dei polizieschi di Camilleri, e in particolare sulla corposa stratificazione interna che in essi si può rintracciare. La tipologia di giallo introdotta dallo scrittore, infatti, ha indubbiamente esercitato un effetto «modellizzante» sulle più recenti tendenze della narrativa poliziesca italiana, influenzando e ispirando molti altri autori. Ma anche Camilleri, a sua volta, ha recepito la lezione di illustri predecessori, primi tra tutti i grandi maestri del giallo europeo.

Secondo Mauro Novelli, in cima alla lista dei modelli seguiti da Camilleri per la stesura dei suoi polizieschi, bisogna collocare Georges Simenon, creatore negli anni Trenta del Novecento del

commissario Jules Maigret, il personaggio letterario che rappresenterebbe «il più vicino antecedente di Montalbano». Come già anticipato, Camilleri avrebbe desunto il meccanismo del giallo all'europea proprio da Simenon, durante le fasi preparatorie dello sceneggiato televisivo dedicato alle avventure di Maigret (cfr. Camilleri, 2001c, p. 37).

L'influenza dello scrittore belga sulla narrativa italiana viene rilevata, già negli anni Settanta, da Leonardo Sciascia, che gli attribuisce la paternità di un vero e proprio “metodo”, ovvero di una particolare tecnica di narrazione che sarà adottata da molti autori della contemporaneità, non necessariamente giallisti. Come spiega Sciascia (1975/2018, p. 74) citando René Lalou, «Maigret [...] “non procede né per deduzioni né per colpi di scena: il suo metodo consiste nel suscitare lentamente atmosfere impregnate di torbido, di sentimenti confusi: sino a che [...] un'intuizione gli rivela la verità”». ⁷⁸ Inoltre, Maigret non è un «tipo», bensì un personaggio vero e proprio, con un passato e un'infanzia alle spalle, una vita coniugale, e la prospettiva del futuro pensionamento. Insomma, è un personaggio che diviene «sempre più vivo, più umano, più reale. Tanto reale che [...] è arrivato a sdoppiarsi, ad assumere una duplice esistenza: personaggio reale e personaggio fantastico» (Sciascia, 1975/2018, p. 74), esattamente come è accaduto al Montalbano di Camilleri. Ma le somiglianze non finiscono qui. Maigret, infatti, è un uomo ben inserito nell'ambiente sociale in cui si muove, e, attraverso le sue indagini, conduce una riflessione di tipo civile ed esistenziale sulla realtà circostante. È proprio il delitto ad assumere una funzione rivelatrice dei meccanismi del reale: meditando sugli atti criminosi con cui viene a contatto, Maigret prende atto che l'innocenza del mondo è illusoria ed esteriore, e che il senso etico è venuto meno, sostituito da una dilagante scorrettezza morale. Eppure, una forma di giustizia e di contatto umano può ancora essere esercitata da coloro che, come il *detective*, reagiscono con le proprie azioni alle devianze e ai diabolici meccanismi della realtà. Il *detective*, dunque, si libera del proprio ruolo eminentemente “tecnico” e si fa promotore di azioni riparatrici delle fratture della contemporaneità, divenendo pienamente consapevole del proprio ruolo sociale, oltre che professionale.

L'apporto della lezione di Simenon allo scardinamento della figura del *detective* tradizionale è notevole: il geniale investigatore raffinato e un po' *dandy*, così come il tipo freddo e disilluso, risultano inadeguati al confronto con il sentire e con la condotta morale della società contemporanea. In particolare, è la responsabilità del delitto a non essere più considerata individuale, bensì comune: una società intrinsecamente deviata, infatti, può intradare il singolo sulla via del deragliamento morale. Occorre dunque non limitarsi più a scovare e punire il crimine, ma interrogarsi sulle responsabilità collettive che lo hanno determinato, per poi progettare un piano di recupero e di

⁷⁸ Cfr. il saggio di Sciascia dal titolo *Breve storia del romanzo «giallo»*, risalente al 1975, che si trova ora in Sciascia, 2018, pp. 52-75.

riabilitazione del colpevole. «In questa direzione si è formata la figura di un poliziotto che sa armonizzare non solo le doti dell'intuizione e dell'analisi razionale dei fatti, ma anche quelle della giusta disponibilità empatica, della capacità di comprendere», com'è quella di Maigret (Lentini, 2019, p. 32). Così, il piano umano e quello professionale si intersecano e si sovrappongono: il nuovo tipo di *detective* non può più ignorare i rischi derivanti dal ruolo che ricopre, e che riguardano il potere di deliberare sull'altrui destino. L'inquietudine che questa gravosa funzione provoca nel *detective* può atrofizzare la sua capacità di agire nel mondo; oppure provocare un senso di onnipotenza; o ancora, com'è accaduto a Maigret, generare un moto di *pietas* nei confronti del criminale. Il commissario francese, infatti, anziché sentenziare sulla condotta del colpevole, propende per l'esercizio dell'umana comprensione della colpa, convinto che tutti potrebbero essere potenzialmente vittime del male quotidiano che si annida nella realtà contemporanea.⁷⁹ Tratti, quelli appena descritti, che caratterizzano anche il commissario di Vigàta.

Inoltre, entrambi si dimostrano insofferenti nei confronti della burocrazia, faticano a rispettare le regole imposte dal corpo militare cui appartengono; entrambi ricorrono a metodi di indagine poco convenzionali, e seguono spesso il proprio intuito per risolvere un caso; e il loro eroismo è basato «sull'impegno etico sociale, sulla fede in valori in via d'estinzione». Maigret e Montalbano risultano, insomma, chiari esempi di poliziotti antistituzionali.⁸⁰ Ad accomunarli contribuiscono, infine, la scarsa predisposizione all'uso dei nuovi mezzi tecnologici a loro contemporanei ('inettitudine' che caratterizzava anche il Bärlach di Dürrenmatt), e la passione per il buon cibo.⁸¹

Il debito che Camilleri contrae con Simenon si manifesta, peraltro, in una particolare forma di intertestualità, che Srecko Jurisic (2012a) ha definito, sulla scorta di Alan H. Pasco, «allusiva», «metaforica». Infatti, anziché citare o ricalcare (più o meno direttamente) il suo modello francese, Camilleri avrebbe realizzato un vero e proprio «trapiant[o]» del mondo di Maigret. Scrive Jurisic:

il *boulevard Richard Lenoir* [...] diventa la “villetta di Marinella” e il *Quai des Orfèvres* [...] diviene il “commissariato di Vigàta”. Quest'ultimo microcosmo richiama in diversi punti quello

⁷⁹ È un atteggiamento individuabile anche in Montalbano, come dimostra, per esempio, il seguente passo del *Cane di terracotta* (p. 75): «Era questa la pietà, quest'ondata improvvisa di calore, questo moto del cuore, questo sentimento struggente? Montalbano posò una mano sulla fronte di Tano, gli venne questa volta spontaneo dargli del tu. “Non t'affrontari, non ti vergognare a dirlo. Magari per questo tu sei un omo. Tutti ci scanderemo a questo passo. Addio, Tano”». Ma nel caso di Tano 'u grecu il rapporto tra Montalbano e questo mafioso “vecchio stampo” va ben oltre la *pietas* che il commissario manifesta durante l'arresto e, soprattutto, quando Tano sta per morire. Alla domanda di Gianni Bonina sul perché Tano e il commissario, anziché «respingersi [...] si attraggono», Camilleri risponde che tra i due si è instaurato «quel particolare, indecifrabile rapporto che lega il cacciatore al braccato, il carnefice al condannato a morte, il persecutore al perseguitato» (Bonina, 2012, p. 104).

⁸⁰ Cfr. Pistelli, 2003, p. 41 e Garosi, 2018, pp. 51-52.

⁸¹ Come già era stato per i gialli di Agatha Christie con protagonista Hercule Poirot, il cibo, specie quello della cucina mediterranea, è «uno dei *leitmotiv* della narrativa camilleriana, gusto e odorato si compenetrano e si rimandano a vicenda», in un'esperienza quasi sovranaturale, estatica, che contribuisce significativamente alla stabilità psicofisica del protagonista Montalbano (Demontis, 2019, pp. 72-73). Ma su questo argomento ci soffermeremo più approfonditamente nelle successive pagine di questo lavoro.

creato dallo scrittore belga, nelle gerarchie e nelle dinamiche interne. Uno dei presupposti dei romanzi gialli seriali è la fissità dei personaggi: infatti ai vari Augello, Fazio, Gallo e Galluzzo corrisponderebbero i Janvier, Lapointe, Torrance e Lucas (mancherebbe un equivalente di Catarella). Le dinamiche del gruppo nei due autori sono simili e così anche il livello d'interazione tra gli investigatori e il loro superiore: in entrambi i casi è presente la totale devozione al loro capo/*chef* prima che alle istituzioni di cui questi è l'emanazione. Come conseguenza sono presenti in entrambi gli autori anche le tensioni interne al gruppo e gli episodi di *camaraderie*. La metaforica allusività al suo predecessore, uomo tutto d'un pezzo, francese, permette a Montalbano di essere credibile come *defensor* dei valori in via d'estinzione che come un pachiderma si muove con difficoltà nella kafkiana burocrazia italiana e che fa fatica a lavorare *by the book*. I romanzi di Maigret e quelli di Montalbano sono raramente dei *police procedurals*. Montalbano viola le regole praticamente in ognuna delle sue avventure; Maigret, in *Il cane giallo*, dichiara apertamente di non essere adatto per essere preso come *role model* [...]. Sia Maigret che Montalbano sono, in breve, dei *misfits*, dei disadattati che vivono con difficoltà i propri tempi in riferimento al ruolo che occupano nella società (Jurisic, 2012a).

Ma anche altre componenti, che sono alla base dell'intera poetica di Camilleri, muovono dalla lezione simenoniana: una di queste è l'idea di una scrittura «trapezista»,⁸² capace di celare un esercizio scrittoria quotidiano e tutt'altro che sommario o sbrigativo; oppure l'opzione di analizzare l'ambiente provinciale, anziché quello cittadino.

Eppure, come è stato confermato dallo stesso autore, non mancano tra Montalbano e il suo principale modello di riferimento alcune differenze sostanziali. La principale risiede nell'evoluzione del protagonista: se Maigret, pur essendo un personaggio e non una funzione, è statico e non si evolve (fisicamente o caratterialmente) nel tempo, Montalbano si trasforma gradualmente, così come l'ambiente che lo circonda, in parallelo alle mutazioni sociali e politiche che investono la penisola italiana. «Maigret è un personaggio immobile nel tempo, – ha affermato Camilleri – passano guerre, [...] cambiano mode, abitudini, [ma] non viene percepito nel personaggio nessun mutamento. Ora, il mio Montalbano sta rapidamente invecchiando invece, perché [...] io non riesco ad avere un personaggio immobile» (Sorgi, 2000, pp. 95-96). L'idea di Camilleri di far subire al suo personaggio letterario un progressivo invecchiamento risale al secondo romanzo della serie, *Il cane di terracotta* (1996), dettata dalla necessità di dotarlo di «una maggiore verosimiglianza» (Bonina, 2012, p. 83).

I primi significativi mutamenti del protagonista Montalbano si registrano, in effetti, a partire da questo libro. Un romanzo, se vogliamo, “allegorico”, come spinge a credere anche l'insistenza su un particolare animaletto, la chiocciola, nel quale Montalbano si imbatte fisicamente, nella grotta presso cui ritrova Mario e Lisetta (due giovani innamorati uccisi sul finire del Secondo conflitto mondiale), la cui sepoltura è tutta simbolica, come dimostrano la posizione dei loro corpi e alcuni oggetti adagiati accanto a essi, per accompagnarne il viaggio verso l'Aldilà. Ma la chiocciola infesta anche i sogni – o meglio, gli incubi – del commissario. Dopo aver scoperto i due giovani, infatti, Montalbano è preda

⁸² Così Camilleri definisce la scrittura di Simenon nell'intervista rilasciata a Lisa Ginzburg dal titolo *Amo Simenon più di Maigret* e apparsa sull'edizione del 30 novembre 2003 di «Il Messaggero».

di un incubo erotico, nel quale Livia appare come una volgare *femme fatale* e, con il suo corpo disteso, schiaccia i gusci delle «centinaia di chioccioline delle specie più diverse, vignarole, attupateddri, vavaluci, scataddrizzi, crastuna» (CT, p. 129), provocando un rumore disgustoso e decisamente poco sensuale. Il commissario si interroga sul significato metaforico della presenza di quegli animali, ma soltanto più avanti ne comprenderà il senso. Dapprima, quando gli agenti della scientifica, dopo aver ispezionato la grotta, gli comunicano che «“La rena della grotta era frammista a gusci di chioccioline frantumate minutissimamente, devono essercene state a migliaia lì dentro”. “Gesù!” mormorò Montalbano. Il sogno, l’incubo, il corpo nudo di Livia sul quale scivolavano i vavaluci. Che senso aveva? Portò una mano alla fronte, si trovò in un bagno di sudore» (CT, p. 141). Successivamente, dopo la sparatoria che lo coinvolge, e durante la quale muore l’amico Gegè, apprenderà da Mimi Augello di essere «caduto in una specie di delirio» e di avergli chiesto, mentre era ferito, «ancora stinnuto sulla rena» di togliergli di dosso «le lumache che gli strisciavano sopra» (ivi, p. 180).

In un romanzo tutto incentrato sulla semiotica della sepoltura, allora, non pare casuale che siano proprio le lumache gli animali maggiormente presenti. In diverse culture, infatti, la chiocciola simboleggia la saggezza, l’intuito e l’intelligenza premonitrice; si racconta inoltre, in molte leggende, che esse siano capaci di rivelare il futuro. Per di più, il procedere adagio di questi animali, insieme al classico disegno a spirale che ne decora il guscio, sono evocativi di un processo ascensionale di crescita spirituale, che richiede tempo, dedizione e pazienza. Sembra, insomma, che Camilleri abbia inserito la chiocciola in questo romanzo affinché accompagnasse, come una sorte di nume tutelare, l’inizio del “viaggio” di Montalbano verso la sua maturazione, verso la sua evoluzione da tipo a personaggio, da figura a uomo, dotato di uno straordinario istinto e di uno spiccato “sesto senso”. Quel “sesto senso” che lo renderà capace quasi di presagire l’andamento degli eventi delittuosi e gli consentirà di individuare, prima di chiunque altro, chi vi è coinvolto. Ma c’è di più: nei cosiddetti *marginalia*, ovvero i disegni in miniatura che decoravano i manoscritti medievali, tra il XII e il XIII secolo inizia a diffondersi una particolare figura comico-grottesca, quella del guerriero corazzato che si accinge a scontrarsi con una lumaca. Come già era accaduto in diversi poemi epico-cavallereschi di area francese, dunque, l’animale, notoriamente innocuo, viene stilizzato nelle miniature al fine di far emergere, per contrasto, l’incapacità e l’inettitudine del *miles* nell’uso delle armi. Un soldato decisamente antieroico, un *miles gloriosus*, esattamente come sarà (e in parte ha già dimostrato di essere, in questo romanzo) lo stesso commissario Montalbano. Insomma, a uno sguardo più approfondito, la presenza della lumaca nel *Cane di terracotta* rivela l’esistenza dei diversi substrati che si sedimentano, al di sotto della superficie, nella prosa camilleriana: la simbologia allegorica associata a questo animale nelle culture popolari svela, ad esempio, la probabile attenzione riservata da Camilleri agli aspetti etnografici, confermata, in modi più espliciti, nei diversi romanzi del *corpus*;

e, se è vero che non possiamo essere certi che egli conoscesse l'immagine eroicomica del *miles* loricato medievale, il fatto che essa derivi dall'antica tradizione orale dei cantari conferma l'adesione (quand'anche involontaria) dello scrittore a un immaginario e a un comparto figurale di indubbia ascendenza popolare.

Il processo evolutivo del protagonista dei gialli camilleriani continua nei romanzi successivi del ciclo. Nella *Gita a Tindari* e nell'*Odore della notte*, rispettivamente pubblicati nel 2000 e nel 2001, Montalbano appare provato e fiaccato dalle distorte dinamiche che governano il mondo e che il proprio lavoro gli pone di fronte, ed è in preda a una vera e propria crisi di mezza età, anche a causa degli eventi riguardanti la sua vita privata. Come ha chiarito Camilleri nel dialogo con Gianni Bonina (2012, p. 158), già nel romanzo *La gita a Tindari* «il commissario ha molta paura della vecchiaia. La teme non tanto sotto l'aspetto della decadenza fisica quanto piuttosto dal punto di vista dell'appannarsi della sua brillantezza mentale»; mentre, nell'*Odore della notte*, giunto ormai all'età di cinquant'anni, Montalbano «vedendo il film *La vita è bella* si fa cogliere dalla nostalgia e forse anche dalla colpa», per non aver voluto diventare padre di François (il bambino tunisino che lui e la fidanzata Livia erano in procinto di adottare, senza però riuscire a concretizzare la loro intenzione): comincia infatti, per il commissario, «l'età dei rimpianti. E François è un rimpianto» (Bonina, 2012, p. 216).

Ma il vero “giro di boa” si ha nell'omonimo romanzo, che segnala già dal titolo l'avvenuta (e radicale) evoluzione del protagonista.⁸³ *Il giro di boa* esce infatti nel 2003, dopo gli eventi accaduti in Italia, a Genova e a Napoli: a essi Montalbano guarda con disgusto e amaro disincanto,

⁸³ A proposito dei fatti di Genova e Napoli, è lo stesso Camilleri nel dialogo con Saverio Lodato (2002, pp. 322-325) a chiarire la posizione e a spiegare le ragioni più profonde della crisi del protagonista: «In Italia, è accaduto un fatto molto serio, il “G8”. E a Genova buona parte della polizia non si è comportata come ci saremmo aspettati. Ora, per capirlo, non occorre essere schierati politicamente. Le immagini le vedi. Quindi cosa ha visto Montalbano? Cosa ha visto Andrea Camilleri? Hanno visto le stesse cose. [...] La polizia, in quel momento, non solo non si dimostrò una vera polizia, ma addirittura abbassò il livello della sua qualità. L'irruzione alla scuola Diaz è una pagina nera sulla quale è bene venga fatta luce. Dissi che stava suonando un campanello d'allarme. E Montalbano condivise le mie parole dalla a alla zeta. Soprattutto [...] Montalbano che è un poliziotto [...] non può ignorare queste elementari riflessioni che il suo autore sta svolgendo in questo momento. [Montalbano è] un personaggio che già di per sé è in crisi, le ragioni le abbiamo già dette: ragioni di mancanza di conoscenza di codici e di possibilità di capire. Non dimentichiamolo, Montalbano tenta di venirme a capo. Ma se incontra zone oscure, per lui non perforabili perché gli mancano gli strumenti di penetrazione, allora entra in crisi profonda». A detta del suo creatore, inoltre, Montalbano entra in crisi anche di fronte alla tragedia che l'11 settembre 2001 ha colpito la città di New York, perché «non se l'aspettava. Montalbano, e anche questo è un segno della sua vecchiaia, pensava che un attentato era un attentato. [...] Alle torri gemelle, qualche anno prima, c'era già stato un attentato, di tipo tradizionale. Uno arriva con un camion carico d'esplosivo e boom, fa quel danno, danno grosso, ma sempre dentro i limiti della comprensibilità e della sopportabilità umana. E questo è il segno del suo essere rimasto indietro coi tempi [...]. Montalbano non può pensare che domani ci sia l'attentato del terrorismo-spettacolo. Questo gli sfugge. E [...] capisce solo dopo [che] quella è una forma mediatica di terrorismo: mostra in essere il momento dell'attentato. Tutto un attentato, minuto per minuto, prima delle torri gemelle, non l'avevamo mai visto. Il camion saltava in aria e tu contavi i morti e i feriti. Mentre qui, per la prima volta, vedi in diretta l'esecuzione di un attentato spaventoso, sconvolgente. Proprio questo era l'effetto che volevano raggiungere: l'uso preciso, di propaganda mediatica di un attentato. [...] Montalbano capisce che non saprebbe mai indagare su una tragedia di questo tipo e di queste dimensioni. Montalbano è un essere razionale e sanguigno. Le cose gliele devi spiegare. [...] Anche in questo caso, Montalbano vorrebbe in qualche modo capire l'attentato, e capire al di fuori di quello che legge sui giornali» (Lodato, pp. 328-329).

condannando senza possibilità d'appello la condotta tenuta, in quelle occasioni, dai suoi colleghi delle forze dell'ordine. Quella buia pagina di storia italiana provoca un cambiamento profondo e irreversibile in Montalbano, il quale da allora, come vedremo più avanti, non sarà più lo stesso, e si trasformerà in un eroe fallibile e sempre più umano. Inoltre, rispetto a Maigret, Montalbano «appare più mediterraneo, dotato [...] di una carica latina» (Casini, 2011, p. 151) – aspetti, quelli “mediterranei” di Montalbano e dell'intero ciclo a lui dedicato, sui quali ci soffermeremo più approfonditamente nei paragrafi successivi di questo lavoro.

Oltre che con il Maigret simenoniano, è possibile istituire un parallelismo tra Montalbano e il personaggio ideato negli anni Cinquanta da Friedrich Dürrenmatt: il commissario Hans Bärlach. Quest'ultimo, nel romanzo *Il giudice e il suo boia* (1952), decide di «tessere una tela» per inchiodare il colpevole, metodo a cui anche Montalbano è avvezzo. Bärlach non riesce ad assicurare alla legge l'assassino, che si suicida quando presagisce di essere stato scoperto, cosicché è preclusa alla giustizia la possibilità di fare il suo corso. In modo speculare, nei romanzi della serie di Montalbano, raramente si assiste a un 'canonico' conferimento della punizione, ed è invece piuttosto frequente che lo svolgimento dell'enigma segua – parafrasando Camilleri – un andamento “sinuoso”. Come nota Clotilde Bertoni (1998, p. 34), infatti, «nei romanzi di Camilleri [...] gli itinerari del delitto sono sghembi: per il rapporto accidentale con le contingenze, per l'interferenza fra motivazioni differenti». Nei romanzi *La forma dell'acqua* (1994) e *Il ladro di merendine* (1996), ad esempio, l'atto delittuoso scaturisce dalla sovrapposizione casuale di fattori diversi, quali gli interessi della politica, le passioni individuali e il tornaconto personale. Mentre, nel *Cane di terracotta* (1996), il disvelamento della verità su un mistero risalente a cinquanta anni prima sopraggiunge grazie a una serie di circostanze fortuite: Montalbano, infatti, non ha mezzi per reperire una prova che avvalori le sue ipotesi, e può solo attendere che il colpevole cada nella “tela” da lui intessuta.⁸⁴ In tutti e tre gli esempi riportati, è evidente il ruolo giocato dal caso, tanto nel rintracciare le motivazioni che hanno determinato il crimine, quanto nel risalire alla verità;⁸⁵ e, una così marcata incidenza di un motore delle vicende

⁸⁴ Nel *Cane di terracotta*, mentre è in attesa che colui che ha seppellito i due giovani morti a ridosso della Liberazione si riveli, Montalbano si sente simile a Bärlach: «Non poteva fare altro, leggerli, pinsàri, scriviri, nenti. Taliare il mare. Stava perdendosi, lo capiva, nel pozzo senza fondo di un'ossessione. Gli tornò a mente una pellicola che aveva visto, tratta forse da un romanzo di Dürrenmatt, dove c'era un commissario che s'ostinava ad aspettare un assassino che doveva passare da un certo posto di montagna e invece quello non ci sarebbe passato mai più, ma il commissario non lo sapeva, l'aspettava, continuava ad aspettarlo e intanto correvano i giorni, i mesi, gli anni...» (CT, p. 260).

⁸⁵ Gli esempi sull'incidenza del Caso nei polizieschi di Camilleri potrebbero continuare. Ne riportiamo soltanto alcuni, per delineare con maggiore accuratezza il modo in cui questa tematica viene sviluppata all'interno della serie di Montalbano. Nel *Ladro di merendine*, Montalbano e Fazio riescono «a sapere, per pura combinazione, dove abita la tunisina» Karima, la madre di François (LM, p. 63); nella *Voce del violino*, poi, il commissario nota «per caso una discordanza tra l'importo di una fattura e la trascrizione riassuntiva che Michela ne aveva fatto nel quadernetto [...]». Possibile che Michela, sempre così ordinata e precisa, avesse commesso un errore tanto evidente?» (VV, p. 169): l'indizio, scoperto casualmente, si rivela fondamentale, perché fornisce al commissario informazioni sul reale valore del violino “della discordia”, l'oggetto posseduto dalla vittima, Michela, e motivo della sua uccisione. Da un breve passaggio nella *Gita a Tindari*, poi, apprendiamo che la morte dei coniugi Griffo è stata del tutto casuale, e provocata dalla dipartita della

estraneo al volere umano ci sembra rivelatrice dell'ascendente esercitato da Dürrenmatt sulla scrittura camilleriana.

Oltre alla variabile della casualità, è possibile rintracciare ulteriori costanti nei libri del ciclo di Montalbano, che avvicinano il giallo di Camilleri al modello dürrenmattiano: si può notare, ad esempio, come gli eventi criminosi siano spesso provocati da cause irrazionali (si pensi ai moti intensi e violenti dell'animo umano); oppure come i giochi di potere abbiano sempre una natura imperscrutabile (cfr. Bertoni, 1998, pp. 34-36). Gli elementi appena descritti concorrono ad avvicinare la figura di Montalbano a quella di Bärlach; ma i due personaggi risultano invece molto distanti se si considera che il commissario siciliano non appartiene alla categoria degli «investigatori stanchi e disillusi di metà Novecento» (Novelli, 2019, p. 247). Diversamente da quello che accadeva al personaggio dürrenmattiano, Montalbano è capace di evitare uno sterile ripiegamento su sé stesso e l'ossessiva elucubrazione sui propri tormenti interiori: una qualità che gli deriva dalla sua identità di siciliano, e che può essere descritta come una «*nuance* flaubertiana, alias leggerezza isolana» (Benvenuto, 2004, p. 65).⁸⁶

Anche l'autore di *Madame Bovary* rappresenta un modello per la scrittura di Andrea Camilleri. Come nei romanzi di Flaubert, infatti, anche in quelli del ciclo di Montalbano «“l'autore [è] dappertutto e da nessuna parte”»,⁸⁷ così da garantire l'instaurazione di una dimensione finzionale del racconto. In queste opere, la presenza di tale dimensione è segnalata dal ricorso a un palinsesto verbale fitto di espressioni appartenenti a un campo semantico che rimanda alla sfera dei sentimenti, delle

sorella della signora Griffò, Giuliana, proprietaria, fino a prima della sua dipartita, di una casupola alla quale si interessano i componenti di un'organizzazione criminale che contrabbanda organi umani, che ne vogliono fare la base dei loro commerci illeciti. La morte di Giuliana e la sua volontà testamentaria di donare la proprietà alla sorella, Margherita, determinano la morte di quest'ultima, che, suo malgrado, viene coinvolta nei traffici della banda e perde la vita: Nenè Sanfilippo, infatti, uno dei membri dell'organizzazione, ignaro della dipartita di Giuliana, le telefona; ma a rispondere è la nuova proprietaria, la sorella Margherita, la quale insieme, al marito, intavola una trattativa che le risulterà fatale: «“Alt. Sei sicuro che *si tratta di una combinazione?*” “Sì, è una combinazione. [...] È una combinazione. Sanfilippo non sapeva che Giuliana era morta, e non aveva interesse a fingere. Non sapeva che l'ex stalla era passata di proprietà della signora Griffò perché il testamento ancora non era stato pubblicato» (GT, p. 256). E ancora: nel *Giro di boa*, Montalbano ammette «“Vi devo dire che, *del tutto casualmente*, sono arrivato a dare un'identità al morto annegato”» (GB, p. 191), e nella *Pazienza del ragno* reperisce indizi sul caso di rapimento sul quale sta indagando «*del tutto casualmente*» (PR, p. 235). Ma vogliamo concludere questa breve rassegna con una frase, tratta dall'*Odore della notte*, che riguarda proprio la casualità di alcune coincidenze, e che ci sembra particolarmente significativa, perché istituisce un paragone tra la finzione letteraria, nella forma del poliziesco, e la più comune realtà quotidiana, e, dunque, tra letteratura e vita: «il commissario stava a pensarci a questo *succedersi di coincidenze* che si trovano o in un romanzo giallo di secondo ordine o nella più trita realtà quotidiana» (ON, p. 62) (corsivi miei).

⁸⁶ Tuttavia, nel *Giro di boa*, quando Montalbano è a un punto morto dell'indagine, l'aderenza tra il personaggio camilleriano e quello dürrenmattiano sembra inspessirsi: «E gli tornò a mente un romanzo di Dürrenmatt dove un commissario consuma la sua esistenza per tenere fede alla promessa fatta ai genitori di una picciliddra ammazzata di scoprire l'assassino... Un assassino che intanto è morto e il commissario non lo sa. La caccia a un fantasima. Solo che nel caso del picciliddro extracomunitario macari la vittima era un fantasima, non ne conosceva la provenienza, il nome, nenti. Come del resto non conosceva nenti dell'altra vittima del primo caso di cui si stava occupando: un quarantino sconosciuto fatto annegare» (GB, pp. 115-116).

⁸⁷ Cfr. Rivoletti, 2015, p. 104. Rivoletti cita la traduzione italiana di un testo di Emmanuel Carrère su Truman Capote, il quale pure si sarebbe ispirato, per i suoi romanzi, al modello flaubertiano.

riflessioni, delle sensazioni, e dunque al mondo interiore dei personaggi. Questa strategia consente al lettore di immedesimarsi nei soggetti rappresentati (specialmente nel protagonista), e attiva quel processo di «espansione del significato, dal particolare all'universale», che è tipico dei romanzi camilleriani. Scrive Christian Rivoletti (2015, p. 109):

È proprio il passaggio dal particolare all'universale [...] a rendere possibile il coinvolgimento del fruitore: questo processo di universalizzazione [...] garantisce al lettore la possibilità di identificarsi con i personaggi e con gli eventi rappresentati. [...] A noi tutti è dato di identificarci con Amleto, con Emma Bovary o con il principe di Salina. Nel discorso letterario queste figure e i loro mondi vengono caratterizzate sin nei minimi particolari: la loro particolarità assume tuttavia al contempo dei tratti universali, in modo tale che ogni lettore, pur estremamente lontano [...], possa tuttavia identificarsi con i loro sentimenti e i loro pensieri. [...] Nella sua lettura del *Gattopardo*, [Francesco] Orlando osserva come il rapporto tra l'ambientazione particolare della storia narrata e il successo mondiale del romanzo “incoraggi a riproporre [...] il problema non nuovo dell'universalità dell'arte. Che mai potrebbe importare della specificità siciliana a lettori finlandesi, brasiliani, giapponesi, se l'opera non fosse in grado di trasportarla in qualcosa di più ampio?”.

Le considerazioni appena riportate, com'è ovvio, non si riferiscono direttamente a Camilleri, bensì ad alcuni classici della letteratura europea e globale: proprio per questo, è significativo che esse possano essere applicate anche alla sua opera. Come i grandi padri della storia letteraria (italiana e non solo), infatti, anche Camilleri è stato capace di affiancare alla descrizione di un mondo particolare – quello siciliano – il resoconto di questioni di carattere universale, come ad esempio la labilità del confine tra legalità e illegalità (e, per induzione, tra rettitudine e immoralità), spingendo i lettori di ogni dove a «ripensare criticamente aspetti che riguardano direttamente la [propria] vita quotidiana».

Oltre ai già citati Simenon e Flaubert, sono numerosi gli autori della letteratura e della filosofia francese ad aver influenzato la scrittura di Camilleri. Fu ad esempio l'opera del filosofo Maurice Merleau-Ponty, esponente dell'esistenzialismo europeo, a influire sulla stesura del primo romanzo di Camilleri, *Il corso delle cose*. Le suggestioni si rintracciano sin dal titolo, tratto da una sua citazione – «il corso delle cose è sinuoso» –, che è posta anche in esergo al libro. E sempre dalle concezioni filosofiche di Merleau-Ponty deriva l'opzione di ricorrere a un linguaggio mescolato: una realtà intricata e alla quale risulta difficile dare un senso, infatti, può essere descritta (o esplorata) soltanto attraverso una lingua impura e ricca di contaminazioni, simile all'oggetto che rappresenta. Con Louis-Ferdinand Céline, invece, Camilleri condivide la scelta letteraria antiaccademica; e, nel ciclo di Montalbano, cita Jacques Cazotte (autore, sul finire del Settecento, di *Le diable amoureux*, 1772), reputato da Todorov l'iniziatore del genere del romanzo fantastico. Come lo stesso scrittore siciliano ha diverse volte ammesso, le suggestioni più significative derivanti dall'area letteraria francese

riguardano proprio Gustave Flaubert, Guy De Maupassant, Marcel Proust e André Malraux.⁸⁸ In particolare, il romanzo *Madame Bovary* è considerato da Camilleri «il primo romanzo moderno della letteratura mondiale, soprattutto per la sua struttura» (Casini, 2011, p. 155): la «variazione di punto di vista – ha affermato lo scrittore – è quasi un posizionare la macchina da presa da angolazioni diverse» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 45).⁸⁹

Sulla dimensione ‘cinematografica’ o teatrale nei romanzi di Camilleri torneremo più avanti nel corso di questo lavoro, ma l’osservazione sulle tecniche narrative flaubertiane offre l’abbrivio per sottolineare i punti di contatto tra Camilleri e «un altro classico della drammaturgia universale», William Shakespeare. È innegabile, infatti, che il personaggio di Montalbano sia caratterizzato da una spiccata «*vis* dubbiosa», aspetto che trova il suo più illustre antecedente letterario proprio nel personaggio shakespeariano di Amleto.⁹⁰

Ma la scrittura di Andrea Camilleri è stata influenzata anche da altri grandi autori della letteratura, non soltanto europea. Particolarmente calzante ci sembra il parallelismo istituito da Giuseppe Marci tra Camilleri e Jorge Amado. Come accade nella narrativa dello scrittore sudamericano, anche nei romanzi di Montalbano si assiste a una compresenza di elementi apparentemente inconciliabili. Denuncia sociale e levità del racconto si compenetrano in un quadro che a tratti sembra trasfigurarsi e divenire quasi «magico»: ai *détour* sulle danze brasiliane che intercalano i racconti di Amado, corrispondono infatti gli intarsi sull’arte culinaria, sulle tradizioni culturali o sulla vegetazione e sulla fauna della Sicilia, frequentissimi nei gialli camilleriani. Lo

⁸⁸ Nella *Forma dell’acqua* (pp. 115-116), si rileva una citazione cifrata di Malraux. A parlare è la vedova della vittima, l’ingegnere Luparello: «Vede, mio marito si è bellamente concesso ai suoi vizi, ma non ha mai avuto tentazioni di annichilimento, di estasi verso il basso come diceva uno scrittore francese». Un supporto nella decifrazione di questo passo ci giunge da alcuni riscontri paratestuali: l’espressione «estasi verso il basso», infatti, viene usata da Camilleri, che ne esplicita la fonte, nel suo editoriale uscito su «La Stampa» il 14 novembre 2009, intitolato *Attenti alla bellezza di Lucifero*.

⁸⁹ Sui modelli francesi di Andrea Camilleri cfr. Pistelli, 2003, p. 59 e il già citato saggio di Casini 2011, pp. 152-155.

⁹⁰ Cfr. Jurisic, 2011, pp. 184-185. Nel *Cane di terracotta* leggiamo: «“[...] le sarei grato se potesse oggi pomeriggio passare da me in ufficio e raccontarmi anche i dettagli”. “Questo è l’intoppo” pensò Montalbano ricordandosi di una traduzione ottocentesca del monologo di Amleto». Non è dato sapere a quale traduzione italiana dell’opera del drammaturgo britannico si stia riferendo Camilleri, e le opzioni non sono poche. Cristina Consiglio (2019) ha ricostruito le storie delle traduzioni di *Amleto* in Italia realizzate nell’Ottocento, tra le quali menziona un’edizione in quattordici volumi di tutte le tragedie di Shakespeare a cura di Michele Leoni, tra il 1819 e il 1822; la prima edizione di tutte le opere shakespeariane di Carlo Rusconi, pubblicata nel 1839; e un’altra edizione completa, comprendente in tutto dodici volumi, realizzata da Giulio Carcano. Tuttavia, a cavallo tra il 1829 e il 1831, altre dodici opere shakespeariane vengono trasposte in italiano da sei diversi traduttori, circostanza che rende ancora più difficile individuare l’edizione di riferimento per Camilleri. Tuttavia, un indizio è rappresentato dal fatto che l’inglese *rub* dell’espressione originale «there’s the rub» sia stata tradotta proprio con l’italiana «intoppo», evidentemente preferita da Camilleri all’alternativa «ostacolo», che compare in altre versioni italiane dell’opera. Nella *Gita a Tindari*, invece, Camilleri cita il sonetto LXXV di Shakespeare: «Com’è che diceva Shakespeare? Ah, sì: “Le tue parole son nutrimento per me”» (GT, p. 154). Infine, nel *Giro di boa*, sul calco del celebre monologo shakespeariano, Montalbano è in preda a un dubbio amletico riguardante la cena: «Mangiare o non mangiare? Questo era il problema: era più saggio sopportare le fitte di un pititto vrigognoso oppure futturisinni e andarsi a riempire la pancia da Enzo? Il dilemma scespiriano gli si pose quando, taliato il ralogio, s’addunò che si erano fatte quasi le otto»; e, poco più avanti, il commissario continua a sentirsi «tanticchia amletico»: «Pinsò che non sapiva come sarebbero andate le cose e gli venne un dubbio: armarsi o non armarsi?»; e ancora, di fronte a Ingrid, che gli appare «più bella del solito», si chiede: «Vasarla o non vasarla?» (GT, pp. 219-220).

scrittore empedocline risulta abile nel trasformare «una cronaca [...] in una pagina letteraria in cui convivono ragione e sogno, i dati obiettivi e la fantasia, la tragedia e la commedia», convinto che la realtà attuale non sia più interpretabile soltanto assumendo una prospettiva ideologica, ma che sia necessario lasciare intravedere una dimensione ‘altra’, trascendente, nella quale si racchiude la speranza di un possibile futuro migliore. Come Amado, Camilleri ha ricreato:

un universo al tempo stesso magico e reale, in cui il quotidiano, l’insignificanza del giorno dopo, fatti apparentemente privi di importanza: i vicoli e il colore del cielo, il gatto sulla finestra e il fiore del cactus, acquista[no] una nuova dimensione, un alone di mistero.⁹¹

La lista dei modelli extraeuropei continua con il russo Gogol’, che avrebbe rappresentato una sorta di «stella polare», specialmente nella “versione siciliana” di Vitaliano Brancati, dal quale Camilleri eredita la propensione al sensualismo come forma di conoscenza della realtà e il «gusto popolaresco», che non di rado sfocia nella farsa (Novelli, 2002, p. LXIII).⁹²

Più in generale, è l’intera tradizione letteraria isolana ad aver esercitato una notevole influenza sull’opera di Camilleri. Una curiosa coincidenza lo accomuna a molti dei grandi autori nati in Sicilia: si tratta di quella che Nino Borsellino (2002) ha definito come «l’antianagrafe» siciliana, ovvero il raggiungimento del successo in «età [...] sinodale eppure senza segni di senilità», da parte di scrittori come Bufalino, Tomasi di Lampedusa o Stefano D’Arrigo. Ma, al di là del caso fortuito appena descritto, la lezione dei suoi conterranei ha inciso in maniera sostanziale e a più livelli sulla scrittura di Camilleri. Nelle sue opere, infatti, si rilevano alcuni tratti peculiari della narrativa siciliana.

Anzitutto, egli è erede di una visione letteraria, originatasi in Sicilia nel periodo postunitario, di stampo nettamente laico, materialistico e “anti-perbenista”: di fronte alla morte, persino quella violenta, non è ammessa alcuna forma di lutto (nella serie di Montalbano, esiste «la scenografia dell’omicidio, che congela la vita nella posa che l’investigatore dovrà interpretare»: Novelli, 2015, p. 161). La concezione della morte in Sicilia, infatti, è legata a un certo «senso del destino» più pagano che cristiano, tipico di una «religiosità casalinga» secolare più che ecclesiastica (Sorgi, 2000, p. 36); e questa idea della morte ha subito una traslazione dal campo dell’etnografia a quello della letteratura, venendo recepita, sulla scorta di altri illustri esempi letterari, anche da Camilleri. Nella *Forma dell’acqua*, ad esempio, si legge: «Il questore aveva sostenuto che ogni morte, anche la più abietta,

⁹¹ La citazione è tratta Amado, 2002, p. 1066, riportata in Marci, 2016, p. 108; ma si vedano anche le pagine precedenti del contributo di Marci (2016).

⁹² Cfr. anche Benvenuto, 2004, p. 64. Peraltro, Gianni Bonina (2012, p. 12) annota: «Brancati [...] dota [Camilleri] del suo moralismo, del senso del comico, della piena di un cerebralismo psicomachico di marca pirandelliana, di un rimodellato concetto di sesso [...]. Brancati è per Camilleri il fattore dionisiaco». Gogol’, invece, è direttamente citato nel romanzo *La gita a Tindari* quando Montalbano, frugando tra le carte degli scomparsi coniugi Griffo, si ritrova tra le mani «la copia di un “certificato d’esistenza in vita”», che egli considera la «cima abissale d’imbecillità burocratica», e allora si chiede: «Cosa avrebbe strumentato Gogol’, con le sue anime morte, davanti a un certificato simile?» (GT, pp. 126-127).

conservava sempre una sua sacralità. Montalbano aveva ribattuto, ed era sincero, che in ogni morte, magari in quella di un Papa, non arrinisciva a vederci niente di sacro» (FA, p. 25). Nel *Cane di terracotta*, poi, l'ironico cinismo manifestato da Pasquano, il medico legale, di fronte alla morte è quasi dissacrante. I cadaveri rappresentano per questo personaggio più dei numeri che delle persone, e il corpo numero mille è da lui vissuto come un traguardo da festeggiare:

Il dottore aveva una bottiglia di spumante in mano.

«Venga, venga, stiamo festeggiando».

Montalbano ringraziò un assistente che gli passava un bicchiere, Pasquano gli versò due dita di spumante.

«Alla salute di chi?» spiò il commissario.

«Alla mia. Con questo qua, sono arrivato al millesimo esame autoptico» (CT, p. 197).

Ma Camilleri ha seguito l'esempio dei grandi scrittori siciliani nel secondo Novecento, quali Pizzuto, Bufalino, D'Arrigo e Consolo, anche nella ricerca di una «prosa umorale», cioè nutrita da un'ardimentosa miscela lessicale composta da vocaboli indigeni e termini aulici, arcaismi e tecnicismi, inseriti in una compagine sintattica «artificiosa o comunque di forte sapore letterario» (Novelli, 2002, p. LXIII). A questi elementi va aggiunto il personale rapporto di Camilleri con la sua terra d'origine: si tratta di una relazione bifronte, che sviluppa le suggestioni derivanti da due diversi filoni letterari. Da un lato, si trova quel filone della letteratura siciliana che sposa il concetto di «isolitudine»: il termine, coniato da Gesualdo Bufalino, designa la concezione di una Sicilia chiusa e di una «insularità escludente»; nell'isola si esaurisce l'universo conosciuto, e fuori regna l'ignoto (rappresentato dal mare Mediterraneo, il quale segna la distanza tra l'isola stessa e il mondo circostante – e si pensi a cosa accade ai verghiani protagonisti dei *Malavoglia* ogni volta che provano ad avventurarsi per mare, oltre la terraferma siciliana). Questa specifica concezione implica l'instaurazione di un altrettanto preciso paradigma assiologico, che vede contrapporsi in una ininterrotta dicotomia i poli opposti di interno ed esterno, corrispondenti al bene e al male: così, per i personaggi creati da Vittorini o da Borgese, la Sicilia è casa, è ritorno alle origini, è rievocazione dell'infanzia, è la «chiave» per accedere alla propria identità e per comprendere il senso della propria esistenza. Dall'altro lato, però, si registra un evidente mutamento della visione della Sicilia in campo letterario, dovuto forse a ragioni di ordine generazionale: nell'epoca della globalizzazione, infatti, il mare non rappresenta più un elemento divisorio, ma è visto piuttosto come un *trait d'union* tra l'isola e il mondo circostante, come un tramite per il contatto tra gli isolani e altre genti. Accantonata la categoria di «isolitudine», tuttavia, il rischio è che la rappresentazione sulla pagina letteraria rimandi

l'immagine di una Sicilia «liquida», privata dei suoi connotati caratteristici, e più omologata al resto del mondo globalizzato.⁹³

Rispetto ai due filoni fin qui brevemente descritti, Camilleri si attesta su posizioni intermedie: egli è infatti capace di valorizzare gli aspetti folklorici e tradizionali della sua terra, rivendicando (e salvaguardando), così, la specificità identitaria isolana; ma abbraccia anche l'idea di una Sicilia inclusiva, che guarda al Mediterraneo non più come barriera, bensì come collegamento tra popoli diversi.⁹⁴ A proposito del mare, bisogna tenere conto del fatto che l'essenza stessa di un'isola, e quindi anche della Sicilia, è frutto di un serrato rapporto dialettico tra l'elemento acquoreo e quello terrestre. Così Carola Farci (2019, p. 89) traduce le parole dello storico Lucien Febvre sull'argomento:

L'isola è, innanzi tutto, un giro di coste, un circuito di rive, e, di conseguenza, un caso lampante di *habitat* litorale perfetto. L'isola, in secondo luogo, è una superficie terrestre sulla quale attuano sovranamente le esigenze del mare.⁹⁵

Un mare, il Mediterraneo, che, come ha scritto Braudel (1985/2017, p. 40), «prima di diventare un legame, [...] ha rappresentato per molto tempo un ostacolo». È ben nota infatti, agli scrittori di Sicilia, la distinzione – avanzata dal direttore dell'«Ora» di Palermo, Vittorio Nisticò – tra «siciliani di scoglio» e «di mare aperto». Come ricordato da Marcello Sorgi (2000, pp. 38-39) nel dialogo con Camilleri, alla prima categoria appartengono coloro che, allontanandosi dalla Sicilia, avvertono quasi subito l'impellente necessità di farvi ritorno; nella seconda, invece, si fa rientrare chi è riuscito a 'interiorizzare' la propria «sicità», e a considerare l'essere siciliano come una sorta di bagaglio personale, a cui attingere per vivere e proiettarsi su altri orizzonti. Tra le componenti più tipiche della «sicità» Camilleri individua «l'ambizione», l'«irregolarità» e l'orgoglio: un sentimento ambivalente, quest'ultimo, che può risultare positivo quando si trasforma in volizione orientata al superamento delle difficoltà, nella caparbia fiducia in un futuro migliore, ma che può anche prendere derive dannose, quando si radicalizza in arrogante presunzione che impedisce di riconoscere i propri errori. La «diffidenza, il rifiuto di cambiare, [il] non riuscire a superare il [proprio] orizzonte» (Sorgi, 2000, pp. 158-159) sono tutte manifestazioni di una rivendicazione identitaria ostinatamente orgogliosa, e spesso rappresentano, secondo Camilleri, il «vero limite [dei] siciliani» (*ibid.*).

L'identità siciliana è dunque complessa e composita, ambigua e ambivalente. Ricorrendo a un lessico biologico, potremmo dire che essa è 'genotipicamente' contrastiva, al di là delle

⁹³ Per un quadro approfondito sulle traiettorie e gli orientamenti della letteratura siciliana si vedano Mineo (1988), Madrignani (2007), Merola (2007).

⁹⁴ La città di nascita di Montalbano è Catania per una precisa volontà del suo creatore, che ha voluto «fare una sorta di ecumenismo della Sicilia, senza divisione tra orientale e occidentale» (Bonina, 2012, p. 80), e la stessa «sicità» del protagonista è «autentica ma [...] un po' datata [e] frenante» (Sorgi, 2000, p. 29).

⁹⁵ Ma del contributo di Farci (2019) si vedano anche le pp. 88, 90-92.

manifestazioni (e rappresentazioni) fenotipiche. Questo perché di fatto, come l'ha definita Gesualdo Bufalino, la Sicilia è «un'isola plurale»: si pensi, peraltro, al bifrontismo che contraddistingue la stessa storia letteraria siciliana, polarizzata in una 'linea' orientale (nella quale si inscrivono Verga e Brancati) e una occidentale (che include, tra gli altri, Pirandello, Sciascia e Tomasi di Lampedusa). Così si esprime Vincenzo Consolo (2012, p. 125) riguardo alla geografia letteraria della Sicilia:

In altre occasioni ho avuto modo di tracciare una mia ideale geografia letteraria siciliana. Ideale, ma collegata e collocata grosso modo a e in una corretta dimensione spaziale. L'idea è questa: la letteratura della Sicilia orientale, zona fortemente implicata con la natura, fortemente segnata dalla violenza devastatrice della natura – eruzioni, terremoti –, è contrassegnata da ispirazioni, da temi di ordine assoluto: la vita, la morte, il mito, il fato... (il nome di Verga valga a riassumere e a simboleggiare questo contrassegno), si esprime in forme poetiche, in toni lirici, in scansioni musicali. La letteratura della Sicilia occidentale, zona fortemente implicata con la storia, con l'affollata, varia e variamente conflittuale storia che in Sicilia è incorsa e si è stratificata, è marcata da temi di ordine relativo – la storia, la cultura, la civiltà, la pace o la guerra sociale (i nomi di Pirandello, di un certo Pirandello novelliere e romanziere, di Lampedusa, di Sciascia valgono come esempi di questo tipo di letteratura) –, si esprime in forme prosaiche, in toni discorsivi, in scansioni logiche.

Camilleri è consapevole di questo bifrontismo, che, all'interno dei suoi polizieschi, si rintraccia tanto nelle rappresentazioni degli ambienti e dei paesaggi, quanto nella psicologia e nei diversi *modi operandi* delle figure che popolano il mondo di Vigàta. Come ha notato Giovanni Capecchi (2000, p. 79):

i romanzi del commissario Montalbano hanno come scenario la Sicilia (e l'Italia) del tempo presente, con gli stabilimenti chimici costruiti quando sembrava che soffiava forte il vento delle magnifiche sorti e progressive e che sono stati poi abbandonati, autentiche cattedrali nel deserto della corruzione, con gli orrori edilizi che rendono un paese come Vigàta una parodia di Manhattan e che vedono sorgere alberghi di lusso a ridosso di antichi templi, con le strade che nascono dal nulla e che nel nulla finiscono, “utilissime per la fabbricazione di tangenti non geometriche” (*Il cane di terracotta*, p. 89). È una realtà caratterizzata da lotte tra le cosche e dalla nuova mafia che soppianta progressivamente la vecchia, dall'arresto di sindaci, assessori e deputati per concussione e ricettazione e dalla collusione tra politica e mafia, dal dilagare sospetto del pentitismo e dalla scarsa presenza dello Stato sul territorio, con le talpe che vanificano il lavoro della giustizia. [...] Ma è anche la Sicilia con i suoi colori e i suoi odori, la sua cucina, il suo linguaggio verbale e non verbale, l'azzurro del mare e il giallo dell'erba bruciata, la sua voglia di reagire e di cambiare, la tendenza a recitare come in un'opera di pupi, l'amicizia come bene inestimabile, l'onore che non deve essere violato. La Sicilia dell'orrore delle stragi di Falcone e Borsellino e la Sicilia della speranza.⁹⁶

D'altronde, luoghi come le isole, in cui l'elemento marino e quello terrestre si compenetrano così intimamente, hanno esercitato un notevole fascino sugli scrittori (non soltanto siciliani) di ogni

⁹⁶ Segnalo che alcune considerazioni relative al “bifrontismo” dell'identità siciliana, insieme alle opinioni di Vincenzo Consolo (2012) e Giovanni Capecchi (2000) su questo argomento, sono comparse nel mio contributo «*Nel suo territorio, col suo linguaggio*»: *La Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco*, apparso su «Sinestesiaonline», IX (29), maggio 2020 e consultabile al seguente link: <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2020/06/maggio2020-14.pdf>

epoca, i quali ne hanno sottolineato il ruolo simbolico di terreno d'incontro tra popolazioni diverse. Nel *Decameron*, per esempio, Giovanni Boccaccio elegge l'intero bacino del mar Mediterraneo a scenario della narrazione di una delle sue novelle, la settima della Seconda giornata. La protagonista Alatiel, figlia del sultano di Babilonia, per raggiungere il suo promesso sposo intraprende un lungo viaggio, durante il quale fa tappa in diverse terre, tutte affacciate sul *Mare Nostrum*. Dalla Francia all'Egitto; dalle isole della Grecia fino alla Palestina, durante le sue mirabolanti avventure, Alatiel racconta persino di aver raggiunto la costa da cui si arriva a Gerusalemme, la «città santa [...] che non sta sulle rive del mare ma verso la quale hanno comunque navigato coloro che andavano a liberare quel Sepolcro» (Marci, 2018, p. 160). Già Boccaccio, dunque, pare voler istituire un confronto, un parallelismo, tra due mondi e due culture apparentemente inconciliabili, e di certo molto dissimili: l'universo cristiano e quello musulmano.⁹⁷ Anche Camilleri ha più volte manifestato la propria attrazione nei confronti della cultura islamica: nel *Cane di terracotta*, ad esempio, è anche grazie alla conoscenza della sura 18 del Corano che Montalbano risolve il caso di due amanti scomparsi mezzo secolo prima. Inoltre, un episodio presente sempre in questo romanzo veicola un messaggio di integrazione e di solidarietà. Il commissario decide di fare un giro nel quartiere arabo di Montelusa, il Rabato, e si fa accompagnare da Farid Rahman, un amico del suo collega Valente, originario di Tunisi. Mentre gironzolano nel quartiere, Montalbano è colto da un malore improvviso quando assiste casualmente alla lettura della sura 18 del Corano, e viene soccorso dagli abitanti del quartiere:

Il quartiere era un pezzo di Tunisi, pigliato e portato paro paro in Sicilia. I negozi erano chiusi perché era venerdì, giornata di riposo, ma la vita, nelle straduzze strette, era lo stesso colorata e vivace. Per prima cosa, Rahman gli fece visitare il grande bagno pubblico, da sempre luogo d'incontri sociali per gli arabi, poi lo guidò a una fumeria, a un caffè coi narghilè. Passarono davanti a una specie di magazzino spoglio, c'era un uomo anziano, l'aria grave, assittato per terra, con le gambe ripiegate, che leggeva e commentava un libro. Davanti a lui, seduti allo stesso modo, una ventina di ragazzi ascoltava attentamente.

«È un nostro religioso che spiega il Corano» disse Rahman e fece per proseguire.

Montalbano lo fermò, posandogli una mano sul braccio. Era colpito da quell'attenzione veramente religiosa in picciotteddri che, una volta fuori del magazzino, si sarebbero scatenati in vociate e zuffe.

«Cosa gli sta leggendo?».

«La sura diciottesima, quella della caverna».

Montalbano, e non seppe spiegarsene il motivo, avvertì una scossa, leggera, alla spina dorsale.

«Caverna?».

«Sì, al-kahf, caverna. La sura dice che Dio, venendo incontro al desiderio di alcuni giovani che non volevano corrompersi, allontanarsi dalla vera religione, li fece cadere in un sonno profondo all'interno di una caverna. [...] Con loro, a dormire, c'era pure un cane, davanti all'imboccatura, in posizione di guardia, con le zampe anteriori distese...».

S'interruppe, s'era addunato che Montalbano s'era fatto giarno giarno, che rapriva e chiudeva la bocca come se gli mancasse l'aria. [...] Una piccola folla intanto si stava radunando attorno a Rahman e al commissario. Il professore diede alcuni ordini, un arabo scattò e tornò con un

⁹⁷ Cfr. Marci, 2018a, p. 160.

bicchiere d'acqua, un altro arrivò con una seggia di paglia sulla quale obbligò Montalbano, che si sentiva ridicolo, ad assittarsi. L'acqua lo rinfrancò.

«Come si dice nella vostra lingua: Dio è grande e misericordioso?».

Rahman glielo disse. Montalbano si sforzò d'imitare il suono delle parole, la piccola folla rise della sua pronunzia, ma le ripeté in coro (CT, pp. 223-225).

Il commissario è capace di comunicare con le persone che parlano in arabo anche in altri romanzi, come ad esempio nel *Ladro di merendine* (p. 75), dapprima, durante la sua conversazione con Aisha, l'anziana donna che fa da "nonna" a François, la quale, nel raccontare a Montalbano gli episodi più significativi della propria vita, a un certo punto «si era persa il francese e parlava solo in arabo. Comunque il commissario attivamente partecipò: se la vecchia arridiva, lui rideva; se la vecchia s'intristiva, lui faceva una faccia da due novembre»; e poi con lo stesso François: «Montalbano s'assittò sulla rena, François gli si mise allato e il commissario gli passò un braccio attorno alle spalle. "Tu persi a me matri ch'era macari cchiù nicu di tia" esordì. E iniziarono a parlare, il commissario in siciliano e François in arabo, capendosi perfettamente».⁹⁸

Il riferimento a Boccaccio, poc'anzi richiamato, non costituisce l'unico punto di contatto tra l'opera di Camilleri e i grandi classici della tradizione letteraria italiana. Anche Ludovico Ariosto, per esempio, può considerarsi una delle fonti camilleriane, specialmente per la sfera riguardante le tecniche narrative e per la frequente rappresentazione di tematiche avventurose o erotiche. Con *l'Orlando furioso*, infatti, i romanzi di Camilleri condividono la struttura «*entrelacée*», derivante da una diegesi dinamica che tronca le sequenze narrative (in modo tutt'altro che casuale) nei momenti cruciali, di maggiore *pathos*, alimentando la *suspense* del racconto e suscitando la curiosità del lettore.⁹⁹

Inoltre, è innegabile l'accoglimento da parte di Andrea Camilleri della lezione di un altro autore canonico della letteratura italiana: Alessandro Manzoni. Tracce del modello manzoniano sono disseminate nel ciclo di Montalbano (e non solo) sotto forma di citazioni (o rimandi) dichiaratamente intenzionali, oppure di «suggerzioni» più o meno involontarie. Nel romanzo *La gita a Tindari*, Camilleri nomina Manzoni per due volte. Nel primo caso, in un contesto in cui, autoironicamente, il protagonista rivela all'amico e collega Mimì Augello la propria predilezione per il giallo, genere nel quale si cimenterebbe egli stesso, scrivendone uno di suo pugno, lamentando la scarsa considerazione

⁹⁸ E per quanto riguarda la convinzione, ampiamente diffusa nella società attuale, che la difesa dell'identità occidentale passi attraverso lo scontro con quella musulmana, Camilleri è di tutt'altro parere, convinto piuttosto che «dimostrare un'identità che si adatti, che possa incunearsi nell'altro, che possa smussarsi [sia] l'unico modo possibile di convivenza negli anni a venire» e che «il bello del futuro prossimo venturo è la nascita di nuove identità», costruite sulle fondamenta della tolleranza e dell'integrazione ((cfr. Lodato, 2002, pp. 341, 344, 352).

⁹⁹ Cfr. Jurisic, 2013, pp. 802-803. Camilleri cita Ariosto nell'*Odore della notte*, quando paragona la propria furia, scatenata dalla vista dell'abbattimento di un ulivo saraceno al quale era particolarmente affezionato, a quella di Orlando: «Scassò coscienziosamente le rimanenti due finestre e poi, facendo roteare alta sopra la sua testa la mazza come Orlando faceva roteare la sua spada quand'era furioso, s'avventò sul gruppo dando mazzate all'urbigna» (ON, p. 56).

riservata dalla critica al poliziesco. Alla domanda di Augello, però, che gli chiede se tra le sue aspirazioni c'è quella di «trasire nella letteratura con Dante e Manzoni», Montalbano risponde con una dichiarazione di umiltà, affermando che se ne «affruntere[bb]» (cioè che se ne vergognerebbe), poiché non si ritiene neanche lontanamente degno di paragonarsi agli autori della *Commedia* e dei *Promessi sposi*, padri della tradizione letteraria italiana (GT, p. 261). La seconda citazione di Manzoni si inserisce invece in un contesto più tetro. Montalbano si trova a dover fare i conti con il *modus operandi* della criminalità organizzata contemporanea, che si dimostra totalmente priva di scrupoli nel condurre traffici illegali, anche quando si tratta di contrabbandare organi umani. Di fronte a tale ferocia, Montalbano somatizza il proprio malessere e il proprio sdegno nella forma del vomito, ricalcando alcune pagine della manzoniana *Storia della Colonna infame*, nelle quali l'autore parla della sensazione di «schifo» e «ribrezzo» da egli avvertita al momento della rilettura degli atti dei processi intentati contro gli untori nel XVII secolo, all'epoca della peste milanese:

Dalla vuca dello stomaco una violenta botta di nausea gli artigliò la gola. Corse in bagno tenendosi a malappena, s'inginocchiò davanti alla tazza e cominciò a vomitare. Vomitò il whisky appena bevuto, vomitò il mangiare di quella giornata e il mangiare della giornata avanti e quello della giornata avanti ancora e gli parse, la testa sudata oramà tutta dintra la tazza, un dolore ai fianchi, di vomitare interminabilmente tutto il tempo della sua vita, andando sempre più indietro fino alla pappina che gli davano quand'era picciliddo e quando si fu liberato macari del latte di sua matre continuò ancora a vomitare tossico amaro, fiele, odio puro (GT, pp. 273-274).

Per la comprensione di questa citazione indiretta, Camilleri aveva anticipatamente fornito ai suoi lettori un indizio: il saggio storico manzoniano viene infatti espressamente nominato già nelle pagine precedenti alla scena del vomito appena riportata.¹⁰⁰ Da Manzoni, Camilleri trae anche la tematica della Provvidenza divina: Dio è visto come «grande e misericordioso» nel *Cane di terracotta*, e si oppone a un ben più immanente «Nume supremo», divinità poco clemente di una «religione che si chiama Burocrazia», e che non contempla resurrezione alcuna.¹⁰¹

Se, infine, diversamente da quello che accade nei *Promessi sposi*, nei romanzi del ciclo di Montalbano Camilleri rinuncia all'«onniscienza autoriale» in favore dell'effetto-suspense (requisito essenziale del poliziesco), al pari di Manzoni si astiene invece dal rappresentare il male in forma

¹⁰⁰ Cfr. GT, p. 121, dove si legge: «Fulmineo, nel ricordo del commissario s'illuminò un brano della manzoniana *Colonna Infame*, quando un disgraziato è portato al punto di dover pronunciare la frase "ditemi cosa volete che io dica" o qualcosa di simile». Per un'analisi approfondita della fonte manzoniana nei romanzi di Camilleri cfr. Paccagnini, 2004, pp. 111-112. Trai testi inclusi nel nostro *corpus* abbiamo rintracciato altri due luoghi romanzeschi nei quali Camilleri fa riferimento a Manzoni. Nella *Voce del violino*, Montalbano istituisce un paragone tra il giudice Tommaseo e l'omonimo scrittore, sul quale si era espresso Alessandro Manzoni: «Gli venne in mente d'aver letto da qualche parte una frase di Manzoni che riguardava l'altro più celebre Nicolò Tommaseo: "Sto Tommaseo ch'el gha on pè in sagrestia e vun in casin". Doveva essere vizio di famiglia» (VV, p. 34); nel *Giro di boa*, invece, il narratore descrive lo stato d'animo di Catarella ricalcando un celebre verso dell'ode manzoniana *Il cinque maggio*: «Catarella allargò le vrazza, taliò il commissario rimettendo a lui il suo destino. O nella polvere o sull'altare» (GB, p. 95).

¹⁰¹ Cfr. Paccagnini, 2015, p. 131.

diretta: lo dimostra in maniera evidente la mancanza di un cattivo memorabile (il *villain*) all'interno della serie. Più che sulla profilazione (o la scoperta finale) del colpevole, l'accento è posto sulle dinamiche degli atti delittuosi, che sono spesso determinati, come già accennato, dal concatenamento di interessi particolaristici, impulsi passionali e «macchinazioni più ampie e complesse». Queste ultime non di rado riguardano le istituzioni pubbliche. Gli abusi e le manovre di potere, la collusione con la criminalità organizzata, la manipolazione degli strati sociali meno colti, la sistematica opera di cancellazione della verità riguardante lo svolgimento di alcuni eventi (e il conseguente annullamento degli sforzi volti a scoprirla) sono tutte strategie di sopraffazione messe in atto dallo Stato. Si tratta di una materia tematica ben radicata nella tradizione letteraria nazionale, che però viene declinata in una forma nuova, inedita, nei gialli di Camilleri (e, più in generale, nella narrativa poliziesca contemporanea), perché si aggiunge la consapevolezza, derivante proprio dall'insegnamento dei grandi autori del passato, dell'inevitabilità di questi meccanismi. Di fronte alle devianze e alle storture dello Stato, persino chi, come il *detective*, è incaricato di restaurare la verità, assume un atteggiamento disilluso e disincantato, ed è mosso non tanto dal desiderio di giustizia (difficilmente realizzabile), quanto da una personale *curiositas* per il disvelamento della verità, della quale diventa un fiero «servitore» (Bonina, 2012, p. 85).¹⁰²

La problematica del «disinganno al cospetto delle istituzioni» (Novelli, 2016, p. 54) è uno dei temi portanti dell'intero ciclo di Montalbano, e il commissario manifesta diffusamente il proprio sentimento di disgusto nei confronti di un sistema statale traviato e ingiusto. La rappresentazione del mancato trionfo della giustizia (e la conseguente impossibilità di stabilire una verità assoluta) operata da Camilleri è, con ogni evidenza, un portato del modello sciasciano, che lo scrittore sviluppa con originalità nella serie, dotando il protagonista di una personale concezione di giustizia, spesso non coincidente con la norma scritta. Montalbano compie una *quest* individuale, volta a rintracciare ciò che è giusto e vero, e la sua figura risulta caratterizzata da alcuni tratti poco 'ortodossi' per un investigatore: entra in conflitto con i suoi superiori, non si attiene pedissequamente al rispetto delle regole (che pure il suo ruolo gli imporrebbe), e anzi, non di rado, travalica anche il confine della legalità.¹⁰³ Le indagini quasi "clandestine", che spesso egli conduce parallelamente a quelle ufficiali, mettono in luce il complicato rapporto tra «verità e impostura», e sono funzionali all'intento dell'autore di rappresentare «una realtà che non è straordinariamente ma ordinariamente entropica, dove la legge non può essere garanzia di giustizia» (Santoro, 2001, p. 171). In tutti i romanzi di Camilleri infatti, anche in quelli storico-civili, si può osservare una certa insistenza dello scrittore sulla questione dell'antitesi tra verità ufficiale e verità effettiva. Distorta, quest'ultima, dagli organi

¹⁰² Cfr. Bertoni, 1998, p. 33 e Novelli, 2016, p. 55.

¹⁰³ Cfr. Eckert, 2017, pp. 261-262.

istituzionali, e sottoposta a una continua azione di smantellamento, viene comunque strenuamente ricercata dal commissario, persino con metodi di indagine anticonvenzionali ed eterodossi. Si legge già nel primo romanzo del ciclo, *La forma dell'acqua* (1994):

Al ginnasio, aveva avuto un vecchio parrino insegnante di religione. «La verità è luce» aveva detto un giorno. Montalbano era uno scolaro murruiuso, scarso di studio, stava sempre all'ultimo banco. «E allora viene a dire che se in una famiglia tutti dicono la verità, sparagnano sulla bolletta». Questo era stato il suo commento ad alta voce, ed era stato cacciato fuori dalla classe. Ora, a trent'anni e passa dal fatto, domandò mentalmente scusa al vecchio parrino (FA, p. 159).

Montalbano è consapevole delle distorsioni operate dalla politica, dalle istituzioni e dai *media*, e non è propenso a lasciarsi ingannare: anche nel *Cane di terracotta*, giunto di fronte all'abitazione del mafioso Tano, osserva con cautela e diffidenza l'ambiente circostante, conscio del fatto che ciò che *appare*, spesso, non corrisponde a ciò che *è*: «Tutto concorreva a dare l'impressione che da anni il loco fosse disabitato, ma era apparenza ingannevole e Montalbano per spirenza s'era fatto troppo sperto per lasciarsi persuadere» (CT, p. 11). Tuttavia, nel *Giro di boa*, romanzo del cambiamento per eccellenza, Montalbano è stanco e fiaccato dai più recenti eventi dell'attualità, e la sua consueta *vis* etica e civile appare depotenziata, tanto che la fidanzata Livia tenta di smuoverlo, esortandolo a riacquistare l'ardore investigativo di sempre, e ottiene l'effetto sperato:

La sira, da Marinella, contò a Livia della testimonianza della 'nfirmiera. A conclusione, quando il commissario pinsava di averla completamente rassicurata, Livia se ne venne fora con un «mah!» assà dubitativo.
 «Ma santo Dio!» scattò Montalbano. «Ti sei proprio intestardita! Non ti vuoi arrendere all'evidenza!».
 «E tu ti ci arrendi troppo facilmente».
 «Che vuol dire?».
 «Vuol dire che in altri tempi avresti fatto dei riscontri sulla verità di quella testimonianza».
 Montalbano arraggiò. «Altri tempi!». E che era, vecchio come 'u cuccu? Come Matusalemme?» (GB, pp. 97-98).

Nella *Pazienza del ragno*, infine, Montalbano dichiara apertamente la propria attitudine alla ricerca del vero, affermando: «La frase che volevo dire terminava così: [...] voglio conoscere la verità» (PR, p. 245). Come nota Antonella Santoro (2001, p. 176), «il rapporto scrittura-investigazione-verità rimanda [...] all'analogia sciasciana tra indagine storica e investigazione poliziesca, tra verità e scrittura»: secondo l'autore del *Consiglio d'Egitto*, infatti, il giallo rappresenterebbe «la tecnica [...] più onesta, per chi ha la vocazione di raccontare».

Altrettanto «onesta» può considerarsi la scrittura di Camilleri, il quale, nei romanzi di Montalbano, non si limita a rappresentare le disfunzioni della realtà contemporanea, ma dimostra la necessità di interrogarla, se si vuole risalire alla verità. Ad esempio, nel romanzo inaugurale del ciclo,

La forma dell'acqua, il commissario è costretto a esaminare «lo schifo della modernità» (Novelli, 2015, p. 160) per risolvere il caso dell'omicidio dell'ingegnere Luparello, il cui cadavere viene rinvenuto nella cosiddetta «mànnara», una zona isolata e in stato di abbandono, divenuta discarica e punto di raccolta dei malavitosi. Ritrovatosi a 'grufolare' tra i rifiuti di una discarica alla ricerca di indizi e prove, Montalbano pare aver fatto proprio il motto del Vice, personaggio sciasciano del romanzo *Il cavaliere e la morte* (1989), secondo il quale «l'immondizia non mente mai»; e anche la mànnara (destinata a divenire uno dei luoghi-simbolo della serie) sembra riprendere, modernizzandolo, il «chiarchiaro» del *Giorno della Civetta* (1961).

Nella *Forma dell'acqua*, gli scarti e i rifiuti della contemporaneità si caricano di un ruolo funzionale alla scoperta della verità, e gli oggetti apparentemente inutili diventano d'un tratto necessari. Montalbano, infatti, ritrova la borsa di Ingrid, che stona con l'ambiente intorno, e da questo capisce che c'è qualcuno che vuole intradarlo lungo una certa pista, ovvero quella che suggerisce la colpevolezza della svedese. Diversamente, le tracce più evidenti del progresso (come la fabbrica abbandonata) rappresentano «il simbolo dell'avanzata di un progresso criminale, che schiaccia [...] le tradizioni locali» (Novelli, 2019, p. 239) e sottomette la natura alle esigenze di modernità avvertite dall'uomo.¹⁰⁴ Si pensi per esempio a ciò che accade nell'*Odore della notte*, romanzo in cui Montalbano si accorge che un albero di ulivo è stato abbattuto per far posto a una villetta abusiva.¹⁰⁵ Ma la descrizione di un diffuso abusivismo edilizio è solo uno dei mezzi a cui Camilleri ricorre, nel ciclo di Montalbano, per denunciare la corresponsabilità delle istituzioni nel verificarsi di azioni delinquenti. Nella *Gita a Tindari*, ad esempio, si registra una denuncia che, sebbene in maniera più velata, rimanda al disinteresse dello Stato nei confronti di una piaga sociale come lo spaccio di droga. E, anche in questo caso, la critica scaturisce da un pensiero del commissario sul decadimento della natura di fronte all'avanzamento dell'uomo in campo urbanistico:

Va bene che nell'ufficio non c'era l'erba, ma oggi come oggi dove la trovi l'erba? E quella che ancora ce la fa a resistere vicino al paisi che è, erba? Quattro fili stenti e mezzo ingialluti che se ci metti la mano dintra al novantanove su cento c'è ammucciata una siringa che ti punge (GT, p. 82).¹⁰⁶

¹⁰⁴ Sulla questione della natura abusata, distrutta, messa al servizio delle esigenze dell'uomo, cfr. anche le opinioni espresse da Franco Cassano (1996/2012, p. 19) nel volume *Il pensiero meridiano*: «La bellezza si è ritirata (noi "l'abbiamo esiliata" direbbe Camus [...]) e tanto più lo farà se noi la inseguiremo pensando alla sua infinita riproducibilità; essa riaffiorerà solo quando sarà l'esito di un pellegrinaggio, quando si rischierà molto per conoscerla, quando sarà la scoperta che arriva alla fine di una trasformazione. La voracità di massa la distrugge proprio perché pensa che essa sia un diritto per il quale basta pagare».

¹⁰⁵ Si legga il breve scambio di battute tra Montalbano e Fazio: «“Volevo vedere come stava l'arbolo d'aulivo”. “L'ha trovato bono?” spiò con leggera ironia Fazio che conosceva tanto l'arbolo quanto lo scoglio, i due posti dove il suo superiore si rifugiava di tanto in tanto. “Non c'è più. L'hanno abbattuto per fare largo alla villetta”. Fazio si fece serio serio, come se Montalbano gli avesse detto ch'era morta una criatura che gli stava cara» (ON, p. 64).

¹⁰⁶ Ma già nel *Cane di terracotta*, da una frase dell'anziano Lillo Rizzitano, da tempo trasferitosi in una città del nord Italia, si evince che la fisionomia di Vigàta è nettamente diversa da quella del passato, modificata dall'intervento dell'uomo a scapito della natura: «“Qua è tutto case?” spiò il vecchio. “Sì”. “Una volta non c'era niente, solo cespugli e

Ma nei romanzi del *corpus*, la rappresentazione di una modernità distruttiva e dirompente non riguarda soltanto gli ambienti paesaggistici, bensì anche i personaggi e, più in generale, la società del microcosmo vigatése. Nella *Gita a Tindari* il commissario si sente inadeguato ad affrontare il caso del traffico d'organi, e attribuisce questa sua difficoltà ai metodi di un nuovo tipo di mafia, diversa dalla precedente perché non più ancorata al territorio, ma soprattutto perché priva di una qualsivoglia forma di 'codice etico':

Durante il viaggio, ripensò all'atteggiamento di Mimì dopo che gli aveva contato la faccenda dei trapianti. Lui aveva avuto la reazione che aveva avuto, che a momenti gli veniva un sintomo, mentre invece Augello era sì aggiarniato, ma non era parso poi impressionarsi tanto. Autocontrollo? Mancanza di sensibilità? No, certamente la ragione era più semplice: la differenza d'età. Lui era un cinquantino e Mimì un trentino. Augello era già pronto per il 2000 mentre lui non lo sarebbe mai stato. Tutto qua. Augello sapeva che stava naturalmente trasendo in un'epoca di delitti spietati, fatti da anonimi, che avevano un sito, un indirizzo su Internet o quello che sarebbe stato, e mai una faccia, un paio d'occhi, un'espressione.

A proposito di mafia, come già era accaduto per Sciascia, bisogna riconoscere a Camilleri il merito di aver sottoposto, ricorrendo al tramite letterario, la delicata questione della criminalità organizzata al grande pubblico. Allo stesso tempo, è necessario sottolineare che nei suoi romanzi – tanto in quelli storico-civili, quanto nei gialli di Montalbano – egli si concentra perlopiù a rappresentare un potere politico, violento e corrotto, che è capace non soltanto di eguagliare (in termini di mezzi e di metodi) quello mafioso, ma financo di sovrastarlo (cfr. Santoro 2001: 173). In questa concezione del male, Camilleri si distanzia dalla lezione di Sciascia sin dagli esordi, come dimostra *La forma dell'acqua*.

rena e mare"» (CT, p. 263). E ancora, nella *Gita a Tindari*, la stridente compenetrazione tra natura e modernità nel paesaggio intorno a Vigàta è oggetto di una riflessione del protagonista, il quale, di fronte allo scenario ambientale che gli si presenta, avverte una sensazione di disorientamento: «Quando arrivò a mezzacosta, fermò, scese e taliò dal bordo della strata. Il panorama che gli si presentò poteva essere, a secondo dei gusti di chi lo stava osservando, orrendo o bellissimo. Non c'erano alberi, non c'erano altre case all'infuori di quella della quale si vedeva il tetto cento metri più abbasso. La terra non era coltivata: abbandonata a se stessa, aveva prodotto una straordinaria varietà di piante sarvagie, tant'è vero che la minuscola casuzza era completamente sepolta dall'erba alta, fatta eccezione appunto del tetto evidentemente da poco rifatto, i canali intatti. E Montalbano vide, con un senso di spaesamento, i fili della luce e del telefono che, partendo da un punto lontano e non visibile, andavano a finire dintra l'ex stalla. Incongrui, in quel paesaggio che pareva essere stato sempre accusi dall'inizio del tempo» (GT, pp. 237-238). A volte, tuttavia, la natura resiste caparbiamente di fronte al progresso dell'uomo, come accade nella *Forma dell'acqua*, quando un elemento atmosferico, il vento, «infilandosi tra le intelaiature metalliche, i fili ora spezzati ora ancora ben tesi, le ciminiere a tratti sfondate come i buchi di uno zufolo, suona[...] una sua nenia» e riesce a ridare vita alla «fabbrica morta» che si trova alla mánara (FA, p. 107); ma anche nel *Cane di terracotta*, un luogo dove «le ruspe e i camion non erano arrivati», «una specie di fertilizio roccioso, detto "u crasticeddru"», riesce a conservare intatta la propria «bellezza selvaggia», nonostante l'adiacente montagna del Crasto fosse stata «accuratamente bucata da una galleria, ora chiusa con assi di legno, che doveva essere parte integrante di una strada che partiva dal nulla per portare al nulla, utilissima per la fabbricazione di tangenti non geometriche» (CT, pp. 88-89).

In questo romanzo, se, da un lato, per i motivi poc' anzi esposti, si rinsalda il legame col modello sciasciano, dall'altro si assiste al ribaltamento del modello stesso. La morte, avvenuta per cause naturali, di un noto esponente dell'amministrazione locale, l'ingegnere Luparello, risulta strumentalizzata dai suoi avversari politici al fine di infangarne la memoria. Infatti, il luogo in cui il cadavere viene fatto ritrovare (noto a tutta la comunità della provincia montelusana per essere sede di azioni illegali, come il traffico di droga e la prostituzione) è funzionale a creare uno scandalo che infanghi il buon nome del defunto. I giornalisti, poi, aggiungono "il carico da undici", ventilando l'ipotesi che si tratti di un delitto di mafia; ma la criminalità organizzata è estranea al caso, il quale – afferma la vedova Luparello –, come accade all'acqua, ha «piglia[to] la forma» che gli è stata data dagli 'orchestranti'.

Nei romanzi di Montalbano, Camilleri non offre un'immagine 'mitizzante' del fenomeno mafioso: la mafia non è mai rappresentata come un «totalizzante impero del male» (La Licata, 2016, p. 13), non ricopre un ruolo da protagonista; piuttosto fa parte del più ampio «"presepio"» (ivi, p. 14) di Vigàta e dintorni. Ciò che invece esiste nel microcosmo finzionale vigatése (specchio della più concreta realtà siciliana) è una *mentalità* mafiosa, ovvero una sorta di sub-cultura che investe l'esistenza di (quasi) tutti i personaggi, e che costituisce un problema più complesso e spinoso della stessa criminalità organizzata.

Di fronte agli affiliati di Cosa Nostra, Camilleri (attraverso il *modus operandi* di Montalbano) si dimostra interessato a coglierne il lato umano e scandagliarne la dimensione psicologica, seguendo il solco tracciato da Leonardo Sciascia. Le opere di entrambi condividono, inoltre, la ferma intenzione di rivelare l'oscura e serpeggiante presenza della criminalità organizzata sull'intero territorio italiano, nonché una «concezione anti-gattopardiana della storia della Sicilia», tramite la quale contrastare l'idea di un'isola storicamente preda della passività e dell'immobilismo, da sostituire con l'immagine di una terra «dinamica, pluridimensionale, ambigua» (Lanslots, 2009, p. 149). Si ribadisce, dunque, la sussistenza di un inscindibile «intreccio tra fatto e detto, cioè tra letteratura e cronaca» nelle opere di Camilleri, come accadeva in quelle del suo modello Sciascia, per il quale la rappresentazione della realtà in letteratura poteva considerarsi una forma di «testimonianz[a] apocrif[a]» (Borsellino, 2004, pp. 49, 51). Ed è proprio nel valore testimoniale assegnato alla letteratura che risiede l'impegno civile di entrambi questi scrittori siciliani, interessati a cogliere gli «aspetti irrazionali o arazionali che contribuiscono alla formazione di una realtà razionalizzabile solo *ex post*, a *puzzle* compiuto» (Guastella, 2015, p. 12).

A riconferma del carattere «onesto» della sua scrittura, Camilleri ricorre alla «gabbia» del giallo – genere che, come suggeriva Sciascia, più di ogni altro implica l'instaurazione di un patto di lealtà con il lettore. E, ancora sull'influenza del modello sciasciano sulla propria scrittura, lo scrittore

empedocline ha dichiarato: «Da lui tutto mi divide e a lui tutto mi unisce. Quando mi sento le batterie scariche rileggo Sciascia» (cfr. Debenedetti, 1999, cit. in Benvenuto, 2004, p. 62).¹⁰⁷ Si pensi, anzitutto, alle strategie attuate da Camilleri nella costruzione dei suoi personaggi romanzeschi, primo tra tutti il protagonista: come accadeva per il capitano dei carabinieri Bellodi, nel *Giorno della civetta*, anche nel caso del commissario vigatése si assiste all'omissione di alcuni dettagli sulla sua biografia e sulle sue sembianze fisiche, cui supplisce una marcata connotazione in senso regionale del personaggio, con il chiaro intento di sottolinearne l'appartenenza a una comunità socioculturale ben definita.¹⁰⁸ In altri casi, sono i personaggi di Sciascia a 'prestare' a Montalbano alcuni dei suoi connotati più tipici. Come Bellodi, anche il commissario di Vigàta è un 'eretico' rappresentante delle istituzioni, dotato di un particolare (e personalissimo) ideale di giustizia. Rispettati dai mafiosi (don Mariano Arena, nel romanzo di Sciascia; Tano 'u grecu, don Balduccio Sinagra e altri nei gialli camilleriani), Bellodi e Montalbano sono riconosciuti come figure autorevoli all'interno dei rispettivi universi d'azione letterari in virtù del loro atteggiamento nei confronti dei colpevoli, considerati meritevoli di ricevere il rispetto dovuto a ogni essere umano. Entrambi, inoltre, conducono gli interrogatori di testimoni o imputati con equilibrio e gentilezza, senza per questo risultare flemmatici, e, anzi, conservando la pertinacia che si conviene ai rappresentanti della legge. Ambedue i protagonisti, infine, nell'intento di stanare i presunti colpevoli, ricorrono a uno stratagemma definito nei romanzi di Camilleri come «saltafosso»: si tratta di una tecnica investigativa che consiste nel tendere una trappola a chi viene interrogato, inducendolo a confessare, inscenando l'avvenuta acquisizione di prove e indizi che in realtà non si possiedono. Inoltre, l'ironia e la timidezza che caratterizzano Montalbano sono tratti che derivano per diretta filiazione dalla personalità dello Sciascia "uomo", e lo stesso può dirsi per i silenzi simili a «pause musicali [...] perché il discorso continuava in testa» (Sorgi, 2000, p. 98).¹⁰⁹

Le citazioni di Sciascia all'interno del *corpus* si configurano talvolta come degli omaggi di Camilleri al maestro: è il caso, ad esempio, di un tale «barone Vella», nominato nel *Giro di boa* (p.

¹⁰⁷ Lo stesso può dirsi di Montalbano: «Un momento, si disse. Questi tre aggettivi "riposato, sereno, affrancato", non sono tò, stai facendo una citazione. Sì, ma da che cosa? Si sforzò di pinsari, tinendosi la testa tra le mano. Doppo, forte della sò memoria visiva, andò quasi a colpo sicuro. Si susì, addritta davanti alla libreria pigliò *Il Consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia, lo sfogliò. Eccolo qua, a pagina centovintidù della prima edizione del 1966, quella che aviva liggiuta a sidici anni e che si era sempre portata appresso per rileggerla di tanto in tanto. E stavolta i tre aggettivi, "riposato, sereno, affrancato", gli appartennero complete. Gliene mancava però uno che non c'era nel libro di Sciascia: sazio» (PR, p. 240).

¹⁰⁸ Di Montalbano conosciamo soltanto pochi dettagli fisionomici: dalle parole di un personaggio, Pino, che compare nella *Forma dell'acqua* (p. 73), apprendiamo che egli è riconoscibile grazie a un neo («Quando lei vuole farsi credere un altro, dovrebbe cancellare il neo che tiene sotto l'occhio sinistro», dice il munnizzaro Pino); e che è dotato di una folta capigliatura, la quale spesso lo costringe a sottoporsi al «funereo» «rito del taglio di barba e capelli» (CT, p. 62). Inoltre, sempre dal *Cane di terracotta*, apprendiamo un'altra informazione sul probabile aspetto fisico del commissario (e, in particolare, sulla sua statura), attraverso il confronto con uno spazio fisico (un piccolo corridoio) che egli è obbligato ad attraversare per entrare nella grotta presso cui scoprirà i due giovani innamorati, morti cinquant'anni prima, lì seppelliti. Si legge infatti: «La lunghezza del corridoietto equivaleva praticamente a quella del suo corpo» (CT, p. 121).

¹⁰⁹ Cfr. Garosi, 2018, pp. 43-46.

218), che ricorda l'omonimo abate del *Consiglio d'Egitto*. Altre volte, invece, il confronto (per analogia o per contrasto) tra i crimini su cui Montalbano indaga e le opere sciasciane fornisce indizi utili al commissario per riflettere su alcuni aspetti dei delitti e chiarirli. Accade, ad esempio, nella *Forma dell'acqua*, quando Montalbano e il questore Burlando commentano alcune ipotesi investigative riguardanti il caso Luparello. Burlando suggerisce al commissario che, probabilmente, la pista da seguire per indagare sulla morte dell'ingegnere è quella più semplice, e lo rimprovera per la tendenza a «volere spesso complicare le cose semplici». Ma Montalbano, ricorrendo a Sciascia, spiega al questore che, invece, la situazione è più complicata di come appare:

«[...] Lei ha letto sicuramente *Candido* di Sciascia. Si ricorda che il protagonista a un certo punto afferma che è possibile che le cose sono quasi sempre semplici? Io questo volevo ricordarle».
 «Sì, ma vede, *Candido* dice quasi sempre, non dice sempre. Ammette delle eccezioni. E questo di Luparello è un caso dove le cose vengono disposte in modo d'apparire semplici».
 «E invece sono complicate?».
 «Lo sono assai. A proposito di *Candido*, ne ricorda il sottotitolo?».
 «Certo, *Un sogno fatto in Sicilia*».
 «Ecco, qui invece siamo a una sorta d'incubo» (FA, pp. 173-174).

E ancora, nel *Cane di terracotta*, su 'suggerimento' dell'opera di Sciascia *La scomparsa di Majorana*, Montalbano e il questore Burlando intuiscono che Lillo Rizzitano, il probabile autore della dignitosa sepoltura dei giovani Mario e Lisetta, uccisi durante i giorni della Liberazione in Italia, non è morto, ma ha fatto perdere le sue tracce volutamente:

Il commissario conclude con una specie di dichiarazione fallimentare: la ricerca oramai non aveva più senso, disse, magari perché nessuno poteva avere la certezza che Lillo Rizzitano non fosse morto.
 «Però» disse il questore dopo averci pensato sopra «se c'è la volontà di sparire, ci si riesce. Quanti casi ci sono capitati di gente apparentemente scomparsa nel nulla e poi, all'improvviso, eccola lì? Non vorrei citare Pirandello, ma almeno Sciascia. Ha letto il libretto sulla scomparsa del fisico Majorana?».
 «Certo».
 «Majorana, io ne sono persuaso così come in fondo ne era persuaso Sciascia, ha voluto sparire e c'è riuscito» (CT, p. 244).

Montalbano, dunque, può indubbiamente considerarsi un 'figlio' del capitano Bellodi; ma, come ha notato Nino Borsellino (2002, p. XLII), una «paternità [...] putativa» del commissario di Vigàta va riconosciuta anche al protagonista del *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda, don Ciccio Ingravallo. Anzitutto, un parallelismo tra i due personaggi può istituirsi se si prendono in esame le loro rispettive caratterizzazioni linguistiche. Come l'idioma del commissario Ingravallo consiste in un impasto di napoletano, molisano e italiano, così la lingua del protagonista dei gialli di Camilleri è connotata da una «idiomaticità semidialettale che contamina siciliano e italiano» (Borsellino, 2002,

p. XLII.). Inoltre, ad accomunare i due commissari concorrono alcuni tratti distintivi della loro personalità: oltre ad essere soggetti meteoropatici, si dimostrano recalcitranti di fronte all'applicazione di procedimenti logici stringenti, basati sul principio di causa-effetto.¹¹⁰ Anzi, spesso sono alcuni “lampi di genio” a gettare luce sull'indagine che stanno svolgendo e a darvi senso. Per Montalbano si tratta di «flash e barbagli di natura tecnologica»; per Ingravallo, dello «zolfanello illuminatore»: in entrambi i casi, sono metafore delle intuizioni fulminee da cui lo stesso ragionamento logico prende le mosse, le folgoranti “alzate di ingegno” che consentono di chiarire il senso oscuro del delitto (e, più in generale, del mondo) e risalire alla verità dei fatti.

Com'è noto, il protagonista del *Pasticciaccio* gaddiano non riesce a offrire una soluzione definitiva e univoca al caso che gli è stato assegnato, non riesce a dare forma al caos e a fare giustizia, perché si ritrova ingarbugliato in uno «gliommero» intricatissimo. Montalbano, invece, si dimostra sempre capace di districare il ‘gomitolo’ delle vicende delittuose da lui fronteggiate, e di sanare, a suo modo, le fratture dell'ordine sociale, provocate dall'atto criminoso.¹¹¹ Assodate alcune (pure significative) analogie, restano comunque alquanto evidenti le discordanze tra il personaggio di Camilleri e quello di Gadda: a differenza di Montalbano, Ingravallo non si dimostra moralmente o eticamente coinvolto nei casi su cui investiga; è un soggetto fuori dall'ordinario e alienato, mentre Montalbano è un uomo comune. Inoltre, sebbene Gadda abbia indicato (o ispirato) a Camilleri la strada della sperimentazione linguistica, i modi, i fini e i metodi con cui i due trattano la questione del linguaggio sono, come vedremo più avanti, decisamente diversi.

Alle evidenti divergenze finora segnalate, bisogna aggiungere quella (altrettanto macroscopica) relativa al diverso trattamento della morte nei romanzi di Gadda e di Camilleri. Sebbene, come abbiamo già osservato, la concezione camilleriana della morte sia di segno ‘laico’, diversamente dall'autore del *Pasticciaccio*, Camilleri non cede mai a quella «pornography of death» sviluppatasi nella cultura occidentale durante la prima metà del secolo scorso, della quale il giallo di Gadda è invece imbevuto poiché considerata una sorta di «elisir del realismo».¹¹² E in tempi più recenti, quando, negli anni Novanta, il pulp e il macabro tornavano in auge sospinti dal vento «cannibale»,¹¹³ Camilleri ha ribadito la propria posizione pubblicando una sorta di «manifesto resistenziale», un'«ironica presa in giro degli autori cannibali» (Lodato, 2002, p. 319), il racconto *Montalbano si rifiuta* (1999c). Qui il commissario, atterrito di fronte a una scena di cannibalismo (che vede due

¹¹⁰ Come ironicamente dichiara lo stesso Montalbano, «Da Sherlock Holmes in poi un poliziotto non è un vero poliziotto se non ha una lente d'ingrandimento a portata di mano. [...] Evidentemente doveva dedurne che non era un vero poliziotto. Elementare, Watson» (PR, pp. 226-227).

¹¹¹ Cfr. Garosi, 2018, pp. 48-50.

¹¹² L'espressione è di Geoffrey Gorer, cit. in Novelli, 2015, pp. 153-154.

¹¹³ Mi riferisco all'antologia di racconti «formato splatter» *Gioventù cannibale*, curata da Daniele Brolli e pubblicata nel 1996 presso Einaudi.

assassini cibarsi di alcune parti del corpo della vittima, dopo averne vilipeso il cadavere), si mette in contatto telefonico direttamente con l'autore Camilleri, ammonendolo e intimandogli di non allestire mai più simili situazioni romanzesche.¹¹⁴

Il diniego opposto da Camilleri al *voyerismo* e alla rappresentazione esplicita della morte, cui egli preferisce il pudore dell'ellissi o dell'omissione, deriva dalla tradizione narrativa siciliana ottocentesca, e più precisamente da quella di stampo verista. Da Verga, in particolare, lo scrittore di Porto Empedocle apprende il senso del tragico, insieme all'attenzione nei confronti dell'ambiente contadino e delle sue più antiche tradizioni, veicoli di saggezza popolare.¹¹⁵ Nei gialli di Camilleri, tuttavia, manca la coralità *tout court* tipica delle opere verghiane. Come nota Mauro Novelli (2002, pp. XCI-XCII), non si rintraccia nei gialli di cui ci stiamo occupando:

un coro, espressione dell'ottica di una comunità. Vigàta non è Aci Trezza. [...] *Le filame*, le dicerie, entrano [...] in campo indirettamente, per il tramite di un sottoposto [del commissario], Fazio: è lui a [...] riferire al suo scontroso superiore e ai lettori. Tanto l'assenza di un'orchestrazione popolare, quanto la disparità di tecniche narrative, allontanano dunque dai *Malavoglia*. In Camilleri la regressione del narratore è soltanto linguistica, non ne coinvolge il sistema di valori, stante inoltre la rinuncia all'indiretto libero corale [...]. Non che il discorso in comproprietà nel complesso latiti: [...] nelle inchieste di Montalbano serve a penetrare tra gli ingranaggi mentali del commissario.

Nei romanzi di Montalbano, dunque, la coralità si sostanzia in una sommatoria delle diverse voci dei personaggi, espresse mediante il ricorso al discorso indiretto libero (perlopiù legato) o al discorso diretto.¹¹⁶ Per fare un esempio più concreto, si può pensare a un evento che si verifica nel

¹¹⁴ «Inseri la scheda, compose un numero. Il sissantino che, nella nottata romana, stava battendo a macchina, si susì di scatto, andò al telefono preoccupato. Chi poteva essere a quell' ora? «Pronto! Chi è?». «Montalbano sono. Che fai?». «Non lo sai che faccio? Sto scrivendo il racconto di cui tu sei protagonista. Sono arrivato al punto in cui tu sei dintra la macchina e hai messo il colpo in canna. Da dove telefoni?». «Da una cabina». «E come ci sei arrivato?». «Non t'interessa». «Perché mi hai telefonato?». «Perché non mi piace questo racconto. Non voglio entrarci, non è cosa mia. La storia poi degli occhi fritti e del polpaccio in umido è assolutamente ridicola, una vera e propria stronzata, scusa se te lo dico». «Salvo, sono d'accordo con te». «E allora perché la scrivi?». «Figlio mio, cerca di capirmi. Certuni scrivono che io sono un buonista, uno che conta storie mielate e rassicuranti; cert'altri dicono invece che il successo che ho grazie a te non mi ha fatto bene, che sono diventato ripetitivo, con l'occhio solo ai diritti d'autore... Sostengono che sono uno scrittore facile, macari se poi s'addannano a capire come scrivo. Sto cercando d'aggiornarmi, Salvo. Tanticchia di sangue sulla carta non fa male a nessuno. Che fai, vuoi metterti a sottillizzare? E poi, lo domando a tia che sei veramente un buongustaio: l'hai mai provato un piatto d'occhi umani fritti, macari con un soffritto di cipolla?». «Non fare lo spiritoso. Stammi a sentire, ti dico una cosa che non ti ripeterò più. Per me, Salvo Montalbano, una storia così non è cosa. Padronissimo tu di scriverne altre, ma allora t'inventi un altro protagonista. Sono stato chiaro?». «Chiarissimo. Ma intanto questa storia come la finisco?». «Cosi» disse il commissario. E riattaccò». (Si cita da Camilleri, 2002a, p. 1548).

¹¹⁵ Cfr. Guastella, 2015, p. 246.

¹¹⁶ Tuttavia, sebbene non si registri la presenza di una coralità di stampo verghiano, è dall'esempio dell'autore di *Vita dei campi* che Camilleri apprende la pratica di accorciare le «distanze linguistiche tra narrazione e dialogato» (Novelli, 2002, p. LXXII). Come la vicenda narrata nei *Malavoglia*, infatti, anche le storie di Montalbano seguono il ritmo del «racconto recitato ad alta voce da uno dei tanti cantastorie che [...] si esibivano nelle piazze siciliane» (Lo Piparo, 2015, p. 38): ascoltando la viva voce della lingua si apprendono le tecniche di una scrittura che sia «parlata», musicale, adatta all'ascolto oltre che alla lettura. Allora forse, citando le parole di Capuana in una lettera a Verga, anche a Camilleri – il quale ha sviluppato l'abitudine di stampare «quello che h[a] scritto e [di] rilegg[er]lo ad alta voce, ricomponendolo magari tre o quattro volte» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 35) – «gli scrittori che verranno [...] accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato scrivendo*» (cfr. Nencioni, 1988, p. 55).

Cane di terracotta, il secondo romanzo del ciclo di Montalbano, nel quale si assiste a un frenetico alternarsi di discorso indiretto libero e discorso diretto. Montalbano, seduto di fronte al televisore, sta ascoltando un'intervista mandata in onda da Rete Libera, l'emittente televisiva locale il cui direttore è un suo amico, Nicolò Zito:

[I]l «direttore dell'agenzia «Publiduemila» di Palermo, che Zito aveva facilmente rintracciato dato che era l'unica, nella Sicilia occidentale, a disporre di un aeroplano per la pubblicità [...] ancora chiaramente emozionato, disse che una giovane donna bellissima [si tratta di Ingrid], Gesù che donna!, pareva finta pareva, una sorta d'indossatrice come quelle che si vedono nei rotocalchi, Gesù quant'era bella!, chiaramente straniera perché parlava un cattivo italiano («Ho detto cattivo? Mi sono sbagliato, sulle sue labbra le nostre parole parevano miele»), no, sulla nazionalità non poteva essere preciso, tedesca o inglese, quattro giorni avanti s'era presentata all'agenzia («Dio! Un'apparizione!») [...] («Madonna santa, meglio che non ne parlo più masannò mia moglie m'ammazza») (CT, pp. 252-253).

Se, in questo brano, il discorso indiretto libero e il discorso diretto si riferiscono a un personaggio secondario, molto spesso accade che il racconto delle notizie diramate dai mezzi di comunicazione (TV *in primis*) risulti mediato dalla percezione che di esse ha avuto Montalbano, ed è espresso, anche in questo caso, attraverso il discorso indiretto legato. In tali occasioni, si assiste a un offuscamento dell'onniscienza autoriale a favore del protagonismo del personaggio e della sua visione dei fatti (di certo più parziale e soggettiva, ma accuratamente funzionale allo sviluppo della trama).

Nella sequenza narrativa del *Cane di terracotta* appena riportata, inoltre, è possibile ravvisare al suo stadio embrionale una delle proprietà peculiari del personaggio di Salvo Montalbano, ovvero la sua natura transmediale, destinata a essere sviluppata più compiutamente da Camilleri nei romanzi successivi delle serie, fino all'apice raggiunto in *Riccardino*.¹¹⁷ E proprio nelle situazioni in cui il personaggio romanzesco si trova a confrontarsi con il suo «avatar» televisivo, emerge con maggiore evidenza un fenomeno che coinvolge in prima persona il commissario: quello dello sdoppiamento. Come ha acutamente notato Paolo Giovannetti (2015, p. 204), i due Montalbano condividono lo stesso «*storyworld*» e, come accade «in ogni congegno metalettico, l'effetto derealizzante e in ultima analisi

¹¹⁷ Nella scena poc'anzi menzionata del *Cane di terracotta*, infatti, il commissario non è soltanto un riflessivo (e passivo) spettatore della scena trasmessa in televisione, ma ne è parte attiva, poiché è stato il *deus ex machina* dell'intervista che sta ascoltando, il «regista» che ha macchinato (complice l'amico Zito) affinché quello specifico evento potesse verificarsi: il *medium* televisivo, dunque, non è più soltanto un mezzo, ma anche uno strumento, del quale Montalbano si serve per i suoi scopi investigativi (cfr. Giovannetti, 2015, p. 203). Per riuscire ad avere informazioni sul caso dei due amanti uccisi cinquant'anni prima, infatti, orchestra una messinscena plateale, che consiste nel far sorvolare la montagna del Crasto da un piccolo aeroplano che trascina uno striscione con la scritta «Mario e Lisetta annunciano il loro risveglio». Così, incarica Ingrid di prenotare l'aereo, e l'amico Zito gli offre un ulteriore supporto, intervistando il titolare dell'agenzia che aveva fornito l'aeroplano, amplificando ancora di più il clamore e la curiosità del pubblico sulla vicenda di Mario e Lisetta. Così Camilleri racconta il momento in cui Montalbano assiste alla messa in onda dell'intervista: «Montalbano se la godé. [...] Lo scarmazzo, la rumorata, il rimbombo che Montalbano aveva cercato, lo stava ottenendo, la pinsàta che aveva avuto era risultata giusta» (CT, p. 253). Sulla transmedialità del ciclo di Montalbano, tra scrittura letteraria e televisiva, oltre al volume di Marrone (2018), cfr. il recente contributo di Marcello Aprile (2019), apparso nello Speciale di «Treccani Magazine» dedicato al commissario vigàtese.

spaesante denuncia qualcosa che molto ha a che fare con l'autore – l'autore *reale*, [...] Andrea Camilleri [...] che ci ricorda la forza transmediale del suo personaggio, la sua paradossale, profonda unità, [...] sopra tutte le lacerazioni di superficie».

Questo «straniamento mediale», che si rintraccia sin dal *Cane di terracotta*, è stato definito da Giovannetti (2015, p. 194) «archetipico», poiché prenderebbe le mosse dal paradigma pirandelliano. Come era accaduto alla protagonista dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, l'attrice Varia Nestoroff – la quale, osservando l'immagine che di sé stessa le restituiva la pellicola cinematografica, aveva subito un effetto alienante, non riconoscendosi e allo stesso ri-conoscendosi nella figura di donna proiettata dallo schermo –, anche Montalbano, guardandosi in TV, come allo specchio, esperisce il fenomeno dello straniamento, ma, grazie al suo “doppio” scopre anche, con lampante chiarezza, verità inedite su sé stesso. Quando partecipa alla conferenza stampa indetta in occasione dell'arresto di Tano ‘u grecu, ad esempio, il commissario, rivedendosi nel piccolo schermo, stenta a riconoscersi nell'«omo di volta in volta pigliato dai turchi, balbuziente, esitante, strammàto, stunàto, perso, ma sempre con gli occhi spiritati, che la telecamera [...] impietosamente inquadrava in primo piano» (CT, p. 69): Montalbano infatti, a differenza di molti altri suoi colleghi, non ama mettersi in mostra in televisione, è impacciato quando si tratta di raccogliere i pubblici onori.¹¹⁸ Eppure più avanti, sempre nel *Cane di terracotta*, quando gli torna utile essere intervistato da una televisione locale per i suoi scopi investigativi – ovvero per attirare l'attenzione della persona che ha seppellito i corpi di Mario e Lisetta nella grotta del Crasto –, Montalbano risulta «disinvolto, pronto di parola»: si realizza, così, uno sdoppiamento ‘rovesciato’, tanto che Livia gli dice: «non parevi tu» (CT, p. 257).

Ma è nell'ultimo romanzo del ciclo, *Riccardino*, che, come osserva Salvatore Silvano Nigro (2020) nella sua nota posta a chiusura del libro, il processo di sdoppiamento del commissario, di stampo pirandelliano, raggiunge l'apice. Montalbano dialoga frequentemente con sé stesso, si comporta alternativamente da attore e da spettatore, e sta affrontando una doppia sfida: quella con il proprio *alter ego* della serie televisiva, da un lato, e, dall'altro, quella con il suo creatore Camilleri. Quest'ultimo, infatti, compare nella stesura definitiva di *Riccardino* come «l'Autore», e, mentre la competizione con il personaggio televisivo impersonato da Luca Zingaretti risulta in fin dei conti, come ha notato Debora De Fazio (2020), «un pretesto, un gioco letterario», la contesa più viva è quella tra autore e personaggio, tra Camilleri e Montalbano, tra «*pupo e puparo*». Con *Riccardino*, Camilleri si addentra profondamente nel più tipico dei paradossi pirandelliani, basato sull'allestimento figurativo del conflitto perenne tra vita e forma. Se infatti, da un lato, «l'Autore, che

¹¹⁸ Sotto questo aspetto, peraltro, Montalbano risulta molto simile a Sciascia (cfr. Sorgi, 2000, p. 99).

sta scrivendo la “storia” che il personaggio “sta vivendo”, vuole raccontarla a modo suo», dall’altro, «Montalbano vuole invece vivere la sua vita, in quanto vita» (Nigro, 2020, p. 279).¹¹⁹

Al modello pirandelliano si può fare risalire anche la presenza nei gialli di Camilleri (e, più in generale, in tutta la sua opera) del motivo dello «*scangio*», una sorta di «effetto collaterale del doppio» (Bonina, 2012, p. 121). Come vedremo più avanti, questo *Leitmotiv* narrativo risulta variamente declinato nei romanzi camilleriani, e assume configurazioni diverse. Da situazioni comiche, generate da equivoci sull’identità di una persona, si scivola in un altro scambio, di segno decisamente più drammatico, cioè quello tra apparenza e verità. Di certo, il tema dello «*scangio*» in Camilleri giunge a «intercettare [...] il problema dell’identità» (Borsellino, 2002, p. XIX). Un’identità non (soltanto) individuale, ma comunitaria: quella che, per ragioni storiche, antropologiche e culturali, apparenta tra loro i siciliani e, come un marchio di fabbrica, li rende simili nella loro diversità. Un’identità composita e peculiare, stratificata nel tempo ed evoluta in una vera e propria «fenomenologia dell’essere siciliano che porta il nome di *sicilitudine*» (*ibid.*), la cui essenza è magistralmente descritta da Gesualdo Bufalino, in *La luce e il lutto*, del 1988.

Scriveva Bufalino: «soffre, la Sicilia, di un eccesso di identità [...]. Per chi ci è nato dura poco l’allegria di sentirsi seduto sull’ombelico del mondo, subentra presto la sofferenza di non sapere distribuire fra mille curve e intrecci di sangue il filo del proprio destino». Il nucleo della sofferta inquietudine di un siciliano risiede dunque nello scarto tra la ricerca di una propria individualità, all’interno di molteplici e multivoche Sicilie, e la volontà di palesare esageratamente quell’individualità, indossando e sfoggiando di continuo un caleidoscopico ventaglio di maschere.

Dalla cognizione di questo dialogo tensivo tra le due opposte trazioni appena descritte, deriva il «fregolismo del *tragediatore* [...], il teatro umoristico della sicilianità dialettica» presente nelle opere di Camilleri. Anche l’umorismo siciliano deve la propria peculiarità a una matrice identitaria ben diversa da molte altre identità locali sparse nella penisola italiana. La comicità degli isolani, infatti, scaturisce dalla cognizione di una condizione di separatezza e costituisce un valido metodo non solo per conoscere sé stessi, ma anche per analizzare criticamente il mondo circostante. La vita quotidiana si teatralizza, insieme ai più atavici e irrisolti problemi socioeconomici, quali la presenza sul territorio siciliano di Cosa Nostra, o alle questioni di natura identitaria, come la diffusione di una mentalità di impianto mafioso. Ed è proprio quella «*forma mentis*, quella cultura del sospetto» il segno distintivo dei gialli camilleriani. La mafia in sé, pur assumendo un ruolo centrale nei romanzi di Montalbano, non viene rappresentata nella sua ferocia, ma piuttosto esercita un forte ascendente

¹¹⁹ Tuttavia, va segnalato che anche «l’Autore» si sente, in qualche modo, ostaggio della sua creazione. Nella conversazione con Lodato (2002, p. 325), infatti, Camilleri afferma: «“Dottore, quest’estate esce un altro Montalbano, vero?”. Mi sento prigioniero. Come quegli attori, poveracci, che fanno una volta un personaggio, gli viene bene, e tutta la vita faranno quel personaggio».

sulla mentalità comune da cui si generano le azioni criminali, le quali spesso hanno natura irrazionale o esistenziale. La mafia è insomma «una falsa pista, collabora alla messa in scena del tragediatore e alla commedia dell'identità e dello scambio [...] [e] genera un'isteria comica anche quando le conseguenze sono tragiche» (Borsellino, 2002, p. XXIV). Si tratta di una forma di messinscena che trova in Pirandello il suo indiscusso iniziatore (Borsellino, 2004, p. 48) e che, nelle opere di Camilleri, riacquista slancio e tonicità.

La concezione del suo umorismo, infatti, discende da quella pirandelliana: il ricorso a un'ironia «intelligente quanto dissacrante» (Pistelli, 2003, p. 47) consente, da un lato, di attenuare e diluire la tragicità degli eventi della realtà contemporanea, e, dall'altro, di promuovere la riflessione critica su quegli stessi eventi. È questa la realizzazione del pirandelliano «sentimento del contrario» operata da Camilleri. In linea con la lezione del suo più illustre predecessore, egli è capace di provocare nei lettori l'avvertimento di un retrosapore amaro, anche nelle occasioni in cui il tragico scivola nel grottesco.

Nella *Forma dell'acqua*, ad esempio, la descrizione dei traffici illegali che si svolgono alla mannara è connotata da una ironia molto pungente. In quel luogo, infatti, è stato messo in piedi un attivissimo:

mercato specializzato in carne fresca e ricca varietà di droghe sempre leggere. La carne fresca in maggioranza proveniva dai paesi dell'est, finalmente liberati dal giogo comunista che, come ognuno sa, negava ogni dignità alla persona umana: tra i cespugli e l'arenile della mannara, nottetempo, quella riconquistata dignità tornava a risplendere. Non mancavano però femmine del terzo mondo, travestiti, transessuali, femminelli napoletani e viados brasiliani, ce n'erano per tutti i gusti, uno scialo, una festa (FA, p. 12).

Allo stesso modo, nel *Ladro di merendine*, l'intolleranza manifestata dalla vedova del signor Lapecora nei confronti di Karima, la donna tunisina madre di François, è commentata dal commissario con un'ironia antifrastica, che fa sorridere il lettore, ma ne provoca anche la riflessione sul tema del razzismo:

«[...] due bollette dell'ufficio: la luce, duecentoventimila lire e il telefono trecentottantamila lire! Ma non era lui che telefonava, sa? A chi aveva da telefonare? Era quella buttana tunisina che telefonava, sicuro, macari ai parenti suoi in Tunisia. E stamattina m'è arrivata questa. Va a sapiri che gli aveva messo in testa quella grandissima troia che praticava e quello stronzo di me' marito la stava a sèntiri!».

Elevato, il grado di pietas della signora Antonietta Palmisano vedova Lapecora (LM, p. 88).

Nel romanzo *La voce del violino*, invece, Montalbano visualizza mentalmente l'immagine di un uomo, Maurizio, il quale, dopo essere stato colpito, era riuscito a scagliare la propria scarpa contro gli aggressori: un gesto che al commissario appare «a un tempo comico e disperato di un povirazzo

braccato» (VV, p. 123). Un'immagine che si colora di toni cupi, non appena, poche pagine dopo, Montalbano ammette: «Quando il Questore m'ha convocato per darmi l'ordine di non indagare più sull'omicidio Licalzi, io ho ceduto all'orgoglio. Non ho protestato, non mi sono ribellato, gli ho lasciato capire che poteva andarsene a pigliarlo nel culo. E così mi sono giocato la vita di un uomo»; ma poi, subito dopo, il commissario riesce di nuovo a «tramutare la commozione in ironia» (VV, p. 124). Nello stesso romanzo, inoltre, è possibile rintracciare uno dei classici *topoi* dell'umorismo pirandelliano – ma presente anche in una memorabile sequenza della *Coscienza di Zeno* –, ovvero quello che ha a che fare con le cerimonie funebri. Montalbano, infatti, si presenta al funerale di una persona che non conosce, accorgendosi soltanto alla fine dello «scangio»:

«Scusi, signora, di chi è questo funerale?».
 «Del povero ragioniere Pecoraro. Pirchi?».
 «Credevo fosse della signora Tamburrano».
 «Ah. Quello però l'hanno fatto alla chiesa di Sant'Anna».
 Per arrivare a piedi alla chiesa di Sant'Anna ci mise un quarto d'ora quasi di corsa. [...] E così tutto era stato inutile (VV, pp. 14-15).

Anche nell'*Odore della notte*, l'uso del termine «Minchiatel», conio “montalbaniano” per indicare gli indici della Borsa, genera il riso del lettore; ma, in effetti, la riflessione in cui risulta inserito è tutt'altro che divertente:

«Minchia. Tutta colpa della televisione» fece Montalbano.
 «Che c'entra la televisione?».
 «C'entra. Non c'è telegiornale che non ti tempesti con la Borsa, il Nasdaq, il Dow Jones, il Mibtel, la Minchiatel... La gente s'impresiona, non ci capisce niente, sa che si rischia ma che si può guadagnare e si getta tra le braccia del primo imbrogliatore che passa: fai giocare macari a mia, fammi giocare... Lasciamo perdere» (ON, p. 31).

E più avanti, nello stesso romanzo, si rintraccia una implicita ironia sul sistema viario della Sicilia: «Al ritorno pigliò l'altra strata e quindi invece di metterci quattro ore e mezza ce ne mise solamente tre abbondanti». Anche in questo caso, l'avverbio «solamente», che cozza in modo palese con la durata effettiva del viaggio (tre ore abbondanti), fa sorridere chi legge, ma stimola anche a interrogarsi sulle effettive condizioni delle vie di comunicazione stradale presenti in Sicilia.

Secondo Jurisic (2012b), l'umorismo camilleriano, che induce alla riflessione attraverso il riso, rappresenta la «diretta filiazione di quello pirandelliano. Non [...] una pallida copia in carta carbone ma la sua logica evoluzione». Il merito di Camilleri risiede nell'aver saputo cogliere con sensibilità una certa *Stimmung* culturale e letteraria contemporanea, esattamente come, a suo tempo, aveva fatto Pirandello in passato. Jurisic nota anche che le variazioni sul tema del comico in Camilleri, a causa delle quali egli è stato spesso tacciato di superficialità o eccessiva leggerezza, si ricollegano alla più

alta tradizione letteraria italiana, che dai siciliani Verga e Pirandello, passando per Capuana e Brancati, arriva a Sciascia.

Sebbene manchino, nei suoi romanzi, le «contaminazioni col tragico che determina il *pathos* dell'umorismo pirandelliano», Camilleri condivide con Pirandello la medesima «coscienza del comico» (Borsellino, 2002, p. XVI). Non solo: dall'autore di *Uno, nessuno e centomila* discende la concezione camilleriana di una realtà contorta e plurale, ambigua e «figlia del relativismo» (Jurisic, 2011, p. 176), imprevedibile e alienante, con la quale i personaggi, in particolare Montalbano, si rapportano in maniera problematica, e all'interno della quale è arduo rintracciare verità certe e univoche. La tortuosità del reale è rappresentata narrativamente attraverso alcune figurazioni simboliche, anch'esse di ascendenza pirandelliana, come l'ulivo saraceno, che compare in più di un romanzo del nostro corpus, *Il cane di terracotta*, *La gita a Tindari* e *L'odore della notte*. Con i suoi rami inestricabilmente intrecciati, l'ulivo riproduce l'intricato groviglio della realtà contemporanea. E quest'albero, con cui Pirandello aveva «risolto tutto» a conclusione dei *Giganti della montagna* (e più in generale, come chiosa Sciascia, della sua vita), è assunto a mitologema anche della narrativa camilleriana.

Secondo l'interpretazione sciasciana, Pirandello aveva eletto l'ulivo saraceno come «simbolo di un luogo, [...] della sua memoria, della Memoria» (Sciascia, 1989/1991, p. 489), non a caso con l'iniziale maiuscola. Come chiarisce Giuseppe Marci (2018c, p. 115), «Sciascia coglie il potenziale di quell'ultima immagine di Pirandello, la interpreta e la consacra dandole un nuovo valore, impiegandola per *alludere* [...] “al luogo fisico e alla sua memoria culturale, insomma allo sfondo paesistico, antropologico, letterario”». L'emblema narrativo dell'ulivo saraceno viene da Camilleri «ristilizzato» (ivi, p. 116), caricato di aspetti inediti, ma non rinuncia all'impronta originaria assegnata da Pirandello e dalla successiva tradizione letteraria siciliana.

Comparso per la prima volta nella *Stagione della caccia*, romanzo storico-civile del 1994, l'ulivo saraceno fa la sua apparizione nel ciclo di Montalbano due anni dopo, nel giallo *Il cane di terracotta*, datato 1996. Ma se, fino ad allora, le occorrenze del termine «olivo» (o «ulivo») rivelano un uso dell'espressione in qualità di banale fitonimo, nel quinto romanzo della serie, *La gita a Tindari* (2000), prende avvio la metamorfosi dell'albero in 'personaggio' di spicco di tutta la narrativa gialla di Camilleri.

L'ulivo nella *Gita a Tindari* è una figura animata, che ha subito una mutazione di tipo zoomorfico, con i rami simili a serpenti aggrovigliati, e istituisce con Montalbano un vero e proprio legame, poiché gli si propone come luogo di requie e di riparo, presso il quale il protagonista può finalmente concedersi un momento di riflessione sugli avvenimenti e provare a ragionare su di essi, per rintracciarne il senso:

I rami più bassi strisciavano e si contorcevano terra terra, rami che, per quanto tentassero, non ce la facevano a isarsi verso il cielo e che a un certo punto del loro avanzare se la ripinsavano e decidevano di tornare narrè verso il tronco facendo una specie di curva a gomito o, in certi casi, un vero e proprio nodo. Poco dopo però cangiavano idea e tornavano indietro [...]. E, nel tornare narrè, i rami seguivano una direzione diversa dalla precedente. Erano in tutto simili a scorsoni, pitoni, boa, anaconda di colpo metamorfosizzati in rami d'ulivo. [...] Montalbano, quando non aveva gana d'aria di mare, sostituiva la passata lungo il braccio del molo di levante con la visita all'arbolo d'ulivo. Assittato a cavasè sopra uno dei rami bassi, s'addrumava una sigaretta e principiava a ragionare sulle facenne da risolvere. Aveva scoperto che, in qualche misterioso modo, l'intricarsi, l'avvilupparsi, il contorcersi, il sovrapporsi, il labirinto insomma della ramatura, rispecchiava quasi mimeticamente quello che succedeva dintra alla sua testa, l'intreccio delle ipotesi, l'accavallarsi dei ragionamenti (GT, pp. 97-98).

In questo romanzo, l'ulivo rappresenta un elemento talmente rilevante che, come rammenta Giovanni Capecchi (2000, pp. 71-72), l'autore aveva ipotizzato «un titolo come *L'albero della ragione*». L'ulivo offre al commissario lo spunto (l'illuminazione) per giungere alla soluzione di entrambi i casi che sta seguendo, apparentemente slegati, ma in realtà originatisi dallo stesso ceppo, e lo aiuta a sbrogliare la matassa attraverso la riflessione e il conseguente ragionamento. Queste le parole di Camilleri:

Gli vennero a mente alcune parole. «C'è un olivo saraceno, grande... con cui ho risolto tutto». Chi le aveva dette? E che aveva risolto l'albero? Poi la memoria gli si mise a foco. Quelle parole le aveva dette Pirandello al figlio, poche ore prima di morire. E si riferivano ai *Giganti della montagna*, l'opera rimasta incompiuta. Per una mezzorata se ne stette a panza all'aria, senza mai staccare lo sguardo dall'arbolo. [...] L'occhio gli si fissò su tre grossi rami che per breve tratto procedevano quasi paralleli, prima che ognuno si lanciasse in una sua personale fantasia di zigzag improvvisi, ritorni narrè, avanzamenti di lato, deviazioni, arabeschi. [...] Spostando la testa e taliando con attenzione fatta ora più viva, Montalbano s'addunò che i tre rami non nascevano indipendenti l'uno dall'altro, [...] ma pigliavano origine dallo stesso punto, una specie di grosso bubbone rugoso che sporgeva dal tronco (GT, pp. 204-205).

E poco dopo, dialogando con Augello:

«Tu lo sapevi già» disse.

«Che cosa?».

«Che la macchina che seguiva il pullman era quella di Sanfilippo. Lo sapevi prima che Catarella ti desse il pizzino».

«Sì» ammise il commissario.

«E chi te l'aveva detto?».

«Un arbolo, un ulivo saraceno» sarebbe stata la risposta giusta, ma a Montalbano mancò il coraggio (GT, p. 217).¹²⁰

¹²⁰ Il ruolo centrale dell'albero nello scioglimento dell'indagine è ribadito da Montalbano nelle pagine seguenti: «“Ma allora il professore ci trase?” spiò Augello sbalordito. “Ci trase, ci trase” fece Montalbano. “E chi te l'ha detto?”. Un albero, un ulivo saraceno, sarebbe stata la risposta giusta. Ma Mimi l'avrebbe pigliato per pazzo» (GT, p. 279).

Nel romanzo *L'odore della notte*, questo albero, tipico della vegetazione mediterranea, viene antropomorfizzato. Qui, l'«aulivo saraceno», abbattuto per far posto alla costruzione di un patio in una villetta abusiva, è definito da Camilleri «agonizzante», simile a un «moribondo» (ON, p. 54). L'albero non rappresenta più soltanto un pacifico spazio, idoneo ad accogliere i pensieri del protagonista, ma accresce il proprio valore iconico, divenendo l'emblema di questioni più generali (e universali) che attengono alla storia, alla natura e alla memoria di un intero popolo, e non più esclusivamente del singolo individuo. Vittima sacrificale dei 'demoni' della modernità, l'ulivo rappresenta simbolicamente un baluardo identitario (oltre che culturale, anche linguistico, come comprova il ricorso alla versione dialettale dell'espressione) da tutelare e da opporre all'oblio omologante della società contemporanea:

[...] addecise di girare e andarsi a fare passare la 'mbriacatura tra i rami dell'arbolo che era da quasi un anno che non andava a trovare. Sterzò a destra per imboccare il viottolo e subito ebbe la 'mprissioni d'aver sbagliato, in quanto al posto della stratuza di campagna ora c'era una larga striscia asfaltata. Forse aveva scangiato un cartellone per un altro. Tornò a marcia indietro e andò a sbattere contro uno dei sostegni del cartellone che s'inclinò pericolosamente. FERRAGUTO MOBILI MONTELUSA. Non c'era dubbio, il cartellone era quello. Ritornò sull'ex viottolo e dopo un centinaio di metri si venne a trovare davanti alla cancellata di una villetta appena appena finita di costruire. Non c'era più la casuzza rustica, non c'era più l'aulivo saraceno (ON, p. 53).

L'albero, dunque, assume anche la funzione di monito contro l'appiattimento e il livellamento promossi dalla globalizzazione dei costumi e delle culture, esattamente come accadeva nelle opere di Sciascia e, prima ancora, di Pirandello. L'«aulivo» è infatti «saraceno», testimone della storia siciliana, eredità (antica e, al contempo, *vivente*) della dominazione araba, che ha lasciato profonde tracce nella cultura dell'isola.¹²¹ L'«aulivo saraceno» di Camilleri appartiene a quella folta schiera di «oggetti di culto, reliquie, icone, di valore affettivo più che funzionale, ritrovati o esibiti per devozione alla memoria di quel *genius loci*» particolarissimo, che aleggia sull'isola (Borsellino, 2002, p. XVIII). Può considerarsi un discendente diretto dell'ulivo pirandelliano, che, filtrato dalla lezione interpretativa di Sciascia, è tanto un luogo di metamorfosi, quanto una sede della memoria identitaria della Sicilia.¹²²

¹²¹ Per una panoramica del ruolo dell'ulivo saraceno all'interno dell'intera produzione letteraria di Camilleri cfr. Marci, 2018c, pp. 109-125.

¹²² Sulla stratificazione identitaria che riguarda tutte quelle regioni che affacciano sul Mediterraneo e, in particolare, la Sicilia, si leggano le affermazioni di Braudel (1985/2017, pp. 252, 257): «Se [...] ciascuna dominazione ha lasciato la propria traccia, nessuna ha completamente sepolto o cancellato le precedenti: qualunque spaccato abbastanza profondo restituisce tale eccezionale stratigrafia della storia e fa emergere le permanenze che danno origine a ciascun *genius loci*. [...] E che dire poi della Sicilia, [...] dove, dopo l'arrivo dei sicani, che erano italici provenienti dal Nord, si sono incontrati e affrontati greci, cartaginesi e romani, bizantini, musulmani e normanni, angioini e catalani? È sempre stata una colonia [...]. Ogni occupante ha preso il posto, ancora caldo, del predecessore, e la cattedrale di Palermo si è insediata nella grande moschea, come quella di Siracusa nel tempio di Atena. A tutti gli stranieri che l'hanno percorsa l'isola deve la sua eccezionale ricchezza di monumenti, e soprattutto alla Grecia [...]: è nell'Italia meridionale e in Sicilia che l'Europa

La salvaguardia della memoria identitaria siciliana passa anche, nei romanzi del ciclo di Montalbano, attraverso la rievocazione concretissima delle tradizioni popolari, dalla ritualità dei gesti e dei comportamenti alla sapiente arte culinaria. La policromia identitaria siciliana funge da nutrimento per la narrazione e da serbatoio per le diverse «esperienze espressive» (De Mauro, 2015, p. 29) sperimentate nel tempo da Camilleri. E a proposito delle variegata modalità espressive a cui lo scrittore ricorre nei suoi romanzi gialli, come ha acutamente notato da Tullio De Mauro, «la prosa di Camilleri è davvero un racconto nel senso primo di racconto orale. È lo spartito scritto di una narrazione parlata», il cui ritmo deriva dalla «capacità di escursione tra livelli e tradizioni linguistiche diversi, tra il sempre più vario italiano d'oggi e le diverse realtà dialettali che pigmentano la sua prosa» (*ibid.*).¹²³

In particolare, il personaggio di Montalbano, come il suo creatore (e come il narratore), è in grado di muoversi con destrezza e senza soluzione di continuità lungo l'intero *continuum* che dal dialetto arriva all'italiano, sfruttando appieno le potenzialità offerte dalle varietà dialettali e dagli usi linguistici della contemporaneità. «Per Camilleri – afferma ancora De Mauro (2015, p. 27) – questo rapporto plurimo con i molteplici usi della dialettalità è l'humus cui attinge forza per la sua narrazione più matura. Sta qui la ramificata radice dell'identità di cui è consapevole». Una consapevolezza che gli deriva anche dall'esempio di Pirandello e, nello specifico, dalla sua riduzione dialettale del dramma satirico di Euripide (*'U Ciclopu*), risalente al 1918. In quell'occasione, Pirandello operò specifiche scelte linguistiche che includevano una variegata gamma di registri: l'idioma vernacolare contadino, più arcaico, assegnato al personaggio del Ciclope; il dialetto cittadino, parlato da Sileno; e un vocabolario mescolato, frutto dell'alternanza tra fenomeni di italianizzazione e di dialettizzazione, a caratterizzare il personaggio di Ulisse.¹²⁴

Lo scrittore empedoclo, insomma, registra, metabolizza e rielabora la lezione dei più grandi maestri della lingua letteraria in Italia, proponendo nei suoi testi un linguaggio indubbiamente innovativo, ma allo stesso tempo di «lunga durata» (Lo Piparo, 2015, p. 32). Sul fronte dei dialetti, infatti, non sono pochi nel corso dei secoli gli esempi di uso scritto (letterario e non) delle varietà idiomatiche locali disseminate sul territorio italiano. Dalle trascrizioni cinquecentesche della lingua

erudita riscopre, nel Settecento, l'architettura greca. L'antica civiltà rurale, però, [...] si mostra tenacemente ribelle, sia di fronte al potere di Roma sia di fronte a quello di Napoli, a qualsiasi "modernizzazione" imposta dallo Stato».

¹²³ È d'obbligo qui il rimando a Verga: se Giovanni Nencioni (1988, p. 42), nel suo studio su *I Malavoglia*, attribuisce la «grande memorabilità» di quest'opera proprio alla sua «partitura musicale», al ritmo cadenzato ottenuto anche soltanto grazie a un sapiente uso dei mezzi di interpunzione, anche Mauro Novelli (2002, p. LXXIV), a proposito della prosa camilleriana, sostiene che «sapendo quanto basilare sia la punteggiatura per rendere gli effetti focalizzanti che la voce affida all'intonazione, Camilleri si accontenta di una virgola ben piantata, tuttavia bastante a suggerire un accento di frase dall'inconfondibile striatura sicula».

¹²⁴ Ma il debito contratto da Camilleri nei confronti di Pirandello oltrepassa i confini dello spazio linguistico, e si insinua nella caratterizzazione del personaggio protagonista, Montalbano, siciliano tanto di terra (si pensi al suo legame con l'albero di ulivo) quanto di mare (si pensi alle nuotate mattutine, che rinfrescano il commissario dai suoi crucci quotidiani).

parlata in alcuni testi ufficiali, fino ad arrivare al siculo-toscano usato da Nino Martoglio nel Novecento (in seno al suo *San Giovanni Decullatu*, del 1908), sembra rimasta inveterata la massima dantesca che vede il dialetto come «un insieme non gerarchico di varietà, *in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla*» (ivi, p. 40). O, per citare le parole usate da Pirandello nel suo saggio *Dialettalità*, del 1921, come il «vero e unico idioma» esistente in Italia.

A ogni modo, la questione relativa alle scelte linguistiche compiute da Camilleri è particolarmente complessa, e va collocata in un quadro più ampio, ovvero quello che riguarda lo sviluppo della cosiddetta «neodialettalità»¹²⁵ nel campo della narrativa italiana contemporanea – figlia, come abbiamo per sommi capi illustrato, di una tradizione letteraria plurilinguista ben consolidata.

II.2 Un alfiere della «neodialettalità»: Andrea Camilleri e l'idioma locale nel ciclo di *Montalbano*

Da sempre, la reale dimensione linguistica italiana è contraddistinta da un marcato grado di varietà e polimorfia. Tale peculiarità ha incentivato e sostenuto la diffusione, in campo letterario, di fenomeni di mescolanza e commutazione tra codici diversi, lingua e dialetto, come dimostrano gli esempi poc'anzi citati, da Dante a Martoglio e oltre. Ma è nel terreno della narrativa contemporanea che si registra un significativo aumento della presenza di commistioni tra italiano e dialetti. Le ragioni e gli intenti retrostanti alla propensione, comune a molti prosatori di oggi, verso il recupero e la rivalorizzazione del dialetto in letteratura risiederebbero anzitutto, secondo Pietro Trifone (2014, p. 1200), nella «volontà [...] di vivacizzare e rinvigorire un uso medio nazionale appiattito sui modelli ripetitivi e incolore dell'imperante codice televisivo e dei suoi derivati».

Per comprendere come si è giunti alla situazione attuale è necessario fare un passo indietro, e retrocedere agli anni post-risorgimentali della storia d'Italia. Gli effetti dell'unificazione geopolitica del territorio italiano, infatti, hanno riguardato anche la situazione sociolinguistica della neonata nazione, che proprio in quegli anni inizia (sebbene lentamente) a mutare il proprio assetto. L'opera di industrializzazione, gli spostamenti dal Meridione d'Italia verso il più avanzato Nord, o dalle campagne verso le città; la leva obbligatoria istituita negli anni dei due conflitti mondiali e, nel dopoguerra, l'obbligo scolastico; la diffusione, nella seconda metà del secolo scorso, dei *mass-media* (*in primis* radio e televisione): sono tutti fattori che hanno favorito il contatto tra italiano e dialetti,

¹²⁵ L'espressione è stata introdotta da Antonelli (2006, p. 98) a proposito dello stile del romanzo *Westwood dee-jay* di Marco Franzoso, ricco di espressioni appartenenti al linguaggio "giovanile", le quali risultano dialettizzate sul piano fonomorfologico.

con l'effetto di promuovere il meccanismo, tuttora vigente, di collimazione e co-occorrenza di questi due poli antipodici del *continuum* linguistico. Gli esiti del processo appena descritto sono sintetizzabili nella nascita di dialetti italianizzati, varietà regionali di italiano, e di casi di mistilinguismo e commutazione di codice.¹²⁶ L'alternanza di lingua e dialetto – stante la diversità nei gradi di realizzazione, i quali dipendono da variabili riguardanti i singoli parlanti (come l'età anagrafica, il livello di scolarizzazione, le condizioni socioeconomiche, i contesti e i canali nei quali si realizza la comunicazione) – rappresenta la cifra caratteristica del repertorio dei parlanti italiani di oggi.

In Italia, all'interno del quadro sociolinguistico odierno, il dialetto si presenta come una varietà diafasica, legata dunque al contesto comunicativo, alla materia della conversazione e alle relazioni che sussistono tra gli interlocutori. È dunque una lingua adoperata nell'ambiente familiare, per trattare temi e questioni del quotidiano, come confermano i dati del report redatto nel 2015 dall'ISTAT sull'uso della lingua italiana e dei dialetti, che possono offrire un interessante spunto di riflessione. Oltre a essere chiaro che il ricorso al dialetto è significativamente maggiore nella comunicazione con parenti o amici – e, viceversa, diminuisce drasticamente, a favore dell'italiano, nelle comunicazioni formali con estranei –, dal report è possibile ricavare informazioni utili sulla curva relativa alla diffusione dell'italofonia, della dialettologia e del *mix* di italiano e dialetto presso la popolazione italiana, dagli anni Ottanta al 2015.¹²⁷ Dall'analisi dei dati emerge che l'abitudine di

¹²⁶ Cfr. De Mauro, 2014, pp. 111-132; Ala-Risku, 2016, pp. 66-67.

¹²⁷ Il campione è costituito da un totale di circa ventisei milioni e trecentomila individui, con età superiore ai sei anni. In quasi trent'anni, è sensibile l'aumento percentuale di coloro che ricorrono esclusivamente all'italiano anche nei contesti familiari: si passa dal 41,5% a quasi il 46%; lo stesso si dica per il calo del dialetto, che decresce di quasi 18 punti percentuali nelle conversazioni in famiglia (dal 32% del 1987-1988 al 14,1 % del 2015), e di oltre 14 punti percentuali nella comunicazione con gli amici (dal 26,6 degli anni Ottanta al 12,1 del 2015). Tuttavia, va osservato che le variazioni più significative, sia nell'aumento dell'italianizzazione sia nella diminuzione della dialettizzazione dei parlanti, si registrano a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e la metà dei Novanta (con +3 punti percentuali circa a favore dell'uso dell'italiano, e quasi -5 punti percentuali a discapito del dialetto). Invece, nel ventennio 1995-2015, la crescita dell'italianizzazione si attesta su valori piuttosto costanti (e anche piuttosto esigui, visto che oscillano tra +0,3/+0,4 punti percentuali, con l'eccezione di +1,4 tra il 2000 e il 2006), e la decrescita del dialetto diminuisce (da circa -5 punti percentuali nel periodo 1995-2000, a circa -3 tra 2000 e 2006, a poco meno di -2 nell'arco di tempo 2006-2015): in breve, dunque, potremmo dire che l'uso dell'italiano tra 1995 e 2015 risulta in moderata crescita, e che il ricorso al dialetto, sebbene stia seguendo una parabola discendente, decresce sempre di meno. Ma un dato sicuramente ancor più sintomatico dello *status* sociolinguistico della penisola è quello relativo all'uso misto di italiano e dialetto. Significative perdite si rilevano nel terreno della comunicazione con estranei; colpisce però ciò che i dati riportati a proposito dei contesti familiari e amicali. Dalla fine degli anni Ottanta agli inizi del Nuovo Millennio, infatti, il contemporaneo uso dei due codici linguistici presso i parlanti italiani cresce di ben 8 punti percentuali (+4 punti percentuali circa tra 1987/1988 e 1995; e poco meno di cinque punti percentuali tra 1995 e 2000), molto più di quanto si verifica, nello stesso lasso di tempo, per l'uso esclusivo dell'italiano. E anche quando, nel 2006 e nel 2015, le indagini ISTAT registrano un calo di questa tendenza, si può constatare come si tratti di una diminuzione irrisoria, per un totale di -0,7 punti percentuali in quindici anni. Cfr. https://www.istat.it/it/files/2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf (consultato in data 07/01/2021). Il fenomeno della costante crescita della coesistenza (e della alternanza) di italiano e dialetto tra anni Novanta e Duemila va ricondotto a cause di natura sociolinguistica e politica. Da un lato, infatti, è proprio a partire dal 1990, con l'italianizzazione di massa ormai conclusa, che i parlanti italiani iniziano a dichiarare nei sondaggi (come quelli condotti dall'ISTAT) di parlare dialetto – uso che, in tempi meno recenti, veniva considerato una forma di retaggio culturale e di cui ci si vergognava. A incentivare (e 'assolvere' da un punto di vista socioculturale) l'uso degli idiomi

alternare italiano e dialetto all'interno di uno stesso atto comunicativo (perlopiù informale) è largamente diffuso presso i parlanti italiani, così che è possibile considerare la cosiddetta commutazione di codice «come un membro a pieno titolo del repertorio [della] comunità» italiana (Berruto 1995, p. 62). Dunque, come membro riconosciuto del repertorio linguistico italiano, l'uso misto di italiano e dialetto va ritenuto (e legittimato) come una vera e propria «varietà di lingua» (ivi, p. 63).¹²⁸ Da ciò ha origine la logica conseguenza che sussistono, in Italia, frequenti situazioni di bilinguismo, ovvero che i parlanti sono competenti nell'uso di due diversi codici linguistici: italiano e dialetto. Nel corso dei decenni, la situazione del bilinguismo in Italia si è evoluta. Negli anni Sessanta, in seguito alla scolarizzazione e al progresso economico, che hanno reso l'italiano una lingua nazionale, nelle varie aree della penisola si riscontravano prevalentemente forme di «bilinguismo con diglossia»: i parlanti, cioè, consideravano l'italiano la varietà più 'nobile' del proprio repertorio linguistico, alla quale però ricorrere perlopiù nella comunicazione scritta (formale e ufficiale). Successivamente, con lo sdoganamento dei dialetti, si è passati ad avere una situazione di «bilinguismo con dilalia», per cui «entrambe le varietà [sono risultate] impiegate/impiegabili nella conversazione quotidiana e con uno spazio relativamente ampio di sovrapposizione» (Berruto, 1993, pp. 5-6).

In effetti, la promozione dell'italiano come lingua esclusiva della comunicazione attuata a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso non ha sortito appieno, a discapito delle aspettative, l'effetto sperato di realizzare una italoфонia diffusa su tutto il territorio nazionale. Come ha notato Gaetano Berruto (1987; 1995), dal 1861 a oggi si registra, nel contesto sociolinguistico italiano, il passaggio «dalla diglossia dell'*élite* al bilinguismo delle masse» (Ala-Risku, 2016, p. 67). Ciò significa che, mentre, in passato, tra le lingue (italiano e dialetto) a disposizione dei parlanti appartenenti a classi socioeconomiche più elevate esisteva una relazione di tipo gerarchico, basata sul livello di 'prestigio' di ciascuna lingua, oggi, un'alta percentuale dell'intera popolazione italiana si dimostra competente nell'utilizzo di entrambe le lingue, ricorrendo alternativamente all'una o all'altra.

Se, a livello sociolinguistico, il tentativo di imporre dall'alto lo sradicamento dei dialetti in favore di una lingua comune nazionale ha ottenuto come risultato anche l'instaurarsi di una

locali interviene inoltre la legge 482/1999 sulle minoranze linguistiche, che, promuovendo la valorizzazione di usi, costumi e tradizioni locali, ha incoraggiato anche il recupero delle parlate dialettali autoctone.

¹²⁸ È forse utile richiamare i concetti di «varietà di lingua» e «repertorio linguistico» nell'accezione di Berruto (1995, pp. 63, 65, 70): «Ciò che individua una varietà di lingua è il co-occorrere, il presentarsi assieme, di certi elementi, forme e tratti di un sistema linguistico e di certe proprietà del contesto d'uso: dal punto di vista del parlante comune una varietà di lingua è infatti designabile come il modo in cui parla un gruppo di persone o il modo in cui si parla in date situazioni»; invece, «il repertorio linguistico di una comunità è l'insieme delle varietà di lingua e dialetto simultaneamente disponibili alla maggior parte dei parlanti di quella comunità, in un certo periodo di tempo; [...] il concetto di repertorio linguistico non va semplicisticamente inteso come una mera somma lineare di varietà di lingua, ma comprende anche, e in maniera sostanziale, i rapporti fra di esse e i modi in cui questi si atteggiavano, la loro gerarchia e le norme di impiego».

condizione di bilinguismo, appare comunque indiscutibile la diffusa propagazione dell'italiano presso tutti gli strati della popolazione. In campo letterario, invece, la risposta degli scrittori contemporanei risulta di segno, se vogliamo, ancora più 'reazionario'. Secondo Nicola De Blasi (2010, p. 364), la percezione della crisi dei dialetti, causata dai mutamenti sociali portati dall'età contemporanea, avrebbe determinato una:

imprevista fortuna letteraria dei dialetti, che, in quanto lingue di un mondo scomparso [...], sono sembrati strumenti adeguati all'espressione di un disagio esistenziale vissuto come dramma personale e collettivo. *Topos* novecentesco è quindi il recupero delle parole perdute nell'esperienza personale degli autori più che nella realtà [...]. Il senso di perdita ha indotto i poeti a riscoprire i dialetti nativi, spesso di centri piccoli o piccolissimi.

In campo poetico, non è difficile individuare tra le varie correnti che hanno attraversato la lirica novecentesca, accomunate dall'impiego del dialetto, la tendenza al soggettivismo, per cui l'idioma natio si configura come la lingua dell'io lirico, personale e atemporale. Si pensi ai sonetti in romanesco di Trilussa, oppure a Delio Tessa, che nei suoi componimenti ricorre al dialetto milanese; o ancora ad Andrea Zanzotto, il quale non soltanto sfrutta il dialetto del suo borgo natale, Pieve di Soligo, nel trevigiano, ma dimostra un'attenta sensibilità metalinguistica, rendendo il dialetto oggetto stesso del suo poetare.¹²⁹

Spostandoci nel terreno della prosa novecentesca, la fortuna dei dialetti va direttamente collegata alla storia evolutiva del romanzo, formula narrativa tradizionalmente aperta, fin dalla sua nascita nel XIX secolo, all'uso delle diverse varietà linguistiche presenti sul territorio nazionale. Secondo Vittorio Coletti (2016, p. 18), le varietà regionali messe a disposizione dalla lingua italiana rappresenterebbero una sorta di «reddito sicuro» per i prosatori contemporanei, poiché consentono loro, da un lato, di documentare «un tratto di verità storico linguistica» della propria nazione e, dall'altro, di dimostrare la propria «bravura [...] (si ricordi che anche per imitare nello scritto i regionalismi, le devianze normative, l'informale occorre un'arte)».

Eppure, rivolgendo lo sguardo ai primi anni del Novecento, esauritasi la spinta veristica, si rileva il tentativo di molti narratori italiani (tra i quali Ippolito Nievo e Italo Svevo) di ricorrere all'uso di una lingua media nei propri romanzi. L'esigenza di un ritorno ai dialetti viene nuovamente avvertita intorno alla metà del secolo, quando, a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta, la ventata neorealista sollecita i prosatori contemporanei – che intendono trattare in letteratura i problemi e le fratture dell'Italia del dopoguerra – a «scavare negli strati sociali e regionali della lingua» (Coletti, 2016, p. 19). Si avranno così gli esisti, ben noti, di autori quali Cesare Pavese, Beppe Fenoglio o Carlo Levi.

¹²⁹ Su questo argomento cfr. il volume di Franco Brevini (1999), *La poesia in dialetto: Storia e testi dalle origini al Novecento*.

Una volta conclusa l'esperienza neorealista, la discussione sulle scelte linguistiche all'interno del romanzo si rinfocola nel periodo tra il 1950 e il 1960, e vede opporsi la tesi di Calvino, che suggerisce l'opzione di una lingua media e colta, a quella pasoliniana, la quale, all'opposto, indica la strada del recupero dei dialetti.

Ma sono i romanzi di Carlo Emilio Gadda a offrire il viatico per una terza alternativa. Nelle opere gaddiane, la scelta di miscelare diverse varietà linguistiche connotate in senso diatopico (ma anche diastratico e diafasico) dà origine a una particolare forma di mistilinguismo, ritenuta «espressionistica». Il mistilinguismo di Gadda si propone come obiettivo la mimesi o la parodia, e proviene, come ha notato Dardano (2014, p. 416), dalla «volontà [dell'autore] di rappresentare l'incertezza di una realtà sfuggente e ambigua». All'insegna della preservazione memoriale è invece l'impiego del dialetto in *Libera nos a Malo*, di Luigi Meneghello, un'opera che esce nel 1963, ma guadagna il successo soltanto due decenni più tardi, a riconferma della più generale tendenza, nella narrativa contemporanea, a non scegliere il dialetto come lingua letteraria. Negli anni Settanta riprendono vigore gli orientamenti stilistici favorevoli all'impiego di una lingua media nelle creazioni letterarie in prosa; mentre, negli anni Ottanta, lo sperimentalismo linguistico dei narratori italiani si realizza prevalentemente nell'inserimento di tecnicismi e termini scientifici.

Sul tema degli usi del dialetto in letteratura, la critica italiana ha espresso opinioni non sempre concordi. Se infatti, secondo Cesare Segre (2005) è possibile 'etichettare' i diversi usi in rapporto alla funzione ad essi attribuita, Maurizio Dardano sostiene l'impossibilità di procedere a una loro 'categorizzazione', poiché è molto probabile che, all'interno di una stessa opera, il dialetto assolva a compiti (e ricopra ruoli) di diversa natura.¹³⁰ Salvatore Trovato (2011, pp. 13-15), invece, concentra la propria attenzione sulle cause che hanno determinato l'infiltrazione dei dialetti in letteratura, evidenziandone quattro. Innanzitutto, una motivazione storica:

il corrispettivo parlato della lingua letteraria scritta è stato costituito da dialetti. E con questi gli scrittori d'Italia hanno da sempre dovuto fare i conti per escluderli (istanza puristica) o per accoglierli (istanza antipuristica). L'italiano di base toscana è stato dovunque la lingua appresa sui classici, linguisticamente insufficienti ad esprimere tutta la realtà. I dialetti, viceversa, non hanno mai difettato degli strumenti, sia pure all'interno dei determinati limiti, per comunicare la realtà

Un altro motivo risiederebbe nell'aspirazione, propria di alcuni autori, a una rappresentazione realistica del mondo circostante: «la regione non può essere comunicata senza il coinvolgimento degli

¹³⁰ Cfr. Dardano, 2014, p. 415. Secondo Segre (2005), autori come Pasolini e Fenoglio impiegano il dialetto in funzione sociologica e neorealista; il plurilinguismo di Gadda risulterebbe invece «espressivo»; il dialetto di Fogazzaro avrebbe poi un ruolo «mimetico»; e ancora: in Verga e Pavese si riscontrerebbe un uso del dialetto all'insegna della rappresentazione di un mondo tutto interiore.

strumenti espressivi della regione medesima, strumenti che da sempre sono stati (e in gran parte sono) i dialetti». Ci sarebbe poi una ragione di carattere politico-sociale: «i dialetti possono assumere funzione di rottura e di polemica contro una lingua troppo borghese, che si è poco rinnovata o che appare socialmente sclerotizzata e sclerotizzante o addirittura di classe». Il quarto motivo attiene invece alla soggettività dei singoli prosatori, e riguarda il «gusto espressionistico, che caratterizza tante opere ed autori della storia letteraria italiana, insomma all’“eterna funzione Gadda” di continiana memoria, spesso legato a mode, correnti, ideologie e [...] a scelte personali», e dunque svincolato da motivazioni di natura estetica.

D’altra parte, gli studi di Hermann W. Haller (1996) hanno gettato luce sul periodo compreso tra gli anni Settanta e i primi anni Novanta del Novecento, durante i quali, secondo la critica, si assisterebbe al declino della dialettalità in letteratura. Haller ha dimostrato che il dialetto, sebbene in misura più ridotta, continua a essere utilizzato per scopi letterari, e che inoltre, proprio in questi anni, esso subisce una mutazione interna, trasformandosi da veicolo per il vagheggiamento di un mondo ancestrale o per la riproduzione mimetica dell’ambiente circostante in uno «strumento espressivo idiolettico». Secondo Haller, è dunque possibile tracciare un *continuum* dell’uso del dialetto in letteratura, i cui poli estremi sarebbero rappresentati dall’espressivismo e dall’espressionismo. Nelle opere “espressiviste” la dialettalità contribuisce più che altro a rendere vitale la prosa; nei romanzi all’insegna dell’espressionismo, invece, il ricorso al dialetto risulta fondamentale per la realizzazione di un più marcato plurilinguismo, che pure può assumere gradazioni diverse («dalla mimesi linguistica fino al preziosismo, all’esasperazione linguistica e al *pastiche*»). A metà strada tra gli estremi si colloca l’«“espressivismo/espressionismo”», cui possono ricondursi quelle opere letterarie in cui «la componente dialettale si manifesta nei linguaggi settoriali particolari, dove concorre all’abbassamento linguistico tramite l’immissione di diversi registri parlati, dall’italiano colloquiale-famigliare a quello popolare, da quello eufemistico-volgare a quello gergale» (Haller, 1996, p. 606).¹³¹

Ai nostri giorni, il ricorso alla dialettalità per scopi letterari risulta particolarmente diffuso. Il recupero del dialetto appare agli scrittori di oggi funzionale alla rievocazione di «un altro tempo e un’altra mentalità» (Dardano, 2010, p. 178), e rappresenta una cifra stilistica peculiare della letteratura italiana contemporanea, una sorta di insegna identitaria che la distingue da quella di altre nazioni. Il dialetto nella prosa del Nuovo Millennio ha (ri)acquistato vigore e dignità, smentendo i presagi sul suo declino e il pronostico dell’ascesa di una lingua standardizzata nel romanzo italiano.¹³² Questa circostanza, essendo la letteratura intimamente legata ai mutamenti sociali, non è

¹³¹ Le citazioni di Haller (1996) sono tratta da Ala-Risku, 2016, pp. 71-72.

¹³² Su questo cfr. Antonelli, 2006.

assolutamente casuale: il recupero dei dialetti, infatti, è un fenomeno che riflette i cambiamenti sociolinguistici avvenuti in Italia negli ultimi decenni, durante i quali si è giunti alla conclusione – per citare le parole di Gaetano Berruto (2002, p. 35) – che «ora che sappiamo parlare italiano possiamo anche (ri)parlare il dialetto». Il dialetto, insomma, dapprima ha riacquisito credito presso i parlanti e, successivamente, prestigio presso gli scrittori. E, a dispetto dei «necrologi [...] stilati frequentemente dalla critica» (Trifone, 2014, 1202), anche la forma narrativa del romanzo conosce una rinascita proprio attraverso lo «“sporciamento” dell’italiano con i codici alternativi e in particolare con il dialetto: [...] la tessera idiomatica scava nell’identità e nella memoria di luoghi e persone, arricchendo il fraseggio letterario di suggestioni più intense e profonde» (*ibid.*).

In effetti, come ha rilevato Cesare Segre (2005, p. 34), i tentativi di sperimentalismo nel campo della letteratura italiana hanno storicamente natura linguistica, mentre si registrano più raramente innovazioni delle forme narrative. Anche Luigi Matt (2011, p. 152) annovera tra i principali orientamenti linguistico-stilistici che hanno rivitalizzato la prosa contemporanea della nostra nazione quello della «neodialettalità»,¹³³ i cui esordi risalirebbero al 1989, anno in cui escono i romanzi di Lara Cardella, *Volevo i pantaloni*, e del cantautore Francesco Guccini, *Cròniche epifaniche*, entrambi caratterizzati da uno spiccato uso del dialetto, sebbene con modalità molto diverse. Da quella data a oggi, il fascino esercitato dai dialetti sugli scrittori di oggi è cresciuto costantemente, forse anche come reazione all’“imbastardimento” che le parlate locali hanno accusato in seguito alla contaminazione con l’italiano.¹³⁴ I dialetti hanno dunque subito una «rifunzionalizzazione» (Castiglione, 2014b, p. 10): dall’essere considerati «marca di inferiorità socioculturale» sono divenuti portatori di un «segnale di familiarità, affettività, ironia nell’uso di persone che dominano bene la norma dell’italiano» (Antonelli, 2006, p. 98). E, in questo quadro, gli scrittori non fanno eccezione.

In letteratura, il dialetto può assumere secondo Giuseppe Antonelli diverse funzioni: esiste il «dialetto per difetto», usato nelle descrizioni di ambienti in stato di degrado o per caratterizzare, perlopiù nel discorso diretto, la voce di personaggi negativi; il «dialetto per dispetto», che gioca un ruolo di opposizione alla lingua del potere; il «dialetto per idioletto», una lingua ricreata *ad hoc* dall’autore come «la voce di un mondo a parte», senza alcuna pretesa di verosimiglianza; e, infine, il dialetto «per diletto», utilizzato con il fine ludico di suscitare nel lettore la gioia del riso, come accade nei romanzi di Andrea Camilleri. L’idioma locale siciliano attraverso cui vengono caratterizzati i personaggi (e non solo) è, secondo Antonelli (2006, p. 107), «la sede privilegiata del comico, [la]

¹³³ Tra gli altri orientamenti, Matt (2011, pp. 121-180) menziona i cosiddetti «stili antitradizionali» (tipici, tra gli altri, di Gianni Celati e di Edoardo Sanguineti, entrambi portavoce del «parlato dei “marginali”») e quelli «semplici»; la tendenza al «recupero della tradizione», e la predilezione di nuove forme di plurilinguismo.

¹³⁴ In effetti, da un punto di vista sociolinguistico, la lingua oggi prevalentemente usata in una conversazione è l’italiano regionale, frutto proprio del contatto linguistico tra l’italiano standard e i vari dialetti locali; mentre diminuisce la percentuale di dialettofoni puri (cfr. Antonelli, 2006, p. 98).

molla del riso o del sorriso»; una lingua che non è schiava dell'autenticità, ma mira piuttosto all'essere riconoscibile da un vasto pubblico di lettori, non necessariamente dotati di particolari competenze relative al dialetto siciliano. Il dialetto inoltre, come accade anche nel caso di Camilleri, può svolgere una funzione di rivendicazione identitaria. È il «dialetto per diritto» individuato da Silvia Contarini (2011), mediante il quale un autore esprime l'attaccamento alle proprie radici, l'indissolubilità del legame con la propria terra natale e a tutte le sue tradizioni culturali. Così:

il dialetto [...] si fa custode del tempo passato, salvaguardia di un mondo che sta scomparendo, baluardo di memoria storica e affettiva, resistenza all'assimilazione, volontà di valorizzare il margine, di proteggere la minoranza e i suoi diritti ancestrali (Contarini, 2011, §2).

Proprio intorno agli inizi del 1990, anni in cui anche Camilleri pubblica il primo romanzo della serie di Montalbano, si radicalizza in Italia l'opposizione tra forze separatiste centripete e forze «mondialiste» centrifughe, in concomitanza con la diffusa crisi dell'identità e delle istituzioni nazionali dopo la fine della prima Repubblica. Cresce inoltre, proprio in questo periodo, il consenso politico alle Leghe, mentre intanto si moltiplicano i casi di immigrazione di popoli stranieri verso l'Italia. Le prime risposte alla crisi risultano diametralmente opposte: da un lato, si creano pericolosi ripiegamenti identitari su base locale (i cosiddetti localismi); dall'altro, si registrano avventate e poco consapevoli aperture verso l'esterno, sintetizzabili nell'adesione alle dinamiche della globalizzazione. Ma si apre anche una terza via grazie alla sintesi di questi due aspetti antipodici, *local* e *global*, i quali hanno dato vita a più misurati fenomeni di «glocalizzazione».¹³⁵ Gli effetti della glocalizzazione sono presto visibili anche in campo letterario, e trovano la loro più chiara manifestazione proprio nello sviluppo della neodialettalità nella prosa italiana contemporanea. Come nota anche De Blasi (2014, p. 28), l'impronta «glocale» della narrativa dei nostri giorni è lo specchio del «sentimento del contrario», avvertito dagli scrittori nei confronti della spinta all'innovazione e del richiamo alla tradizione, che consente loro di guardare (e rappresentare) il mondo in continuo mutamento attraverso il filtro dell'ironia, senza cedere ai patetismi del «lirismo autobiografico o [del] rimpianto» nostalgico, né scendere in certe forme di «rivendicazione identitaria [...] stucchevole [soprattutto se] condita da propaganda ideologica» (*ibid.*).

Luigi Matt sostiene che l'inserimento di elementi linguistici locali nelle opere narrative italiane può avere segno diverso, il quale può dipendere dalla quantità di termini dialettali coinvolti, dal ruolo che essi ricoprono all'interno del testo, e dal grado di interazione con altre varietà linguistiche eventualmente presenti. Risulta così che il dialetto può assumere la funzione di ornamento quando

¹³⁵ Come spiega Contarini (2011), il termine è stato inizialmente impiegato in campo economico e sociologico per indicare la circolazione, a livello globale, di «prodotti o fenomeni [...] distinguibili grazie a segni del luogo d'origine».

viene impiegato per rappresentare situazioni, ambientazioni e oggetti propri e particolari di un determinato luogo, ai quali si vuole conferire una specifica patinatura locale. All'estremo opposto, in alcune opere narrative il dialetto è una delle componenti di un più macroscopico plurilinguismo, intendendo con questo termine l'eterogeneo miscuglio di vocaboli ed espressioni di diversa natura e origine, tra i quali «arcaismi e neologismi, aulicismi e forme popolari» (Matt, 2014, p. 195). In altri casi, invece, gli autori impiegano i cosiddetti «dialettismi-bandiera» (Dardano, Frenguelli & Colella, 2008, p. 163), ovvero termini ed espressioni abbastanza comuni, che non necessitano di commenti traduttivi in virtù della loro riconoscibilità su scala nazionale o della posizione extrafrasale da essi occupata. Il loro uso risponde all'esigenza dello scrittore di impostare la costruzione dei personaggi sulla caratterizzazione linguistica, e rivela, inoltre, l'intento autoriale di rendere credibili le sue creature letterarie. Secondo Luigi Matt (2014), andrebbe collocato in quest'ultima schiera di autori anche Andrea Camilleri. Come vedremo meglio più avanti, egli è meritevole di aver dotato di comprensibilità il dialetto (sempre più) presente nei suoi testi tramite accorte e reiterate strategie traduttive, e di avere consentito ai lettori dell'intera penisola di prendere confidenza (e apprezzare) l'impiego della dialettalità in letteratura, non solo nei romanzi storici e civili, ma anche nei polizieschi di Montalbano.

Se ci spostiamo nel perimetro del giallo, bisogna segnalare che un tratto distintivo del poliziesco italiano risiede proprio nella caratterizzazione diatopica del *milieu* rappresentato. Nonostante la storia del giallo italiano risulti marcatamente «allotropica» (Crotti, 1982, cit. in Sardo, 2016, p. 203), ovvero contraddistinta dalla coesistenza di diverse declinazioni del modello poliziesco, è possibile rintracciare una costante nella volontà degli autori di fornire una ricostruzione mimetica del mondo circostante, spesso realizzata attraverso una connotazione sociolinguistica (in direzione diatopica, ma anche diastratica) dei contesti descritti – siano essi ambientali, sociali o psicologici. Il comune esito non deriva, tuttavia, da una coincidenza di intenti comunicativi da parte degli scrittori di gialli, ciascuno dei quali conduce una personale ricerca stilistica mossa da specifiche esigenze espressive.¹³⁶

Nel *Cappello del prete* (1888) di Emilio De Marchi, ad esempio, il ricorso al dialetto (si pensi all'uso di espressioni in napoletano) deriva dalla volontà dell'autore di soddisfare particolari istanze di realismo e verosimiglianza nella delineazione degli ambienti narrativi. Una certa intenzionalità mimetica giustifica la presenza (seppure in limitate proporzioni) di «emergenze dialettali» (Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 199) anche in seno ai romanzi gialli degli anni Trenta di Augusto De Angelis. Diversamente, nei testi dello stesso periodo a firma di Alessandro Varaldo, non si rintraccia un «dialetto “autenticamente” popolare, ma piuttosto [...] inserimenti vernacolari, quali marche

¹³⁶ Come chiarisce Sardo (2016, p. 203), diversamente da quanto accade in Italia, una maggiore uniformità caratterizza la tradizione statunitense del giallo (prevalentemente orientata verso il *noir*), quella anglosassone («più speculativa») o quella «franco-belga (d'atmosfera)».

localistiche e d'ambiente» (ivi, p. 198). Particolarmente significativo è il caso dei romanzi composti negli anni Sessanta da Giorgio Scerbanenco, le cui scelte stilistiche sono chiaramente improntate all'uso di una lingua media e recettiva nei confronti del linguaggio mediatico. Eppure, sebbene sporadicamente, anche il caposcuola del *noir* italiano introduce nella sua scrittura termini dialettali, e, in *Traditori di tutti* (1966), inserisce una nota di carattere metalinguistico su un'espressione in italiano regionale lombardo.¹³⁷ Bisogna però attendere gli anni Novanta, come già accennato, perché il dialetto inizi a essere considerato una «risorsa largamente riconosciuta e fruibile» nella narrativa italiana (Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 201).

Sulle orme di Vittorio Spinazzola, Elisabetta Mondello (2010, p. 16) ha avanzato l'ipotesi di applicare al giallo italiano contemporaneo il concetto di *New Italian Realism*, basandosi non soltanto sulla presenza, nei polizieschi, di una «consapevolezza metalinguistica» variamente manifestata dagli autori del genere, ma anche di «forme di avvicinamento diretto al parlato dialettale» e «di distanziamento consapevole dallo stesso», di «strategie di riproduzione del parlato», di «fenomeni di sintassi marcata e di abolizione dei tradizionali espedienti di separazione tra parti diegetiche e mimetiche». Rosaria Sardo (2016, p. 205) chiarisce ulteriormente il concetto espresso da Mondello:

Si va dalle realizzazioni fine-ottocentesche in direzione monolingua di Cletto Arrighi, a quelle appena venute da tratti regionali di De Marchi (*Il cappello del prete* del 1888), o del De Roberto di *Rivolta* (novella poliziesca appartenente alla prima raccolta *La Sorte* del 1887), fino a quelle novecentesche, contrassegnate dal monolinguisimo “contraddittorio” di Scerbanenco, per giungere all'estremo opposto, ovvero al dialettalismo costruito di Camilleri.

La tesi di Mondello, insomma, conferma l'idea già espressa da Salvatore Trovato (2011, p. 13), secondo la quale è lampante la persistenza di un reiterato confronto degli autori contemporanei con il dialetto, tanto nei casi in cui essi hanno optato per una lingua letteraria che includesse il dialetto, quanto nei casi, diametralmente opposti, in cui hanno deliberatamente preferito escluderlo. Gli scrittori di polizieschi non fanno eccezione: anzi, pare che i narratori più inclini a un certo sperimentalismo linguistico abbiano trovato proprio nella “gabbia” del giallo la sede più adatta per realizzare il loro progetto di «eversione linguistica». Inoltre, è possibile affermare che, proprio grazie alle scelte linguistiche compiute, essi hanno realizzato un vero e proprio scardinamento dell'impianto

¹³⁷ Il passaggio tratto dal romanzo di Scerbanenco (1966, p. 94) è riportato in Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 201: «“Oh, mamma mia, ma è la stessa, sicuro di sì, parlava in italiano, ma era come se avesse detto, in milanese, *segura de sì*». Inoltre, in *Venere privata* (1966/1999, p. 72) si legge: «“Si senti sicuro solo quando arrivò al garage vicino a casa, scese lento nel cantinone divenuto un fantascientifico grand hotel per auto, con giovanotti in tute aerodinamiche da Cape Kennedy, berretti marines da sbarco, il tutto corretto da “Ciappa su la pompa, tarluc”, “Fa minga el bamba, guarda la pressione”, e altro fraseggio ambrosiano che ristabiliva un clima nostro e più familiare» (cfr. Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 201).

di questo genere letterario, legato a doppio filo, come già abbiamo evidenziato, con la società, la cultura, e dunque con la lingua della nazione in cui si sviluppa.

Il rinnovato interesse che, nell'odierno contesto sociolinguistico, i parlanti della penisola manifestano nei confronti del dialetto può farsi risalire a due principali concause. La prima è rappresentata dalla vivacità del dialetto, che si dimostra essere:

una lingua viva: si è arricchito con l'inserimento di nuove formazioni dialettali e di termini italiani, [...] svolge funzioni altrettanto importanti rispetto a quelle della lingua. [...] Non è più visto come un ostacolo all'avanzamento sociale. [...] Ha recuperato prestigio sociale e ha subito [...] un riposizionamento all'interno della nostra società e soprattutto una rivalutazione (Cerrato, 2018, p. 93).

La seconda consiste nel fatto che i vari dialetto sono oggi diventati gli "alfieri" di tutta una serie di manifestazioni delle identità locali (che coinvolgono anche l'universo del cinema e della televisione),¹³⁸ o di iniziative volte a promuovere la cultura e le tradizioni di un territorio – talvolta, purtroppo, giungendo alla strumentalizzazione delle specificità identitarie per scopi turistici o commerciali, come accade nelle attività di quello che oggi è definito "marketing identitario".¹³⁹ Per inciso, va qui segnalato che i romanzi di Camilleri, nonostante le opinioni di alcuni detrattori, sono ben lontani dalle derive promozionali appena descritte; piuttosto, vanno considerati come un'ulteriore testimonianza di ciò che è accaduto nella società dell'Italia contemporanea, ovvero della rinnovata «disponibilità da parte degli italiani a esplorare le radici della propria storia e tradizione linguistica» (Cerrato, 2018, p. 93).

Come tra la situazione sociolinguistica di una nazione e la sua letteratura, così anche tra lingua madre e lingua letteraria di un autore esiste uno stretto legame. Scriveva Meneghello in *Libera nos a malo* (1963/2006, p. 41) che:

¹³⁸ Si pensi a *Gomorra*, allo sceneggiato RAI sulle avventure di Montalbano, e, più in generale all'attività delle Film Commission regionali, particolarmente attive proprio nel Meridione d'Italia, tra Campania, Puglia e Sicilia.

¹³⁹ Si leggano, su questo argomento, le riflessioni di Franco Cassano (1996/2012, p. 6): «Pensiero meridiano vuol dire [...] restituire al sud l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri. Tutto questo non vuol dire indulgenza per il localismo, quel giocare melmoso con i propri vizi che ha condotto qualcuno a chiamare giustamente il sud un "inferno". Al contrario un pensiero meridiano ha il compito di pensare il sud con maggior rigore e durezza, ha il dovere di vedere e combattere *iuxta propria principia* la devastante vendita all'incanto che gli stessi meridionali hanno organizzato delle proprie terre. In questa vendita all'incanto, in questo assalto volgare e trasformistico alla modernità si sono venute affermando le due facce oggi dominanti del sud: paradiso turistico e incubo mafioso. Queste due facce in apparenza antitetiche sono invece complementari perché rappresentano la faccia legale e quella illegale dell'inserimento subalterno del sud nello sviluppo, ai suoi margini, laddove i modelli seducenti che si irradiano dalle capitali del nord-ovest si decompongono fino a diventare deformi. [...] Questo destino è comune a tutti i sud del mondo che pagano il loro ingresso (quando di ingresso si può parlare) nelle zone fragili e sporche della ricchezza attraverso un'autentica prostituzione di quote rilevanti della propria popolazione. Ecco qui la radice di quella complementarità: da un lato il sud come *fuori* rispetto allo sviluppo, come l'ideale del *vacuum* della vacanza. E quindi il Mediterraneo dei *club Méditerranée*, i paradisi esotici in offerta speciale alle truppe del turismo di massa, un sud come fondale del mese d'aria delle ricche plebi della civiltà industriale. Dall'altro lato la vendita trasformistica delle classi dirigenti, la loro corruzione sistematica, una furbizia estorsiva più raffinata e trasformistica nei gradi più alti e più violenta ed evidente nelle classi più povere».

ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano [...]; sotto le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto [...]; la parola del dialetto è sempre incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua.

Si direbbe che Meneghello suggerisca l'ipotesi che il ricorso al dialetto da parte degli autori plurilingui della nostra tradizione letteraria sia da ricercare proprio nelle consuetudini nate in seno al nucleo familiare. L'apprendimento dell'idioma domestico rappresenta la prima fase di un processo che, passando attraverso l'acquisizione della lingua imparata a scuola, conduce lo scrittore alla costruzione di un linguaggio letterario personale ed esclusivo. Come ricorda Marina Castiglione (2012, p. 323), «il primo strappo alla fiorentinità letteraria postromantica» si è concretizzato nel Novecento proprio in terra di Sicilia, in seno alle opere di Giovanni Verga.¹⁴⁰ E anche nella seconda metà degli anni Settanta, tra gli scrittori intervistati da Enzo Golino per il quotidiano «Il Giorno», l'unico a esprimere un parere assolutamente favorevole nei confronti dell'opzione linguistica plurilingue è un altro siciliano, Ignazio Buttitta (circostanza che non pare casuale, essendosi egli affermato come uno dei maggiori poeti dialettali del secolo scorso).¹⁴¹

Attualmente, la scelta plurilingue dei narratori italiani “ultracontemporanei” proviene da due tendenze antipodiche, che si propongono finalità altrettanto diverse. Su un versante si attestano quei prosatori che ricorrono ai dialetti (o agli usi regionali dell'italiano) a fini stilistici, per corredare la propria scrittura di una patina ‘oraleggiante’, senza però proporsi direttamente come «portavoce di una dialettalità praticata» (Castiglione, 2011, p. 325); sul versante opposto, invece, troviamo quei narratori come Camilleri, che optano per l'inclusione del dialetto nelle proprie opere perché mossi da esigenze personali – e non da intenti espressivi formali –, il cui plurilinguismo può essere definito

¹⁴⁰ A proposito dell'autore dei *Malavoglia*, la critica ha più volte fatto ricorso all'espressione «manzonismo di Verga», e il fatto non deve sorprendere. Verga, infatti, nutriva una profonda ammirazione nei confronti di Manzoni, e riteneva del tutto condivisibile la proposta manzoniana di una «lingua comune democratica». Come nota Nencioni, infatti, le aspirazioni di questi due grandi scrittori «erano convergenti» sul piano teorico, «ma non potevano esserlo sul piano operativo». Se infatti Manzoni, dovendo rappresentare la società italiana del Seicento, non avrebbe potuto riprodurre la lingua di un mondo ormai scomparso (né intendeva farlo, essendo piuttosto interessato a proporre una «lingua moderna e propria dell'autore»), Verga, volendo rappresentare una «società arcaica ma presente, poteva legittimamente tentare di farlo con la lingua di quella società», con la difficoltà, però, di rendere quella lingua allo stesso tempo «nazionale ed etnificata». Per queste ragioni, prima di mettere mano ai *Malavoglia*, lo scrittore siciliano si reca Firenze, dove prova a “sciacquare i suoi panni in Arno”, e ad «aggiornarsi sull'uso della lingua media, scritta e parlata». Ma si accorge presto che la proposta di Manzoni è utopistica, forse irrealizzabile, e avverte «con un'intuizione prodigiosamente acuta [...] che il processo di unificazione [...] era in atto nelle singole regioni italiane»: presagisce, cioè, che il futuro di questa nuova “lingua media” si sarebbe concretizzato nella nascita degli italiani regionali, come già stava accadendo, almeno presso gli strati più alti della popolazione, nella sua Sicilia. Si accorge che, in questa nuova forma “regionale” di italiano, «il siciliano colto poteva sentirsi a proprio agio assai più che nell'italiano puristicamente fiorentino chiamato da Manzoni ad esprimere univocamente una cultura unitaria ancora *in fieri*»: perciò, egli «non divenne manzonista», ma invece ideò quel personale idioletto che rende inconfondibile il suo prosare. (Nencioni, 1988, pp. 55-59).

¹⁴¹ Ora in Golino, 2011.

come «ontologico-esperienziale» (ivi, p. 335). L'intero universo narrativo di questi autori, dai temi trattati al linguaggio adoperato, discende direttamente dalla loro biografia (personale, prima ancora che letteraria), e non potrebbe essere raccontato se non attraverso quella lingua del tutto individuale, «masticata, pensata, assaporata sin dalla giovinezza» (ivi, p. 336).

Alla luce del quadro appena delineato, non pare casuale la simultaneità tra il successo riscosso dai romanzi di Montalbano e la mutata configurazione del repertorio linguistico in Italia: con gli anni Novanta, si apre una stagione letteraria durante la quale il dialetto viene 'riscoperto', e può «funzionare come un baluardo identitario, un rimedio allo spaesamento della modernità, al quale volgersi con curiosità e persino nostalgia» ((Novelli, 2019, p. 237).¹⁴² Nei suoi gialli, Camilleri mette in atto una caratterizzazione dei personaggi legata al loro modo di esprimersi, mentre tende a glissare sulla descrizione delle loro sembianze fisiche ed estetiche. È attraverso la loro voce, più che con la fisionomia, che l'autore fornisce ai lettori informazioni su attitudini caratteriali (virtù e pregi, vizi e idiosincrasie), formazione, retroterra culturale e provenienza sociale di ciascuno di loro, rendendoli così inequivocabilmente riconoscibili. L'ecllettismo espressivo del protagonista Montalbano, come già abbiamo avuto modo di sottolineare, è testimoniato dalla sua capacità di muoversi con disinvoltura lungo tutto il *continuum* linguistico, adoperando una specifica varietà di lingua in relazione al contesto in cui avviene la comunicazione e alle questioni oggetto di discorso, e alternando italiano, dialetto e forme miste. Inoltre, sempre all'interno della cornice appena descritta, può essere collocata (e compresa) la risoluta determinazione di Camilleri nella scelta di una lingua letteraria composita e orientata all'inclusione della dialettalità, nonostante i diversi rifiuti editoriali che hanno segnato gli esordi del suo percorso di scrittore.¹⁴³ Se si pensa, in particolare, al romanzo *Il corso delle cose* (pubblicato nel 1978, ma composto nel decennio precedente), la volontà di ricorrere al dialetto in letteratura si rivela ancor più radicale e coraggiosa perché avviene in anni di «esterofilia galoppante» e di «ostracismo» nei confronti degli idiomi locali (Novelli, 2019, p. 237).

Ma va sottolineato che, se è vero che la calorosa accoglienza riservata dal pubblico ai romanzi del ciclo di Montalbano è indubbiamente un esito del rinnovato interesse dei parlanti (e degli scrittori) per l'idioma dialettale, altrettanto considerevole è da ritenersi l'impatto della scrittura camilleriana sulla più recente narrativa di genere giallo. L'«effetto Camilleri» agisce sull'impianto del genere del

¹⁴² Si veda anche Novelli, 2002, pp. LIX-CII. Mauri (2004, pp. 177-178) afferma che «all'altezza [cronologica dei romanzi] di Camilleri [...] il tabù sociale nei confronti del dialetto è ormai caduto, i divieti sono in gran parte lettera morta perché non ve ne è più bisogno. Grazie alla televisione e al cinema gli italiani sono ormai diventati passabilmente competenti di quattro o cinque parlate dialettali e [...] gli italiani non hanno più ragione di opporsi per ragioni antiche di campanile perché si sono mescolati o meglio conosciuti».

¹⁴³ Un simile destino sembra aver patito l'opera verghiana: come ricorda Nencioni (1988, p. 11), già Luigi Russo, nel 1966, si dichiarava «convinto che una delle ragioni della scarsa simpatia dei lettori e dei critici italiani per l'opera di Verga fosse la dialettalità della sua arte, [...] giacché in Italia, "terra santa del problema della lingua e della grammatica, la prosa del Verga appariva, nel suo fondo, di tipo dialettale [...]».

poliziesco, il quale muta la propria forma, esce «dai suoi recinti tradizionali e guadagna schiere sempre più vaste di lettori, andando ad occupare il posto di una “narrativa popolare”» storicamente vacante in Italia (Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 202). Inoltre, un esempio cristallino della capacità modellizzante della prosa camilleriana si può ravvisare nell’attitudine, propria di numerosi autori contemporanei, alla connotazione locale non soltanto delle ambientazioni, ma anche della lingua, orientata in direzione dialettale e regionale in numerosi gialli e *noir*.

A ogni modo, specialmente da un punto di vista linguistico, è indubbio che Camilleri rappresenti un *unicum* nel panorama della più attuale narrativa poliziesca. Nella scrittura di molti autori di gialli, infatti, la marcatura diatopica (realizzata attraverso l’inserimento di dialettalismi o regionalismi in una partitura sostanzialmente in italiano) è indirizzata a dare un’*impressione* di realismo; la lingua camilleriana, invece, è un *vero* impasto di italiano e siciliano. Il suo «*Mischsprache*» (Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 203) non è molto dissimile dai reali usi linguistici dell’odierna Sicilia, poiché vede amalgamarsi forme correnti di dialetto e dialetto italianizzato, parlate locali e regionali, insieme all’italiano dei semicolti, degli incolti, e a quello burocratico. Camilleri dimostra così di saper scalare tutti i gradi e i livelli del *continuum* linguistico, facendo della propria lingua letteraria l’essenza, la sostanza della narrazione (distante dall’apparenza e dalla mimesi realizzate da altri autori contemporanei, che sfruttano la marcatezza diatopica a fini puramente stilistici).¹⁴⁴ Usando le parole dello stesso scrittore, potremmo dire che «se il dialetto è radicato, se il dialetto è linfa regge tutto; se il dialetto è solo un fatto appiccicato, è solo un fatto di moda allora è facile da essere portato via».¹⁴⁵

Nondimeno, il misto di italiano e siciliano realizzato da Camilleri è senza dubbio una «escogitazione autoriale» (Spinazzola, 2015, p. 136) che si allontana tanto dagli usi arcaizzanti del dialetto tradizionale quanto dall’italiano contemporaneo. Si tratta, piuttosto, di un vivace amalgama linguistico da contrapporre all’imperante «anglismo bastardo come lingua franca dell’internazionalità» (ivi, p. 137).¹⁴⁶ A tal proposito, scrive Natale Tedesco (2005, pp. 579-580):

La globalizzazione – con l’uso di temi, di riti: l’opzione per il giallo, il comportamento sessuale e culinario – viene ribaltata, rivoltata come un guanto, e spesso appare la sua parte ruvida. Camilleri è ben avvertito del nuovo conformarsi del villaggio globale. Ma da un’ottica isolana

¹⁴⁴ Secondo Tullio De Mauro, i libri di Camilleri sono «capaci di distillare l’essenza più segreta e peculiare della lingua, le sue grandi capacità di “escursione”, di passaggio da un registro all’altro perfino entro una stessa frase» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 33)

¹⁴⁵ Così Camilleri, nell’intervista rilasciata a Marina Castiglione (2012, p. 339).

¹⁴⁶ Nel loro dialogo, De Mauro e Camilleri sottolineano il rischio che l’italiano contragga il “virus” dell’omologazione a causa del sempre più dilagante uso dell’inglese; mentre, la versione “burocratica” dell’italiano viene considerata da De Mauro «assolutamente oscura, [...] utilizzata a fini malvagi. La si adopera per non spiegare bene» e da Camilleri addirittura «terrificante». Entrambi indicano come antidoto il dialetto, che rappresenta una «vera e propria riserva di autenticità, un argine contro quel *tecnologicinese* impersonale che Pasolini temeva» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, pp. 48, 53).

vuole alimentare i segni della diversità, sottolineare le differenze, rinsanguare e ricostituire l'identità siciliana (un'identità impura perché riconosce il diverso, plurale [...]), quella che permette agli scrittori siciliani da De Roberto a Sciascia, a Consolo, a suo modo a Camilleri di disegnare come una controstoria del processo unitario di omologazione; paradossalmente un minuscolo anticipo di quella mondiale odierna. Nel riproporsi di romanzi che narrano storie, e che fuori d'Italia si cominciano a definire come *global novels*, credo che possa trovare un posto l'opera dello scrittore empedocline. Il suo ricostituire una identità contro è un modo ineludibile di far intendere ciò che di oppositivo e di vitale batte nel greve, anche grande, corpo dell'omologazione. Una prova del battito diverso dei molteplici, tuttavia persistenti cuori del mondo sono appunto i dialetti, il cui nuovo uso contrastativo accompagna i mutamenti sociolinguistici nel segno del globalismo. In Camilleri la pratica di innesti (innesti non inserti) dialettali è la manifestazione prima di tutto di un'omofonia interiore, che provoca lo scarto-scatto dello stile. Contro la convenzionalità della maggior parte della narrativa odierna, Camilleri [...] procede obliquamente.

Con la sua scrittura, Camilleri ha provocato un ribaltamento anche dell'opinione della critica sulla letteratura plurilingue italiana, spesso considerata come un preparato culturale originatosi dal circoscritto spazio (geografico e linguistico) di un autore, e indirizzata quasi esclusivamente a un limitato pubblico di lettori, ritenuti competenti o perché originari della medesima area geografica, oppure perché appartenenti all'“élite” dei poliglotti (cfr. Sulis, 2007, p. 215). Lo scrittore siciliano ha saputo tenere insieme due tensioni contrarie, l'una volta allo sperimentalismo plurilingue, e l'altra orientata verso i canoni della leggibilità e della chiarezza comunicativa.¹⁴⁷ I romanzi del ciclo di Montalbano, infatti, pure essendo scritti in un particolarissimo idioma mescidato, sono stati resi comprensibili a un pubblico nazionale di lettori grazie ad alcune ricercate strategie messe in atto dall'autore. Tra queste, spicca un meccanismo attraverso cui si realizza la serialità: quello della ripetizione di alcuni elementi del lessico dialettale, che sono stati adattati (prevalentemente al livello della fonomorfologia desinenziale) all'italiano conosciuto dai più. Tali forme ibridate, creolizzate, si trovano di frequente in abbinamento con glosse, sequenze sinonimiche (in cui la parola siciliana è accompagnata dall'analogo corrispettivo italiano) o brevi *excursus* metalinguistici.¹⁴⁸

Ma questa “meccanica della ricorsività”, volta ottenere un effetto seriale, non riguarda soltanto il trattamento della materia linguistica, bensì anche di quella tematica. Alcuni specifici motivi, «*topoi*,

¹⁴⁷ Camilleri ha affermato: «Trovo che nelle parole, nella costruzione di una frase dialettale, ci sia un ritmo interno che per me non aveva l'equivalente nell'italiano. Il mio problema era di ritrovare quindi lo stesso ritmo del dialetto nella lingua italiana. Ci sono momenti felici in cui ho il possesso totale di questo mio modo di scrivere, ma altre volte è veramente faticoso, mentalmente faticoso, perché devo stare attento, come un bravo chimico devo ricordarmi la formula e dosare opportunamente la mia lingua, e non cerco mai la composizione più facile, ma quella per me più autentica, per evitare di banalizzare tutto» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 37).

¹⁴⁸ È utile segnalare che spesso l'adesione alla neodialettalità è accompagnata proprio da una forte tensione metalinguistica. Note e commenti metalinguistici sono utilizzati dai narratori contemporanei in sede di caratterizzazione dei personaggi, oppure «entran[o] a far parte delle strategie argomentative adottate dalla voce narrante» (Matt, 2014, p. 257). Gli autori – e tra questi Camilleri – si servono di narratori e/o personaggi per parlare della lingua stessa (ad esempio per esprimere il proprio dissenso verso alcune locuzioni e frasi fatte, tipiche del linguaggio del potere o dei *media*), e avanzano le proprie riflessioni su elementi lessicali, etimologici o onomastici, oppure sugli inserti dialettali e regionali introdotti nelle proprie opere (cfr. Matt, 2014, pp. 257-266). Ma su questi aspetti dei polizieschi camilleriani torneremo più avanti, nel corso di questo lavoro.

isotopie tematiche o situazionali e figure fisse» (Sulis, 2007, p. 224, sulla scorta di Marrone, 2003), infatti, risultano cadenzatamente e deliberatamente reiterati da Camilleri in tutto il ciclo di Montalbano, affinché appaiano più familiari al lettore e ne facilitino l'orientamento nel variegato e multivoco universo romanzesco. La ripetitività diviene una strategia della narrazione, e connette tra loro i numerosi romanzi della serie poliziesca camilleriana: essi, infatti, risultano legati grazie a un intreccio sapientemente costruito di diversi *films rouges*, che richiamano alcuni specifici temi e motivi conduttori, i quali attraversano l'intero ciclo di Montalbano, rendendolo un corpo unico, compatto e straordinariamente coeso.

II.3 Tra «*segnali di vecchiaia*» e «*flash accecanti*»: Montalbano allo specchio

L'intero ciclo di Montalbano percorre una strada che conduce a un solo possibile esito: la senescenza del protagonista. Più in generale, l'invecchiamento (delle persone, come degli oggetti) può essere considerato uno dei motivi portanti della serie poliziesca camilleriana, tanto da indurre Mauro Novelli (2019, p. 240) ad applicare ai romanzi del commissario l'etichetta di «*Vollendungsroman*». Il termine – introdotto da Constance Rooke (1992) sul calco del più familiare *Bildungsroman* – viene adoperato per riferirsi ai romanzi “della fine” o “del completamento”, che si focalizzano sulle sfide proposte dal sopraggiungimento della vecchiaia, la quale sottopone il soggetto a una tensione interiore tra forze antipodiche: l'orgoglioso reclamo dell'invecchiamento stesso e il rimpianto per un passato perduto.

Queste due opposte trazioni sembrano equilibratamente bilanciate nella versione camilleriana del *Vollendungsroman*. All'interno del sistema dei personaggi, ad esempio, si verifica spesso un'identità tra vecchiaia e saggezza. La maggior parte delle figure-guida che sostengono e accompagnano il commissario nelle sue indagini sono uomini o donne anziani (la maestra Vasile Cozzo; il preside Burgio, il questore Burlando), e spesso ricoprono anche il ruolo di «figure parentali sostitutive», facendo le veci ora della madre, ora del padre di Montalbano (Novelli, 2019, p. 241).

Nel *Cane di terracotta* (p. 135), ad esempio, il preside Burgio è testimone della passata storia d'Italia, e dunque sede vivente della verità; a lui Montalbano si affida per ricostruire gli avvenimenti accaduti a Vigàta negli anni Quaranta, quando sono stati uccisi Mario e Lisetta: «“Pare che io in questi giorni abbia il compito di correggere o almeno di precisare quello che dicono in televisione” esordì il preside. “Corregga e precisi” sorrise Montalbano». Anche le dimissioni del questore Burlando sono dovute al senso di estraneità che l'anziano uomo avverte nei confronti del presente, un tempo al quale egli sente di non appartenere più, come dimostra persino il lessico che egli usa per identificare il «gioco di scommesse sui risultati del calcio»:

«[...] non mi trovo più in sintonia col mondo e [...] mi sento stanco. Io quel gioco [...] lo chiamo Sisal».

Il commissario non capi.

«Mi scusi, ma non ho afferrato».

«Lei come lo chiama?».

«Totocalcio».

«Vede? Qui sta la differenza. Qualche tempo fa un giornalista accusò Montanelli di vecchiaia e, tra le prove a sostegno, affermò che Montanelli quel gioco lo chiamava ancora Sisal, come trent'anni fa».

«Ma questo non significa niente! È solo una battuta!».

«Significa, Montalbano, significa [...]» (LM, p. 206).

Eppure, nel caso del boss mafioso don Balduccio Sinagra, l'aumento degli anni è direttamente proporzionale alla misura della ferocia e della fame di potere, e la vecchiaia diventa sinonimo di una esacerbata malvagità: egli, infatti, arriva a far uccidere il nipote, Japichinu, che si era alleato con la nuova mafia. Tuttavia, nelle sue parole, si riesce ancora a intravedere il senso dell'onore della mafia vecchio stampo:

«Un omo dovrebbe campare quanto è di giusto. Novant'anni sono assà, troppi. E addiventano ancora chiussà quanno che uno è obbligato a ripigliare le cose in mano doppo che pinsàva d'essersene sbarazzato. [...] io ho dovuto ripinsàri a pigliari la famiglia in manu. Ed è difficili, difficili assà. Pirchi intantu lu tempu è andato avanti, e gli òmini si sono cangiati. Non capisci cchiù come la pensano, non capisci quello che gli sta passando per la testa. Un tempu, tantu pi fari un esempiu, su una data facenna complicata ci si raggiunava. Macari a longo, macari pi jorna e jorna, macari fino alle mali parole, alla sciarriatina, ma si raggiunava. Ora la genti non voli cchiù raggiunari, non voli pèrdiri tempu [e] allora [...] spara, dottore mio, spara. E a sparari semu tutti bravi, macari u cchiù fissa di la comitiva. [...] Se lei mi punta un revorbaro contro e mi dice: 'Balduccio, inginocchiati', non ci sono santi. Essendo io disarmato, mi devo inginocchiari. È ragionato? Ma questo non significa che lei è un omo d'onore, significa solo che lei è, mi pirdonasse, uno strunzo con un revorbaro in mano».

«E invece come agisce un omo d'onore?».

«Non come agisce, dottore, ma come agiva» (GT, pp. 119-120).

Anche sul piano assiologico, ciò che è vetusto occupa una posizione orientata verso il polo positivo: gli anziani sono spesso vittime innocenti che subiscono il delitto, senza quasi mai esserne attori; allo stesso modo, il diffidente scetticismo nei confronti delle istituzioni, che caratterizza (positivamente) i personaggi appartenenti alle classi popolari, rappresenta un «tratto atavico» (Novelli, 2019, p. 241) dell'identità dei siciliani, ed è rintracciabile nello stesso Montalbano. La questione dell'invecchiamento tormenta il protagonista: il logorio del tempo che scorre incide significativamente sul commissario, sempre più disorientato e smarrito di fronte alla modernità che avanza in campo sociale, urbanistico, e financo in quello criminale. Contemporaneamente, però, con l'"età del senno" si affinano le sue capacità empatiche e di immedesimazione nell'altro-da-sé, funzionali alla soluzione dei casi su cui lavora. Insomma, con la vecchiaia «il commissario peggiora

e migliora insieme, le sue debolezze si accentuano, per certi versi decade, per altri si ammorbidisce. Il che ci ricorda una volta di più come nel giallo siano finiti i tempi dei superuomini» (Novelli, 2019, p. 245), ma anche che invecchiare non equivale a soccombere. Per questo personaggio camilleriano, infatti:

[l]a vecchiaia che avanza non si trasforma mai in senilità, inettitudine, inerzia, rassegnazione. [...] Il vecchio Montalbano è assalito dai ricordi, ma non intende elucubrare sulle ferite interiori, [...] non si abbandona con gusto all'esercizio della memoria, [...] ma è sempre più attratto dai residui di periodi ormai trascorsi (ivi, pp. 247-248).

Alcune spie dell'avanzamento della vecchiaia si possono rintracciare già nella *Voce del violino* (p. 94), quando Montalbano si convince che l'«espressione mista di disprezzo e di commiserazione» apparsa sul volto di Bonetti-Alderighi sia dovuta al fatto che il questore è riuscito a scorgere «nel commissario gli inequivocabili sintomi della demenza senile». Nella *Gita a Tindari* il protagonista inizia a scordarsi le cose (GT, p. 65), e, sempre nello stesso romanzo, egli si considera «troppo vecchio per questo mestiere» (ivi, p. 264). Nell'*Odore della notte* (p. 71), poi, Montalbano afferma che ricevere «una pugnalata sarebbe stato meglio» della “sentenza” pronunciata dalla giovane e bella Michela Manganaro, la quale afferma che il commissario «potrebbe esser[le] padre».

Come si diceva, il commissario con la vecchiaia diventa più sensibile, più fragile, tanto da ammettere che, «invecchiando, [...] si sente sempre più il bisogno d'avere allato la persona che ci è più cara» (ON, p. 92), e da commuoversi dopo aver visto un film: «Niscì dalla sala avanti che si riaccendessero le luci, vrigognoso che qualchiduno potesse addunarsi che aveva gli occhi vagnati di lagrime. Perché stavolta gli era capitato? Per l'età? Era un segnali di vicchiaia? Succede che invecchiando ci si comincia a intenerire con una certa facilità» (ON, p. 110). Anche nella *Pazienza del ragno* (p. 81), Montalbano è preda della commozione, circostanza della quale è imbarazzato, e che attribuisce alla vecchiaia: «Per non fargli vidiri la commozione (ma non potiva trattarsi di un principio di rincoglionimento senile e non di una conseguenza della ferita?) si calò a taliare alcune carte dintra a un cascione»; e più avanti, nello stesso romanzo, si abbandona alla malinconia: «s'ammalinconì per dù ragioni: la prima era che la vicchiaia s'avvicinava sempre di più e la secunna era che la vicchiaia gli faciva viniri in testa pinsèri banali e frasi fatte sul tipo di quella che aviva appena finito di formulare» (PR, p. 100). Nella *Gita a Tindari* (p. 155), invece, il fatto di essere riuscito a «cimentarsi in [...] faticose immersioni» lo riempie di orgoglio: «Altro che vecchio! Come gli erano potuti venire in testa quei mali pinsèri di vicchiaia? Ancora non era tempo!», dice a sé stesso; ma, subito dopo, la sua età anagrafica gli presenta il conto: «La cassetta, mentre la stava infilando nel videoregistratore, cadì 'n terra. Si chinò per pigliarla e restò accussì, mezzo calato, senza potersi cataminare, una lacerante fitta di dolore alla schiena. La vecchiaia si stava ignobilmente vendicando».

Oltre che fisico, l'invecchiamento di Montalbano rischia di essere mentale, come accade nel romanzo *Il giro di boa* (p. 69), quando il commissario si accorge di non essere più bravo, come da giovane, a formulare un quadro di insieme e a istituire fulminei collegamenti tra particolari apparentemente slegati:

C'era qualichi cosa che non quatrava, un dettaglio fora di posto. S'incaponì a ripassare le scene, a metterle meglio a foco. Nenti. S'avvili. Questo era un signo certo di vicchiaia, una volta avrebbe saputo trovare con certezza dov'era lo sfaglio, il particolare stonato nel quatro d'insieme. Meglio non pinsarci più.

Solo più avanti si renderà conto del dettaglio che gli sfuggiva, e sarà attanagliato dal senso di colpa per non aver saputo interpretare lo sguardo di un bambino immigrato, che verrà ucciso, e che, attraverso il suo sguardo, aveva chiesto aiuto a Montalbano:

Allora non l'aveva capita, quella taliata; ora [...] sì. L'occhi del picciliddro lo supplicavano. Gli dicevano: per carità, lasciami andare, lasciami scappare. E di non avere saputo di subito leggere il senso di quello sguardo s'incolpò amaramente mentre ripigliava a cercarsi. Perdeva colpi, era difficile ammetterlo, ma era accussi. Come aveva fatto a non addunarsi, per usare le parole del dottor Pasquano, che le cose non stavano come gli erano parse? (GB, p. 92)

Ma la vecchiaia è anche sintomo di maturità, come quando, sempre nel *Giro di boa* (p. 97), egli, resosi conto di essere «stato capace di distinguere tra chi aveva torto e chi aveva ragione» e di aver «ammesso con [...] tranquillità [...] l'errore commesso», è fiero del suo comportamento e lo giudica «un segno di maturità», sebbene dettato dalla «vicchiaia». Nella *Pazienza del ragno* (p. 252), infine, Montalbano sembra essere giunto a una completa accettazione della propria condizione di 'anzianità', e accortosi di stare «dicenno parole di vecchio» alla giovane Susanna, «sinni futti».

Relativamente alle strategie narrative, la rappresentazione del "vecchio" (in tutte le sue forme: materiali e immateriali) costituisce un perno della struttura sottesa a ogni romanzo appartenente al ciclo: infatti, insieme ad altri elementi che vengono ripetuti con costanza, contribuisce a ottenere quell'effetto di ridondanza, da cui nessuna produzione seriale può prescindere. Inoltre, le allusioni implicite e gli inserti narrativi che, nei singoli romanzi, sono dedicati a questa tematica, realizzano una sorta di *mise en abyme*, poiché, come frammenti di uno specchio, riflettono e compendiano il senso più generale dell'intera serie, fornendo un valido supporto per una più organica e coerente interpretazione.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Nella *Voce del violino* (p. 90), ad esempio, Montalbano maneggia un «vecchio astuccio del violino»; nella *Gita a Tindari* (p. 99), l'ulivo gli appare simile a «un vecchio termosifone a tre elementi»; e, nella *Pazienza del ragno* (p. 35), anche «le case, quanno uno non ha più testa per loro», lo percepiscono, «e pare che lo fanno apposta a precipitare in una specie di vecchiaia precoce».

Anche il tema dello specchio costituisce uno dei pilastri fondanti del ciclo di Montalbano. Nel romanzo *L'odore della notte*, ad esempio, il protagonista «rivive, non scopre, la verità», che gli sovviene soltanto attraverso un processo di rispecchiamento in colei che ha commesso il delitto. Infatti, dopo aver formulato logiche ipotesi sul caso che ha tra le mani, dopo aver raccolto una serie di testimonianze e indizi, un'illuminazione gli giunge dopo essersi fermato a riflettere su un suo «sfogo distruttivo compiuto su indumento donatogli da Livia». Montalbano si accanisce istintivamente su un pullover regalatogli dalla donna, ma si accorge di aver trasferito su quel capo di vestiario tutti i suoi sentimenti repressi nei confronti del padre ormai morto. Proprio all'inizio del romanzo, infatti, accade che quasi «con le lagrime agli occhi, Montalbano s'arricordò degli abiti di mezza stagione e dello spolverino di suo padre. E questo gli fece macari venire in testa che, per andare in ufficio, avrebbe dovuto mettersi un vistito d'inverno. Si fece forza, si susì e raprì l'anta dell'armuar dove c'era la roba pesante» (ON, pp. 9-10). Maneggiare quel pullover, come in una sorta di *transfert*, riporta a galla il rimosso, apre la strada a gesti inconsulti; e Montalbano, razionalizzando l'accaduto, rivede come in uno specchio l'indagine di cui si sta occupando, «intuisce che [anche] la verità del delitto è nascosta in un processo di *rimozione*, in atti di ordinaria follia» (Borsellino, 2002, p. LIII), dettati, nel caso specifico, da una malsana passione amorosa.

In questo romanzo, il commissario giunge alla soluzione grazie alla sua capacità di approcciarsi al crimine con uno sguardo 'strabico', andando oltre l'esteriorità del dato contingente e scavando a fondo nelle zone più oscure della coscienza (sua e del colpevole). Egli appare dotato di un istintivo sesto senso e di una sofisticata abilità percettiva, che determinano, insieme al ragionamento, il successo delle sue operazioni. A partire dalla *Forma dell'acqua* (p. 43), a proposito del caso Luparello, Montalbano avverte la «sensazione di sentirsi, e non sapeva né come né perché, fatto fesso da qualcuno che al momento si dimostrava più sperto di lui», come conferma nella battuta di dialogo con la vedova dell'ingegnere, alla quale confessa che le sue sono «solo d'impressioni, impressioni che non dovrei e non potrei permettermi, nel senso che, trattandosi di morte naturale, il mio dovere sarebbe stato altro» (FA, p. 115). Anche nel *Cane di terracotta* (p. 24), appena si trova di fronte a Tano, Montalbano si fida del proprio istintivo giudizio sull'anziano mafioso: «c'era da fidarsi di Tano? Questo era il vero busillis! A Montalbano, in gioventù, andava a genio giocare a carte, poi fortunatamente gli era passata: sentiva perciò che l'altro stava giocando con carte non segnate, senza trucco. Doveva per forza affidarsi a questa sensazione, sperando che non avrebbe fallato». E, sempre nello stesso romanzo, basandosi sul proprio "sesto senso", il commissario dapprima sente «oscuramente, che Lillo [Rizzitano] era ancora vivo» (CT, p. 238), e poi, quando finalmente l'anziano Lillo decide di farsi vivo con lui, telefonandogli per raccontargli la verità sui fatti di Mario e Lisetta, Montalbano sa già in anticipo, «con assoluta certezza – e non arrinisciva a spiegarsi il perché – chi

avrebbe sentito all'altro capo del filo» (CT, p. 260). E anche nella *Voce del violino* (p. 111), durante il sopralluogo nella villa presso cui è stata ritrovata morta Michela Licalzi, egli avverte «qualcosa, una parola, un suono, come dire, dissonante»; e il pensiero continua a ronzargli in testa, tant'è che egli, più avanti, continua a interrogarsi su «cosa aveva visto o sentito di strammo, di anomalo, durante il sopralluogo nella villetta» (VV, p. 117). Nella *Gita a Tindari* (p. 175), invece, il sesto senso del commissario, che lo induce a convincersi di aver trovato una «chiave capace di raprirgli la porta giusta», ovvero di intradarlo sulla giusta pista, è simile al «fiuto» di un «cane di caccia puntato verso una troffa di saggina». Anche nell'*Odore della notte* (p. 33), le azioni investigative di Montalbano si basano su «un'impressione inconsistente, un'ummira leggera, una filinia sottile pronta a spezzarsi a un minimo alito di vento»; e successivamente, nel corso della stessa indagine, il commissario ha «la 'mpressioni che un campanello lontano, remoto, avesse fatto uno squillo brevissimo nel suo ciriveddro. Tanto rapido e corto che non arrinisci manco ad essere certo se quel sono ci fosse stato o no» (ON, p. 121). Nella *Pazienza del ragno* (p. 121), infine, accade che «nel ciriveddro sò alcuni dati apparentemente incollegabili tra loro improvvisamente si saldavano e ogni pezzo s'assistimava al posto giusto nel puzzle da comporre. E questo avveniva prima ancora che ne aviva perfetta coscienza».

In effetti, nei romanzi della serie, la ricetta vincente risiede nella sapiente combinazione di pensiero raziocinante e intuito visionario e fulmineo. Fulmineo perché, spesso, come abbiamo precedentemente accennato, a Montalbano succede che il momento della riflessione e del colloquio con sé stesso sia seguito da un «flash accecante che gli consente di ricomporre il puzzle del crimine» (Novelli, 2017, p. 42), da una sorta di epifania o visione di montaliana (e proustiana) memoria.¹⁵⁰ Già nel primo romanzo del ciclo, le parole escono dalla bocca del commissario «senza che il cervello fosse intervenuto, un fenomeno che altre volte gli era capitato e che una volta un giornalista fantasioso aveva chiamato “il lampo dell'intuizione che di tanto in tanto folgora il nostro poliziotto”» (FA, p. 70); e più avanti, nelle pagine dello stesso volume, un «flash accecante» esplose nella mente di Montalbano, tanto che gli sembra di avere «il potere degli occhi a raggi x», di riuscire «persino a vedere dentro le cose» (FA, p. 159). L'episodio si ripete nel *Cane di terracotta*, sia quando egli viene folgorato da «un'idea», che pare «esplodere nel lampo di un flash» (CT, p. 109), sia quando, improvvisamente, gli sembra di visualizzare «la lampadina che si era accesa nel suo cervello» (ivi, p. 232). Anche nel *Ladro di merendine* (p. 99), il commissario viene «folgorato dalla rivelazione»; e, nella *Voce del violino* (p. 19), «mentre rapriva la porta di casa sua, a Montalbano finalmente balenò

¹⁵⁰ Si tratta di una caratteristica che accomuna Montalbano ad altri *detective* camilleriani, dal maresciallo Corbo del *Corso delle cose*, fino ai più contemporanei, come il commissario Collura o il delegato Cumbo della *Bolla di componenda* (1993); e non ci pare una casualità che, anche in un romanzo di ambientazione ottocentesca come *La bolla di componenda*, la soluzione giunga istantanea, alla stregua di «un lampo» (cfr. Nigro, 2004a, p. XXX).

la soluzione del problema». Ancora, nello stesso romanzo, un «pensiero del tutto immotivato» relativo all'indagine che sta conducendo gli passa per la testa «fulmineo [...] lasciandosi appresso un sottilissimo odore di zolfo, quello di cui abitualmente si profumava il diavolo» (VV, p. 39), e, più avanti, esplose nel suo cervello una «luce fortissima», così intensa da fargli «scappare un lamento» (ivi, p. 181). «Un lampo» illumina a Montalbano la strada delle indagini anche nella *Gita a Tindari* (p. 179); nell'*Odore della notte* (p. 196), egli realizza che «la signorina Mariastella Cosentino si comportava come se sapesse perfettamente dove era andato ad ammucciarsi il ragioniere Gargano», dopo che una «luce, violenta e rapida come un lampo, gli [è] per un attimo esplosa nel ciriveddro»; e infine, anche nel *Giro di boa* (p. 60), Montalbano riesce a carpire indizi significativi sul caso che sta seguendo «pirchì tutto 'nzemmula nella sò testa ci fu come un lampo, un vero e proprio flash».

È evidente che la luminosità abbagliante dei flash, dei lampi di genio del commissario è metafora della sua ostinazione a voler rischiarare le zone d'ombra della realtà e a fare luce sulla verità, sebbene, come sappiamo, spesso la verità risulti soltanto «parziale» (Nigro, 2004a, p. XLIV) o «possibile» (Serkowska, 2006a, p. 170).

Eppure per Montalbano, anche a livello personale, è sufficiente «quella parzialità dell'essere che riconosce [...] come sua, dal momento che alla totalità sa [...] di non poter aspirare» (Borsellino, 2002, p. L). Una sostanziosa porzione del suo essere consiste nel suo spirito di «*tragediatore*», nella sua capacità di maneggiare realtà e verità, falsificando, camuffando, scambiando l'una con l'altra – con la nobile intenzione, però, di giungere a una soluzione che risulti, per quanto possibile, veritiera.

II.4 «Ogni siciliano si sente scangiato»: il tema dello scambio nel ciclo di Montalbano

Il tema dell'equivoco, dello «*scangio*», è molto caro a Camilleri, che lo sviluppa non soltanto nella serie del commissario Montalbano, ma anche nei suoi romanzi storico-civili.¹⁵¹ Si leggano, a titolo esemplificativo, le riflessioni del commissario a proposito del caso sul quale egli indaga nella *Voce del violino* (p. 206):

Tutto era stato, fin dal principio, uno scangio dopo l'altro. Maurizio era stato scangiato per un assassino, la scarpa scangiata per un'arma, un violino scangiato con un altro e quest'altro scangiato per un terzo, Serravalle voleva farsi scangiare per Spina...

¹⁵¹ Basti pensare a *Il birraio di Preston*, romanzo nel quale «si assiste [...] progressivamente ad uno scambio di ruolo, per cui gli attori diventano spettatori attoniti di quanto accade al di fuori del palcoscenico tra il pubblico che [...] risponde a tu per tu alle battute degli attori [...]. Si crea insomma uno *scangio* tra vita e teatro» (Santoro, 2001, p. 174).

Alla base si intravede chiaramente l'ideologia (di ascendenza pirandelliana) della commutazione della vita in teatro, in farsa. Se si è giunti alla paradossale situazione in cui la realtà, più che nella finzione scenica, si rivela distorta nella vita concreta, e dunque nel quotidiano, sempre maggiormente intessuto da sottotrame e intrighi nascosti, Montalbano sfrutta a proprio vantaggio questa consapevolezza, ricambia con la stessa moneta e combatte con le stesse armi tutti coloro che distorcono e maneggiano la realtà per i propri affari occulti e interessi particolaristici, a danno della collettività.

Ma c'è di più: lo «scangio» è un tratto tipico dell'antropologia e dell'identità siciliana (e anche della letteratura isolana: *Il fu Mattia Pascal* è interamente giocato sugli effetti provocati da uno scambio di persona).

Come ha scritto Camilleri (2000) nella *Biografia del figlio cambiato*:¹⁵²

Ogni siciliano si sente scangiato, sia che campi la vita ad acqua e a vento sia che abiti nel palazzo del re. Il siciliano è per sua natura una creatura scangiata; e qual è la proporzione in Sicilia delle cose che capitano a scangio, rispetto a quelle che succedono come devono succedere?¹⁵³

Nell'intera opera camilleriana, anche l'onomastica contribuisce alla “commedia” dello scambio inscenata dall'autore: Bruno Porcelli (2006, p. 59), ad esempio, nota come alcuni antroponimi, che egli definisce «frintesi», siano strettamente funzionali a supportare questo specifico *topos* narrativo. Nella serie di Montalbano, i nomi propri assegnati ai personaggi favoriscono la dinamica dello scambio, oppure provocano confusione e *misunderstanding*: basti pensare alla straordinaria vocazione di Catarella a distorcere qualunque antroponimo (o toponimo) egli ascolti,¹⁵⁴ ma i nomi possono anche comunicare, per affinità o per contrasto, qualità fisiche o morali dei personaggi.

Singolare è il caso del protagonista: come ha notato Luca Danti (2017, p. 93), infatti, l'accostamento del nome (Salvo) al cognome (Montalbano) riflette l'intrinseca «duplicità» di questo personaggio, allo stesso tempo «uomo e sbirro». Il suo *preanomen* rimanda a un'idea di salvezza: l'uomo, infatti, *salva* sé stesso e gli altri, moralmente e concretamente, dal caos magmatico della realtà contemporanea, in virtù del suo forte senso etico. Il *nomen*, invece, è direttamente legato alla sua professione, al suo ruolo istituzionale di rappresentante della legge, di «sbirro», appunto: tutti lo conoscono come «il commissario Montalbano», e sono in pochi (gli amici più cari, Livia) a rivolgersi a lui chiamandolo con il suo nome di battesimo.

¹⁵² Ora in Camilleri, 2013, p. 116, da cui si cita.

¹⁵³ A proposito della farsa rappresentata a teatro nel *Birraio di Preston*, infatti, «Il pubblico non ride perché ha fatto dello “scangio” una regola del suo “quotidiano vivere” sulla quale non c'è nulla da ridere perché nulla ha di nuovo» (Bonina, 2007, p. 275).

¹⁵⁴ Solo per fare alcuni esempi, per quanto riguarda gli antroponimi, Catarella stravolge il cognome del cavaliere Misuraca in «Bisuraca», nel *Cane di terracotta*; e ancora, nel *Giro di boa*, il nome e cognome del giornalista Sozio Melato diventano, sulla bocca di Catarella, «Ponzio Pilato». Sul versante dei toponimi, invece, nella *Voce del violino* Bologna diventa «Bologna», e il nome della cittadina di Floridia, nel siracusano, viene da Catarella «stracangiato» in quello di uno stato americano, la «Flòrida».

Ma la doppiezza di Montalbano ha radici ancora più profonde: egli è consapevole di questa sua ontologica dualità e di essere scosso, nel profondo, da forze contraddittorie, il bene e il male; tanto che, nella *Gita a Tindari* (p. 270), egli confessa a sé stesso di sentirsi simile a «*Dottor Jeckill e mister Hide*»:

Chi? Si taliò torno torno. Non c'era nessuno. Ma era lui! Era lui che stava fischiando! Appena ne ebbe coscienza, non ci arriniscì più. Dunque c'erano momenti, come di sdoppiamento, nei quali sapeva macari fischiare. Gli venne di ridere.

«Dottor Jekyll e mister Hyde» mormuriò.

«Dottor Jekyll e mister Hyde».

«Dottor Jekyll e mister Hyde».

Alla terza volta non sorrideva più. Era anzi diventato serissimo. Aveva la fronte tanticchia sudata.

Si riempi il bicchiere di whisky liscio.

Quella appena descritta è una condizione comune a ogni essere umano, la cui interiorità è per natura ambivalente, e la forza morale del protagonista Montalbano risiede senza dubbio nella sua capacità di inquadrare nel mirino le «forze disgreganti dell'io» (Danti, 2017, p. 93) e di riuscire a ricompattarle nel nome.¹⁵⁵ Tuttavia, l'esito positivo appena descritto è il frutto di un più lungo e sofferto processo di costruzione identitaria, le cui tappe prevedono ripetute meditazioni e riflessioni condotte da questo personaggio sul proprio "io" (con la conclusiva presa di coscienza e l'accettazione della propria duplice essenza) e il confronto con l'altro-da-sé, nel quale egli impara a rispecchiarsi e a riconoscersi. Il commissario è in grado di saldare le fratture della propria personalità, ma è dalla consapevolezza di queste fratture che discende la capacità di comprendere come, in ogni altro essere umano, possano agire tensioni discordi, positive e negative. Da qui, la sua disposizione a immedesimarsi persino nei colpevoli dei crimini, nonché il suo interesse a scandagliare le irrazionalità irrisolte, i «*fait divers* della provincia» (Jurisic, 2012a, p. 34) e le paradossali beffe della società contemporanea.¹⁵⁶

Nella *Forma dell'acqua* (p. 73), ad esempio, il commissario è capace di comprendere lo stato d'animo del suo interlocutore interpretandone le movenze e la prossemica: avendo capito «immediatamente che il giovane era nervoso, teso», lo invita a sedersi. Anche nel *Cane di terracotta* (pp. 55-56), a colloquio con un amico del cavaliere Misuraca, Ernesto Bonfiglio, Montalbano riesce a inquadrare l'uomo, che «non ci stava tanto con la testa», e intuisce che «l'unico modo per ragionare con Bonfiglio era quello di mettersi esattamente al suo livello, [...] lo sapeva per precedenti spirenzie». Uno stesso adeguamento nei confronti del proprio interlocutore è realizzato da Montalbano durante i dialoghi con l'agente Agatino Catarella: «“Catarè, mi sono state fatte telefonate

¹⁵⁵ Per un'analisi approfondita sull'onomastica nelle opere di Camilleri, oltre ai già citati Porcelli (2006) e Danti (2017), cfr. Brendler & Iodice, 2005; Castiglione, 2013 e Danti, 2014.

¹⁵⁶ Cfr. Viz Muller-Zocco, 2009, pp. 173-175, 184-185.

proprio per me di me?». Adeguandosi al linguaggio, forse avrebbe ottenuto qualche risposta sensata» (LM, p. 94).

Montalbano, grazie alla sua approfondita conoscenza dell'ambiente antropologico che lo circonda, è anche capace di prevedere il comportamento dei vigàtesi, come accade nel *Ladro di merendine* (pp. 42-43), quando suggerisce ai suoi di reperire informazioni sui personaggi coinvolti nella vicenda delittuosa di cui si sta occupando «prima che la notizia della scomparsa diventi ufficiale»; dice loro: «cercate di saperne di più in paìsi, voci, dicerie, filàme, supposizioni, cose accussi», perché è consapevole che «dopo che si è saputa la notizia della scomparsa, le risposte delle persone possono cangiare [...]. Una cosa che ti è parsa normale, dopo un fatto anormale acquista una luce diversa». Il commissario dimostra di conoscere alla perfezione anche il medico legale Pasquano, un uomo «grevio, 'ntipatico, aggressivo, indisponente»; ma Montalbano sa «che si tratta [...] di una forma istintiva ed esasperata di difesa da tutto e da tutti» (GB, p. 41). Nella *Gita a Tindari* (pp. 215-216), infine, il protagonista è anche in grado di leggere e interpretare il comportamento dei mafiosi come don Balduccio Sinagra, riuscendo così a non diventare una pedina nelle loro mani: «sin dal primo momento ho capito che la richiesta di Balduccio, d'arrestare Japichinu perché in càrzaro sarebbe stato più sicuro, non quatrava», spiega Montalbano ai membri della sua squadra. E, quando Augello gli chiede come mai il commissario avesse deciso di prendere in considerazione quella richiesta, il commissario risponde di averlo fatto per:

«[...] vedere dove andava a parare. E per neutralizzare il suo piano, se arriniscivo a capirlo. L'ho capito e ho fatto la contromossa giusta».

«Quale?» spiò questa volta Fazio.

«Di non rendere ufficiale il ritrovamento, da parte nostra, del cadavere di Japichinu. Era questo che voleva Balduccio: che fossimo noi a scoprirlo, fornendogli contemporaneamente un alibi».

Alle beffe, agli «scangi», agli «scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede», Montalbano risponde spesso con una «controbeffa» (Nigro, 2004a, p. XLIII),¹⁵⁷ oppure con il filtro di una disincantata ironia. La funzione dell'elemento comico in Camilleri sembra assimilabile a quella gogoliana. Come Gogol' – che, a cavallo tra Ottocento e Novecento, aveva fornito un quadro nitido del periodo di transizione tra Zarismo e Rivoluzione russa attraverso i suoi racconti comico-realistici, grotteschi, ambientati nella piccola provincia e incentrati sull'analisi della società piccolo-borghese –, così Camilleri dipinge in maniera veritiera la realtà della Sicilia contemporanea, osservandola

¹⁵⁷ Allo stesso modo agisce Giovanni Bovara, un altro personaggio camilleriano, protagonista del romanzo storico *La mossa del cavallo*, a cui Salvatore Silvano Nigro si riferisce.

attraverso la lente dell'ironia e generando nel lettore una dissonante reazione di sorriso misto ad amarezza.¹⁵⁸

Camilleri ha dato prova di saper dosare sapientemente la razione del comico delle sue storie, tanto che anche Giuseppe Traina (2001, p. 8), sebbene dichiaratosi scettico nei confronti del valore letterario dei gialli camilleriani, giudica «efficace e solo raramente stucchevole» la comicità insita nei romanzi di Montalbano. Nelle fasi conclusive di disvelamento catartico della soluzione, ad esempio, l'autore (e con lui il personaggio di Montalbano) si fa serio, non scherza più: lo *humor* arretra e cede il passo alla solennità drammaticità dei sentimenti di umana *pietas*. Pur potendo «contenere il tragico» (Borsellino, 2002, p. XLVIII) nelle occasioni in cui Camilleri si spinge a «volgere in grottesco, quando non proprio in farsa, eventi delittuosi o tragici» (Novelli, 2003, p. 124), l'impiego del mezzo comico si rintraccia prevalentemente nella delineazione dei personaggi e in alcuni contesti situazionali, come la «commedia del sesso, della stupidità, dell'arroganza» (Traina, 2001, p. 7).

La fenomenologia del sesso, in particolare, comprende una vasta gamma di declinazioni: dall'«amore giovanile [a] quello più stagionato, [dal]l'amore adultero [a] quello coniugale; dalla prostituzione all'incesto, dall'omosessualità alla pedofilia, dal priapismo all'impotenza» (Demontis, 2019, pp. 77-78). Anche i congressi sessuali di Livia e Montalbano, sebbene non vengano mai narrati in presa diretta, ma celati sotto un velo di pudore, rievocano allusivamente le atmosfere di una «commedia boccacesca» (Palumbo, 2015, p. 145).¹⁵⁹

II.5 «Attore consumato, Montalbano»: teatro e teatralità nei polizieschi di Andrea Camilleri

Da quanto finora emerso, è impossibile non ravvisare nella narrativa poliziesca (e non solo) di Camilleri una spiccata tendenza alla “teatralizzazione”. Spie di questo orientamento si rintracciano a diversi livelli all'interno dei gialli di Montalbano, a iniziare dalla strutturazione dei romanzi in sezioni

¹⁵⁸ Sotto questo aspetto, Camilleri si inserisce in una linea che da Gogol' arriva a Brancati. Su questo argomento cfr. Scarpa (1993).

¹⁵⁹ A proposito della “commedia del sesso”, riportiamo, a titolo esemplificativo, due esempi tratti dai romanzi del nostro corpus: «L'extra di Martino Zaccaria, negoziante di frutta e verdura, consisteva nel farsi baciare la pianta dei piedi; con Luigi Pignataro, preside di scuola media a riposo, Karima giocava a mosca cieca. Il preside la spogliava nuda e la bendava, poi si andava a nascondere. Karima doveva cercarlo e trovarlo, quindi Karima s'assittava su una seggia, pigliava il preside sulle ginocchia e l'allattava. Alla domanda di Montalbano in che cosa consistesse l'extra, Calogero Pipitone, perito agronomo, lo taliò strammato: “In che cosa doveva consistere, commissario? Lei sutta e iu supra”. A Montalbano venne voglia d'abbracciarlo» (LM, p. 146); nella *Gita a Tindari* (pp. 34-35), invece, «la cinquantina signora Burgio Concetta vedova Lo Mascolo» si esibisce «in un monologo di grandissimo effetto», attraverso il quale riferisce a Montalbano informazioni da lei acquisite, in qualità di dirimpettaia, sulle avventure sessuali di Nenè Sanfilippo: «“E allura, doppo che avivano messo la musica che a momenti mi spaccavano le grecchie, l'astutavano e principiava un'atra musica! Una sinfonia! Zunchiti zunchiti zunchiti zù! Il letto che sbatteva contro il muro e faceva batteria! E doppo la buttana di turno ca faceva ah ah ah ah! E daccapo zunchiti zunchiti zunchiti zù! E io accominciavo a fari pinsèri tinti. Mi recitavo una posta di Rosario. Due poste. Tre poste. Nenti! I pinsèri restavano».

narrative che sembrano avvicinarsi come in un montaggio scenico. Va segnalata, inoltre, l'impostazione prevalentemente dialogica della narrazione, la quale spesso si snoda in una concatenazione di conversazioni tra personaggi e viene inframezzata dai soliloqui del protagonista.¹⁶⁰ Anche le indagini di Montalbano sono congegnate in maniera teatrale: il commissario è capace di fare «*tیاترو*» per ottenere una confessione e di mettere in piedi una perfetta messinscena per ottenere informazioni.

Questa sua dote è messa in evidenza sin dal primo romanzo del ciclo, ad esempio quando la collega di Montalbano, Anna Tropeano, da lungo tempo innamorata del commissario senza essere ricambiata, intuisce di essere stata invitata dal commissario a uscire solo perché «in due erano solo una coppia d'innamorati o di amanti che nella mánna trovavano modo d'isolarsi»: Montalbano, infatti, ha organizzato un «teatro» solo per potersi recare nel luogo del ritrovamento del cadavere di Luparello senza destare sospetti, ovvero accompagnato da una donna (FA, pp. 37-38). Nello stesso romanzo, poi, egli esegue «una perfetta pantomima» per accedere nella camera di Pino il munnizzaro, ingannevolmente presentandosi alla madre dell'uomo come un ragioniere della ditta presso cui Pino è impiegato, e affermando di dovergli consegnare alcune carte di lavoro. Ma, dopo aver raggiunto l'obiettivo di entrare nella stanza dell'uomo, finge di cercare «nelle tasche dei pantaloni, poi, più frettolosamente, in quelle della giacca» e, infine, esclama: «“Che cretino! La busta me la sono scordata in ufficio! Questione di cinque minuti, signora, vado a pigliarla e torno subito”» (FA, pp. 67-68). Anche la scena di «*tیاترو*» messa in piedi da Montalbano nel *Ladro di merendine* (p. 83) rivela la sua magistrale bravura nel recitare, all'occorrenza, un ruolo, una parte. La «tragediata» è utile a Montalbano per ricattare il suo interlocutore, Marzachi, direttore dell'ufficio postale di Vigàta, che si era rifiutato di fornire al commissario alcune informazioni utili riguardo al caso Lapecora:

Il commissario decise di fare ricorso a una tragediata che avrebbe annichilito il suo avversario. Di colpo, si abbandonò indietro col corpo, aderì con le spalle alla sedia, si fece venire una specie di trimolizzo alle mani e alle gambe, cercò disperatamente d'aprire il colletto della camicia.
 «Oddio» rantolò.
 «Oddio!» fece perfetta eco il commendator Marzachi susendosi e correndo afiato al commissario.
 «Si sente male?».
 «Mi aiuti» affannò Montalbano.
 Quello si calò, tentò d'allargare il colletto e fu allora che il commissario si mise a fare voci.
 «Mi lasci! Perdio, mi lasci!».
 Nello stesso momento, agguantò con le sue le mani di Marzachi, che aveva istintivamente tentato di sganciarsi, e le tenne all'altezza del suo collo.
 «Ma che fa?» balbettò Marzachi completamente perso, non capiva cosa stesse succedendo.
 Montalbano urlò di nuovo.
 «Mi lasci! Come si permette!» si sgolò sempre tenendo afferrate le mani del commendatore.

¹⁶⁰ I quali, non di rado, si presentano sotto forma di vere e proprie «sticomitie tra Montalbano primo e Montalbano secondo», una distinzione che «complica il rapporto del commissario con l'angelo e il diavolo della sua coscienza» (Danti, 2017, pp. 99, 100n).

La porta si spalancò, apparvero due impiegati esterrefatti, un omo e una fimmina, videro distintamente il loro superiore che tentava di strozzare il commissario.
«Andate via!» gridò Montalbano ai due. «Via! Non è niente! Tutto a posto!».

Nei suoi 'teatrini', Montalbano coinvolge anche altri personaggi, come per esempio il collega Valente, insieme al quale mette in scena un perfetto «saltafosso»: «Valente seguiva con estrema attenzione il saltafosso, il tranello che Montalbano stava costruendo. [...] Mentre Prestia impallidiva, Valente capi che ora toccava a lui. Dentro di sé sorrise soddisfatto, con Montalbano formavano un duo irresistibile, tipo Totò e Peppino» (LM, p. 166).

Nel *Giro di boa* (p. 194), invece, il commissario si fa aiutare dalla moglie di Augello, Beba, alla quale chiede di «recitare una scena di tiatro» con il fine di ottenere una scusa ufficiale per continuare a indagare sul caso dell'uomo ritrovato annegato, del quale all'inizio non si conosce l'identità. Ma Montalbano, nel frattempo, grazie anche all'aiuto di Ingrid, è riuscito a dare un nome al volto del morto, ed escogita lo stratagemma della telefonata anonima per evitare che il P.M. Tommaseo decida di chiudere il fascicolo sul caso. Il compito di Beba, dunque, «una mezzorata dopo che Zito ha mandato in tv la fotografia», consiste nel «fare una telefonata anonima, con voce isterica, al dottor Tommaseo dicendogli che lei ha visto quell'omo, l'ha perfettamente riconosciuto, di certo non si sbaglia». Inoltre, Montalbano è capace di fare «tiatro bono» (PR, p. 67) persino da moribondo, quando, sul letto di ospedale dove è adagiato dopo la sparatoria avvenuta nel *Giro di boa*, rimanendo «stinnicchiato senza cataminarsi, con l'occhi inserrati», riesce a convincere i suoi visitatori di essere in uno stato di semi-incoscienza; ma invece «sintiva e capiva ogni cosa, era a un tempo strammato e lucito, solo che gli ammancava la gana di raprire la vucca e arrisponniri lui stisso alle domande del dottore» (PR, p. 10).

Il commissario, oltre a ricoprire, quando gli torna utile, il ruolo di regista, si presenta come colui che è capace di scoprire e smantellare le montature, i *bluff*, i teatrini allestiti da malfattori, criminali e prepotenti. «Avanti, che vuoi che faccia o dica al telegiornale? Sei qua per questo, no? Tu ormai sei il mio regista occulto», gli dice Nicolò Zito nella *Voce del violino* (p. 120); e anche nell'*Odore della notte* (p. 159), egli riflette sulla probabile messinscena orchestrata da un suo collega, Guarnotta, a proposito del caso di Emanuele Gargano. Egli, infatti, sa con certezza che, nel bagagliaio dell'auto di Gargano, c'era un motorino, che però pare essere stato ritrovato dai suoi colleghi poliziotti all'esterno dell'auto. Così, Montalbano si convince che «non ci potevano essere che due spiegazioni: o qualche sub l'aveva levato dal posto dov'era, macari senza una 'ntinzioni particolare, o Guarnotta diceva una cosa fàvusa sapendo di dirla. Ma in questo secondo caso, a che scopo? Guarnotta aveva una sua idea e cercava di far combaciare ogni particolare nel suo quadro d'insieme?». Sempre nello stesso romanzo, poi, il commissario è capace di smascherare la recita messa in atto dallo stesso Gargano e

dal suo complice-amante, Giacomo Pellegrino; «tiatro» che però finisce in tragedia, perché Gargano si ritroverà costretto a uccidere Giacomo, per non cedere ai suoi ricatti:

«Va bene. Supponiamo che i loro rapporti si deteriorano. Perché?».

«Io non ho detto che si deteriorano, ho detto che appaiono deteriorati».

«Che differenza porta?» domandò Fazio.

«La porta, eccome. Se si sciamano in presenza di terzi, se si dimostrano freddi e distanti, lo fanno perché si sono appaltati, stanno recitando».

«Macari in un romanzo sceneggiato questo mi sembrerebbe macchinoso» disse ironico Mimi.

«Se vuoi, le leviamo dalla sceneggiatura, le scene le tagliamo. Ma sarebbe uno sbaglio. Vedi, io penso che il picciotto, vedendo arrivare il momento della conclusione della truffa, sia passato al ricatto esplicito. [Giacomo Pellegrino] Vuole realizzare il massimo prima che Gargano sparisca. Gli domanda altri soldi».

Montalbano riesce anche a scoprire la finzione retrostante l'«accurata, convincente, messinscena» del rapimento di Susanna, orchestrato per ottenere da un parente il denaro che quest'ultimo aveva in precedenza sottratto alla famiglia della ragazza (PR, p. 249). Soltanto nel *Giro di boa* (p. 61), Montalbano non riuscirà a smascherare tempestivamente la «scena di tiatro» messa in piedi, sotto ai suoi occhi, da alcuni trafficanti di bambini extracomunitari, e, per questo, si sentirà responsabile della morte di un bambino che aveva tentato di chiedere il suo aiuto:

A distanza vitti una fimmina chiuttosto picciotta che faciva come una maria, con dù picciliddri attaccati alle sò gonne, urlava parole che non si capivano, si tirava i capiddri, battiva i pedi 'n terra, si strappava la cammisetta. Tri agenti tentavano di farla stare carma, ma non ce la facivano. Doppo, la fimmina s'addunò del commissario e del picciliddro e allusa non ci fu verso, ammuttò con tutta la forza gli agenti, s'apprecipitò a vrazza tese verso la coppia. [...]

«Ha fatto finta di cadere?».

«Sissignore, teatro. A lei interessava essere portata al pronto soccorso, dove è facile trasiri e nesciri a volontà». [...]

Perché il medico non è stato consultato? Non è stato consultato perché non ce n'è stato tempo: il tempestivo arrivo dell'ambulanza e la diagnosi dell'infermieri hanno fatto correre le cose nel senso voluto dal regista. Sissignore. Regista. Quella era stata una scena di tiatro predisposta con molta intelligenza (GB, pp. 61, 86, 119).

Non è raro, infine, che il commissario descriva esplicitamente la realtà come il palcoscenico di un teatro, metafora di un luogo dove la finzione regna sopra la verità, popolato da maschere più che da persone, e dove va in scena, in tutta la sua drammaticità, la multivoca e variegata “*comédie humaine*”. Si pensi, ad esempio, alle doti da attrice della vedova Luparello, la quale, durante il funerale del marito, simula un malore perché, schifata dal presenzialismo ipocrita di molti degli astanti alla funzione religiosa, preferisce uscire fuori dalla chiesa:

«Si sente meglio, signora?».

«Meglio rispetto a quando?».

Il commissario s'impappagliò, gli parse d'essere davanti a una maestra che gli stava facendo un'interrogazione difficile.

«Mah, non so, rispetto a stamattina... Ho sentito che in cattedrale ha avuto un malore».

«Malore? Stavo bene, compatibilmente alla situazione. No, caro amico, ho fatto finta di svenire, sono brava. Il fatto è che m'era venuto un pensiero, se un terrorista, mi sono detta, facesse saltare in aria la chiesa con tutti noi dentro, almeno un buon decimo dell'ipocrisia diffusa nel mondo svanirebbe con noi. E allora mi sono fatta portare fuori» (FA, p. 114).

Un perfetto «attore consumato» si dimostra anche Tano 'u grecu, il quale, durante la finta operazione della sua cattura che coinvolge la strampalata squadra di Montalbano, si finge sorpreso dall'arrivo dei poliziotti:

Alla scarsa luce del lume a pitrolio che Tano aveva lasciato addrumato, il commissario ebbe modo d'ammirare l'arte di attore consumato del grecu. Fingendosi sorpreso nel sonno, balzò in piedi gridando bestemmie e si precipitò verso il kalashnikov che ora stava appuiato al tavolo e perciò lontano dalla branda. Montalbano fu pronto a recitare la sua parte di spalla, come viene chiamata in triatro (CT, p. 31).

Questa “poetica della teatralità” che attraversa l'intera opera di Camilleri (e arriva a influenzare anche il piano delle tecniche narrative e dello stile) è indubbiamente un portato della lezione pirandelliana, ma deriva allo scrittore empedoclo anche dalla sua lunga esperienza lavorativa nel mondo del teatro. Come ha notato Srecko Jurisic (2011, pp. 186-187):

la stessa scrittura come atto potrebbe essere letta, manganellianamente, come rappresentazione scenica. In un piccolo ed interessante scritto intitolato *Luogo di lavoro*, Manganelli usa lo stanzino e il palcoscenico come due modi di definire la condizione contraddittoria di chi scrive e la scrittura vi viene celebrata come una rappresentazione scenica e teatrale, condotta con gesti [...] ripetitivi.¹⁶¹

Tali «*signa scenici*» (Jurisic, 2011, 169) sono testimonianza dell'operazione metodica che Camilleri compie meticolosamente sul suo prosare: operazione sorretta, come si diceva, da una solida ideologia pirandelliana che guarda al mondo circostante come a un palcoscenico in cui si interscambiano continuamente realtà e apparenza, verità e finzione. L'effetto ottenuto è il risultato di una esperta calibrazione dell'elemento comico/umoristico, modulato con consapevolezza in un *climax* altalenante, ora ascendente ora discendente, il quale percorre freneticamente i gradini di una scala che dalla levità sfocia nell'ombrosità, dalla «leggera ironia [ne]l più cupo grottesco» (Guastella, 2015, p. 12). Camilleri aggiorna il *topos* pirandelliano del «teatro umoristico della sicilianità dialettica», un

¹⁶¹ Jurisic (2011, p. 187) riporta il testo di Giorgio Manganelli (1994, p. 15), il quale dichiarava: «“Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio poi dovrebbe, anzi lessicalmente è la mia scrivania, immersa nel consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione; ma sarà bene che io mi renda conto che non tanto di scrivania si tratta, ma di palcoscenico, di spazio scenico, di luogo deputato ad eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro”».

elemento fondante dell'essenza degli isolani, caratterizzata dall'incessante «ricerca tra tante Sicilie e tanti siciliani di una [...] personale identità e anche [...] dalla voglia di rappresentarla in eccesso, mettendosi e togliendosi abiti e maschere» ((Borsellino, 2004, p. 48).

Si pensi, ad esempio, alla descrizione del rientro della signora Lapecora, ancora (apparentemente) ignara di essere diventata vedova; un momento atteso da tutto il vicinato, che spera di poter assistere a una sorta di spettacolo teatrale. Tuttavia, come poi Montalbano scoprirà, è stata proprio la donna ad aver ucciso il marito e, forse proprio per questo, dopo aver appreso l'infausta notizia non si "esibisce" nella classica scenata di dolore che il 'pubblico' si aspettava, lasciando tutti a bocca asciutta:

Alle sette e mezzo di sera, come a un segnale convenuto, non ci fu balcone o finestra della parte del casamento dove c'era il portone d'ingresso che restasse senza gente a taliare il rientro della signora Palmisano Antonietta, ancora ignara d'esser vedova Lapecora. Lo spettacolo si sarebbe diviso in due parti. Parte prima: la signora Palmisano, scesa dalla corriera da Fiacca, quella delle sette e venticinque, sarebbe apparsa all'inizio della strata cinque minuti dopo, offrendo alla vista di tutti la sua solita, scostante compostezza, senza che le passasse per la mente che da lì a poco una bomba le sarebbe scoppiata sulla testa. Questa prima parte era indispensabile per godersi meglio la seconda (con rapido spostamento degli spettatori da finestre e balconi a pianerottoli): al sentire dall'agente di guardia la ragione per la quale non poteva trasire nel suo appartamento, l'ormai vedova Lapecora avrebbe principiato a fare come una maria, strappandosi i capelli, facendo voci, dandosi manate sul petto, invano trattenuta da condolenti prontamente accorsi. Lo spettacolo non ebbe luogo (LM, p. 38).

Reazioni teatrali hanno anche alcuni personaggi di bassa estrazione sociale, come, nella *Gita a Tindari* (p. 29), la portinaia del condominio dei coniugi Griffò, la quale, alla vista del commissario e di alcuni membri della sua squadra, esclama: «“Oddio oddio oddio! Madonnuzza santa! Che capitò in questa casa? Che capitò? Che fattura ci fecero? Qua bisogna subito subito chiamare il parrino con l'acqua biniditta!”». Montalbano, allora, redarguisce la donna, intimandole di non fare «teatro». La teatralità è un aspetto così tipico dell'identità siciliana che Montalbano nutre dei dubbi che anche Augello si stia comportando con lui da «tragediatore»: «se quel figlio di buttana di Mimì si stava comportando come lui aveva fatto con Bonetti-Alderighi, fingendo un servile atteggiamento mentre in realtà si trattava di una sullenne pigliata per il culo? Augello era una faccia stagnata di tragediatore, capace di questo e altro» (GT, p. 34).

Insomma: Camilleri non è un *parvenu* della letteratura; la sua prosa è frutto di un substrato culturale e professionale pluristratificato, alla cui base risiede, per sua stessa ammissione, una solida «educazione teatrale» (Sorgi, 2000, p. 79).¹⁶² E, così come egli ritiene il teatro «una altissima forma

¹⁶² E ancora, nell'intervento posto a conclusione del volume *Il caso Camilleri*, egli afferma: «Perché il mio è stato un lungo cammino? Perché interrotto dal teatro. Interrotto formalmente [...] ma non interrotto perché [...] il teatro è una grandissima scuola anche di scrittura» (Camilleri, 2004b, p. 221).

di artigianato» (*ibid.*), anche la sua scrittura è frutto di un lavoro artigianale. Infatti, concorda orgogliosamente con la definizione di «bravo artigiano» che di lui ha fornito Giulio Ferroni (Serri, 2001), perché è ciò che gli ha consentito di «occupare uno spazio vuoto, che in Italia [...] non c'era, che è la scrittura di intrattenimento alto» (Sorgi, 2000, p. 79).¹⁶³ Queste le sue affermazioni sull'argomento:

Io concordo sull'artigianato. Forse è la mia educazione teatrale che mi porta a questo. Il teatro è una forma altissima di artigianato. D'altra parte, una cosa che ho sempre detestato è che in Italia se tu non fai una cattedrale non sei un architetto. Invece ci sono delle cattedrali orrende, delle chiese orrende, e delle chiese di campagna meravigliose (*ibid.*).

Camilleri, in definitiva, nasconde funambolicamente, dietro l'apparente semplicità, una scrittura «complessa e polifonica, [...] impregnata d'idee e di umori» (Di Grado, 2001, p. 35). E, a dispetto dell'interpretazione data da Giulio Ferroni (Serri, 2001) sugli ambienti e sui personaggi del ciclo di Montalbano, rispettivamente giudicati dal critico un «mondo molto arcaico, di dimensioni ridotte» e «figurine in miniatura, personaggi piccoli, piccoli...», egli si è dimostrato capace di 'carnevalizzare' la Storia in una miriade di microstorie. Tasselli che, se ricompattati, restituiscono fedelmente il variopinto mosaico della realtà e «il gran teatro del mondo» (Tedesco, 2005, p. 582).

Se egli va considerato un «*tragediatore*», infatti, è soltanto in virtù della sua capacità di raccontare microstorie (vere o inventate), situate in una Sicilia-mondo duplice e contraddittoria, nella quale può trovare rispecchiamento l'altrettanto sfaccettata e ambivalente realtà contemporanea.¹⁶⁴

¹⁶³ A questo proposito, come nota Mauro Novelli (2002, pp. LXX-LXXI), se è vero che le vicende dei romanzi di Camilleri, pur trasformate dalla fantasia dell'autore, «calano dritte dalla realtà» e che, per tale ragione, egli possiede «un attributo della narrativa orale, [...] che gli assegna l'atteggiamento dell'«agricoltore sedentario»» (individuato da Walter Benjamin come «uno dei due modelli arcaici [...] dell'arte del racconto»), è altrettanto vero che «i narratori camilleriani comprendono le peculiarità della terra d'origine proprio per aver viaggiato il mondo e le arti. Da questa angolatura, ricordano la figura di sintesi postulata da Benjamin, che la individuava nell'artigiano maestro di bottega, già garzone errante».

¹⁶⁴ Diversa l'interpretazione fornita, a proposito del Camilleri «*tragediatore*», da Nunzio La Fauci (2001, p. 154): «Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il tragediatore. Costui è sempre identico a se stesso, anche quando, anzi soprattutto quando finge [...] di farsi da parte o di scomparire». La beffa di Camilleri coinvolgerebbe dunque, secondo La Fauci, anche il lettore. Su posizioni antitetiche rispetto a quelle di La Fauci si attesta invece Luigi Matt (2020, pp. 79-81): «Camilleri non si burla dei lettori (scrivere testi che danno spazio al comico è una cosa diversa), e questi ultimi non sono «vittime, desiderose di restare tali e di essere ancora burlate»», come invece è tornato ad affermare La Fauci nel 2018 (p. 73). «D'altronde, – continua Matt – non vengono portati elementi concreti a sostegno di questa teoria, se non il fatto che la rappresentazione camilleriana del mondo siciliano nasce da «una radicale finzione» (ma allora tanto varrebbe sostenere che per la maggior parte degli scrittori si deve parlare di tragediatori: la *finzione* è la quintessenza della letteratura) e che la sua lingua non riflette usi reali (e anche su tali basi si dovrebbe allestire una lista di tragediatori lunghissima). [...] Quel che più conta, l'interpretazione di La Fauci rende conto in modo parziale e inesatto delle strategie narrative messe in atto nei romanzi camilleriani. [...] Sembra di capire che venga individuata una preminenza della voce narrante su quelle dei personaggi; di queste ultime viene negata di fatto l'esistenza [...]. Non è affatto vero che a parlare sia sempre il narratore, come è facilissimo dimostrare; mentre è corretto affermare che bene spesso egli si adegua ai personaggi, ammesso che lo studioso intenda questo. [Per di più,] è particolarmente evidente un'altra caratteristica che va in direzione contraria al presunto strapotere del narratore: la frequente presenza di lunghi dialoghi costruiti senza intervallare le singole battute con didascalie. È logico interpretare la ricorrente adozione di tale modulo come un lascito della pluridecennale attività teatrale

Persino gli intrecci sono costruiti secondo una precisa tecnica narrativa, che consiste in uno zigzagare di annodamenti successivi tra microstorie diverse e in un alternarsi di «squarci dai toni intimistici e [...] scene d'azione» (Jurisic 2013, p. 803): un metodo compositivo che, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, sarebbe molto simile a quello dell'*entrelacement* impiegato da Ariosto nell'*Orlando furioso*.

II.6 Anacronie, anisocronie e strategie dell'enunciazione: il respiro ritmato della prosa di Andrea Camilleri nei gialli di Montalbano

La tipologia di intreccio prevalente, nei romanzi del *corpus*, è quella cosiddetta «di risoluzione», tipica dei polizieschi, che conduce, appunto, allo scioglimento di una crisi di natura concreta, rappresentata dagli eventi delittuosi. A livello di macro-racconto, però, è lecito sostenere che gli intrecci delle storie di Montalbano siano «unificati» in virtù del fatto che, non di rado, i singoli episodi sono strettamente legati tra loro: «una vicenda complessa, fatta di piccole cose che “si tengono”», per usare le parole che Giuseppe Giarrizzo e Franco Lo Piparo (1981, cit. in Nencioni, 1988, p. 43) hanno adoperato per riferirsi ai *Malavoglia*. Come accadeva nell'opera di Verga, anche nel caso di Camilleri «il racconto procede [...] per addensamenti e diradamenti, [...] indicazioni spaziali “animate”» (*ibid.*), come dimostra la variegata casistica delle sequenze che si alternano nei romanzi di Montalbano, diverse per contenuto e per funzione.

Al racconto delle azioni o degli eventi (sequenze narrative), si affianca la descrizione di ambienti, paesaggi o personaggi (sequenze descrittive); sono numerose anche le sequenze riflessive, nelle quali vengono esplicitati i pensieri dei personaggi, *in primis* quelli del protagonista, frequentemente alternate con sequenze di tipo dialogico. Si assiste, insomma, a una ritmata altalena di sequenze statiche e dinamiche, che contribuiscono a dare movimento e respiro alla narrazione, insieme al sapiente uso di un vasto campionario di tecniche espositive.

dell'autore. In definitiva, si può affermare che nei testi di Camilleri la voce narrante è meno presente di quanto non avvenga nella larga maggioranza dei romanzi contemporanei. Può trarre in inganno il fatto che, in maniera via via più marcata, la lingua del narratore e quella dei personaggi tendono ad avvicinarsi; l'ultima fase della scrittura camilleriana [...] prevede un uso intensissimo degli elementi siciliani distribuiti in misura grosso modo paritaria tra narrato e dialoghi. Ma leggere questo fenomeno come un'invasione della voce narrante negli spazi propri dei personaggi è semplicemente privo di senso, tanto più se – come spesso si è fatto, con notevole ingenuità – si sovrappone alla figura del narratore quella dell'autore, per cui a raccontare sarebbe “Camilleri in persona” [come invece sostiene Berardinelli, 2011, p. 146]. In realtà, il processo a cui si assiste è esattamente l'opposto: la voce narrante, nei primi romanzi in maniera più timida, in seguito sempre più risolutamente, adegua la propria lingua a quella della realtà rappresentata. Che sia questa la chiave di lettura corretta e non quella che ipotizza un movimento inverso appare tanto ovvio a chi abbia letto qualche romanzo di Camilleri da non necessitare di spiegazioni dettagliate».

Numerose risultano, ad esempio, le anacronie, rintracciabili ora sotto forma di analessi, ora di prolessi. Le analessi, a loro volta, si distinguono in analessi esterne e interne. Alla prima tipologia Camilleri ricorre, generalmente, quando intende raccontare eventi appartenenti a un passato più remoto, lontano; mentre le analessi interne (spesso omodiegetiche) sono usate di frequente dallo scrittore quando vuole far raccontare ai suoi personaggi eventi accaduti nel passato più recente. Camilleri sfrutta anche la «tecnica a tegola» (quando, giunto a un dato momento della narrazione, ritorna a uno stadio precedente della vicenda per riprendere da lì la narrazione) e il «montaggio alternato», ottenuto tramite l'alternanza di due scene che si svolgono in contemporanea.¹⁶⁵

Il *corpus* è inoltre costellato da «esche», ovvero da una sorta di indizi cifrati che lo scrittore dissemina nei suoi romanzi. Nel *Cane di terracotta* (p. 13), ad esempio, il momento in cui Montalbano interrompe due giovani che amoreggiano nella grotta del Crasto, anticipa al lettore quello che il commissario scoprirà più avanti nel prosieguo della storia, ovvero, i «due corpi incartapecoriti, come nei film dell'orrore, abbracciati» di Mario e Lisetta (CT, p. 103): una scena che richiamerà alla mente del commissario «i due giovani che aveva sorpreso nell'altra grotta mentre facevano all'amore» (CT, pp. 121-122). Ma anche nella *Voce del violino*, romanzo nel quale la morte di Michela Licalzi è causata dal suo essere in possesso di un pregiato violino, un indizio riguardante proprio questo strumento musicale è camuffato nell'elenco di oggetti che Montalbano reperisce nella villa della vittima: «l'unica cosa che appariva in ordine era uno scaffaletto a vetri, dentro il quale erano stati disposti in bell'ordine i soliti oggetti da mostra: due ventagli vecchi, qualche statua di ceramica, un astuccio da violino chiuso, delle conchiglie molto belle, da collezione» (VV, pp. 28-29). Così, nell'*Odore della notte* (p. 76) sono le parole di un altro personaggio, Michela Manganaro, ad anticipare la conclusione della vicenda, che si chiuderà con la scoperta che l'assassina del ragioniere Gargano è Mariastella Cosentino; quest'ultima, infatti, viene definita dall'interlocutrice del commissario come in preda a un vero e «proprio delirio amoroso», incapace di accorgersi delle malefatte dell'uomo che ama. Alla fine della storia, Montalbano scoprirà non solo che la donna era così innamorata di Gargano da arrivare a compiere un delirante omicidio, pur di «salvare» il suo amato dal pubblico disonore, ma si accorgerà anche che è stata capace di rimuovere l'accaduto, continuando a vivere normalmente la sua esistenza. *A posteriori*, dunque, sembrano profetiche le parole di Michela, la quale gli aveva confidato: «Commissario, se Gargano all'improvviso si fosse trasformato in un mostro orrendo, che so, nello scarafaggio di Kafka, lei gli sarebbe rimasta davanti in adorazione, persa nel suo delirio amoroso senza accorgersi di niente» (ON, p. 76).

Molto frequente è infine l'uso di parallissi, alle quali Camilleri ricorre per ottenere effetti di *suspense*. Per fare solo alcuni esempi, nella *Forma dell'acqua*, il vero nome della prostituta Carmen

¹⁶⁵ Per le analisi narratologiche si rimanda a Genette, 1972/1976.

viene scritto da Gegè su un foglietto che viene visto da Montalbano, ma non dai lettori (FA, p. 53); e ancora, dopo che la donna, il cui nome si è intanto scoperto essere Fatma, rivela al commissario alcune informazioni, il lettore apprende che «da quello che Fatma gli aveva appena detto, [Montalbano] trasse una logica conseguenza» (FA, p. 65), ma non è dato sapere, fino a quel momento, quali siano le intuizioni del protagonista. Soltanto più avanti, si apprenderà che il commissario ha scoperto che l'amico Gegè aveva ommesso di fornirgli alcune importanti informazioni riguardanti lo smarrimento della collana di Ingrid presso la mànnara.

Sul piano del ritmo narrativo, poi, i diversi rapporti tra tempo della storia (TS) e tempo del racconto (TR), quando non si trovano in equilibrio durante le sequenze dialogiche, determinano non di rado delle anisocronie, ovvero accelerazioni o rallentamenti. Spesso, il TS è maggiore del TR per creare effetti di *suspense*, come nel caso della scena in cui Tano 'u grecu spiega a Montalbano la sua idea di organizzare la «tragediata» del finto arresto; nel *Cane di terracotta* (p. 24) si legge infatti che Tano «si spiegò a lungo, bevendo ogni tanto un bicchiere di vino», ma non si ottengono ulteriori dettagli sulla conversazione tra il mafioso e il commissario. A livello della frequenza, ovvero al rapporto esistente tra eventi e numero di volte in cui essi si ripetono, bisogna segnalare l'insistita presenza di racconti anaforici, cioè di episodi che si ripetono frequentemente e che ogni volta vengono raccontati: è il caso di tutte quelle azioni o di quei contesti situazionali (come ad esempio la «sciarratina» telefonica tra Livia e Montalbano, o la sua abitudine a fumare le sigarette nei momenti di nervosismo), che collaborano a costruire il respiro seriale del ciclo.

Inoltre, come fa notare Jurisic (2013, p. 802), l'andatura ritmata della prosa camilleriana è una diretta filiazione del teatro popolare dei pupi siciliani (a sua volta derivante dalla tradizione settecentesca del teatro delle marionette).¹⁶⁶ Dal teatro dei pupi lo scrittore desume anche alcune specifiche materie tematiche:

Il teatro delle marionette, regolato nel Settecento da un preciso codice, diventa nell'Ottocento uno spettacolo popolare; ma se sarà proprio questo codice a precludergli in certe aree la possibilità di adeguarsi alle esigenze del nuovo pubblico, preparandone il definitivo confinamento a livello infantile, in altre aree esso, proprio per la sua rigidità, finirà col favorire la nascita di un teatro delle marionette radicalmente nuovo: l'opera dei pupi. In realtà temi e motivi del teatro settecentesco delle marionette, che per altro, pur avendo in repertorio soggetti guerreschi, ne usava sporadicamente, non rispondevano alle attese dei ceti popolari, non ne esaurivano lo strutturale bisogno di riscattare miticamente la loro subalternità, di proiettare l'esigenza, sia pur consapevole, di un diverso ordine del mondo in eroi superumani che risolvessero in termini mitici le opposizioni sperimentate come inconciliabili nella prassi fra l'amico e il nemico, il giovane e il vecchio, il debole e il forte, il giusto e l'ingiusto. Contraddizioni queste proprie della società fortemente stratificate dove gruppi sociali subalterni quotidianamente sperimentano, in

¹⁶⁶ «Scrivo una pagina, la correggo, la rifaccio, a un certo punto la considero definitiva. In quel momento me la leggo a voce alta. Chiudo bene la porta, per evitare di essere ritenuto pazzo, e me la rileggo, ma non una sola volta: due volte, tre. Cerco di sentire – e in questo la lunga esperienza di regista teatrale evidentemente mi aiuta – soprattutto il ritmo» (Camilleri, 2002b, pp. 33-34).

conseguenza della precarietà dei beni, la violenza della lotta per la sopravvivenza, la netta divisione dell'universo sociale in amici e nemici, la permanente possibilità di essere traditi dall'amico più fidato (Buttitta, 1977, p. 13).

Diversamente dal «teatro delle marionette», l'*Opra* offre una narrazione scenica delle vicende degli eroi cavallereschi adattata alle aspettative di un pubblico prevalentemente popolare: la materia carolingia, infatti, viene rimodulata e resa funzionale alla rappresentazione orale di una *Weltanschauung* collettiva, basata su alcuni radicati codici comportamentali, quali il senso dell'onore o la lotta per la giustizia. Un discorso narrativo capace di unire l'utile al dilettevole, ovvero di assolvere alle tre funzioni ciceroniane di *delectare*, *docere* e *movere*, mescolando elementi ironici, tragici e patetici e riuscendo, in tal modo, a sorprendere, far divertire e stimolare il pubblico alla riflessione. È esattamente ciò che accade nella scrittura di Camilleri, il quale dimostra di essere un moderno “mastro puparo”, un eccellente «contastorie»¹⁶⁷ contemporaneo, attento a conferire alla sua narrazione una peculiare cifra di oralità.

In effetti, oltre alla strutturazione e alla ritmata cadenza degli intrecci, è proprio l'impronta orale a contraddistinguere e rendere riconoscibile lo stile della narrativa camilleriana.¹⁶⁸ Tale impronta viene conferita, oltre che dalla circostanziata resa del linguaggio non verbale e dagli innumerevoli «apporti dialettali» (i quali «non funzionano come spezie esotiche [ma] sono piuttosto tessere che insieme a una sintassi piuttosto movimentata [...] fanno da detonatore alle risorse di un umorismo irresistibile»: Novelli, 2017, p. 43), anche dalla resa di alcuni tratti che simulano ora il parlato, ora l'enunciazione orale.

È bene distinguere infatti, sulla scorta di Enrico Testa (2017, p. 74), i meccanismi di «incrocio tra il discorso orale e il discorso letterario» in «simulazione di parlato» e «simulazione di

¹⁶⁷ Camilleri tiene a precisare di essere «un *contastorie* e non un *cantastorie*», poiché egli «non racconta le cose a se stesso, ma ad un pubblico il più vasto possibile, che lo sta a sentire con attenzione e partecipazione [...]. [Le sue] storie sono destinate alla gente» (Nicoletti, 2017). Anche Nino Borsellino (2002, p. XXXII) lo specificava nel suo (ormai classico) saggio introduttivo al volume dei «Meridiani» Mondadori dedicato alle storie di Montalbano: «[...] in lui prevale il *contastorie*, cioè la spontaneità incontrollata del narratore».

¹⁶⁸ Sono numerosi i riferimenti diretti all'opera dei pupi nel *corpus*. Nella *Forma dell'acqua* (p. 29), ad esempio, Montalbano istituisce un paragone tra la realtà che egli sta vivendo e i classici contesti situazioni dell'*Opra*, rilevandone le differenze: «Dubbio non c'era che Saro avesse scoperto una trovatura, simile a quella che si contava nei cunti, dove pastori pezzenti s'imbattevano in giarre piene di monete d'oro o in agnidruzza ricoperti di brillanti. Ma qui la questione era diversa assai dall'antico: la collana, di fattura moderna, era stata persa il giorno avanti, su questo la pinione era certa». Anche nella *Gita a Tindari* (p. 130), il commissario, rivolgendosi a Fazio, il quale ha appena appreso che Japichinu è stato ucciso dal nonno, don Balduccio, gli dice: «Calmati, assomigli a una recita dell'opira dei pupi». Nel *Giro di boa* (p. 16), invece, convinto che i fatti di Genova abbiano rappresentato una sorta di “prova generale” della politica e dei governi, per sondare l'accoglienza, positiva o negativa, di azioni militari come quella perpetrata ai danni dei manifestanti nel capoluogo ligure, Montalbano afferma: «siamo stati manovrati, come pupi nell'opira dei pupi, da persone che volevano fare una specie di test». Anche nella *Pazienza del ragno* (p. 181), dopo aver scoperto che il rapimento di Susanna è una farsa organizzata dalla ragazza e dalla sua famiglia, Montalbano commenta: «Ci hanno trattato come pupi dell'opira dei pupi. Si sono serviti di noi come comparse da tiatro. Pirchi loro, con noi, hanno fatto tiatro. Fin dal primo momento hanno saputo chi era la persona giusta alla quale far pagare il riscatto. A noi due hanno fatto perdere tempo, a Fazio hanno fatto perdere sonno. Sono stati bravi. A conti fatti, i messaggi inviati a casa Mistretta erano più che altro la messinscena di un vecchio copione. Quello che noi volevamo vedere, quello che ci aspettavamo di sentirsi».

enunciazione» (Testa, 2017, p. 76). Premesso che ogni simulazione è volta a offrire una «impressione di autenticità», attraverso l'innesto di «tessere veridiche o verosimili nel quadro delle forme dell'artificio letterario» (*ibid.*), la simulazione del parlato, molto frequente in letteratura, soprattutto nei secoli scorsi, è generalmente sfruttata in chiave caricaturale, spesso per caratterizzare i personaggi di bassa estrazione sociale, e risulta legata a forme, tipi e generi narrativi tradizionali, quali il genere rusticale o il picaresco, o la figura dello sciocco (cfr. Testa, 2017, pp. 77-78). Questo tipo di simulazione è frequente nei romanzi camilleriani, come dimostrano i numerosi «giochi espressivistici o addirittura ipertestuali» (Testa, 2017, p. 76), il diffuso vocabolario gastronomico o i motti popolari: in questi casi, l'intento è chiaramente quello di divertire il pubblico, di far emergere, in chiave diastratica, il comico dalla lingua. Eppure, nei polizieschi di Camilleri è possibile rintracciare anche forme di simulazione dell'enunciazione, ovvero rappresentazioni dell'oralità che non sono legate alla sfera sociale di appartenenza dei personaggi o alla loro provenienza, ma pervadono l'intero tessuto narrativo, contribuendo ad abolire la classica linea di demarcazione tra voce dei personaggi e voce del narratore. Su modello dell'analisi effettuata da Testa su alcuni componimenti poetici di Caproni (Testa, 2017, pp. 79-80), su un testo teatrale di Natalia Ginzburg (*ivi*, pp. 81-83) e su un brano in prosa di Gianni Celati (*ivi*, pp. 83-84), abbiamo rintracciato nei romanzi del *corpus* alcuni tratti che comprovano la capacità di Camilleri di simulare una forma non caricaturale, bensì, appunto, *enunciativa*, dell'oralità.

Oltre alle numerose interiezioni («Ah», «Bih», etc.), si segnala il ricorso al verbo *credere* come «rinforzo del discorso che [...] si sta facendo» all'interlocutore, e dunque in funzione di segnale discorsivo: «Ma quel quadro è una cacata, *credimi*» (CT, p. 192), «[...] Beh, no, niente, era una sciocchezza, *credimi*», in questo caso in concomitanza con un'interiezione (GT, p. 49), «*Credimi*, non ho avuto il tempo» (GT, p. 263); ma è frequente anche il ricorso alle forme del verbo *vedere* «come richiamo dell'attenzione dell'interlocutore» (Testa, 2017, p. 79): «*Vedi*, i miei colleghi di Montelusa pensano, e non sarebbe ipotesi campata in aria, che ad ammazzare Rizzo sia stata la mafia» (FA, p. 185). Tutt'altro che raro risulta poi l'uso di *ecco* come frase autonoma: «Allora le pirsone, per la disperazione, avevano forzato la porta a raprirsi in senso contrario e molti erano arrinisciuti a scappare. *Ecco*» (GB, p. 66), «*Ecco*. Nemmeno un quarto d'ora fa una donna ha telefonato al centralino della Questura chiedendo di parlare personalmente col signor Questore» (VV, p. 25); altrettanto diffuso è l'uso della congiunzione avversativa *ma* a inizio frase: «Sa, sono molto geloso delle cose mie. *Ma* potremmo metterci d'accordo» (VV, p. 140), «*Ma* era pensabile che a Montelusa fossero tutti di colpo diventati disonesti?» (VV, p. 155), «sentiva il regolare sciabordio del mare, [...] un venticello di prim'alba trasiva dalla finestra spalancata. *Ma* continuava ostinatamente a tenere gli occhi serrati» (GT, p. 9), «*Ma* tu, a Boccadasse, non dormi con la finestra aperta?» (*ivi*, p. 12), «*Ma*

quali amici e amici» (ivi, p. 17). Compiono anche varie forme coniugate del verbo *scusare*, in funzione di formule di cortesia: «*Scusami*, Nicolò, ma non è la vostra tecnica abituale? Gettare la pietra e nascondere la mano» (VV, p. 122), «*Scusami*, ma...» (GT, p. 275), «“*Scusami*” disse Montalbano liberandosi dall’abbraccio» (GT, p. 46), «*Scusami*, Salvo, ma mi stai facendo un interrogatorio?» (GT, p. 175); numerosi sono poi i costrutti interrotti, dal più classico tipo «Va bene che sono pansionato, ma...» (GT, p. 79), fino all’estremo della frase «Ma... ma... ma... non so... la storia che... Ma allora perché è venuto nel negozio?» (GB, p. 135); oppure le frasi scisse interrogative, quali «Com’è che a “Retelibera” siete diventati tutti inglesi?» (FA, p. 90), «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» (FA, p. 105), «Com’è che diceva Shakespeare?» (GT, p. 154); «Ma com’è che nelle pellicole americane i poliziotti ci arriniscivano sempre a raprire le porte con questo sistema?» (GT, p. 240), «Com’è che ti è venuto di telefonarle?» (GT, p. 267), «Questa carta è dell’anno passato. Com’è che non compaiono?» (GB, p. 66), «Ma allora com’è che si chiama stu biniditto omo?» (GB, p. 145).

Sono diverse, inoltre, le formule di chiusura tipicamente orali quali *neniti* o *stop*: «*Nenti*, l’africano le faceva imprissioni» (LM, p. 129), «Braccio sollevato, costume infilato, costume arravugliato... *Stop*» (GB, p. 35); e vengono di frequente usate delle espressioni tipiche di quella che Testa (2017, p. 82) definisce «strategia della mitigazione», come ad esempio «mi hanno detto», la quale sottolinea che chi parla prende le distanze da ciò che afferma: «*Mi hanno detto* che è un povero scemo» (VV, p. 86), «Lui ci è venuto qualche volta ai primi tempi, almeno così *mi hanno detto*. Poi non si è più visto. Correva voce che è stato arrestato» (GB, p. 160); «No, Salvo, quella volta c’è stata una ragione più forte, *mi hanno detto*. Non c’è niente di certo, sono voci. Pare che si fosse esposto con una somma enorme per accattare un quadro» (GB, p. 262). È anche frequente l’uso dell’espressione «e tu?», che rappresenterebbe, secondo Testa (2017, p. 82), «il più classico dei “rilanci”»: «“*E tu?*”. “Beh...”. “Dai, non ti fare pregare”» (GT, p. 57), in compresenza con l’interiezione «Beh»; «Ho comprato un panino. *E tu?*». (PR, p. 58). Per quanto riguarda la parola *cosa*, infine, quando essa assume un valore interrogativo, se ne rileva la sua «posposizione agrammaticale» (Testa, 2017, p. 82): «“No” disse a un tratto Anna smettendo di bere. “No *cosa?*”. “Non voglio tornare a casa”» (FA, p. 60), «“Chi è stato?” spiò secco Montalbano dopo una pausa. “Chi è stato *cosa?*”» (CT, p. 185); in altri casi, invece, si registra il ricorso a *cosa* come «parola-sostanza», il «vero *passé-partout* lessicale dell’italiano colloquiale» (Testa, 2017, p. 84).¹⁶⁹

Dall’analisi di questi elementi, non soltanto risulta evidente l’interesse riservato da Camilleri «ai processi dell’italiano in azione» (Testa, 2017, p. 80), delle cui dinamiche contemporanee i suoi

¹⁶⁹ I corsivi nelle citazioni fin qui riportate sono miei.

romanzi danno conto, ma, allo stesso tempo, simulando alcuni fenomeni dell'enunciazione, lo scrittore guadagna un suo «stile inconfondibile», capace di congiungere «la bachtiniana *lingua altrui* e la socialmente viva *lingua propria* (l'italiano comune d'appartenenza)». Quello di Camilleri è un linguaggio che deriva dall'ascolto e dalla meditazione sul «discorso di tutti», cosicché:

il narratore sommessamente sciamanizzando, mentre parla per sé, in realtà è *anche* parlato dalla lingua della tribù e dalle sue basilari forme dialogiche, interattive, allocutive e ostensive. Lingua della tribù che diviene il suo vero nume e la sua molto immanente, e ben concreta, trascendenza (Testa, 2017, p. 88).

Una misura dell'importanza assegnata all'oralità nelle opere di Camilleri può essere desunta osservando la lunga serie di conversazioni telefoniche presente sin dal primo romanzo *La forma dell'acqua* (se ne contano addirittura undici nel quarto capitolo, cfr. FA, pp. 39-49), che si configura come una sorta di virtuosistica serie “sticomitica”, di chiara impostazione teatrale, e non viene mai inframezzata con commenti esplicativi del narratore. In effetti, di romanzo in romanzo, si assiste a una progressiva ellissi del narratore, il cui ruolo di mediatore tra narrazione e lettori si riduce, e lascia spazio alle voci (e alle prospettive) dei singoli personaggi.¹⁷⁰

La parola, le voci dei personaggi diventano così «azione narrativa» (Nigro, 2004a, p. XXV): nel ciclo accade spesso che i segmenti dialogici (o monologici) avviino i processi mentali che conducono il protagonista alla soluzione, assumendo un ruolo centrale nell'economia della narrazione. Sono infatti numerose le figure che popolano il microcosmo di Vigàta: compaiono personaggi secondari (come Fazio, Augello, Catarella, Ingrid, solo per fare alcuni nomi), personaggi cordicella – i cosiddetti *string characters* –, che ricoprono un ruolo di minore rilievo nella trama, cui si aggiunge un variegatissimo campionario di comparse; ma, in linea di massima, è nella figura di Montalbano, il protagonista multidimensionale e cinetico, che si realizza l'identità tra narratore e personaggio. Sintomo di complicità tra il narratore e il personaggio (o, se vogliamo, tra l'autore e la sua creatura), lo statuto del narratore è quello di una voce ambigua, al confine, una sorta di controcanto.

Molto spesso, infatti, a livello narrativo, il narratore è intradiegetico, sembra interno alla storia: seguendo i dettami della tecnica dello *showing*, fa agire e parlare Montalbano, amplificando in tal modo anche la possibilità di inferenza del lettore nella narrazione. Anche il punto di vista coincide praticamente sempre con quello del commissario, secondo un sistema di focalizzazione interna fissata sul protagonista: lo dimostra (insieme alla scelta di termini o locuzioni usati dal narratore, che spesso

¹⁷⁰ Cfr. anche Mauro Novelli (2002, p. LXX): «La [...] voce narrante non ha rilievo personale né ruolo alcuno negli avvenimenti: anzi, in molteplici circostanze si assiste a una tendenziale caduta della sua mediazione, stante il dilagare di [...] dialogati schietti».

combaciano con gli usi linguistici di Montalbano) anche il ricorso della voce narrante all'indiretto legato, che, attraverso specifici sintagmi di legamento – quali «pensò» o «disse» –, introduce i pensieri e le riflessioni del protagonista. Viene realizzata una forma di «discorso rivissuto [...] mirante alla osmosi tra autore e personaggio, tra narrazione ed enunciazione e quindi a un “discorso narrativo” conservante la vitalità del discorso diretto» (così notava Nencioni, 1988, p. 19, a proposito della scrittura verghiana). La voce e la prospettiva di questo narratore «camaleontico» (Nencioni, 1988, p. 23) combaciano perfettamente, si fondono, con quelle del personaggio protagonista, con l'effetto di una «narrazione a cannocchiale» (ivi, p. 25), nella quale diventa difficile «localizzare il punto di distacco» tra le due entità narrative.

Una tecnica narrativa scaltrita, insomma, quella di Camilleri, e indubbiamente 'teatrale'. Egli sviluppa e ammoderna le strategie del teatro otto-novecentesco, che ha visto tra i suoi più grandi interpreti proprio Pirandello, il quale ricorse ampiamente a voci fuori chiave, a loro volta eredi del coro greco. Più che di un protagonismo demiurgico, a cui pure questa tecnica narrativa potrebbe far pensare, ci sembra che l'ambiguità tra voce narrante e voce del protagonista sia una spia eloquente della plurivocità della narrazione camilleriana: la cifra caratteristica dei romanzi di Montalbano risiede infatti proprio nell'intreccio e nella diffrazione tra queste due voci, che insieme danno vita a un particolarissimo prisma dialogico, molto spesso capace di far virare la narrazione sul versante di una irridente comicità.

Al di là delle forme che l'oralità può assumere nella serie di Montalbano, un denominatore comune si rintraccia nella tendenza di Camilleri a 'giocare' continuamente con la lingua, «componendo una sorta di partitura che invece delle note adopera il suono delle parole» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 35). Nei suoi romanzi, la riproduzione del parlato non si pone alcuna finalità di mimesi o di «naturalità linguistica» (Matt, 2020, p. 60).¹⁷¹ l'obiettivo dello scrittore è quello di rendere un «“effetto di oralità”» (ivi, p. 61), di «seguire – come egli stesso ha chiarito – il flusso di un suono» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 35).

Camilleri persegue il doppio intento di rendere credibile e verosimile la sua narrazione, senza rinunciare alla propria «tensione espressivista» (Matt, 2020, p. 81): per questi motivi, appare totalmente condivisibile l'opinione di Luigi Matt, il quale sostiene che Camilleri vada inserito «in un filone (minoritario ma ben riconoscibile) della narrativa novecentesca», quello espressivista, appunto, nel quale si collocano quei narratori del secolo scorso che hanno diversamente armonizzato le «“esigenze realistiche di riprodurre la realtà così com'è e quelle espressionistiche di sottolineare con vivacità quello che si vuole far risaltare”» (Migliorini, 1990, p. 115, cit. in Matt, 2020, p. 81). E il

¹⁷¹ Eventualità che risulterebbe in ogni caso impraticabile, come ricorda Matt (2020, pp. 60-61) citando le parole di Edoardo Sanguineti (1997, p. 126): «“Un testo orale rigorosamente trascritto suonerebbe assolutamente illeggibile e in molti casi incomprensibile”».

graduale aumento di vocaboli siciliani nella scrittura di Camilleri è esemplificativo di questa tendenza a doppio binario: da un lato, infatti, il sempre crescente apporto dialettale è finalizzato a un adeguamento della lingua alla materia narrata; dall'altro, contribuisce a far esplodere il parossismo della sua scrittura. Ma, come nota sempre Luigi Matt (2020, p. 81.), la cifra più originale della prosa camilleriana risiede nella capacità di far dialogare tradizione e innovazione, fondendo questi stilemi sperimentali, di matrice espressivista, con tecniche e strumenti narrativi tipici della letteratura comica e popolare.¹⁷² Insieme alla ramificazione in microstorie del ceppo principale della vicenda, alla propensione verso la ricerca di elementi eccezionali persino nelle vite più ordinarie, la scrittura di Camilleri si iscrive nel solco della narrativa popolare anche per l'intento (tenacemente perseguito) di proporsi come dilettevole e accessibile; ancora più evidente, infine, l'associazione con la tradizione comico-umoristica della nostra letteratura, come dimostrano il repertorio tematico (si pensi ai temi quali il cibo e il sesso, oppure alla frequente commedia dello «*scangio*»), «l'iper caratterizzazione dei personaggi», con i loro tic e manie comportamentali, e «l'iperbole nella rappresentazione» di situazioni e contesti narrativi (Matt, 2020, p. 41).

Dal quadro finora delineato, insomma, emerge il profilo di uno scrittore moderatamente sperimentalista e pienamente novecentesco. Come abbiamo potuto riscontrare, infatti, Camilleri è attivo in un periodo di grandi cambiamenti in campo letterario, dai quali in parte si distanzia e ai quali in parte si avvicina.

Anzitutto, la sua scrittura registra dei punti di contatto sia con le tendenze postmoderne sia con quelle ipermoderne, le quali attraversano il più ampio contesto della letteratura italiana contemporanea; ma non arriva mai a identificarsi pienamente con nessuno di questi due orientamenti, rifuggendo sperimentalismi troppo audaci. Inoltre, Camilleri mantiene ben saldo il suo legame con gli autori canonici della narrativa italiana e siciliana, traendo da essi ispirazione e omaggiandoli nelle sue opere. Ma allo stesso tempo, evitando il rischio di sterili epigonismi, è capace di aggiornare e “ammodernare” gli stilemi e i *topoi* più classici della tradizione letteraria italiana, consapevole della necessità di doverli rimodellare e rendere adeguati al nuovo pubblico di lettori contemporanei.

Alla luce di questa ininterrotta dialettica fra tradizione e innovazione che segna l'intero percorso letterario di Camilleri, ci sembra che i polizieschi del ciclo di Montalbano possano essere ricondotti

¹⁷² Come avverte Luigi Matt (2020, p. 42), queste due «tendenze verso cui l'autore è orientato, la narratività popolare e l'espressivismo, non sono facilmente coniugabili. Infatti, se si guarda agli scrittori otto-novecenteschi più inclini all'uso spregiudicato delle risorse linguistiche, si può dire che, pur essendo molto diversi tra di loro, sembrano avere un denominatore comune: la scarsa vocazione a lasciar fluire il racconto, che facilmente si concretizza nel rifiuto o quanto meno nell'estrema problematizzazione della forma-romanzo. 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».

a un modello di giallo relativamente innovativo e in parte inedito, ma che, a sua volta, ha custodito il proprio legame con la storia del genere. Mi riferisco al cosiddetto «giallo mediterraneo», del quale, nel prossimo capitolo, illustreremo le principali caratteristiche, approfondendo in particolar modo la declinazione che Andrea Camilleri ha operato di questo nuovo modello narrativo.

CAPITOLO III: UN NUOVO MODELLO NARRATIVO: IL GIALLO MEDITERRANEO DI ANDREA CAMILLERI

III.1 Il paradigma mediterraneo nella narrativa contemporanea: dal noir al poliziesco

Come ha affermato Mauro Novelli (2003), i gialli di Montalbano possono essere considerati dei romanzi «mediterranei». Nelle storie del commissario, infatti:

[la] scintilla [...] scocca al contatto tra vicende attualissime e comportamenti atavici. Camilleri sfrutta la conoscenza universale, almeno in termini sommari, degli schemi cognitivi locali, trasformando[li] in risorsa. [...] Insieme a Montalbano, il lettore si inoltra fra i silenzi, le allusioni, le *taliato* che si incrociano sugli scenari pittoreschi e misteriosi di Vigata, paese inventato in cui precipita la quintessenza della Sicilia. Ne ricava un effetto esotico e al tempo stesso un senso coinvolgente di complicità, acuita dalle trame, sempre costruite su canovacci ispirati all'attualità (Novelli 2016, p. 51).

La nozione di 'esotismo', inteso come l'affioramento di elementi autoctoni (linguistici e contenutistici) all'interno di un'opera letteraria, è utile a focalizzare alcuni caratteri del principale antecedente del giallo mediterraneo, ovvero il cosiddetto «*noir* mediterraneo», una particolare declinazione del *noir* sviluppatasi proprio nelle letterature dei paesi che affacciano sul *Mare Nostrum*.¹⁷³

In questo tipo di narrazioni, i classici scenari metropolitani e nordeuropei vengono scalzati dal «chiasso variopinto dei vicoli, dei sottoscala, dei porti» delle cittadine mediterranee (Novelli, 2007, p. 26), che fanno da sfondo agli eventi delittuosi. Sul piano contenutistico, poi, si infiltrano nelle trame di questi romanzi alcune delle più scottanti tematiche attuali, come la presenza capillare della criminalità organizzata a livello locale, l'immigrazione, il terrorismo e i conflitti tra grandi potenze globali. La scrittura di Camilleri – sebbene l'etichetta di *noir* non si addica propriamente ai suoi romanzi – è assimilabile ai *noir* mediterranei non soltanto per la tipologia di ambientazione prescelta,

¹⁷³ Sull'espressione *Mare Nostrum* cfr. le parole di Franco Cassano (1996/2012, p. XXIII-XXIV): «Ciò che del Mediterraneo è oggi rilevante è proprio il suo statuto di confine, di interfaccia, di mediazione tra i popoli. La sua centralità non è un riportare al centro vecchie terre, un riassegnare la proprietà di quel mare a qualcuno. L'espressione latina *mare nostrum*, odiosa per il suo senso proprietario, oggi può essere pronunciata solo se si accetta uno slittamento del suo significato. Il soggetto proprietario di quell'aggettivo non è, non deve essere, un popolo imperiale, che si espande risucchiando l'altro al suo interno, ma il "noi" mediterraneo. Quell'espressione non sarà ingannevole solo quando sarà detta con convinzione e contemporaneamente in più lingue. [...] È sul Mediterraneo che il mondo del nord-ovest incontra il sud-est. Ed è per questo che oggi ritorna ad essere cruciale. [...] Il Mediterraneo è un pluriverso irriducibile che non si lascia ridurre ad un solo verso, e il suo valore sta proprio in questa irriducibile molteplicità di voci, nessuna delle quali può soffocare l'altra».

ma anche in virtù della accurata perlustrazione che l'autore conduce sulla sordida essenza del mondo contemporaneo. I romanzi di Montalbano raccontano di tematiche attualissime nella cronaca italiana (e non solo), come i complotti e gli intrighi della politica, il commercio internazionale di organi, i raggiri finanziari orditi da truffatori incalliti, o le drammatiche storie dei migranti.

A ogni modo, è innegabile che esistano tra *noir* e giallo alcune sostanziali differenze. Com'è noto, infatti, il *noir* nasce come sottocategoria di un macrogenere, il poliziesco; ma, dalla sua comparsa nella prima metà del Novecento fino a oggi, ha subito un processo di gemmazione, staccandosi dalla "cellula madre" del poliziesco, e giungendo a costituire un genere a sé stante – o comunque uno stile di scrittura – caratterizzato da moduli espressivi e tematici più specifici (come la presenza di storie violente e dai toni foschi, di un pervasivo senso di inquietudine esistenziale che affligge i protagonisti, di una realtà avvertita come ambigua ed enigmatica). La variante mediterranea del *noir*, ben lontana dal costituire un vero e proprio movimento letterario, va considerata il frutto della necessità di aderire a «un'idea di Mediterraneo» (Carlotto, 2012), comune ad alcuni scrittori del Novecento, attivi in un determinato periodo storico. L'esperienza del *noir* mediterraneo, dunque, andrebbe circoscritta entro limitati confini cronologici. Volendone registrare i lineamenti fondamentali, è d'obbligo riferire le considerazioni di Massimo Carlotto, uno dei maggiori esponenti di questo genere narrativo in territorio italiano, il quale chiarisce che il *noir* mediterraneo ha rappresentato un modo di riaffermare:

la centralità del 'Mediterraneo' come luogo di contraddizioni e conflitti, di produzione culturale, movimenti di genti e popoli [...]. Tutto è nato intorno a questo 'mare chiuso' e non poteva continuare a subire una subalternità (Carlotto, 2012).

Il *noir* mediterraneo sarebbe stato capace di riprodurre la fisionomia del mondo odierno, del quale si fanno specchio, in scala ridotta, i piccoli microcosmi mediterranei. La connotazione localistica di questi *noir* non rappresenta, dunque, un intoppo alla resa di una fedele immagine del mondo, ma, al contrario, ne diventa il tramite d'elezione (cfr. Canu Fautré, 2018, pp. 15-16). La variante mediterranea del *noir* sarebbe stata, insomma, una delle risposte della letteratura a una crisi, sociale e politica, «che ci ha portati alla situazione attuale e [che è] iniziata molti anni fa, [la quale] ha prodotto una nuova criminalità nata dalla globalizzazione dell'economia» (Carlotto, 2012).

Pioniere del *noir* mediterraneo è considerato il marsigliese Jean Claude Izzo, creatore del personaggio letterario di Fabio Montale. La caratterizzazione dell'ispettore Montale rende decisamente *sui generis* il *noir* di Izzo. In linea con i canoni del *noir*, Montale è, sì, un uomo complicato, spesso preda di drammi interiori di natura esistenziale, ma la sua logica investigativa lo avvicina più ai protagonisti dei romanzi gialli, che a quelli dei *noir* classici. Lo stesso vale per l'ambientazione che fa da sfondo alla narrazione, Marsiglia, crocevia, come spesso accade per le città

portuali, di popoli con identità storico-culturali e modelli di comportamento diversi. È proprio il carattere di *melting-pot* di questa città a offrire lo spunto per la trattazione di tematiche attuali, come l’immigrazione: un altro elemento che allontana i romanzi di Izzo da quelli ‘classici’ del genere *noir*. Autodefinendosi «un marsigliese», Izzo manifestava una «dichiarazione di appartenenza [...] al meticcio multietnico della città di Marsiglia» (Lentini, 2019, p. 123). Lo scrittore, infatti, prende spunto dalle storie di vita vissuta delle quali è stato personalmente testimone, che raccontano dello sradicamento degli immigrati dalla propria terra di origine, ma anche dell’accoglienza e del conforto sperimentati nel paese di destinazione: storie che forgiavano la natura identitaria, fortemente ossimorica, della città. Marsiglia è la metonimia del mare Mediterraneo, luogo aperto all’incrocio di destini umani differenti, ma affini, divergenti per alcuni versi, ma convergenti per altri: uno spazio che rappresenta – secondo Izzo – un vero e proprio «appello alla riconciliazione» (Izzo, 2006/2014).

Nel romanzo *Casino totale* (1995), il primo della trilogia con protagonista Fabio Montale, la città di Marsiglia assume la doppia natura (reale e simbolica) di meta dei flussi migratori mediterranei e di luogo in cui confluiscono gli affari della criminalità internazionale globalizzata, dove la violenza annienta ogni tentativo di umano soccorso. Montale ha alle spalle un passato burrascoso, è un uomo inquieto e affetto da un profondo senso di solitudine esistenziale; ma egli è capace di trasformare la propria irrequietudine interiore e il proprio scetticismo nei confronti della realtà circostante in virtù investigative, mettendo al servizio delle indagini la propria attitudine all’analisi critica del mondo contemporaneo. Inoltre, dalla consapevolezza di essere parte integrante di «una comunità mediterranea e addirittura globale» scaturisce una notevole capacità empatica e di dialogo, che gli consente di «assumere un ruolo quasi pedagogico nei confronti delle bande di giovanissimi emarginati» (Lentini, 2019, p. 127).¹⁷⁴ Tuttavia, l’atteggiamento di comprensione e condivisione nei confronti dei destini altrui, anche quando si tratta di giovani criminali, lo fa apparire meno risoluto

¹⁷⁴ I *noir* di Izzo risultano quanto mai attuali se si considera che, proprio negli scorsi mesi, è esploso in Francia il dibattito relativo al cosiddetto «*islamo-gauchisme*», ovvero la diffusione di presunto «islamismo di sinistra» presso le università francesi. Il Presidente della Repubblica francese Emmanuel Macron, infatti, ha avviato un’indagine volta a stabilire l’influenza che, a detta del governo in carica, i campus universitari statunitensi starebbero esercitando sulle università francesi, ‘corrompendo’ e destabilizzando l’intera compagine sociale francese. Le numerose discussioni negli ambienti culturali francesi riguardanti la sensibilizzazione della popolazione nei confronti di tematiche attuali come l’inclusione e la lotta alla discriminazione verso gli immigrati di religione musulmana, volte a promuovere un certo multiculturalismo di stampo americano, rischierebbero, secondo il governo francese, di minare l’identità e la coesione sociale della Francia. Di recente, è stata varata una legge contro il separatismo, la quale – sebbene ufficialmente sia indirizzata a tutte le confessioni religiose, e sia camuffata come una misura volta al mantenimento di uno *status* “laicista” nel Paese – di fatto si rivolge alle persone di religione islamiche, e cela motivazioni ben più profonde, prevalentemente di natura politica. La Francia, infatti, è lo Stato europeo più colpito dagli attacchi terroristici di matrice islamica, con un totale di quasi trecento vittime: è evidente, dunque, che paura, diffidenza e timori serpeggino ormai da anni tra la popolazione francese; eppure, la trattazione in chiave di sicurezza, da parte del governo francese, anche della tematica dell’«*islamo-gauchisme*» rischia soltanto di radicalizzare una già diffusa islamofobia nei confronti degli islamici di seconda o terza generazione che vivono pacificamente sul suolo francese e che, a causa di questo clima, vedono amplificarsi le proprie difficoltà non soltanto nella ricerca di un’attività lavorativa, ma persino in quella di un alloggio. Su questo cfr. l’articolo di Catherine Cornet (2021) su «Internazionale».

nell'esercizio del proprio ruolo di poliziotto agli occhi di colleghi e superiori, dei quali si attira l'ostilità. In effetti, egli è un investigatore atipico, che preferisce muoversi in solitaria autonomia, secondo regole proprie.

Nel romanzo *Chourmo* (1996), pur non essendo più un membro del corpo nazionale di polizia (dal quale si è auto-estromesso, perché stanco e provato dal caso investigativo precedente), Montale continua a indagare privatamente, per conto proprio, dietro la richiesta di una sua vecchia conoscenza, un'immigrata nordafricana della quale era stato innamorato in giovane età, il cui figlio sembra essere sparito nel nulla. *Chourmo* è un'esemplare dimostrazione di come, nel giallo e nel *noir*, lo sviluppo finzionale della trama romanzesca possa offrire lo spunto per un'analisi autoriale lucida e spietata della realtà e delle sottotrame che l'attraversano. Qui, Izzo fa luce sulle scottanti problematiche che avvelenano il tessuto sociale della Francia degli anni Novanta, quali la discriminazione razziale, la violenza e il fanatismo delle frange più estreme dei partiti di destra, il fenomeno mafioso, i fondamentalismi in ambito politico o religioso, e segnala la presenza di un intricato garbuglio di interessi politico-economici particolaristici, che legano istituzioni e corpi militari deviati (primi tra tutti i servizi segreti). Montale, che era stato tacciato di essere troppo 'accondiscendente' nei confronti degli immigrati in terra francese, è il simbolo di un'alternativa etica e ideologica da opporre alla morale e al credo politico imperante presso i suoi ex colleghi poliziotti. Egli, infatti, riesce a risolvere il caso su cui sta indagando proprio grazie alla sua capacità di immedesimarsi negli altri e alla sua volontà di conoscenza, di scavo, nel loro passato.

Anche in *Solea* (1998), l'ultimo libro della trilogia, Izzo sembra riaffermare la propria volontà di contatto con il mondo reale. La narrazione romanzesca trae ispirazione da alcuni atti ufficiali, risalenti agli anni Novanta, i quali documentavano l'esistenza di collegamenti diretti tra criminalità ed economie globalizzate, responsabili della crisi degli stati di diritto, da cui è scaturito un senso di sfiducia nei confronti delle istituzioni e dei rappresentanti di polizia, diffuso presso molti Paesi europei. Una percezione ben descritta da Izzo in *Solea*, e condensata nel sentire nostalgico e rammaricato del protagonista Montale. Il quale, però, conserva un barlume di speranza. È come se, nel suo DNA, fosse iscritto un gene che codifica specificatamente per la capacità di sintonizzarsi con gli "ultimi" del mondo, ereditato dalla famiglia di emigranti da cui discende, che lo rende abile ad analizzare il mondo intorno, a denunciare «[...] i nuovi poteri e [...] i disegni disumani nascosti nelle pieghe della *civiltà* nordica e globalizzata» (Lentini, 2019, p. 137). Senza farsi sopraffare dal sentimento di sconfitta, egli si impegna a reagire, provando a rintracciare «il senso della vita [...] nella pietà, [...] nella rivendicazione di sé stessi e del proprio anomalo e irregolare stile di vita» (*ibid.*).

Questo tratto caratteriale di Montale allontana i romanzi di Izzo dal modello francese del giallo tradizionale. All'atteggiamento rinunciatario di fronte ai mali del mondo, rintracciabile nella spietata critica sociale realizzata da autori come Léo Malet o Jean-Patrick Manchette, Izzo preferisce lasciare intravedere una possibilità di riscatto esistenziale e di recupero della dignità umana: possibilità che egli reputa raggiungibile, se si sceglie di percorrere la strada del reciproco riconoscimento e della condivisione delle diversità. Quello appena descritto è il concetto di "impegno" a cui aderisce Jean Claude Izzo: un'idea basata sulla convinzione che ogni individuo è potenzialmente capace di dare un senso all'esistenza, propria e altrui, se sceglie, anche di fronte a un'azione criminale, di partecipare al dolore di chi gli sta vicino, di dividerne il peso del senso di estromissione ed emarginazione, «senza scandalizzarsene, ma provando genuine indignazione e pietà» (Lentini, 2019, p. 147). È la strada imboccata da Fabio Montale, la cui personalità ambivalente vede alternarsi un individualismo al limite dell'alienazione a una tensione altruistica altrettanto radicata.

Fatte salve le macroscopiche differenze tra i due generi, il giallo e il *noir* mediterranei condividono alcuni tratti peculiari, tra cui la volontà gnoseologica di analizzare i comportamenti morali ed esistenziali della realtà circostante. Secondo Izzo, l'archetipo del *noir* mediterraneo andrebbe individuato nell'opera *Lo straniero* (1942), romanzo in cui l'autore, Albert Camus, avanza l'ipotesi che ogni azione criminosa a opera di un singolo debba considerarsi partorita dal divario incolmabile creatosi tra il singolo stesso e il contesto sociale in cui egli è inserito. Camus sembra suggerire che l'atto criminale sia frutto dell'alienazione patita da individui estromessi dalla collettività e dalle sue leggi, individui ai quali non rimane altra forma di confronto, se non quella dell'infrazione del tabù, della trasgressione delle comuni norme di comportamento: violazioni che si concretizzano nella forma del reato. Camus, insomma, guarda al colpevole con umana *pietas*, assegnando alla colpa una dimensione collettiva.¹⁷⁵ Da Camus, Izzo riprende proprio questo ideale di comprensione e solidarietà comunitaria, da opporre alle forze disgregatrici che agitano la società contemporanea. Un ideale che egli simbolizza nei suoi romanzi, a cinquant'anni di distanza dall'opera

¹⁷⁵ Come chiarisce anche Cassano (1996/2012, pp. 86-87), «La natura umana di cui parla Camus [...] possiede un [...] livello di solidarietà, contiguo e connesso a quello che viene dal comune fronteggiare la morte. Nessun uomo è così innocente da pensare di poter giudicare gli altri, da poter disporre della loro vita e del loro destino: chi si proclama innocente chiede di poter diventare giudice degli altri, lavora a costruire una sovraordinazione, un potere. [...] Nessuno Stato può legittimamente sopprimere una vita perché l'espressione assassinio legittimo è una contraddizione in termini: una società che autorizza la pena capitale pensa di tutelarsi più efficacemente ma in realtà sta distruggendo se stessa perché ha iniziato a colpire il fondamento di ogni società: la solidarietà contro la morte. Ma il pensiero di una comune colpevolezza non è un pensiero che assolve, un'omertà tra complici o la premessa della confusione tra vittime e carnefici. Esso custodisce dentro di sé la consapevolezza che la giustizia contiene in sé un'incompletezza ed una dimensione che solo la tragedia greca è riuscita a restituire compiutamente. I giusti non sono né coloro che si astengono dall'agire né quelli che pensano di poter agire esenti da colpe: giusto è [...] colui che sa l'imperfezione della giustizia, e che è capace di sopportare i costi necessari per limitare quell'imperfezione».

di Camus, proprio nel mare Mediterraneo, il quale va considerato non come un elemento di scissione e separazione, bensì come *trait d'union* fra i vari popoli che si affacciano sulle sue coste.¹⁷⁶

Secondo Gianni Ferracuti (2009), la data di nascita del giallo mediterraneo anticiperebbe di circa un decennio quella del *noir* mediterraneo, e andrebbe ricondotta agli anni in cui è attivo un altro scrittore di lingua francese, Georges Simenon, nel quale Ferracuti individua il fondatore di questo nuovo modello narrativo.

Come già abbiamo avuto modo di constatare nel corso della nostra disamina sulle dinamiche evolutive che hanno interessato, nel tempo, la storia del genere poliziesco, Simenon, nei suoi romanzi con protagonista il commissario Jules Maigret, si distacca sia dall'impostazione violenta dei gialli americani, sia dal paradigma investigativo razionalistico proprio dei gialli anglosassoni. In particolare, a raffronto con il modello inglese, pur non rinunciando all'uso della ragione per risolvere i casi su cui indaga, Maigret si fida del proprio intuito e della propria capacità di inoltrarsi nel contesto sociale che fa da sfondo al crimine, instaurando un rapporto diretto e personale con i personaggi che lo animano. Inoltre, il ritratto del protagonista Maigret è simile a quello di una persona comune, normale: niente di più lontano dalla figura del geniale 'superuomo' à la *Sherlock Holmes*, o dai tipi violenti e inquieti, rappresentati nelle pagine di Hammett e Chandler. Un altro elemento peculiare dei romanzi di Simenon, che fa propendere a considerarlo il fondatore del giallo mediterraneo, è l'intima relazione di Maigret con i luoghi in cui si muove, ovvero quelli della capitale francese. Scrive a tal proposito Ferracuti (2009, p. 40): «Parigi [...] non è solo la localizzazione delle storie, ma è un elemento importante della psicologia del commissario, che nella città si sente radicato e in sintonia con il suo stile di vita». I tre elementi individuati nei romanzi di Simenon (intuito, "medietà" e umanità del protagonista, ruolo centrale dell'ambientazione) «torneranno, integrati da altri, in autori come Vázquez Montalbán o Camilleri» (*ibid.*).

Ai tratti poc'anzi richiamati, in ragione dei quali è possibile considerare il giallo mediterraneo come un'evoluzione dell'archetipo simenoniano, se ne aggiungono infatti degli altri, che caratterizzano peculiarmente questo modello narrativo. Anzitutto, è comune agli autori di polizieschi mediterranei la pratica di caratterizzare in senso 'biografico' i protagonisti dei loro romanzi: Pepe

¹⁷⁶ Franco Cassano (1996/2012, p. 89) ci informa che anche secondo Camus: «è il Mediterraneo [il luogo in cui] si conserva il segreto [...] di quell'accordo tra uomo e natura che si raccoglie nei miti e negli dèi greci, nell'architettura della tragedia classica. Il pensiero non è indipendente dal mondo in cui nasce, dalla luce e dalle ombre che trova e il pensiero meridiano è quello che ha conosciuto il sole che si interseca al mare, l'amore per la bellezza, la forza e la sofferenza degli eroi, il loro essere insieme sfida al cosmo e parte di esso. In contrasto con [...] quella tradizione di accordo solare, sta il pensiero settentrionale, spinto dalle sue tenebre verso un insanabile desiderio di rivalsa. Il protagonismo dello spirito, il suo autonomizzarsi e contrapporsi alla natura è un processo che nasce dalle drammatiche necessità di un mondo in cui l'ambiente si presenta subito come ostile. [...] Per quanto la storia sembri volgere contro quella tradizione di equilibrio e di misura, il Mediterraneo appare dotato della capacità di resistere, di conservare il segreto di una natura umana "dove l'intelligenza è sorella della luce cruda" [...]. Esso porta con sé un primato della bellezza che l'Occidente, rinchiuso sin dal proprio nome nella nostalgia, nel dolore che nasce dalla distanza, non sembra più saper riconoscere».

Carvalho e Salvo Montalbano maturano, si evolvono, e sono sottoposti all'azione invecchiante del tempo. Inoltre, insieme ai protagonisti, anche i luoghi in cui essi agiscono cambiano, mutano il proprio aspetto e la propria configurazione: si pensi alla Barcellona dei romanzi di Vázquez Montalbán o alla Vigàta di Camilleri, città o paesi che, pur diversi per dimensioni e conformazione, sono stati entrambi investiti dal boom economico nazionale e globale, patiscono i colpi delle speculazioni e dell'abusivismo edilizio. «Per chi giungeva per via di mare, Vigàta s'apprisintava come la parodia di Manhattan su scala ridotta» (FA, p. 14); «grattacieli nani, arrivavano al massimo a dodici piani, nati all'incirca nello stesso periodo della fabbrica chimica e ben presto disastriati, se non abbandonati, al pari di questa» (FA, p. 13): con queste parole viene descritta la città di Vigàta nel primo romanzo del ciclo di Montalbano; e la vista di alcuni luoghi che sembrano resistere all'avanzata della modernità lascia Montalbano stupito. È questo il caso della masseria che sorge su Monteserrato, la «linea collinosa [...] che divideva Montelusa da Vigàta», «un loco isolato [che] tale era restato a malgrado che, al tempo della costruzione a scialacori delle opere pubbliche, alla ricerca disperata di un posto che giustificasse una strata, un ponte, un cavalcavia, una galleria, l'avessero collegato con un nastro d'asfalto alla provinciale Vigàta-Montelusa» (GT, p. 238).

A queste zone d'ombra, però, si contrappone spesso la luce e il verde che rischiarano i luoghi siciliani, e che crea con il buio suggestivi e struggenti contrasti. Ecco un esempio tratto da *La gita a Tindari* (pp. 115-116):

Attraverso i sei archi slanciati che lo delimitavano, a mano dritta si godeva uno splendido paesaggio. Chilometri di spiaggia e di mare interrotti all'orizzonte dalla sagoma frastagliata di Capo Rossello. A mano manca il panorama invece lasciava molto a desiderare: una piana di cemento, senza il minimo respiro di verde, nella quale s'annegava, lontana, Vigàta.

E ancora, nell'*Odore della notte* (p. 72), si legge:

Il commissario pigliò subito la seconda a destra. Era una di quelle rare strate che sono ancora in grado di dirti subito dove vanno a parare: in aperta campagna. E te lo dicono con le case che diventano sempre più piccole fino a cangiarsi in poco più che dadi con tanticchia di verde torno torno, con i pali della luce e del telefono che si fanno improvvisamente non allineati, con il fondo stradale che comincia a cedere il passo all'erba.

Nella *Pazienza del ragno* (p. 195), poi, il bianco delle case del Sud pare illuminare, da lontano, uno scempiato scenario urbanistico che si para di fronte agli occhi di Montalbano:

Una mezzorata appresso Montalbano vitti a distanza comparire qualichi cosa a mezza via tra un cavalcavia e un ponte. Del ponte non aviva le spallette, ma c'erano grandi reti metalliche di protezione; del cavalcavia non aviva la forma, pirchè era fatto ad arco come un ponte. In funno

spiccava una collina sulla quale, in un equilibrio impossibile, stavano i dadi bianchi di alcune casuzze mezzo sciddricate a valle.

E le piccole case della Sicilia, simili a minuscoli dadi di calce bianca, non possono non richiamare i versi di un altro poeta meridionale, Vittorio Bodini, che così descrive il Salento, la sua terra, anch'essa affacciata sul Mediterraneo: «Tu non conosci il Sud, le case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado».

La mediterraneità dei luoghi camilleriani dell'isola diviene talvolta dirompende in alcuni passaggi dei romanzi: «il cielo si era aperto, ora avvampava un sole da spaccare le pietre», si legge nella *Forma dell'acqua* (p. 14); la «spiaggetta di Puntasecca, una striscia di sabbia compatta a ridosso di una collina di marna bianca, era a quell'ora deserta», ed è un luogo in cui si respira «aria buona» (FA, p. 50). Nel *Cane di terracotta* (p. 223), poi, il quartiere del Rabato è «un pezzo di Tunisi, pigliato e portato paro paro in Sicilia. I negozi erano chiusi perché era venerdì, giornata di riposo, ma la vita, nelle straduzze strette, era lo stesso colorata e vivace»; e l'altipiano sul quale sorge la casa di Antonino Tommasino, nell'*Odore della notte* (p. 147) «era fatto di uno strato di terra posato sulla marna. E [...] una parete di marna liscia e bianca cadeva a perpendicolo fino al mare che lì doveva essere profondo minimo minimo una decina di metri. L'acqua era di un grigio scuro, come il cielo». Nella *Pazienza del ragno* (p. 105), invece, torna l'immagine della casa-dado: Montalbano e l'agente Gallo, che lo accompagna, si ritrovano in una «campagna [...] incolta, una foresta di piante serbagge. Gallo imboccò il viottolo, si fermò dopo pochi metri, scinnì di corsa, scomparse darrè una macchia di erbasanta. Montalbano scinnì macari lui, s'addrumò una sicaretta. A una trentina di metri c'era un dado bianco, una casuzza di campagna con un piccolo slargo davanti». Questa breve rassegna topografica potrebbe concludersi con la descrizione di Montereale, che Camilleri sembra 'dipingere' attraverso le sue parole:

A mano dritta criscivano troffe d'erba serbatica e dopo esplodeva la spiaggia gialla oro fino che era la stissa di quella di Marinella. E ancora appresso il mare che arrisaccava con un respiro pigro, già presentendo il tramonto (PR, p. 234).

I luoghi peraltro, oltre a trasmettere il senso di una siciliana, mediterranea, identità contrastiva, partecipano direttamente alla costruzione dell'intreccio, divenendo ingranaggi fondamentali della macchina narrativa, in virtù della relazione immediata che con essi instaurano i protagonisti. Già nella *Forma dell'acqua*, infatti, la conoscenza del territorio in cui opera suggerisce a Montalbano un indizio sul caso della morte dell'ingegnere Luparello; e Fazio, il fedele assistente, dopo aver effettuato un sopralluogo nel punto indicatogli dal commissario, conferma le intuizioni del protagonista. Questo il dialogo tra i due personaggi:

«Lei aveva perfettamente ragione. La BMW di Luparello è venuta da Montelusa e non da Vigàta».
 «Ne sei certo?».
 «Dalla parte di Vigàta la spiaggia è interrotta da blocchi di cemento, non si passa, avrebbe dovuto volare».
 «Hai scoperto il percorso che può avere fatto?».
 «Sì, ma è una pazzia».
 «Spiegati meglio. Perché?».
 «Perché mentre da Montelusa verso Vigàta ci sono decine e decine di strade e straduzze che uno può pigliare per non farsi notare, a un certo punto per arrivare alla mànnara, la macchina dell'ingegnere ha dovuto farsi il letto asciutto del Canneto».
 «Il Canneto? Se è impraticabile!».
 «Ma io l'ho fatto, e quindi può avercela fatta qualche altro. È completamente a secco.»
 «C'è altro?».
 «Sì. Proprio uscendo dal letto del Canneto e avviandosi sulla rena, le ruote della BMW hanno lasciato il segno» (FA, pp. 48-49).

Inoltre, il luogo stesso in cui il cadavere di Luparello è stato ritrovato instilla nella mente di Montalbano alcuni dubbi che lo condurranno alla soluzione del caso. Si scoprirà infatti che l'ingegnere non è morto presso la mànnara, ma che il suo corpo è stato volutamente fatto ritrovare dai suoi avversari politici in quel luogo osceno. Il commissario, infatti, afferma:

«Quello che subito non mi ha persuaso di tutta la faccenda è stato il posto di ritrovamento del cadavere. Stonava, ma proprio tanto, in modo stridente, con la personalità e il comportarsi di Luparello, uomo accorto, prudente, ambizioso» (FA, pp. 169-170).

Nel *Giro di boa*, poi, l'approfondita conoscenza del percorso tracciato da una corrente marina svela a Montalbano un indizio sul luogo della morte di un uomo annegato in mare; informazione che si rivelerà poi molto utile per il commissario al momento di identificare il sito presso il quale si nasconde un gruppo di criminali che contrabbanda bambini extracomunitari.

«Questa corrente veni da lontano e non è cosa nostrana. Bastisi diri che la troviamo già davanti a capo Passero. E da lì che trase nelle nostre acque e si fa tutta la costa fino a Mazara. Doppo, va avanti per i fatti so. [...] Però ci devo diri una cosa 'mpurtanti. Questa corrente, tanticchia prima di Bianconara, viene tagliata da un'altra corrente più forti che camina arriversa. Per cui un catafero che si trova portato da Pachino verso Marinella, a Marinella non ci arrivirebbe mai pirchè la seconda corrente lo manderebbi nel golfo di Fela».
 «Quindi questo significa che il fatto del mio morto è successo sicuramente dopo Bianconara».
 «Preciso, dottore! Vossia capì tutti i cosi» (GB, p. 74).

In questi romanzi di Camilleri esiste insomma, con ogni evidenza, un marcato sincronismo tra fatti raccontati e fatti realmente avvenuti, «tra tempo letterario e tempo storico [...]: tipi umani, eventi effettivamente accaduti, fatti che si possono leggere sui quotidiani, polemiche e discussioni che sarebbe facile ascoltare in metropolitana diventano materia letteraria» (Ferracuti, 2009, p. 46). Sono queste le ragioni che spingono Ferracuti a parlare di «mediterraneo realismo» (ivi, p. 47) per i romanzi

di Camilleri in Italia, Vázquez Montalbán, Alicia Giménez-Bartlett e Andreu Martín in Spagna, o per le opere del turco Driss Chraïbi; e ancora per i romanzi ‘ateniesi’ dello scrittore armeno naturalizzato greco Petros Markarīs, o dell’algerino Yasmina Khadra.¹⁷⁷ Si tratta di una diversa declinazione del realismo – lontana da quelle di stampo oggettivistico o ideologico del passato –, la cui originalità risiede nel punto di vista della narrazione, che coincide con quello dell’investigatore. Il *detective* scruta la realtà che lo circonda, osserva il delitto e gli attori in esso implicati, astenendosi dal formulare un giudizio univoco e insindacabile, se non lo ritiene necessario. Gli investigatori di questi romanzi sono umani (e, pertanto, anch’essi fallibili): essi sono spesso dei «sopravvissut[i] di una vecchia generazione combattente e di aspirazioni non realizzate», degli «ex», incapaci di offrire risposte certe e assolute agli interrogativi del presente. Da questo deriva l’unica linea di critica ammessa in questi romanzi, che non è ideologica o sociale, bensì perlopiù politica: forme (neanche troppo velate) di disapprovazione riguardano infatti le scelte delle istituzioni in materia di immigrazione, le blande politiche antirazziali messe in atto dai governi, che raramente risolvono questioni attuali scottanti (come, appunto, la discriminazione razziale, o la gestione delle sempre più frequenti ondate migratorie). Sono proprio queste tematiche, tratte dalla realtà, a costituire il nucleo della narrazione dei gialli mediterranei.

Di fronte alle storture del mondo contemporaneo, esiste un solo criterio di giudizio a cui il *detective* può ricorrere per discernere ciò che è giusto da ciò che non lo è, per individuare il discrimine tra giustizia e ingiustizia: questo criterio è rappresentato dalla memoria. Memoria intesa come «ricostruzione del cammino [dell’uomo] e delle sue deviazioni» (Ferracuti, 2009, p. 50); memoria (individuale e collettiva) dei costumi, delle usanze, delle tradizioni di un luogo, nonché della cultura, materiale (come il cibo, gli oggetti, l’arte architettonica) e orale (come la lingua: il dialetto).¹⁷⁸ La rievocazione memoriale, in questi romanzi, non procede nel segno di un nostalgico e sterile patetismo, ma gioca un ruolo attivo nel presente, tempo storico con il quale si pone in diretta continuità, rappresentando un monito a non ripetere gli errori del passato, e come controcanto alle sirene della globalizzazione omologante.¹⁷⁹

¹⁷⁷ A tal proposito, cfr. i contributi di Ferracuti (2009, p.48), Galeota (2009, pp. 18-19), Canu Fautré (2018, pp. 16-18), De Feo (2019, p. 30n).

¹⁷⁸ Cfr. anche Canu Fautré, 2018, p. 15).

¹⁷⁹ Per le ragioni sinora esposte non possiamo essere d’accordo con Giliana Benvenuti e Riccardo Stracuzzi, autori di un recentissimo saggio dedicato alla figura di Montalbano e, più in generale, ai polizieschi di Camilleri. Nel loro contributo, Benvenuti e Stracuzzi manifestano le proprie «perplexità» (Benvenuti & Stracuzzi, 2020, p. 76) riguardo al possibile inserimento dei romanzi camilleriani nella categoria di polizieschi mediterranei, e muovono i propri rilievi a partire dalla centralità assunta dai luoghi all’interno del ciclo di Montalbano. Ritengono infatti che, sebbene la città di Vigàta ricopra un «ruolo significativo, [...] non accessorio», essa non può considerarsi un elemento «generativo dello stile di vita e della personalità del detective». Eppure, come abbiamo cercato di dimostrare finora (e come chiariremo anche più avanti, nel corso di questo lavoro), alcune caratteristiche che contraddistinguono in maniera inequivocabile il commissario Montalbano, e che lo rendono diverso da altri suoi ‘collegli’ *detective*, come la *forma mentis* da «tragediatore» e l’attitudine allo «scangio», la sua connaturata scaltrezza e il suo orgoglio radicatissimo, sono tutti aspetti peculiari dell’antropologia siciliana. Allo stesso modo, le nuotate nel freddo mare invernale, le passeggiate lungo il molo, la sua

Se, come ha affermato Massimo Carlotto, la parabola del *noir* mediterraneo può considerarsi, *a posteriori*, circoscritta a un limitato periodo storico, l'esperienza del giallo mediterraneo è tuttora *in fieri*, e costituisce un «fenomeno più vasto [...] e generazionale» (Galeota, 2009, p. 19). Questo modello narrativo riunisce opere di buona qualità letteraria, originali, e capaci di coniugare tradizione e innovazione, di veicolare valori morali ancestrali (e, in questo senso, anticapitalistici) e visioni del mondo attualizzanti, sia a livello locale sia su scala globale.

Emblema di questi romanzi sono i moderni centri abitati che affacciano sul Mediterraneo, una sorta di concentrato di elementi geografici, antropologici e culturali, cui si aggiunge l'ingrediente dell'attualità.¹⁸⁰ Ai recentissimi eventi del mondo contemporaneo, gli autori di gialli mediterranei guardano con umanità: preferiscono l'ironia ai toni di violenta denuncia sociale, senza per questo rinunciare alla rappresentazione sulla pagina degli intrighi e delle trame occulte del potere, spesso distorti dai più moderni mezzi di comunicazione di massa. Come contraltare agli oscuri maneggi della società e della politica contemporanea agiscono la solarità naturale dei paesaggi, il calore del clima, la freschezza delle acque marine, la gioia luminosa provocata dal cibo. Ed è proprio questo «binomio ossimorico, sole-tenebre, giorno-notte, luce-ombra, [...] facilmente osservabile in molti gialli mediterranei, sebbene ogni scrittore se ne appropri in maniera singolare» (Canu Fautré, 2018, p. 17) a rendere così accattivante e 'gustosa' la variante mediterranea del poliziesco.

A proposito di gusto e di palato, una costante nei gialli mediterranei è rappresentata proprio dall'elemento culinario. Già per il protagonista dei *noir* di Izzo, Fabio Montale, l'incessante e frenetica *quête* sul senso della vita trova requie, rifugio e sollievo non solo nella musica e nella

abitudine di bere svariate tazze di caffè una di seguito all'altra, l'attrazione quasi maniacale per il buon cibo: sono tutti aspetti di uno stile di vita mediterraneo. Insomma, ci pare che tanto il *modus operandi* quanto il *modus vivendi* di Montalbano discendano direttamente dal luogo in cui è nato e lavora. Montalbano vive e agisce in un determinato modo perché è nato e vissuto in una altrettanto specifica terra: la Sicilia. D'altronde, come gli stessi Benvenuti e Stracuzzi notano in apertura del loro saggio, Montalbano è strettamente «legato al contesto in cui svolge le sue indagini. Doti cognitive [...] di abilità di leggere tra le righe, nel cogliere ciò che non è immediatamente visibile o percepibile) e pragmatiche, in lui, si coniugano a speciali doti etiche e passionali: a un metodo di investigazione [...] che si avvale di una vocazione simpatetica all'immedesimazione e che si devolve [...] nella *pietas* nei confronti del vinto e del perdente» (Benvenuti & Stracuzzi, 2020, pp. 70-71). Insomma, le azioni investigative di Montalbano sono guidate dal suo spiccato senso di umanità e comprensione nei confronti del mondo circostante, che egli riesce a comprendere così a fondo perché vi prende parte in prima persona, perché è un profondo conoscitore degli ambienti e della mentalità del luogo in cui abita. Tratti, questi, che Ferracuti ha con chiarezza individuato all'interno dei polizieschi mediterranei. Vigàta, inoltre, sebbene sia frutto dell'immaginazione di Camilleri, riproduce la Porto Empedocle mitica, della memoria dell'autore, ma realmente esistita e, in fondo, non dissimile da molte altre città siciliane. Ecco perché non ci pare condivisibile l'opinione di Benvenuti e Stracuzzi (2020, p. 77), secondo la quale Vigàta sarebbe più vicina alla Macondo di Marquez e meno alla Parigi di Maigret. Così come crediamo di dover dissentire dall'affermazione secondo cui Vigàta sarebbe più simile alle classiche ambientazioni inglesi della *Whodunit* che alla Barcellona di Vázquez Montalbán o alle «ribollenti, torve e sanguinose *locations* del [...] poliziesco mediterraneo» (Benvenuti & Stracuzzi, 2020, p. 78), per il semplice motivo che le *locations* a cui si riferiscono gli autori appartengono perlopiù al genere del *noir* mediterraneo, anziché al giallo. Inoltre, sempre secondo Benvenuti e Stracuzzi (2020, p. 78), i polizieschi camilleriani non rappresenterebbero un «luogo privilegiato per la conservazione della memoria»; eppure, tanto la meticolosa operazione di «dragaggio» linguistico, quanto la puntuale attenzione riservata da Camilleri alle tradizioni (materiali e immateriali) della Sicilia sembrerebbero contraddire il parere dei due studiosi.

¹⁸⁰ Cfr. anche De Feo (2019, p. 30).

letteratura, ma anche nel cibo tipico marsigliese, che «stabilisce ponti con il passato e con il lato buono dell'esistenza: i suoi profumi, la sapienza antica che [...] sprigiona, sono in grado di ridare il piacere di vivere» (Lentini, 2019, p. 128). Nella trilogia di Izzo, il cibo «crea appartenenza, evoca ricordi comuni e ricostruisce un mondo buono che non può essere cancellato del tutto» (ivi, p. 139). Sotto questo aspetto, Montale è molto simile a Pepe Carvalho e a Salvo Montalbano: per tutti e tre i personaggi, infatti, il rapporto con il cibo va ben oltre la sollecitazione delle rispettive sensibilità gustative. Attraverso il cibo, il passato torna a essere presente; la scelta di un piatto tipico può essere considerata come la manifestazione del modo di essere e di vivere di questi protagonisti; e, a volte, l'atto del mangiare può rappresentare un rifugio e una consolazione, un modo per contrastare la morte. Il cibo insomma, nelle opere di questi autori, è un elemento dotato di intensa carica identitaria, perché rappresenta un custode concretissimo della storia e delle tradizioni di un popolo, del quale svela la natura più intima e profonda: la cucina non è una semplice «espressione locale. [Bensì è] espressione di vita, di senso, soprattutto di appartenenza a una alternativa» (Lentini, 2019, p. 138). Inoltre, il cibo costituisce un «indicator[e] potent[e] che [marca] i momenti dell'esistenza individuale» dei personaggi (ivi, p. 139), i quali, proprio attraverso l'atto del mangiare, attivano un processo catartico di (ri)scoperta di sé.

Montalbano e Pepe Carvalho, protagonisti rispettivamente dei romanzi di Camilleri e Vázquez Montalbán, condividono indubbiamente un «maniacale apprezzamento per il cibo» (Pistelli 2003, p. 29),¹⁸¹ ma risultano assimilabili anche sotto altri aspetti, come l'integrità morale che regge i loro comportamenti, la *valentia* in campo professionale coniugata con la passione per il proprio mestiere, la sottile ironia e un fervente senso civico, capace persino di addolcire (se non spegnere) l'acido sapore del “malor civile”. D'altronde, come lo stesso Camilleri ha avuto modo di affermare, i suoi debiti con lo scrittore spagnolo risalgono ai tempi della pubblicazione di *Assassinio al Comitato Centrale* (1981), uno dei primi libri della serie di gialli con protagonista Carvalho scritti da Vázquez Montalbán (cfr. D'Alema, 1999, pp. 59-60). Ciò che del romanzo aveva colpito Camilleri era stata la capacità dell'autore di «scrivere un giallo raccontando, contemporaneamente, un contesto straordinario» (*ibid.*), ovvero quello della tumultuosa fase di transizione alla democrazia in Spagna, che seguì alla caduta del regime dittatoriale franchista. Eppure esistono, oltre alle somiglianze, anche

¹⁸¹ Sono diverse le citazioni dello scrittore spagnolo “quasi omonimo” del commissario: nel *Cane di terracotta*, ad esempio, Montalbán è citato più volte, ad esempio quando il protagonista è intento a leggere «un romanzo giallo di uno scrittore barcellonese che l'intricava assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato Montalbán» (CT, p. 10); poco più avanti, dopo aver appreso che la sorella di Gegè si è recata a Barcellona per un intervento agli occhi, Montalbano commenta: «A Barcellona di Spagna scrivono magari libri belli» (CT, p. 12), riferendosi ovviamente sempre a Montalbán. Tutta l'indagine svolta nella *Gita a Tindari*, poi, è accompagnata dalla lettura di un libro dello spagnolo: «Astutò la televisione e decise di principiare a leggere l'ultimo libro di Vázquez Montalbán, che si svolgeva a Buenos Aires e aveva come protagonista Pepe Carvalho» (GT, p. 45), si legge nella prime pagine del romanzo, e poi, circa a metà del libro, Montalbano si va a «corcare col libro di Vázquez Montalbán», e comincia «a rileggerlo da principio» (GT, p. 70).

delle notevoli differenze tra i due investigatori: Carvalho è un uomo più ‘irrisolto’ di Montalbano, in lui sono vive e sospese alcune questioni del passato. Inoltre, lo spagnolo conduce una vita amorosa più movimentata e irregolare del commissario di Vigàta, il quale, fatte salve alcune rare eccezioni, resiste alle tentazioni delle donne che lo attorniano, restando fedele alla propria compagna Livia (che, però, non arriva mai a sposare); e, rispetto a Montalbano, Carvalho si rivela più ‘corazzato’ di fronte ai drammi sociali di cui è testimone e meno disponibile a lasciarsi coinvolgere emotivamente.

Possiamo chiudere il cerchio tornando a soffermarci sull’elemento con cui abbiamo aperto questo confronto: il cibo. Se, infatti, l’attrazione verso il cibo è per entrambi irrefrenabile, il rapporto dei due personaggi con la cucina non potrebbe essere più antitetico. Carvalho è un cuoco sopraffino, mentre Montalbano è un totale inetto ai fornelli, e per questo si affida alle mani sapienti della sua «cammarera» Adelina, la quale gli prepara saporiti piatti della tradizione culinaria siciliana; oppure egli si reca presso uno dei suoi ristoranti preferiti (l’osteria «San Calogero», o la trattoria «da Enzo»). Inoltre, come afferma lo stesso Montalbano nel *Cane di terracotta* (pp. 41-42), egli si sente «in fatto di gusti [...] più vicino a Maigret che a Pepe Carvalho, il protagonista dei romanzi di Montalbán, il quale s’abbuffava di piatti che avrebbero dato foco alla pancia di uno squalo».¹⁸² Diversa è, infine, la funzione che il cibo svolge nelle due serie di gialli, quella spagnola e quella italiana. Per Carvalho, il cibo ricopre una funzione che potremmo definire “sociale”: al protagonista dei romanzi di Vázquez Montalbán piace cenare in compagnia e consolidare legami di amicizia attraverso la condivisione del cibo. Nel ciclo di Montalbano, invece, l’atto del mangiare ha carattere quasi ieratico, e per questo motivo richiede il rispetto di una certa ‘liturgia’: silenzio e solitudine sono i capisaldi del rito. «Gli piaceva mangiare da solo, godersi i bocconi in silenzio», si legge nel *Cane di terracotta* (p. 41); e ancora, nel *Giro di boa* (p. 162): «Quando uno mangia da solo si lascia andare a fare cose che mai s’azzarderebbe in compagnia. Qualcuno si mette a tavola in mutande, qualche altro sbafa corcato o assistimato davanti al televisore. Spisso e volentieri, il commissario mangiava con le mano. E accusi fece col coniglio alla cacciatore».

Sin dalla *Forma dell’acqua*, poi, il lessico usato da Camilleri per descrivere le esperienze gastronomiche del commissario rientra nel campo semantico della sacralità, del divino: la cena preparata dalla moglie del questore Burlando appare a Montalbano una «vera ispirazione divina», sul volto egli presenta una «estatica espressione» e, dopo aver consumato i piatti, si sente «in pace con gli uomini e con Dio» (FA, p. 168). Nel *Cane di terracotta*, la «teglia con quattro enormi porzioni di pasta ‘ncasciata» preparatagli dalla domestica Adelina è un «piatto degno dell’Olimpo» (CT, p. 120)

¹⁸² Eppure, nel *Cane di terracotta* (p. 208), leggiamo che Montalbano, «per fame e per vendetta verso Livia, si fece una mangiata da chiamare il medico», e che, in un’altra occasione, è preda di una «fame violenta» (CT, p. 252). E ancora, dall’*Odore della notte* (pp. 51-52), apprendiamo che «intercalando le forchettate con sorsate di vino e gemiti ora di estrema agonia ora di insostenibile piacere [...] Montalbano ebbe macari il coraggio di mangiarsi col pane il condimento rimasto sul fondo del piatto, asciugandosi di tanto in tanto il sudore che gli spuntava in fronte».

e il «tirinnume» servitogli dalla moglie del preside Burgio è «struggente», «leggiadro» e, in qualche modo, purificatore, perché «il suo stomaco si puliziava, diventava specchiato», tanto che Montalbano si scusa per non essere capace di esprimere verbalmente la sua contentezza: «Mi perdonino, certe volte patisco d’aggettivazione imperfetta» (CT, p. 152). Una situazione che si ripete di nuovo all’interno dello stesso romanzo, dove si legge: «Leggera, la cena, ma tutto cucinato con quel tocco che il Signore rarissimamente concede agli Eletti. Montalbano non ringraziò [a parole] la moglie del questore, si limitò a taliarla con gli occhi di un cane randagio al quale viene fatta una carezza» (CT, p. 243). Nel *Ladro di merendine*, poi, alcuni pezzi di nasello che il commissario assaggia sono un «dono» offerto alla sua lingua e al suo palato (GB, p. 33); e, nella *Gita a Tindari*, il cibo rappresenta una sorta di divinità, di fronte alla quale la mancanza di appetito è letta come un affronto, a causa del quale Montalbano è costretto a chiedere perdono: «“Non ci facisse affronto a quest’antipasto, è roba freschissima!” – dice il proprietario della trattoria San Calogero al commissario, il quale risponde – “Lo so. E gli domando perdono”». Nel *Ladro di merendine*, infine, un piatto che assaggia in un ristorante fuori città lo spinge a chiedere al suo commensale: «Lei pensa che potrà ripetersi un miracolo così?» (LM, p. 229).

Il fatto che Montalbano condivida i pasti con qualcuno è un evento assai raro, perché di solito egli si dimostra insofferente di fronte all’evenienza che qualcun altro sieda alla sua tavola. E, quando ciò accade, la postura assunta da parte dei suoi commensali nei confronti del cibo diventa un parametro cui egli si affida per giudicarli (positivamente o negativamente). Nel caso del *Ladro di merendine* poc’anzi menzionato, il commissario condivide il momento del pranzo con Liborio Pintacuda, un uomo con il quale si instaura da subito una certa affinità proprio sulla base dell’abitudine di entrambi di mangiare in silenzio: «“Io, quando parlo, non mangio. Di conseguenza, se mangio, non parlo”. “Benvenuto al club” disse Montalbano tirando un sospiro di sollievo» (LM, p. 228). Montalbano condivide questi momenti “sacri” anche con l’amico giornalista Nicolò Zito («“Che mi hai preparato?” spiò Zito, entrando. “Pasta all’aglio e oglio, gamberetti a oglio e limone”. “Ottimo”. “Vieni in cucina, dammi una mano d’aiuto”»: FA, p. 89), diversamente da quanto accade con Mimì Augello. «Gli spaghetti arrivarono quando per fortuna Montalbano aveva finito il nasello, perché Mimì cosparses abbondantemente il suo piatto di parmigiano. Gesù! Persino una jena ch’è una jena e si nutre di carogne avrebbe dato di stomaco all’idea di un piatto di pasta alle vongole col parmigiano sopra!», si legge nel *Ladro di merendine* (p. 33), e questa distonia tra i due commensali è sintomatica di un rapporto complesso tra i due. Montalbano è legato ad Augello da un sincero affetto, ma ne è anche geloso, di lui non riesce mai a fidarsi completamente, tanto che nella *Voce del violino* (p. 189), ricordando la scena degli spaghetti cosparsi di parmigiano, Montalbano si rivolge ad

Augello, dicendo «“Vatti a mangiare i tuoi spaghetti alle vongole con tanto parmigiano”» e lo guarda «con disprezzo. E come si poteva taliare di diverso uno che aveva di questi gusti?».

Tornando al confronto con il personaggio Vázquez Montalbán, fatte salve le differenze che abbiamo evidenziato, è importante sottolineare che esiste un altro fondamentale punto di contatto tra Carvalho e Montalbano, ovvero la comune prassi narrativa di rendere l'elemento «cibo» un espediente per rievocare il passato e un tramite per riscoprire valori sani e giusti, assegnandogli il compito di restaurare la memoria della tradizione (strettamente legata, nel caso di Montalbano a quella personale). Per queste ragioni, entrambi i protagonisti prediligono i piatti della cucina popolare locale, le pietanze preparate con le materie prime del luogo, i sapori della più antica gastronomia autoctona. Si leggano, ad esempio, i seguenti passaggi, tratti dai romanzi del nostro *corpus*:

ogni volta che stava per raprire il forno o il frigo gli si riformava dintra la stessa trepidazione di quando, picciliddro, alla matina presto del due novembre cercava il canestro di vimini nel quale durante la notte i morti avevano deposto i loro regali. Festa ormai persa, cancellata dalla banalità dei doni sotto l'albero di Natale, così come facilmente adesso si cancellava la memoria dei morti (CT, p. 41).

[...] tagliò due fette da una scanata, le condì con olio d'oliva, sale, pepe nero e pecorino, le sovrappose, gliele diede. Montalbano nisci fora, s'assittò su una panca allato alla porta e al primo boccone si sentì ringiovanire di quarant'anni, tornò picciliddro, era il pane come glielo conzava sua nonna (VV, p. 103).

Il cibo, inoltre, offre l'abbrivio per restaurare un altro tipo di memoria, quella della lingua, e diventa anche occasione per “intavolare” commenti metalinguistici, come succede nel *Cane di terracotta* (p. 189), quando Montalbano si accinge a mangiare delle lumache, che egli chiama con il loro nome dialettale:

Attupateddri, cioè quelle piccole chioccioline marrone chiaro che quando cadevano in letargo secernevano un umore che solidificava diventando una sfoglia bianca che serviva a chiudere, attuppare appunto, l'entrata del guscio.

La materia culinaria, nei romanzi del ciclo di Montalbano, è caratterizzata da una spiccata mediterraneità, e dunque strettamente legata ai luoghi in cui si svolge la narrazione. Triglie e naselli al forno, il «brusciuluni» e la «pasta 'ncasciata», i gamberetti conditi con sale, olio e limone, i polipetti (“alla luciana” o “alla napoletana”), la caponata... sono solo alcune delle prelibatezze che il commissario assapora (e che, insieme a lui, anche il lettore può pregustare), tutte tipicamente siciliane e, più in generale, mediterranee.¹⁸³ Molti piatti della tradizione siciliana sono infatti «il risultato del

¹⁸³ Per un elenco alquanto esaustivo dei piatti che imbandiscono la tavola di Montalbano cfr. Vitale, 2001, pp. 111-118.

meticciato culinario della Sicilia, *creuset* della cultura mediterranea sin dalla notte dei tempi»: in tal modo, «Camilleri non smette mai di iscrivere la sua isola nel bacino variopinto degli scambi mediterranei e dell'incontro tra le culture» (De Paulis-Dalembert, 2011, p. 11), cosicché il cibo diventa il tramite principale per veicolare un messaggio di unitarietà tra popoli diversi, immigrati e gente del luogo, accomunati dallo stesso passato (e dallo stesso “palato”).

Si pensi, ad esempio, alla scena raccontata nel *Ladro di merendine* (pp. 73-75), durante la quale Montalbano e Aisha, l'anziana tunisina che ha dato protezione a François e a sua madre Karima, condividono per cena i cannoli, tra i più tradizionali dolci della pasticceria siciliana, la «kubba» e il kebab, due piatti tipici cultura araba:

La vecchia [Aisha] pistiava dentro un mortaio della carne macinata alla quale aggiungeva chicchi di grano cotto. In un piatto c'erano pronti per essere arrostiti spiedini di carne, ogni pezzo avvolto in una pàmpina di vite. Montalbano riunì le punte delle dita in su, a cacòcciola, a carciofo, le mosse dall'alto in basso e viceversa. La vecchia capì la domanda. Indicò prima il mortaio: «Kubba». Poi pigliò in mano uno spiedino. «Kebab». [Montalbano] trovò la pasticceria che aveva intravisto venendo, accattò dodici cannoli, ritornò. Aisha aveva conzato la tavola sotto una minuscola pergola darrè la casuzza, all'inizio dell'orto. La campagna era deserta. Il commissario, come prima cosa, scartò la guantiera e la vecchia, come antipasto, si mangiò due cannoli. La «kubba» non entusias mò Montalbano, ma i «kebab» avevano un sapore d'erba asprigna che li faceva vivaci, così almeno li definì secondo la sua aggettivazione imperfetta.

Sempre nello stesso romanzo, poi, in un ristorante di cucina tipica siciliana fuori Vigàta, a Montalbano capita di assaggiare delle polpette di pesce, preparate con alcune spezie particolari «cumino e coriandolo». Dopo aver individuato questi due particolari ingredienti, il commissario esclama con meraviglia: «“Koftas!” [...] Stiamo mangiando un piatto indiano fatto alla perfezione”» (LM, pp. 235-236).

Il cibo svolge inoltre una funzione «pavloviana» (De Paulis-Dalembert, 2011, p. 6) e proustiana di rievocazione memoriale, sia a livello collettivo, che individuale. Per Montalbano, gustare il sapore dei piatti tradizionali della cucina siciliana significa tornare bambino, rivivere il passato e una dimensione affettiva che nel presente, da adulto, gli sembra perduta: attraverso il cibo il protagonista può sentirsi nuovamente spensierato, meravigliato, accudito, coccolato. Ecco perché considera ‘sacre’ e divine le pause gastronomiche che si concede. Inoltre, sul piano degli intrecci, è proprio il momento del ristoro a sollecitare le migliori intuizioni del commissario sui casi che sta seguendo, e a favorire argute riflessioni e dialoghi interiori.¹⁸⁴ In virtù del suo legame con la dimensione memoriale collettiva, poi, il cibo può considerarsi un elemento appartenente alla categoria dei cosiddetti «*realia*» e pare contribuire in maniera sostanziale alla creazione dello stile camilleriano, che Mauro Novelli

¹⁸⁴ Cfr. Pistelli, 2003, pp. 36-37; De Paulis-Dalembert, 2011, pp. 2-8, 11-13; Novelli, 2017, p. 42; Santulli, 2017, pp. 84-90.

(2002, p. LXXXVII) ha definito «*ethnic*», ovvero caratterizzato da una «complessiva vocazione ad una saporosa concretezza» (ivi, p. LXXXVII-LXXXVIII).¹⁸⁵

Tra i *realia* socioculturali, sono inclusi anche i termini gastronomici. D'altronde, poiché la sfera culinaria e la lingua rappresentano entrambe delle manifestazioni di una specifica identità, nei romanzi di Camilleri le due dimensioni risultano strettamente legate. Sono numerose le parole dialettali provenienti dal lessico gastronomico che lo scrittore adopera nei gialli di Montalbano (preoccupandosi sempre di affiancarvi glosse, traduzioni, perifrasi o vere e proprie descrizioni, con l'intento di agevolare la comprensione dei lettori non siciliani). Come ha giustamente notato Debora De Fazio (2019a), le pagine dei romanzi di Montalbano «costituiscono una sorta di *thesaurus*, un'antologia della Sicilia a tavola». Cibo e lingua rappresentano l'anello di congiunzione tanto con la storia personale del protagonista, quanto con la storia dell'intero popolo siciliano, una cerniera tra passato (privato e collettivo) e presente. Essi costituiscono degli *elisir* di memoria tuttora capaci di donare la vita: in effetti, soltanto alla luce di dell'ininterrotto dialogo tra passato e presente e della «rappresentazione dialogica delle differenze tra caratteristiche [linguistiche e culturali] marcate e non marcate» (Fodde, 2019, p. 100), è possibile comprendere fino in fondo l'identità siciliana e mediterranea della Sicilia.¹⁸⁶

È costante, dunque, l'attenzione riservata dagli autori di gialli mediterranei agli aspetti più originali e marcatamente tipici della cultura e della società dei luoghi da cui provengono, verso i quali nutrono un profondo senso di appartenenza. In questi romanzi, il cibo costituisce, al pari della rappresentazione dei paesaggi e degli ambienti, una manifestazione empirica di un sentire interiore, un modo di esorcizzare la morte e di affrontare i lati oscuri del mondo, il segno meridiano della psicologia fatalista tipica degli uomini del sud, coscienti dell'ineluttabilità della fine.¹⁸⁷ Da questa

¹⁸⁵ Con il termine «*realia*» si suole fare riferimento a «“denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, [...] di un paese, di una tribù, [...] che [...] sono portatori di un colorito [...] locale o storico”», e non hanno corrispettivi in altre lingue (cfr. Ala-Risku, 2016, p. 115).

¹⁸⁶ Cfr. anche Fabiano, 2018, pp. 46-55; Martini, 2016, pp. 47-50.

¹⁸⁷ A tal proposito, si legga il seguente brano tratto dal *Giro di boa* (p. 37): «S'addunò che, a malgrado della stanchizza aggravata dalla telefonata, gli era smorcato un pititto lupigno. Erano le sei e dieci, ancora non era ora di cena. Ma chi l'ha detto che uno deve mangiare a orario stabilito? Andò in cucina, rapri il frigorifero. Adelina gli aveva preparato un piatto da malati: merluzzi bolliti. Solo che erano enormi, freschissimi e in numero di sei. Non li quadiò, gli piacevano freddi conditi con aglio, poche gocce di limone e sale. Il pane Adelina l'aveva accattato in matinata: una scanata cummigliata di giuggiulena, quei semi di sesamo meravigliosi a mangiarseli raccogliendoli a uno a uno, quando cadono sulla tovaglia, facendoli appiccicare all'indice leggermente bagnato di saliva. Conzò la tavola sulla verandina e se la scialò assaporando ogni boccone come se fosse l'ultimo della sua esistenza». Su questo argomento cfr. Cassano (1996/2012, pp. 94, 102), che riprende e chiarisce il pensiero di Camus. Secondo l'autore dello *Straniero* «“l'Italia, come altri luoghi privilegiati, [...] offre lo spettacolo di una bellezza in cui gli uomini muoiono ugualmente”. La bellezza e la morte si rincorrono e si richiamano»; e ancora, sempre secondo Camus, «è necessario “vivere ciò che si ha di onorevole, e soltanto questo” [...], in questo vivere può entrare anche il morire. Il massimo dell'onore è nel rovesciamento del rapporto con la morte, nella scoperta che essa può dare una forma e una firma alla vita: “La morte dà una forma all'amore, come la dà alla vita – trasformandolo in destino [...]. Che cosa sarebbe il mondo senza la morte, un seguito di forme che svaniscono e rinascono, una fuga angosciata, un mondo che non può essere compiuto”».

stridente dissonanza nasce il senso del tragico che i lettori di tutto il mondo avvertono nei gialli mediterranei. Scrive Daniela Privitera (2012, p. 194) che, giunto allo stadio “mediterraneo” della sua evoluzione, il poliziesco è divenuto:

un racconto sociale che si radica nei territori, assorbe colori e odori di un senso tragico della vita, che, seppure nel mondo delle tribù globali, mantiene una sua peculiare singolarità. Adeguando il codice narrativo alla peculiarità del *genius loci*, il poliziesco diventa uno strumento per la comprensione critica della realtà che ci circonda.

Ma, come suggerisce Claudia Canu Fautré (2018, p. 20), se il Mediterraneo costituisce uno spazio geografico omogeneo per condizioni climatiche, vegetazione e fisionomia dei paesaggi, «è solo all’interno di una concezione storica che [...] si definisce come patrimonio comune o luogo di influenze reciproche». Torna subito alla mente il concetto, sviluppato da Fernand Braudel, di Storia come «lunga durata», dal quale discende l’esistenza di una stringente dialettica tra «tempi lunghi e geografia», necessaria per tutte le grandi realizzazioni culturali, anche letterarie. Una dialettica di cui gli scrittori di polizieschi di area mediterranea dimostrano di essere ben consapevoli, abili come sono nell’evidenziare affinità e corrispondenze (storiche, geografiche e culturali) tra i popoli che abitano il bacino del *Mare Nostrum*. Tutt’altro che casuale, dunque, appare la circostanza per cui:

nel giallo mediterraneo la rappresentazione delle città come Barcellona [...] o Vigata diventa il palcoscenico del crimine moderno che affonda le radici nelle colpe di un passato in cui la storia ha determinato i problemi quotidiani come la corruzione politica, l’immigrazione, le lotte di potere, le discriminazioni, contro le quali il *detective* si scontra e interagisce (Privitera, 2012, pp. 195-196).

Dalla consapevolezza delle «colpe» comuni dovrebbe nascere, come auspicava Izzo, un senso di comunità più vasta, onnicomprensiva, un sentimento di solidale condivisione della stessa storia, dello stesso destino, «in nome di un Mediterraneo azzurro contro un Mediterraneo nero» (Izzo, 2006/2014).¹⁸⁸

¹⁸⁸ È forse utile richiamare, su questo argomento, le parole di Maurice Aymard in Braudel (1985/2017, pp. 246-251): «Per tre o quattro millenni le migrazioni [hanno] fatto la storia e l’unità del Mediterraneo: oggi minacciano di disfarla. Contro tale minaccia va attualmente montando un po’ dappertutto lo stesso spirito di rivolta, la stessa ricerca appassionata di un’identità che rischia di essere distrutta dal livellamento linguistico, politico ed economico. [...] In tutti i paesi dell’Europa mediterranea, in Spagna come nell’Italia meridionale, le regioni rialzano la testa e rivendicano quell’autonomia che il consolidarsi di uno stato centralizzato ha loro negato: altrove, come nella Jugoslavia del dopoguerra, lo stato ha dovuto [...] cercare un accomodamento, inserendo nella propria costituzione [...] il pluralismo politico, linguistico, razziale, religioso e culturale che caratterizza il paesaggio umano del Mediterraneo. [...] Ogni invasore, ogni dominazione ha potuto [...] lasciare la propria traccia, ancora oggi leggibile, senza però fare tabula rasa né unificare in profondità. [E,] in tutto il Mediterraneo, la regola non è forse costituita dallo stretto intrecciarsi delle comunità etniche e religiose, a volte giustapposte e a volte sovrapposte a seconda dei flussi e riflussi del popolamento e del potere, e quindi della loro coesistenza? È proprio tale coesistenza difficile, perennemente costellata di scontri e conflitti, che l’affermarsi degli stati nazionali rende oggi impossibile. Dappertutto si inaspriscono e si approfondiscono conflitti e odi, e si sviluppano fenomeni di rigetto. [...] Da un’estremità all’altra del Mediterraneo il nostro secolo tende così a disfare, separare e distinguere quel che la storia aveva unito, giustapposto e fuso strettamente. Punto di arrivo di una lenta

Quella che i gialli mediterranei propongono è una visione nuova e, se vogliamo, ‘riabilitante’, del Sud dell’Europa, spesso considerato la periferia del continente, un luogo oscuro, esotico, molto diverso dall’‘apollineo’ Nord civilizzato. A proposito di fili intessuti dal destino, e di corsi e ricorsi storici, il Meridione d’Europa sembrerebbe aver preso il posto dell’Oriente, per lungo tempo considerato un luogo barbaro e brutto, in netta antinomia con l’Occidente. A denunciare l’assurda persistenza di questa concezione, era intervenuto nel 1978 Edward Said, il quale, nel suo ormai capitale saggio *Orientalism*, aveva dimostrato che, nell’avallo generalizzato di questa ottica distorta, un ruolo attivo era stato ricoperto anche dalle scienze e dalle arti, che l’avevano supportata con i loro discorsi. Superata (sebbene solo parzialmente) la ‘stagione’ dell’Orientalismo, si sarebbe aperta quella del «mediterraneismo» (Tedesco, 2019, p. 4). I Meridioni di Europa (e anche quello d’Italia) avrebbero subito un processo di «orientalizzazione ed esotizzazione» (*ibid.*), collocandosi di fatto nella casella, prima occupata dall’Oriente, riservata a un luogo ritenuto dalla politica come dalla letteratura «arretrato, ctonio, pigro e recalcitrante alle regole e al diritto (e anzi saldamente fedele alle forme pre- o anti-giuridiche di risoluzione delle controversie)» (Tedesco, 2019, p. 5).

Eppure, una forma di opposizione, una sorta di «mediterraneismo *in reverse*» (*ibid.*), sarebbe nata, in campo letterario, proprio con il giallo mediterraneo, un genere che ha dimostrato di sapere ribaltare gli stereotipi e le stigmatizzazioni, trasformando i punti ‘deboli’ dell’identità meridionale in elementi di forza, da ribadire con orgogliosa convinzione. È vero: il Sud d’Europa è tuttora meno progredito rispetto al resto del continente, sussistono condizioni di arretratezza (nella società, nella cultura, e persino sul piano delle infrastrutture) e ostacoli al consolidamento di un più diffuso benessere economico dei cittadini. Eppure, i ritmi lenti del Meridione, il torpore e la lunghezza delle giornate, l’attaccamento alla propria casa e alla propria terra, il valore sacro attribuito alla famiglia, la focosità e l’indole irrazionale degli uomini del Sud, l’amore per le tradizioni e il folclore, sono valide risorse a cui attingere per non lasciare il campo alla glaciale uniformità della globalizzazione che avanza, all’andamento frenetico della società neocapitalista; sono antidoti contro l’istantaneità anestetizzante delle comunicazioni virtuali.¹⁸⁹

sedentarizzazione, ogni popolo si identifica in una nazione, in uno stato, in un territorio delimitato da frontiere. Anche in questo caso si tratta di una cesura fondamentale: la fine di un’essenziale mobilità. La maggioranza dei popoli che oggi vivono lungo il perimetro del Mediterraneo, infatti, vi è giunta dal di fuori».

¹⁸⁹ A proposito dei ritmi lenti del Meridione, si legga il seguente brano posto in apertura del romanzo *L’odore della notte* (pp. 9-10): «Rimettendosi corcato, Montalbano si concesse un’elegia alle scomparse mezze stagioni. Dove erano andate a finire? Travolte anch’esse dal ritmo sempre più veloce dell’esistenza dell’omo, si erano macari loro adeguate: avevano capito di rappresentare una pausa ed erano scomparse, perché oggi come oggi nisciuna pausa può essere concessa in questa sempre più delirante corsa che si nutre di verbi all’infinito: nascere, mangiare, studiare, scopare, produrre, zappingare, accattare, vendere, cacare e morire. Verbi all’infinito però dalla durata di un nanosecondo, un vidiri e svidiri. Ma non c’era stato un tempo nel quale esistevano altri verbi? Pensare, meditare, ascoltare e, perché no?, bighellonare, sonnecchiare, divagare?». Ma, su questo argomento, si vedano anche le riflessioni di Cassano (1996/2012, p. 5): «Se si vuole ricominciare a pensare il sud sono necessarie alcune operazioni preliminari. In primo luogo occorre smettere di vedere le sue patologie solo come la conseguenza di un difetto di modernità. Bisogna rovesciare l’ottica e iniziare a pensare che probabilmente nel Sud d’Italia la modernità non è estranea alle patologie di cui ancora oggi molti credono

III.2 «Colori chiari e caldi, il mare pigro»: il giallo mediterraneo di Andrea Camilleri

Andrea Camilleri, nel ciclo di Montalbano, non stende un velo miope di indifferenza sulle condizioni di arretratezza che opprimono la sua terra d'origine, che egli osserva con lo sguardo equilibrato e obiettivo dell'«esule»; ma ne sottolinea orgogliosamente lo spirito più autentico e genuino, la sicilianità, senza dover ricorrere all'ormai logora figurazione letteraria della mafia. Il «mediterraneismo» di Camilleri assume i caratteri di una vera e propria «*Weltanschauung* [...], consapevole del confronto con la civiltà, anche letteraria, che nei secoli è stata elaborata nel mondo mediterraneo» (Marci, 2018a, p. 162).¹⁹⁰

Nel primo romanzo di Montalbano, *La forma dell'acqua* (1994), Camilleri pone le basi per la costruzione di una complessa e sfaccettata architettura mediterranea, che perverrà alla sua configurazione più compiuta nelle opere successive, giungendo a costituire l'ossatura su cui si regge l'intero ciclo del commissario. L'idea di mediterraneità che Camilleri sviluppa si fonda sulla concezione (di braudeliana memoria) che esiste un vincolo indissolubile tra geografia dei luoghi e la loro storia, la loro cultura, la *forma mentis* di coloro che li abitano. Il luogo mediterraneo protagonista dei romanzi camilleriani è, come sappiamo, la Sicilia, bagnata dalle acque del *Mare Nostrum*; e per Camilleri l'«isola è lo spazio più aperto che esista. Sembra chiuso per tutti i suoi lati dal mare, ma il mare non chiude, il mare apre». ¹⁹¹

che essa sia la cura. Per iniziare a pensare il sud è in altri termini necessario prendere in considerazione anche l'ipotesi che normalmente si scarta a priori: la modernizzazione del sud è una modernizzazione imperfetta o insufficiente o non è piuttosto l'unica modernizzazione possibile, la modernizzazione *reale*?». Sempre secondo Cassano (1996/2012, pp. 13-14), l'antidoto a questo «virus» risiede nell'«andare lenti», concetto che egli chiarisce con alcuni esempi: «Andare lenti è incontrare cani senza travolgerli, è dare i nomi agli alberi, agli angoli, ai pali della luce, è trovare una panchina, è portarsi dentro i propri pensieri lasciandoli affiorare a seconda della strada, bolle che salgono a galla e che quando son forti scoppiano e vanno a confondersi al cielo. È suscitare un pensiero involontario e non progettante, non il risultato dello scopo e della volontà, ma il pensiero necessario, quello che viene su da solo, da un accordo tra mente e mondo. Andare lenti è fermarsi su un lungomare, su una spiaggia, su una scogliera inquinata, su una collina bruciata dall'estate, andare col vento di una barca e zigzagare per andar dritti. Andare lenti è conoscere le mille differenze della propria forma di vita, i nomi degli amici, i colori e le piogge, i giochi e le veglie, le confidenze e le maldicenze. Andare lenti sono le stazioni intermedie, i capistazione, i bagagli antichi e i gabinetti, la ghiaia e i piccoli giardini, i passaggi a livello con gente che aspetta, un vecchio carro con un giovane cavallo, una scarsità che non si vergogna, una fontana pubblica, una persiana con occhi nascosti all'ombra. Andare lenti è rispettare il tempo, abitarlo con poche cose di grande valore, con noia e nostalgia, con desideri immensi sigillati nel cuore e pronti ad esplodere oppure puntati sul cielo perché stretti da mille interdetti».

¹⁹⁰ A riprova della conoscenza dei meccanismi sociopolitici «mediterranei» da parte di Camilleri, si può addurre l'esperienza della traduttrice albanese delle opere del Nostro, Diana Kastrati, la quale afferma: «le circostanze che per un [...] traduttore nordeuropeo sono del tutto sconosciute e spesso anche inconcepibili, per me erano (purtroppo) familiari. [...] Questo fatto mi aiutava a decifrare e captare persino le più sottili sfumature dei [...] meccanismi [...] del non funzionamento *mediterraneo* dello Stato, i quali hanno un territorio comune nella costruzione mentale e sociale dei nostri rispettivi paesi [Italia e Albania]» (Kastrati, 2016, p. 298).

¹⁹¹ Così si esprime Camilleri, voce narrante nel documentario trasmesso dalla RAI e intitolato *Lontano dagli occhi* (2016), incentrato sulla tragedia degli sbarchi clandestini sulle coste italiane (cit. in Farci, 2019, p. 86).

L'idea di un'isola chiusa, fortemente idiosincratica nei confronti del mare – dai siciliani percepito, per alcuni versi, come barriera e, per altri, come pericolo –, risalirebbe a tempi relativamente recenti: «il mare è la comunicazione col mondo. Non so che cos'è ma abbiamo fatto una distanza tra noi e l'altra gente che non è giusta, che non esisteva, che non c'era». ¹⁹² Ecco perché lo scrittore «italiano nato in Sicilia», come egli si è autodefinito, ¹⁹³ si dichiara contrario a una certa idea di «sicilitudine». A suo dire, infatti, traghettato dal Novecento nell'epoca della globalizzazione, il concetto di «sicilitudine» avrebbe smarrito la capacità di aderire alle reali abitudini comportamentali dei siciliani, divenendo piuttosto una sorta di luogo comune, di *cliché*. Lungo tutto il secolo scorso, i grandi autori della tradizione letteraria siciliana – da Verga a Capuana, da De Roberto a Pirandello, passando da Quasimodo, Brancati e Vittorini per arrivare a Sciascia – avevano fatto ricorso alla categoria di «sicilitudine» per rappresentare «un sentimento collettivo, [...] un modo di essere, [...] un grumo essenziale che diviene tema poetico capace di accomunare» (Marci, 2004a, p. 100), e avevano condensato in quel pensiero i tratti più tipici dell'antropologia isolana. Diversamente, nell'epoca attuale, adoperare quel modello descrittivo risulterebbe per Camilleri non soltanto anacronistico, ma anche rischioso. La globalizzazione dei costumi e dei comportamenti, infatti, ha investito anche la Sicilia, introducendovi nuovi modi di vivere, agire e pensare, che non possono farsi rientrare nella più antica e tradizionale categoria di «sicilitudine». D'altro canto, se si pretendesse di applicare tale concetto ai comportamenti sorti con la contemporaneità, si incorrerebbe nel pericolo di svuotarlo del suo senso originario e di fargli perdere «nelle definizioni generali che riguardano il carattere degli uomini e dei loro modi di comportarsi, le disomogeneità e le contraddizioni, la complessità, la “prismatica composizione della natura dei siciliani”» (Marci, 2004a, p. 100.). Aspetto che, invece, Camilleri è fermamente convinto di voler raccontare nei suoi romanzi. Egli, infatti, si pone il chiaro obiettivo di lasciare una testimonianza sull'identità (storica, antropologica, culturale) di un popolo, quello siciliano, assegnando alla scrittura letteraria il compito di salvaguardarne la memoria.

Memoria dei luoghi, dunque, che si fa memoria storico-culturale; la quale, a sua volta, si lega alla memoria letteraria e a quella linguistica. Già nella *Forma dell'acqua*, ad esempio, Camilleri fornisce spiegazioni sull'etimologia del nome «mànnara», chiarendo che il termine trarrebbe le sue origini dalla parola *mandria*, poiché «in tempi immemorabili pare che un pastore avesse usato tenervi le sue capre» (FA, p. 10). Anche il linguaggio dei polizieschi camilleriani risulta allineato alla materia mediterranea della narrazione. È una lingua mescidata e fortemente identitaria, che conserva la traccia

¹⁹² Cfr. Farci (2019, p. 89), dove è riportata l'affermazione di Camilleri tratta sempre da docufilm *Lontano dagli occhi* (2016).

¹⁹³ Cfr. Demontis, 1999, p. 47; ma Camilleri ribadisce il concetto anche nell'intervista con Marcello Sorgi (2000, p. 123).

(soprattutto sul piano lessicale) delle stratificazioni linguistiche del passato, delle parlate straniere che si sono succedute in terra di Sicilia.

I dialetti siciliani infatti, com'è noto, pullulano di termini provenienti dal francese, dallo spagnolo (e dalla sua variante catalana), dall'arabo, ma sono frequenti anche grecismi e normannismi: essi rappresentano un esempio concreto e tangibile del segno lasciato dai dominatori che si sono stanziati in Sicilia nel corso dei secoli, e preservare questa ricchezza linguistica significa tutelare anche la storia di un intero popolo.

Camilleri, operando una sorta di "archeologia della lingua", è riuscito a intercettare un sostanzioso nucleo di parole, anticamente appartenute all'italiano, e a restituirle al lettore, rinnovate e rivitalizzate. Ha reso il suo impasto linguistico letterario, misto di italiano e dialetto della sua terra, un moderno baluardo dell'identità, saldamente ancorata al tempo presente, e, allo stesso tempo cosciente della propria storia e capace di proiettarsi verso il futuro.

Per comprendere in modo più approfondito la sorprendente 'famigliarità' della Sicilia mediterranea di Andrea Camilleri presso un pubblico non soltanto nazionale, ma addirittura internazionale, può essere utile richiamare le considerazioni avanzate, a proposito del *Mare Nostrum*, da uno dei maggiori storici europei: il già citato Fernand Braudel. Egli, nella sua breve ma densa introduzione al libro del 1969, *Memorie del Mediterraneo* (Braudel, 1969/2012, p. 15),¹⁹⁴ scriveva che «tutto si articola [...] nel lungo e brillante passato del Mediterraneo». Quel mare che egli chiama «Interno» (ivi, p. 18) è stato per millenni il luogo geografico (e geologico) che ha dato vita all'intorno terrestre, evolutosi nella forma che noi tutti, oggi, conosciamo: il rapporto acque-terre è stato dunque, sin da subito, strettissimo e fecondo. A tal proposito, Braudel (1969/2012, pp. 19, 21) afferma:

È a spese di [un] Mediterraneo molto antico, assai più esteso di quello attuale, che si sono formati i corrugamenti violenti e ripetuti dell'età terziaria. Tutte queste montagne, dalla cordigliera Betica al Rif, all'Atlante, alle Alpi, agli Appennini, ai Balcani, al Tauro, al Caucaso, sono uscite dall'antico mare. Hanno eroso il suo spazio [...]. Lo spazio mediterraneo è divorato dalle montagne. Eccole giungere fino ai litorali, abusive, ammassate le une contro le altre, ossatura e fondale inevitabile di ogni paesaggio. Disturbano la circolazione, torturano le strade, limitano lo spazio riservato alle [...] campagne, alle città, al grano, alla vite, e anche agli olivi [...]. Così come gli uomini del Mediterraneo sono stati arrestati dal mare liberatore – ma per lungo tempo pieno di pericoli e poco o niente utilizzato – essi sono stati fermati dalle montagne, dove solo raramente [...] una vita primitiva ha potuto nascere e, Dio sa come, mantenersi. Il Mediterraneo delle pianure, per mancanza di spazio, spesso si riduce a una striscia, a pochi pugn di terra coltivata. Più oltre cominciano i ripidi sentieri, duri per i piedi degli uomini e delle bestie.

¹⁹⁴ Il libro di Braudel del 1969 viene tradotto in Italia nel 1997, per Bompiani, con il titolo *Memorie del Mediterraneo. Preistoria e antichità*; qui si cita dalla riedizione del 2012 (Braudel, 2012). L'edizione originale del volume *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, curato da Braudel e pubblicato postumo nel 1985, è stata tradotta in italiano due anni dopo, nel 1987; qui si cita dall'edizione del 2017 (Braudel, 2017). *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, invece, venne pubblicato per la prima volta nel 1949 e tradotto in Italia nel 1953; le citazioni qui riportate provengono dall'edizione Einaudi Braudel (2002).

Secondo lo storico francese, la dialettica tra geografica e storia è imprescindibile quando si parla di Mediterraneo. Egli infatti, già nelle pagine precedenti della sua opera, aveva scritto:

La testimonianza più bella sull'immenso passato del Mediterraneo è quella che fornisce il mare stesso. Bisogna vedere il mare e rivederlo. Naturalmente esso non può spiegare tutto di un passato complesso, costruito dagli uomini con una dose più o meno elevata di logica, di capriccio o di aberrazione, ma rimette con pazienza al loro posto le esperienze del passato, restituendo a ognuna i primi frutti della sua esistenza, e le colloca sotto un cielo, in un paesaggio che possiamo vedere con i nostri occhi, uguali a quelli di un tempo.

Il discorso sul Mediterraneo viene ulteriormente sviluppato nella miscellanea, curata da Braudel e pubblicata per la prima volta nel 1985, dal titolo *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Qui, nel saggio introduttivo, Braudel (1985/2017, pp. 5-8) fornisce una definizione di «Mediterraneo», sottolineandone la natura fortemente sfaccettata:

Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa [...] sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle [...] piramidi d'Egitto. Significa incontrare realtà antichissime, ancora vive, a fianco dell'ultramoderno [...]. Significa immergersi negli arcaismi dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare. Tutto questo perché il Mediterraneo è un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere. E anche le piante. Le credete mediterranee. Ebbene, a eccezione dell'ulivo, della vite e del grano – autoctoni di precocissimo insediamento – sono nate quasi tutte lontano dal mare. [...] Nel paesaggio fisico come in quello umano, il Mediterraneo crocevia, il Mediterraneo eteroclitico si presenta al nostro ricordo come un'immagine coerente, un sistema in cui tutto si fonde e si ricompone in un'unità originale. [...] Come spiegare l'essenza profonda del Mediterraneo? [...] La spiegazione non risiede soltanto nella natura, [...] né soltanto nell'uomo, che ha ostinatamente legato insieme il tutto, ma nel confluire dei favori e delle maledizioni [...] della natura e degli sforzi molteplici degli uomini, ieri come oggi. In un susseguirsi interminabile, insomma, di casi, incidenti, reiterati successi. [...] [T]ali esperienze e tali successi si comprendono soltanto se considerati complessivamente, e soprattutto che devono essere posti a raffronto, che spesso è opportuno esaminarli alla luce del presente, che è a partire da quanto si vede oggi che si può giudicare e capire l'ieri – e viceversa. Il Mediterraneo è una buona occasione per presentare un 'altro' modo di accostarsi alla storia. Il mare, infatti, quale lo conosciamo e lo amiamo, offre sul proprio passato la più sbalorditiva e illuminante delle testimonianze.

E, riguardo all'Italia nello scenario Mediterraneo, Braudel afferma che:

Nel disegno d'insieme spicca [...] una linea più netta, indispensabile per comprendere il passato del mare, dal tempo delle colonizzazioni greche e fenicie fino all'epoca moderna. La complicità della geografia e della storia ha creato una frontiera intermedia di coste e di isole che, da nord a sud, divide il mare in due universi ostili. Provate a tracciarla, da Corfù e dal Canale di Otranto, che chiude a metà dell'Adriatico, fino alla Sicilia e alle coste dell'attuale Tunisia: a est siete in Oriente e a Ovest in Occidente, nel senso più classico di entrambi i termini. [...] Qui l'Italia trova il senso del proprio destino: è l'asse mediano del mare, e si è sempre sdoppiata, molto più di

quanto non si dica di solito, tra un'Italia volta a Ponente e un'altra che guarda a Levante. Non vi ha forse attinto per molto tempo le proprie ricchezze? Naturale è quindi per lei la possibilità, e naturale il sogno, di dominare il mare in tutta la sua estensione.

In particolare, sempre secondo Braudel (1949/2002, p. 145) la regione italiana che più rappresenterebbe un «continente in miniatura» è proprio la Sicilia, un «microcosmo che accoglie in forme miniaturizzate, ma nette, l'eredità di una storia lunghissima e complessa» com'è quella del Mediterraneo (Comune, 2013, p. 31).

Alla luce di queste premesse, il successo di Camilleri presso i lettori di tutta Europa (e oltre) risulta non solo più facilmente decifrabile, ma anche supportato da importanti indagini di carattere storiografico, geografico e antropologico. Il microcosmo vigatésse che l'autore ha costruito nei romanzi di Montalbano ci pare perfettamente in linea con la concezione braudeliana dell'Italia e, nello specifico, della Sicilia. L'immagine dell'isola che Camilleri propone, infatti, non resta circoscritta nel perimetro di un asfittico provincialismo, ma piuttosto riproduce, in scala ridotta, i tratti di un universo più vasto ed esteso; quello, appunto, mediterraneo.

Geografia dei luoghi e storia dei popoli sono elementi non solo interconnessi, ma legati a doppio filo anche con questioni di natura identitaria. A livello individuale, l'identità si struttura attraverso la costruzione di una catena logica di eventi, di momenti della propria vita, che consentono al singolo di sentirsi interrelato con il proprio passato in previsione del futuro. Ma lo stesso meccanismo è alla base della costruzione anche di un'identità di tipo collettivo, propria, cioè, di un popolo o di una società. In effetti, lo sviluppo e la crescita di una comunità di individui (oppure, al contrario, il suo ristagno e la sua estinzione) risultano strettamente connessi alla capacità di quel gruppo di persone di affidarsi all'esperienza passata per superare la prova «del contesto ambientale e culturale in cui si trova», e sopravvivere. Con le parole di Andrea Zhok (2018, pp. 6-7) «ciò che permane come eredità culturale e regolativa per le prossime generazioni è essenzialmente ciò che [...] ha 'funzionato', permettendo a quella comunità/società di prosperare». Affinché ciò avvenga, però, è necessario che la comunità sia dotata di una «complessità interna» (Zhok, 2018, p. 9) così spiccata da consentirle di autoriprodursi nel tempo: una caratteristica, quest'ultima, che appartiene proprio ai cosiddetti «microcosmi».

L'identità collettiva dei microcosmi «è qualcosa che emerge da un percorso storico comune, radicato in un ambiente comune (geografico, urbanistico), idealmente capace di autoriproduzione sociale autonoma» e adatta a proporsi come «“universalità” potenziale», ovvero come punto di vista storico sul mondo intero (cfr. Zhok, 2018, p. 10). Il microcosmo vigatésse della finzione letteraria camilleriana, disceso per diretta filiazione da quello reale della Sicilia, lascia trasparire la sfaccettata identità dei siciliani, nella quale possono trovare un fedele rispecchiamento anche identità di altre genti, di altri popoli. In sintesi, potremmo affermare che, proprio dalla dimensione “glocale” dello

statuto identitario siciliano, è dipeso il successo nazionale ed extranazionale dei gialli di Andrea Camilleri.

D'altronde, questo non è l'unico caso di affermazione oltralpina delle opere letterarie di autori o intellettuali siciliani: tutto il Novecento è costellato di esempi che corroborano il successo degli scrittori di Sicilia in campo europeo, determinato dalla loro «robusta attitudine a utilizzare strumenti analitici ma anche [...] culturali, [...] addirittura [...] etici nei confronti della lettura del mondo, della capacità di interpretazione della Sicilia e dell'”altrove”» (Calabrò, 2004, p. 38). La Sicilia – tanto quella reale, quanto quella letteraria di Camilleri – è strutturalmente adatta a rappresentare la totalità della condizione umana proprio in virtù della sua istintiva ambivalenza identitaria. Lacerata dai soprusi dei potenti che l'hanno dominata, ma sempre volta al riscatto, al cambiamento, all'emancipazione; attratta dal vicino mondo continentale, ma conscia della genuinità dei propri valori; piegata dal trasformismo immobilista delle istituzioni, dall'omertoso *modus operandi* della criminalità organizzata, ma pronta a rispondere opponendosi con orgoglio morale e dignità, la Sicilia ha diffuso il suo modello comportamentale oltre i confini della penisola, divenendo, nel bene e nel male, il paradigma identitario non solo della nostra nazione, ma dell'intero continente europeo. Un paragone tra Sicilia e Italia è istituito da Camilleri già nella *Forma dell'acqua* (p. 41), dove si legge:

Mi pare bello che qualcuno, in questa nostra splendida provincia, si decida a morire di morte naturale, dando il buon esempio. Non trova? Altre due o tre morti come questa dell'ingegnere e ci rimettiamo in carreggiata col resto dell'Italia

Anche la situazione descritta nel *Ladro di merendine* (pp. 84, 150), relativa ai ritardi delle procedure (postali e amministrative) può dirsi comune a ogni zona della Penisola:

[...] lettere che ci mettono due mesi per andare da Vigàta a Vigàta, [...] pacchi che [...] arrivano sventrati con metà del contenuto e [...] libri che [...] dovrebbero giungere e non giungeranno mai... [...] Nei film americani, il poliziotto bastava dicesse il numero di targa e, dopo manco due minuti, riceveva il nome del proprietario, quanti figli aveva, il colore dei capelli e il numero preciso dei peli che aveva nel culo. In Italia, invece le cose erano diverse. Una volta l'avevano fatto aspettare ventotto giorni nel corso dei quali il proprietario del veicolo (così c'era scritto) era stato incaprettato e abbruciato. Quando la risposta arrivò, tutto era inutile.

E si legga la seguente lettera, inviata a Montalbano da un giornalista che afferma di essersi occupato di tematiche come il fenomeno mafioso e l'immigrazione clandestina, dalla quale si evince che la “linea della palma”, secondo la profezia o l'intuizione di Sciascia, è ormai velocemente risalita verso il nord dell'Italia:

Caro commissario Montalbano, sono un giornalista che non appartiene stabilmente a nessuna grossa testata, ma che collabora e continua a collaborare a quotidiani e riviste. Un *free-lance*,

come si usa dire. Ho fatto delle inchieste abbastanza importanti sulla mafia del Brenta, sul contrabbando d'armi dai paesi dell'est e, da qualche tempo, mi dedico a un particolare aspetto dell'immigrazione clandestina nell'Adriatico e nel Mediterraneo (GB, p. 144).

Ulteriori commenti sulla situazione di degrado sociale, che dalla Sicilia risale e coinvolge l'intera nazione, si leggono nella *Pazienza del ragno* (pp. 23, 64) a proposito di casi di malasanità e delle lungaggini nella costruzione delle infrastrutture pubbliche:

Dalla finestra spalancata trasi un gran friddo. Sempre accusi negli spitali: ti guariscono dall'appendicite e ti fanno cripari di polmonite.

Evidentemente [si trattava di] uno di quei «lavori in corso» che da noi hanno la particolarità di continuare a essiri in corso macari quanno tutto l'universo è andato fuori corso.

D'altro sono, sono decisamente italiane anche alcune caratteristiche antropologiche positive, come l'attaccamento alla propria famiglia e alla propria terra (alla propria *Heimat*, insomma), e la grande capacità di accogliere a braccia aperte i «forasteri»: tratti identitari mediterranei che si ritrovano descritti nei polizieschi di Camilleri, come ad esempio nel *Cane di terracotta*. L'idea di un trasferimento in un luogo diverso dalla Sicilia, «di un cambiamento d'abitudini», fa avvertire al commissario «qualche linea di febbre» (CT, p. 169): una “malattia” che contagia, forse, non solo gli isolani o gli italiani, ma anche la gente del nord Europa, se si pensa che, in lingua inglese, il termine *homesick*, che significa “nostalgia di casa”, è composto dalle parole *home*, che vuol dire *casa*, e *sick*, ovvero *malattia*. Sulla capacità di inclusione del popolo siciliano, che è tipica di tutti gli abitanti della Penisola, invece, si legga il seguente brano, nel quale si parla dell'accoglienza riservata ai marinai della nave appoggio «Pacinotti», che attracca nel porto vigatése sul finire della Seconda guerra mondiale:

Era una nave-appoggio, serviva a riparare i guasti che si potevano produrre sulle navi da guerra. Si ancorò al porto verso la fine del '40 e non si mosse più. Il suo equipaggio era composto da marinai che erano magari motoristi, carpentieri, elettricisti, idraulici... Erano tutti picciotti. Molti di loro, data la lunga permanenza, divennero di casa, finirono per essere come gente del paese. Si fecero le amicizie, si fecero magari le zite. Due si sono sposati con ragazze di qua (CT, pp. 212).

Come abbiamo tentato di dimostrare, nei romanzi del ciclo di Montalbano la questione identitaria emerge in modo spontaneo, quasi come naturale conseguenza del mondo reale che rappresenta. Eppure, la riproduzione letteraria della Sicilia operata da Camilleri è stata spesso oggetto di giudizi negativi da parte della critica. Giulio Ferroni, ad esempio, sostiene che l'immagine dei siciliani che emerge dai romanzi di Montalbano «corrisponde esattamente al *cliché* del 'siculo'» (cfr. Serri, 2001, p. 82), e che sia piaciuta ai lettori di tutto il mondo solo perché essi costituiscono un

pubblico che ama, vuole e richiede agli autori proprio la rappresentazione dei luoghi comuni;¹⁹⁵ e anche Alessandro Trocino (2011, p. 158) liquida come «distillato iperrealista» la cittadina di Vigàta. Tuttavia, nell'epoca dell'ipermodernità, una simile definizione non è poi così carica di connotati negativi: il senso del luogo nei romanzi del ciclo di Montalbano è così intenso e penetrante da identificarsi «con i segni distintivi di una 'sicilianità' cui ogni elemento del contesto narrativo [...] è chiaramente riconducibile» (Natale, 2013, p. 37).¹⁹⁶ Inoltre, pur essendo uno scrittore novecentesco, Andrea Camilleri ha potuto attraversare anche l'età della videosfera a noi contemporanea, che ha notevolmente influenzato l'immaginario presente nelle sue opere: la confusione generata dalla sovrapposizione tra la realtà e l'immagine che di essa viene trasmessa dai *media* si rintraccia sia nel confronto serrato (e mal tollerato) tra il Montalbano-personaggio letterario e il suo *avatar* televisivo, sia nella rappresentazione dei metodi di diffusione delle notizie da parte di stampa e televisione, che spesso impediscono una distinzione chiara tra l'originale (la realtà) e il suo simulacro (l'immagine della realtà). Insomma, il mondo dei romanzi camilleriani è così realistico da *sembrare* vero.

III.3 Centralità della dimensione spaziale: Vigàta tra metafora e rappresentazione «più vera del vero»

Come ha scritto Bruno Pischetta (2007, p. 16), Camilleri ha «inoculato il virus della modernità cittadina in terra sicula e sicana». Il policromo (e, se vogliamo, antinomico) amalgama che caratterizza i suoi gialli sui piani dell'ambientazione e della lingua trova una speculare corrispondenza anche a livello contenutistico. Nei romanzi di Montalbano, chiari elementi di orgogliosa manifestazione identitaria, quali la strenua difesa dei ritmi lenti del meridione o la messa in rilievo dell'architettura mediterranea del paesaggio, sono calati in un contesto urbanizzato (anche culturalmente), che combacia con quello della Sicilia attuale. Un contesto in cui il circuito del male segue tracciati indubbiamente diversi, ma spesso confluenti e sovrapposti. E anche la rappresentazione stessa del crimine, lontana dallo stereotipo della mafiosità siciliana, rende l'inventata cittadina di Vigàta affine a «qualunque Sud borghesizzato» realmente esistente

¹⁹⁵ Ferroni, insomma, sembra ipotizzare che i romanzi di Camilleri siano contaminati da una sorta di "auto-orientalismo", da cui, più in generale, sarebbero affetti gli scrittori meridionali (su questo cfr. Brunetti & Derobertis, 2009).

¹⁹⁶ La visceralità del senso del luogo avvertito da Camilleri trasuda anche dalle copertine dei suoi libri, sulle quali compaiono opere di artisti suoi conterranei: «Le "sicilianerie" vere e proprie (i pupi, gli ex voto, i dipinti anonimi a soggetto) che servono a collocare geograficamente il testo e il contesto (ma non banalizzandolo); la rivisitazione in chiave alta dell'esperienza artistica isolana, con gli sperimentatori che o appartengono alla lezione donghiana (Rizzo, Trombadori) o la costeggiano, qualche innamoramento momentaneo (come Failla o Durfy) [...]. E di questi autori vengono selezionate opere che [...] comunichino oltre che la bravura tecnica e la perspicuità dell'immagine al testo camilleriano, anche una certa atmosfera sospesa e rivelatrice» (Salis, 2015, p. 260).

(Pischedda, 2007, p. 16). Per descrivere l'operazione compiuta da Camilleri nei gialli di Montalbano, potremmo ricorrere alla formula (ossimorica, ma calzante) di «“realismo immaginario”» (Santoro, 2009, p. 36), che ben descrive il doppio binario seguito dallo scrittore nell'esaltazione delle peculiarità, da un lato, e nel racconto di situazioni universali, dall'altro: l'esito consiste nella rappresentazione di una realtà globale «più ver[a] del vero».

Vigàta costituisce un emblematico esempio di quello che è stato definito «luogo narrativo» (Fabiano, 2019, p. 67). Per spiegare in cosa consiste un «luogo narrativo» bisogna richiamare due concetti provenienti dal campo della psicologia: quello di «mappa personale» e quello di «territorio». Il primo include tutta una serie di qualità personali, valori e principi morali, che attengono esclusivamente al singolo individuo e che rappresentano, per lui, una sorta di bussola per orientarsi nel mondo e per interagire con i propri simili. Nel secondo, invece, sono compresi tutti quei fattori (geografici e ambientali, socioeconomici, politici e culturali) che non riguardano immediatamente il singolo, ma che comunque agiscono su di lui per via indiretta. Il «luogo narrativo [...] è la sintesi di questi due elementi – mappa personale e territorio – che si esplicita attraverso il racconto [...] soprattutto per come valorizza le relazioni tra le persone e tra [le persone] e il territorio» (Fabiano, 2019, p. 68). In tal senso, i luoghi non costituiscono solamente un accessorio della narrazione, ma ne diventano parte attiva, assumendo la cosiddetta «funzione rappresentazionale» (*ibid.*), che aziona il meccanismo di vicendevolesse interscambio tra realtà e finzione letteraria.

Nei romanzi di Montalbano, luoghi e spazi mediterranei rappresentano dei «veri e propri campi funzionali», ovvero «“metafore a due piani, etico-spaziali”» (Gallo, 2019, p. 184): essi incidono significativamente sullo scioglimento delle vicende delittuose, come accade nel caso della «mànnara» nella *Forma dell'acqua*, luogo in cui si concentrano gli scarti della moderna civiltà industriale, una cattedrale nel deserto come molte altre se ne contano sul territorio siciliano (e, più in generale, in tutta Italia). Uno spazio concreto della geografia, ma anche metaforico, la cui immagine è capace di sintetizzare icasticamente alcune componenti della Sicilia, che risultano indecifrabili a chi non vi è nato e cresciuto. Montalbano, infatti, è convinto che mostrando a Livia, la sua compagna genovese, una fotografia di questo luogo, egli riuscirebbe a farle comprendere alcuni aspetti della propria terra che per lei risultano ancora oscuri. L'immagine plastica di uno spazio geografico, dunque, può valere più di una lunga e dettagliata spiegazione orale o scritta, ed è in grado di offrire un chiarimento immediato sull'identità geografico-antropologica della Sicilia. Inoltre, è proprio l'avvicinarsi dei luoghi fisici che Montalbano frequenta (dal commissariato, alla veranda della sua casa, alle trattorie) a scandire il ritmo della vita privata e professionale del commissario.

La sua abitazione, affacciata sul Mediterraneo, è per lui il porto sicuro, il rifugio nel quale è libero di essere sé stesso. E la veranda ne rappresenta il prolungamento più felice: è un luogo che «fa

tranquillità» (CT, p. 262), in cui ricaricare le batterie, prendere fiato, riflettere ma anche sfogarsi, sentirsi ispirato dallo sciabordare delle onde.¹⁹⁷ Anche il molo, sul quale Montalbano passeggia di frequente quando avverte il bisogno di meditare sugli eventi (lavorativi e privati) accaduti, è uno dei luoghi topici dell'intera serie: insieme al faro, e allo «scoglio del pianto» (Camilleri, GT, p. 59; GB, p. 17) il molo è per Montalbano uno spazio destinato alla catarsi, alla liberazione dalle tensioni interiori. Il legame tra il molo e il commissario è istituito da Camilleri sin dalla *Forma dell'acqua* (p. 82), dove si legge: «Passeggiò a lungo sulla banchina e sul preferito molo di levante, poi, sentendosi un poco rasserenato, tornò in ufficio». Nel *Ladro di merendine*, terzo romanzo del ciclo, è ormai consolidata l'abitudine della «ruminante passeggiata solitaria fino alla punta del molo di levante», che Montalbano prolunga «più del solito, fin dopo il tramonto» (LM, p. 117). Ed è in questo romanzo che Camilleri introduce il nuovo luogo tipico dello scoglio, presso il quale Montalbano si reca dopo aver appreso della imminente morte di suo padre:

C'era, proprio sotto il faro, uno scoglio grosso, scivoloso di lippo verde. Riusci ad arrivarci rischiando ad ogni passo di cadere in mare, ci s'assittò sopra, cartoccio in mano. Ma non lo raprì, sentiva una specie di ondata acchianargli da qualche parte del corpo verso il petto e da lì salire ancora verso la gola, formando un groppo che l'assufficava, gli faceva mancare il fiato. Provava il bisogno, la necessità, di piangere, ma non gli veniva (LM, p. 203).

Alla fine, Montalbano riuscirà a commuoversi per la perdita del padre, e, dopo l'episodio appena riportato, nella *Gita a Tindari* lo scoglio è ormai ufficialmente diventato «una specie di scoglio del pianto». Stavolta vi siede per smaltire la delusione provocata dalla notizia che Mimì Augello ha chiesto il trasferimento. Augello ha poi ritirato la domanda, ma Montalbano è deluso dal suo comportamento, perché lo ferisce il fatto che il suo vice abbia anche solo pensato di abbandonarlo, per motivi di cuore, in favore di una nuova sede lavorativa:

Ci si era assittato macari il giorno avanti, quando che aveva in testa quel suo compagno del '68, come si chiamava, non se lo ricordava più. Lo scoglio del pianto. E sul serio lì aveva pianto, un pianto liberatorio, quando aveva saputo che suo padre stava morendo. Ora ci tornava, a causa dell'annuncio di una fine per la quale non avrebbe sparso lacrime, ma che l'addolorava profondamente. Fine, sì, non stava esagerando. Non importava che Mimì avesse ritirato la domanda di trasferimento, il fatto era che l'aveva presentata.

¹⁹⁷ Riportiamo qui, a titolo esemplificativo, alcuni passaggi tratti dai romanzi del *corpus* nei quali viene menzionato questo luogo: «Senza mettersi niente di sopra, il commissario si andò ad assittare nella verandina, si addrumò una sigaretta e finalmente, dopo ore che la teneva, lasciò via libera alla malinconia» si legge nella *Voce del violino* (p. 109); e ancora, nell'*Odore della notte* (p. 172), Montalbano «s'assistimò sulla verandina. Aveva bisogno di pinsari. Ma non pinsò. Poco dopo, il rumore della risacca lo fece dolcemente appinnicare»; nel *Giro di boa* (p. 115), infine: «Si spogliò, si mise sutta la doccia, si fece pure la varba, si cangiò di vestito come se dovesse nesciri e vidiri pirsone. Invece doveva incontrare solamente se stesso e voleva presentarsi bene. Andò ad assittarsi sulla verandina a ragionare».

Anche nel *Giro di boa* (p. 17), è solo grazie a «chilometri e chilometri di passiate solitarie lungo il molo, [...] di lunghe assittatine sullo scoglio del pianto a ragionare sopra i fatti ginovisi fino a farsi fumare il ciriveddro» che «la ferita che il commissario si portava dintra principiava a cicatrizzarsi». E, nell’*Odore della notte* (pp. 200-201), dopo aver perso il luogo “di terra” che per lui rappresentava un riparo sicuro, l’ulivo, gli rimane «solo lo scoglio [...] come rifugio».

I luoghi mediterranei del ciclo, come è evidente, sono stati ispirati all’autore dalla diretta visione ed esperienza della sua terra d’origine. D’altronde, come egli stesso ha dichiarato nella prefazione all’edizione Sellerio di *Il corso delle cose* (Camilleri, 1998, p. 11):

Ambientare un racconto a Londra o a Nuovaiorca resterà l’ambizione massima e purtroppo sempre delusa dell’autore: egli, non possedendo la fantasia di un Verne e francamente restio all’aeroplano, di questa città conosce soltanto quello di cui l’informano il cinematografo e la TV. Sa naturalmente dove si trovano Bond Street o la Quinta strada ma degli uomini che ci passano e ci campano ignora praticamente ogni cosa. Al contrario, crede di sapere tutto delle parti sue e dei suoi compaesani ha l’ambizione di riuscire a indovinare magari i pensieri. [...] Ora, avendo immaginato una storia di fantasia, non ha saputo fare altro che calarla para para nelle case e nelle strade che conosce [...].

L’importanza cruciale assunta dalle ambientazioni nei gialli di Montalbano si evince anche dalla reiterata prassi, avviata con *La forma e dell’acqua* e poi ininterrotta, di scegliere come incipitario un brano d’ambiente, che situa il lettore in uno spazio e in un tempo ben precisi. La puntuale localizzazione cronotopica in apertura dei romanzi del ciclo rappresenta soltanto uno dei tasselli di una ben più vasta opera ‘ingegneristica’, attuata da Camilleri attraverso sedimentazioni successive e conclusasi nella rappresentazione di un «grande affresco della città di Vigàta e dei suoi abitanti» (Marci, 2018b, p. 100). I costituenti di questa composita stratificazione sono facilmente rintracciabili nell’aggiunta di nuovi toponimi e topografie, poi ripetuti nel tempo, di romanzo in romanzo, per consolidarne la conoscenza (e la familiarità) nel lettore.¹⁹⁸ Gli elementi spaziali diventano dei veri e propri *topoi* stilistici, ma si fanno anche strategia narrativa volta al «richiamo del già detto» e alla «anticipazione di quanto sarà proposto nel prossimo titolo» (Marci, 2018b, p. 101).

Per usare un lessico genettiano, potremmo affermare i luoghi rappresentano nei romanzi di Montalbano delle vere e proprie “esche”, poiché costituiscono delle allusioni implicite, propedeutiche alla comprensione del significato complessivo delle vicende narrate. È dunque evidente che un simile

¹⁹⁸ Per fare solo alcuni esempi, nella *Forma dell’acqua* due strade che si incrociano sono intitolate agli americani Lincoln e Kennedy (FA, p. 13); Montalbano percorre la «discesa Gravet» (FA, p. 66); mentre, nel *Ladro di merendine*, la «Salita Granet» (LM, p. 53). Compagnano poi un «via Crispi» (CT, p. 204), «via Garibaldi» (LM, p. 63), «via Cavour» (GT, p. 14), «via Autonomia siciliana» (ivi, p. 15) e «via De Gasperi» (ivi, p. 287). E ancora, nel *Giro di boa*, «viale Libertà» (GB, p. 42) e «via della Regione» (GB, p. 128). Alcuni luoghi, poi, concorrono ad attivare collegamenti intertestuali tra i vari romanzi e a garantire il funzionamento del meccanismo seriale. Tra questi, a titolo esemplificativo, ricordiamo il bar di Marinella, luogo di incontro prediletto dal commissario per i suoi appuntamenti con Ingrid (cfr. FA, pp. 111, 134 e CT, p. 67); oppure il «caffè Albanese», che compare nel *Ladro di merendine* e nell’*Odore della notte*.

meccanismo attiva un rapporto diretto con il lettore, il quale è chiamato a sfruttare la propria competenza ermeneutica, se vuole cogliere, in un'ottica sincronica, il senso globale dell'opera camilleriana. Riprendendo il pensiero di Braudel, la visione di insieme che emerge dall'analisi spaziale della Vigàta di Montalbano è quella di un mondo mediterraneo, affacciato sul mare e cinto dagli altipiani, sulle cui coste «si ritrova la medesima trinità, figlia del clima e della storia: il grano, l'olivo, la vite, ossia [...] la medesima vittoria degli uomini sull'ambiente fisico» (Braudel, 1949/2002, p. XIII).

In un contesto come quello raffigurato da Camilleri, peraltro, la bellezza dei luoghi e l'amore per le tradizioni attutiscono l'antico dolore per un passato di dominazioni straniere. Come nota Giuseppe Marci (2018a, p. 168), «Camilleri insegna [...] a vedere i fenomeni nel loro insieme, studiando le componenti *più articolate e mosse*» della Sicilia, ci aiuta a comprendere la «dimensione ancipite della porzione di terra nella quale è nato» (*ibid.*): un «paese di terra e di mare. [...] [Dove] i germi di una cultura contadina [...] si impastavano con quelli di una cultura, più articolata e mossa, che era propria dei pescatori, dei marinai» (Camilleri, 1995, p. 11). Il bifrontismo che contraddistingue il binomio terra-mare è ravvisabile anche nella vegetazione che popola il mondo di Montalbano: al gelsomino (che compare, ad esempio, già nel racconto *Il patto*, pubblicato nel 1999 nella raccolta *Un mese con Montalbano*), si affianca l'ulivo, che, come già abbiamo avuto modo di riscontrare, è l'emblema per antonomasia dell'unità geografica e culturale del Sud europeo, un vessillo dell'identità mediterranea.¹⁹⁹ Un costituente del paesaggio che accomuna tutte le regioni

¹⁹⁹ Scriveva Braudel (1985/2017, p. 15) che «il dato unitario del Mediterraneo è il clima, molto particolare simile da un capo all'altro del mare e che unifica paesaggi e generi di vita». Va infatti segnalato che, all'interno del *corpus*, l'ulivo è accompagnato da altri elementi tipici della vegetazione mediterranea. Nella *Gita a Tindari* (p. 87), ad esempio, la bellezza di un personaggio femminile, Beatrice Dileo, viene paragonata a quella di un «gersomino d'Arabia». Nel *Ladro di merendine* (p. 73), inoltre, l'impattamento di una portata di spiedini di carne rivela la presenza di un'altra pianta tipica del sud, ovvero la vite: «in un piatto c'erano pronti per essere arrostiti spiedini di carne, ogni pezzo avvolto in una pampina di vite». Nello stesso romanzo, poi, compare l'albero di mandorlo, che nasconde la presenza degli agenti Fazio e Gallo, dei quali Montalbano non riesce a scorgere «manco l'ummira», perché i due sono «confusi tra gli alberi di mandorlo» (LM, p. 101). Nella *Voce del violino* (p. 185), inoltre, viene descritto un albero di sorbo, al quale ci si riferisce con il termine dialettale «zorbo», e che richiama alla mente del commissario momenti della sua infanzia: «quasi attaccato alla costruzione, sorgeva un grande albero di zorbo che dava piccoli frutti di un rosso intenso, dal gusto acidulo, che quando Montalbano era nico ne mangiava in quantità». Il *corpus*, infine, è costellato dalla presenza di cespugli («troffe») e piante «serbagge», tipiche di una Sicilia «aspra, di scarso verde, sulla quale pareva impossibile campare» (LM, pp. 110-111). «C'era una gigantesca troffa di càpperi e poi c'erano troffe più piccole di cocomerelli serbatici, di quelli che appena si toccano con la punta d'un bastone schizzano in aria spandendo simenza, una seggia di paglia sfondata e messa a gambe all'aria, un vecchio cato di zinco per pigliare l'acqua reso inservibile dalla ruggine che se l'era mangiato a pezzi. L'erba aveva coperto il resto», si legge nel *Cane di terracotta* (p. 11) a proposito del paesaggio che si sviluppa attorno alla casupola di Tano 'u grecu. E, nello stesso romanzo, la pistola di Montalbano finisce «sotto una troffa di cocomerelli serbatici», e quando il commissario si sporge per recuperarla, «tutti i cocomerelli scoppia[...]no e gli inonda[...]no la faccia di simenza» (CT, p. 30). Più avanti, l'agente Gallo trova nei pressi della montagna del Crasto «una troffa d'acetosella», e ne porge alcuni ciuffi ai compagni con la seguente raccomandazione: «“Sucàtene il gambo, è una meraviglia e fa passari la siti”» (CT, p. 91). Nel romanzo *La gita a Tindari*, il commissario scorge una «troffa di saggina» (GT, p. 175), ovvero un «cespuglio del genere Sorgo» come viene spiegato nel *Glossario* del CamillerIndex; mentre, nei pressi della casa del mafioso Balduccio Sinagra, anche la vegetazione pare essere morta: «Mai su quella terra un àrbolo ce l'aveva fatta a crescere e non era arrinisciùto a pigliarci manco uno stocco di saggina, una troffa di chiapparina, una macchia di spinasanta», dove «chiapparina» e «spinasanta» si riferiscono rispettivamente alla pianta di capperi e a un

affacciate sul bacino del *Mare Nostrum*, «da dove sono arrivati, nelle età storiche come nel recente passato, molti degli elementi che hanno plasmato l'identità della Sicilia» (Marci, 2018a, p. 176).²⁰⁰

Al giorno d'oggi, i flussi migratori da quelle terre verso l'Italia continuano, sebbene sotto un segno diverso: dall'Africa non giungono più i 'famigerati' arabi conquistatori, ma esseri umani in fuga da condizioni di fame e disperazione. Eppure, nonostante i cambiamenti portati dall'avvento della modernità, gli scenari del Mediterraneo non sono poi tanto mutati nella sostanza, e anzi, nel contesto politico e socioculturale contemporaneo, si è reso necessario stimolare la meditazione sui temi della diversità e della difficoltà di comunicazione, quanto mai attuali al giorno d'oggi.²⁰¹ Il metodo che Camilleri adotta nella serie di Montalbano per promuovere questo tipo di riflessione consiste nel proporre l'«affresco di una mediterraneità contemporanea, altrettanto variegata e interessante, non meno aspra e dura di quella antica» (Marci, 2018a, p. 179). Egli descrive un mondo (fisico e umano) eterogeneo per ragioni naturali e storiche, un «universo interrelato fatto di terre, di genti, di religioni e di lingue: diverse, spesso in contrasto, ma le une alle altre strette in un indissolubile vincolo di prossimità» (*ibid.*).

Gli spazi, i luoghi, sono anche legati alla storia e alla lingua. La storia della dominazione araba, ad esempio, penetra nella toponomastica e nelle espressioni della lingua dei romanzi di Camilleri:

arbusto leguminoso. Ancora, nell'*Odore della notte*, Montalbano si ritrova «in mezzo a una specie di bosco fitto di araucarie e di troffe d'erba serbaggia» (ON, p. 72) e, più avanti, su «un piccolo altipiano, una sorta di prua, completamente deserto, spoglio d'alberi», dove sorgono «solo qua e là qualche troffa di saggina o di chiapparina» (ON, p. 143). Infine, anche nel *Giro di boa* (p. 259), l'ambiente è popolato da troffe «d'erba sarbaggia».

²⁰⁰ Testimonianze relative all'unitarietà dei paesaggi e delle storie mediterranee giungono anche dal campo dell'archeologia. Alcune recentissime ricerche archeologiche condotte nelle necropoli del basso Salento, ad esempio, hanno rilevato che, già nel periodo tra il 320 e il 250 a. C., le pratiche di sepoltura dei messapi prevedevano come corredo funebre l'inserimento di «olive, quali offerte alimentari destinate ad accompagnare il viaggio nell'aldilà» del defunto (cfr. https://bari.repubblica.it/cronaca/2021/01/09/news/scavi_alezio-281855581/ consultato in data 18/01/2021). D'altronde, come nota Giuseppe Barbera (2017, pp. 11-12), «il senso del sacro è nato proprio al cospetto degli alberi, osservando la loro capacità di andare oltre i limiti angusti della primitiva percezione: le radici in fondo alla terra e le chiome che si perdono nel cielo, la vita che rinasce ogni primavera dopo che è sembrata morire in autunno»: e l'olivo, all'interno dell'opera camilleriana, è un simbolo palingenetico di aspirazione alla vita.

²⁰¹ Cfr. Cassano (1996/2012, pp. XXIII, 7): «Riformare lo sguardo significa mettere al centro il Mediterraneo, pensarlo come una connessione, che, pur non negando le sue forme antiche, se ne vuole differenziare in modo essenziale, una connessione capace di varcare l'epoca degli stati nazionali, quella che molti chiamano "prima modernità". [...] Questo sguardo nuovo sfida l'inerzia mentale dei luoghi comuni, che spesso sono seduti in braccio alla madre di tutte le ovvietà: i rapporti di forza. La lunga deriva del Mediterraneo verso il margine è stata a suo tempo il contraccollo cartografico dell'ascesa di nuove forme di forza e di potere, di una modernità imperiosa, settentrionale ed atlantica, lanciata verso gli oceani, che strappava il mondo dal passato e dalle sue vecchie centralità, anche se è difficile immaginare questa potenza senza gli imperi, le colonie e le sottomissioni di altri popoli, dei sud del mondo. Ma questo nuovo sguardo non è una restaurazione, una banale riconquista del centro, non è affetto da alcuna nostalgia. Anche qui si vede la differenza tra il passato e il futuro. [...] Pensiero meridiano non vuol dire neanche apologia del sud, di un'antica terra assolata o orientale, non è la riscoperta di una tradizione da ripristinare nella sua integrità. Pensiero meridiano è quel pensiero che si inizia a sentir dentro laddove inizia il mare, quando la riva interrompe gli integrismi della terra (*in primis* quello dell'economia e dello sviluppo), quando si scopre che il confine non è un luogo dove il mondo finisce, ma quello dove i diversi si toccano e la partita del rapporto con l'altro diventa difficile e vera. Il pensiero meridiano infatti è nato proprio nel Mediterraneo, sulle coste della Grecia, con l'apertura della cultura greca ai discorsi in contrasto, ai *dissòì logoi*. All'inizio non c'è mai l'uno, ma il due o i più. Non si può ricomporre il due in uno: nessun universalismo potrà mai riuscirci. Si tratta solo di evitare che i due si allontanino fino a desiderare la distruzione reciproca, di fare in modo che essi continuino a parlare anche quando la traduzione è difficile».

«Scala dei Turchi» è il nome assegnato a una scogliera situata lungo le coste della Sicilia, e il toponimo appare già nel *Cane di terracotta* (è il luogo presso il quale muore Gegè, l'informatore di Montalbano che era stato suo compagno di scuola elementare).²⁰² È poi molto frequente, nei romanzi del ciclo, il ricorso alla locuzione «essere pigliato dai turchi», il cui senso metaforico esprime la sensazione di sorpresa e «di meraviglia inquieta, del sentirsi perduto, come tra le mani [...] di nemici irriducibili» (Marci, 2018a, p. 166). L'espressione ricorre di frequente nel *corpus*. Nel *Cane di terracotta*, ad esempio, di fronte alle telecamere che lo riprendono, Montalbano appare un «omo di volta in volta pigliato dai turchi» (CT, p. 69), mentre Mimì Augello è in grado di recitare «benissimo la parte di chi si sente pigliato dai turchi» (CT, p. 185). Nel *Ladro di merendine*, poi, il commissario e poi Fazio appaiono «pigliat[i] dai turchi» (LM, pp. 13, 116), esattamente come accade nel *Giro di boa*, dove si legge che sia Montalbano sia Ingrid si sentono «completamente pigliat[i] dai turchi» (GB, pp. 28, 230).

Anche il culto di San Calogero, il «santu nivuru» (Lodato, 2002, p. 48), è giunto in Sicilia portato dagli Arabi. E, a proposito della venerazione del santo nella cittadina di Vigàta, Camilleri (CT, p. 211) scrive che «San Calogero era un santo nero, adorato dalla gente del paese», specialmente perché «più meridionale di [lui] era difficile che se ne potessero trovare» (Camilleri, 1998, p. 95). Il legame dei siciliani con il santo oltrepassa i confini della sfera religiosa, e penetra in quella della cultura popolare e dell'antropologia. Si legga, a tal proposito, un passo tratto da *Il cane di terracotta* (pp. 215-216):

Pigliatosi lo sfogo, il preside tornò serio.

«Guardi che abbiamo la promessa a San Calogero di cinquantamila lire a testa. Non se lo scordi».

«Non me lo scorderò».

«Lei lo conosce San Calogero?».

«Da quando sono a Vigàta, ogni anno ho visto la festa».

«Questo non significa conoscerlo. San Calogero è, come dire, uno che non la lascia passare liscia.

Glielo dico nel suo interesse».

«Scherza?».

«Per niente. È un santo vendicativo, facile che gli salta la mosca al naso. Se uno gli promette una cosa, la deve mantenere. Se lei, per esempio, se la scampa da un incidente automobilistico e fa una promessa al santo e poi non la mantiene, può metterci la mano sul fuoco che le capita un altro incidente e come minimo ci rimette le gambe. Mi sono spiegato?».

«Perfettamente».

²⁰² Nel *Cane di terracotta* (p. 180), la sparatoria che coinvolge Montalbano e l'amico Gegè si verifica in un luogo nel quale i due sono soliti incontrarsi. In molti, nel paese, sono a conoscenza di questo luogo di ritrovo, fatto che permette ad Augello di recarsi tempestivamente sul posto e soccorrere il commissario: «un anonimo ha telefonato in ufficio dicendo che c'era stata una sparatoria ai piedi della Scala dei Turchi. Di guardia c'era Galluzzo il quale m'ha subito chiamato. E m'ha detto una cosa che non sapevo. E cioè che tu, nel posto dove erano stati segnalati gli spari, t'incontravi abitualmente con Gegè».

«San Calogero» è anche il nome della trattoria presso la quale Montalbano consuma i suoi pasti, un luogo in cui trova pace e ristoro, in cui si abbandona alla sacra gioia del cibo, coccolato dal proprietario, Calogero (nome tutt'altro che casuale), che è una sorta di ministro della liturgia del mangiare.

Ci sembra di poter affermare, quindi, che luoghi e paesaggi nella narrativa di Camilleri risultano tutt'altro che abusate stereotipie; piuttosto, come si diceva, svolgono una vera e propria funzione rappresentazionale. Non accade soltanto che la realtà, con i suoi eventi attuali, entri nella finzione e che lì venga rappresentata, ma anche che il narrato diventi rappresentazione (diretta, filtrata, mascherata, o anche soltanto congetturata) del reale.²⁰³ Ad esempio, i 'variopinti' condomini di simenoniana memoria, presso i quali spesso Montalbano svolge i suoi interrogatori, rappresentano dei luoghi «di esplorazione esistenziale oltre che indiziaria. [Così, il] giallo [...] continua a svolgere una funzione sociologica che altri generi narrativi non possono vantare e perpetua [...] la tradizione del realismo» (Borsellino, 2002, p. LI).

Nel *Ladro di merendine* (p. 16), ad esempio, l'orgogliosità ingenua con cui Giuseppe Cosentino tiene a ribadire che egli abita «al sesto piano, che è l'ultimo» del condomino in cui è stato ucciso il signor Lapecora, rivela un tratto caratteriale di questa comparsa, che associa la posizione del proprio appartamento a sua una presunta superiorità sugli altri condomini. Allo stesso modo, nella *Gita a Tindari* (p. 34), il commissario ha modo di ammirare il «monologo di grandissimo effetto» nel quale si cimenta la «cinquantina signora Burgio Concetta vedova Lo Mascolo». Più in generale, in questo romanzo (GT, pp. 34-40), gli interrogatori che Montalbano conduce di abitazione in abitazione all'interno del condomino paiono simili a «stazion[i] di una via Crucis» (p. 41): da un piano all'altro, il ritmo di risalita risulta cadenzato da una serie di espressioni iterate (come «Terzo piano [...]. Quarto piano»), le quali scandiscono il ripetuto contatto del protagonista con una variegatissima fauna di tipi umani, tutti tipicamente meridionali.

La mediterraneità della cittadina di Vigàta risiede anche nella sua provincialità «sonnacchiosa», nella cordialità che ne attraversa il tessuto sociale: caratteri che contrastano con gli scenari criminosi e paiono voler rassicurare il lettore, ma che, di fatto, contribuiscono a «rendere più rumorosa e devastante l'esplosione del dramma, la consumazione del delitto, l'intrusione della violenza e della morte» (De Luna, 2015, p. 48), col risultato di rendere credibile la finzione romanzesca di Camilleri.

Come abbiamo già avuto modo di evidenziare, nei romanzi del ciclo, la conformazione spaziale di alcuni luoghi incide direttamente sullo svolgimento degli eventi narrativi: nel *Cane di terracotta* (pp. 28-38), «è la conformazione dell'abitazione di Tano [esponente della mafia, da anni latitante] a suggerire la dinamica della sua cattura» (Gallo, 2019, p. 195); e ancora, nel *Ladro di merendine* (p.

²⁰³ Cfr. Fabiano, 2019, p. 68.

196), Montalbano e i suoi uomini riescono a intercettare il responsabile del furto delle merendine (François, il figlio di Karima) solo dopo aver preparato una minuziosa carta topografica dei luoghi in cui il bambino si aggira. Infine, come nota Cinzia Gallo (2019, pp. 195-196):

L'importanza degli spazi emerge particolarmente nell'ultimo capitolo de *L'odore della notte* [...]. La casa si presenta come "la sintesi dell'immemorabile e del ricordo". Entrato nella casa di Mariastella [...], Montalbano ha l'impressione di vivere una situazione irreali, di trovarsi all'interno di un racconto di Faulkner (si tratta di *Omaggio a Emilia*), le cui parole accompagnano la sua visita della villa. Vede così "quello che già si aspettava di vedere": il cadavere di Emanuele Gargano, la cui esistenza Mariastella, che ritiene la casa quale un rifugio, una protezione, ha rimosso del tutto. Molto presenti, in lei, sono, ovviamente, i ricordi della sua famiglia, condensati nel ritratto del padre. Fondamentale è il riferimento a Faulkner, punto di partenza ineludibile per un'esatta considerazione dei luoghi dei romanzi, a metà fra immaginazione e realtà.²⁰⁴

I luoghi dei romanzi di Montalbano sono, inoltre, strettamente legati alla sfera sociale di appartenenza dei personaggi. L'ingegnere Luparello, facoltoso uomo politico che compare nella *Forma dell'acqua*, possiede un'elegante dimora, arredata con una raffinata selezione di quadri, ma è anche proprietario di una casa sul mare, meno esposta e ammobiliata secondo un gusto più minimalista. La doppiezza delle case riflette quella dell'identità di questo personaggio, il quale sembra condurre due vite molto diverse, nel pubblico e nel privato. Nello stesso romanzo, invece, la tunisina Fatma, una delle prostitute che frequentano la mánara, vive in un «catojo», una minuscola casa costituita da un'unica camera, nel quartiere arabo di Rabato a Montelusa (l'Agrigento della finzione letteraria). La casa del munnizzaro Pino, poi, rivela la «dignitosa povertà» di questo personaggio, descritta tramite l'uso di suffissi vezzeggiativi: «stanzetta piena di libri e riviste, un tavolinetto coperto di carte sotto la finestra» (FA, p. 67; corsivi miei). Lo stesso si dica per l'appartamento di Saro, un luogo lasciato «in disordine», che rende «fin troppo evidente che la moglie [...] era necessitata a stare sempre appresso al picciliddro per abbadare alla casa»: il figlio della coppia, infatti, è affetto da una grave malattia, che impedisce alla madre di occuparsi delle faccende di casa (FA, pp. 68-69). All'opposto, la lussuosa villa dei Luparello lascia trasparire il benessere economico della famiglia dell'ingegnere: esternamente, si presenta come un magnifico «edificio ottocentesco, massiccio, protetto da un muro di cinta alto», con un parco e un viale alberato;

²⁰⁴ La mescolanza di realtà e finzione che Camilleri applica nel trattamento della materia spaziale nei romanzi di Montalbano è confermata, tra l'altro, dalla pratica di assegnare nomi di fantasia, ma ricalcati su quelli reali, alle città siciliane menzionate nelle sue opere. La cittadina di Ribera diventa «Bibera», Gela diventa «Fela», Sciacca passa a «Fiacca», Lampedusa viene talvolta chiamata «Sampedusa», si usa «Raccadali» per Raffadali, fino ad arrivare al toponimo «Montelusa» (di pirandelliana memoria, usato per denominare Agrigento) e finire con «Vigàta», nome inventato per indicare Porto Empedocle (cfr. Vitale, 2001, pp. 105-107). Armando Vitale ha anche ricostruito, sulla base di ripetuti riscontri testuali, la configurazione della casa di Montalbano (cfr. ivi, pp. 57-59), del commissariato (cfr. ivi, pp. 93-95), e ha stilato un elenco di locali (bar, ristoranti, osterie e trattorie; ma anche alberghi) frequentati dal protagonista (cfr. ivi, pp. 99-101). Per Sellerio, inoltre, è uscito il volume *I luoghi di Montalbano. Una guida*, la cui prima versione, del 2006, è stata ampliata nella nuova edizione del 2007 (Clausi, Leone, Lo Bocchiaro, Pancucci Amarù, & Ragusa, 2007).

internamente, poi, Montalbano viene accolto in una «grande biblioteca, i libri a migliaia erano ben tenuti, allineati in enormi scaffali. Una vasta scrivania a un angolo e in quello opposto un salotto di raffinata eleganza, un tavolinetto, due poltrone» (FA, pp. 111-112). Nel *Cane di terracotta* (p. 11), poi, la casetta in cui si nasconde Tano ‘u grecu tradisce la sua condizione di latitante, e vista dall’esterno, l’abitazione viene descritta come «casuzza a un piano, una càmmara sotto e una sopra, [che] stava proprio in pizzo alla collinetta, seminascosta [...] Porta e finestre inserrate e scolorite». All’interno, invece, la casa appare un ambiente:

completamente scuro, u grecu addrumò un lume a pitrolio, fece cenno al commissario d’assittàrisi su una delle due seggie che erano allato a un piccolo tavolo. Nella càmmara c’erano una branda col solo materazzo, senza cuscino o linzola, uno scaffaletto a vetri con dintra bottiglie, bicchieri, gallette, piatti, pacchi di pasta, buatte di salsa, scatolame. C’era una cucina a legna con sopra pignate e pentole. Una scala di legno malandata portava al piano di sopra (CT, pp. 20-21).

Ma anche la casa dell’anziano Alcide Maraventano rispecchia lo *status* economico e la vecchiaia avanzata di questo personaggio. Si legga la descrizione di questo «rudere», che compare nel *Cane di terracotta* (pp. 161-162):

mezzo tetto sfondato, al terzo piano doveva per forza pioverci dentro. Il poco vento bastava a far sbattere una persiana che non si capiva come facesse ancora a reggersi. Il muro esterno [...] mostrava crepe grandi quanto un pugno. [...] L’intonaco era scomparso da anni, le persiane erano tutte rotte e scrostate ma almeno chiudevano, sia pure squilibrate. C’era un cancello di ferro battuto aperto a metà e inclinato verso l’esterno, da tempo immemorabile in questa posizione, erbe selvatiche e terriccio. Il parco era un ammasso informe d’alberi contorti e cespugli densi, un intrico compatto. Avanzò nel vialetto su pietre sconnesse [...] porta che aveva perso colore si fermò. [...] La porta si raprì, senza rumorata di scoppo o chiavistello, solo con un lungo lamento d’anima del purgatorio.

«Era aperta, bastava spingerla, trasìri e chiamarmi».

Era uno scheletro a parlare. [...] una persona tanto sicca. [...] Indossava una tonaca da parrino che da nera ch’era stata ora tirava al verde, il colletto duro una volta bianco era d’un grigio spesso. Ai piedi, scarponi chiodati da contadino come non ne vendevano più. Completamente calvo, la faccia era un teschio [...] Montalbano pensò che i due nella grotta, morti da cinquant’anni, avevano addosso più carne del prete. Manco a dirlo, era vecchissimo.

Nel *Ladro di merendine* (p. 70), il luogo in cui abita Karima, la madre di François, è spia della povertà della donna, ma rivela anche la sua dignità e la cura nel mantenere ordinati e puliti gli ambienti in cui vive:

La càmmara di Karima, d’esemplare pulizia, aveva un letto a due piazze, un lettino per il picciliddro arripurato da una tenda, un tavolinetto col telefono e il televisore, un tavolo più grande con attorno quattro seggie, una specchiera con quattro cassettoni, un armuàr. Due dei cassettoni erano pieni di fotografie. In un angolo c’era uno sgabuzzino, chiuso da una porta scorrevole di plastica, nel quale avevano trovato loco la tazza del cesso, il bidè, il lavabo.

E anche nella *Voce del violino* (pp. 18-19), la casa della vittima Michela Licalzi rivela al commissario informazioni sulle condizioni socioeconomiche della donna, il cui corpo:

si trovava dintra a una ampia càmmara da mangiare con annesso salotto. I mobili odoravano di vernice, tutto era nuovo, pulito e in ordine. Una porta si apriva su una cucina così specchiante che pareva levata da una *réclame*; un'altra porta dava in un bagno tanto tirato a lucido che pareva non ci fosse mai trasuto nessuno. Acchianò lentamente la scala che portava al piano di sopra. C'erano tre porte chiuse. La prima che raprì gli lasciò vedere una nitida cameretta per un ospite; la seconda lo portò dintra un bagno più grande di quello del pianoterra, ma, al contrario di quello di sotto, qui regnava un notevole disordine. [...] La terza era la càmmara da letto padronale. E certamente della giovane e bionda padrona era il corpo nudo quasi inginocchiato [...] Doveva essere stata bellissima.

Nella *Pazienza del ragno* (p. 34), poi, l'abitazione della famiglia di Susanna Mistretta, una villa in decadenza, è specchio di un benessere economico ormai perduto: «la villa, a dù piani, un tempo doviva essere stata bella assà, ma ora mostrava troppi segni d'incuria e di trascuratezza».

Anche la personalità dei personaggi trova una precisa corrispondenza nelle rispettive abitazioni: pulita e ordinata è quella della maestra elementare Clementina Vasile Cozzo, «una settantenne molto ben vestita. Stava su una sedia a rotelle. L'appartamento era pulitissimo, specchiato» (LM, p. 60); mentre la descrizione dell'appartamento del signor Mistretta, uno degli abitanti del già menzionato condominio della *Gita a Tindari* (pp. 37-38), è rivelatrice dello stato di solitudine e di abbandono in cui versa il suo proprietario:

Montalbano avanzò di un passo e si venne a trovare dintra a un appartamento di un disordine assoluto. Due calzini spaiati e usati sul tanger della prima entrata. Venne fatto accomodare in una càmmara che doveva essere stata un salotto. Giornali, piatti sporchi, bicchieri intartarati, biancheria lavata e no, posaceneri dai quali debordavano cenere e cicche.

«C'è un poco di disordine» ammise il signor Mistretta «ma mia moglie da due mesi sta a Caltanissetta che sua madre è malata».

Tirò fora dalla borsa nivura una scatola di tonno, un limone e una scanata di pane. Aprì la scatola e la versò nel primo piatto che gli venne sottomano. Scostando un paro di mutande, pigliò una forchetta e un coltello. Tagliò il limone, lo spremì sul tonno.

«Vuole favorire? Guardi, commissario, non voglio farle perdere tempo. Avevo avuto l'intenzione di tenerla qua per un pezzo a contarle minchiate solo per avere tanticchia di compagnia. Ma doppo ho pinsàto che non era di giusto».

Non mancano nemmeno alcuni spazi inquietanti, come la residenza del capomafia don Balduccio Sinagra, descritta nella *Gita a Tindari* (pp. 109-110) come sperduta, isolata e circondata da un alone di morte (che viene sintomaticamente rappresentata con la totale assenza di vegetazione nei terreni circostanti):

Don Balduccio Sinagra abitava, 'nzèmmula a tutta la sua numerosa famiglia, in una grandissima casa di campagna messa proprio in cima in cima a una collina da tempo immemorabile chiamata

Ciuccàfa, a mezza strata tra Vigàta e Montereale. [...] Mai su quella terra un àrbolo ce l'aveva fatta a crescere e non era arrinisciùto a pigliarci manco uno stocco di saggina [...]. C'era sì un ciuffo d'àrboli che circondava la casa, ma erano stati fatti trapiantare già adulti da don Balduccio per avere tanticchia di refrigerio. E per scansare che siccassero e morissero, si era fatto venire camionate e camionate di terra speciale. [...] cizzion fatta della casa dei Sinagra, non si vedevano altre abitazioni, casupole o ville che fossero, da qualsiasi latata si taliassero i fianchi della collina. Si notava solo la serpeggiante acchianata della larga strata asfaltata, lunga un tre chilometri, che don Balduccio si era fatta fare, come diceva, a spisi so'. Non c'erano altre abitazioni non perché i Sinagra si erano accattati tutta quanta la collina, ma per altra, e più sottile, ragione.

Persino l'arredamento degli spazi chiusi veicola informazioni sul carattere dei personaggi, sulle loro 'manie', o sulle relazioni affettive. Montalbano, ad esempio, è legatissimo a un regalo di Livia, una piccola pianta grassa che per il commissario assume quasi una funzione metonimica: egli la tiene vicino a sé, sul davanzale del proprio ufficio, in rappresentanza della donna amata (cfr. FA, p. 93). Attraverso gli oggetti si esplicita anche il rapporto di Montalbano con gli interlocutori che si recano nel suo studio in commissariato: a coloro che stima, che considera «ospiti di riguardo» (come il preside Burgio e il ragioniere Burruano nel *Cane di terracotta*), egli propone di accomodarsi su «due vecchie poltroncine», mentre, alle persone che egli non ritiene degne di rispetto, egli offre le due sedie che si trovano di fronte alla sua scrivania (cfr. CT, p. 135). Nel primo romanzo della serie, inoltre, i quadri appesi alle pareti dello studio dell'ingegnere Luparello offrono l'occasione alla vedova di alludere a relazioni extraconiugali intrattenute dal marito, una sorta di «suo vizio segreto», al pari della pittura (FA, p. 113).

Il legame tra luoghi e aspetti sociali, caratteriali e psicologici dei personaggi nel ciclo di Montalbano rappresenta, di per sé, un significativo punto di contatto tra la narrativa di Camilleri e il paradigma narrativo del giallo mediterraneo. Ma l'adesione al modello appare ancora più evidente se si considera che la cittadina di Vigàta si evolve nel tempo e cambia i propri connotati, seguendo le modifiche apportate dal progresso economico e urbanistico che ha investito la Sicilia. Nel *Cane di terracotta* (p. 262), il personaggio di Lillo Rizzitano riflette sulla mutata conformazione di Vigàta e sulle differenze con il passato, dicendo che «Una volta non c'era niente, solo cespugli e rena e mare». Anche Montalbano, nell'*Odore della notte* (p. 136), medita sui cambiamenti apportati dall'urbanizzazione sfrenata alla sua terra, affermando, con una sottile vena polemica, che:

Il problema era scegliere la strata giusta perché era facile perdersi in una sorta di deserto senza manco un àrbolo e cicatrizzato da trazzere, viottoli, tracce di cingolati e interrotto qua e là da casuzze di viddrani e da qualche rara casa di campagna. Un posto che faceva di tutto per non trasformarsi, in un biz, in un cafarnao di villette a schiera per fine settimana, ma già si cominciavano a vedere i primi segni dell'inutilità di quella resistenza, scavi per tubature, pali di luce e telefoni, tracciati di vere e proprie strate a carreggiata larga.

E ancora:

Mariastella [...] guidò [Montalbano] fino a fora Vigàta, facendogli pigliare una strata dove a dritta e a mancina si vedevano non case, ma rare vecchie ville solitarie, alcune delle quali in stato d'abbandono. Il commissario non era mai stato da quelle parti, ne era certo, perché lo meravigliava il fatto di venirsi a trovare in un posto rimasto come bloccato a prima della speculazione edilizia, della cementificazione selvaggia (ON, pp. 208-209).

Il processo di «cementificazione selvaggia» ha interessato l'intera zona intorno a Vigàta. A proposito della vicina località di Villaseta, ad esempio, si legga un commento della voce narrante nel *Ladro di merendine* (p. 66):

Fino a trent'anni avanti, Villaseta consisteva in una ventina di case, o meglio casupole, disposte dieci per lato a metà della provinciale Vigàta-Montelusa. Negli anni del boom economico però, alla frenesia edilizia (sulla quale sembrò basarsi costituzionalmente il nostro paese: «l'Italia è una Repubblica fondata sul lavoro edilizio»), si accompagnò il delirio viario e quindi Villaseta si trovò ad essere il punto d'intersecazione di tre strade a scorrimento veloce, di una superstrada, di una cosiddetta 'bretella', di due provinciali e di tre interprovinciali.

Le innovazioni omologanti della contemporaneità non hanno inciso soltanto sulla configurazione architettonico-urbanistica dei territori siciliani, ma hanno investito anche l'ambito del commercio e dell'economia, che sono stati globalizzati, al pari della cultura. Eppure, Montalbano continua a frequentare le piccole botteghe tradizionali, come «la putia di Anselmo Greco»:

una stamberga che stonava sul corso fra negozi d'abbigliamento e bar lucenti di specchi. Greco, fra altre cose desuete come pupi di terracotta o arrugginiti pesi per bilance ottocentesche, vendeva calia e simenza, ceci atturrati e semi di zucca salati. [Montalbano] se ne faceva riempire un cartoccio e si avviava (FA, p. 79).

La scena si ripete anche nel *Cane di terracotta* (p. 54), quando Montalbano passa «dalla solita putia, s'accattò un sacchetto consistente di càlia e simenza» prima di avviarsi verso il molo.²⁰⁵

«Calia» e «simenza» sono solo alcuni degli alimenti della tradizione siciliana che compaiono nei romanzi del ciclo. Come già abbiamo avuto modo di riscontrare, il cibo è l'argomento a cui, più di ogni altro, Camilleri ricorre per ottenere l'effetto di marcatezza 'diatopica' dei suoi gialli: l'elemento culinario, infatti, costituisce una «spia» dell'identità creolizzata, stratificata, e quindi 'glocale', che emerge dai suoi romanzi.

²⁰⁵ Cfr. anche LM (p. 117, 203), GB (p. 81). Nella *Pazienza del ragno* (p. 232), inoltre, compare un'altra «putia», quella di don Cosimo, «una putia minuscola ma indovi si potivano ancora attrovare cose a Vigàta oramà scomparse, come per esempio l'origano a mazzetti, lo strattu di pummadoro fatto siccare al sole, e soprattutto l'acito ottenuto con la fermentazione naturale del vino rosso ad alta gradazione, pirchi aviva visto che nella buttiglia in cucina cinni restavano un dù dita scarsi».

La (ri)costruzione letteraria di questa identità operata da Camilleri non va considerata come una operazione all'insegna di un infecondo conservatorismo passatista, oppure come un ostinato e cieco atto di rifiuto della modernità: la difesa di valori (materiali e immateriali, morali e culturali) è funzionale a un arricchimento del possibile destino futuro del (e dei) Sud, a realizzare la sua redenzione, e a proteggere le alterità locali dal quel processo di omologazione diffuso oggi dal modello di sviluppo socioeconomico occidentale e neoliberista. Nei romanzi, è Montalbano a farsi portatore di questi valori: senza ergersi a eroico paladino del bene che lotta contro il male, egli incarna una figura di rappresentante delle istituzioni ben diversa da quella dei poliziotti italiani descritta dallo storico Paul Ginsborg (1994, p. 81), il quale li considerava «i più mediocri d'Europa», scarsamente interessati ad agire nell'interesse dei cittadini. Diversamente, Montalbano si rapporta con la gente in modo informale, mantiene saldo il contatto con la comunità cui appartiene, e conosce approfonditamente il territorio (fisico e antropologico) in cui opera. Egli rappresenta l'anello mancante tra Stato e cittadini; la sua è una figura di mediatore tra comunità locale e istituzioni, storicamente incapaci ad affrontare i problemi della complessa realtà siciliana, primo tra tutti quello riguardante la mafia.

III.4 «“Nenti vitti, nenti sacciu”»: mafia e mafiosità nei polizieschi camilleriani

La tematica mafiosa nei romanzi di Montalbano è trattata in maniera tutt'altro che conformistica. La Sicilia che Camilleri rappresenta non è preda di un invincibile «impero del male» mafioso (La Licata, 2016, p. 13). Piuttosto, la mafia rappresenta un «rumore di fondo» (De Luna, 2015, p. 48), essa è più una comparsa anziché una vera e propria protagonista. Come afferma lo stesso Camilleri (2002b) in *Montalbano a viva voce*, nel romanzo *Il cane di terracotta*, del 1996, si ravvisa «una presa di posizione che [...] è come un manifesto vero e proprio». È come se l'autore dicesse:

io non vi parlerò mai della mafia dei giorni nostri, è un fenomeno assai complesso di cui non ho conoscenza diretta, preferisco dunque che il mio personaggio indaghi su un delitto commesso cinquant'anni prima.

Anche Montalbano sembra condividere la posizione del suo creatore, come si evince da un breve passaggio tratto sempre dal *Cane di terracotta* (pp. 146-147):

«C'è un nuovo libro su Falcone e Borsellino!» gli annunciò la signora Sarcuto appena lo vide trasirli. Non aveva ancora capito che Montalbano detestava leggere libri che parlavano di mafia, di assassini e vittime della mafia. Non riusciva a capire perché, non si capacitava, ma non li accattava, non leggeva manco i risvolti di copertina.

Camilleri è convinto che assegnare ai mafiosi una posizione di primo piano in letteratura significherebbe nobilitarli: eventualità che lo scrittore schiva regolarmente, relegando la mafia sullo sfondo dei suoi romanzi. Esiste piuttosto, nel ciclo di Montalbano, un'atmosfera di omertà che coinvolge l'intera compagine sociale dell'universo rappresentato (il «“nenti vitti, nenti sacciu”» del *Ladro di merendine*, p. 61), che si accompagna a un diffuso clima di diffidenza nei confronti dello Stato. È possibile dedurre che questo tipo di mentalità è capillarmente diffuso in Sicilia (ma, più in generale, in tutta Italia) dallo scambio di battute che intercorre tra Montalbano e Fazio. Infatti, alla domanda del commissario, che chiede se ci sono testimoni del delitto, Fazio esplode in una fragorosa (e amara) risata, rispondendo: «“Ha gana di babbare, dottore?”».

Come abbiamo già avuto modo di riscontrare, fatta salva la descrizione di questo substrato antropologico, gli atti delittuosi che si consumano nei romanzi della serie sono determinati da passioni umane (gelosia, desiderio di vendetta, bramosia di denaro) oppure legati a questioni di potere.²⁰⁶ Certo, la mafia è comunque presente nell'ombra, coinvolta nelle macchinazioni politiche ed economiche dei potenti, nelle questioni di pizzo e usura, nei vari tipi di traffici illegali. Le dinamiche criminali sono sempre il risultato di un variegato intreccio di interessi (statali, politici, e anche mafiosi), ma non accade mai che la mafia ne sia l'unica e diretta responsabile.²⁰⁷

Al fenomeno mafioso si allude, ad esempio, nella *Forma dell'acqua* (p. 12), dove si legge che i politici devono spesso rivolgersi «alla benevolenza di chi di dovere onde ottenere tutti gli

²⁰⁶ Cfr. Pistelli, 2003, pp. 86-90; Serkowska, 2006a, p. 169; Spinazzola, 2015, p. 137; Novelli, 2016, p. 55.

²⁰⁷ Facendo un bilancio sulla presenza della mafia nei romanzi del nostro corpus, emerge che essa è presente in tre romanzi su otto: compare nella *Forma dell'acqua*, nel *Cane di terracotta* e nella *Gita a Tindari*, mentre è assente nel *Ladro di merendine*, *La voce del violino*, *L'odore della notte*, *Il giro di boa* e *La pazienza del ragno*. In particolare, nel primo romanzo del ciclo vengono nominate quasi subito le due principali famiglie mafiose della zona, i Cuffaro e i Sinagra, e si fa cenno agli scontri a fuoco tra le due cosche (FA, pp. 20, 84); più avanti, c'è un riferimento ai legami che la politica intrattiene con la mafia («la mafia ha alzato il prezzo, domanda sempre di più, e non sempre i politici sono in condizione di soddisfare le richieste»: FA, pp. 164-165); eppure, a essere coinvolti nell'omicidio su cui Montalbano indaga, pur non essendone i diretti responsabili, sono gli esponenti del partito politico cui la vittima apparteneva, e non la mafia. Anche nel *Cane di terracotta*, il latitante Tano 'u grecu, che si consegna volontariamente a Montalbano, viene ucciso dalla 'nuova' mafia, e instaura con il commissario un rapporto di fiducia reciproca. Camilleri, seguendo la lezione di Sciascia, intende mettere in risalto il lato umano del mafioso Tano (cfr. il già citato Bonina, 2012, p. 104; ma si veda anche La Licata, 2016, p. 14; Milanese, 2016, p. 57). Nel *Ladro di merendine*, invece, responsabili degli atti criminali sono i servizi segreti nazionali deviati; a una certa mentalità mafiosa allude la maestra Clementina Vasile Cozzo, quando afferma «Io, ai miei scolari, insegnavo che il “nenti vitti, nenti sacciu” era il peggiore dei peccati mortali» (LM, p. 61; cfr. Bonina, 2012, p. 107; Guastella, 2015, pp. 73-74); mentre, ancora alla connivenza Stato-mafia, rimanda il riferimento a un Ministro «accusato d'associazione per delinquere di stampo mafioso» (LM, pp. 124). A una tregua tra le famiglie Cuffaro e Sinagra si accenna nella *Voce del violino* (p. 112), ma l'intera storia si snoda intorno alle azioni criminose messe in atto da alcuni membri corrotti del corpo di polizia statale, colpevoli di aver inscenato un delitto di mafia per coprire i propri errori. Invece, nel romanzo *L'odore della notte*, è di natura sentimentale l'omicidio del ragioniere Emanuele Gargano, un truffatore che a sua volta aveva ucciso il proprio socio per ragioni economiche. Nel *Giro di boa*, i riferimenti alla mafia si limitano alla menzione dei rapporti che essa intrattiene con la «malavita albanese» (GB, pp. 165, 185), ma qui Montalbano è alle prese con un caso di traffico di migranti, orchestrato da un'organizzazione criminale che non ha rapporti con la mafia. Infine, nella *Pazienza del ragno*, della mafia si parla *en passant* in una sola occasione, che vede Fazio assente dal commissariato perché impegnato a indagare su un caso di pizzo (PR, p. 221).

innumerevoli e complicati permessi indispensabili. A chi di dovere: a chi cioè il territorio realmente controllava e non si sognava nemmeno lontanamente di rilasciare concessioni su carta bollata». La mafia è poi presente come falsa pista nell'*Odore della notte* (p. 160), quando un collega di Montalbano, Guarnotta, è convinto che Emanuele Gargano sia stato ucciso perché «ha pestato il piede alla mafia [...] intascando i grana di qualche mafioso, o [...] invadendo un terreno nel quale non doveva né seminare né azzappare». Al commissario, invece, è chiaro che la criminalità organizzata è completamente estranea alla vicenda, tanto che così commenta le convinzioni di Guarnotta: «Non c'era niente da fare, Guarnotta era amminchiato con il pupo. Mafia doveva essere e mafia era»; e, rivolgendosi direttamente al collega, esplode in una invettiva contro la tendenza ad attribuire alla mafia ogni genere di crimine accaduto in Sicilia: «Ci sono macari quelli come a tia, giudici, poliziotti e carrabbinera che vedono la mafia quando non c'è e non la vedono quando c'è» (ON, p. 192).

Non è raro, infine, che la mafia, anche quando non implicata in dinamiche delittuose, venga addirittura strumentalizzata dalla politica e dalle istituzioni, desiderose di intestarsi operazioni di smantellamento della struttura mafiosa in Sicilia. Nella *Forma dell'acqua* (pp. 166-167), ad esempio, la morte dell'ingegnere Luparello viene attribuita dai *media*, con il beneplacito del partito a cui l'ingegnere apparteneva, al fatto che «l'ucciso era appena assunto a un posto di alta responsabilità politica, posto dal quale meglio avrebbe potuto sviluppare la lotta alla criminalità organizzata. Perché questa era la parola d'ordine del rinnovamento: guerra senza quartiere alla mafia». Anche nel *Cane di terracotta* (pp. 53-54), dopo l'arresto di Tano 'u grecu, il questore Burlando spiega a Montalbano che:

«[...] non solo è necessario fare la conferenza stampa, ma è importante che abbia una certa risonanza. Serve alle loro strategie. Verranno giornalisti da altre città, ne daranno notizia i telegiornali nazionali. Una cosa grossa insomma».

«Vorranno dimostrare che il nuovo governo non allenta la lotta alla mafia, che anzi essa sarà più serrata, senza tregua...».

«Montalbano, che le è preso?».

«Niente, sto leggendo i titoli di dopodomani».

Nelle pagine successive dello stesso romanzo, un noto politico, il sottosegretario Licalzi, vorrebbe fare visita a Montalbano, che si trova in ospedale dopo essere stato ferito durante lo scontro a fuoco presso la Scala dei Turchi, durante il quale è morto Gegé:

«[...] a Montelusa c'è il sottosegretario Licalzi, è venuto, dice lui, per sensibilizzare l'opinione pubblica nella lotta alla mafia, e ha manifestato l'intenzione di venirla a visitare nel pomeriggio».

«Non lo voglio vedere!» gridò Montalbano agitato.

Uno che nella mafia ci aveva inzuppato largamente il pane e che ora si riciclava, sempre col consenso della mafia (CT, p. 181).

Nella *Voce del violino* (pp. 128-129), infine, l'avvocato dei mafiosi, Guttaduro, spiega al commissario che, non di rado, la mafia è stata strumentalizzata dalle istituzioni per coprire gli errori commessi dai corpi di polizia: «“Lo sa quanti miei assistiti [...] si sono trovati coinvolti e accusati dalla parola menzognera di un poliziotto o di un carrabbinere? Centinaia!”. [...] E qui Montalbano capi [...]. Non era un omicidio di mafia».

Unica eccezione a questa consolidata direzione seguita da Camilleri è rappresentata dal romanzo *La gita a Tindari*, nel quale Montalbano si ritrova a indagare su un commercio di organi. In verità, in questo romanzo, ad agire è una nuova versione della mafia, diversa da quella dei boss con i quali Montalbano è venuto a contatto (da Tanu 'u grecu del *Cane di terracotta*, a don Balduccio Sinagra). Si tratta di una mafia moderna, 'manageriale', internazionalizzata e informatizzata, che si è evoluta, mutando assetto e aspetto, esattamente come è accaduto alla geografia urbana della Sicilia e alla sua società, e che così è descritta nelle pagine del romanzo:

una mafia emergente, picciottazzi arrivisti, senza rispetto, disposti a tutto, [...] si erano messi in testa di fottere le due famiglie storiche pigliandone il posto. E c'era una spiegazione. Se una volta la strata della droga era abbastanza larga, ora come ora era diventata un'autostrata a sei corsie. Necessitavano perciò forze giovani, determinate, con le mani giuste, capaci d'usare tanto il kalashnikov quanto il computer. [...] I picciotti della nuova mafia glielo stanno mettendo in culo, tanto ai Sinagra quanto ai Cuffaro. (GT, pp. 112-113, 131).

Anche l'elemento mafioso, dunque, oltre a rappresentare una realtà concreta, assume un significato connotativo, che rimanda alla più generale mutazione che ha coinvolto l'intero mondo globalizzato. È proprio di fronte a questa nuova mafia (metafora, come si diceva, di un nuovo contesto socioeconomico e culturale) che si spalanca la crisi di Montalbano, un senso di smarrimento e di disorientamento che, dal piano umano, precipita in quello professionale. Al disgusto psicofisicamente avvertito dal Montalbano-uomo di fronte agli aberranti crimini della nuova mafia, si aggiunge la consapevolezza del Montalbano-poliziotto di avere a che fare con un volto inedito della criminalità organizzata, la quale ha ormai troncato i legami con il territorio in cui si è originata, e si è espansa senza soluzione di continuità oltre i confini regionali e nazionali.²⁰⁸

Al di là del caso 'anomalo' rappresentato dal romanzo *La gita a Tindari*, di norma Camilleri introduce l'elemento mafioso senza mai spettacolarizzarlo o renderlo affascinante, con l'intento di mettere in luce, spesso per contrasto o per analogia, la presenza di altre forme di delinquenza, che interessano la compagine sociale contemporanea a tutti i livelli (pubblico e privato) e a tutte le

²⁰⁸ Cfr. La Licata, 2016, p. 15: «Camilleri/Montalbano conosce bene sia la mafia che la mafiosità. Conosce a perfezione i meccanismi che fanno muovere i boss e i piccoli disgraziati che popolano Vigata. È cosciente del lento cammino degradante che, di generazione in generazione, porta i Cuffaro o i Sinagra a sbiadirsi sempre di più, a perdere l'aura che fu dei 'galantuomini' di una volta. [...] Balduccio Sinagra [...] rappresenta la vecchia mafia, quella che seguiva un codice d'onore: "discutibile – precisa Camilleri – addirittura ignobile, ma era un codice netto"».

latitudini.²⁰⁹ I crimini di cui Camilleri si occupa sono quelli nati in seno alle classi dirigenti o agli stessi nuclei familiari, entità accomunate dalla perdita (e dalla trasgressione) di principi morali ed etici, nonché della fiducia nei confronti dell'altro.²¹⁰ Alcuni dei più importanti pilastri della società civile siciliana sono crollati: la famiglia – il vero «Stato siciliano», come sosteneva Sciascia (1961/2018, p. 93) – non è più un luogo ideale in cui sussiste la solidarietà tra i membri componenti, ma è divenuta preda di relazioni malsane (di potere o passionali). Le istituzioni e la politica si dimostrano lontane dal praticare ideali di giustizia ed equità, e la società ha smarrito i più basilari valori di convivenza civile. In questo scenario, così veritiero, è più che comprensibile la messa in sordina dell'elemento mafioso nei romanzi di Camilleri.²¹¹

D'altronde, lo stesso autore, intervistato da Marcello Sorgi (2000, pp. 79-80), ha ammesso che la sua scrittura non può prescindere dal contatto (diretto e ricorrente) con la realtà circostante: «non so inventarmi nulla dal nulla – afferma – ho la necessità di partire sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire». Vigàta costituisce, di fatto, una costruzione finzionale ben radicata in un contesto concretamente attuale, del quale riproduce fedelmente sia «i ritmi e le cronache delittuose di una modernità adempiuta» (Pischedda, 2007, p. 15), sia l'ambivalente postura di lutto (per il passato, e per ciò che sta scomparendo) e di slancio (verso il futuro, e verso il cambiamento).²¹²

III.5 «Uno che le cose le capiva»: nascita ed evoluzione del personaggio di Salvo Montalbano

Anche il protagonista Montalbano si ritrova coinvolto in questo duplice movimento propulsivo e frenante, ed è spesso costretto a fare i conti con la sopraggiunta modernità. Egli è poco pratico nel maneggiare i più nuovi strumenti tecnologici, 'allergico' a tutto ciò che ha fare con l'informatica, insofferente e indignato di fronte ai nuovi orientamenti sociali imposti dalla contemporaneità – e, in

²⁰⁹ Come ha notato Stephen Kolsky (2009, p. 139), sebbene sia stato spostato sullo sfondo («“backgrounded”»), e Camilleri abbia preferito indagare altri e ulteriori aspetti della criminalità dei nostri giorni, ciò non vuol dire che egli abbia voluto glissare sulla presenza della mafia in terra sicula: anzi, spesso è proprio la resa *in absentia* a far risultare palpabile la sua presenza e a dare una precisa tonalità anche agli altri crimini («It colors perceptions of crime»: Kolsky, 2009, p. 139).

²¹⁰ Cfr. Kolsky, 2019, pp. 140-150.

²¹¹ Cfr. le parole di Vittorio Spinazzola (2015, p. 137): «poco, pochissimo spazio [è] concesso da Camilleri al motivo di maggior caratterizzazione della società isolana, ossia la presenza della mafia. [...] La prima sede del crimine è la famiglia; poi, il paese natale. [...] A [Camilleri] sta a cuore comporre [...] un quadro di costumi il più fantasiosamente cronachistico e insieme il più verosimilmente cronachistico».

²¹² Questa configurazione strutturalmente ambigua dell'ambiente vigàtese, che Nunzio La Fauci (2001, p. 152) definisce una «riuscita mistura strapaesana» dell'«italianità», è speculare all'identità della gente di Sicilia e, più in generale, dell'identità nazionale; una caratteristica peculiare che «consente [...] di riconoscere a colpo sicuro un vero italiano in chiunque anzitutto si proclami altro, esprimendo il proclama in una qualsiasi delle molteplici varianti, miscugli o eredi, standard o sub-standard, delle varietà che il *De Vulgari Eloquentia* assegna “Ytalis, qui si dicunt”» (La Fauci, 2001, pp. 152-153).

particolare, dagli schemi di comportamento promossi dal berlusconismo.²¹³ La sua evoluzione nei romanzi del ciclo è segnata da una crescente acutizzazione del malessere che avverte nel rapportarsi col mondo in cui vive e da una sempre più radicale indignazione nei confronti della politica e della classe dirigente italiana.

Come si legge nel dialogo con Bonina (2012, p. 84), a partire dalla *Forma dell'acqua* «la “politica” sarà sempre presente» nei romanzi del ciclo di Montalbano. Sin dal primo episodio della serie, infatti, tanto i personaggi quanto il narratore si esprimeranno sulla situazione sociopolitica italiana mediante commenti all'insegna di una caustica e lapidaria ironia. «Sa, in politica sono tutti come cani. Appena sanno che non puoi difenderti, ti azzannano» (FA, p. 26), chiosa il medico legale Pasquano a proposito della morte dell'ingegnere Luparello. Ma poco più avanti, proprio riguardo allo stesso Luparello, apprendiamo che neanche «il terremoto scatenato da alcuni giudici milanesi [il chiaro riferimento è all'inchiesta «Mani pulite», del 1992, conosciuta anche come «Tangentopoli», *N.d.R.*], che aveva sconvolto la classe politica al potere da cinquant'anni, l'aveva sfiorato: anzi, essendo sempre stato in secondo piano, ora poteva uscire allo scoperto, mettersi in luce, tuonare contro la corruzione dei suoi compagni di partito» (FA, p. 35). Inoltre, la conversazione intavolata da Montalbano e dal questore Burlando, durante le loro cene, riguarda «[...] la disastrosa situazione politica, [...] le pericolose incognite che la crescente disoccupazione riservava al paese, [...] la terremotata situazione dell'ordine pubblico» (FA, p. 169). Anche nel *Ladro di merendine* (p. 239) il giornalista Nicolò Zito «stava finendo di commentare l'arresto, per peculato e concussione, di un assessore di Fela»; e, nella *Gita a Tindari* (p. 113), a Montalbano:

tornava macari a mente una tragicomica scena vista in televisione: un tale della commissione antimafia che, arrivato a Fela dopo il decimo omicidio in una sola simanata, drammaticamente si stracciava le vesti spiando con voce strozzata: «Dov'è lo Stato?». [...] L'onorevole antimafia stava patendo evidentemente di un vuoto di memoria: si era scordato che, almeno in parte, lo Stato era lui. E che se le cose andavano come andavano, era lui, con altri, a farle andare come andavano.

²¹³ A proposito del rapporto di Montalbano con gli strumenti messi a disposizione dalle più moderne tecnologie, già nel *Cane di terracotta* (p. 101), è lo stesso protagonista a spiegare di essere «un incapace totale davanti a tutto quello che sapeva d'elettronico. Era in grado d'accendere il televisore, questo sì, di cercare i programmi e di spegnere l'apparecchio: per il resto, notte funnuta». E, nella *Gita a Tindari* (p. 170), di fronte allo scambio epistolare intrattenuto tramite *e-mail* da Nenè Sanfilippo e la sua amante, egli si lancia in una invettiva contro l'uso dei mezzi di comunicazione virtuale, che comporterebbero la perdita di alcuni tratti caratteristici della scrittura del mittente, come «la grafia, gli errori, le cancellature, le maiuscole, gli a capo, il colore della carta, l'indirizzo sulla busta», che consentivano di «evocare la persona che l'aveva scritta»; diversamente, con il trasferimento dello scambio «dintrà a un computer», la comunicazione «perde ogni valore, forse ogni valore no, ma buona parte sì. Perde persino ogni valore di prova». Ancora, nell'*Odore della notte* (p. 133), Montalbano è preso da un malessere fisico per «il timore di dover avere chiffari nuovamente, come già avvenuto per il caso che venne chiamato della gita a Tindari, con computer, dischetti, CD-rom e camurrie simili». Infine, per concludere questa breve rassegna, segnaliamo che, nel *Giro di boa* (p. 159), dovendo attivare una videocamera prestatagli da un collega, «Montalbano [...], con orrore, si fece pirsuaso che non sapiva come usarla. Le istruzioni che la sira avanti gli aviva dato Torrisi erano come una pappetta informe nel suo ciriveddro».

Nell’*Odore della notte* (p. 95), poi, Montalbano riflette sulla tendenza, tipica della politica italiana, di glissare sui problemi più gravi della Penisola, spostando l’attenzione su altre questioni, più irrisorie, che spesso funzionano come specchietti per le allodole:

«Il problema, in politica, in economia, nel pubblico e nel privato, da qualche tempo a questa parte è sempre un altro» pensò Montalbano. «Uno dice: “ci sono troppi disoccupati” e il politico di turno risponde “vede, il problema è un altro”».

Infine, per aggiungere un ulteriore esempio a questa breve rassegna, a proposito di un politico, tale «avvocato onorevole Gianfranco Petrotto, ora sottosegretario agli Interni», apprendiamo che è stato «una volta condannato per corruzione, un’altra volta per concussione, una terza volta reato prescritto» (PR, p. 24), e che in Italia, pur di lucrare sulla costruzione di opere pubbliche, anche «l’impossibile addiventa possibile» (PR, p. 196).

Montalbano tenta di opporsi a questi schemi deviati, rivendicando la fede laica nei valori morali e civili in cui crede, e offre, attraverso le proprie azioni, un modello comportamentale alternativo, basato sulla serietà, sull’etica professionale e sulla umana *pietas*. In effetti, l’identità del protagonista Montalbano scaturisce proprio dal suo «porsi contro qualcuno o qualcosa», la sua è una «configurazione antagonistica dell’identità», che riflette l’ideologia camilleriana secondo la quale soltanto attraverso la parola, attraverso la scrittura, è possibile, come ha affermato Enrico Testa (2009, pp. 22-23) a proposito del romanzo *Estinzione* (1986) di Thomas Bernard, «“esistere contro i fatti”». Ma se, nel caso del romanzo di Bernard, l’esito dell’identità «antagonistica» del protagonista Murau consiste nella sua rinuncia alle relazioni umane e al legame col mondo, Montalbano si rifiuta di accettare la decomposizione dei rapporti interpersonali, risultando, in questo, più vicino a un’altra tipologia di personaggio individuata da Testa, ovvero quella del «personaggio relativo». L’essenza identitaria di questa tipologia di carattere narrativo, infatti, si fonda proprio sul «*sentimento della relazione*» (Testa, 2009, p. 39): non si verifica, dunque, una «chiusura del soggetto nella sua pretesa a ‘negativa’ autosufficienza, ma piuttosto una sua esposizione alla relazione» (ivi, p. 40).

Il personaggio relativo può essere considerato un soggetto «concavo», ovvero pronto ad accogliere il mondo e a farlo «echeggiare in sé (secondo la famosa formula di Merleau-Ponty) in una cassa di risonanza» (ivi, p. 31).²¹⁴ Questa caratteristica lo rende profondamente diverso dalla sua antitesi, il personaggio «assoluto» à la *Kafka*, ostile al mondo e chiuso nella propria monadica convessità. Dall’essere frantumato e disgregato, l’“io” diventa sede di aggregazione del mondo, e ritrova il senso della propria esistenza nel confronto con una realtà caotica, mutevole, alla quale prova

²¹⁴ Si leggano, a questo proposito, le parole di Camilleri nella conversazione con Lodato (2002, p. 321): «Tutto quello che sta accadendo in Italia e nel mondo, contemporaneamente all’indagine che sta svolgendo, interessa al nostro commissario Montalbano, stinge su di lui, rientra su di lui, rientra in lui».

a dare ordine. Così, il protagonista, e anche i personaggi che gli ruotano attorno, si evolvono di pari passo al mondo circostante, consapevoli del proprio essere finibili, di un *memento mori* che continuamente li mette di fronte ai propri limiti e alla propria fallibilità. Questa mutata condizione del soggetto narrativo lascia spazio a:

plurime ipotesi di salvezza, a un incontro più intenso e variegato con la parola degli altri personaggi e a un rapporto con il mondo, che, non più fondato sulla “forza” dell’io (o sull’inettitudine come suo privilegiato rovescio), prevede anche mosse di negoziazione e di compromesso sino a implicare – quasi naturalmente – l’affiorare di questioni etiche [...]. Inoltre: [...] subentra [...] una cronologia scandita da fatti differenti e da un processo dinamico, quando non evolutivo, del soggetto, colto nella sua mutabilità e non più nella sua immodificabile inerzia (Testa, 2009, p. 41).

Le caratteristiche che macroscopicamente definiscono il personaggio relativo sono dunque «temporalità, mutabilità e relazione». Se le prime due hanno a che fare con l’evoluzione (o la dinamicità) del soggetto, dal carattere relazionale di quest’ultimo deriva, invece, il suo senso etico di responsabilità nei confronti del mondo. E non ci sembra casuale che uno dei modelli scelti da Testa per esemplificare la tipologia del personaggio relativo sia il protagonista della *Recherche* di Proust, un autore che, insieme a Merleau-Ponty, rappresenta uno dei principali riferimenti letterari di Camilleri. Montalbano infatti, malgrado il malessere esistenziale che la realtà circostante gli provoca e nonostante la sua istintiva ritrosia alla socialità mondana, non si sottrae mai al confronto col mondo; anzi, egli avverte in prima persona il peso degli eventi storici a lui contemporanei, coltivando la fiducia in una concretizzabile «ipotesi di salvezza».

Una certa caratterizzazione civile del protagonista è ravvisabile già nel secondo romanzo della serie, *Il cane di terracotta* (p. 42), dove si legge:

Tirava, a sentire le televisioni nazionali, una laida aria di malessere, la maggioranza governativa stessa si era venuta a trovare spaccata su una legge che negava la scarcerazione preventiva a gente che s’era mangiato mezzo paese, i magistrati che avevano scoperto gli altarini della corruzione politica annunziavano dimissioni di protesta, una leggera brezza di rivolta animava le interviste alla gente comune.

Anche a proposito dei fatti di Genova e Napoli, avvenuti nel 2001 in occasione del G8, Montalbano non nasconde la propria angosciosa indignazione per il tradimento dei valori di giustizia e legalità, e rimarca il proprio senso di sfiducia nei confronti delle istituzioni e dei suoi rappresentanti, lasciando trasparire il forte senso civico che lo anima. Il romanzo *Il giro di boa* (2003), infatti, si avvia con una riflessione su questi eventi:

Nuttata fitusa, 'nfami, tutta un arramazarsi, un votati e rivotati, un addrummisciti e un arrisbigliati, un susiti e un curcati. E non per colpa di una mangiatina eccessiva di purpi a strascinasali o di sarde a beccafico fatta la sira avanti [...]. Si era trattato dei pinsèri nivuri che l'avevano assugliato doppo avere sentito una notizia del telegiornale nazionale. [...] E per lui, [...] quella notizia era stata uguale a una vera e propria pitrata tiratagli addosso, anzi una pitrata che l'aviva pigliato preciso 'n testa, tramortendolo e facendogli perdere le ultime, debolissime forze. Con un'ariata assolutamente indifferente, la giornalista del tg aveva detto che la Procura di Genova, in merito all'irruzione della polizia alla scuola Diaz nel corso del G8, si era fatta pirsuasa che le due bombe molotov, trovate nella scuola, erano state portate lì dagli stessi poliziotti per giustificare l'irruzione. Questo faceva seguito – aveva continuato la giornalista – alla scoperta che l'agente il quale aveva dichiarato di essere stato vittima di un tentativo di accoltellamento da parte di un no-global, sempre nel corso di quell'irruzione, aveva in realtà mentito [...]. Ascutata la notizia, per una mezzorata Montalbano era restato assittato sulla poltrona davanti al televisore, privo della capacità di pinsari, scosso da un misto di raggia e di vrigogna, assamarato di sudore. [...] Bastava ragionare tanticchia supra quelle notizie che venivano date col contagocce e con governativa osservanza dalla stampa e dalla televisione per farsi preciso concetto: i suoi compagni e colleghi, a Genova, avevano compiuto un illegale atto di violenza alla scordatina, una specie di vendetta fatta a friddo e per di più fabbricando prove false. Cose che facevano tornare a mente episodi seppelluti della polizia fascista o di quella di Scelba (GB, pp. 9-10).

Si legga, inoltre, la successiva conversazione telefonica con Livia, seguita da una analessi (enfaticizzata anche graficamente, attraverso l'uso del corsivo), che informa il lettore sulla profondità del malessere che attanaglia il protagonista:

«Livia, [...] Stavolta ho preso una decisione seria».

«Quale?».

«Mi dimetto. [...]».

«[...] Salvo, a mio parere, tu commetti un errore gravissimo ad andartene così».

«Così come?».

«Arrabbiato e deluso. Tu vuoi lasciare la polizia perché ti senti come chi è stato tradito dalla persona nel la quale aveva più fiducia e allora...».

«Livia, io non mi *sento* tradito. Io *sono stato* tradito. Non si tratta di sensazioni. Ho sempre fatto il mio mestiere con onestà. Da galantomo. Se davo la mia parola a un delinquente, la rispettavo. E perciò sono rispettato. È stata la mia forza, lo capisci? Ma ora mi siddriai, m'abbuttai [...] Manco contro il peggio delinquente ho fabbricato una prova! Mai! Se l'avessi fatto mi sarei messo al suo livello. Allora sì che il mio mestiere di sbirro sarebbe diventato una cosa lorda! Ma ti rendi conto, Livia? Ad assaltare quella scuola e a fabbricare prove false non è stato qualche agente ignorante e violento, c'erano questori e vicequestori, capi della mobile e compagnia bella!».

[...] *La vera virità era che il comincio del disagio di Montalbano risaliva a tempo prima, a quando la televisione aveva fatto vidiri il Presidente del consiglio che se la fissiava avanti e narrè per i carrugi di Genova [...] mentre il suo ministro dell'interno pigliava misure di sicurezza assai più adatte a una guerra civile imminente che a una riunione di capi di governo [...]. C'era – pinsò il commissario – un eccesso di difesa tanto ostentato da costituire una specie di provocazione. Doppo era successo quello che era successo: certo, c'era scappato il morto tra i dimostranti, ma forse la cosa più grave era stato il comportamento di alcuni reparti della polizia che avevano preferito sparare lacrimogeni su pacifici manifestanti lasciando liberi di fare e disfare i più violenti, i cosiddetti black bloc. E appresso c'era stata la laida facenna della scuola Diaz che assomigliava non a un'operazione di polizia, ma a una specie di trista e violenta sopraffazione per sfogare istinti di vendetta repressi* (GB, pp. 11-13).

L'analessi continua con la reazione di Montalbano alla notizia dei fatti di Napoli:

[...] *la ferita che il commissario si portava dintra principiava a cicatrizzarsi quando si ebbe improvvisa notizia di un'altra bella alzata d'ingegno della polizia, stavolta a Napoli. Una maniata di poliziotti era stata arrestata per avere prelevato presunti manifestanti violenti da uno spitale dove si trovavano ricoverati. Portati in caserma, erano stati trattati a còvuci e a cazzotti in mezzo a uno sdilluvio di parolazze, offise, insulti. Ma quello che soprattutto sconvolse Montalbano fu la reazione di altri poliziotti alla notizia dell'arresto: alcuni si incatenarono al cancello della questura per solidarietà, altri organizzarono manifestazioni di piazza, i sindacati fecero voci, un vicequestore che a Genova aveva pigliato a còvuci un manifestante caduto a terra venne a Napoli acclamato come un eroe. Gli stessi politici che si trovavano a Genova durante il G8 capeggiarono quella curiosa (ma poi non tanto curiosa per Montalbano) mezza rivolta di una parte delle forze dell'ordine contro i magistrati che avevano deciso l'arresto. E Montalbano non ce la fece più* (GB, p. 17).

Ma già nel 2002, e quindi un anno prima della pubblicazione del *Giro di boa*, in un racconto apparso su «MicroMega» (Camilleri, 2002c), rivolgendosi al suo ideatore, Montalbano aveva affermato la propria indignazione relativa ai fatti di cronaca ai quali aveva assistito, e si era chiesto:

io mi domando e dico: con quale faccia Camilleri che non era manco passato un mese dai fatti del G8 a Genova, è venuto a domandarmi materiali per un nuovo romanzo?

Il titolo del romanzo del 2003 è significativo, perché può considerarsi eponimo di una 'virata' che riguarda l'intero ciclo di Montalbano: il libro rappresenta davvero un "giro di boa", un punto di svolta nel processo evolutivo del protagonista. Egli, dopo gli orrori del G8, percepisce la propria impotenza di fronte alla realtà, arrivando a ventilare, in *extrema ratio*, l'ipotesi di dimettersi dal proprio ruolo di poliziotto. A esacerbare il suo senso di avvilito contribuisce il caso su cui si ritrova a lavorare subito dopo la crisi interiore scatenata dai fatti di Genova: Montalbano scopre un traffico illegale di minori, i quali, una volta giunti in Italia «vengono messi a disposizione dei pedofili» (GB, p. 206). Il fatto che si tratti perlopiù di giovanissimi immigrati offre lo spunto per una riflessione critica sulle politiche di immigrazione messe in atto dal governo Berlusconi – in particolare, sulla legge Bossi-Fini («Cozzi-Pini», nella finzione letteraria, cfr. GB, pp. 65-66) – e, più in generale, sulla crisi legata ai flussi migratori che, negli ultimi decenni, ha interessato l'intera area mediterranea.²¹⁵

²¹⁵ «La legge Cozzi-Pini sta dimostrando di funzionare egregiamente e se gli immigrati muoiono è proprio perché la legge fornisce gli strumenti per perseguire gli scafisti che, in caso di difficoltà, non si fanno scrupoli di buttare a mare i disperati per non rischiare di essere arrestati», constata trionfante l'onorevole Falpalà nel *Giro di boa* (p. 66). Un'affermazione che stride con quanto dichiara, poco più avanti, il collega di Montalbano, Riguccio, incaricato di controllare gli sbarchi di extracomunitari nella zona di Montelusa: «Sono stanco. Io e i miei uomini non ce la facciamo più. Ogni sera c'è uno sbarco e ogni volta si tratta da un minimo di venti a un massimo di centocinquanta clandestini. Il Questore è andato a Roma proprio per spiegare la situazione e per chiedere altri uomini. Ma figurati! Tornerà accompagnato da tante belle parole» (GB, p. 85). Dalla contrapposizione di queste due affermazioni si evince il giudizio negativo che Camilleri ha sviluppato riguardo alla politica nostrana, la quale continua a legiferare senza preoccuparsi di offrire soluzioni concrete al problema dell'immigrazione clandestina in Sicilia.

Che *Il giro di boa* sia il romanzo della svolta è confermato anche da una serie di vicende che coinvolgono gli altri personaggi: Catarella, per esempio, smette improvvisamente di pronunciare i nomi in maniera scorretta; Mimì Augello decide di smettere di fumare e persino il questore Bonetti-Alderighi, che Montalbano ha sempre considerato un uomo «camurriusu e formalista», gli sembra «una brava persona» (GB, p. 21); chiude anche la trattoria «San Calogero», il rifugio sicuro presso il quale il commissario era solito recarsi per gustare i suoi piatti preferiti. Sebbene, infatti, Catarella tornerà presto alla sua consueta stravaganza, Augello riprenderà a fumare, il questore risulterà antipatico come sempre agli occhi di Montalbano, e un nuovo ristorante accoglierà il commissario durante le sue pause gastronomiche (si tratta della trattoria «da Enzo»), un netto cambiamento è ormai avvenuto nell'animo del protagonista.

Con questo romanzo si apre il suo (lento, ma progressivo) declino, sia sul piano fisico sia su quello spirituale: egli invecchierà e inizierà ad avvertire il peso dell'età che avanza, si acuirà il suo modo d'essere solitario e melanconico, si radicalizzerà il suo scetticismo nei confronti della giustizia 'ufficiale' e delle leggi. Dopo i fatti di Genova e Napoli, e a partire dal *Giro di boa*, romanzo in cui la sua figura conosce una pronunciata 'politicizzazione', Montalbano si sentirà sempre più un servitore dei cittadini, anziché del governo in carica, e continuerà a coltivare e ad applicare con maggiore convinzione il suo personalissimo ideale di giustizia. Emblematico risulta, a tal proposito, un passaggio della *Pazienza del ragno* (p. 238):

Quello che da lì a poco avrebbe fatto – si spiò – viniva a significare in qualichi modo che, arrivato alla fine, o quasi, della sò carriera, all'occhi dei superiori, all'occhi stessi della liggi, rinnegava i principi ai quali per anni e anni aviva obbedito? Ma lui, di questi principi, era stato sempre rispettoso? Non c'era stata una volta che Livia l'aviva aspramente accusato di agire come un dio minore, un piccolo dio che si compiaciva di alterare i fatti o di disporli diversamente? Livia si sbagliava, non era un dio, assolutamente. Era solo un omo che aviva un pirsonale criterio di giudizio supra a ciò che era giusto e ciò che era sbagliato. E certe volte quello che lui pinsava giusto arrisultava sbagliato per la giustizia. E viceversa. Allora, era meglio essiri d'accordo con la giustizia, quella scritta supra i libri, o con la propia cuscenza?

Quella di Montalbano è indubbiamente «una strana morale», come gli fa notare il questore Burlando nel *Ladro di merendine* (p. 200), ma è anche più genuina, più sana, rispetto a quella di altri suoi colleghi. Si pensi ad esempio all'agente dei servizi segreti Lohengrin Pera, al quale Montalbano dice: «“Ripeto: il nostro Stato comune, se lo metta in culo. Io e lei abbiamo concezioni diametralmente opposte su che cosa significhi essere servitori dello Stato, praticamente serviamo due stati diversi”. [...] “Montalbano, non si può col metro della morale comune...”. “Colonnello, l'ho già avvertita: in mia presenza non usi la parola morale”» (LM, 217).

Sotto questo aspetto, il commissario può considerarsi un *alter ego* dell'autore Camilleri, il cui impegno risiede nell'aver saputo interpretare (e raccontare) lo spirito della società italiana a cavallo

tra Novecento e Duemila. Lo stesso scrittore ha chiarito – in un articolo pubblicato su «La Repubblica» nel 2002, e significativamente intitolato *È ora di scelte* – la sua idea di ‘*engagement*’, basata sul confronto con la realtà sociopolitica circostante. Un confronto che egli reputa più che mai necessario nel critico momento storico che l’Italia stava attraversando:

In questo contesto politico che stiamo vivendo, alla luce dei rischi che corre la democrazia in Italia, non si può restare con gli occhi chiusi. E il mio Montalbano è uno abituato a guardarsi attorno, a fiutare il marcio. [...] è il momento difficile che viviamo che ci impone più impegno, politico e sociale (Camilleri, 2002d, cit. in Pistelli, 2003, p. 115).²¹⁶

Attraverso il tramite di Montalbano, la risposta di Camilleri alla concezione sciasciana, secondo la quale una totale e dilagante sfiducia del popolo italiano nei confronti di una effettiva applicazione della giustizia da parte delle istituzioni statali avrebbe impedito la nascita di una valida letteratura poliziesca in Italia, consiste nel proporre come figura protagonista dei suoi gialli quella di un rappresentante dello Stato competente e affidabile, che agisce secondo coscienza ponendosi come obiettivo la tutela dei cittadini, e che reagisce concretamente all’immobilismo delle istituzioni e alla volatilità dei loro proclami di giustizia.²¹⁷ Un poliziotto prima di tutto *uomo*, e per questo dotato di umanità, che soddisfa le aspettative di un pubblico di lettori, certamente, che sono però anche cittadini desiderosi di poter considerare lo Stato come un organo capace di proteggere dai soprusi e come un garante della salvaguardia delle diversità esistenti sul territorio nazionale.

In effetti, come aveva notato Sciascia già nel 1962, il popolo italiano ha perso la propria fiducia nei confronti delle istituzioni, sentendosi spesso tradito proprio da quel sistema che avrebbe dovuto garantirgli benessere ed equità; un sentimento che, dal terreno pubblico si è infiltrato anche in quello privato. Non è un caso che i crimini raccontati nella serie di Montalbano si originino tutti (o quasi)

²¹⁶ Secondo Mark Chu (2011a, p. 54), tuttavia, «ne *Il giro di boa*, nonostante la rabbia espressa nel primo capitolo, al quinto l’edonismo da buongustaio di Montalbano mette gli scontri di Genova sullo stesso piano della delusione per la chiusura del suo ristorante preferito: “La conferma che il suo mondo aveva cominciato ad andare a scatafascio il commissario l’aviva avuta appena una misata appresso il G8, quando [...] Calogero, il proprietario-coco-cammareri della trattoria ‘San Calogero’, gli aviva annunziato che [...] si ritirava” [GB, p. 78, *N. d. R.*]. [...] per un’analisi [...] del valore dell’impegno politico-sociale [dei gialli di Camilleri] [...], mi limiterò [...] all’osservazione che nel peggiore dei casi e al contrario dell’impegno etico e civile contro la malvagità del potere [...], tutto, dalla rappresentazione di una realtà sociale a commenti sulla situazione politica del paese, può essere mirato alla commercializzazione del prodotto, per cui si arriva al punto di avere in alcuni gialli impegno *da vendere* [corsivo mio]». L’accostamento di due situazioni così diverse, se considerate in valore assoluto, come la chiusura del ristorante «San Calogero» e il G8, potrebbe in effetti lasciare spazio a malintesi, e spingere a reputare ‘posticcio’ l’“impegno” camilleriano. L’equivoco, tuttavia, nasce dall’erronea (e pregiudiziale) sovrapposizione tra “sorriso” e mancanza di “impegno”, che induce a considerare *disimpegnati* tutti quegli scrittori che applicano una patina di *leggerezza* alla trattazione di scottanti questioni di attualità. Sotto questa luce, e considerando l’intimo valore affettivo (e dunque *relativo* al personaggio) che Montalbano assegna alla trattoria, la giustapposizione tra queste due situazioni è solo a prima vista ‘blasfema’: sotto il velo dell’apparenza, si nasconde in verità un parallelismo significativo ed estremamente utile al lettore attento, il quale conoscendo il legame (sacro e viscerale) tra il commissario e il “tempio” del cibo, riesce a comprendere, per la proprietà transitiva, quanto profonde siano l’amarezza e la pena anche per gli eventi di Napoli e Genova.

²¹⁷ Cfr. Sciascia, 1962, ora in Id., 2018, p. 50.

dal tradimento di un patto di fiducia. Sia che il tradimento avvenga tra componenti di una stessa famiglia, tra membri di una stessa comunità, o che sia perpetrato dallo Stato a danno di alcuni suoi cittadini, gli atti delittuosi della finzione letteraria camilleriana affondano le proprie radici nel medesimo *humus* etico, corrotto da una (ormai legittimata) propensione alla slealtà e alla scorrettezza, che accomuna il piano umano e quello istituzionale.²¹⁸

Ancora prima di segnalare la presenza mafiosa in Sicilia, a Camilleri preme denunciare l'instaurazione avvenuta in Italia di un apparato politico-sociale altrettanto «affaristic[o] e mafios[o]» (Pistelli, 2003, p. 80). In questo contesto, segnato da dinamiche di corruzione e di insabbiamento della verità, in cui è velleitario confidare in una adeguata e giusta applicazione delle leggi, la spinta propulsiva che sorregge le indagini di Montalbano deriva da una personale aspirazione del commissario alla verità fattuale, da contrapporre a quella ufficiale, posticcia, più comoda e poco aderente alla realtà, che viene proposta dai *media* e dalle istituzioni. Né al commissario interessa esercitare il potere derivante dal suo ruolo, tant'è vero che, di frequente, i colpevoli non vengono da lui arrestati.²¹⁹

L'interesse che Montalbano manifesta anche per i casi che non sono di sua competenza (come accade nell'*Odore della notte*), e financo per quelli ormai prescritti (si pensi al *Cane di terracotta*), così come i metodi investigativi da lui applicati, spesso lontani dal tracciato delle regole, non vanno letti soltanto come «una specie di vizio, di assuefazione alla quale non riesce a sfuggire» (Dorfles, 2004, p. 56), ma anche come il risultato «di una forte spinta etica, di un bisogno di pulizia» (ivi, p. 57). Adottando questa visione prospettica, il commissario non incarna il prototipo di un poliziotto anarchico e dissidente; piuttosto, la sua figura appare connotata in direzione di una (anti?)eroica 'autarchia' civile. L'infrazione delle leggi da parte di Montalbano non costituisce un atto fine a sé stesso, una vanagloriosa e futile sfida alle istituzioni, bensì rappresenta l'attestazione di un dovere etico e morale nei confronti della società, che egli consapevolmente sceglie di anteporre al dovere giuridico derivante dal suo ruolo istituzionale. Onestà, moralità e senso civico sono i pilastri che sorreggono la condotta "impegnata" di Montalbano, un' 'arma' vincente da opporre all'ingente *deficit* etico riscontrato in campo istituzionale. Il commissario sa di doversi scontrare con il *moloch* della burocrazia (così come con il potere dei *media*), ed è consapevole della parziale inutilità del proprio

²¹⁸ Cfr. Sturli, 2020, pp. 72, 81.

²¹⁹ Cfr. Pistelli, 2003, p. 85: «Le indagini investigative condotte da Montalbano, pur portate a buon fine, spesso non si risolvono con il rassicurante arresto e susseguente condanna del colpevole; in certi casi perché il reato è ormai caduto in prescrizione (si pensi al caso limite de *Il cane di terracotta* [relativo alla morte di una coppia morta cinquant'anni prima]), in altri in quanto coperto da segreto di Stato (*Il ladro di merendine*), vuoi infine per una sorta di compassione che induce il nostro commissario di fronte a particolari situazioni a seguire più il cuore che i suoi doveri di poliziotto (*La forma dell'acqua* [...])».

operato; ciononostante, «questo destino di semi-inazione è [...] controbilanciato dall'interesse irresistibile per il disvelamento della verità».²²⁰

A ogni modo, una scia della progressiva perdita delle capacità demiurgiche di Montalbano è facilmente tracciabile a partire da *La forma dell'acqua* alla *Pazienza del ragno*. Se, nel primo romanzo della serie, il protagonista riesce a risalire alla verità e nasconderla ai suoi superiori, venendo addirittura accusato dalla fidanzata Livia di aver voluto «agire come un dio» (FA, p. 170), nella *Pazienza del ragno*, pur riuscendo, alla fine, a risolvere il caso di rapimento su cui sta indagando (ufficiosamente, e non ufficialmente), si accorge di essere stato strumentalizzato dai colpevoli, e di essere passato dall'essere «'agente' ad [essere] 'agito'», da dispensatore di giustizia a strumento delle giustizie altrui» (Sorrentino, 2010, p. 196). Il rapimento è una farsa, è stato costruito *ad hoc* per una finalità precisa: e proprio delle motivazioni del crimine Montalbano tiene conto quando, nonostante la (amara) consapevolezza appena acquisita, decide di non rivelare alle autorità competenti la verità sull'accaduto. Egli, infatti, giustifica e ritiene legittime le ragioni che hanno spinto i colpevoli nella direzione dell'illegalità, esercitando, ancora una volta, la sua personale idea di moralità e confermando il suo ruolo di unico vero detentore della giustizia. Una posizione che è giustificata dal fatto che il commissario agisce sempre nell'interesse dei più deboli, come dimostra il seguente brano, tratto da *La pazienza del ragno* (p. 250):

«La mia carriera non ha più da fare passi, né avanti né indietro. Quello che sto cercando di fare lo faccio non per lei».

«Lo fa per me?».

La voci di Susanna era come meravigliata.

«Sì, per te. Pirchè sono rimasto affatato dalla qualità, dall'intensità, dalla purezza del sentimento tò di odio, sono pigliato da quello di dannato che è capace di passare pi la tò testa, dalla friddizza e il coraggio e la pazienza coi quali hai eseguito quello che volivi, dall'aviri messo in conto il prezzo da pagari e di essiri già pronta a pagarlo. E l'ho fatto macari pi mia, pirchè non è giusto che ci sia sempre chi patisce e chi godi a prezzo del patimento dell'altri e col favore della cosiddetta leggi. Può un omo, arrivato oramà alla fine della sò carriera, arribbillarsi a uno stato di cose che ha contribuito a mantiniri?»

Nel caso di Montalbano, infatti, il discrimine tra giusto e sbagliato è dettato dall'osservanza di un codice etico basato più sulla sua coscienza, sui suoi precetti morali, anziché sulle leggi scritte. Le azioni contrarie alla legge, l'applicazione di metodi di indagine poco ortodossi, l'esercizio del proprio

²²⁰ Riferimenti, spesso ironici, alla burocrazia italiana sono disseminati all'interno del corpus. Nel *Ladro di merendine*, ad esempio, sulla scrivania di Montalbano compaiono «ottanta centimetri di carte» da firmare (LM, p. 157); e, più avanti, si legge che la «burocrazia italiana, di solito lentissima, diventa fulminea quando si tratta di fottere il cittadino» (LM, p. 231). Anche nella *Gita a Tindari* (p. 97), sul tavolino del suo studio, ad aspettare il commissario c'è «una pila traballera di carte da firmare»; e la stessa scena si ripete nell'*Odore della notte* (p. 82), quando Montalbano vede sulla sua «scrivania [...] un metro e mezzo di carte da firmare con supra un foglietto: urgentissime»; stremato dal dover fare i conti con questi adempimenti burocratici, rivolgendosi a Fazio il commissario esclama: «Se mi porti ancora carte da firmare, io te le faccio agliuttiri foglio a foglio» (ON, p. 84).

ideale di giustizia sono tutte iniziative volte a proteggere gli oppressi oppure a punire gli oppressori (come nel caso del colonnello dei servizi segreti, Lohengrin Pera, che comprare nel *Ladro di merendine*). Nella *Forma dell'acqua* (p. 158) distrugge le prove che avrebbero ingiustamente inchiodato Ingrid («“E la borsa?”. “L’ho gettata in mare. Ora tornatene a casa. Non hanno più in mano niente per incastrarti”»); nel *Cane di terracotta*, per ottenere informazioni sul caso del delitto dei due amanti morti negli anni della Seconda guerra mondiale, finge di coinvolgere in una inesistente «importante operazione contro la mafia» un collega che non stima, De Dominicis, sfruttandone la brama di successo, ma poi racconta al questore Burlando tutta «la tragediata fatta con De Dominicis» (CT, pp. 233-234).

Indubbiamente, insomma, Montalbano è un poliziotto antistituzionale, i suoi metodi «spesso e volentieri sconfinano nell’illegalità!» (GT, p. 134), come gli fa notare il nuovo questore Bonetti-Alderighi; è famoso, nell’ambiente lavorativo, «per le sue discutibili alzate d’ingegno e per le sue opinioni poco ortodosse, spesso decisamente eversive» (PR, pp. 69-70). Ma egli agisce sempre per il bene e in favore della verità. Secondo Valentina Sturli (2020, p. 73), il nodo del successo della serie di Montalbano risiede proprio nella caratterizzazione “etica” del protagonista, la cui figura è delineata da Camilleri attraverso i tratti appena descritti (quali il mostrarsi come un essere imperfetto, o il manifestare sentimenti di pietà e solidarietà). Tratti che lo rendono un umanissimo eroe dei nostri tempi, nel quale possono riconoscersi (o, perlomeno, riporre un residuo di speranza) i lettori di ogni luogo.

Più che una compassione di facciata, generica e poco approfondita (cfr. Chu, 2011b, p. 94), oppure un adeguamento alla recente ‘moda’ di trattare questioni etiche in letteratura, il tipo di caratterizzazione che Camilleri ha approntato per il personaggio di Montalbano va considerata come la «ripresa di un’antica funzione del discorso romanzesco già all’opera in alcuni capolavori dell’Ottocento e del primo Novecento», tipica, nella narrativa contemporanea, del già menzionato personaggio «relativo». Data la sua configurazione eminentemente relazionale, questo tipo di personaggio, colto nell’incessante divenire delle sue facoltà morali e intellettuali, si ritrova costantemente a doversi confrontare con il mondo esterno, e a scegliere, nelle situazioni che gli si parano davanti, se optare per il bene o per il male. È proprio attraverso la ripetuta conferma delle proprie scelte a favore del bene, passando per diverse «tappe morali» (Testa, 2009, p. 82) che si costruisce (si rinsalda, e si irrobustisce) l’identità del personaggio. La «fatica dell’identità» (*ibid.*) deriva infatti dallo sforzo, che ogni scelta richiede, di rimanere coerentemente ancorati ai propri principi morali, di ribadire la propria fedeltà alla propria coscienza etica. In questo modo, il soggetto, nel nostro caso Montalbano, diviene il catalizzatore di un tema più vasto, che arriva a soffondere

l'intero ciclo, ovvero quello della responsabilità e «dell'identità come problema morale» (Testa, 2009, p. 78).

Nel *Giro di boa*, a seguito degli avvenimenti del G8, definiti da Amnesty International come «la più grave sospensione dei diritti democratici in un paese occidentale dai tempi della seconda guerra mondiale», Montalbano avverte su di sé il carico di quegli eventi: non si riconosce nella figura di poliziotto che ne è emersa e prende le distanze dalle azioni dei suoi colleghi, tanto da volersi dimettere. Tuttavia, proprio il senso di responsabilità etica e civile, che egli avverte nei confronti della comunità a cui appartiene, lo distoglie dal proposito di rassegnare le dimissioni. Nonostante *Il giro di boa* segni l'inizio del lento (ma cadenzato) indebolimento di Montalbano, nei romanzi successivi si consolida nel commissario la convinzione di dover agire sempre secondo coscienza. È questa, per Montalbano, la sola strada percorribile dopo il G8, l'unico modo per distinguersi dai propri colleghi e rappresentare uno Stato incorrotto e giusto; uno Stato con il quale i cittadini possano instaurare una relazione basata sulla fiducia e condividere uno stesso sistema di valori.

L'anelito all'instaurazione di una dimensione valoriale condivisa, che si percepisce nei romanzi di Montalbano, riproduce fedelmente un sentimento che permea realmente la società contemporanea: Camilleri ha trasposto questo desiderio concreto nella finzione letteraria da lui creata, condensandolo nella figura del protagonista. Così facendo, ha invertito la consueta direzionalità del rapporto tra personaggio e finzione letteraria: in effetti, non si assiste (soltanto) all'immedesimazione del lettore nel personaggio, ma anche al processo inverso di assimilazione del personaggio al lettore. Ne risulta una sorta di:

identificazione alla rovescia fra eroi e pubblico [...]: identificazione che procede all'insegna dell'assaporamento dei luoghi familiari, della contrapposizione fra coerenza della fiction [...] e crepe e contraddizioni della contemporaneità (Bertoni, 1998, p. 37).

Come abbiamo precedentemente chiarito, il commissario Montalbano è ben lontano dal mito superomistico degli investigatori della tradizione anglosassone (da Sherlock Holmes a James Bond, per intenderci); anzi, egli può essere considerato una figura prototipica dell'uomo comune contemporaneo. Da un lato, è dotato di un incrollabile senso civico ed etico, tanto che, secondo Vittorio Spinazzola (2015, p. 139), il «vero segreto del personaggio, e del suo autore, è che la sicilianità profonda coesiste in lui con il senso dello Stato». Ma Montalbano è anche un uomo fallibile e imperfetto, talvolta goffo e impacciato, per esempio nel manovrare un qualsivoglia tipo di congegno elettronico:

Siamo ai limiti d'una verve eroicomica. E proprio qui sta il motivo di fondo della simpatia irresistibile che il personaggio esercita su un pubblico sterminato. L'uomo camilleriano, l'uomo

di tutti i giorni, è fatto così, ha la tenuta un po' casereccia di chi anche in mezzo [...] ai guai non perde le sue riserve di buon senso e buonumore» (Spinazzola, 2015, p. 140).

Le caratteristiche di Montalbano che abbiamo finora descritto contribuiscono a sostenere la tesi secondo la quale i romanzi di Camilleri rientrano nel novero dei gialli mediterranei. Infatti, oltre ad alcuni aspetti caratteriali e comportamentali palesemente mediterranei (come la passione per il buon cibo, o la gelosia nei confronti della propria donna), la figura di Montalbano è accostabile a quelle di altri protagonisti di polizieschi mediterranei in virtù della sua *Weltanschauung* disincantata, ma non rassegnata, nonché per la sua capacità di penetrazione nell'ambiente (geografico e sociale) circostante. Un'intima conoscenza del territorio, che non deriva a Montalbano soltanto dal suo essere originario del luogo in cui opera, ma anche dal fatto che la sua maturazione personale si è sviluppata parallelamente e in risposta all'evoluzione di quel luogo.

Infine, tra i tratti tipicamente siciliani di questo personaggio bisogna menzionare le sue doti da "attore", le quali, sebbene pur sempre finalizzate alla scoperta della verità fattuale, lo rendono abile nella manipolazione delle informazioni e, dunque, anche dei sospettati (eccelle, ad esempio, nel mettere in atto la strategia del «saltafosso»). Ma spesso Montalbano «dissimula, nasconde anche a superiori e colleghi la sua intelligenza professionale, il suo eccezionale fiuto di segugio. [...] Come i suoi più noti confratelli – per primo il commissario Pepe Carvalho [...] e poi Maigret [...] – alterna la parte del “nirbuso” e del flemmatico» (Borsellino, 2002, p. XLI). Insomma, anche con le persone a lui più vicine, si comporta da vero e proprio «tragediatore».

III.6 Sincronie e idiosincrasie: la rete relazionale del protagonista Montalbano

Restando sul piano delle relazioni interpersonali, va segnalato che il commissario stringe legami solidi di amicizia con una ristrettissima cerchia di personaggi. Tra questi, va certamente incluso Burlando, «il suo questore» (LM, p. 231), sostituito, a partire dal romanzo *Il ladro di merendine*, da Bonetti-Alderighi. Il legame di Montalbano con questo personaggio oltrepassa i confini della sfera professionale: l'anziano questore, prossimo al pensionamento, comprende e sostiene il commissario nelle sue indagini (pur essendo a conoscenza dei suoi metodi investigativi poco ortodossi), ma rappresenta anche la proiezione della figura paterna che è sempre mancata a Montalbano (e lo stesso può dirsi nel caso dell'anziano preside Burgio).²²¹ Sul rispetto e sulla stima reciproca si fondano poi

²²¹ «Fatto trasìri il commissario nel suo ufficio, si era susùto, gli era andato incontro, l'aveva abbracciato di slancio. [...] Il fatto che non solo stimasse il suo superiore, ma che certe volte gli avesse parlato come a un padre, lo mise, a quella richiesta, in agitazione, diventò rosso, sudò, cangiò più volte posizione sulla seggia come se fosse quella del malo stare», si legge nel *Cane di terracotta* (p. 43).

i rapporti con il giornalista Nicolò Zito e con il suo collaboratore Fazio: il commissario ripone grande fiducia nei confronti di questi due personaggi, con i quali si confronta e, di frequente, condivide e orchestra le strategie dell'azione investigativa. Anche a Gegè Gullotta, l'ex compagno di scuola di Montalbano, poi divenuto un esponente della piccola malavita locale, il commissario è legato da un sentimento di sincera amicizia, nonostante i trascorsi illegali dell'uomo; e l'affetto è ricambiato, tanto che Gegè, per aiutare il commissario, perderà la vita durante un'imboscata tesa ai due amici nel *Cane di terracotta*. All'insegna della cordialità e della schiettezza è il rapporto di Montalbano con i membri del commissariato, i cui cognomi (Tortorella, Gallo, Galluzzo e Germanà) danno al protagonista l'impressione «d'essere in un pollaio» (CT, p. 27); anche il bizzarro agente Agatino Catarella, con il quale Montalbano intrattiene conversazioni al limite del surreale, si dimostrerà generoso e fedele, compensando in tal modo le sue scarse doti intellettive e riuscendo a guadagnare un posto speciale nel cuore del commissario. Di natura ambivalente risulta, invece, il rapporto con Domenico Augello detto Mimì, il vicecommissario al quale Montalbano è molto legato, ma con il quale è scattato un meccanismo di competizione sia sul piano professionale, sia su quello amoroso.

A proposito di amore e di donne, sono diverse le figure femminili che popolano il mondo del commissario Montalbano. Riguardo all'universo muliebre, non sono mancate le accuse a Camilleri di aver offerto, all'interno del ciclo, una rappresentazione stereotipata e denigrante dell'elemento femminile. A sostegno di questa teoria concorrerebbe la delineazione, ritenuta 'maschilista',²²² di alcuni personaggi femminili come Ingrid Sjöström, la bionda svedese amica di Montalbano, che compare sin dal primo romanzo della serie, e che *apparentemente* risulta una donna disinibita e tentatrice. *Apparentemente*, appunto, perché nella sostanza si rivelerà una fedele e sincera confidente del commissario, rispettosa della relazione che egli coltiva da anni con la fidanzata Livia: un personaggio, quello di Ingrid, destinato a divenire un punto di riferimento nella vita non solo privata, ma anche professionale, di Montalbano. Lo stesso si dica per la maestra Clementina Vasile Cozzo o la domestica Adelina: entrambe rappresentano, sebbene per ragioni diverse, due figure "maternali". La maestra è una donna intelligente e dignitosa, che spesso offre il proprio aiuto e i propri consigli sulle indagini che il commissario conduce (oltre che alcune prelibatezze gastronomiche); Adelina, poi, è la custode e il ministro della cucina e della casa di Montalbano: insieme a Calogero ed Enzo, la «cammarera» compone quella «Triade inviolabile» (De Fazio, 2019a), una sorta di Santissima Trinità del cibo, nei confronti della quale il commissario nutre una vera e propria venerazione. Anche l'immagine di Anna Tropeano, l'attraente collega di Montalbano dai burrosi tratti fisionomici

²²² Cfr. le parole di Giulio Ferroni: «La visione della donna siciliana [in Camilleri] poi è veramente di quelle più viete e maschiliste» (Serri, 2001). Sulla questione si è espresso direttamente anche lo stesso Camilleri nel dialogo con Marcello Sorgi (2000, pp. 105, 107), affermando che egli cerca «di descrivere una fantasia femminile», di raccontare ciò «che le donne pensano di sé», sebbene questo coincida molto spesso con l'esatto «contrario [del modo in cui le donne] vorrebbero essere raccontate».

mediterranei, è piuttosto lontana dallo stereotipo delle donne di Sicilia. Ripetutamente, sebbene senza successo, Anna prova a sedurre il commissario, e ricopre il ruolo della tentatrice incallita, dimostrandosi tutt'altro che «riservata, nerovestita, tutta casa e chiesa» (Demontis, 2019, p. 78), come invece vorrebbe il *cliché* della tipica «*fimmina*» siciliana.

Soffermandosi sull'analisi dei personaggi femminili non protagonisti che è possibile incontrare all'interno del ciclo, emerge un variegato ventaglio di 'tipi' umani: le donne dei romanzi di Montalbano appaiono talvolta caratterizzate da uno spiccato senso dell'ironia, da un notevole acume intellettuale; altre volte, invece, risultano inattendibili e bugiarde, financo spietate assassine. Insomma, come ha notato Giuseppe Fabiano (2019, p. 66) «il campionario psicologico espresso [da Camilleri] svela le singolarità individuali e le evidenzia, sempre con rispetto, pur non disdegnando talvolta l'elemento caricaturale, popolare, quasi fumettistico, che alleggerisce il rischio di scivolare nella saccenteria o nella presunzione». La raffigurazione della donna nel ciclo di Montalbano, dunque, lungi dall'essere macchiettistica, è complessa, diversificata, e capace di restituire un'immagine fedele delle molte sfumature dell'animo umano, non soltanto di genere femminile.

Un discorso a sé merita il personaggio di Livia: la storica fidanzata ligure del commissario è per lui «insostituibile. [...] è l'ampio bacino di Venere, è la madre, è l'amante, è la compagna che gli sa dire alcune cose» (Camilleri, 2002b, p. 33). Nonostante il rapporto altalenante e, a volte, complicato tra lei e Montalbano, la donna resta sempre al fianco del suo uomo. Scrive a tal proposito Matteo Palumbo (2015, p. 143), nel suo denso saggio dedicato alla figura di Livia:

Dopo anni ed anni di una relazione più o meno solida, [...] il vincolo tra il commissario e la sua donna [...] [p]rocede su una strada fissa [...]. Neppure l'infittirsi dei tradimenti, che da un certo momento in poi non sono solo un rischio, ma un'esperienza reale e vissuta, sembra poter alterare questo legame. Le *farfantarie* di Salvo si moltiplicano, ma Livia rimane sempre [...] immobile contro ogni evento: indiscutibile e irrinunciabile, come appunto l'altra metà di Montalbano. Si offre come uno specchio, in cui si riflettono i desideri, la paura, i turbamenti, le incertezze. E, insieme, la stabilità, la tenerezza sempre riscoperta, il calore degli affetti che non muoiono. [...] Livia resta una stella fissa nel cielo dei romanzi.²²³

Una ambivalenza strutturale connota questo personaggio femminile, rendendolo un vero e proprio «deuteragonista» dei romanzi del ciclo (Palumbo, 2015, p. 144). Livia si presenta come una figura a

²²³ Nei romanzi del *corpus*, il commissario resta fedele a Livia; ma, nei successivi, cederà al fascino di altre donne. Egli si invaghirà della bellissima e conturbante Adriana, nel romanzo *La vampa d'agosto* (Camilleri, 2006), della 'ariostesca' Angelica nel *Sorriso di Angelica* (Camilleri, 2010), e del capo della polizia scientifica Antonia, nel *Metodo Catalanotti* (Camilleri, 2018). Ma è l'incontro con Laura, nel romanzo significativamente intitolato *L'età del dubbio* (Camilleri, 2008), a far vacillare le sue certezze riguardo al rapporto con la storica fidanzata Livia. Laura, peraltro, nel finale del romanzo, morirà tragicamente, e la sua scomparsa causerà un drammatico turbamento nel protagonista Montalbano. Ma va segnalato che la crisi di coppia si apre nella *Vampa d'agosto* a causa di un atteggiamento di Livia, la quale, trascorrendo le vacanze lontana da Montalbano, vive un'"avventura" amorosa con un altro uomo, e spegne il cellulare, rendendosi irreperibile.

un tempo distante (fisicamente e culturalmente), ma moralmente vicina; presente come una moglie, ma sfuggente come un'amante, tanto amata quanto respinta; versatile nella capacità di accogliere protettivamente le confidenze di Montalbano, da un lato, e, dall'altro, di rimproverarlo con saggezza, quando si trova in disaccordo con le sue scelte. Ad esempio quando, come accade nell'episodio già ricordato della *Forma dell'acqua*, Montalbano si erge a «dio di quart'ordine» (FA, p. 170), esercitando il suo personale ideale di giustizia. Un ideale che, come abbiamo avuto modo di constatare, si basa su principi di lealtà e integrità; tratto che il commissario di Vigàta condivide con altri protagonisti della letteratura poliziesca prodotta a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Zero, italiana e mediterranea.

In virtù della sua correttezza morale, della sua tendenza a non accettare supinamente la norma scritta, ma, al contrario, a interpretarla (e applicarla) secondo un criterio di onestà, Montalbano è assimilabile ad altri *detective* della tradizione poliziesca italiana, come quelli nati dalla penna del duo Fruttero&Lucentini (il commissario Santamaria), o dalla fantasia di Lorianò Macchiavelli (il sergente Sarti Antonio e il commissario Benedetto Santovito), o, ancora, il commissario De Luca di Carlo Lucarelli: personaggi da cui il protagonista dei gialli camilleriani sembra aver appreso una precisa «lezione democratica» (Pistelli, 2003, p. 103). *Detective* altrettanto 'eretici' e 'disorganici' rispetto alle leggi imposte dallo Stato sono però anche i protagonisti dei gialli (o dei *noir*) mediterranei, come il Fabio Montale di Jean Claude Izzo, il Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán, o il commissario Kostas Charitos dello scrittore Petros Markarīs. In virtù della sua ideologia politica, eredità di un passato da ribelle sessantottino orientato a sinistra,²²⁴ l'atteggiamento di Montalbano è insofferente nei confronti di quegli ex-attivisti che si sono trasformati in manageriali servitori del sistema tardo-capitalistico, abiurando i propri principi etici; egli prova invece simpatia per un ex-fascista come il cavaliere Misuraca, il quale è rimasto coerentemente fedele ai propri ideali politici.²²⁵

²²⁴ A proposito dell'orientamento politico di Montalbano, si riportano a titolo esemplificativo questi due passaggi tratti dai romanzi del *corpus*. Nel primo caso, è Fazio a far notare a Montalbano che è «proprio comunista comunista [...]. Comunista arraggiato» (VV, p. 67); nell'*Odore della notte* (p. 68), poi, assistiamo a una simpatica scena di un pappagallo ammaestrato, che canta l'inno del partito, lasciando Montalbano a metà tra l'orgoglioso e l'attonito: «“Lei è comunista? [...] Attacca, Turi!”». Il commissario, che non aveva capito la risposta, lo taliò imparpagliato. E poi chi era questo Turiddru? Lo seppe un attimo dopo, quando il [...] pappagallo [...], che di nome si chiamava [...] Turiddru, si schiarì la voce e attaccò a cantare l'Internazionale. La cantava proprio bene e Montalbano si sentì acchianare dintra un'ondata di nostalgia».

²²⁵ Riportiamo di seguito due brani, rispettivamente tratti dalla *Gita a Tindari* (pp. 10-11) e dal *Cane di terracotta* (p. 46), nei quali è evidente, in un caso, il disprezzo avvertito da Montalbano nei confronti di coloro che, come il suo ex amico sessantottino Carlo Militello, non hanno tenuto fede ai propri ideali, e, nell'altro caso, il rispetto che il commissario nutre verso chi si è dimostrato coerente con i propri principi politici, anche se di segno opposto ai suoi, come nel caso del cavaliere Misuraca. «I compagni! Ecco che cosa gli aveva procurato la mala nottata! Il ricordo dei compagni e la notizia letta sul giornale, poco prima d'andare a corcarsi, che il dottor Carlo Militello, non ancora cinquantino, era stato nominato Presidente della seconda più importante banca dell'isola. Il giornale formulava i più sentiti auguri al neo Presidente, del quale stampava la fotografia: occhiali certamente d'oro, vestito griffato, camicia inappuntabile, cravatta finissima. Un uomo arrivato, un uomo d'ordine, difensore dei grandi Valori (tanto quelli della Borsa quanto quelli della Famiglia, della Patria, della Libertà). Se lo ricordava bene, Montalbano, questo suo compagnuccio non delle elementari, ma del '68! "Impiccheremo i nemici del popolo con le loro cravatte!". "Le banche servono solo a essere svaligate!". Carlo Militello,

Una istintiva idiosincrasia è avvertita da Montalbano anche nei confronti dei pentiti, la cui posizione egli denuncia con vena sarcastica nel *Ladro di merendine* (pp. 116-117).²²⁶

Insomma, tutti i personaggi (principali e secondari) che appaiono nel ciclo occupano una precisa posizione “morale” all’interno di un altrettanto ben definito sistema assiologico, ai cui poli estremi si collocano il “bene” e il “male”. Le coordinate di questa posizione vengono stabilite sulla base dell’adesione di ogni singolo personaggio o a valori di onestà, lealtà, coerenza, oppure, al contrario, a dis-valori come l’ipocrisia, la cupidigia, la disonestà. E, a seconda del loro posizionamento all’interno di questo sistema valoriale, ai personaggi viene assegnata una connotazione positiva o negativa. Il colonnello Lohengrin Pera del *Ladro di merendine*, ad esempio, incarna il prototipo del personaggio assolutamente negativo, una caratterizzazione che spetta di frequente ai rappresentanti delle istituzioni (con la rara eccezione del questore Burlando); mentre, tra i personaggi caratterizzati in senso positivo, troviamo i membri della squadra del commissariato (primi fra tutti Fazio e Catarella), il giornalista Zito, la svedese Ingrid, Adelina e gli altri due membri della «Triade», Enzo e Calogero, il preside Burgio, insieme a tutti gli altri figuranti che dimostrano di praticare sani principi

soprannominato “Carlo Martello”, in primis per i suoi atteggiamenti di capo supremo e in secundis perché contro gli avversari adoperava parole come martellate e cazzotti peggio delle martellate. Il più intransigente, il più inflessibile, che al suo confronto il tanto invocato nei cortei Ho Chi Min sarebbe parso un riformista socialdemocratico. Aveva obbligato tutti a non fumare sigarette per non arricchire il Monopolio di Stato, spinelli e canne sì, a volontà. Sosteneva che in un solo momento della sua vita il compagno Stalin aveva agito bene: quando si era messo a rapinare banche per finanziare il partito. “Stato” era una parola che dava a tutti il malostare, li faceva arraggiare come tori davanti allo straccio rosso. Di quei giorni Montalbano ricordava soprattutto una poesia di Pasolini che difendeva la polizia contro gli studenti a Valle Giulia, a Roma. Tutti i suoi compagni avevano sputato su quei versi, lui aveva tentato di difenderli [...]. A momenti Carlo Martello, se non lo tenevano, gli scassava la faccia con uno dei suoi micidiali cazzotti. Perché allora quella poesia non gli dispiacque? Vedeva in essa già segnato il suo destino di sbirro? Ad ogni modo, nel corso degli anni, aveva visto i suoi compagni, quelli mitici del ‘68, principiare a “ragionare”. E ragionando ragionando, gli astratti furori si erano ammosciati e quindi stracangiati in concrete acquiescenze. E adesso, fatta eccezione per qualcuno che con straordinaria dignità sopportava da oltre un decennio processi e carcere per un delitto palesemente non commesso né ordinato, fatta eccezione ancora per un altro oscuramente ammazzato, i rimanenti si erano tutti piazzati benissimo, saltabecando da sinistra a destra, poi ancora a sinistra, poi ancora a destra, e c’era chi dirigeva un giornale, chi una televisione, chi era diventato un grosso manager di Stato, chi deputato o senatore. Visto che non erano arrinisciuti a cangiare la società, avevano cangiato se stessi. Oppure non avevano manco avuto bisogno di cangiare, perché nel ‘68 avevano solamente fatto teatro, indossando costumi e maschere di rivoluzionari»; si legga, invece, il seguente passo della *Voce del violino* «“[...] lei, se fosse stato in grado di farlo, sarebbe andato a combattere a Salò, coi tedeschi e i repubblicani?” aveva un giorno spiato a tradimento [al cavaliere Misuraca] Montalbano che a modo suo gli voleva bene. Già, perché in quel gran cinematografo di corruttori, corrotti, concussori, mazzettisti, tangentari, mentitori, ladri, spergiuri, a cui ogni giorno s’aggiungevano nuove sequenze, il commissario, verso le persone che sapeva inguaribilmente oneste, da qualche tempo principiava a nutrire un senso d’affetto. Alla domanda, aveva visto il vecchio come svacantarsi dall’interno, le rughe sulla faccia gli si erano moltiplicate mentre lo sguardo si faceva nebbioso. Aveva allora capito che quello stesso interrogativo Misuraca se l’era posto migliaia di volte e mai aveva saputo darsi una risposta. Non insistette».

²²⁶ Per il commissario, i pentiti sono simili a dei traditori, a riprova che la sua chiave di lettura per interpretare e valutare i rapporti umani è sempre la fiducia: nel caso di Tano ‘u grecu, per esempio, Montalbano nota che il mafioso «s’è vendicato bene, quel tanto che bastava per non passare per un traditore o per un pentito» (CT, pp. 93-94). Diverso il caso di un ex mafioso di cui si parla nella *Gita a Tindari* (p. 123), «uno di quelli che si erano messi a parlare» e che Montalbano non se la sente di «chiamar[e] pentiti e tanto meno collaboratori di giustizia». Nella *Voce del violino* (p. 94), infine, il “pentito” di turno non è un affiliato della mafia, ma un collega del commissario: Montalbano avrebbe infatti «commesso una dissennatezza che ha messo in seria difficoltà il lavoro del dottor Arquà», il quale, come spiega il questore Bonetti-Alderighi, «nel rapporto non l’ha scritto, non voleva, generosamente, danneggiarla. Ma dopo si è pentito e m’ha raccontato tutto». Eloquente il commento di Montalbano, che risponde: «Ah, questi pentiti».

morali. A metà strada tra questi due poli estremi si collocano personaggi che Valentina Sturli (2020, p. 71) ha definito “ibridi”. Mimi Augello e Livia ne sono un esempio, poiché, pur trattandosi di figure tendenzialmente positive, entrambi innescano spesso, anche se per ragioni diverse, dinamiche conflittuali con il commissario, il quale rappresenta l’emblema della positività proprio in virtù della sua rettitudine morale, che lo spinge financo a violare la legge. Montalbano è un operatore sociale (cfr. Sturli, 2020, p. 77), per lui «ogni indagine è un’autoindagine, mette in causa in primo luogo l’io che indaga, lo coinvolge in una rete di corresponsabilità morali e lo fa vibrare di *con-passione* [...]». E [...] quel nucleo di umanissima *pietas* [...] è il cuore segreto e l’autentico motore del romanzo» (Di Grado, 2001, p. 35).

Montalbano si dimostra compassionevole sin dal romanzo *La forma dell’acqua*, nel quale aiuta il munnizzaro Saro e sua moglie a ottenere il denaro per le cure del figlio; ma anche di fronte a Lillo Rizzitano, nel *Cane di terracotta* (p. 268), quando vede l’anziano uomo che, nel prendere «un bicchiere con le due mani, [è] scosso da un tremore», Montalbano prova «una pena acuta». Lo stesso accade quando il commissario si ritrova davanti i corpi dei coniugi Griffò, nella *Gita a Tindari* (pp. 146, 215):

E vide le mani dei due morti: le dita della mano dritta di lei erano intrecciate a quelle della mano mancina di lui. Erano morti tenendosi per mano. Nella notte, nel terrore, avendo davanti lo scuro più scuro della morte, si erano cercati, si erano trovati, si erano dati l’un l’altra conforto come tante altre volte avevano sicuramente fatto nel corso della loro vita. La pena, la pietà l’assugliarono improvvisamente con due cazzotti al petto. Barcollò, Mimi fu lesto a reggerlo. [...] «Amen» gli venne di dire con uno stringimento di cori.

Nel *Giro di boa* (p. 262), un «chianto e un piagnucolio di picciliddri [...] gli muzzicò il cori e gli rivotò lo stomaco»; e nell’*Odore della notte* (p. 18), persino nei confronti di colei che si scoprirà essere l’assassina di Emanuele Gargano, Mariastella Cosentino, Montalbano prova «pena»: «ogni volta che si trovava a passare davanti all’agenzia e la vedeva, compostamente assittata darrè lo sportello, al di là del vetro divisorio, gli veniva uno stringimento di core che non lo lasciava più per il resto della giornata».

Lo scavo ostinato del commissario nelle pieghe più buie dell’universo contemporaneo, accompagnato dalla consapevolezza del possibile scacco o, comunque, di una vittoria incompleta, lo rende una figura eroica dei nostri giorni, di certo inquieta e disincantata, ma anche ottimista, perché tenacemente costruttiva. Il suo profilo combacia ancora con quello del personaggio relativo, che si pone in netta antitesi con quello assoluto, «senza destino della tradizione novecentesca» (Gallo, 2007, p. 204). Il disilluso ma radicato integralismo etico e morale, lo spiccato senso di salvaguardia nei confronti dell’equilibrio ecologico e ambientale, la disapprovazione delle attività consumistiche, tipiche della classe piccolo-borghese, l’avversione nei confronti della comunicazione massmediatica,

uniti ad altri tratti come la «paternità frustrata, [un']affettività a distanza, [la] dipendenza domestica», sono elementi della psicologia e del carattere di Montalbano che segnalano il «conio universale» (Pischedda, 2007, p. 16) di questo personaggio letterario.

Come ha notato Carmelo Occhipinti (2004), la figura di Montalbano offre un campionario ben assortito di alcune problematiche che sono state oggetto di studio privilegiato della psicoanalisi, nel corso dell'ultimo trentennio. Oltre alle nevrosi che il personaggio ha sviluppato, di particolare interesse risulta la rappresentazione letteraria che Camilleri propone del ritorno del rimosso e del traumatico rapporto del commissario con la figura paterna. L'inconscio di Montalbano riaffiora spontaneamente in diversi contesti situazionali. In particolare, la sfera del subconscio legata al desiderio erotico emerge nei momenti di veglia o dormiveglia; in diverse occasioni, i sogni del commissario riguardano la sua fidanzata Livia, ma, più che consistere in ricordi di un vissuto reale, assumono una funzione compensativa. Quella di Montalbano, infatti, è una sessualità più immaginaria che concreta, una libido che trova la sua completa ed esplicita realizzazione nel mondo dei sogni, anziché nella realtà, dove invece resta più accennata che praticata, più potenziale che effettiva, e dunque parzialmente frustrata. Nella *Forma dell'acqua* (p. 19), ad esempio, il sogno erotico del commissario viene interrotto dallo squillo del telefono, ed egli, ancora inebetito, prova a riafferrare «i lembi fluttuanti del sogno che inesorabilmente svaniva»:

«Ancora».

«No» disse Livia e continuò a fissarlo con occhi fatti più luminosi dalla tensione amorosa.

«Ti prego».

«No, ho detto di no».

«Mi piace essere sempre un pochino forzata» si ricordò che lei una volta gli aveva sussurrato all'orecchio e allora, eccitato, tentò d'infilare il ginocchio tra le cosce serrate, mentre le agguantava con violenza i polsi e le allargava le braccia fino a farla parere crocefissa. Si tiliarono un attimo, ansanti, poi lei cedette di colpo.

«Sì» disse. «Sì. Ora».

E proprio in quel momento il telefono squillò.

Altre reminiscenze (perlopiù di carattere letterario), che riemergono come dei flash improvvisi, risultano poi funzionali allo svolgimento della trama, poiché, spesso, instradano il commissario lungo la pista che lo conduce alla soluzione delle indagini. Ma l'elemento della psicologia di Montalbano destinato ad assumere un ruolo centrale nello sviluppo narrativo dell'intero ciclo è il problematico e conflittuale rapporto del commissario con il padre, dal quale egli si è sentito prima tradito e poi abbandonato. Nel *Cane di terracotta* (p. 57), una cartolina inviatagli dal padre e abbandonata, al pari delle odiate scartoffie, sulla scrivania del suo studio, è spia di questa travagliata relazione. Un forte risentimento anima Montalbano, che non riesce a perdonare al padre di avergli taciuto la malattia della madre, poi scomparsa nel giro di breve tempo, cogliendo di sorpresa il giovanissimo Salvo e

aprendo nel suo animo una ferita insanabile. Ma il commissario prova anche una profonda rabbia nei confronti dell'uomo, al quale imputa di essersi rifatto una vita con un'altra donna subito dopo la perdita della moglie, e di averlo così messo da parte. Persino di fronte alla notizia dell'aggravamento delle condizioni di salute del padre, ormai prossimo alla morte, Montalbano è preda di sentimenti confusi e contrastanti, esita ad andare a fargli visita, a porgergli l'ultimo saluto.

Seduto sul solito scoglio, dopo alcuni tentativi di lasciarsi andare a un pianto liberatorio, «finalmente dalla gola sino a quel momento chiusa, serrata», Montalbano riesce a emettere un grido di dolore: un dolore così acuto che il suo urlo assomiglia a «un alto lamento d'animale ferito», ed è seguito dalle «lacrime inarrestabili e liberatorie» (LM, p. 203). L'evento, inoltre, gli offre la possibilità di ripercorrere mentalmente le tappe di questo travagliato legame: lo scavo memoriale gli restituisce l'immagine plastica di un «muro [...] di vetro», di un «silenzioso allontanamento», (LM, p. 204), lentamente ma costantemente stratificatosi negli anni:

Era stato, questo Montalbano non poteva negarlo, un genitore sollecito e affettuoso. Aveva fatto di tutto perché la perdita della madre gli pesasse il meno possibile. Le fortunatamente poche volte in cui, da adolescente, era caduto malato, suo padre non era andato in ufficio per non lasciarlo solo. Che cos'era allora che non aveva funzionato? Forse c'era stata tra loro due una quasi totale mancanza di comunicazione, non riuscivano mai a trovare le parole giuste per esprimere vicendevolmente i loro sentimenti. Tante volte, da giovanissimo, Montalbano aveva pensato: «mio padre è un uomo chiuso». E probabilmente, ma lo capiva solo ora, assittato in cima a uno scoglio, suo padre aveva pensato la stessa cosa di lui. Ma aveva mostrato una grande delicatezza d'animo: per rimaritarsi, aveva aspettato che il figlio si laureasse e vicesse il concorso. Però, quando suo padre si era portato in casa la nuova moglie, Montalbano ne era rimasto irragionevolmente offeso. [...] E così i loro incontri si erano progressivamente ridotti a una o due volte l'anno. Suo padre arrivava di solito con qualche cassetta di vini prodotti dalla sua azienda, si tratteneva mezza giornata e ripartiva. Montalbano trovava il vino ottimo e orgogliosamente l'offriva agli amici dicendo che l'aveva prodotto suo padre. Ma a lui, a suo padre, l'aveva mai detto che il vino era ottimo? Scavò nella memoria: mai. Così come suo padre raccoglieva i giornali che parlavano di lui o gli venivano le lacrime quando lo vedeva in televisione. Ma per la riuscita di qualche inchiesta con lui, di persona, non si era mai congratolato.

Dopo queste riflessioni, nonostante la difficoltà nel «trovare il coraggio di andarlo a vedere, così, mentre se ne va» (LM, p. 233), Montalbano si decide ad agire, e si reca nell'ospedale presso cui è ricoverato il padre. Ma è troppo tardi, e anche questo estremo gesto finale del protagonista è destinato a non trovare compimento: una sorta di atto mancato “*princeps*”, che può spiegare tutte le altre quotidiane dimenticanze (involontarie o calcolate) del commissario.²²⁷

²²⁷ Nel *Ladro di merendine* (p. 12), per esempio, il commissario tenta di giustificarsi con la fidanzata: «Livia, ti ho già spiegato che avevo dimenticato...», le dice, ma lei gli fa notare: «Me. Avevi semplicemente dimenticato me». E anche nell'*Odore della notte* (p. 89), si legge che: «Livia oramà sapeva come lui era fatto. “Naturalmente ti sei dimenticato che quindici giorni fa abbiamo concordato la data”»; e, alla pagina successiva, scopriamo che Montalbano ha anche dimenticato di dover presenziare al matrimonio dell'amico e collega Augello: «“Eravamo rimasti d'accordo che io sarei venuta due giorni prima del matrimonio di Mimi. Anche di questo ti sei dimenticato? Del matrimonio di Mimi?” – gli chiede Livia – “Sì, te lo confesso. Macari Fazio m'ha dovuto ricordare che Mimi era già in licenza matrimoniale. Che

Quello dell'intricato rapporto con la figura paterna non è un argomento destinato a rimanere circoscritto alla sfera mnemonica di Montalbano, ma incide anche sulla sua vita presente, influenzando l'atteggiamento del protagonista nei confronti di François, il bambino immigrato in Italia dalla Tunisia, orfano di madre e di padre, che lui e Livia sono intenzionati ad adottare. «Insegnerò a François a non avere paura della mia morte», pensa tra sé e sé il commissario nel *Ladro di merendine* (p. 245), trasferendo sul bambino la propria paura di fronte alla notizia dell'imminente scomparsa del padre. Montalbano tenta di proiettarsi nel futuro, prova a immaginarsi padre, e, inizialmente, pensa di poter ricoprire quel ruolo. Ma il tentativo, anche a causa di numerosi intoppi burocratici, è destinato a fallire. Se Livia, infatti, è pronta a diventare madre, Montalbano non si sente adatto a ricoprire il ruolo di padre, perché, come ha chiarito lo stesso Camilleri in un'intervista apparsa su «La Repubblica» nel 2012, il commissario «appartiene a quella categoria di uomini che non hanno la vocazione alla paternità, non per egoismo o paura delle responsabilità ma perché pensano che non sarebbero padri abbastanza buoni». D'altronde, nella *Voce del violino*, gli viene fatto notare: «tu non ci sei tagliato a fare il padre, sia pure di un figlio adottivo».

Come François, anche Montalbano, pur non essendo 'tecnicamente' un orfano, si ritiene (e si sente) tale:²²⁸ le tematiche dell'infanzia offesa e della paternità mancata permeano l'intero tessuto narrativo della serie poliziesca camilleriana, influenzandone, come ha notato Alessandro Ceteroni (2014, p. 62), «registro stilistico [...] e [...] sostrato materico». Ciò significa che sia gli elementi linguistici sia la trama dei romanzi di Montalbano ricalcano pensieri, timori e convinzioni del protagonista, tanto da rendere la vita privata del commissario non più uno sfondo della narrazione poliziesca, bensì un elemento meritevole di indagine, al pari dei casi delittuosi sui quali egli investiga per dovere. L'atto del protagonista di scandagliare il proprio spazio d'azione individuale determina uno slittamento del fulcro narrativo dei gialli di Camilleri, i quali, non più (solamente) centrati sulla soluzione del crimine, risultano innovativi perché liberati dalla forma 'classica' del poliziesco, ma al contempo rispettosi delle regole del genere.²²⁹ Come avviene in gran parte dei romanzi polizieschi,

strano". "Io non lo trovo strano" fece Livia con una voce nella quale s'avvertiva il formarsi di banchise polari. "No? E perché?". "Perché non è che tu dimentichi, tu rimuovi"» (ON, p. 90).

²²⁸ Ce ne offre una testimonianza un passaggio della *Voce del violino* (p. 105), nel quale riaffiora alla mente del commissario il ricordo del periodo in prossimità della morte di sua madre, quando egli si sente abbandonato dal padre, che affida il piccolo Salvo a una zia, per cercare di preservarlo dal dolore che la vista della madre in fin di vita avrebbe potuto provocargli. Ma il Montalbano-bambino interpreta questo comportamento del padre come un rifiuto, un abbandono; non si sente riconosciuto come figlio, tanto da manifestare addirittura la propria intenzione di cambiare cognome: «La nonna stava morendo, sua madre si era gravemente ammalata (ma queste cose le capì dopo) e suo padre, per poterci badare meglio, l'aveva portato in casa di una sua sorella, Carmela, che era maritata con il proprietario di un disordinato bazar, un uomo mite e gentile che si chiamava Pippo Sciortino. Non avevano figli. Dopo un certo tempo suo padre era tornato a prenderlo, con la cravatta nera e una larga striscia pure nera al braccio sinistro, lo ricordava benissimo. Ma lui si era rifiutato. "Con te non ci vengo. Io resto con Carmela e Pippo. Mi chiamo Sciortino". Aveva ancora davanti agli occhi la faccia addolorata del padre, i volti imbarazzati di Pippo e Carmela».

²²⁹ A tal proposito, Sorrentino (2010, p. 202) aggiunge che questa prassi narrativa «allinea Camilleri con alcune delle soluzioni trovate e sperimentate dal *neopolar* francese [...], che riescono a essere [...] romanzi di forte critica sociale

infatti, il *detective* è il motore dell'azione, e a lui è affidato il compito di ricostruire *ex post* la dinamica dei crimini, nonché di risalire ai colpevoli: fin qui, dunque, tutto nella norma. Ma sono il metodo e la finalità delle indagini di Montalbano a rendere *sui generis* le storie di cui è protagonista: l'intuito 'maigrettiano' del quale il commissario è dotato è spesso frutto delle riflessioni che egli conduce su sé stesso, *in primis*, e poi sull'universo umano che lo circonda, nel quale è capace di immedesimarsi.²³⁰

Il modello eroico a cui Montalbano appartiene è molto lontano da quello del personaggio vincente di ascendenza cinematografica. La sua figura si avvicina invece a quella dell'uomo comune, senza però mai potersi identificare completamente. Infatti, pur non essendo una personalità fuori dall'ordinario, egli conserva la giusta dose di eccezionalità, che si manifesta tanto nella sua straordinaria destrezza nel risolvere i casi su cui indaga, quanto nella sua ostinazione a opporre il proprio ideale di giustizia "giusnaturalista" a quello "giuspositivista" istituzionale. L'eroismo di questo personaggio risiede nel suo presentarsi come un «uomo di confine» (Jossa, 2013, p. 250), nella sua ordinaria atipicità. Caratteristica che suscita nel lettore sentimenti di simpatia, da un lato, e di ammirazione, dall'altro, e che carica questa figura di un certo «valore consolatorio» collettivo (Jossa, 2013, p. 249). Il suo «antierismo corrisponde [...] a un eroismo di segno inverso: non è un uomo eccezionale e superiore, ma è pur sempre l'uomo con cui tutti possono identificarsi, un modello collettivo» (*ibid.*): dall'essere un «eroe della porta accanto» (Spinazzola, 2001, p. 124) deriva il valore pubblico di Montalbano, che giunge a incarnare «uno dei possibili stereotipi positivi dell'italiano» (Ersamer, 2002).

I gialli di Montalbano, insomma, recano molti dei tratti del romanzo popolare, individuati da Umberto Eco (1976/2005, pp. 145-184) nei libri di Fleming con protagonista James Bond. Tra questi: la presenza di un intransigente sistema assiologico che determina la caratterizzazione positiva o negativa dei personaggi; le frequenti allusioni metaletterarie; la regolare introduzione di rimandi alla storia o all'attualità; l'insistita attenzione sugli aspetti più tipici della vita materiale (una pratica che Eco ha condensato nella formula di «ipnosi cosale»)²³¹.

La funzione unificatrice e modellizzante di Montalbano, pur essendosi originata in ambito narrativo, è stata senza dubbio enfatizzata dallo sceneggiato trasmesso in televisione.²³² La prassi di

senza diventare "social novels", storie in cui i personaggi raggiungono lo *status* di "round characters", e rimanere polizieschi perfettamente costruiti.

²³⁰ Come ha notato Vittorio Spinazzola (2015, pp. 138-139), è «la conoscenza del cuore umano a guidar[e] [Montalbano], più che la scientificità delle procedure di pedinamento di tutte le orme del malfattore».

²³¹ I testi camilleriani condividono con i romanzi che, sempre secondo Umberto Eco, appartengono alla prima fase del genere popolare (come *I misteri di Parigi* di Sue, o *Il conte di Montecristo* di Dumas padre), ulteriori tratti, quali ad esempio l'attenzione verso i ceti più umili e la propensione a divertire con la letteratura.

²³² Cfr. Marrone, 2005, p. 269: «L'ipotesi semioticamente più pertinente è quella lévistraussiana del mito come insieme delle sue trasformazioni: il mito, per Lévi-Strauss (1964), non sta mai in un solo testo; è presente semmai nel passaggio

umanizzare la figura del *detective* è comune a molti telefilm polizieschi; ma tale prassi, come ha notato Enzo Marigonda (2007, pp. 53-54), «nella produzione italiana sembra particolarmente felice, ottenuta in modo spontaneo, con notazioni accattivanti ma [...] credibili [...]. Basti pensare alla galleria di tipi umani che attorniano il commissario Montalbano». Di certo, la buona riuscita dello sceneggiato RAI è frutto di un certo «*mitismo intrinseco del personaggio* che gli consente questa disponibilità traduttiva tra testi, discorsi e *media* diversi» (Marrone, 2005, p. 269), ma non si può pensare che il contatto del personaggio letterario con l'universo mediatico sia avvenuto senza conseguenze a livello narrativo. Il principale risultato di questa connessione intertestuale (e intermediatica) è stata certamente la risemantizzazione della figura di Montalbano, il quale è divenuto un «personaggio *sociosemiotico*» che «nasce, si sviluppa, si trasforma e, talvolta, muore per ragioni sociali e discorsive di tipo non immediatamente o non necessariamente narrativo» (Marrone, 2005, p. 270).

L'intersecazione tra l'universo letterario e quello televisivo, in effetti, ha fatto registrare significative ricadute sia sulla costruzione del personaggio di Montalbano, sia sull'evoluzione del macrotesto, specie se questi due aspetti vengono osservati in ottica sincronica. Accendere il televisore è «una specie di tic» del protagonista; e inoltre, come abbiamo già riscontrato, nei romanzi il commissario non disprezza il ricorso ai *media* (televisioni e giornali locali), strumenti ai quali si affida volentieri quando può manovrarli dalla cabina di regia al fine di districare la matassa delle indagini.²³³ Diversamente, è profonda la sua idiosincrasia nei confronti delle telecamere quando è lui stesso il soggetto a essere inquadrato: si imbarazza, si inibisce e, talvolta, si inebetisce. Peraltro, egli reagisce al riadattamento televisivo della sua figura, rivendicando la sua *essenza* di persona di fronte alla *forma* assunta dal suo “doppio”, il personaggio del piccolo schermo.

Sin dai primi romanzi della serie, infatti, prima ancora dello ‘sdoppiamento’ dovuto alla presenza dell’“*avatar*” Luca Zingaretti, si intravede l'instaurarsi di un certo paradigma intermediale che caratterizza la costruzione del protagonista, che viene riconosciuto dalle diverse comparse che

da un testo a un altro e poi a un altro ancora infinitamente. La struttura mitica si ricostruisce per comparazioni progressive, e coincide con la rete di traduzioni/tradimenti da una versione all'altra, sia nel tempo sia nello spazio».

²³³ Per aggiungere qualche altro esempio oltre a quelli già menzionati in precedenza, ricordiamo che nel *Cane di terracotta* (p. 97), Montalbano si improvvisa regista: «Al cognato di Galluzzo e al suo operatore di “Televigàta” Montalbano non solo lasciò mano libera, ma li aiutò a fare lo scoop improvvisandosi regista, facendo montare un bazooka che Fazio impugnò mettendosi in posizione di tiro, illuminando la caverna a giorno perché venisse fotografato o registrato ogni caricatore, ogni cartuccia»; e ancora, nella *Voce del violino* (p. 126), il commissario afferma: «Dato che non possiamo muoverci alla luce del sole, dobbiamo servirci dell'aiuto che le televisioni private ci possono dare, facendo apparire che si muovono di loro iniziativa, mi spieghi?». Nella *Gita a Tindari* (pp. 288-289), la televisione risulta nuovamente funzionale alle indagini di Montalbano, che istruisce l'amico Zito sulle notizie da trasmettere: «“Stamatina stessa fai un'edizione straordinaria. Ti tieni sul vago. Dici che il professore Ingrò si sarebbe costituito perché implicato, pare, in un losco traffico di organi... Devi amplificare la notizia, deve arrivare ai giornali, alle reti nazionali”. “Di che ti scanti?”. “Che mettano tutto sotto silenzio. Ingrò ha amici troppo importanti. E un altro favore. Nell'edizione dell'una, tira fora un'altra storia, dici, tenendoti sempre sul vago, che il latitante Jacopo Sinagra, detto Japichinu, sarebbe stato assassinato. Pare che facesse parte dell'organizzazione che aveva ai suoi ordini il professor Ingrò”».

popolano il microcosmo vigatése. Nella *Gita a Tindari* (p. 27), ad esempio, il figlio degli scomparsi coniugi Griffo afferma di aver chiesto aiuto a Montalbano su suggerimento della moglie, che lo ha visto «due volte in televisione»; e, nello stesso romanzo, lo riconosce anche «il donnone cinquantino» che abita nel condominio dei Griffo, che afferma «basta che vedo una faccia una sola volta in televisione che non me la scordo più» (GT, p. 41). Una scena simile si verifica nell'*Odore della notte* (p. 46), quando dopo essersi identificato con la classica formula «Montalbano sono», la ragazza che gli sta di fronte risponde: «Oddio, che stupida! [...] Ora mi ricordo d'averla vista in televisione. Si accomodi»; oppure quando un'altra donna che il commissario si accinge a interrogare afferma di averlo riconosciuto, indicando «con un movimento della testa la televisione in un angolo» (ON, p. 137). Anche nella *Pazienza del ragno* (p. 44), una signora appassionata di polizieschi gli confessa: «“Io la vedo sempre quando appare in televisione, sa? Io leggo molti romanzi gialli, [...] ma lei, commissario, è molto meglio di Maigret, di Poirot, di... Un caffè?”. “Chi?” spiò Montalbano intronato. Siccome quella aviva parlato quasi senza interruzione, il commissario aviva sintuto “Tucaffè”, macari un poliziotto di uno scrittore sudamericano che lui non accanosceva». Quando poi, come nel caso del *Cane di terracotta* (pp. 42-43) la televisione arriva a parlargli direttamente, nel «sentirsi chiamare di persona, a vedere gli occhi di Zito che lo taliavano dall'apparecchio mentre stava mangiando, a Montalbano andò di traverso il vino che stava bevendo, assufficò, tossì, santiò», il commissario avverte un istantaneo «senso di nausea» (CT, p. 18) o di straniamento.

Montalbano rivendica più volte «il suo diritto a vivere la drammaticità del suo ruolo in modo autonomo», ribellandosi tanto alle interferenze provenienti dal mondo mediatico, quanto, specie nell'ultimo romanzo, all'ingerenza dell'«Autore», appellativo Camilleri che ha assegnato a sé stesso nella più recente redazione di *Riccardino*. Sebbene, come abbiamo già evidenziato, la vera contesa sia quella tra il personaggio e il suo creatore, anche la competizione con il doppio televisivo, impersonato da Luca Zingaretti, turba il commissario, lo stizzisce e lo ossessiona: il confronto con la figura dell'attore, sempre prestante e giovane, contrasta con la sua condizione di malessere, di solitudine, di «noncuranza e disaffezione dal lavoro» (Nigro, 2020, p. 278). Montalbano si conferma un esperto «cacciatore solitario», come si era autodefinito nel *Cane di terracotta* (p. 135), un investigatore a cui «non interessano le testimonianze, ma i processi mentali che le dichiarano» (Nigro, 2020, p. 278), e che si pone l'obiettivo di rintracciare la verità all'interno di un magmatico scenario «di compromissioni politiche e criminali»; ma egli ormai è infiacchito, avverte prepotentemente il senso della fine e il peso degli anni. Già nella *Pazienza del ragno* (p. 17), Montalbano afferma che la sua vita «non è un teleromanzo», ma è con *Riccardino* (2020) che Camilleri porta a compimento l'itinerario evolutivo del commissario, che si conclude nel segno della stanchezza, del deterioramento del rapporto con la fidanzata Livia, della solitudine: in poche parole, nel segno dell'invecchiamento.

Dall'analisi condotta sui romanzi del ciclo di Montalbano, è possibile stilare un sommario dei principali elementi finora emersi. Tra questi compaiono: l'attenzione riservata ai problemi quotidiani e dell'attualità contemporanea; l'evoluzione morale, psicologica e anche 'biografica' del protagonista, che procede di pari passo alla metamorfosi 'modernizzante' dei luoghi rappresentati; la caratterizzazione "climatica" del paesaggio fisico e la delineazione dell'ambiente antropologico del Meridione d'Italia. Tratti, quelli appena citati, sufficientemente utili a inserire il ciclo di Montalbano nel novero dei gialli mediterranei. Ma a corroborare ulteriormente questa ipotesi di categorizzazione interviene l'aspetto forse più originale della scrittura di Camilleri: la lingua.

III.7 L'«idioletto» «vivido e coinvolgente» di Camilleri tra variazioni ed escursioni linguistiche

Il sistema linguistico creato da Camilleri, basato sulla commistione di elementi diversi, prelevati dal dialetto e dalle diverse varietà di italiano, è stato definito da Vittorio Coletti (2001, p. 10), sul calco del più noto termine *idioletto*, come «*idioletto*». L'accento, nella coniazione di Coletti, è posto sul codice dialettale: difatti, è innegabile che la scrittura camilleriana sia stata sottoposta a una costante (anche se graduale) opera di dialettizzazione.²³⁴ Processo che sarebbe iniziato, secondo Mauro Novelli (2002, p. LXXX), nel biennio 1948-1949. In quel periodo, nei primi pezzi in prosa pubblicati da Camilleri, è possibile scovare «le prime tracce locali consistenti»; poi, con la stesura del *Corso delle cose* sul finire degli anni Sessanta, si fanno più evidenti alcune «marche qualificanti» della prosa camilleriana, sebbene con una ancora incerta fusione tra italiano e materia dialettale (Novelli, 2002, p. LXXX).

In particolare, riguardo al romanzo *Il corso delle cose*, dal confronto tra l'edizione Lalli del 1978 e la versione pubblicata per Sellerio nel 1998, Gigliola Sulis (2010, p. 249) ha ripercorso «le tappe della costruzione dell'idioletto» camilleriano. Secondo Sulis, dopo le prime prove di scrittura del Camilleri più acerbo (che comprendevano componimenti poetici e racconti brevi, segnati da un netto monolinguisimo orientato verso l'uso dell'italiano e scevro da interferenze regionali o dialettali), il punto di svolta nella traiettoria narrativa dell'autore andrebbe rintracciato intorno alla metà degli anni Settanta, quando egli compone per la rete radiofonica RAI due *Interviste impossibili*, scegliendo come personaggi con cui dialogare immaginariamente il poeta greco Stesicoro e l'imperatore Federico II di Svevia.²³⁵ Nei due testi per la radio, infatti, è possibile rintracciare alcune peculiarità

²³⁴ Lo dimostra, tra l'altro, l'edizione doppia dell'ultimo volume della serie di Montalbano, *Riccardino*, anch'esso sottoposto a una massiccia opera di revisione durante il periodo intercorso tra la sua prima stesura (2005) e l'ultima versione, risalente al 2016 e poi pubblicata nel 2020.

²³⁵ Poi raccolte in Arbasino, 1976. Il programma radiofonico prevedeva che alcuni autori contemporanei fingessero di intervistare personalità illustri del passato, a loro volta interpretati da importanti attori come Carmelo Bene, Sergio

stilistiche orientate in direzione di una certa regionalizzazione della lingua che caratterizza anche l'edizione Lalli del *Corso delle cose*, sia a livello sintattico che lessicale.²³⁶ Nella versione del romanzo pubblicata nel 1978, l'impronta regionale è ottenuta tramite l'inserimento di locuzioni paremiologiche, di una sintassi diatopicamente marcata (perlopiù nelle parti dialogate), e di forme lessicali ibride, realizzate attraverso l'incastro di «basi [...] siciliane e suffissi morfologici italiani» (Sulis, 2010, p. 249). Non mancano i dialettalismi puri, ma la loro percentuale è piuttosto bassa, e, inoltre, vengono spesso segnalati graficamente (attraverso il corsivo, o l'uso delle virgolette), e subito glossati o tradotti.

Nell'edizione Sellerio, invece, si registra un potenziamento nella regionalizzazione della lingua letteraria camilleriana, realizzato mediante la riduzione della percentuale di italiano standard e attraverso il parallelo «aumento del numero di prestiti dialettali adattati e della loro frequenza». Come lo stesso Camilleri ha precisato nella postfazione dell'edizione del 1998,²³⁷ intitolata *Mani avanti*, l'ultima versione del romanzo, ovvero quella caratterizzata da una più decisa marcatura diatopica, risulta più vicina all'archetipo originario del libro, al «dattiloscritto originale» (Camilleri, 1998, p. 145), risalente al 1968, poi modificato in occasione della pubblicazione del 1978 per Lalli, al fine di assecondare le esigenze di un mercato editoriale, a quell'altezza cronologica prevalentemente 'dialettofobico'.

Si tratta di un fatto significativo, perché consente di retrodatare alla fine degli anni Sessanta l'inizio del lavoro di Camilleri sulla propria scrittura perdurato per oltre un cinquantennio. Ma è con il primo romanzo del ciclo di Montalbano, *La forma dell'acqua*, che compaiono quegli «stilemi civetta» (Novelli, 2002, p. LXXX) destinati a divenire una marca stilistica del narrato di Andrea Camilleri. L'impasto linguistico camilleriano, infatti, più che a esigenze narrative di mimesi, risponde a istanze prettamente stilistiche. Lo conferma, sul piano del lessico, la scelta a favore dei sicilianismi puri anche quando essi non sono strettamente necessari a caratterizzare la realtà locale e l'italiano potrebbe offrire un corrispettivo sinonimico ugualmente efficace. Lo stesso si dica per le sempre più

Graziani, Mauro Scaccia. A inaugurare il programma, nel 1974, fu Alberto Arbasino, con la sua intervista "impossibile" all'imperatore romano Nerone; successivamente, si sono avvicinate numerose altre voci di importanti esponenti della letteratura e della cultura italiana, tra cui, in ordine cronologico, Maria Bellonci, Italo Calvino, Umberto Eco, Raffaele La Capria e Giorgio Manganelli, Edoardo Sanguineti e Leonardo Sciascia.

²³⁶ Tra gli elementi regionali presenti nelle due *Interviste impossibili*, oltre ai numerosi apporti regionali che interessano la sfera del lessico, si segnalano sul piano sintattico «la posposizione del verbo» e l'anteposizione dell'avverbio di negazione «mai» al predicato, «“con conseguente ellissi della negazione”», una serie di espressioni idiomatiche e di «forme fraseologiche» (Sulis, 2010, pp. 253, 258). A ciò vanno aggiunte le numerose note metalinguistiche inerenti alla patina regionale della lingua adottata.

²³⁷ Come chiarisce Sulis (2010, p. 254), *Mani avanti* era il titolo originariamente assegnato dall'autore alla postfazione dell'edizione Lalli (1978), poi, spostata, nell'edizione Sellerio (1998), in «sede prefatoria» con contestuale eliminazione del titolo. Nella pubblicazione di Sellerio, il titolo *Mani avanti* è stato riutilizzato da Camilleri per denominare una nuova postfazione, nella quale egli fornisce le informazioni poc'anzi riportate a proposito del dattiloscritto originario.

«frequenti [...] varianti locali di parole che esistono (e hanno lo stesso significato) in italiano» (Matt, 2020, p. 52), come ad esempio «*aieri, arbulo, [...] linzolo, [...] ralugio*» etc.

Lungo il cammino che ha condotto alla dialettizzazione della mistura linguistica camilleriana, le variazioni più significative si registrano sul piano fonomorfológico. Una prima tappa è rappresentata dalla creazione di ibridismi, costruiti attraverso la commistione di fonetica siciliana e morfologia italiana; in un secondo momento, la sicilianizzazione ha interessato anche il campo della flessione desinenziale italiana, come testimonia il ricorso alle uscite in *-i*, tipicamente dialettali, preferite a quelle italiane in *-e*.²³⁸ Volendo individuare l'esistenza di un *terminus a quo* per l'«occupazione [...] a tutto campo» dell'elemento dialettale all'interno del tracciato linguistico-stilistico seguito da Camilleri, Angelo Guglielmi (2004, pp. 145-146) propone il romanzo *Il re di Girgenti* (Camilleri, 2001a). Lo scrittore sarebbe approdato gradualmente:

a soluzioni sempre più radicali: il dialetto invade sempre più, a ogni nuova prova, il tessuto della lingua, irrorandolo nei suoi gangli capitali, fino a quando (e siamo a *Il re di Girgenti*) l'invasione diventa una vera e propria occupazione (estendendosi a tutto campo). Cade (scompare) per intero quel filtro [...], alla cui vigilanza, peraltro tutt'altro che severa, qualche espressione in gergo riusciva sfuggire, e l'alluvione del dialetto travolge ogni resistenza.

Come avverte ancora Guglielmi (2002, p. 148), tuttavia, esiste il rischio che «la scrittura perda di autenticità e si trasformi in maniera e lo scrittore Camilleri finisce per imitare se stesso». Allo stesso modo Nunzio La Fauci (2001, p. 158), sebbene ammetta che l'uso esclusivo dell'italiano standard sarebbe risultato troppo obsoleto per trattare la materia narrata nei romanzi di Montalbano, sottolinea come Camilleri ricorra a parole dialettali anche in contesti narrativi nei quali non sarebbe stato necessario, considerata la disponibilità di equivalenti termini italiani, tutt'altro che inattuali o caduti in disuso.²³⁹

Alle riserve manifestate da La Fauci sulla scrittura di Camilleri si può opporre l'opinione di Luigi Matt (2020, p. 42), secondo il quale risulterebbe:

semplicemente incomprensibile l'accusa, mossa all'autore da più di un recensore, di utilizzare un linguaggio inusuale senza una vera e propria necessità, al puro scopo di impressionare i lettori; [...] non riconoscere che le peculiarità stilistiche sono non un'aggiunta gratuita, bensì la

²³⁸ Il fenomeno, come nota Matt (2020, p. 53), si riscontra nella morfologia verbale (in particolare nella resa del modo infinito e delle «terze persone del presente, del passato remoto e del condizionale»), ma anche nei sostantivi e negli aggettivi singolari, sia maschili che femminili, negli «avverbi in *-menti*» e in «altre parole grammaticali: *comunque, forsi, nenti, [...] sempri*».

²³⁹ «Sarebbe questo forse il caso di “mi venne... voglia” per il camilleriano “mi venne... gana” [...] di “non mi pareva possibile” per il camilleriano “non mi pareva cosa”», chiosa La Fauci; e a proposito dell'aggettivo «“carriche”», il linguista annota: «Della forma di quell'aggettivo si potrà dir tutto, ma non che l'aggettivo standard non possa sostituirlo perché obsoleto». E ancora, riguardo all'espressione «“non aveva isato gli occhi”» egli afferma che «sarebbe arduo sostenere che “alzare gli occhi” sia una forma abbandonata dall'italiano comune» (La Fauci, 2001, pp. 158-159).

quintessenza della letteratura camilleriana significa precludersi la possibilità di comprenderne il senso.

Il punto di vista di Matt prende le mosse dal rilievo che la produzione di Camilleri va collocata, anche in ragione dell'aspetto appena descritto, sul versante dell'espressivismo del Novecento e del Nuovo Millennio, ovvero quell'orientamento stilistico che si propone di sfruttare in modo «intensivo [...] risorse (in particolare lessicali) estranee alla lingua comune» (Matt, 2020, p. 41). In pratica, rimproverando a Camilleri il ricorso al dialetto in quei contesti comunicativi che, invece, ne consentirebbero la sostituzione con l'italiano, gli si chiederebbe di aderire a quello «stile semplice», individuato da Enrico Testa (1997, p. 6) e indirizzato verso l'uso di una «lingua media e colloquiale», che per lo scrittore risulterebbe innaturale. Camilleri, infatti, avverte una più autentica e istintiva intimità con il linguaggio misto di italiano e dialetto, che coincide con quello praticato oralmente nel quotidiano, all'interno del suo nucleo familiare a Porto Empedocle: una lingua considerata viva, non «imbalsamata» come l'italiano, e anche più «funzionale» a narrare in modo «vivido e coinvolgente» le storie di Montalbano (cfr. Matt, 2020, p. 44).

La tipologia di *code mixing* e *switching* adoperato da Camilleri è stato identificato da Jana Vizmuller-Zocco (2007, p. 6) con il termine di «synglossia», una definizione che risulta applicabile alla scrittura camilleriana in virtù della sua natura prettamente dialogica.²⁴⁰ Il termine *dialogico* va doppiamente inteso: da un lato, attiene all'ingente quantità di sezioni dialogate nei romanzi di Montalbano, che danno immediatamente voce ai personaggi; dall'altro, fa riferimento al dialogo diretto che i gialli camilleriani instaurano con il lettore, il quale viene personalmente coinvolto nella narrazione proprio da una lingua che, per poter essere decifrata, richiede un suo impegno attivo.

La natura dialogica dei polizieschi di Camilleri è difatti connessa in modo particolare all'uso del dialetto; non a caso, le parole *dialetto* e *dialogo* condividono la stessa etimologia: entrambe derivano dal greco *diàlektos*, termine che significa «colloquio, [...] modo di parlare, parlata» (Comune, 2013, p. 28). Ed è proprio attraverso la «parlata», gli usi linguistici e il modo di esprimersi che si realizza la caratterizzazione dei diversi tipi umani nei romanzi di Montalbano. La lingua situa le storie narrate in uno spazio umano e geografico ben preciso, quello siciliano, e, per tali motivi, si configura come il più efficace vettore di una mediterranea «identità plurale» all'interno della narrazione (Comune, 2013, p. 27).

Come ha notato Mauro Novelli (2002, p. LXVIII):

La scrittura di Camilleri mostra quante scintille possano tuttora scaturire da un urto tra italiano e *patois* che non ha alcuna intenzione di abdicare alla verosimiglianza. Né si tratta di un caso

²⁴⁰ Il termine era già stato introdotto dalla stessa studiosa (cfr. Vizmuller-Zocco, 2004b), su suggerimento – per sua stessa ammissione – del prof. Robert Fisher (York University).

isolato: ibridi variopinti movimentano le storie di molti autori che hanno puntato la torcia sul passato o sugli enigmi dei bassifondi sociali, magari allacciando le due opposizioni. La declinazione italiana del giallo [...] mediterraneo, da Ferrandino a Fois, prova come il profondo rinnovamento del genere passi in primo luogo attraverso lo stile, che nel perdere il consueto nitore si inquadra chiaramente in un panorama a grandangolo che comprende – a parte Vigàta – [...] la Marsiglia di Jean Claude Izzo, l'Atene di Petros Markaris, la Casablanca di Driss Chraïbi, la Barcellona di Manuel Vázquez Montalbán, l'Algeri di Yasmina Khadra [...]. A conti fatti, Camilleri è forse il campione più appariscente del ritorno di una stagione in cui – nonostante le ricorrenti profezie avverse – la letteratura può ancora affidare alla lingua potenti connotazioni geografiche e sociali, ricavando successi impensati dalla rinuncia a un paesaggio verbale familiare alla maggioranza dei lettori.

Questo “democratico” *code-mixing* (cfr. Vizmuller-Zocco, 2007, p. 6), questa ibridazione tra lingua e dialetto è ormai divenuto il marchio di fabbrica della prosa camilleriana: le conferisce un respiro e un ritmo orale e, per di più, rende credibili contesti situazionali e personaggi, perché rispecchia «l'esperienza quotidiana di gran parte dei parlanti italiani» (Antonelli, 2019, p. 31).²⁴¹

La fitta casistica di microstorie che compaginano i romanzi di Montalbano è narrata attraverso un lessico che Nino Borsellino (2002, p. XV) ha definito «familiare e locale». Il punto di partenza per la costruzione della lingua letteraria di Camilleri è rappresentato dai vocaboli e dalle consuetudini linguistiche della città natale dello scrittore, Porto Empedocle, e, ancora più precisamente, dai codici linguistici in uso all'interno del suo nucleo familiare. Nel microcosmo della cittadina immaginaria di Vigàta, si adoperava il «linguaggio della tribù»,²⁴² misto di italiano e dialetto, che non soltanto risulta *famigliare* all'autore Camilleri (perché è quello casalingo, che egli adoperava con i suoi parenti all'interno delle mura domestiche), ma si rivela capace di rendere *familiare* anche la figura di Montalbano agli occhi della gente con cui viene a contatto, attivando un meccanismo di comprensione e riconoscimento reciproco tra il commissario e i personaggi (di diversissima estrazione sociale) con i quali egli interagisce.

Certo, è innegabile che la lingua di Catarella, come quella di Adelina, sia stata costruita ad arte da Camilleri; eppure, come ha acutamente notato Mauro Novelli (2002, p. C), non si tratta (soltanto) di «esagerazioni, [di] pitture compiaciute di una Sicilia posticcia». L'iperpigmentazione del linguaggio di questi personaggi, infatti, risponde semmai a istanze di carattere iperrealistico, ma non può dirsi implausibile nel contesto sociolinguistico reale della Sicilia. Lo dimostra «il manipolo di lettere dell'inafferrabile capomafia Bernardo Provenzano, scritte in un italiano rappezzato da fare invidia a Catarella» (Novelli, 2002, p. C). La cifra orale e colloquiale rappresenta il vero tratto

²⁴¹ Giuseppe Antonelli (2019, p. 31) sottolinea che la voce «*babbiare*», entrata nell'uso dei parlanti italiani proprio attraverso i romanzi di Montalbano, è stata lemmatizzata nel 2016 all'interno del vocabolario Zingarelli.

²⁴² L'espressione compare già in Camilleri, 1983, p. 252, ma viene ripreso dallo scrittore nell'intervista rilasciata a Ugo Ronfani per «Il Resto del Carlino», 01/09/1999 (cfr. http://www.vigata.org/rassegna_stamp/1999/Archivio/Int34_Cam_set1999_Carl.htm).

distintivo della scrittura camilleriana, la cui potenza espressiva va rintracciata nella creazione di un «sistema linguistico di compromesso, instabile, dagli spessori differenti» (Novelli, 2002, p. LXXXV).

Diversamente dalle esperienze di altri narratori espressivisti del Novecento, interessati a coniare parole nuove e a porle in risalto, la capacità inventiva di Camilleri non si sviluppa in direzione onomatopica e il vocabolario dei romanzi di Montalbano non è stato creato *ex novo* dall'autore.²⁴³ Si tratta, semmai, di un meticoloso dragaggio di parole provenienti dal suo personale e «prodigioso archivio di memoria» (Marci, 2018b, p. 85): anche i termini apparentemente inesistenti, poiché non attestati nei lessici siciliani, sono in realtà il lascito di abitudini linguistiche quotidiane, proprie del nucleo familiare di Camilleri, al cui serbatoio egli attinge per rivitalizzare la propria scrittura. A conti fatti, l'estro creativo dello scrittore si è manifestato perlopiù nel progressivo «rinsaldamento fonomorfológico di quell'“invenzione” linguistica che è il vigatése» (Nigro, 2020, p. 281): in questo senso è possibile affermare che il linguaggio dei romanzi di Montalbano è allo stesso tempo «reale e reinventato dall'esuberante estrosità verbale dell'autore» (Coletti, 2001, p. 10). A proposito della reinvenzione linguistica operata da Camilleri nel corso del tempo, appare emblematica una variante emersa dal confronto tra le due redazioni dell'ultimo romanzo del ciclo di Montalbano, *Riccardino*. Se, nella versione del 2005, il vigatése viene definito «lingua bastarda», in quella del 2016, diventa «lingua 'nvintata» (cfr. *Riccardino*, p. 9). La lingua camilleriana, insomma, sembra aver subito una metamorfosi: dal coincidere col «“parlato” quotidiano di casa», «si è mossa verso un [...] ibrido centauresco: verso un sistema unitario siculoitaliano, e fantastico» (Nigro, 2020, p. 282).

Ma, come si diceva, il vigatése è anche una lingua della realtà: la realtà inventata, ma concretissima, della provincia siciliana di Vigàta, che «esiste, e linguisticamente si evolve» (*ibid.*) e varia, all'interno del microcosmo narrativo camilleriano. Un'oscillazione che interessa il livello diatopico, con l'uso di varietà diverse del dialetto (il quale non sempre coincide col siciliano empedoclineo); il livello diastratico e diafasico, rispettivamente con le numerose fluttuazioni che dipendono dallo *status* socioculturale dei personaggi e con i contesti comunicativi all'interno dei quali essi si trovano ad agire; e infine il livello diacronico, con la mistione di «forme innovative e altre conservative» (Matt, 2020, p. 59), queste ultime utili a rendere vitale e vigorosa la memoria «di ambienti, tipi umani, usanze che appartengono [...] alla quotidianità delle persone comuni» (*ibid.*), ovvero di quello spazio, geografico e antropologico, che è la Sicilia.

Approfondendo il discorso sulle strategie di fusione e alternanza tra lingua e dialetto nei gialli camilleriani, Ala-Risku (2014, p. 293) ha sottolineato che non solo esse sono talmente eterogenee da rispecchiare i «vari gradi del contatto linguistico», ma che l'insieme di questi gradi costituisce:

²⁴³ Come ha notato Iride Valenti (2014, p. 242), infatti: «In nessun modo è possibile parlare di creatività linguistica in senso onomatopico» nelle opere di Camilleri.

un *continuum* che va dalle singole inserzioni dialettali incassate nella struttura dell'italiano alla commutazione interfrasale (*code-switching*), a quella intrafrasale (*code-mixing*) e fino all'ibridazione di elementi italiani e dialettali all'interno di una parola.

Da questa peculiarità della componente linguistica camilleriana, deriva il 'paradosso' del successo dei romanzi di Montalbano; i quali peraltro, al di là di ogni disfattistico pronostico, sono stati capaci di esplicare un ruolo di diffusione del dialetto siciliano, ormai noto anche oltre i confini della regione e della nazione.²⁴⁴ L'ibridazione tra italiano e siciliano nella lingua di Camilleri può osservarsi sia a livello microscopico, sia a livello macroscopico. Nella prima casistica rientrano i campioni di fusione tra lingua e dialetto, ovvero tutti quei vocaboli in cui, su una base lessicale dialettale, si innesta un morfema italiano. La seconda casistica, invece, riguarda l'alternanza generale tra parole (o espressioni) dialettali, regionali e italiane, che permea tutti i contesti comunicativi («il parlato, il pensato e lo scritto», ma anche il narrato: cfr. Borsellino 2002, p. XXV) rappresentati nei romanzi di Montalbano. Dal quadro che emerge, questa compagine linguistica meticciosa si configura come compatta, uniforme, e allo stesso tempo malleabile, capace di adattarsi all'allestimento romanzesco di diversi registri stilistici, dal colloquiale, all'informale, al popolare, fino al «burocratico, cancelleresco pedantesco, o soltanto individuale, con relativa messa in atto di vezzi lessicali, circonlocuzioni, enfattizzazioni sintattiche e timbriche che valgono per lo più come blasoni caricaturali» (Borsellino, 2002, pp. XXV-XXVI).

Analizzando la lingua di Camilleri (tanto dal punto di vista diacronico, all'interno dei singoli romanzi di Montalbano, quanto da quello sincronico, a partire dal primo poliziesco della serie, fino all'ultimo), ci si accorge che essa è sottoposta a una notevole «escursione» (Borsellino, 2002, p. 30). Nell'arco di uno stesso libro, il grado di creolizzazione della lingua varia notevolmente sia in funzione dell'estrazione sociale dei personaggi (dunque, in diastratia), sia in relazione al contesto in cui avviene la comunicazione (quindi in diafasia), scalando tutti i gradini del *continuum* linguistico.

La connotazione diatopicamente marcata dei personaggi può farsi risalire, come ha notato Ala-Risku (2016, p. 170), all'esigenza di un autore mistilingue di costruire le loro «identità

²⁴⁴ La serie poliziesca di Camilleri, inoltre, ha esercitato una influenza notevole sulle letterature dei luoghi in cui si è affermata, da quella francese a quella lituana, da quella polacca a quella turca a quella statunitense. I traduttori dei romanzi, infatti, sulle orme di Camilleri, hanno optato per la scelta di dialetti locali esistenti nelle diverse regioni dei loro Paesi di appartenenza, creando un proprio vocabolario, informale e sagace, a imitazione di quello camilleriano. Un caso singolare, e perciò degno di nota, è quello delle traduzioni in lingua tedesca a opera di Mose Khan. Nei testi pubblicati in Germania, il traduttore ha deciso di mantenere il dialetto siciliano, ritenuto più adatto, rispetto a qualsiasi altra parlata locale tedescofona, a veicolare e restituire ai lettori quel particolare senso di identità mediterranea che egli considera, con buona ragione, la cifra caratteristica dei romanzi di Montalbano. Per il traduttore, infatti, «non era concepibile l'uso dei dialetti, come il bavarese, usato nel sud della Germania», perché «non avrebbe reso la mediterraneità del linguaggio»: «“Non c'è bisogno di alterare il linguaggio, perché le storie e l'ambientazione sono chiare di per sé”, dice Kahn, “così come la funzione del dialetto» (cfr. Lombardi, 2003, pp. 46-56).

linguistiche».²⁴⁵ Una costruzione che transita anche attraverso il modo e la lingua con cui il narratore o altre figure si riferiscono a un certo personaggio, oppure attraverso la delineazione di «(auto)biografie linguistiche» – corpose quando riguardano i personaggi principali, più stilizzate nel caso di comparse, specie se di provenienza geografica diversa rispetto al mondo rappresentato.²⁴⁶ Variegata, infatti, è anche la «fenomenologia linguistica dei forestieri» (Novelli, 2002, p. XCIV), la quale si articola in forme diverse, dal milanese dell'agente Balassone nel romanzo *Il cane di terracotta* (p. 107), all'italiano parlato dalla fidanzata ligure di Montalbano. Nel caso di Livia, la donna manifesta energicamente la propria insofferenza nei confronti del dialetto siciliano, che le risulta incomprensibile, ma che Montalbano non di rado intercala nelle loro conversazioni: lo 'scontro' tra i due codici, in questo caso, può leggersi come il riflesso di una latente incomunicabilità presente nella loro relazione, che esplode sul piano linguistico proprio perché è la lingua a fare da detonatore. A ciò si aggiunga che il conflitto tra italiano e siciliano, oltre a riflettere le dinamiche relazionali tra i due personaggi, è sintomo di una frizione tra mondi culturali e antropologici diversi, il Nord e il Sud dell'Italia.²⁴⁷ Al contrario, quando i due codici, anziché scontrarsi, si sovrappongono,

²⁴⁵ Esigenza che corrisponderebbe alla cosiddetta «motivazione *composizionale* di Grutman». «La motivazione composizionale è descritta da Grutman ricorrendo a *Guerra e pace* (1863-1869) di Lev Tolstoj, un'opera plurilingue famosa per la rappresentazione realistica dei personaggi e del loro modo di parlare, a cui si sono dedicati sia i sociolinguisti sia gli studiosi di letteratura. Infatti, «*le lecteur est apparemment invité à décoder la présence de la langue étrangère à l'aide d'un protocole de type réaliste*», ma la funzione dell'uso consistente della lingua francese accanto al russo si spiega in modo più convincente con la motivazione composizionale. Certo, l'uso del francese o la frequente commutazione franco-russa riflettono le pratiche plurilingui reali [circolanti presso] l'aristocrazia russa del primo Ottocento. Il francese non si limita a dare un tocco di "colore locale" o a soddisfare l'esigenza di verosimiglianza. Come osserva Grutman, un gran numero di elementi alloglotti – parole, ma anche sintagmi, frasi e unità maggiori – costellano tutta l'opera [di Tolstoj]. La quantità di passaggi francesi, così come la loro dimensione intra e interfrasale, dà al romanzo una forte impronta plurilingue [...]. D'altronde, la resa dei dialoghi che vedono coinvolti personaggi bilingui nel romanzo di Tolstoj non è una costante: variano il francese, il russo e il *code-switching* tra le due lingue. In più, le parole dei personaggi non russofoni possono essere riportate anche "in traduzione" (per esempio Napoleone in russo). Ecco perché le scelte linguistiche [...] dell'autore sembrano rispondere a un criterio funzionale, relativo alla composizione e alla focalizzazione. Insieme alla variazione linguistica varia anche la distanza diegetica: ora il narratore riporta in modo distaccato le parole francesi dei personaggi, ora le accorpa nella narrazione in russo attraverso vari gradi di discorso indiretto libero o monologo interiore [...]. La scelta tra le due lingue da parte di un personaggio bilingue può anche avere funzioni discorsive o emotive, per esempio indirizzare le proprie parole a un interlocutore piuttosto che a un altro, o esprimere il cambiamento di atteggiamento, come nel caso del francofilo principe Andrej Bolkonskij, che dopo la sconfitta dei russi e sul punto di morire, riflette in russo, e non in francese, sulla perdita di prestigio di Napoleone ai suoi occhi. Infine, i numerosi commenti metalinguistici contenuti nel romanzo e riferiti alla competenza o preferenza linguistica hanno un ruolo importante nella costruzione dei personaggi» (Ala-Risku, 2016, p. 38).

²⁴⁶ Sebbene, diversamente da quello che accade nei romanzi storici, nel ciclo di Montalbano l'inserimento di dialetti diversi dal siciliano non sia molto frequente, Camilleri non si esime dal far intervenire il protagonista per commentare gli usi linguistici non marcati di alcuni personaggi. Ciò accade, ad esempio, nel romanzo *La forma dell'acqua* (p. 43), nel quale il commissario descrive la voce del figlio della vittima, l'ingegnere Luparello "junior", come «educata, civilissima, nessuna inflessione dialettale», ribadendo l'osservazione più avanti (FA, p. 112), quando afferma che l'uomo «parlava senza inflessione dialettale»; e ancora, nella *Pazienza del ragno* (p. 78), Montalbano non può fare a meno di notare che uno dei sequestratori parla un «perfetto italiano. Senza inflessioni dialettali». Al commissario non sfuggono neanche gli «errori di parlanti non nativi, specialmente della svedese Ingrid Sjostrom» (Ala-Risku, 2016, p. 229).

²⁴⁷ Un identico meccanismo oppositivo, stavolta di segno "impegnato", si realizza quando il dialetto (o l'italiano regionale) entra in contatto con il burocratese. Il primo, naturale, genuino, veritiero, si configura come la lingua depositaria della verità, in netto contrasto con quella menzognera, fasulla e ampollosa del potere.

generando equivoci e dando il via alla commedia dello «*scangio verbale*» (Novelli, 2002, p. XCIC), si ottengono effetti di esilarante ilarità.

Il «principe indiscusso dello *scangio verbale*» (*ibid.*) è, ovviamente, l'agente Agatino Catarella, il cui linguaggio si presenta come un delirante turbinio di vocaboli dialettali, malapropismi e burocratismi alterati. Nessun altro personaggio può competere con una siffatta deviazione linguistica, tranne la «*cammarera*» Adelina, che pure si esprime nella lingua «di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia la lingua nazionale» (Berruto, 1970, p. 49). Come chiarisce Mariantonio Cerrato (2018, p. 89), riferendosi a Catarella:

Coloro che hanno come madrelingua il dialetto e non hanno dimestichezza con la lingua italiana, quando si sforzano di parlare la lingua nazionale producono realizzazioni simili ad una interlingua, una varietà di apprendimento: morfologia semplificata, lessico povero e sovra esteso, interferenze con la lingua materna, paratassi, assenza di pianificazione, difficoltà a dominare l'architettura del discorso. La comicità di questo personaggio deriva proprio dal suo linguaggio maccheronico ricco di frasi preconfezionate, paraetimologie, cancellazione di morfemi, tautologie, accumulo di preposizioni, ecc. Inoltre, nelle sue interazioni verbali sono frequenti esempi di impiego di lessico di sottocodici – soprattutto burocratese – e di *foreign talk*.

Debora De Fazio (2019b) ha individuato alcune «espressioni-bandiera» del linguaggio di Catarella. Tra queste spicca il ricorso a un particolare tipo di paronomasia, la «figura etimologica», che vede accostati due termini che condividono la stessa radice etimologica: su tutti, valga come esempio l'ormai celeberrimo «di persona pirsonalmente». Ma sono numerosissimi i fenomeni linguistici dell'italiano popolare resi nel linguaggio di Catarella: «deformazioni», come ad esempio, nel nostro *corpus*, *Conogo* e *Conogolesi* (GT, pp. 235-236) per indicare rispettivamente lo Stato del Congo e i suoi abitanti; «metatesi», come nel caso di *distrubbo* e *distrubbatori*, rispettivamente per disturbo e disturbatori (PR, p. 88) o *Agfastan* per Afghanistan (GB, p. 145); «inserzione indebita di fonemi [...] o sillabe», come accade per la parola *crimininilologo* (GT, p. 178); «sonorizzazione del fonema iniziale», come in *giddirommi*, termine usato per indicare il CD-ROM (GT, p. 43), o di *guercie* (GB, p. 218). E ancora: «scambi di suffissi», «malapropismi», come nel caso dell'espressione *parole crucciate*, usata in riferimento al noto gioco di enigmistica (GT, p. 173); infine, veri e propri *misunderstanding*, come in una sequenza del *Giro di boa* (p. 87), nella quale Catarella definisce il corpo di un uomo morto annegato come *natante*, evidentemente ignorando che la parola, nel suo uso più comune, viene adoperata per indicare in maniera generica le imbarcazioni.

A essere bersagliato dalla vocazione deformante del “catarellese” non è soltanto l'italiano comune, ma vengono presi di mira anche il lessico relativo alle nuove tecnologie (*informaticcia*, *intronet*, sono solo alcuni degli esempi tratti dal nostro *corpus*), i termini stranieri (sebbene siano ormai entrati nell'uso dei parlanti italiani), che vengono «storpiati [...] o, più comunemente, adattati

alla fonetica locale» (De Fazio, 2019b) (come per esempio la parola *scanno*, usata per indicare lo *scanner*, e il denominale *scannare* al posto di *scannerizzare*). Inoltre, De Fazio (2019b) segnala la «personalissima morfologia verbale di Catarella», che va «dal condizionale [...] “saprebbi” [ma nel nostro *corpus* compare anche *osirebbi*] alla costruzione *stare per* + infinito resa con il gerundio»; e la presenza della particella pronominale «*ci*», che prevale su tutti gli altri pronomi riflessivi («Il nummario *ci* lo scrissi di sopra a questo pizzino», si legge per esempio nella *Voce del violino*, p. 95). Sul piano sintattico, oltre alle frequenti (e predicibili) «ripetizioni e ridondanze varie [come quella pronominale *esso/suo di lui*], dislocazioni e frasi marcate», De Fazio (2019b) evidenzia il ripetuto ricorso all'accusativo preposizionale, nel quale il complemento oggetto è retto dalla preposizione *a*: una costruzione tipica dei dialetti non solo della Sicilia, ma di tutto il Meridione d'Italia (cfr. Rohlfs, *Sintassi e formazione delle parole*, § 632).

Montalbano, invece, ha la formidabile capacità di adeguare il proprio linguaggio a quello del suo interlocutore, realizzando, così, un «buon andamento dell'interazione» (Cerrato, 2018, p. 92). L'abilità adattativa del commissario discende dal suo essere competente in entrambi i codici, italiano e siciliano, che egli padroneggia con disinvoltura, sfruttandone tutte le potenzialità espressive. Montalbano possiede un vasto repertorio linguistico che, oltre agli estremi di lingua e dialetto, ingloba tutte le varianti e gli esiti intermedi che si realizzano lungo il *continuum* linguistico. Questa versatilità gli consente di relazionarsi con una vasta gamma di tipi umani (e linguistici), scegliendo di volta in volta quale lingua parlare, a seconda del contesto comunicativo (formale o informale, lavorativo o amichevole) e dello strato sociolinguistico cui appartengono i suoi interlocutori.

Montalbano, dunque, si muove con naturalezza tanto lungo l'asse di variazione diafasico, quanto lungo quello diastratico. Interagisce con personaggi monolingui, come la sua donna, Livia; domina con scioltezza (aggiungendovi un pizzico di velato sarcasmo) il burocratese quando si trova al cospetto dei suoi superiori; ricorre all'italiano neutro in presenza di personaggi istruiti e di buona cultura, quali medici, giornalisti, o notai (come accade, ad esempio, nei romanzi il *Ladro di merendine* e *Il giro di boa*). Egli è anche capace di attuare una comunicazione efficiente con i personaggi appartenenti agli strati sociali più bassi (come contadini o pescatori, che si esprimono perlopiù in dialetto), o intermedi (la cui lingua è quella dei semicolti). Indubbiamente, l'opzione che sente più vicina, più familiare, è quella del mistilinguismo, che lo porta a *mixare* o alternare italiano e siciliano, e che egli adopera quando si rivolge ai personaggi con cui ha un rapporto confidenziale (tra cui i suoi collaboratori Fazio e Augello, i membri della squadra del commissariato, il medico legale dottor Pasquano; ma anche la maestra Vasile Cozzo, o il collega Valente, che compare nel *Ladro di merendine*).

In virtù della sua abilità nel muoversi facilmente da un polo all'altro del *continuum* linguistico, Montalbano è considerato dalla gente che popola il microcosmo vigatése uno che «quando voleva capire una cosa, la capiva», come precisa Camilleri nelle primissime pagine del romanzo che apre il ciclo, *La forma dell'acqua* (p. 12). Egli è «abile [...] nel decifrare la foresta di alfabeti della Trinacria», poiché conosce profondamente la mentalità del luogo in cui vive; una cognizione che lo rende capace persino di interpretare il “non detto”, la semiotica del linguaggio non verbale dei suoi conterranei, «orientandosi a meraviglia nell'eloquenza dei silenzi e degli sguardi» (Novelli, 2002, p. XC). Questa capacità torna utile al commissario anche per risolvere le indagini; si pensi, ad esempio, ai dialoghi che egli intavola con gli antagonisti di turno (mafiosi o corrotti che siano), che si configurano come vere e proprie tenzoni polemiche, combattute ora a colpi di velate antifone, ora di pungenti ed esplicite battute.

Uno spiccato tratto ‘escursionistico’ si rileva anche nella lingua del narratore, capace, al pari di Montalbano, di effettuare ardite discese sul versante dialettale e rapide risalite verso l'italiano, di oscillare fluentemente tra raffinati registri letterari ed espressioni colloquiali, fino a raggiungere il turpiloquio. Come il protagonista, il narratore è così bene integrato nel microcosmo della finzione narrativa, che la sua lingua si mimetizza con quella parlata dalla gente di Vigàta. Un siffatto camaleontismo del narratore si spiega innanzitutto osservando che il lessico siciliano utilizzato dalla voce narrante coincide, in massima parte, con quello dei personaggi, poiché entrambi attingono allo stesso bacino lessicale dialettale, nel quale galleggiano gli stessi vocaboli autoctoni. Voce narrante e personaggi, dunque, condividono in linea di massima lo stesso *core lexicon* dialettale, costituito da parole siciliane che vengono ripetute con cadenza frequente e regolare da Camilleri, nell'intento di agevolare (e istruire) i lettori.

Inoltre, come ha notato Sottile (2019, p. 292), non sarebbe metodologicamente corretto considerare «*indifferenziatamente*» come dialettali tutte quelle parole che non combaciano esattamente con le forme dell'italiano standard. Per analizzare la lingua letteraria di Camilleri, infatti, bisogna tenere conto della sua statutaria «eteroglossia», intesa, secondo la definizione di Iride Valenti (2014, p. 237), come l'«interferenza composita del dialetto o di altri codici sull'italiano».²⁴⁸ Come

²⁴⁸ «Il termine eteroglossia denota l'uso simultaneo di diversi tipi di discorso o di altri segni, la tensione che si crea fra essi e la relazione [...] che intrattengono all'interno di un testo. Il termine fu coniato da Michail Bachtin (dalle radici greche che significano “altro” e “discorso”: *etero-* + *gloss-* + *ia*), il quale lo utilizzò nelle sue ricerche di teoria del romanzo scritte nel periodo 1934-1935, ed ha assunto grande importanza nei lavori antropologici e letterari dagli anni '80 in poi. Bachtin aveva tenuto conto sia delle differenze stilistiche e sociali presenti nella lingua di ogni società moderna sviluppata, sia dell'intenzione degli scrittori di ricrearle in prosa e soprattutto nel romanzo, mezzo che riusciva ad utilizzare immagini di linguaggi e stili artistici differenti [...] L'eteroglossia si oppone alla monoglossia (la preponderanza di un'unica lingua), [...] ed alla poliglossia (la coesistenza di due lingue, ad esempio dell'inglese e del francese nell'Inghilterra medievale). Anche se la lingua parlata di una società moderna può sembrare più o meno unitaria, non ci sono soltanto diversi dialetti sociali (come le variazioni dell'inglese di New York, studiate nella moderna sociolinguistica), ma anche le differenze individuali fra i parlanti. Questa peculiarità si riflette nel modo in cui uno scrittore di romanzi caratterizza ognuno dei

abbiamo tentato di dimostrare, infatti, la cifra che più significativamente caratterizza l'idioletto camilleriano è proprio l'opzione del mistilinguismo tra dialetto e italiano.

III.8 Tecniche traduttive e apparato metalinguistico nel ciclo di Montalbano

Al fine di rendere fruibile e decifrabile l'impasto linguistico da lui creato, Camilleri ha escogitato una serie di stratagemmi. Tra questi, si segnala la propensione dello scrittore a usare «parole che rispetto alle corrispondenti italiane divergono solo sul piano fonomorfologico» (Matt, 2011, p. 156). Costante è inoltre la ripetizione di alcuni “termini-sentinella”, divenuti familiari agli occhi dei lettori proprio in virtù della loro frequente occorrenza. Spiccano, infine, le tecniche traduttive, che possono prevedere la collocazione di parole dialettali all'interno di catene sinonimiche (tali da renderne comprensibile il significato grazie all'associazione con parole ben più note), oppure l'inserimento di commenti metalinguistici, glosse o vere e proprie digressioni esplicative dei termini più astrusi.

Una spiccata vocazione metalinguistica e traduttiva caratterizza le pagine dei polizieschi camilleriani, ed è spesso affidata alla voce narrante o a quella di Montalbano. In entrambi i casi, questa tendenza risponde all'intento dell'autore Camilleri di garantire la comprensione dei suoi testi ai lettori di ogni provenienza linguistica. La voce narrante interviene a commentare e sottolineare l'alternanza tra i due codici (lingua e dialetto), «trovando [...] in questo spunti per la caratterizzazione dei personaggi e soprattutto delle situazioni comunicative» (Santulli, 2017, p. 78). Oppure, attraverso glosse e digressioni metalinguistiche, chiarisce il significato di vocaboli (o intere espressioni) siciliani, esplicitandone talvolta, con gusto quasi filologico, le origini etimologiche e l'evoluzione nell'uso dei parlanti locali.

Dal canto suo, Montalbano non di rado si presenta come una sorta di «*alter ego* del narratore» (Sulis, 2017, p. 78): succede infatti che il racconto procede seguendo il flusso di coscienza del protagonista, la cui «voce interna commenta e traduce il dialetto» usato dai suoi interlocutori (Ala-Risku, 2016, p. 210). In questi casi, Camilleri sfrutta una tecnica traduttiva extradiologica, la quale prevede che la traduzione dei termini siciliani avvenga al livello dei pensieri e delle riflessioni del protagonista. Altre volte, però, lo scrittore ricorre a una «tecnica traduttiva intradiologica» (*ibid.*), che coinvolge direttamente il commissario. Come si evince dal prefisso *intra-*, questo tipo di traduzione si realizza in seno ai dialoghi di Montalbano con altri personaggi: il protagonista, infatti, esplicita il significato delle parole dialettali usate dai suoi interlocutori, ricorrendo durante il proprio turno

suoi eroi; in un romanzo infatti [...] ognuno degli eroi può avere la sua sfera stilistica. Un caso rappresentativo di eteroglossia è presente nell'uso ironico delle forme linguistiche» (Ivanov, 2002, p. 107).

conversazionale ai corrispondenti termini in italiano. Il repertorio linguistico delle altre figure che animano l'universo di Vigàta è più circoscritto, e finalizzato perlopiù alla loro caratterizzazione. Tuttavia, è bene sottolineare, come afferma Santulli (2017, p. 79), che «ciò non vuol dire che la maggioranza dei personaggi sia monolingue (e anzi i monolingue sono piuttosto eccezioni)»: piuttosto, «l'alternanza tra lingua e dialetto [che essi realizzano] è fundamentalmente istintiva [e, diversamente da quanto accade nel caso di Montalbano,] non corrisponde a un preciso intento comunicativo».

L'impiego di strategie traduttive intratestuali all'interno di opere letterarie fornisce alcune informazioni utili sull'autore. Innanzitutto, è indice della sua ferma volontà di aderire, nei suoi testi, a un'opzione linguistica plurilingue; inoltre, è utile a comprendere quali sono state le «ipotesi fatte [dall'autore] sulla competenza dei [suoi potenziali] lettori» (Ala-Risku, 2016, p. 97). Per quanto riguarda le funzioni che un sistema di traduzione può svolgere, dal punto di vista del ricevente (ovvero il lettore, monolingue o comunque non competente in uno o più codici linguistici adoperati dall'autore), esso costituisce una sorta di paracadute, una forma di appiglio a cui aggrapparsi, onde evitare di annegare nel '*mare magnum*' di un testo plurilingue. Sul versante opposto, quello dell'emittente, lo scrittore è più libero di assecondare le proprie tendenze linguistiche, senza correre il rischio di spaventare o sfiduciare il lettore.

È bene chiarire che la traduzione intratestuale realizzata nella finzione narrativa è intimamente connessa agli usi reali dei parlanti, che vedono spesso verificarsi casi di commutazione di codice nella comunicazione orale. Traduzione intratestuale e oralità, dunque, sono legate da un vincolo molto stretto; ma i due meccanismi si differenziano perché, mentre nel parlato quotidiano la commutazione di codice si realizza, spesso con spontaneità e naturalezza, tra due parlanti che hanno uguale padronanza di due (o più) codici linguistici, in letteratura, il testo scritto si rivolge a lettori presumibilmente monolingui, o comunque scarsamente competenti in qualcuna delle lingue adoperate dall'autore. E poiché, come abbiamo sottolineato in precedenza, è impossibile che nello scritto – privo delle condizioni reali di una comunicazione orale – si riesca a riprodurre con esattezza il parlato, il ricorso alla traduzione intratestuale costituisce un metodo valido sia per tentare di colmare, in seno alla finzione narrativa, questo *gap* strutturale, sia per provare a riprodurre in forma scritta i concreti meccanismi dell'oralità.

Esistono diverse tipologie di traduzione intratestuale, a cui corrispondono altrettante forme che la traduzione assume sulla pagina scritta. Siamo di fronte a una «traduzione letterale», ad esempio, quando ci troviamo in presenza di una «glossa, che segue la parola da tradurre, ed è legata a essa attraverso [...] congiunzioni» o segni di interpunzione. La «traduzione non letterale», invece, è realizzata attraverso «parafrasi, spiegazioni e circonlocuzioni, talvolta estese, di elementi alloglotti».

Esiste, infine, la «traduzione contestuale», il cosiddetto «*cushioning*» (in inglese, letteralmente, *ammortizzazione*), che è un «meccanismo più sottile, attraverso il quale il significato viene fornito sfruttando la struttura del testo letterario, la trama o il contesto generale»: questa tipologia di traduzione usufruisce della «contrapposizione tra due battute di un dialogo, [dell'] enumerazione di vocaboli provenienti da entrambe le lingue e appartenenti allo stesso campo semantico», ma può anche «apparire [...] sotto forma di precisazione fornita da un personaggio o dal narratore» (Ala-Risku, 2016, pp. 98-99).²⁴⁹

Camilleri ricorre a tutte le tipologie di traduzione intratestuale appena descritte.²⁵⁰ Talvolta, parole dialettali e parole italiane si trovano affiancate nel testo, legate da connettivi logici che ne esplicitano il nesso.²⁵¹ Altre volte, invece, il narratore fornisce una spiegazione dettagliata dei termini siciliani attraverso una glossa più articolata, che va oltre la pura «definizione lessicografica» (Santulli, 2017, p. 83) e offre elementi utili per decifrare l'universo siciliano, oppure per delineare il carattere dei personaggi.²⁵² Tuttavia, va segnalato che, pur non disdegnando le prime due tipologie di traduzione intratestuale, è al *cushioning* che Camilleri ricorre più frequentemente per rendere chiaro il significato di alcune parole che potrebbero risultare oscure ai lettori non siciliani.

Per definire tale strategia traduttiva, Stefano Guerriero (2001, p. 222) ha parlato di «glosse intradialogiche», mentre Giovanni Capecchi (2000, p. 97) di «dialoghi linguistici». Alla realizzazione di un dialogo linguistico contribuisce spesso, come già accennato, anche la presenza di personaggi estranei all'isola (fra i quali spicca quello di Livia).²⁵³ In ogni caso, indipendentemente dalla forma

²⁴⁹ Come specifica Ala-Risku (2016, p. 99), la definizione di «*cushioning*» si deve a Callahan (2004, pp. 106-108).

²⁵⁰ Sulle strategie traduttive utilizzate da Camilleri cfr. anche Vizmulder-Zocco, 2010, pp. 115-130; Santulli, 2017, pp. 76-78.

²⁵¹ Si vedano, a puro titolo esemplificativo, i seguenti casi di traduzioni letterali tratti dai romanzi del corpus: «uno scialo, una festa» (FA, p. 12), «zara zabara per dirla in dialetto o *mutatis mutandis* per dirla in latino» (FA, p. 86); «Attuppateddri, cioè quelle piccole chiocciole marrone chiaro» (CT, p. 189), «Il sciauro del pesce frisco si mescolava a quello dei mandarini, delle interiora d'agnello bollite e cosparse di caciocavallo, la cosiddetta mèusa» (CT, p. 192); «Allo scecco, all'asino» (LM, p. 211); «Gli piaceva il sciauro, l'odore» (GT, p. 17), «Era restata schetta, non aveva mai voluto maritarsi» (GT, p. 223).

²⁵² Di seguito riportiamo alcuni esempi di traduzioni non letterali, anche di lingue diverse dal dialetto siciliano: «“Ora mi metto a tambasiare” pensò appena arrivato a casa. Tambasiare era un verbo che gli piaceva, significava mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili» (FA, p. 166), «Si voleva accuttufare. Altro verbo che gli piaceva, significava tanto essere preso a legnate quanto allontanarsi dal consorzio civile» (FA, p. 167); «“Ti ho portato la petrafèrnula”. Era un dolce oramai difficile a trovarsi, a Montalbano piaceva molto, ma chissà perché i pasticceri non lo facevano più» (CT, p. 155); «Appena sentita la traduzione, la vecchia chiaramente s'indignò. Karima poco ci mancava che fosse una “ginn”, una santa fimmina a metà strada tra la razza umana e gli angeli, mai avrebbe fatto “haram”, cose illecite, si guadagnava la vita sudando da serva, puliziando la sporcizia degli uomini» (LM, p. 70).

²⁵³ Di seguito, si riportano alcuni esempi di *cushioning*: «Veniva a significare che Ciccu, ragioniere, sarebbe stato costretto a ragionare con quintali di rifiuti che vocianti frotte di turisti, multilingue sì ma accomunati dal totale disprezzo verso la pulizia personale e pubblica, avevano lasciato dietro di loro in attesa dell'imbarco nelle giornate di sabato e domenica. E magari Pino e Saro, alla mánara, avrebbero trovato il viriviri dopo due giorni di libera uscita dei militari» (FA, p. 13); più avanti, poi, si registra una traduzione intradialogica nello scambio di battute tra Gegè e Montalbano: il primo interlocutore ricorre alla forma dialettale «scantò», tradotta qualche rigo dopo dal commissario, che usa la formula italiana «si spaventò» (FA, p. 52). Ancora: «“Cos'è una tabisca?”. Se l'erano mangiata tante volte insieme, quindi Zito gli stava tirando un salvagente. Montalbano l'agguantò. Tornato di colpo sicuro e preciso, il commissario s'addentrò in una dettagliata descrizione di quella straordinaria pizza multisapore», si legge nel *Cane di terracotta* (p. 68); nel caso seguente,

specifica che possono assumere all'interno dei romanzi di Montalbano, le traduzioni intratestuali risultano utili non soltanto a rendere comprensibile il testo, ma anche a far riflettere su «compresenza, mescolanza e alternanza dei codici utilizzati, [...] sulle situazioni di diglossia e sulle caratteristiche fonetiche, sintattiche, lessicali e pragmatiche delle diverse varietà di italiano e del dialetto» (Santulli, 2017, p. 74).

D'altronde, la pratica di commentare la lingua, di «parlare della lingua con la lingua» (*ibid.*), è notevolmente diffusa anche presso gli usi reali dei parlanti ed è stata definita da Jakobson, negli anni Sessanta, come «funzione metalinguistica». La metalingua può assumere la forma di un giudizio sulla lingua in sé, come accade quando si esprime un parere sulla «pronuncia diatopicamente connotata di un parlante in una conversazione quotidiana» (Ala-Risku, 2016, p. 109, sulla scorta di Preston, 2004, pp. 75-85); può essere sfruttata per commentare e chiarire le parole adoperate, oppure per esprimere una valutazione “sociale” sulla lingua usata da un parlante (per esempio, «nel contesto italiano, sui dialetti meridionali»: Ala-Risku, 2016, p. 109).

La riflessione metalinguistica in ambito letterario riunisce tutti e tre gli aspetti finora menzionati: lo scrittore, infatti, può fornire dettagli sul carattere dei vari personaggi e sottolineare le differenze tra di essi, commentando il modo in cui si esprimono; può fornire delucidazioni sui termini più enigmatici; e, infine, può sottolineare il valore (alto o basso) socialmente attribuito alle diverse varietà linguistiche che compaiono nel testo. Il punto di tangenza tra questi diversi usi della metalingua nella narrativa contemporanea si rintraccia nel fatto che ad essa gli scrittori hanno attribuito il compito di veicolare istanze «di rivendicazione linguistico-identitaria» (Ala-Risku, 2016, p. 110). La ribalta del dialetto in letteratura, infatti, è stata accompagnata da un parallelo interesse metalinguistico da parte dei prosatori contemporanei, finalizzato a ricalcare l'opposizione tra italiano e dialetti, a rendere verosimile l'ambiente rappresentato, a «caratterizzare i personaggi, la loro

invece, il significato dei termini dialettali è intelligibile in virtù del loro inserimento in una catena sinonimica che comprende anche termini italiani: con «la Jeep prestata dalla ditta Vinti piena di pale, zappuna, picuna, vanghe, [Montalbano e gli agenti del commissariato] parevano braccianti che si andavano a guadagnare la iurnata, travagliando la terra» (CT, p. 88). Lo stesso accade nella sequenza relativa alle chioccioline: «Ai loro piedi strisciavano centinaia di chioccioline delle specie più diverse, vignarole, attupateddri, vavaluci, scataddrizzi, crastuna» (CT, p. 129), e in un'altra, nella quale viene descritto uno stato d'animo di nervosismo: «Eravamo addiventati tutti nirbùsi, sconoscenti, sciarrèri, bastava un niente a fare nascere una lite, avevamo i nervi scossi» (CT, p. 138). Sempre nel *Cane di terracotta* (p. 93), poi, si registra un'altra traduzione intradialogica, realizzata all'interno di una conversazione tra Montalbano e il questore Burlando: «“Il pavimento è stato ricavato con una decina di farlacche inchiodate l'una all'altra e posate sulla terra nuda”. “Cosa sono queste farlacche?” spiò il questore. “Non mi viene la parola italiana. Diciamo che sono assi di legno molto spesse”. In un altro caso, invece, la traduzione scaturisce da un dialogo tra Montalbano e Livìa: «“Don Cesarino, se ne stava assittato darrè il bancone, anche quello accuratamente vacante di tutto e riceveva i clienti”», spiega il commissario alla fidanzata; la quale risponde: «Se gli scaffali erano vuoti!», traducendo per il lettore la parola dialettale «vacante» (CT, p. 192). Ed ecco un altro esempio, sempre tratto dal *Cane di terracotta* (p. 187), nel quale Montalbano tenta di interpretare a sua volta il senso di un bigliettino lasciatogli da Adelina, ma a tradurre l'espressione è il narratore: «“Il prigattere mà dito chi lo deve tiniri leggio. Adellina”. Il biglietto della cammarera stava sul tavolo di cucina e Montalbano s'affrettò a controllare cosa la criata intendesse per tenerlo leggero».

competenza [linguistica] e lo *status* socioeconomico, per evocare molteplici connotazioni connesse all'uso del dialetto nella società» (ivi, p. 111).

Nei romanzi del ciclo di Montalbano, l'inserimento di un vasto sistema di note metalinguistiche è funzionale all'intento di Camilleri di definire con minuzia di dettagli lo spazio (geofisico, culturale e antropologico) siciliano e mediterraneo, in cui sono ambientate le storie del commissario, usando come 'espediente' proprio il dialetto. Basti pensare ai frequenti inserimenti di vocaboli dialettali di "area culinaria", dai quali prendono le mosse le precisissime digressioni sul cibo e sulla cultura mangereccia sicula; oppure ai proverbi e ai motti, manifestazioni del bagaglio socio-antropologico e della tradizione orale degli isolani. Le espressioni paremiologiche incastonate nel narrato camilleriano possono trovarsi in forma non adattata, segnata dal virgolettato, ma spesso sono accompagnate da note metalinguistiche che ne approfondiscono il significato. Queste ultime sono certamente funzionali a provocare una *percezione* dell'oralità, però, non di rado, svolgono un ruolo attivo anche nello scioglimento dell'intreccio, come accade nel romanzo *La pazienza del ragno*.

Qui, infatti, la soluzione al caso sul quale sta lavorando viene suggerita a Montalbano proprio dalla reminiscenza di una massima popolare, pronunciata – immancabilmente in dialetto – dalla domestica Adelina (cfr. PR, p. 235).²⁵⁴ Non è raro, inoltre, che le note metalinguistiche siano anche funzionali a inquadrare i personaggi, i quali vengono giudicati dal commissario proprio in funzione dei loro usi linguistici. Ascoltando, ad esempio, la voce del figlio del defunto Luparello, Montalbano non può fare a meno di notare la «voce educata, civilissima, [senza] nessuna inflessione dialettale» dell'uomo (FA, p. 46); e anche il personaggio di Ingrid viene descritto inizialmente proprio attraverso il differente uso che la donna e il protagonista fanno di un elemento del discorso, i pronomi: «“Un poliziotto! Che vuoi da me?”. Aveva mantenuto il tu, magari se sapeva che stava parlando con una persona che non conosceva. Montalbano decise di restare al lei» (FA, p. 110). L'orientamento sessuale di Luparello, poi, viene inquadrato attraverso una conversazione di stampo metalinguistico tra il commissario e il questore, cui segue anche un commento del narratore sugli usi della lingua da parte del protagonista:

«Le dico subito che un'eventuale indagine sulla persona che era con l'ingegnere presenterebbe molte difficoltà, perché Luparello era ambidestro».

«Che significa, mi scusi? Ambidestro, al mio paese viene a dire che uno sa usare indifferentemente tanto l'arto destro quanto il sinistro, mano o piede che sia».

«Impropriamente si dice anche di chi usa andare indifferentemente tanto con un uomo quanto con una donna».

Serissimi, parevano due professori che stessero compilando un nuovo vocabolario (FA, p. 174).

²⁵⁴ Ma, come nota Ala-Risku (2016, p. 154), «si allude alla soluzione del caso anche con un altro proverbio», riportato poche pagine prima (cfr. PR, p. 152).

Inoltre, sempre da una conversazione di carattere metalinguistico tra Montalbano e Burlando apprendiamo che quello del commissario è un «italiano bastardo» (CT, p. 53); la lingua dell'agente Balassone, invece, offre lo spunto per evidenziare le differenze antropologiche tra gli abitanti del nord e del sud Italia:

«De là del mur, c'è» disse sibillamente Balassone che oltre ad essere malinconico era magari mutànghero.

«Mi vuoi dire per cortesia, se non ti è troppo di peso, che c'è oltre la parete?» spiò Montalbano diventando di una pericolosa gentilezza.

«On sit voeuij».

«Vuoi usarmi la cortesia di parlare italiano?».

All'apparenza e al tono pareva un gentiluomo di corte del Settecento: Balassone ignorava che da lì a un momento, se andava avanti di quel passo, gli sarebbe arrivato un papagno da scugnargli il naso (CT, pp. 107-108).

Lo stesso accade tra il commissario e la fidanzata, che è presa da un moto di ira quando Montalbano usa il dialetto: «“Ci vuole una pazienza, con te!”. “Ma magari tu potevi addunaritinni!”. “Non mi parlare in siciliano! Sei sleale, m'avevi promesso prima di partire da Vigàta che ti saresti svuotato dei pensieri, invece continui a perderti dietro alle storie tue”» (CT, p. 237). Sempre restando nel perimetro dei rapporti tra il commissario e Livia, nel *Ladro di merendine* (p. 57) egli si interroga su quale parola usare per definirla: «Fidanzata? Gli parse cosa dell'Ottocento. Ragazza? Con l'età che si ritrovavano?»; nella *Gita a Tindari* (p. 56), invece, Montalbano ha le idee chiare sulla terminologia che Augello dovrebbe usare per riferirsi a Beba, la sua promessa sposa: «“La tua zita, no? Quella che ti vuoi maritare, non sposare come hai detto tu...” “È lo stesso”. “No, non è lo stesso, credimi”».

Inoltre, nel *Cane di terracotta* (p. 208), Montalbano commenta un biglietto lasciatogli da Livia, dal quale egli evince che la donna è furiosa nei suoi confronti: «I templi lo so che sono splendidi da quando ti conosco sono stata costretta a vederli una cinquantina di volte perciò te li puoi ficcare colonna per colonna nel posto che sai me ne vado per i fatti miei non so quando ritorno. Il biglietto di Livia trasudava raggia». E ancora, dalla lingua usata nella comunicazione epistolare tra Lisetta e la moglie del questore, si apprendono informazioni sul rapporto della ragazza e suo padre:

Lisetta, fino a un certo momento, chiamò suo padre «mio padre», da un certo giorno in poi lo chiamò sempre «quell'uomo». Questo può magari non significare niente. Un'altra volta mi disse: «quell'uomo finirà col farmi male, tanto male». Io allora pensai a un fatto di botte, di legnate, capisce? Ora mi sorge un dubbio terribile sul vero significato di quella frase (CT, p. 211).

Divertentissimo è poi il dialogo metalinguistico tra Fazio e Montalbano, presente nella *Gita a Tindari* (pp. 13-14), tutto giocato sulle onomatopее:

«Hanno ammazzato a uno. Zippete!».
 «Che viene a dire, zippete?».
 «Che gli hanno sparato».
 «No. Un colpo di pistola fa bang, uno di lupara fa wang, una raffica di mitra fa ratatatatà, una coltellata fa swiss».
 «Bang fu, dottore. Un colpo solo. In faccia».

Montalbano riflette anche sulla propria capacità camaleontica di adeguarsi al linguaggio dei burocrati, e nonostante non gli piaccia, in fin dei conti se ne compiace:

«Sissignore. Ma occorrerà molta cautela, un passo falso manderebbe in aria tutto, la posta in gioco è altissima».
 Si sentì schifato per le parole che gli stavano niscendo dalla bocca. Una raccolta di luoghi comuni, ma era il linguaggio che in quel momento rendeva. Si spiò fino a quando avrebbe potuto reggere a quella farsa. [...] Ma come gli veniva bene parlare accussi! Che avesse trovato il suo vero modo d'esprimersi? (GT, pp. 138-139).

Così, nell'*Odore della notte* (p. 70), egli è capace di intendere le intenzioni della sua interlocutrice grazie all'avverbio che la ragazza ha usato: «E la luce fu. A metterlo sull'avviso era stato quel “vanesimo” che, in presenza dei genitori all'antica, sostituiva certamente la parola “stronzo”, assai più pregnante come una volta scrivevano i critici letterari». La stessa circostanza si ripete nella *Pazienza del ragno* (p. 182), quando il mancato uso di un avverbio diventa un indizio sul caso del rapimento di Susanna:

«Stamatina l'avvocato non aviva ancora parlato in televisione e non aviva usato un avverbio che ha ripetuto parlando con noi. È stato furbo, ha detto indirettamente ai sequestratori di finirla col loro gioco».
 «Scusa» fece Minutolo completamente strammato «che avverbio ha adoperato?».
 «Inspiegabilmente».
 «E che viene a significare?».
 «Viene a significare che lui, l'avvocato, la facenna se la stava spiegando benissimo».

Strategie traduttive e metalingua, dunque, risultano estremamente utili al lettore per orientarsi e districare il “groviglio” della lingua camilleriana. Un impasto che, come abbiamo già accennato e come si evince dagli esempi tratti dai testi del *corpus* sinora riportati, Camilleri ottiene principalmente attraverso un'operazione di *code mixing* e *switching*, ovvero di alternanza o sovrapposizione di codici a livello intra- o extra-frasale.

Tanto negli usi reali quanto in quelli letterari, tale prassi conduce sempre alla creazione di una lingua inedita, che non richiede l'introduzione di neologismi o nuove espressioni. In letteratura, questo procedimento di alternanza e fusione diviene particolarmente stimolante quando i diversi codici linguistici coinvolti si presentano come elementi costitutivi della trama e dei contenuti di

un'opera letteraria. In tal modo, infatti, si assegna uno scopo, un fine, alla lingua creata, così che essa possa trascendere il livello di un manieristico esercizio di scrittura.

In questa direzione si sviluppa la creatività di Camilleri, il quale ha “inventato” un sistema linguistico inedito basandosi su un modello linguistico reale, quello della sua città e della sua regione, adatto al microcosmo raffigurato nella narrazione – anch'esso di fantasia, ma ispirato alla più concreta realtà siciliana.

III.9 Il «paesaggio verbale» e la poetica linguistica “mediterranea” di Andrea Camilleri

Alla luce del quadro finora delineato, dunque, non stupisce che, in un panorama letterario come quello dell'Italia contemporanea, nel quale risulta difficile assistere a «qualsiasi tipo di ricerca linguistica», Luigi Matt indichi come eccezione alla regola proprio la scrittura di Andrea Camilleri (Matt, 2005, p. 113), caratterizzata da un linguaggio inconfondibile. La ricetta di questo impasto linguistico è talmente composita da non consentirne una categorizzazione univoca, come dimostrano le numerose espressioni coniate per definirla, tra le quali ha riscosso particolare successo quella di «“meticciano italo-siciliano”» (cfr. Bertini Malgarini & Vignuzzi, 2018, p. 202).

Ci sembra, tuttavia, che la definizione più calzante per la lingua camilleriana sia quella fornita da Salvatore Silvano Nigro (2004a, p. XXXI), il quale ha parlato di «paesaggio verbale», di «flora linguistica», di una «giungla, tra le fresche frasche e i cespugli della quale, le parole della letteratura, italiote, meticciate o semplicemente dialettali, [...] strisciano, brulicano, si divorano». In questa “giungla” linguistica convivono dialetto, italiano regionale di Sicilia, italiano popolare e italiano burocratico, e altre varietà, che danno vita a una riuscitissima commistione. Il contrasto tra codici e varietà di lingue diverse si verifica solo in particolari contesti, e cioè quando essi risultano funzionali alla narrazione. In particolare, gli estremi opposti di italiano e dialetto rispecchiano lo scontro tra popolo e potenti, tra cittadini e Stato, tra verità e finzione: il dialetto, il *sermo humilis*, è la lingua che parte dal basso, che appartiene alla gente comune, ed è la lingua della verità, onesta e genuina; l'italiano, invece, specialmente quello “burocratizzato” e “tecnocratico”, è la lingua dei potenti, artificiosa e menzognera.

Proprio il commissario si ribella in prima persona alla lingua del potere (l'italiano burocratico, manieristico, zeppo di formule), che egli considera ingannevole e inautentica:

Paladino della legalità ‘giusta’ [...] Montalbano [...] rovescia [...] il *cliché* dell'opera dei pupi, in cui l'italiano appartiene agli eroi, il siciliano a figure malvagie o farsesche; ora è la lingua delle istituzioni lo strumento del negativo [...], in concordanza con uno stereotipo secolare della letteratura dialettale o mescidata. Il commissario, oltre a deridere con acrimonia il burocratese,

non tollera eufemismi e convenzionalità, in cui legge i segni del perbenismo borghese, che rigetta quanto e più di Maigret [...] (Novelli, 2002, p. XCIII).

L'impiego di risorse linguistiche più spontanee e genuine, come l'italiano regionale di Sicilia o il dialetto, insieme alla parallela irrisione del formalismo e della pomposità dell'italiano burocratico e della lingua del potere, sono spie stilistiche tutt'altro che astratte dell'azione di protesta e resistenza che avviene sul piano comportamentale: Montalbano sembra aver fatto propria una massima di Julio Cortázar, secondo la quale «occorre lottare contro la lingua affinché non imponga le sue formule, i suoi *cliché*, le frasi fatte».

Nella *Gita a Tindari*, ad esempio, polemizzando sulla fuorviante corrispondenza che la politica ha istituito tra le parole «esule» e «latitante», il commissario afferma che: «Oggi esule o latitante significa[no] la stessa cosa. O almeno così vogliono farci credere» (GT, p. 220). Invece, nell'*Odore della notte* (p. 40), l'aver ascoltato una frase fatta, pronunciata dal questore Bonetti-Alderighi, provoca in lui una inconsulta reazione di rabbia:

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?».

Senti 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.

Montalbano arriva a disprezzarsi quando è costretto a usare la lingua del potere, quel «tono burocratico-ufficiale che usa prescindere, per natura sò, da ogni forma d'umanità» (PR, p. 37); ma è anche consapevole che quando «si [ha] a che fare coi burocrati la meglio [è] parlare come loro» (LM, p. 36). E lo stesso gli accade quando gli capita di usare delle frasi fatte, che lo portano a scadere nella mediocrità; eppure, nel *Ladro di merendine* (p. 153), essendo poco esperto in tema di figli, e non avendo «mai parlato di bambini, doveva per forza appigliarsi alle frasi fatte». Così esclama: «Oggi sono precoci», contemporaneamente «santi[ando] per la banalità dell'osservazione». Anche nella *Pazienza del ragno* (PR, p. 135), di fronte a una sua interlocutrice che afferma «“Una madre è sempre una madre”», Montalbano si sente «tanticchia urtato per quella consunta frase fatta», e risponde bruscamente, chiedendole «“Mentre un padre qualche volta lo è e qualche volta no?”». Nell'*Odore della notte* (pp. 89-90), poi, destinataria della sua insofferenza è la fidanzata Livia, anche lei “vittima” di un lessico standardizzato e omologato:

«Livia, non irritarti, ti prego, non perdere la pazienza, ma...».

«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 dell'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».

[...] Capì 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.

In virtù di questa sua peculiarità, secondo Paolo Sorrentino (2010, p. 202), Montalbano risulterebbe «sia un “guardiano dell’ordine” per conto delle istituzioni [sia] un “guardiano del vocabolario” contro le istituzioni». ²⁵⁵

Per tali motivi, i romanzi del ciclo potrebbero iscriversi anche nel solco di una tradizione novecentesca, che, inaugurata dallo scrittore Karl Kraus con la rivista «Die Fackel», puntava il dito contro chiunque svolgesse una manovra di distorsione e falsificazione della lingua per scopi puramente personali o particolaristici. Non soltanto, allora, i vertici delle istituzioni, ma anche sedicenti operatori culturali e giornalisti riempiono le fila di questa categoria. Montalbano, in effetti, si scaglia spesso contro gli organi di stampa e contro la televisione, responsabili di una trasmissione filtrata, travisata e inesatta della verità fattuale, che da questi *mass-media* viene appiattita e banalizzata attraverso il ricorso a un linguaggio approssimativo, superficiale e stereotipato (cfr. Sorrentino, 2010, pp. 196-200). In un’ottica globale, dunque, il dialetto siciliano (e, per suo tramite, la Sicilia) diventa il paradigma di un’Italia, e forse di un mondo, che è ancora capace di opporsi ai soprusi del potere (politico, economico) e ai travisamenti dei *media*, e di lottare contro lo sradicamento delle identità locali messo in atto dalla modernità globalizzante.

In particolare, l’uso del dialetto da parte di Camilleri andrebbe considerato una sorta di metodo maieutico, mosso, come ha notato Comune (2013, pp. 30-31), da finalità educative:

È un appello, una chiamata di corresponsabilità. Con la lettura dei suoi testi si impara ad apprendere, a nominare e a trasmettere parole nuove. [...] L’utilità pedagogica è evidente: rimanere lucidi, attenti e provare il potere delle parole che rischiamo di dimenticare limitando il nostro vocabolario ai termini del linguaggio della banalità.

Nell’autore, infatti, si è rinsaldata la consapevolezza della potenziale forza didattica ed espressiva dell’uso di risorse dialettali in letteratura, concretizzatasi in una «progressiva immersione nel siciliano» all’interno dei romanzi del ciclo di Montalbano (Comune, 2013, p. 49). Nel caso di Camilleri, infatti, la particolare scelta linguistica sembra inserirsi proprio nel solco di quelle

²⁵⁵ Sorrentino (2010, p. 196) riprende il concetto di «guardiana del vocabolario» da un intervento di André Breton risalente al 1949, nel quale il poeta francese sostiene che al «*gardien du vocabulaire*» compete la missione di «vegliare perché il senso delle parole non si corrompa, denunciare senza pietà coloro che ai nostri giorni si danno per compito di falsarle, innalzarsi con forza contro il mostruoso abuso di fiducia costituito dalla propaganda di certa stampa».

«scrittur[e] memorios[e]» (Nigro, 2004a, p. XXVIII) che eleggono la memoria (culturale, linguistica, letteraria) a criterio supremo per orientarsi nel presente, e distinguere il bene dal male, il giusto dall'ingiusto (cfr. Ferracuti, 2009, p. 50).²⁵⁶

Indubbiamente, l'allontanamento dalla lingua comune e dalla norma dell'italiano standard risponde, come ha illustrato in modo esemplare Luigi Matt, a un'esigenza soggettiva dell'autore. Eppure, per Camilleri, la lingua non è un valore (e un diritto) esclusivamente individuale, bensì anche collettivo, come dimostrano le parole tratte da un suo intervento apparso nel 1999 sulla rivista «MicroMega», che riguardano il successo europeo dei suoi romanzi e la conseguente necessità di ribadire la propria fedele appartenenza a un territorio (geografico, culturale, ma soprattutto linguistico) ben preciso, quello siciliano:

A proposito dell'Europa. Ho sempre detto [...] d'essere felice che il mio costume di Arlecchino sia tagliato non più da un sarto italiano, ma da un sarto europeo. [Ma proprio per questo motivo] le radici culturali, la loro sopravvivenza, vanno garantite assai più di prima. [...] Sono convinto che la perdita dei dialetti in Italia è la perdita di una identità culturale. Il dialetto è la vera linfa della lingua. Sono le parole straniere che imbastardiscono la lingua nazionale, non le parole che dalla periferia arrivano al centro (Camilleri, 1999a, pp. 81-82).

Il dialetto, dunque, è l'«armatura» messa a disposizione dal repertorio linguistico degli italiani per fronteggiare l'omogeneizzazione (linguistica, culturale, e dunque identitaria), attiva nella società contemporanea. Inoltre, il «linguaggio della tribù» adoperato da Camilleri ha un'impronta «emozionale»: si identifica infatti con quel «codice della quotidianità» messo al bando, durante gli anni della gioventù dello scrittore, dalla politica e dalle istituzioni scolastiche. Parallelamente al freudiano «ritorno del rimosso individuale», esso potrebbe essere considerato una sorta di «ritorno del represso sociale», magistralmente descritto da Francesco Orlando come una contropinta oppositiva a quelle forme di inibizione imposte al popolo dagli eventi storici e dalle forze sociopolitiche di una nazione.

In letteratura, questa contropinta può assumere forme diverse: talvolta, si dispiega nel testo senza che lo scrittore ne sia completamente consapevole, realizzando una sorta di inconscia rivendicazione identitaria; altre volte, invece, si tratta di una rivendicazione deliberata, e rispondente

²⁵⁶ L'uso del dialetto nelle opere letterarie è un altro degli aspetti che caratterizzano la scrittura degli autori di gialli mediterranei. I polizieschi di Yasmina Khadra con protagonista il commissario Brahim Llob (incentrati sul racconto dei recentissimi atti terroristici avvenuti in Algeria, e sull'analisi delle dinamiche di corruzione serpeggianti nel tessuto politico e sociale algerino), ad esempio, sono caratterizzati da una spiccata polifonia, realizzata attraverso l'uso di lingue e registri diversi, in funzione del ceto di appartenenza dei personaggi: si va dal francese (che nei romanzi di Khadra assume il ruolo di lingua dei colti e agiati), al turpiloquio giovanile, al dialetto arabo (che è la lingua della comunicazione quotidiana). E anche il barcellonese Andreu Martín, i cui polizieschi prendono le mosse da fatti realmente accaduti in Spagna, dimostra un'attenzione particolare nei confronti della lingua letteraria: basti pensare che egli compone i propri romanzi in due lingue, il catalano (sua lingua d'origine, della quale egli tenta di conservare la naturale eterogeneità anche nella trasposizione in forma scritta) e in castigliano. Ma va ricordato che, anche nei *Malavoglia*, l'autore è «presente in una «lingua ricordata» che si libra al di sopra dei personaggi» (Nencioni, 1988, p. 12).

a un progetto ben preciso dell'autore, il cui fine è quello di (ri)affermare l'identità specifica della propria "tribù" di appartenenza. In quest'ultimo caso – stante un mutato contesto sociale, che rende il pubblico di lettori non solo più disponibile, ma addirittura desideroso di finzione letteraria –, lo scrittore "gioca" col linguaggio e con le sue risorse; e, applicando il concetto di «represso sociale» alla *forma* stessa del testo, realizza ciò che Orlando (1973, p. 54) ha definito il «ritorno del represso formale».

Camilleri, incastrando tessere linguistiche antiche con altre più moderne, ha instaurato con la lingua un rapporto ludico e ha prodotto un manufatto di ottima lavorazione (artigianale e allo stesso tempo innovativo). Così facendo, ha ingaggiato con i lettori (e specialmente con quelli non siciliani) una sfida che trascende il piano della trama poliziesca e si sposta su quello linguistico. E l'esortazione a decifrare il codice semantico del microcosmo rappresentato, quello vigatése, rende «l'impronta territoriale [...] funzionale alla comprensione delle vicende» (Novelli, 2002, p. LXXIX). Da questo processo, l'«usuale patto narrativo della *detection*» (*ibid.*), lungi dall'essere disatteso, esce rivitalizzato; anche perché Camilleri accompagna il lettore nella sua *quête*, calando la lingua in contesti tematici e paesaggistici già noti al lettore, che fungono da indizi; e, sul piano strettamente lessicale, le scelte linguistiche rappresentano, ancora una volta, degli «inviti», più che delle «barriere» (Novelli, 2002, pp. LXXXIV). Fatta eccezione per «qualche invenzione per assonanza», infatti, si registra la presenza di «un centinaio di lemmi pansiciliani ad altissima frequenza», dei «gettoni, [che] insieme a diverse locuzioni idiomatiche» risultano ben «acclimatati nell'italiano regionale», e dunque facilmente comprensibili anche per un uditorio non siciliano (Novelli, 2002, pp. LXXXIII-LXXXIV).

Sul versante lessicale, ad esempio, si rileva la commistione tra termini generici (come «*coso, fatto, roba, eccetera*»: *ibid.*), di agevole comprensione, e briosi «sbocchi dialettali concretissimi» (*ibid.*),²⁵⁷ i quali pure collaborano al raggiungimento dell'obiettivo di decifrabilità che Camilleri si è prefissato per i romanzi di Montalbano. Anzitutto, come ha rilevato Roberto Sottile (2019, p. 296), la percentuale delle parole autoctone «non supera mai il 20% dei lessemi di qualunque opera camilleriana, costituendosi, dunque, come una quantità significativa ma non particolarmente invasiva». Inoltre, alcuni termini dialettali (spesso si tratta di quelli che appartengono al *core lexicon* della produzione di Camilleri) ricorrono stabilmente nei romanzi di Montalbano. Pertanto, sebbene il

²⁵⁷ Camilleri, in effetti, è uno «scrittore di cose», come egli stesso dichiara nel dialogo con Tullio De Mauro (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 36), sulla scorta della definizione che Pirandello diede di Verga, in occasione del discorso tenuto nel 1920 per la celebrazione dell'ottantesimo compleanno dell'autore dei *Malavoglia* (cfr. Pirandello, 1960, p. 417). Più avanti, sempre nella conversazione con De Mauro, Camilleri afferma che: «La lingua non è un supporto, è cosa. Cioè tu narri una cosa, non è che stai narrando una parola, stai narrando una cosa e per narrarla adoperi certe parole e non altre. Magari fai ricorso a certe parole dialettali che quella cosa riescono a esprimerla in tutte le sue sfumature. "Que mi palabra sea la cosa misma", scrive Juan Ramón Jiménez. Questo è per me. Non è che la parola in sé, la bella parola è sufficiente, essa deve attagliarsi perfettamente alla cosa, deve diventare la cosa, essere la cosa» (Camilleri & De Mauro, 2013/2014, p. 45). Come Verga, infatti, anche egli ricorre a «una lingua di "sapore idiotico, dialettale"» (Nencioni, 1988, p. 10).

rapporto Type/Token possa risultare sfavorevole in termini di varietà lessicale, grossi benefici si ottengono proprio sul piano della comprensibilità.

Il ricorso all'idioma dialettale infatti, contrariamente al rischio paventato dagli editori che hanno rifiutato le opere di Camilleri proprio a causa della loro veste linguistica, non è sinonimo di oscurità o di difficoltà di lettura. Anzi, al progressivo aumento della percentuale di termini dialettali nei romanzi di Montalbano, corrisponde, con proporzionalità inversa, una maggiore comprensibilità della scrittura camilleriana.²⁵⁸ Difatti, la valorizzazione dell'identità locale a livello globale non è disgiunta, nell'ottica di una poetica decisamente "mediterranea", dall'intento dello scrittore di amalgamare la diversità.

Questa azione "calmierante" e armonizzante è esplicitata attraverso l'aspirazione alla medietà linguistica, a un linguaggio che si presenta, a tutti i livelli, familiare e ironico. E se, sotto questo aspetto, la posizione di Camilleri è nettamente antipodica rispetto a quella di Gadda (il quale, com'è noto, puntava invece proprio a sottolineare la coesistenza 'acrobatica', nella sua scrittura, di codici e registri linguistici eterogenei), lo scrittore siciliano, sul piano della sintassi, sembra seguire i suggerimenti che l'autore del *Pasticciaccio* forniva a chiunque avesse voluto ottenere una prosa intelligibile e scorrevole – e forse non è un caso che i consigli gaddiani riguardassero, in particolare, la stesura di un testo radiofonico, pensato, quindi, per una esposizione orale. Scriveva Gadda:

Ecco le regole generali assolute per la stesura di ogni testo radiofonico, generali cioè valide per qualunque tipo di testo radiofonico:

1. Costruire il testo con periodi brevi: non superare in alcun caso, per ogni periodo, i quattro righi dattiloscritti; attenersi, preferibilmente, alla lunghezza normale media di due rigi, nobilitando il dettato con i lucidi e auspicati gioielli dei periodi di un rigo, mezzo rigo.
2. Procedere per figurazioni paratattiche, coordinate o soggiuntive, anziché per figurazioni ipotattiche, cioè per subordinate (causali, ipotetiche, temporali, concessive) (Gadda, 1953, ora in Orlando, Martignoni & Isella, 1991, p. 1081).

Nei romanzi di Montalbano, infatti, la sintassi è asciutta, sono cautamente evitati gli accumuli proposizionali, ai quali vengono di gran lunga preferite le catene nominali: in tal modo, l'idioletto camilleriano, nonostante l'incremento della componente dialettale, risulta comprensibile alla maggioranza dei lettori, anche perché sorretto da una struttura sintattica solida e ritmata (o, potremmo dire, "oraleggiante"). Come ha affermato Librandi (2010, p. 85), «l'impasto così ottenuto riproduce per chiunque l'autentico rumore della Sicilia o, forse, più esattamente, il rumore di Vigata, del simbolo cioè di una sicilianità unitaria e positiva».

²⁵⁸ Tanto che anche Massimo Onofri (2018, pp. 175-176), riflettendo sul «futuro possibile per l'Italia letteraria nel concerto europeo», sostiene che proprio il commissario Montalbano è diventato «una specie d'ambasciatore della lingua italiana nel mondo», nonostante una lingua «connotata da una decisa dialettalità». E, sempre secondo Onofri, il fatto che «a rappresentare l'Italia nel mondo [...] sia [...] la lingua che arriva da una piccola e nobilissima patria è cosa [...] confortante».

Camilleri, dunque, almeno nei primi romanzi del ciclo di Montalbano, sembra aver voluto rinunciare ai potenziali effetti virtuosistici che sarebbero derivati da una più marcata eterogeneità del lessico dialettale. Egli, infatti, pare aver accolto le istanze di un plurilinguismo più antico e ben radicato nella tradizione letteraria italiana, quello «fecondato dalle riserve dialettali della penisola [...] e da una costante espressionistica che da Dante e Boccaccio defluisce nella tradizione del comico con tutte le sue derivazioni» (Borsellino, 2002, p. XXVI), ed è invece alquanto lontano dagli sperimentalismi (neo)avanguardistici ed elitari della produzione letteraria italiana degli anni Sessanta.

Il plurilinguismo di Camilleri è medio e accessibile, e si basa su un principio di collaborazione tra autore e lettore, tanto al livello della trama, quanto sul piano della lingua.²⁵⁹ Orientato verso una scoperta dialettalità, ha conquistato anche i lettori stranieri, d'Europa e del mondo. Il ciclo di Montalbano, insomma, deve il suo successo globale proprio a quel linguaggio 'sporco', distante da un italiano standard che esiste più nei manuali e meno nella realtà, in cui si esprime il protagonista, e che rende quest'ultimo universalmente umano e credibile. Così, dietro un'apparente azione escludente, Camilleri «lancia un inclusivo messaggio di [...] complicità a ogni lettore: “anche tu sei (o diventerai) siciliano e mi capisci”» (La Fauci, 2001, p. 161).²⁶⁰ Un messaggio di accoglienza, unione e integrazione, che reca il marchio 'concettuale' della più genuina ideologia mediterranea.

In definitiva, è possibile affermare che il ruolo attribuito al linguaggio, impiegato come mezzo di salvaguardia di istanze identitarie e di memoria, come strumento di integrazione e coinvolgimento dei lettori nelle storie narrate, come sintomo dell'evoluzione socioculturale di un luogo, paradigma non solo del Sud ma anche di un'intera nazione, può rappresentare l'ultimo tassello di un puzzle che ci consente di constatare l'effettiva aderenza dei romanzi di Montalbano al modello di giallo mediterraneo.

²⁵⁹ Sulis (2007, pp. 214-215), sulla scorta di Eco (1962, 1979), Fish (1970/1980) e Iser (1976/1987), rammenta che «la scrittura plurilingue è [...] frutto di una precisa volontà artistica, tesa [...] a sollecitare l'impegno ermeneutico del fruitore» come dimostrano i numerosi studi basati sulla «*reader response theory* [...] [i]n merito alla rivalutazione del ruolo attivo del lettore nel processo di interpretazione del testo».

²⁶⁰ Anche Verga, nei *Malavoglia*, compie un'accurata selezione lessicale, impiegando termini che «“pur richiamando il loro corrispondente siciliano, [hanno] anche una circolazione pan-italiana o pan-dialettale”», così da «“rendere il colore locale [...] in un italiano intelligibile a tutti”» (Nencioni, 1988, pp. 67, 77).

CONCLUSIONI

Giunti al termine del nostro itinerario conoscitivo all'interno dell'universo romanzesco di Camilleri, è possibile tirare le fila e avanzare alcune conclusioni. Il confronto ravvicinato con i testi inclusi nel nostro *corpus* ha consentito di mettere in luce l'imponente pluristratificazione che, oltre la superficie, sottende la scrittura camilleriana.

Anzitutto, si è scelto di collocare i romanzi selezionati nel quadro della letteratura italiana ultra-contemporanea, ovvero quella che si sviluppa a cavallo tra anni Novanta del Novecento e il Nuovo Millennio tra tendenze postmoderne e ipermoderne: un'operazione che non era ancora stata effettuata in modo organico all'interno della variegata bibliografia critica sull'opera di Camilleri, anche perché risulta oggettivamente difficile storicizzare una materia letteraria ancora "vivente" come quella dello scrittore siciliano (basti pensare che l'ultimo romanzo del ciclo di Montalbano, *Riccardino*, è stato pubblicato nel 2020). Da questo preliminare inquadramento è emerso che i testi del ciclo qui analizzati non soltanto si inseriscono nel solco di una longeva e autorevole tradizione letteraria, in virtù della loro capacità di dialogare specialmente con i modelli nazionali e internazionali del poliziesco, dei quali rinnovano e ammodernano la lezione; ma, come dimostra la fitta presenza di citazioni e tropi rintracciati nei testi del *corpus*, presentano anche una elevata densità figurale. Tuttavia, il citazionismo e la figuralità, elementi tipici delle scritture postmoderne, incastonati in una prosa sciolta, melodica e ritmata, vanno piuttosto collegati all'ipermoderno, poiché si rivelano funzionali a raffigurare plasticamente specifici luoghi, personaggi e contesti situazionali. Anche l'opzione di un linguaggio mescolato, che contempera i due codici di italiano e dialetto, continua la più antica tradizione plurilinguista della letteratura italiana; ma l'«*idioletto*» di Camilleri, tutt'altro che oscuro o enigmatico, è stato reso comprensibile grazie a una instancabile e meticolosa prassi (auto)traduttiva e metalinguistica, tale da rendere i romanzi del ciclo di Montalbano fruibili anche per i lettori scarsamente o niente affatto competenti in materia dialettale.

Il poliziesco di Camilleri, insomma, si configura come prodotto letterario *sui generis*, che potremmo definire "di confine" in virtù della capacità di coniugare tratti più tradizionali, con altri, decisamente innovativi. Dalla *close reading analysis* effettuata sui testi del nostro *corpus*, alcuni di questi tratti sono risultati emergere in maniera più vistosa, sia per la loro "tenuta" nel corso del tempo, sia per il ruolo di primo piano che essi assumono nell'economia dell'intero ciclo di Montalbano. Soffermiamoci, anzitutto, sul ruolo assunto dal fattore cronotopico all'interno dei testi del *corpus*: l'elemento spaziale e quello temporale rivestono una funzione primaria nella narrazione delle storie del commissario. Infatti, proprio dalla collocazione degli episodi della serie di Montalbano in terra di Sicilia discendono il profilo identitario e la ricchezza antropologica dei personaggi rappresentati

(primi tra tutti Montalbano); il tempo storico in cui sono calate le vicende, invece, fornisce allo scrittore l'abbrivio per trattare di spinose e attualissime problematiche sociali (dalle "nuove" mafie alla speculazione edilizia, dal traffico di organi agli abusi di potere e alle violenze dei corpi di polizia, come nel caso del G8 di Genova, etc).

Il *focus* su tali questioni è realizzato mediante l'assunzione del punto di vista del personaggio principale, Montalbano, il cui profilo identitario si delinea, di romanzo in romanzo, come quello di un "eroe-uomo" dotato di un irriducibile senso etico e di una incrollabile coscienza morale. Il confronto con il progresso incalzante della globalizzazione, o più in generale il versante tragico e conflittuale della realtà contemporanea, fiacca e destabilizza il protagonista dei gialli camilleriani, ma egli vi oppone il richiamo a un primordiale sistema di valori fondato sui cardini della *pietas* e della capacità di comprendere e accogliere l'*altro-da-sé*; si ribella alla frenesia dei ritmi di vita imposti dalla modernità tecnologica rivendicando il diritto a procedere *lentamente*, assaporando con serenità i piccoli piaceri quotidiani (dal cibo tipico della tradizione siciliana, alle passeggiate in quei luoghi della sua terra che non sono stati distrutti o trasformati dalla mano dell'uomo).

L'antidoto che Montalbano offre per curare il "virus" di questa che appare una "modernità imperfetta", insomma, consiste nell'ostinato richiamo alla memoria collettiva, a un tempo passato in cui vigevano valori culturali e sociali positivi. Questi ultimi sarebbero ancora oggi in grado di offrire una lettura della realtà circostante basata sul discernimento di *bene* e *male*, e consentirebbero all'uomo contemporaneo di orientarsi nella magmatica realtà odierna, suggerendogli il corretto posizionamento, su un piano assiologico, di pratiche e comportamenti "virtuosi". La rievocazione memoriale, dunque, lungi dall'assumere i connotati di un conservatorismo passatista, si configura come un criterio tuttora valido per interpretare il reale e muoversi con cognizione di causa al suo interno.

In questa chiave bisogna interpretare anche l'operazione di "archeologia" linguistica realizzata da Camilleri nei romanzi di Montalbano. La marcata presenza della componente dialettale nella sua scrittura, infatti, non va letta come un'azione escludente o elitaristica, volta a sostenere sterili rivendicazioni identitarie localistiche, bensì come un richiamo alle origini comuni dell'intero popolo *italiano*, e non soltanto di quello siciliano. Il dialetto non si scontra con la lingua, ma piuttosto i due codici convivono, si integrano, partecipano al racconto delle vicende: l'opposizione tra di essi si registra soltanto in quei luoghi narrativi nei quali dialetto e italiano assumono una funzione "altra", ovvero quando ricoprono un ruolo non soltanto *puramente* linguistico, ma diventano il tramite a cui Camilleri ricorre per evidenziare l'opposizione tra verità e impostura. Soltanto in questi casi la collisione tra dialetto e italiano risulta evidente: ma, come si diceva, trattasi di un urto "metaforico" o "allegorico". L'idioma locale assume il valore di lingua *onesta* da contrapporre a un italiano (quello

burocratico), che, in seguito alla strumentalizzazione operata dai potenti, è divenuto una lingua menzognera, falsa, *disonesta*.

Questi tratti che sono emersi dall'analisi dei romanzi del *corpus*, considerati sia autonomamente sia nel loro insieme, come parte di un più esteso e organico sistema, a partire dalla tematizzazione dell'elemento spaziale, passando per la rilevanza assunta nell'apparato narrativo dal protagonista, per giungere, infine, al linguaggio, oggetto e soggetto del narrare, consentono di inserire l'opera di Camilleri nel solco di un ampio orizzonte concettuale, che dalle opere di Fernand Braudel arriva ai lavori di Franco Cassano, rivolto alla rivalutazione e alla valorizzazione di un certo «pensiero meridiano».

Il fulcro di questo nuovo sistema teoretico è rappresentato dal mare Mediterraneo, un luogo storicamente e geograficamente nodale nella storia dei popoli che risiedono sulle sue coste, da sempre crocevia di scambi commerciali e interconnessioni culturali, nonché sede di *melting pot* di gruppi e di individui tra loro estremamente diversi. Durante gli ultimi decenni del secolo scorso, tale indirizzo di pensiero ha attraversato trasversalmente varie discipline, trovando un fecondo terreno nel campo della storia, della sociologia, per poi attecchire anche in quello della letteratura. Le numerose declinazioni di questo filone di pensiero da parte degli storici, degli antropologi e degli scrittori sembrano procedere di pari passo e convergere nell'individuazione di un comune denominatore, rappresentato proprio dal Mediterraneo.

Nell'epoca della videosfera, della virtualità e della globalizzazione, i confini tra le diverse regioni e i popoli del mondo sembrano, in apparenza, abbattuti. Le comunicazioni viaggiano su fili invisibili, e si ha l'impressione di essere interconnessi, senza soluzione di continuità. Ma la realtà concreta ci mette di fronte a una verità cruda: sussistono ancora barriere e muri invalicabili e diventa sempre più arduo accettare e accogliere il *diverso*. L'uomo è tornato a scontrarsi con l'uomo, e anche la gestione delle sempre più frequenti ondate migratorie è divenuta più complessa, mettendo in crisi le istituzioni dei Paesi occidentali. Non di rado, l'immagine dell'esule o dell'apolide è stata fatta coincidere con quella dell'invasore, strumentalizzata da una propaganda ispirata alle politiche populiste e sovraniste.

In siffatto contesto sociale e geopolitico, all'interno del quale i valori di solidarietà, comprensione e condivisione nei confronti dei destini altrui sembrano essere andati smarriti, il richiamo alla memoria di un luogo, il Mediterraneo, che da sempre ha unito e non escluso, inglobato e non respinto, risulta funzionale a riproporre e diffondere quei fondamentali valori umani poc'anzi descritti. La sfera letteraria si direbbe aver contribuito a quest'operazione etica e politica, che assume oggi i caratteri di una (nuova) utopia, come dimostrano ad esempio i *noir* di Jean Claude Izzo. Quest'ultimo, sulla scia di Albert Camus – il quale aveva intravisto nel Mediterraneo una solida

«capacità di resistere» (Cassano, 1996/2012, p. 89) alle distorsioni e alle forzature operate in campo sociale ed economico dai moderni Stati nazionali – sostiene l’idea di «un Mediterraneo azzurro contro un Mediterraneo nero» (Izzo, 2006/2014), fornendo nei suoi romanzi con protagonista Fabio Montale una lucida rappresentazione della realtà contemporanea e dei suoi problemi, senza tuttavia rinunciare a coltivare la speranza di un ideale comunitario di accoglienza e integrazione tra i popoli, di stampo appunto “mediterraneo”.

In tempi più recenti, il testimone sembra essere passato nelle mani di quegli autori di romanzi gialli che ambientano le proprie storie in città o paesi che si affacciano proprio sul bacino del mare Mediterraneo, restituendo, dietro il velo sottile della finzione letteraria, il resoconto fedele di uno spaccato del mondo reale ultra-contemporaneo, presentato al lettore dalla prospettiva dell’investigatore protagonista, il quale si confronta con quel mondo e reagisce di fronte alle sue derive. I testi che presentano le caratteristiche appena descritte sono stati di recente inseriti in una nuova categoria narrativa, quella del «giallo mediterraneo», che pare essersi diffusa in seno a contesti letterari diversi, dalla Grecia alla Turchia, dall’Algeria alla Spagna, tutti accomunati dalla provenienza geo-storica “mediterranea” degli scrittori che vi hanno aderito.

I gialli di Vázquez Montalbán, Alicia Giménez-Bartlett o Andreu Martín in Spagna, le opere del turco Driss Chraïbi, i romanzi ‘ateniesi’ dello scrittore armeno naturalizzato greco Petros Markarīs, o quelli dell’algerino Yasmina Khadra condividono alcune peculiarità, prime tra tutte il ruolo centrale affidato ai protagonisti e alle ambientazioni. In queste narrazioni poliziesche, i luoghi rappresentati sono colti nel loro perenne mutamento: investiti dal progresso economico nazionale e globale, essi cambiano il proprio aspetto e la propria configurazione, patiscono i colpi delle speculazioni e dell’abusivismo edilizio; ma, allo stesso tempo, non è raro che questi stessi luoghi resistano al grigiore della cementificazione, conservando intatta la luminosità mediterranea della propria vegetazione, del proprio mare. Sul versante dei personaggi, invece, i protagonisti dei polizieschi mediterranei sono dotati di uno spiccatissimo intuito, ma non presentano tratti “superomistici” à la *James Bond* o à la *Sherlock Holmes*. Fortemente caratterizzati in senso “biografico”, essi maturano, si evolvono e invecchiano; sviluppano sincronie e idiosincrasie nei confronti del mondo che li circonda, spesso sono preda di passioni, oppure affetti da qualche “tic” o mania. Questi protagonisti rappresentano, insomma, un prototipo positivo dell’uomo contemporaneo, che, nonostante i momenti di disorientamento causati dal confronto con il versante magmatico della realtà, riesce a ritornare in carreggiata lasciandosi guidare dal proprio senso etico, dalla propria coscienza civile e dalla memoria di valori genuini anticamente posseduti dall’uomo. La straordinarietà di questi *detective* risiede nell’attitudine a scrutare la realtà che li circonda e osservare il delitto (così come gli attori in esso implicati) astenendosi dal formulare un giudizio univoco e

insindacabile, esercitando piuttosto, di fronte alla colpa, un sincero sentimento di *pietas*. La vera e unica linea di giudizio etico che attraversa questi romanzi non è indirizzata verso i colpevoli, bensì verso la compagine politica e istituzionale dei moderni Stati nazionali, considerata responsabile delle più gravi fratture della società contemporanea. Il *fil rouge* che unisce i romanzi polizieschi mediterranei, infatti, è la costante messa in rilievo delle più scottanti problematiche attuali e la parallela critica nei confronti di una gestione disfunzionale di tali questioni da parte dei principali organi politici e istituzionali. A iniziare dagli argomenti relativi ai flussi migratori, passando per le problematiche riguardanti la discriminazione razziale, fino ad arrivare alla riemersione degli scandali “sommersi” della politica, in questi romanzi si ritrova un campionario assortitissimo dei principali temi della nostra attualità, che vengono osservati dalla prospettiva (eticamente orientata) del *detective* protagonista.

Anche i romanzi del ciclo di Montalbano sembrano affondare le proprie radici in questo “meridiano” *humus* culturale e ideologico, che, sulla pagina, può assumere le forme tanto di un emblema positivo della mediterraneità, come l’«aulivo saraceno» (*L’odore della notte*, p. 54), quanto quelle negative della caustica denuncia delle più comuni disfunzioni della nostra epoca. Sul piano dello stile, l’uso di un linguaggio attinto dalla memoria (personale e collettiva), unito alla rappresentazione di un intero patrimonio della più autentica cultura (materiale e immateriale) “mediterranea”, hanno contribuito a mantenere viva, di romanzo in romanzo, la dialettica tra *globale* e *locale*, dotando il ciclo di Montalbano di una inconfondibile impronta *glocale*, che costituisce uno dei tratti più tipici dei romanzi “mediterranei”. In definitiva, l’analisi condotta sui testi inclusi nel nostro *corpus* ha evidenziato che i *topoi* tematici e stilistici che caratterizzano i gialli di Camilleri combaciano con quelli rintracciati nelle opere di altri autori “mediterranei” di polizieschi. Nei romanzi del ciclo di Montalbano, infatti, sono stati individuati tutti gli elementi strutturali, poc’anzi descritti, del «giallo mediterraneo»: si tratta di un dato significativo, che suggerisce di considerare i polizieschi di Montalbano come la “versione italiana” di questo nuovo modello narrativo, il quale sembra diffondersi a macchia d’olio presso gran parte di quelle narrazioni contemporanee ambientate sulle coste del *Mare nostrum*.

BIBLIOGRAFIA

1. OPERE E SCRITTI DI ANDREA CAMILLERI

- Camilleri, A. (1983). "Glaucu" o della ritorsione. In *Pirandello dialettale* (pp. 242-262). Palermo: Palumbo.
- Camilleri, A. (1994). *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1995). *A buttana di Sciacca*. In Id., *Il gioco della mosca* (pp. 15-16). Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1996a). *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1996b). *Il ladro di merendine*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1997). *La voce del violino*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (1998). *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio. (Originariamente pubblicato nel 1978. Poggibonsi: Lalli)
- Camilleri, A. (1999a). Arlecchino o della sinistra. *MicroMega*, 2, 74-82.
- Camilleri, A. (1999b, 04 luglio). Il mio debito con Simenon. *La Stampa*.
- Camilleri, A. (1999c). *Montalbano si rifiuta*. In Id., *Gli arancini di Montalbano*. Milano: Mondadori.
- Camilleri, A. (2000a). *La gita a Tindari*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2000b). *Biografia del figlio cambiato*. Milano: Rizzoli.
- Camilleri, A. (2001a). *L'odore della notte*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2001b). *Il re di Girgenti*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2001c). Identità e linguaggio. In A. Dolfi (Ed.), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna: Atti di seminario* (pp. 33-48). Roma: Bulzoni.
- Camilleri, A. (2002a). *Storie di Montalbano*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Camilleri, A. (2002b). Alcune cose che so di Montalbano. In Id., *Montalbano a viva voce* (pp. 9-34), Milano: Mondadori.
- Camilleri, A. (2002c). L'impossibilità del racconto. *MicroMega*, 2.

- Camilleri, A. (2002d, 06 marzo). È ora di scelte: Io sto coi professori mentre Montalbano farà politica. *La Repubblica*.
- Camilleri, A. (2003a). *Il giro di boa*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2003b). *La bolla di componenda*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2004a). *La pazienza del ragno*. Palermo, Sellerio.
- Camilleri, A. (2004b). *Romanzi storici e civili*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Camilleri, A. (2004c). Conclusione. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 220-225). Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2004d). Difesa di un colore. In G. de Marchis, L. Grandi & O. Innocenti (Eds.), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán e José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazarella, Nino Borsellino* (pp. 61-72). Roma: La Nuova Frontiera. Ora anche in Camilleri, A. (2019). *Km 123*. Milano: Mondadori. (Originariamente Intervento a Convegno sul giallo tenuto all'Università di Roma Tre, 24-25 marzo 2003)
- Camilleri, A. (2006). *La vampa d'agosto*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2008). *L'età del dubbio*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2009, 14 novembre). Attenti alla bellezza di Lucifero. *La Stampa*.
- Camilleri, A. (2013). *L'ombrello di Noè: Come si diventa scrittori a teatro*. Milano: Rizzoli.
- Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole* (2° ed.). Roma-Bari: Laterza. [e-book edition] (Originariamente pubblicato nel 2013)
- Camilleri, A. (2018). *Il metodo Catalanotti*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2020). *Riccardino: Seguito dalla prima stesura del 2005*. Palermo: Sellerio.

CONVERSAZIONI E INTERVISTE

- Bonina, G. (2007). *Il carico da undici: Le carte di Andrea Camilleri*. Siena: Barbera.
- Debenedetti, A. (1999, 22 aprile). Aiuto, Montalbano vuole uccidermi. *Corriere della sera*.
- Demontis, S. (1999). Elogio dell'insularità: Intervista ad Andrea Camilleri. *La grotta della vipera*, XXV (88).

Lodato, S. (2002). *La linea della palma: Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*. Milano: Rizzoli.

Malatesta, S. (1999, 17 settembre). Camilleri tra i cannibali. *La Repubblica*.

D'Alema, M. (1999). *Un giallo mediterraneo?: Domande a M.V. Montalbán e A. Camilleri. Delitti di carta, III (4)*.

Sorgi, M. (2000). *La testa ci fa dire: Dialogo con Andrea Camilleri*. Sellerio: Palermo.

2. BIBLIOGRAFIA CRITICA

Ala-Risku, R. (2014). Dal mistilinguismo letterario al mistilinguismo trasmesso: Il caso Montalbano. In E. Suomela-Härmä & E. Garavelli (Eds.), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano: Atti dell'XII Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Helsinki 18-20 giugno 2012)* (pp. 293-301). Firenze: Cesati.

Alferj, V. & Cappuccio, E. (Eds.) . (2010). *Abeceario di Andrea Camilleri*. Roma: DeriveApprodi.

Aprile, M. (2019, 04 novembre). Montalbano in tv e la biodiversità televisiva. *Treccani Magazine*.
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Aprile.html

Arbasino, A. (Ed.) . (1976). *Nuove interviste impossibili*. Milano: Bompiano.

Auguias, C. (1998, 09 gennaio). Intrighi e segreti a Vigàta. *Il Venerdì di Repubblica*.

Bartezzaghi, S. (2009, 05 dicembre). Perché Camilleri può giocare con le parole. *La Repubblica*.

Benvenuti, G. & Stracuzzi, R. (2020). Il personaggio Montalbano: Consenso, strategie, discorso. *mediAzioni*, 28, 66-95.

Benvenuti, G. (2004). Un dittico fascista. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 51-65). Palermo: Sellerio.

Benvenuto, B. (2004). Montalbano, «teorico del giallo». In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 61-75). Palermo: Sellerio.

Bertoni, C. (1998). Ritorno all'intreccio. *Inchiesta*, 119, 31-37.

Borsellino, N. (2002). Camilleri gran tragediatore. In A. Camilleri, *Storie di Montalbano* (pp. XI-LVII). Milano: Arnoldo Mondadori.

- Borsellino, N. (2004). Teatri siciliani della storia: Da Sciascia a Camilleri. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 48-53). Palermo: Sellerio.
- Brendler, A. & Iodice, F. (2005). Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16 settembre 2002). *Italianistica*, XXXIV (2), 47-57.
- Buttitta, A. (1977). Prefazione. In A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*. Palermo: Sellerio.
- Buttitta, A. (2004). Introduzione. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 11-17). Palermo: Sellerio.
- Cadoni, A. (2020). Tra vero, gioco e invenzione: Camilleri negli interstizi della storia. *Testo*, XLI (1), 127-137.
- Calabrò, A. (2004). L'identità siciliana e la lezione di Camilleri. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 31-41). Palermo: Sellerio.
- Capecchi, G. (2000). *Andrea Camilleri*. Firenze: Cadmo.
- Capecchi, G. (2020). Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto: Il triangolo delle storie. *Diacritica*, 34 (4), 28-40.
- Caprara, G. (2007). *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*. Málaga (ES): Universidad de Málaga.
- Casini, F. (2011). Sulle tracce di Camilleri: Indagine-intervista sui rapporti tra lo scrittore e la letteratura francese. *Nuova corrente*, 58, 145-156.
- Castiglione, M. (2013). Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa. *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, XV, 191-196.
- Cerrato, M. (2018). Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto. In V. Szőke (Ed.), *Quaderni camilleriani 5: Indagini poliziesche e lessicografiche* (pp. 85-96). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Chu, M. (2011a). Sciascia e i suoi eredi giallisti. *Todomodo*, I (I), 43-54.
- Chu, M. (2011b). Crime and the South. In G. Pieri (Ed.), *Italian Crime Fiction* (pp. 89-114). Cardiff (GB): University of Wales Press.
- Clausi, M., Leone, D., Lo Bocchiaro, G., Pancucci Amarù, A. & Ragusa, D. (Eds.). (2007). *I luoghi di Montalbano: Una guida*. Palermo: Sellerio.

- Coletti, V. (2001). Arrigalannu un sognu. *L'Indice dei libri del mese*, XVIII (12).
- Comune, A. (2013). La sicilianità di Camilleri: Un surplus di identità. *Linguae*, 1, 27-33.
- Danti, L. (2014). “Una vistosa omissione” o quasi: Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri. *Italianistica*, 3, 115-124.
- Danti, L. (2017). La favola del nome “stracangiato”: Spigolature di antroponomastica sulla *Giostra degli scambi* e dinorni. *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, XIX, 89-101.
- De Fazio, D. (2019a, 05 novembre). Un «paradisiaco sapore»: Montalbano a tavola. *Treccani magazine*.
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_a_tavola.html
 ↓
- De Fazio, D. (2019b, 06 novembre). La lingua *pirsonale* di Agatino Catarella. *Treccani magazine*.
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html
 ↓
- De Fazio, D. (2020, 17 settembre). Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto più diletto. *Treccani magazine*.
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_287.html
- De Luna, G. (2015). Lo scrittore civile. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 42-50). Palermo: Sellerio.
- De Mauro, T. (2015). L'«àccipe» e il colibrì: Linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 19-31). Palermo: Sellerio.
- Demontis, S. (2001). *I colori della letteratura: Un'indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli.
- Demontis, S. (2019). La Sicilia attraverso i sei sensi della *Commedia* camilleriana: Excursus sulla sfera sensoriale nell'opera narrativa di Andrea Camilleri. In M. Deriu & G. Marci (Eds.), *Quaderni camilleriani 7: Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (pp. 69-82). Monastir: Grafiche Ghiani.
- De Paulis-Dalembert, M. (2011). Sapore/sapere nell'universo immaginario di Camilleri. *Chroniques italiennes*, 21, 1-19.
- Di Grado, A. (2001). L'insostenibile leggerezza di Andrea Camilleri. *Spunti e ricerche*, 16, 33-37.
- Dorfles, P. (2004). Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 54-60). Palermo: Sellerio.

- Eckert, E. (2008). Murder in Sicily: Commissario Montalbano Talks About His Author's Literary Traditions. In M. Cicioni & N. Di Ciolla (Eds.), *Differences, Deceits, and Desires: Murder and Mayhem in Italian Crime Fiction*. Newark (US): University of Delaware Press.
- Eckert, E. (2013). Montalbano "u tragediaturi": Teatro e teatrità nella serie giallistica di Andrea Camilleri. *L'ANELLO che non tiene: Journal of Modern Italian Literature*, 24.
- Eckert, E. (2014a). Youth Violated and Denied: The Ventennio in Andrea Camilleri's Narrative. In S. Baldasso & S. Wright (Eds.), *Italy in WWII and the Transition to Democracy [Special Issue]*. *NeMLA*, XXXVI.
- Eckert, E. (2014b). Andrea Camilleri: The Author as Public Intellectual. *Italica*, 91 (4).
- Eckert, E. (2017). Metafiction and Social Critique in Andrea Camilleri's *Il giro di boa*. *Italica*, 94 (2), 259-275.
- Fabiano, G. (2019). Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani. In M. Deriu & G. Marci (Eds.), *Quaderni camilleriani 8: Fantastiche e metamorfiche isolitadini* (pp. 66-74). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Ferlita, S. (2015). La pronuncia messa a dieta: La saga alto-borghese di Andrea Camilleri. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 85-93). Palermo: Sellerio.
- Fiori, C. (2001, 09 febbraio). E ora di Camilleri si stampano le copie pirata. *Corriere della Sera*.
- Fodde, L. (2019). L'identità mediterranea nella sfida traduttiva dell'italiano regionale: Dai romanzi di Montalbano alla sottotitolazione. In S. Demontis (Ed.), *Quaderni camilleriani 9: Il telero di Vigàta* (pp. 89-101). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Gallo, C. (2019). «Come se avesse aspettato la scenografia adatta»: Luoghi e spazi nelle *Storie di Montalbano*. In M. Sturiale, G. Traina & M. Zignale (Eds.), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva: Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017)* (Vol. 1, pp. 183-200). Leonforte: Euno.
- Garosi, L. (2018). Il commissario Montalbano dei primi romanzi al vaglio delle fonti. In V. Szöke (Ed.), *Quaderni camilleriani 5: Indagini poliziesche e lessicografiche* (pp. 38-55). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Genette, G. (1976). *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi. (Originariamente pubblicato nel 1972)
- Giovannetti, P. (2015). Camilleri dietro lo specchio della tv. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 193-204). Palermo: Sellerio.
- Guastella, F. (2015). *Andrea Camilleri: Guida alla lettura*. Reggio Calabria: Bonanno.

- Guerriero, S. (2001). Tracce di parlato nella narrativa contemporanea: Lo strano caso di Andrea Camilleri. In M. Dardano, A. Pelo & A. Stefinlongo (Eds.), *Scritto e parlato: metodi, testi e contesti: Atti del colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999)* (pp. 221-238). Roma: Aracne.
- Guglielmi, A. (2004). Il mio amico Andrea Camilleri. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 142-148). Palermo: Sellerio.
- Jossa, S. (2015). In strada con Montalbano. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 243-252). Palermo: Sellerio.
- Juriscic, S. (2011). La dimensione teatrale nei racconti di Andrea Camilleri. *Misure critiche*, X (1-2), 169-187.
- Juriscic, S. (2012a). Montalbano come Maigret riscritto: Osservazioni sulle fonti di Camilleri. *Cahiers d'études romanes*, 25, 19-35.
- Juriscic, S. (2012b). Gli “oggetti narrativi non identificati” di Don Nenè: Spigolature sulla saggistica di Andrea Camilleri. *Bollettino '900*, 1-2. <https://boll900.it/numeri/2012-i/Juriscic.html>
- Juriscic, S. (2013). Attraversamenti ariosteschi in Camilleri. *Critica letteraria*, 161, 797-820.
- Kastrati, D. (2016). Una letteratura impregnata di italianità: Il caso Camilleri. In E. Gören, C. Bedin & D.D. Karail (Eds.), *Proposte per il nostro millennio: La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione* (pp. 289-299). İstanbul (TR): İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Kolsky, S. (2009). Camilleri's *La forma dell'acqua*: Rewriting the Sicilian Detective Novel. *Forum Italicum*, XLIII (1), 139-154.
- Ladogana, R. (2016). L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri. *Medea*, II (1), 1-10. <https://doi.org/10.13125/medea-2422>
- La Fauci, N. (2001). Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: Saggi su Andrea Camilleri. In Id., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi* (pp. 150-163). Roma: Meltemi.
- La Fauci, N. (2004). L'allotropia del tragediatore. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 161-176). Palermo: Sellerio.
- La Fauci, N. (2018). L'oceano linguistico di Camilleri. *MicroMega*, 5, 38-48.
- La Licata, F. (2016). La mafia – che non c'è – nei romanzi di Andrea Camilleri. In C. Faverzani & D. Lanfranca (Eds.), *Quaderni camilleriani 2: La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (pp. 13-18). Monastir: Grafiche Ghiani.

- Lanslots, I. (2000). Andrea Camilleri: Una tipologia di giallo?. *Incontri*, 15 (3-4), 150-158.
- Lanslots, I. (2009). Pirandello e Camilleri: Padre e figlio?. In B. Van den Bossche, F. Musarra & I. Melis (Eds.), *Pirandello e le metamorfosi del testo: Atti del Convegno Internazionale, Lovanio (B)-Helmond (NL), 24-25 giugno 2005* (pp. 141-157). Firenze: Cesati.
- Lanza Tomasi, G. (2004). Invenzione e realtà ne «Il re di Girgenti». In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 76-86). Palermo: Sellerio.
- Lombardi, L. (2003). Montalbano je suis. *Selezione dal Reader's Digest*, 44-56.
- Longhitano, S. (2001). Parole proprie e parole di altri: La lingua di Andrea Camilleri. In M. Lamberti & F. Bizzoni, *La Italia del siglo XX: IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos (23-26 agosto 1999)* (pp. 327-345). Ciudad de México (MX): UNAM.
- Lo Piparo, F. (2015). La lunga durata della lingua di Camilleri. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 32-41). Palermo: Sellerio.
- Luperini, R. (2013a). *Tramonto e resistenza della critica*. Macerata: Quodlibet.
- Luperini, R. (2013b). *Insegnare la letteratura oggi*. Lecce: Manni.
- Lupo, S. (2004). La storia, le storie. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 21-27). Palermo: Sellerio.
- Madrigani, C.A. (2002). Camilleri voluttuoso. *Belfagor*, 57 (2), 217-221.
- Maiolani, M. (2019). La “retorica della citazione” nei racconti polizieschi di Camilleri. In M. Sturiale, G. Traina & M. Zignale (Eds.), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva: Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017)* (Vol. 1, pp. 217-234). Leonforte: Euno.
- Manacorda, G. (1996). *Storia della letteratura contemporanea: 1940-1996* (Vol. II). Roma: Editori Riuniti.
- Marci, G. (2004a). «Il re di Girgenti», lo «scrittore italiano» e la cognizione della diversità. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 99-110). Palermo: Sellerio.
- Marci, G. (Ed.) . (2004b). *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri: Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004*. Cagliari: CUEC.
- Marci, G. (2016). Sciascia e Camilleri tra racconto e cronaca sociale. *Revista de Italianistica*, XXXI, 95-109.

- Marci, G. (2018a). Mediterraneo camilleriano. *Revista Interfaces*, I (28), 158-181.
- Marci, G. (2018b). Indicizzare l'opera di Andrea Camilleri: Un esercizio filologico, linguistico e letterario. In V. Szöke (Ed.), *Quaderni camilleriani 5: Indagini poliziesche e lessicografiche* (pp. 97-112). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Marci, G. (2018c). Abbracciare ulivi saraceni?. In G. Dottoli (Ed.), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo* (pp. 109-125). Roma: Edizioni Universitarie Romane.
- Marci, G. (2018d). Camilleri e la lingua: "Abbunnàzza" o "Abbunnàzia"? *Bianco e nero*, 590.
- Marrone, G. (2005). Montalbano, eroe fra i testi. In M.C. Ruta (Ed.), *Le parole dei giorni: Scritti per Nino Buttitta* (pp. 252-271). Palermo: Sellerio.
- Marrone, G. (2006). La guerra dei mondi possibili (ancora sul caso Montalbano). In N. Dusi & L. Spaziantè (Eds.), *Remix-remake: Pratiche di replicabilità* (pp. 373-396). Roma: Meltemi.
- Marrone, G. (2018). *Storia di Montalbano*. Palermo: Museo Pasqualino.
- Martini, A. (2016). Le ciliegie della memoria: Quando Montalbano si misura con la storia. In C. Faverzani & D. Lanfranca (Eds.), *Quaderni camilleriani 2: La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (pp. 47-52). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Matt, L. (2020). Lingua e stile nella narrativa camilleriana. In D. Caocci, G. Marci, M.E. Ruggerini (Eds.), *Quaderni camilleriani 12: Parole, musica (e immagini)* (pp. 39-93). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Mauri, P. (2004). Camilleri scrittore postmoderno?. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 177-179). Palermo: Sellerio.
- Milanesi, C. (2010). Il Giallo italiano contemporaneo. In A. Castoldi, F. Fiorentino & G.S. Santangelo (Eds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco* (pp. 193-201). Milano: Bruno Mondadori.
- Milanesi, C. (2016). Rappresentazioni della mafia nella *non-fiction* di Andrea Camilleri. In C. Faverzani & D. Lanfranca (Eds.), *Quaderni camilleriani 2: La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (pp. 53-60). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Montanile, M. (2014). Il Boccaccio di Camilleri. *Sinestesiaonline*, 10, 7-17. <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2014-11.pdf>
- Morreale, E. (2015). Il cinema di Montalbano. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 169-192). Palermo: Sellerio.
- Natale, A.L. (2013). Il senso del luogo: I protagonisti della fiction fra qui e altrove. In M. Buonanno (Ed.), *Tempo di fiction* (pp. 27-44). Napoli: Liguori.

- Nicoletti, W. (2017, 6 giugno). Il 'contastorie' Andrea Camilleri sul palco di Dipasquale. <http://vocespettacolo.com/contastorie-andrea-camilleri-sul-palco-dipasquale>
- Nigro, S.S. (2004a). Le «croniche» di uno scrittore maltese. In A. Camilleri, *Romanzi storici e civili* (pp. XI-LVI). Milano: Arnoldo Mondadori.
- Nigro, S.S. (2004b). Quattro note in margine al risvolto de «Il re di Girgenti». In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 28-30). Palermo: Sellerio.
- Nigro, S.S. (2015). La trilogia fantastica. In Id. (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 69-79). Palermo: Sellerio.
- Nigro, S.S. (2020). *Le due redazioni del romanzo*. In A. Camilleri, *Riccardino: Seguito dalla prima stesura del 2005* (pp. 277-282). Palermo: Sellerio.
- Novelli, M. (2002). L'isola delle voci. In A. Camilleri, *Storie di Montalbano* (pp. LXI-CII). Milano: Arnoldo Mondadori.
- Novelli, M. (2003). Le amare risate di un puparo siciliano. *Lecture*, LVII (598), 123-130.
- Novelli, M. (2015). Il teatrino della morte: Funzioni e finzioni del cadavere nella narrativa di Andrea Camilleri. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 152-166). Palermo: Sellerio.
- Novelli, M. (2016). I nemici di Montalbano. In D. Croci, E. Montegato & A. Pasolini (Eds.), *Cattivi, cattivissimi, cattivi?: Sulle tracce di eroi criminali nelle narrazioni di genere, UK, USA, Italia* (pp. 49-58). Milano-Udine: Mimesis.
- Novelli, M. (2017). La gabbia di Montalbano. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '17: Da una serie all'altra* (pp. 39-45). Milano: il Saggiatore.
- Novelli, M. (2019). Vecchi, vecchiume e *vicchiaglie* nelle indagini di Montalbano. In M. Sturiale, G. Traina & M. Zignale (Eds.), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva: Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017)* (Vol. 1, pp. 235-249). Leonforte: Euno.
- Novelli, M. (2020b). Montalbano estremo e ultimo: Il congedo di Camilleri. *Diacritica*, 34 (4), 88-92.
- Occhipinti, C. (2004). Andrea Camilleri: Suggerimenti per una psicologia. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 149-160). Palermo: Sellerio.
- Paccagnini, E. (2004). Il Manzoni di Andrea Camilleri. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 111-137). Palermo: Sellerio.

- Paccagnini, E. (2015). Di alcune cose di chiesa, e di Dio, in Camilleri. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 108-131). Palermo: Sellerio.
- Palumbo, M. (2015). Livia. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 141-151). Palermo: Sellerio.
- Palumbo, O. (2005). Camilleri e il “rifocillo”, ovvero cibo e risate nella narrativa di Andrea Camilleri. In S. Cirillo (Ed.), *Il comico nella letteratura italiana* (pp. 583-598). Roma: Donzelli.
- Panetta, M. (2020). Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: Ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri. *Diacritica*, 34 (4), 93-110.
- Pieri, G. (2000). Camilleri’s Sicily: Between History and Identity. *Arachnofiles*, I (1). <http://www.selc.ed.ac.uk/arachnofiles/issue1/Pieri.html>
- Pirandello, L. (1960). *Saggi, poesie, scritti vari*. (M. Lo Vecchio-Musti Ed.). Milano: Mondadori.
- Pistelli, M. (2003). «Montalbano sono»: *Sulle tracce del più famoso commissario di polizia italiano*. Firenze: Le Càriti.
- Porcelli, B. (2005). Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi “storici e civili” di Camilleri. *Italianistica*, 34 (2), 113-124.
- Porcelli, B. (2006). Gli antroponimi nella narrativa di Camilleri. *Italianistica*, 35 (2), 53-60.
- Raboni, G. (1999, 13 aprile). Caro Camilleri, prenda esempio da Simenon. *Corriere della Sera*.
- Salis, S. (2015). Figurarsi Camilleri: Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 253-262). Palermo: Sellerio.
- Santoro, A. (2001). I romanzi storici di Andrea Camilleri. *Quaderni d’italianistica*, XXII (2), 159-182.
- Santoro, E. (2009). Italiano, dialetto e altro: La lingua di Andrea Camilleri. *Mosaico*, VII (64), 33-36.
- Santulli, F. (2017). Camilleri tra gastronomia e linguistica: Parallelismi e intersezioni. In I. Bajini, M.V. Calvi, G. Garzone & G. Sergio (Eds.), *Parole per mangiare: Discorsi e culture del cibo* (pp. 73-92). Milano: LED.
- Scarpa, D. (1993). Vitaliano Brancati: “un gogolino di Catania”. *Dove sta Zazà*, 2, 68-73.
- Scarpa, R. (2015). Nenè Camilleri sugnu. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 203-239). Palermo: Sellerio.

- Serkowska, H. (2006a). Sedurre con il giallo: Il caso Andrea Camilleri. *Cahiers d'études italiennes*, 5, 163-172.
- Serkowska, H. (2006b). Allegorie del presente: Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli. *Moderna*, 8 (1-2), 251-270.
- Serri, M. (2001, 18 gennaio). Ferroni stronca l'autore più letto dagli italiani: Camilleri? Solo marionette. *L'Espresso*.
- Sorgi, M. (2004). Camilleri e gli intellettuali siciliani. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 42-47). Palermo: Sellerio.
- Sorrentino, F. (2010). Le riflessioni di Montalbano. In D. Vermandere, M. M. Jansen & I. Lanslots (Eds.), *Noir de noir: Un'indagine pluridisciplinare* (pp. 191-204). Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien: Peter Lang.
- Sottile, R. (2016). A caccia di "autoctonismi" nella scrittura di Andrea Camilleri: La letteratura come accianza di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate. In Gruppo di ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia (Ed.), *La linguistica in campo: Scritti per Mari D'Agostino* (pp. 195-212). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Sottile, R. (2019). La lingua "inventata" di Andrea Camilleri: Il peso della parola dialettale. *Dialoghi mediterranei*, 39, 291-302.
- Spinazzola, V. (2001). Caso Camilleri e caso Montalbano. In Id. (Ed.), *Tirature '01: L'Italia di oggi, i luoghi raccontati* (pp. 118-125). Milano: il Saggiatore.
- Spinazzola, V. (2015). La saga di Montalbano. In S.S. Nigro (Ed.), *Gran teatro Camilleri* (pp. 135-140). Palermo: Sellerio.
- Sturli, V. (2020). Montalbano, The Champion of Trust. In E. Minardi & P. Desogus (Eds.), *The Last Forty Years of Italian Popular Culture: "Andare al Popolo"* (pp. 69-89). Newcastle upon Tyne (GB): Cambridge Scholars Publishing.
- Sulis, G. (2007). Un esempio controcorrente di pluringuismo: Il caso Camilleri. In J. Nimis, A. Capra & C. Berger (Eds.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne: Actes du colloque du 11 au 13 mai 2006* (pp. 213-230). Toulouse (FR): Université Toulouse II-Le Mirail.
- Sulis, G. (2010). Alle radici dell'idioletto camilleriano: Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998). *Letterature Straniere &*, 12, 249-278.
- Tedesco, F. (2019, 17 luglio). Il mediterraneismo di Camilleri. *Il ponte*. <https://www.ilponte rivista.com/blog/2019/07/17/il-mediterraneismo-di-camilleri/>

- Tedesco, N. (2005). Camilleri: Il comico civico, ovvero la carnevalizzazione della storia in ‘piccole’ storie. In S. Cirillo (Ed.), *Il comico nella letteratura italiana* (pp. 575-582). Roma: Donzelli.
- Traina, G. (2020). Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri. *Diacritica*, 34 (4), 111-121.
- Traina, G. & Panetta, M. (2020). Andrea Camilleri da “caso” a “fenomeno” letterario: Altre prospettive. *Diacritica*, 34 (4), 11-12.
- Valenti, I. (2014). Aspetti dell’inventività linguistica: Stefano D’Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri. *In Verbis*, 1, 221-243.
- Valzania, S. (2004). Tucidide, Ranke, Manzoni e Camilleri: Letteratura e storia. In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 138-141). Palermo: Sellerio.
- Vitale, A. (2001). *Il mondo del commissario Montalbano*. Caltanissetta: Terzo millennio.
- Vizmuller-Zocco, J. (2001a). Gli intrecci delle lingue ne *L’odore della notte* di Andrea Camilleri. *Spunti e ricerche*, 16, 38-44.
- Vizmuller-Zocco, J. (2001b). I test della (im)popolarità: Il fenomeno Camilleri. *Quaderni d’italianistica*, XXII (1), 35-46.
- Vizmuller-Zocco, J. (2004a). La lingua de «Il re di Girgenti». In *Il caso Camilleri: Letteratura e storia* (pp. 87-98). Palermo: Sellerio.
- Vizmuller-Zocco, J. (2004b). Tradition and Innovation without a Revolution: Andrea Camilleri’s Synglossia. In K.B. Reynolds, D. Brancato, P. Chirumbolo & F. Calabrese (Eds.), *Prospettive di studio sulle trasformazioni letterarie e linguistiche nella cultura italiana* (pp. 17-26). Firenze: Cadmo.
- Vizmuller-Zocco, J. (2007). Literary Synglossia: Vincenzo Consolo, Andrea Camilleri, Pietro Di Donato, Corrado Paina. In G. Summerfield (Ed.), *Patois and Linguistic Pastiche in Modern Literature* (pp. 1-26). Newcastle upon Tyne (GB): Cambridge Scholars Publishing.
- Vizmuller-Zocco, J. (2009). The Self as the Other: Andrea Camilleri’s Detective Fiction. In F. Calabrese (Ed.), *Diversity, otherness, and pluralism in Italian literature, cinema, language, and pedagogy yesterday, today, and tomorrow* (pp. 173-186). Toronto (CA): Legas.
- Vizmuller-Zocco, J. (2010). I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica. *Italica*, 87 (1), 115-130.
- Zangrandi, S. (2016). L’ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri. In A.M. Morace & A. Giannanti (Eds.), *La letteratura della letteratura: Atti del XV Convegno internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013* (Vol. II, pp. 1189-1202). Pisa: ETS.

3. BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Ala-Risku, R. (2016). *Contrasti e commistioni: plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea*. [Doctoral dissertation, Helsinki: Università di Helsinki].
- Amado, J. (2002). Uniformi, alte uniformi, camicie da notte (E. Grechi Trad.). In Id., *Romanzi* (Vol. 2, pp. 1039-1301). Milano: Mondadori.
- Antonelli, G. (2006). *Lingua ipermedia: La parola di scrittore oggi in Italia*. Lecce: Manni.
- Antonelli, G. (2019). Lingua. In P. Di Paolo (Ed.), *Alfabeto Camilleri* (pp. 30-31). Milano: Sperling&Kupfer [e-book edition].
- Antonello, P. & Mussnug, F. (Eds.). (2009). *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien: Peter Lang.
- Barbera, G. (2019). La preminenza dell'olivo: Paesaggi della memoria tra Mediterraneo ed Europa. In M. Deriu & G. Marci (Eds.), *Quaderni camilleriani 7: Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (pp. 94-96). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Barengi, M. & Pivetta, O. (1993). E in Italia? Quattro domande e cinque narratori. *Linea d'ombra*, 11 (88), 56-58.
- Battaglia, S. (1967). *Mitografia del personaggio*. Napoli: Liguori.
- Benedetti, C. (2010). *Disumane lettere: Indagini sulla cultura della nostra epoca*. Roma-Bari: Laterza.
- A. Berardinelli (2011). *Non incoraggiate il romanzo: Sulla narrativa italiana*. Padova: Marsilio.
- Berruto, G. (1970). Per lo studio dell'italiano popolare unitario. In A. Rossi (Ed.), *Lettere da una tarantata* (pp. 43-75). Bari: De Donato.
- Berruto, G. (1987). Lingua, dialetto, diglossia, dilalia. In G. Holtus. & J. Kramer (Eds.), *Romania et Slavia adriatica: Festschrift für Zarko Muljačić* (pp. 57-81). Hamburg (DE): Buske.
- Berruto, G. (1993). Le varietà del repertorio. In A.A. Sobrero (Ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo: La variazione e gli usi* (pp. 3-36). Roma-Bari: Laterza.
- Berruto, G. (1995). *Fondamenti di sociolinguistica*. Bari: Laterza.

- Berruto, G. (2003). Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila. In G.L. Beccaria & C. Marengo (Eds.), *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli* (pp. 33-49). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bertini Malgarini, P. & Vignuzzi, U. (2018). Caratterizzazione diatopica e “giallo all'italiana”. In A. Gałkowski & T. Roszak (Eds.), *Semiotica generale-semiotica specifica* (pp. 195-212). Łódź (PL): Uniwersytet Łódź.
- Bigliuzzi, S. & Gregori, F. (2014). Introduzione. In Id. (Eds.), *Critica e letteratura. Studi di anglistica*. Pisa: ETS, pp. 5-12.
- Boyles, N. (2013). Closing in on Close Reading. *Educational Leadership*, 70 (4), 36-41.
- Braudel, F. (2002). *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. Torino, Einaudi. (Originariamente pubblicato nel 1949)
- Braudel, F. (2012). *Memorie del Mediterraneo: Preistoria e antichità*. Milano: Bompiani. (Originariamente pubblicato nel 1969)
- Braudel, F. (Ed.) . (2017). *Il Mediterraneo: Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*. Milano: Bompiani. (Originariamente pubblicato nel 1985)
- Brevini, F. (1999). *La poesia in dialetto: Storia e testi dalle origini al Novecento*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Brioschi, F. (2000). *La mappa dell'impero: Problemi di teoria della letteratura*. Milano: il Saggiatore.
- Brolli, D. (Ed.) . (1996). *Gioventù cannibale: Ammaniti, Brancaccio, Caredda, Galiazzo, Governi, Luttazzi, Nove, Pinketts, Massaron e altri*. Torino: Einaudi.
- Brunetti, B. & Derobertis, R. (Eds.) . (2009). *L'invenzione del Sud: Migrazioni, condizioni postcoloniali e linguaggi letterari*. Bari: Progedit.
- Brunetti, B. (2012). *Giallo scrittura: Gli indizi e il reale*. Bari: Progedit.
- Bruni, R. (2016). Novecento e oltre: Appunti per un (provvisorio bilancio). *La rassegna della letteratura italiana*, 1-2, 393-403.
- Callahan, L. (2004). *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*. Amsterdam (NL): Benjamins.
- Canu Fautré, C. (2018). Il giallo mediterraneo. In V. Szöke (Ed.), *Quaderni camilleriani 5: Indagini poliziesche e lessicografiche* (pp. 13-22). Monastir: Grafiche Ghiani.

- Carlotto, M. (2012, 07 settembre). Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto. *Noir italiano. Tutto il nero del poliziesco all'italiana*. <https://noiritaliano.wordpress.com/2012/09/07/il-noir-mediterraneo-secondo-massimo-carlotto/>
- Cassano, F. (2005). *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Laterza. (Originariamente pubblicato nel 1996)
- Cassano, F. (2009). *Tre modi di vedere il Sud*. Bologna: il Mulino.
- Castiglione, M. (2011). Il tipico alimentare secondo gli informatori ALS. In Ead. (Ed.), *Tradizione, identità, tipicità nella cultura alimentare siciliana: Lo sguardo dell'Atlante Linguistico della Sicilia* (pp. 317-330). Palermo: CSFLS- Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche.
- Castiglione, M. (2012). Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario: Casi di studio in Sicilia. *The Italianist*, 32 (iii), 321-344.
- Castiglione, M. (2014a). Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani. *InVerbis*, 1, 59-71.
- Castiglione, M. (2014b). Introduzione". In I confini del testo letterario plurilingue [Special Issue]. *InVerbis*, IV (1), 7-11.
- Ceserani, R. (1997). *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ceteroni, A. (2014). Il personaggio compatito: Sul bestseller italiano contemporaneo. *Testo*, 67, 53-74.
- Chiurazzi, G. (2002). *Il postmoderno: Il pensiero nella società della comunicazione*. Milano: Bruno Mondadori.
- Cirese, A.M. (1955). Il mondo popolare nei *Malavoglia*. *Letteratura*, II, 69-89.
- Coletti, V. (2016). I molti italiani (e dialetti) del romanzo. In G. Ruffino & M. Castiglione (Eds.), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: analisi, interpretazione, traduzione: Atti del XIII Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Palermo 22-24 settembre 2014)* (pp. 15-30). Firenze: Cesati.
- Consiglio, C. (2019). [Slide PowerPoint della lezione del corso "Letteratura teatrale europea e americana". A.A. 2019/2020]. Le traduzioni italiane di Shakespeare. <https://www.uniba.it/docenti/consiglio-cristina/attivita-didattica/letteratura-teatrale-europea-e-americana-19-20/le-traduzioni-italiane-di-shakespeare-powerpoint>
- Consolo, V. (2012). *La mia isola è Las Vegas*. Milano: Mondadori.

- Contarini, S. (2011). Lingue, dialetti, identità: Letteratura dell'immigrazione. *Individu & nation*, 4. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00753851/document>
- Conti, E. (2012). Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila. *Italogramma*, 4, 165-175.
- Conti, E. (2013). Le città visibili: Nonluoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno. In A.M. Binet & M. Bovo Romoeuf (Eds.), *Le devenir postmoderne* (pp. 199-216). Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien: Peter Lang.
- Cornet, C. (2021, 26 febbraio). Macron è finito nella trappola dell'estrema destra. *Internazionale*. <https://www.internazionale.it/opinione/catherine-cornet/2021/02/26/macron-islam-universita>
- Cortellessa, A. (2008). *Libri segreti: Autori-critici nel Novecento italiano*. Firenze: Le Lettere.
- Cremante, R. & Rambelli, L. (Eds.). (1980). *La trama del delitto: Teoria e analisi del racconto poliziesco*. Parma: Pratiche.
- Crotti, I. (1982). *La «detection» della scrittura: Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*. Padova: Antenore.
- Crovi, R. (2000). *Le maschere del mistero: Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*. Firenze: Passigli.
- Culler, J. (2010). The Closeness of Close Reading. *ADE Bulletin*, 149, 20-25.
- Dardano, M., Frenguelli, G. & Colella, G. (2008). Le parole della narrativa. In M. Dardano & G. Frenguelli (Eds.), *L'italiano di oggi* (pp. 149-171). Roma: Aracne.
- Dardano, M. (2010). *Stili provvisori: La lingua della narrativa italiana d'oggi*. Roma: Carocci.
- Dardano, M. (2014). Romanzo. In G. Antonelli, M. Motolese & L. Tomasin (Eds.), *Storia dell'italiano scritto* (Vol. II, *Prosa letteraria*, pp. 359-420). Roma: Carocci.
- Debenedetti, G. (1971). *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.
- De Blasi, N. (2010). "Dialetto, usi letterari del". In *Enciclopedia dell'italiano Treccani (2010-2011)* (Vol. I, pp. 363-65). [http://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-deldialetto_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-deldialetto_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- De Blasi, N. (2014). Dialetto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento. In A. Dettori (Ed.), *Dalla Sardegna all'Europa: Lingue e letterature regionali* (pp. 15-38). Milano: Franco Angeli.

- De Feo, L. (2019). Di fame e d'amore: I romanzi di Maurizio de Giovanni tra immagini del mondo e tragicità dell'esistere. *Mantua Humanistic Studies*, VI, 27-52.
- De Mauro, T. (2014). *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*. Roma-Bari: Laterza.
- Donnarumma, R. (2011). Ipermodernità: Ipotesi per un congedo dal postmoderno. *Allegoria*, 64, 15-50.
- Donnarumma, R. (2014a). *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Donnarumma, R. (2014b). La fatica dei concetti: Ipermodernità, postmoderno, realismo. *Between*, IV (8). <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1377/1319>
- Eco, U. (1962). *Opera aperta: Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1979). *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2005). *Il superuomo di massa: Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. (Originariamente pubblicato nel 1976 con il titolo *Il superuomo di massa: Studi sul romanzo popolare*)
- Erspamer, F. (2002). I colori della nostalgia. *La Rivista dei Libri*, 2.
- Fabiano, G. (2018). Traiettorie narrative mediterranee. In G. Caprara & V.R. Cinquemani (Eds.), *Quaderni camilleriani 6: La bolla di composizione* (pp. 47-56). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Farci, C. (2019). A proposito di 'isolitudine': Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio, In M. Deriu & G. Marci (Eds.), *Quaderni camilleriani 8: Fantastiche e metamorfiche isolitudini* (pp. 86-96). Monastir: Grafiche Ghiani.
- Ferlita, S. (2004, 07-13 dicembre). *Storia siciliana del giallo e del noir* [Relazione a convegno]. Courmayeur Noir in Festival. 13. convegno annuale. http://www.vigata.org/bibliografia/giallonoir_sicilia_ferlita.htm
- Ferracuti, G. (2009). Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo. In V. Galeota (Ed.), *La rappresentazione del crimine: Sul poliziesco argentino e sul "giallo mediterraneo"* (pp. 35-52). Roma: Aracne.
- Ferretti, G.C. (2004). *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- Fish, S. (1980). La letteratura nel lettore: Per un'analisi stilistica affettiva. In Id., *C'è un testo in questa classe?: L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. Torino: Einaudi. (Originariamente pubblicato nel 1970)

- Francioso, M. (2002). Il discorso sul postmoderno in Italia. In L. Rorato & S. Storchi, *Da Calvino agli ipertesti: Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana* (pp. 27-36). Firenze: Cesati.
- Fukuyama, F. (1992). *The End of history and the last man*. New York (US): Free Press.
- Gadda, C.E. (1953). Norme per la redazione di un testo radiofonico. In L. Orlando, C. Martignoni & D. Isella (Eds.) . (1991). *Opere di Carlo Emilio Gadda* (Vol. III, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, pp. 1081-1091). Milano: Garzanti.
- Galeota, V. (2009). Introduzione. In Id. (Ed.), *La rappresentazione del crimine: Sul poliziesco argentino e sul "giallo mediterraneo"* (pp. 11-19). Roma: Aracne.
- Gallarini, L. (2017). Donato Carrisi, il re pugliese e internazionale del thriller. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '17: Da una serie all'altra* (pp. 92-100). Milano: il Saggiatore.
- Gallo, G. (2007). Almanacco ragionato delle classifiche: Due campioni in gara. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '07: Le avventure del giallo* (pp. 202-209). Milano: il Saggiatore.
- Giarrizzo, G. & Lo Piparo, F. (1981). Introduzione. In G. Verga, *I Malavoglia: Letti da Giuseppe Giarrizzo e Franco Lo Piparo* (pp. XIX-XXXIII). Palermo: Edikronos.
- Ginsborg, P. (1994). *Stato dell'Italia*. Milano: il Saggiatore.
- Giuliano, L. & La Rocca, G. (2008). *L'analisi automatica e semi-automatica dei dati testuali*. Milano: LED.
- Golino, E. (2011). *Dentro la letteratura: Ventuno scrittori parlano di scuola, natura, operai, lingua e dialetto, storia*. Milano: Bompiani.
- Gramsci, A. (1975). *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti. (Originariamente pubblicato nel 1950). In Id., *Opere di Antonio Gramsci*.
- Grandjean, M. (2018). *Les réseaux de la coopération intellectuelle (La Société des Nations comme actrice des échanges scientifiques et culturels dans l'entre-deux-guerres)*. [Doctoral dissertation, Losanna: Università di Losanna].
- Greenham, D. (2019). *Close reading: The basics*. London-New York: Routledge.
- Gri, G.P. (1979). Dalla letteratura orale alla letteratura di massa. In U. Schulz-Buschhaus & G. Petronio (Eds.), *«Triviallitteratur?»: Letterature di massa e di consumo* (pp. 63-78). Trieste: LINT.

- Guagnini, E. (1979). L'«importazione» di un genere: Il «giallo» italiano tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta – Appunti e problemi. In U. Schulz-Buschhaus & G. Petronio (Eds.), *«Triviallitteratur?»: Letterature di massa e di consumo* (pp. 435-458). Trieste: LINT.
- Guglielmi, A. (2010). *Il romanzo e la realtà: Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- Haller, H.W. (1996). Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente. In *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: Atti del convegno (Salerno, 5-6 novembre 1993)* (pp. 601-610). Roma: Salerno.
- Hutcheon, Linda (2013). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo (US): Wilfried Laurier UP.
- Kracauer, S. (1974). *Saggi di sociologia critica: Sociologia come scienza, sociologia del romanzo poliziesco* (A. Gargano, U. Bavay & C. Serra Borneto, Trad.). Bari: De Donato. (Originariamente pubblicato nel 1922)
- Kracauer, S. (1984). *Il romanzo poliziesco* (R. Cristin, Trad.). Roma: Editori Riuniti. (Originariamente pubblicato nel 1971)
- Inglese, A. (2008, 04 novembre). Il disgusto e l'ossessione: Un modo per esercitare la critica. *Nazione indiana*. <https://www.nazioneindiana.com/2008/11/04/il-disgusto-e-lossessione-un-modo-di-esercitare-la-critica/>
- Iser, W. (1987). *L'atto della lettura: Una teoria della risposta estetica*. Bologna: il Mulino. (Originariamente pubblicato nel 1976)
- Ivanov, V.V. (2002). Eteroglossia/Heteroglossia. In A. Duranti (Ed.), *Culture e discorso: Un lessico per le scienze umane* (pp. 107-110). Roma: Meltemi.
- Izzo, J.C. (2014). Aglio, menta e basilico: Marsiglia, il noir e il Mediterraneo (G. Panfilì Trad.). Roma: E/o. (Originariamente pubblicato nel 2006)
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham (GB): Duke University press.
- Jänicke, S., Franzini, G., Cheema, M.F. & Scheuermann, G. (2015). On Close and Distant Reading in Digital Humanities: A Survey and Future Challenges. In R. Borgo, F. Ganovelli & I. Viola (Eds.), *Eurographics Conference on Visualization (EuroVis) – STARS*. Geneve (CHE): The Eurographic Association.
- Jansen, M. (2002). Il Postmoderno in Italia, una mutazione antropologica?: Da Pasolini a *Gli sfiorati* di Sandro Veronesi. In L. Rorato & S. Storchi, *Da Calvino agli ipertesti: Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana* (pp. 37-52). Firenze: Cesati.

- Jossa, S. (2013). *Un paese senza eroi: Da Jacopo Ortis a Montalbano*. Roma-Bari: Laterza.
- La Porta, F. (2006). Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?). In G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta & A. Berardinelli (Eds.), *Sul banco dei cattivi: A proposito di Baricco e altri scrittori alla moda* (pp. 55-75). Roma: Donzelli.
- Lentini, D. (2019), *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale: Saggi su Maj Sjöwall e Per Wahlöö, Anne Perry, Claude Izzo, Alicia Giménez Bartlett, Qiu Xiaolong, Moussa Konaté*. Milano: Delos Digital.
- Librandi, R. (2010). Nuovi plurilinguismi nella narrativa meridionale?. In P. Del Puente (Ed.), *Dialetti: per parlare e parlarne: Atti del I Convegno internazionale di Dialettologia, Potenza-Matera, 30-31 ottobre 2008* (pp. 78-93). Potenza: Ermes.
- Lyotard, J.F. (2014). *La condizione postmoderna: Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli. (Originariamente pubblicato nel 1979)
- Madrigani, C.A. (2007). *“Effetto Sicilia”*: *Genesi del romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet.
- Manai, F. (2009). Identità locale, regionale e nazionale nella narrativa gialla italiana. *Italian Studies in Southern Africa*, 22, 88-120.
- Manganelli, G. (1994). *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi.
- Marigonda, E. (2007). Delitti seriali in tv. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '07: Le avventure del giallo* (pp. 50-57). Milano: il Saggiatore.
- Matt, L. (2005). Avventure e disavventure della lingua: La narrativa di Paolo Nori. *Lingua italiana d'oggi*, II.
- Matt, L. (2011). Narrativa. In A. Afribo & E. Zinato (Eds.), *Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi* (pp. 119-180). Roma: Carocci.
- Matt, L. (2014). *Forme della narrativa italiana di oggi*. Roma: Aracne.
- Matt, L. (2016, 01 maggio). Orientamenti (e disorientamenti) della narrativa italiana. *Treccani magazine*. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/domani/Matt.html
- Mazzarella, A. (2011). *Poetiche dell'irrealtà: Scritture e visioni tra «Gomorra» e Abu Ghraib*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Meneghello, L. (2006). *Libera nos a malo*. Milano: BUR. (Originariamente pubblicato nel 1963)

- Merola, N. (2007). *La linea siciliana nella narrativa moderna: Verga, Pirandello & C.* Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Migliorini, B. (1990). *La lingua italiana nel Novecento.* Firenze: Le Lettere.
- Mineo, N. (1988). *Letteratura in Sicilia.* Catania: Tringale.
- Mondello, E. (2010). *Crimini e misfatti: La narrativa noir italiana degli anni Duemila.* Roma: Perrone.
- Moretti, F. (1998). *Atlas of the European Novel 1800-1900.* London-New York: Verso.
- Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54-68.
- Morpurgo-Tagliabue, G. (1979). Letteratura d'arte e letteratura di consumo. In U. Schulz-Buschhaus & G. Petronio (Eds.), *«Triviallitteratur?»: Letterature di massa e di consumo* (pp. 21-48). Trieste: LINT.
- Mossa, M.G. (2016). *Il demone della distanza e l'angelo della vicinanza: Riflessioni sulla teoria letteraria di Franco Moretti.* [Pdf della Relazione per il corso "Seminario di cultura digitale" tenuto dalla prof.ssa Enrica Salvatori, Università di Pisa, a.a. 2015/2016]. <http://www.labcd.unipi.it/wp-content/uploads/2018/05/Mario-Gerolamo-Mossa-Teoria-letteraria-di-Franco-Moretti-.pdf>
- Musarra Schröder, U. (2002). Personaggi "in ascolto": L'orecchio e l'udibile nella narrativa postmoderna. In L. Rorato & S. Storchi, *Da Calvino agli ipertesti: Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana* (pp. 103-116). Firenze: Cesati.
- Muzzioli, F. (2016). *Le teorie della critica letteraria* (12° ed.). Roma: Carocci.
- Nencioni, G. (1988). La lingua dei *Malavoglia*. In Id., *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria* (pp. 7-87). Napoli: Morano.
- Nigro, S.S. (Ed.). (2019) *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri.* Palermo: Sellerio.
- Novelli, M. (2007). Noir, il nero stinge. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '07: Le avventure del giallo* (pp. 20-26). Milano: il Saggiatore.
- Novelli, M. (2020a). Il crepuscolo delle collane. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '20: I cattivi* (pp. 129-135). Milano: il Saggiatore.
- Onofri, M. (2018). *Fughe e rincorse: Ancora sul Novecento.* Roma, Inschibboleth.
- Orlando, F. (1973). *Per una teoria freudiana della letteratura.* Torino: Einaudi.

- Pasolini, P.P. (1985). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- Pasqualino, A. (1977). *L'opera dei pupi*. Palermo: Sellerio.
- Patella, G. (1990). *Sul postmoderno: Per un postmoderno della resistenza*. Roma: Studium.
- Petronio, G. (1979). Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa. In U. Schulz-Buschhaus & G. Petronio (Eds.), «*Triviallitteratur?*»: *Letterature di massa e di consumo* (pp. 17-19). Trieste: LINT.
- Petronio, G. (1985). *Il romanzo poliziesco*. Roma-Bari: Laterza.
- Pezzotti, B. (2014). *Politics and Society in Italian Crime Fiction*. Jefferson North Carolina (US): McFarland & Company.
- Pischedda, B. (2007). Maturità del poliziesco classico. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '07: Le avventure del giallo* (pp. 10-19). Milano: il Saggiatore.
- Pischedda, B. (2017). Appendicismo alla riscossa. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '17: Da una serie all'altra* (pp. 20-26). Milano: il Saggiatore.
- Pischedda, B. (2019). *Dieci nel Novecento: Il romanzo italiano di largo pubblico dal Liberty alla fine del secolo*. Roma: Carocci.
- Polese, R. (2008). Ritorno al reale: In principio fu il noir. In *Almanacco Guanda: Il romanzo della politica, la politica del romanzo* (pp. 7-13). Parma: Guanda.
- Preston, D.R. (2004). Folk metalanguage. In A. Jaworski, N. Coupland & D. Galasiński (Eds.), *Metalanguage: Social and Ideological Perspectives* (pp. 75-101). Berlin (DE): Mouton de Gruyter.
- Privitera, D. (2012). Il giallo siciliano e la Novela negra: Esempi di lettura comparata del noir mediterraneo. In L.A. Messina Fajardo (Ed.), *Mediterranei, identificazioni e dissonanze: I Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo, 6-7-8 maggio 2010* (pp. 191-200). Roma: Bonanno.
- Ricorda, R. (1977). Sciascia ovvero la retorica della citazione. *Studi novecenteschi*, VI (16), 59-93.
- Rivoletti, C. (2015). Forma ibrida e logica poetica: Il realismo in *Gomorra* di Roberto Saviano. *Allegoria*, XXVII (71-72), 98-114.
- Rollo, A. (2001). I sudditi del best-seller d'importazione. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '01: L'Italia di oggi, i luoghi raccontati* (pp. 96-104). Milano: il Saggiatore.

- Rooke, C. (1992). Old Age in Contemporary Fiction: A New Paradigm of Hope. In T. Cole, D. Van Tassell & R. Kastenbaum (Eds.), *Handbook of the Humanities and Aging* (pp. 241-257). New York: Springer.
- Runcini, R. (1979). La funzione del mistero nel romanzo popolare. In U. Schulz-Buschhaus & G. Petronio (Eds.), *«Trivialliteratur?»: Letterature di massa e di consumo* (pp. 163-190). Trieste: LINT.
- Russo, L. (1966). *Giovanni Verga*. Bari: Laterza.
- Said, E.W. (1978). *Orientalism*. London-Henley (GB): Routledge & Kegan Paul.
- Sanguineti, E. (1997). Cannibali e no. In M. Berisso, N. Balestrini & R. Barilli (Eds.), *Narrative invaders!* (pp. 116-127). Genova: Costa & Nolan.
- Sardo, R. (2016). Italiano in giallo: Le scelte stilistiche di Malvaldi, Manzini, Piazzese, tra italiano standard, varietà regionali e dialetto. In G. Ruffino & M. Castiglione (Eds.), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: Analisi, interpretazione e traduzione* (pp. 203-218). Firenze: Cesati.
- Schulz-Buschhaus, U. (1979). Considerazioni storiche sulla «Trivialliteratur». In U. Schulz-Buschhaus & G. Petronio (Eds.), *«Trivialliteratur?»: Letterature di massa e di consumo* (pp. 7-16). Trieste: LINT.
- Sciascia, L. (1962, 14 aprile). Le chiavi del «giallo». *La Gazzetta del mezzogiorno*, 3. Ora in Id. (2018). *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo* (pp. 46-51). (P. Squillacioti Ed.). Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (1975). Breve storia del romanzo «giallo». *Epoca*, XXVI (1302). Ora in Id. (2018). *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo* (pp. 52-75). (P. Squillacioti Ed.). Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (1991). *Alfabeto pirandelliano*. (Originariamente pubblicato nel 1989). In Id., *Opere (1984-1989)* (p. 489). Milano: Bompiani.
- Sciascia, L. (2018). *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*. (P. Squillacioti Ed.). Milano: Adelphi.
- Segre, C. (1985). Premessa. In Id. (Ed.), *La polifonia nella letteratura del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Segre, C. (2001). *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- Segre, C. (2005). *Tempo di bilanci: La fine del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Simonetti, G. (2012). Il realismo dell'irrealtà: Attraversare il postmoderno. *CoSMo*, I, 113-120.

- Simonetti, G. (2018). *La letteratura circostante: Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Simpson, E. (2021). Close Reading, Formalism, and New Criticism. In Id. (Ed.), *Connections. A Hypertext Resource for Literature*. <https://eriksimpson.sites.grinnell.edu/Connections/Documents/closereading.pdf>
- Spinazzola, V. (2007). Perché leggiamo i gialli. In Id. (Ed.), *Tirature '07: Le avventure del giallo* (pp. 66-70). Milano: il Saggiatore.
- Spinazzola, V. (2017). Inventare e replicare. In Id. (Ed.), *Tirature '17: Da una serie all'altra* (pp. 27-31). Milano: il Saggiatore.
- Stara, A. (2004). *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier.
- Summerfield, G. (2007). Introduzione. In Ead. (Ed.), *Patois and Linguistic Pastiche in Modern Literature* (pp. vi-xxi). Newcastle upon Tyne (GB): Cambridge Scholars Publishing.
- Terreni, A. (2020). Almanacco della classifiche: Sciagurate classifiche!. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '20: I cattivi* (pp. 188-198). Milano: il Saggiatore.
- Testa, E. (1997). *Lo stile semplice: Discorso e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Testa, E. (2009). *Eroi e figuranti: Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.
- Testa, E. (2017). Simulazione di parlato, simulazione di enunciazione. *Italiano LinguaDue*, 1, 74-88.
- Traina, G. (2001). Appunti sulla più recente letteratura poliziesca italiana. *Spunti e ricerche*, 16, 5-16.
- Traina, G. (2014). *Siciliani ultimi?: Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*. Modena: Mucchi.
- Trifone, P. (2009). *Lingua e identità: Una storia sociale dell'italiano*. Roma: Carocci.
- Trifone, P. (2014). Il romanzo della porta accanto: Lingua e dialetto nella narrativa di oggi. In B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa & M. Santagata (Eds.), *Per civile conversazione: Con Amedeo Quondam* (Vol. 2, pp. 1199-1210). Roma: Bulzoni.
- Trocino, A. (2011). *Popstar della cultura: La resistibile ascesa di Roberto Saviano, Giovanni Allevi, Carlo Petrini, Beppe Grillo, Mauro Corona e Andrea Camilleri*. Roma: Fazi.
- Trovato, S. (2011). *Italiano regionale, letteratura, traduzione: Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato*. Leonforte: Euno.

- Turchetta, G. (1996). L'editoria libraria. In F. Brioschi & C. Di Girolamo (Eds.), *Manuale di letteratura italiana: Storia per generi e problemi* (Vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, pp. 84-115). Torino: Bollati Boringhieri.
- Turchetta, G. (2020). *Critica, letteratura e società*. Roma: Carocci.
- Van Vugt, I. (2017). Using Multi-Layered Networks to Disclose Books in the Republic of Letters. *Journal of Historical Network Research*, 1, 25-51. DOI: doi.org/10.25517/jhnr.v1i1.7
- Vattimo, G. & Rovatti, A. (Eds.) . (1983). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Vermandere, D., Jansen, M.M. & Lanslots, I. (Eds.). (2010). *Noir de noir: un'indagine pluridisciplinare*. Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien: Peter Lang.
- Zavattoni, F. (2020). Using correspondence to underline changes in a historiographical network: Ideas for an inter-archival analysis starting from the correspondence between Armando Saponi, Gino Luzzatto, Roberto S. Lopez and Angelo Sraffa. *JLIS*, 11 (1), 106-129.
- Zhok, A. (2018). Elogio dell'identità. *Agalma*, 36, 75-86.
- Zinato, E. (2010). *Le idee e le forme: La critica letteraria in Italia dal 1900 ai giorni nostri*. Roma: Carocci.

4. SITOGRAFIA

https://bari.repubblica.it/cronaca/2021/01/09/news/scavi_alezio-281855581/

<https://www.camillerindex.it/>

https://www.istat.it/it/files/2017/12/Report_Uso-italiano_dialetti_altrelingue_2015.pdf

http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1999/Archivio/Int34_Cam_set1999_Carl.htm

<http://www.vigata.org/>

ABSTRACT

(Italiano)

L'obiettivo di questo lavoro consiste nel verificare l'effettiva aderenza dei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri al nuovo modello narrativo del cosiddetto «giallo mediterraneo». Considerata l'ampiezza dell'opera dello scrittore siciliano, si è ritenuto necessario circoscrivere il campo della nostra indagine, limitandola ai primi otto romanzi del ciclo di Montalbano, ovvero quelli composti e pubblicati nel decennio 1994-2004, che costituiscono il nostro *corpus*. Tale perimetrazione ha consentito non soltanto di focalizzare l'attenzione sul momento in cui Camilleri ha posto le basi per la costruzione di una longeva narrazione seriale, ma anche di collocare i romanzi selezionati nel quadro della letteratura italiana ultra-contemporanea, ovvero quella che si sviluppa a cavallo tra gli anni Novanta del Novecento e il Nuovo Millennio, attraversata da tendenze postmoderne e ipermoderne. Si tratta di un'operazione che non era ancora stata effettuata in modo organico all'interno della variegata bibliografia critica sull'opera di Camilleri, anche perché risulta oggettivamente difficile storicizzare una materia letteraria ancora "vivente" come quella dello scrittore siciliano. Successivamente, adottando il metodo della *close reading analysis*, è stato operato un costante confronto con i testi, volto a individuare i principali *topoi* tematici e stilistici presenti all'interno del *corpus*. Dai risultati ottenuti, è emersa la presenza di un nucleo di tratti ricorrenti, i quali sono stati messi a confronto con i caratteri peculiari del cosiddetto «giallo mediterraneo». La comparazione effettuata ha rivelato che i testi del nostro *corpus* condividono con i polizieschi «mediterranei» elementi portanti, quali la tematizzazione dell'elemento spaziale, la rilevanza attribuita al protagonista all'interno dell'apparato narrativo e, infine, il linguaggio, che, in entrambi i casi, risulta trattato sia come oggetto sia come soggetto del narrare. In definitiva, considerata la convergenza appena descritta, è possibile constatare la reale aderenza dei romanzi del ciclo di Montalbano all'inedito modello narrativo del «giallo mediterraneo».

ABSTRACT

(English)

This paper sets out to test the effective adherence of Andrea Camilleri's detective novels to the innovative narrative model of the so-called «giallo mediterraneo» (namely the «Mediterranean detective novel»). Given the breadth of the Sicilian writer's work, it was deemed necessary to limit the scope of our investigation to the first eight novels of Montalbano series, i.e. those composed and published in the decade 1994-2004, which constitute our *corpus*. This delimitation has allowed us not only to focus attention on the moment in which Camilleri laid the foundations for the construction of a long-lived serialized narrative, but also to place the selected novels within the framework of ultra-contemporary Italian literature, namely that which developed between the 1990s and the New Millennium, crossed by postmodern and “hypermodern” trends. This is an approach which had not yet been carried out organically in the diversified critical literature on Camilleri's work, partly as a consequence of the fact that it is objectively difficult to historicize a literary subject which is still “living” like that of the Sicilian writer. Subsequently, adopting the method of *close reading analysis*, a constant comparison with the texts was made in order to identify the main thematic and stylistic *topoi* which occur within the *corpus*. From the results obtained, the presence of a core of regular features emerged, which were compared with the peculiar traits of the so-called «giallo mediterraneo». The comparison revealed that the texts of our *corpus* share with the “Mediterranean” detective novels important elements, such as: the topicalization of the geographical element, the importance given to the main character within the narrative structure and, finally, the language, which, in both cases, is addressed both as an object as well as a subject of narration. To conclude, given the aforementioned alignment, it is suggested that the novels of Montalbano series truly fit the new narrative paradigm of the «giallo mediterraneo».

ABSTRACT

(Deutsch)

Mit dieser Dissertation wird die Nachprüfung unternommen, ob die Krimis Andrea Camilleris tatsächlich dem neuen Erzählmuster des sogenannten “giallo mediterraneo”, des “Mittelmeer-Krimi”, zugeschrieben werden dürfen. Beim Umfang des Gesamtwerks des sizilianischen Schriftstellers schien es ratsam, der Arbeit genaue Grenzen zu setzen, und zwar wurden die ersten acht, im Jahrzehnt zwischen 1994 und 2004 erschienenen Romane des Montalbano-Zyklus in Betracht gezogen, die also unser Korpus ausmachen. Die genannte Grenzziehung erlaubte nicht nur, die Aufmerksamkeit auf die Zeitspanne zu richten, in der Camilleri den Grund dafür legte, eine langjährige Romanserie starten zu können, sondern auch die genannten Romane in den Kontext der jüngsten italienischen Literatur zu betrachten. Unter “jüngster italienischer Literatur” wird die Literatur bezeichnet, die sich im letzten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts und den ersten Jahre des neuen Jahrtausends entwickelte und von post-modernen und “hypermodernen” Tendenzen durchzogen wird. Ein solcher organischer Versuch ist neu innerhalb der umfangreichen, vielseitigen Sekundärliteratur zum Werk Camilleris, zumal es tatsächlich schwierig ist, eine noch “lebendige” literarische Erscheinung, wie das Werk des sizilianischen Autors ist, in geschichtliche Zusammenhänge festzusetzen. Die Texte sind anhand der Methode der *close reading analysis* genau untersucht worden, um deren grundlegende Motive und Stilmerkmale herauszufinden. Auf diesem Weg wurde ein Kern immer wieder auftauchender Züge festgestellt, die dann den charakterisierenden Zügen des sogenannten “giallo mediterraneo” gegenübergestellt wurden. Der Vergleich hat ergeben, dass die Texte unseres Korpus mit den “Mittelmeer-Krimis” wesentliche Elemente teilen: die Thematisierung des Räumlichen, die innerhalb des Erzählapparats dem Protagonisten zuerkannte Bedeutung und schliesslich die Sprache, die sowohl Mittel als auch Stoff der Erzählung ist. Bei der eben geschilderten Übereinstimmung kann man mühelos feststellen, dass sich die Romane des Montalbano-Zyklus dem neuen Erzählmuster des “Mittelmeer-Krimi” anschliessen.