

# Quaderni camilleriani

# 13

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

## Le magie del contastorie



GRAFICHE GHIANI







## Quaderni camilleriani 13

### Le magie del contastorie

#### *Comitato Scientifico*

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), SIMONA MAMBRINI (Università di Cagliari), GIUSEPPE MARCI (Università di Cagliari), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARÍA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MARIA ELENA RUGGERINI (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

#### *Direzione*

GIOVANNI CAPRARA (caprara@uma.es), GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)

#### *Coordinamento redazionale*

DUILIO CAOCCI, SIMONA DEMONTIS, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE  
(Sede italiana)  
VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO  
(Sede spagnola)

#### *Impaginazione e grafica*

FEDERICO DIANA

I contributi compresi nella sezione *Saggi* sono sottoposti a doppia revisione anonima

# Quaderni camilleriani 13

*Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni  
nell'area mediterranea*

## Le magie del contastorie

A cura di  
Giovanni Capecchi

Grafiche Ghiani

## Quaderni camilleriani 13

*Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea*

### Le magie del contastorie

ISBN: 979-12-80024-9-1

2020 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari  
Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

## QUADERNI CAMILLERIANI 13

7 *Premessa*  
GIOVANNI CAPECCHI

### **Testimonianze**

13 *Quello che Andrea mi ha dato*  
SIMONETTA AGNELLO HORNBY

17 *Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org*  
FILIPPO LUPO (U PRESIDENTI)

23 *Sceneggiare Montalbano*  
SALVATORE DE MOLA

35 *L'effetto Camilleri sui mass media*  
GIULIANO GIUBILEI

### **Saggi**

43 *La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a Il cuoco dell'Alcyon*  
GIUSEPPE MARCI

56 *Camilleri poeta: primi appunti*  
DANIELE PICCINI

64 *Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri*  
FABRIZIO SCRIVANO



# Premessa

---

GIOVANNI CAPECCHI

Dietro questo numero dei *Quaderni camilleriani*, e dietro al prossimo che ne costituirà la prosecuzione e il completamento, c'è una storia piuttosto lunga, legata ad aspetti personali, ma anche a questioni che riguardano lo studio e la ricerca scientifica e, soprattutto negli ultimi mesi, a decisioni di carattere più strettamente istituzionale.

Sul piano personale, mi limito a ricordare alcuni fatti recenti, senza andare troppo indietro nel tempo e tralasciando di ripercorrere le visite fatte negli anni ad Andrea Camilleri, a partire dal 1999. In quell'anno, da poco laureato, mi presentavo per la prima volta a casa sua (allora in Via Carso e non nella adiacente Via Asiago), emozionato e un po' – avrebbe detto lui – *imparpagliato*, per preparare un piccolo libro, uscito nel 2000 nella collana *Scritture in corso* diretta da Giuseppe Nicoletti per le Edizioni Cadmo. I fatti recenti che vorrei ricordare riguardano l'invito a partecipare alla festa di compleanno di Andrea nel settembre del 2018. Non avevo capito che si trattasse di un momento che raccoglieva i familiari dello scrittore e un gruppo non numeroso di amici: pensavo, inizialmente, ad un festeggiamento 'pubblico', con centinaia di amici e lettori, tanto che quando Valentina Alferj mi contattò di nuovo per sollecitare una mia risposta (ero rimasto silenzioso, immaginando che non fosse necessario replicare ad un invito che ritenevo esteso a molti), cominciai a capire meglio il carattere della festa e, con gioia ed emozione, mi preparai per andare a Roma.

Andrea arrivò nel giardino in cui erano stati apparecchiati i tavoli per la cena piuttosto stanco, si mise a sedere su una sedia di vimini, ascoltando e salutando gli amici che, via via, andavano a fargli gli auguri. Accanto a me, al tavolo, c'era Antonio Sellerio con la famiglia, Stefano Salis, che leggevo – sempre con grande interesse – sul domenicale del *Sole 24 Ore* e Giuseppe Marci con sua moglie. Il professor Marci, per me, era (ed è) 'lo' studioso di Camilleri, il più fedele e profondo indagatore delle sue pagine, l'animatore dei Seminari camilleriani e dei *Quaderni camilleriani*. Lo avevo incontrato molte volte a distanza: me lo rammentava spesso anche Andrea, avevo letto alcune sue pagine, l'avevo sfiorato alla presentazione del numero 590 di «Bianco e nero» (2018) dedicato a Camilleri, in un pomeriggio affollato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, quando mi ero trovato seduto accanto a star della televisione e del cinema, perfetto sconosciuto in mezzo a volti noti, guardando e ascoltando Andrea che, ormai privo di vista e con problemi di udito, non stava a suo agio sotto i riflettori.

A quel tavolo, il 22 settembre 2018, potevo finalmente conoscere Giuseppe Marci: e nasceva, credo di poter dire *tra noi*, ma sicuramente da parte mia, un'amicizia che sembrava venire da lontano, come quando si incontrano nuovamente persone già viste e conosciute e si riprende un discorso che pare essersi interrotto il giorno prima. Non so se Camilleri avesse pensato alle conseguenze di questo incontro, ma credo sinceramente di sì: penso, insomma, che abbia voluto favorirlo, conoscendoci entrambi e avendo capito che – al di là di un interesse per la sua scrittura – potevano essere molti i punti di contatto tra noi. Quella sera nacque l'invito di Marci a partecipare al Seminario camilleriano che si sarebbe tenuto a Cagliari nel febbraio del 2019 e a Cagliari iniziammo a parlare dell'ipotesi di attribuire una Laurea *honoris causa* come Università per Stranieri di

Perugia, dopo che altri Atenei, tra i quali anche quello di Cagliari, avevano già proceduto in questa direzione. Discutemmo anche di come organizzare la giornata nella quale conferire il riconoscimento. Tutti e due eravamo convinti di una cosa: occorreva promuovere una giornata di studio che coinvolgesse un gruppo di italianisti e che si occupasse di quelli che vengono ormai definiti i romanzi storici e civili di Camilleri. Di quella giornata avremmo di lì a poco immaginato anche un titolo, che non necessita di spiegazioni: *Senza Montalbano*.

Mentre le conversazioni telefoniche e gli scambi di email con Marci proseguivano, iniziava anche l'iter per l'attribuzione della Laurea *honoris causa*: un'idea che aveva trovato subito il convinto consenso della Rettrice dell'Università per Stranieri di Perugia, Giuliana Grego Bolli, del Direttore del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali, Daniele Piccini, e della Presidente del corso di Laurea Magistrale in Insegnamento dell'Italiano a stranieri, Stefania Spina. Il passaggio dal Consiglio di Dipartimento, il 22 giugno 2019, e l'approvazione all'unanimità del conferimento del titolo, ribadivano l'attenzione che l'Ateneo rivolgeva a Camilleri.

Anche se il testo è un po' lungo, riporto le motivazioni per l'attribuzione della Laurea:

Sono molteplici i motivi per i quali l'Università per Stranieri di Perugia propone di assegnare ad Andrea Camilleri, in occasione del suo novantaquattresimo compleanno, la Laurea *honoris causa* in Insegnamento dell'italiano a stranieri (Itas).

Camilleri ha dedicato la vita alla cultura, all'insegnamento e alla scrittura: dietro al successo raggiunto a settant'anni, c'è una storia ininterrotta di letture e una convivenza con il testo letterario, spiegato e comunicato a generazioni di studenti, che dopo aver frequentato con lui l'Accademia di Arte Drammatica di Roma, hanno spesso intrapreso strade importanti nel campo del cinema, della televisione, ma anche della narrativa e della scrittura teatrale.

Da oltre vent'anni è uno scrittore noto a livello internazionale: i suoi libri sono tradotti e letti in tutto il mondo, vengono studiati nelle Università (divenendo oggetto di corsi, di ricerche, di tesi di laurea e di dottorato in molti Dipartimenti di Italiano), sono utilizzati per avvicinare gli studenti non italiani alla lingua e alla cultura del nostro paese.

Camilleri è lo scrittore che ha costantemente riflettuto sulle tematiche dell'accoglienza e dell'incontro tra culture diverse, sia attraverso i racconti che hanno come protagonista il commissario Salvo Montalbano, sia con i romanzi storici e civili o i saggi narrativi, sia in occasione di interviste o di dichiarazioni rilasciate ai mezzi di informazione. Le sue pagine appartengono alla cultura del Mediterraneo, mare di incontri e di incroci culturali. Spesso attraverso il ricorso all'ironia e alla leggerezza, Camilleri non ha mai smesso di confrontarsi con alcuni momenti nodali nella storia della Sicilia e dell'Italia (dal Seicento all'Ottocento post-unitario fino al ventennio fascista) e non ha interrotto la riflessione sull'Italia del presente, facendo assumere alle sue pagine un costante rilievo civile.

Camilleri ha inventato una lingua, basata sull'italiano, ma con parole ed espressioni dialettali, in parte vere e in alcuni casi rielaborate con la fantasia, del presente ma anche del passato: e proprio questa lingua mescolata è divenuta uno dei punti di forza della sua scrittura. È anche autore di numerosi romanzi scritti interamente in italiano e ha rivendicato, a proposito di queste storie, il suo diritto a sperimentare una lingua diversa da quella con la quale, fin da *Il corso delle cose*, si esprime naturalmente. I suoi racconti (pubblicati spesso su quotidiani e poi raccolti in volume), insieme a brani tratti dai romanzi, vengono sempre più spesso antologizzati in testi scolastici per i diversi gradi di istruzione, in Italia e fuori dall'Italia.

Camilleri ha contribuito, con il successo di pubblico raggiunto, a far nascere nuove esperienze narrative, soprattutto nell'ambito del *giallo* e del poliziesco, e ha svolto la funzione di "promotore della lettura", citando, in molte sue pagine, libri di altri.

Ha infine fatto nascere, intorno a sé, un vero e proprio laboratorio internazionale sulla traduzione: trasportare le sue storie in una lingua diversa dall'italiana è divenuta una sfida e un'occasione di riflessione per traduttori di tutto il mondo, che hanno adottato, di volta in volta, strategie e tecniche diverse per il loro lavoro, discutendo queste scelte con lo stesso Camilleri, spiegandole in convegni e su riviste scientifiche, aprendo dibattiti che hanno coinvolto – ovunque – anche i lettori.

Questo testo fa comprendere perché un'Università nata cento anni fa per insegnare la lingua e la cultura italiana nel mondo ritenesse di dover conferire a Camilleri il massimo riconoscimento che un Ateneo possa attribuire, mettendo insieme molteplici ragioni, letterarie, culturali nel senso più ampio del termine, ma anche etiche e civili.

Prima di portare in approvazione le motivazioni, sono stato a trovare Andrea, per leggergli il testo e per parlargli della cerimonia che avremmo voluto organizzare nel settembre successivo. Insieme a noi, nello studio che – visita dopo visita – mi era divenuto familiare, c'era anche una delle tre figlie dello scrittore, Mariolina. Credo di poter dire che Andrea ascoltò le motivazioni con una certa commozione; ma sono certo di poter affermare che l'idea della giornata dedicata alle sue scritture 'senza Montalbano' lo rese tanto contento da fargli dire a Mariolina: «Vorrei andarci, a Perugia». Quando seppe che un intervento sarebbe stato dedicato alle sue poesie, scritte in anni lontani, aggiunse: «Mi commuovo a pensare che vi occuperete anche dei miei versi giovanili». Camilleri, in quei giorni, si stava riprendendo da una caduta e dalla rottura del femore; avrebbe iniziato la settimana successiva le prove per portare in scena lo spettacolo su Caino previsto alle Terme di Caracalla nel mese di luglio. Era quindi in un momento di ripresa – seppure fragile – e la voglia di rimettersi subito al lavoro non gli mancava.

Le cose, poi, sono andate come sappiamo, è arrivato il ricovero, poi il 17 luglio, quindi lo sgomento e il disorientamento di tante persone (e noi tra loro) che non avevano fatto i conti con il tempo e che immaginavano un Camilleri eterno. Solo il silenzio poteva accompagnare il lutto, ma – dopo il disorientamento – anche la certezza, condivisa da Giuseppe Marci, che la giornata di studio immaginata e apprezzata da Andrea si dovesse tenere.

Il programma iniziale della giornata doveva necessariamente subire qualche modifica. Ora che Camilleri non c'era, quell'appuntamento (il primo di questo genere in Italia e non solo in Italia) avrebbe necessariamente richiesto, accanto alle relazioni degli italianisti, anche alcune testimonianze di amici; né avremmo potuto escludere del tutto 'l'altro' Camilleri, quello di Montalbano.

Con il titolo *Le magie del contastorie*, la giornata di omaggio e di studio si è svolta a Palazzo Gallenga, sede dell'Università per Stranieri, il 26 settembre 2019, alla presenza di tutta la famiglia Camilleri (la moglie Rosetta, le figlie, i nipoti), con Valentina Alferj che è stata accanto ad Andrea e ha lavorato quotidianamente con lui per vent'anni, con altri amici arrivati per ascoltare, con la partecipazione degli studenti che hanno letto – in numerose lingue del mondo – un brano dello scrittore di Porto Empedocle. In quella giornata e da quella giornata sono nati dei materiali (in termini di relazioni e di testimonianze) che, fin dall'inizio, abbiamo immaginato come destinati ai *Quaderni camilleriani*. Un volume dei *Quaderni*, però, non è sufficiente per ospitare tutti gli interventi, alcuni dei quali rivisti e ampliati rispetto alla versione letta o pronunciata a braccio nell'Aula Magna dell'Università. Saranno perciò due i volumi nati in occasione del 26 settembre 2019, che si ricollegano, idealmente, al primo della serie, pubblicato nel 2016. Il volume 1, intitolato *Il patto* e aperto da una premessa firmata dai direttori della rivista, Marci e Giovanni Caprara, pubblicava in gran parte i testi presentati in occasione del conferimento della Laurea *honoris causa* in Lingue e Letterature Moderne Europee ed Americane a Camilleri (conferimento avvenuto il 10 maggio 2013): e anche se si tratta di una Laurea realmente assegnata e di una Laurea deliberata ma non ufficialmente conferita, resta, in comune, la volontà di due Atenei di rendere omaggio allo scrittore. In quel volume 1, prendeva la parola Simonetta Agnello Hornby, che ritroviamo anche qui con la sua testimonianza di affetto, di amicizia e di stima. Ma, soprattutto, lo spirito che anima i *Quaderni* fin dal volume inaugurale è quello che è stato alla base della giornata perugina e – ora – di questi due ulteriori volumi della serie: la convinta volontà di studiare

le pagine di un autore che occupa uno spazio di grande rilievo nella nostra letteratura contemporanea (e anche nella società del presente), il bisogno di interrogarne i testi, la consapevolezza che questo lavoro di studio e di ricerca è l'unico che può rendere veramente giustizia allo scrittore. Non importa aggiungere, credo, che l'organizzazione della giornata del 26 settembre e il lavoro per preparare i *Quaderni camilleriani* sono anche stati un modo per continuare a sentirci vicini ad Andrea, per rileggere le sue pagine e per consolidare quell'amicizia (intellettuale e umana) tra i due curatori dei fascicoli che, grazie a Camilleri e intorno a Camilleri, si sono incontrati.

# Testimonianze



## Quello che Andrea mi ha dato\*

---

SIMONETTA AGNELLO HORNBY

Sono veramente grata di questo invito e lo dico sul serio, perché per me Andrea è una persona importantissima. Come l'ho conosciuto? L'ho conosciuto come scrittore, attraverso mia madre. Ogni anno andavo in campagna, a Mosè, vicino ad Agrigento e a Porto Empedocle, e da quando mio figlio Giorgio aveva dieci anni mamma mi accoglieva, mi dava un bacio, mi dava un abbraccio, poi andava nella sua stanza e mi portava un libriccino blu, dicendomi: «Te', leggi!». Ed era l'ultimo libro di Camilleri. Mamma lo ha letto tutto sin dall'inizio. Lo ricordo sempre, questo, perché io andavo lì con i bambini, badavo a loro, cucinavo, non avevo mai tempo per me, ma mamma ordinava con la solita dolcezza: «Stai sola e leggi!». Non me l'ha mai detto con nessun altro libro. Diceva anche ai bambini: «Lasciate mamma, mamma legge!». Per cui ho conosciuto Camilleri scrittore tramite mamma che l'aveva già letto e me ne parlava.

Ricordo la gioia di essere lontana dai figli, devo dire la verità, dal mio lavoro, con i libri di Andrea, perché parlano. Parlano al lettore, parlano del mio linguaggio, parlano della Sicilia, parlano di valori e parlano di grande letteratura. Non avevo idea che fossero considerati dei gialli. Questo dimostra la mia stupidaggine. Mio marito leggeva sempre gialli e io dunque li avevo esclusi dalle mie letture.

Non credevo che l'avrei mai conosciuto, perché uno scrittore non si conosce. Lui scriveva, io facevo l'avvocato, stavo a Londra, mi occupavo dei miei clienti, della violenza domestica. Né pensavo che sarei mai stata una scrittrice: ne sono sorpresa, onestamente, tuttora. *La mennulara* venne – come ho detto a tutti e nessuno mi ha creduto – in un momento di noia totale all'aeroporto di Fiumicino, il 2 settembre del 2000, quando non avevo niente da fare, perché avevo in borsa solo le marmellate di mia madre e avevo messo l'ultimo Camilleri da leggere a Londra (mamma me ne dava due, e uno lo portavo via con me). Per cui non avevo che leggere. E nel buio e nel vuoto venne *La mennulara*.

Il libro lo scrissi quando potevo, approdò alla Feltrinelli e la Feltrinelli volle creare un libro a cui dare una certa importanza. E cominciamo con i problemi tra me e la Feltrinelli, perché mi dicono: «Simonetta, sei mai stata alla presentazione di un libro?». Dico: «Mai». «Ma come?». «Mai». «Ma amici tuoi?». «Niente». Poi ricordai che c'erano degli scienziati amici di mio marito che presentavano i loro libri nella cantina dell'Università, sette persone, una bottiglia di vino e basta. Dovevano farmi vedere una presentazione e allora mi obbligarono ad andare ad una presentazione di un libro su Andrea Camilleri di Saverio Lodato a Porto Empedocle. Io non volevo andarci perché mi seccava obbedire a questo ordine però c'era Andrea, anche se non si parlava di un suo libro e siamo andati di corsa. Era il compleanno di mamma, e ci vado con lei e due amiche. Vado lì, mi seggo. Era in un bellissimo posto all'aperto chiamato Caos. Su un tavolo enorme rialzato, c'erano quattro uomini, due a destra e due a sinistra e Andrea nel mezzo e questi uomini parlavano un linguaggio così aulico che non lo capivo; non capivo che dicevano e pensavo: «O Dio Santo, se dicono cose del genere del mio libro, come rispondo?». E

---

\* Riportiamo qui la trascrizione dell'intervento fatto da Simonetta Agnello Hornby a conclusione della giornata dedicata ad Andrea Camilleri (Perugia, 26 settembre 2019). La trascrizione è stata rivista e approvata dall'autrice.

sudavo: sudore di dentro, sudore di fuori; sudavo. Mamma mi dava il ventaglio: «No mamma – dicevo – non serve a niente». Poi cominciò a parlare Andrea: musica. Semplice, chiaro; il sudore se ne andò tutto. Ero contenta, felice di poter stare a sentire, sentire e sentire; ma poi finì. Ce ne andiamo, l'indomani mi chiama la Feltrinelli: «Simonetta, come è andata la presentazione?». «Benissimo. Voglio che mi presenti Andrea Camilleri». «Ma no, Simonetta, il motivo per il quale sei andata lì era soltanto per vedere e imparare...». «Io voglio lui; l'ho visto». «Ma no, lui non risponde alle lettere, non si sa mai dov'è». E poi mi dissero: «Non puoi». A me «non puoi» non me l'ha detto mai nessuno. M'è successo tante volte che ho cercato di fare una cosa e non ci sono riuscita: va bene questo; ma dirmi «non puoi» no, non è giusto, l'ho insegnato ai miei figli e ai miei nipoti: tutto è possibile, se poi non ce la facciamo è un'altra storia.

E allora comincia una saga. Mi chiamano tutti dalla Feltrinelli per dissuadermi dall'impossibile. Ma io insistevo: «Lo voglio». Mi dicono che era in Toscana, a casa in campagna. «Simonetta, come fai?». «L'ho visto, per cui deve essere in Sicilia». «No – mi dicono – lui parte, se ne va». Poi arriva la signora Laura, l'amica di mamma, che era stata a scuola con la cugina di Camilleri: «Ci parlo io, la conosco». A casa Agnello, credeteci o no, non si fanno raccomandazioni: per cui diciamo di no alla signora Laura. Poi c'è Ignazio Melisenda, il Rettore dell'Università, amico fraterno di mamma: «Lo conosco anche io – dice la signora Laura –, ci dico una parolina». «No, non puoi», dice mamma. E io concordo. Poi arrivano altri che vorrebbero fare da tramite. A un certo punto mi dico: «Ma perché devo avere tutta questa gente che vuole aiutarmi? Faccio io!». Guardo nell'elenco del telefono, trovo Andrea Camilleri, Porto Empedocle, chiamo: «Scusi, la casa dello scrittore?». «Sì», e chiudo. Sappiamo che c'è. Sto mezza giornata a scrivere tre righe: scrivo, strappo; scrivo, strappo. Intanto il boyfriend di mia sorella: «Chissà chi si sente Simonetta che vuole andare dal grande Andrea Camilleri» (prima non l'aveva detto che era un grande: ora lo fece salire). Poi un'altra amica di mamma dice: «Ma ci parlo io, per carità». Tutti a dirmi che ero una pazza. Scrivo una letterina, ci unisco un pezzo di carta che mi aveva dato la Feltrinelli sul libro nuovo (perché il libro non c'era ancora) e vado con mia sorella a Porto Empedocle e metto la busta sotto la porta. E poi due giorni di attesa. Io sono serafica, aspetto, ma tutti a dirmi «Vedi, che hai fatto», oppure «Ci parlo io», «Ignazio è pronto ad andarci», «Vediamo che si può fare». Dopo due giorni telefona Andrea e dice: «Venga a vedermi». E quando gli racconto tutto questo dramma che abbiamo avuto, mi dice: «Ma io aiuto tutti gli esordienti perché non ho avuto questa fortuna». Ed è vero. Io ho avuto tanti che mi chiedevano di presentare i loro libri e io dicevo: «Lei ha scritto mai?». «No». «Scriva a Camilleri». C'erano pure artisti che volevano un'introduzione alla loro mostra e io dicevo: «Prova con Camilleri, digli che è la prima mostra». E ha sempre aiutato tutti. E questa è la caratteristica più bella di Andrea Camilleri come uomo.

Come scrittore, è un grande scrittore. Poi ci arrivo. Ma come uomo ha una generosità, basata sempre su sé stesso. Non c'era bisogno di dirmi che aveva avuto tante difficoltà, all'inizio, a vedere pubblicati i suoi libri. Io non lo sapevo. Ma lui ama la realtà. Per me Andrea è vivo dentro di me. Per sempre, per cui parlo al presente. Andrea è un uomo modesto ma conscio del suo valore. Questa è la cosa importante. Non è uno che si butta giù. Sapeva di valere e quando io gli dicevo quanto avrei desiderato che lui avesse il famoso Premio Nobel (che a me non interessa per niente, tranne che per lui), lo capivo che lui diceva «Vero è, ma intanto come si fa...». E nonostante tutte le cose che ho cercato di fare, non sono mai riuscita a persuadere gli altri che bisognava tentare... Perché nella mia Sicilia (io sono fiera di essere siciliana, con tutti i guai che abbiamo, e sono fiera della letteratura siciliana) Andrea è sicuramente il massimo scrittore siciliano del dopoguerra. Dunque più grande di Sciascia, di Lampedusa, anche di tanti altri grandi scrittori. Perché

è il più grande? Perché è il più bravo. Perché è il più grande? Perché è il più ampio. Perché è il più grande? Perché scrive meglio. È così, è un dato di fatto. Ma questo i siciliani non l'hanno mai riconosciuto e gli italiani neanche. Perché? Io lo spiego con una sola parola: invidia. E di invidia noi in Sicilia ne abbiamo tanta. Ne hanno anche gli inglesi, ne hanno anche gli italiani. Però da noi, che siamo sempre stati un popolo vinto e succube, l'invidia è più profonda e quando c'è un siciliano che non vive in Sicilia (e Andrea non ci viveva, e io non ci vivo), l'invidia è ancora più grande. E questo distrugge una regione e una Nazione. Andrea l'ha presa sempre con la grazia e la generosità che ha. Anch'io. Pensate che quando uscì *La mennulara*, a Palermo, le mie compagne di scuola mi dissero che il libro era stato scritto da un'altra persona, che la Feltrinelli mi aveva pagata per dire che ero io. Mi dissero: «E quanto t'ha dato?». «M'ha dato poco per il mio libro». «Ma l'ha scritto un'altra, Simone', lascia stare...». Quando uscì il mio secondo libro, le stesse amiche mi dissero: «Ma questo è tuo, vero? Si vede, perché l'altro era scritto diverso». A questo punto uno non sa che fare, perché io le amo, sono le mie amiche, non è che posso avere il mondo come nemico.

Poi uno dice: perché scriviamo libri? Perché Andrea scriveva libri? Perché le vediamo ogni giorno a casa nostra, le storie, nel modo più bizzarro possibile. Quante volte mi è stato detto: «Ma tu sul serio dici che Camilleri è un grande scrittore?». «Passo la vita a dirlo, vuoi che dica bugie?». «No, mi pareva...». Perché l'invidia è senza confini. Ma fa male alla gente. Diceva mamma: «Tu guardali gli invidiosi come muoiono».

Cosa ho avuto da Andrea? Ho avuto la sua amicizia, che è la cosa più bella di questo mondo. Ha presentato tutti i miei libri, fino a quando ha potuto, e l'ha fatto con amore, l'ha fatto con l'amore che lui aveva non per me, ma per la gente, per tutti, perché ha presentato i libri di tante persone. Si preparava. È l'unico che presentava un libro con quattro pagine dattiloscritte. Nessuno mai mi ha dato delle pagine scritte. Dava sempre spazio all'autore, sempre. Arrivava puntuale. Per *La zia marchesa*, mia cugina Maria, che non ama la lettura tranne che nel caso dei miei e di quelli di Camilleri, era con me e andavamo alla Feltrinelli, insieme ad Alberto Rollo. Eravamo in ritardo. Trovammo Andrea seduto, davanti alla Feltrinelli, e neanche si lamentò per il nostro ritardo, neanche una *taliata* per dire «Potevate arrivare puntuali». Queste sono le cose dei grandi.

Il grande dolore mio è che Andrea, in Italia e all'estero, è conosciuto solo come il padre di Montalbano. È sbagliato, perché non è vero. È anche il padre di romanzi meravigliosi senza Montalbano. Questo mi prude, mi addolora enormemente. Ho scoperto che non ho mai guardato dove sono messi i libri di Andrea nelle librerie, mai ho fatto questo giro. L'altro ieri sono andata nella libreria Mondadori di un ragazzo bravissimo, Alessandro Barbaglia, anche lui uno scrittore. Ho presentato lì il mio libro e ho detto: «Vorrei vedere i libri di Camilleri». Erano tutti insieme, su due file. E gli ho detto: «Ma scusa, tu tieni i Montalbano insieme ai romanzi?». Mi ha risposto: «Sì». «E perché?». «Ma...». «Ma sbagli». «Hai ragione». E lui mi ha detto che si sentiva in colpa di non averci pensato prima. Ma la cosa bella è che ieri mattina mi ha chiamato e mi ha detto: «Siamo andati a lavorare mezz'ora prima e abbiamo rimesso i libri di Camilleri come dovrebbero essere». I romanzi e poi (o sotto o sopra, come si vuole, ma separati) i gialli. Forse è stato questo l'errore: l'enorme successo di Montalbano televisivo che ha confuso le persone e che ha fatto un pasticcio di questo scrittore, Nobel o non Nobel non importa. Perché in realtà, se cominciamo a guardare le opere di Camilleri romanziere ci rendiamo conto della sua rilevanza e le portiamo nelle scuole, le facciamo studiare, e le mettiamo nei testi delle Università. Questa è stata la confusione di tutti. Il papà di Montalbano. E questo è il mio piano ora: che ognuno che va in una libreria dica «Scusi, ma perché tutti i romanzi di Camilleri sono messi confusi con i suoi gialli?». Separare. Tra l'altro viene fatto con altri scrittori: è giusto e doveroso.

E poi voglio fare un commento su Andrea e i disabili. Io ho un figlio disabile, disabile da adulto. Quando abbiamo fatto un programma televisivo, Giorgio e io, la cosa più importante era la visita a Camilleri nella sua casa di campagna in Toscana. Mentre andiamo lì, Giorgio in macchina mi dice: «Mamma, ci parlo io con Camilleri». E io mi dico: «O Dio Santo...». Non sapevo che avesse letto i suoi libri, non sapevo niente di Giorgio e di quello che legge. Comunque arriviamo lì, ci sediamo, Andrea meraviglioso, Rosetta meravigliosa, e Giorgio inizia: «Andrea, che significa essere figlio di una mamma siciliana?». E da lì uscì una conversazione bellissima. Poi mi ha sempre mandato i saluti per Giorgio e poi con Giorgio siamo andati a casa di Andrea a Roma per pranzo. Alla fine del pranzo Andrea dice: «Io questo ragazzo lo vado a *abbrazzare*». Gira intorno al tavolo, si cala su Giorgio, io penso «Oddio, ora cadono l'uno sull'altro». Fu un bacio che non fece male a nessuno. Andrea si sollevò con la forza del suo cuore enorme. Grazie Andrea.

Un'ultima parola. Si dice che dietro ad ogni grande uomo c'è una donna di valore. Grazie Rosetta. Però si sbagliano: è «accanto ad ogni grande uomo», non dietro, bisogna correggere...

# Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org

---

FILIPPO LUPO (*U PRESIDENTI*)

Il 16 novembre 1996 un amico che lavorava in una delle librerie Sellerio di Palermo mi consigliò di leggere *La stagione della caccia*, allora già ristampato nella collana *La memoria*; lo scrittore, Andrea Camilleri, mi era ancora del tutto *scognito*, benché fosse già apparso più volte in Tv, al *Maurizio Costanzo Show* (che, però, io non seguivo). Rimasi folgorato da quella lettura, e contagiai immediatamente il gruppo di colleghi-amici con i quali scambiavamo e scambiamo tuttora pareri e informazioni sulle rispettive letture, sui film che vediamo, sulla musica che ascoltiamo, etc. Il Club nasce poco dopo per *babbio*, quando il futuro Direttore, Beppe Di Gregorio, invia a quel gruppo – ovvero i futuri Soci Fondatori – una email con oggetto «Camilleri Fans Club», per organizzare una mangiata di *pane e panelle*. Possiamo quindi dire che un club di lettori è stato fondato da un gruppo di periti informatici, ingegneri e matematici in pausa pranzo...

Il passo successivo, quello che ha davvero fatto decollare il Club, fu l'ideazione del sito Internet da parte di Mario La Mantia, il quale, essendo fra tutti il principale esperto di *informaticcia*, fu subito ribattezzato Catarella (nel frattempo avevamo cominciato a leggere anche i gialli di Montalbano). Mario fra l'altro era l'unico ad aver già letto qualcosa di Camilleri (*Il birraio di Preston*) mentre Daniela – che poi sarà ribattezzata la *Socia Donna* in quanto unica rappresentante del gentil sesso nel gruppo dei Fondatori – era la sola ad aver visto Camilleri al *Costanzo Show*, e l'aveva definito *simpaticulidru*.

Il sito allora era ospitato su una piattaforma gratuita, e aveva un indirizzo difficile da ricordare: [www.angelfire.com/pa/camilleri](http://www.angelfire.com/pa/camilleri). La grafica era minimale, ma sotto questo aspetto non è che ci siamo evoluti molto nel corso degli anni; non abbiamo nemmeno aperto ai *social*, se è per questo: siamo *vintage*, come si dice ora, del resto... siamo del secolo scorso! Catarella in realtà ci provò con una *chat*, ma non ebbe grande successo. Ad attecchire invece fu la *mailing list*, che dura tutt'ora: penso sia un caso piuttosto raro di *social* ultraventennale!

Do qualche numero: ad oggi, gli iscritti sul nostro sito sono circa 6.500<sup>1</sup>, mentre la *mailing list*<sup>2</sup> ne conta 700. Numeri che possono sembrare piccoli in un'epoca in cui, per essere definiti 'molto seguiti', i *follower* e le cosiddette amicizie si devono contare almeno a decine di migliaia. Da quando abbiamo attivato sul sito un contatore degli accessi<sup>3</sup>, nel 2001, le visite totali sono state più di 4 milioni, con una media di circa 230.000 visite all'anno, ovvero 630 visite al giorno. Verifichiamo solo occasionalmente i dati, ma sappiamo che il 90% degli accessi avviene dall'Italia... ciò significa che abbiamo un 10% di accessi dall'estero e possiamo definirci internazionali! Siamo anche al corrente che, senza falsa modestia, i nostri sono anche visitatori 'di qualità', essendo il nostro sito

---

Questo contributo è la trascrizione più o meno fedele dell'intervento effettuato in occasione del Convegno in onore di Andrea Camilleri, *Le magie di un contastorie*, tenuto nella sede dell'Università per stranieri a Palazzo Gallenga, Perugia, il 26 settembre 2019.

<sup>1</sup> «Soci del Camilleri fans club», «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/soci/soci.shtml>>.

<sup>2</sup> «Mailing List», «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/club/mailling\\_list.shtml](http://www.vigata.org/club/mailling_list.shtml)>.

<sup>3</sup> Contatore degli accessi per [www.vigata.org](http://www.vigata.org), <<https://s1.shinystat.com/cgi-bin/shinystatv.cgi?L=0&USER=camilleri&NH=1&NRD=1-67>>.

diventato un riferimento per gli addetti ai lavori: traduttori, ricercatori, critici, editori, scrittori, giornalisti, docenti, studenti.

Non abbiamo pubblicità, ma ci capita di dare visibilità, d'intesa con Editori o Autori, a pubblicazioni (libri, ma non solo) rivolte a un mercato di specialisti, oltre che ovviamente agli appassionati di Camilleri.

Tramite la *mailing list* sono cominciati i contatti con altri appassionati, e si è iniziata a creare quella che ora si chiamerebbe una *community*. Si sono creati rapporti di amicizia molto forti; io e una Socia, ad esempio, siamo diventati Compari (sono stato il suo testimone di nozze), ma si è andati anche oltre: due di noi si sono sposati, abbiamo pure questa grossa responsabilità! Non sono mancate le liti, ovviamente, anche feroci, ma devo dire che il saldo è assolutamente positivo.

Una delle prime cose che abbiamo pubblicato sul sito è lo Statuto del Club<sup>4</sup>; ovviamente un testo assolutamente ironico, così come in quel momento tutto sembrava: *una cosa di babbio*, appunto, all'interno della quale è stata coniata, in riferimento ad Andrea Camilleri, la definizione di *Sommo Autore*, che poi si ridusse confidenzialmente a Sommo. E d'ora in poi mi rivolgerò a lui sempre in questo modo; confesso che finora ho avuto notevoli difficoltà a chiamarlo per nome... Nello Statuto sono definiti anche i ruoli dei Soci Fondatori, quindi dalla sua pubblicazione io sono il Presidente, anzi *u Presidenti*. Il Club dunque ha uno Statuto goliardico, e in realtà non abbiamo mai voluto farlo diventare un'associazione legalmente riconosciuta. Forse per paura di dover affrontare un impegno troppo serio. Insomma, il Club è virtuale, tanto che anche la sede ufficiale è virtuale, e non poteva che essere a Vigàta, in provincia di Montelusa; e quando abbiamo finalmente registrato il nostro dominio su Internet ci è venuto spontaneo chiamarlo proprio così: *vigata.org*<sup>5</sup>.

Le prime attività del Club sono state prettamente conviviali, ma non solo. Quando si cominciò a parlare come interprete dei primi telefilm di Montalbano di un certo Luca Zingaretti, a noi praticamente sconosciuto, insieme a Beppe *u Diretturi* andammo al cinema per vedere un film dei fratelli Taviani, *Tu ridi*, in cui Zingaretti recitava: volevamo dare un primo giudizio, che fu... 'interlocutorio'.

Poi abbiamo organizzato una visione collettiva – e quindi... conviviale – del primo episodio televisivo, e pure una trasferta a Trapani – era sempre il 1999 – per assistere alla trasposizione teatrale del *Birraio di Preston*. Abbiamo fatto addirittura qualche piccola vincita al Superenalotto, giocando i numeri citati dal personaggio del Prefetto de *La concessione del telefono!* Tutto questo sempre all'interno del gruppo dei Fondatori. Poi sono iniziati, un po' dovunque, gli incontri fra i Soci; a tutt'oggi quando qualcuno di noi si reca in posti dove sa di trovare altri camilleriani, si organizza un cosiddetto *mini raduno*. Il primo Raduno *mondiale*, aggettivo ampiamente giustificato dalla presenza di un Socio venuto da Malta, è della primavera del 2000, quando abbiamo organizzato la 'Gita a Vigàta'<sup>6</sup>, cioè un week-end nei 'luoghi letterari', ovvero Porto Empedocle e dintorni, con pranzo sociale in quel che restava della trattoria *San Calogero* (da tempo trasferitasi e ribattezzata... *Vecchia Bruxelles*). Diversi dei nostri Soci all'estero sono attivi, principalmente per andare a trovare il Sommo, quando è stato possibile, nelle sue puntate fuori dai confini nazionali; ad esempio nel 2014 per il *Premio Carvalho* a Barcellona<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> "Statuto del Camilleri fans club", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/soci/statuto.shtml>>.

<sup>5</sup> Il suffisso '.org' indica che si tratta di un'attività non a fini di lucro.

<sup>6</sup> "Eventi", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/eventi/eventi.shtml>>.

<sup>7</sup> "Premio Pepe Carvalho 2014", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/eventi/premiocarvalho2014.shtml>>.

Nel frattempo c'era stato da parte mia un primo incontro col Sommo, praticamente senza che lui se ne accorgesse, in occasione della presentazione de *La voce del violino* alla libreria Sellerio, nel 1997. Non ero riuscito ad andare oltre la richiesta di un autografo sul primo libro che avevo letto; ho avuto pudore a dirgli del Club, anzi, diciamola tutta: mi vergognavo! Poco tempo dopo, però, succede qualcosa di importanza fondamentale: si iscrive alla nostra *mailing list* un certo Guido, che sosteneva di essere addirittura il genero del Sommo. In prima battuta l'abbiamo inevitabilmente etichettato come un millantatore, ma quando ci ha portato una prova inconfutabile ci siamo felicemente ricreduti... hanno così preso il via i rapporti per così dire ufficiali col Sommo.

Guido ha ricoperto per un po' di tempo il ruolo di tramite fra il Club e il Sommo, finché non è entrata in scena Valentina Alferj, che fra le incombenze che aveva si è dovuta accollare pure la *camurrìa* di tenere i contatti con noi. Grazie a Guido, infatti, siamo riusciti a realizzare un'intervista collettiva<sup>8</sup> che venne poi pubblicata anche su *Effe*, la rivista delle librerie Feltrinelli, allora diretta da Giovanna Zucconi, la quale era stata anche una delle prime persone a scrivere di noi sulla stampa (in particolare sul *Corriere della Sera*). Era il 1999. In seguito è stato possibile coinvolgere persino il Sommo *di persona* *pirsonalmente* in due *chat*<sup>9</sup>: la prima, nel 2000, era una *chat* scritta, in cui Guido si prestò pure a fare da amanuense, e la seconda, nel 2001, addirittura una *chat* vocale... ricordiamoci che ci si collegava in rete coi *modem* a 56k, l'ADSL era ancora agli albori.

Sempre a quel primo periodo risale un fatto che il Sommo ha raccontato spesso: avevamo messo *online* una sorta di 'test d'ingresso' per gli aspiranti Soci, 10 domande sull'Opera del Sommo<sup>10</sup>; lui dice di averlo fatto, rispondendo correttamente solo a 6 domande, con lo sconcertante esito finale: «Preparati meglio»!

Tramite quel primo canale il Sommo ci ha fatto avere anche un suo *curriculum vitae* da pubblicare sul sito: un elenco dettagliatissimo di tutte le sue attività precedenti a quella di scrittore<sup>11</sup>, cioè le regie radiotelevisive e teatrali, le produzioni televisive, i saggi tecnici pubblicati, insomma un regalo grandissimo, un tesoro che consente al sito di cominciare ad essere un punto di riferimento anche per gli studiosi, oltre che per gli appassionati. In tempi più recenti la collaborazione sui contenuti del sito si è riproposta anche più strettamente, quando insieme a Valentina abbiamo risistemato la Bibliografia<sup>12</sup>, nell'imminenza della pubblicazione del centesimo libro, per stabilire con precisione quale fosse; per la cronaca risultò essere il romanzo di Montalbano *L'altro capo del filo*.

Come dicevo, il sito comincia ad essere conosciuto in Rete, in particolare dagli addetti ai lavori. Questo fatto, e la non trascurabile coincidenza di vivere a Palermo, ci ha consentito anche di stabilire un primo contatto con la casa editrice Sellerio, da cui abbiamo ottenuto di poter avere accesso alla rassegna stampa conservata nel loro archivio, per arricchire il nostro. I rapporti poi diventeranno anche in questo caso talmente stretti che ci verrà proposto di collaborare alla realizzazione di un CD-ROM, un giochino basato sul romanzo *Il cane di terracotta*<sup>13</sup>, a cui poi se ne aggiungeranno altri due<sup>14</sup>: l'incarico era di redigere il *Dizionario* *Vigatese-Italiano* allegato al gioco e le schede di

<sup>8</sup> "Dalla macchina da scrivere al Web", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/intervista/intervista.shtml>>.

<sup>9</sup> "Camilleri in chat", «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/chat\\_camilleri/chat\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/chat_camilleri/chat_camilleri.shtml)>.

<sup>10</sup> "The Game", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/game/10.shtml>>.

<sup>11</sup> "Attività nello spettacolo", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/attivita/attivita.shtml>>.

<sup>12</sup> "Bibliografia", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml>>.

<sup>13</sup> "Il cane di terracotta: cartone animato interattivo in cd-rom", «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/cd-rom/cane\\_cd-rom.shtml](http://www.vigata.org/cd-rom/cane_cd-rom.shtml)>.

<sup>14</sup> "Il ladro di merendine: cartone animato interattivo in cd-rom", «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/cd-rom/ladro\\_cd-rom.shtml](http://www.vigata.org/cd-rom/ladro_cd-rom.shtml)>, "La voce del violino: cartone animato interattivo in cd-rom", «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/cd-rom/violino\\_cd-rom.shtml](http://www.vigata.org/cd-rom/violino_cd-rom.shtml)>.

presentazione dei personaggi. Il *Dizionarietto* fu poi utilizzato anche per un'edizione del romanzo per le scuole e io, che ho fatto il liceo scientifico e non amavo studiare la Letteratura italiana, mi ritrovai ad essere coautore di un libro scolastico!

Grazie alla realizzazione del CD-ROM è avvenuto, il 9 dicembre 2000, il primo incontro ufficiale col Sommo, presso la Casa Editrice<sup>15</sup>. Quella volta in realtà di persone straordinarie ne conoscemmo due: l'altra era Donna Elvira Sellerio, la quale giusto per mettere in chiaro le cose ci disse, più o meno testualmente: «Se avete intenzione di pubblicare, prima o poi, un Dizionario completo, sappiate che lo fate con me o non lo fate!». Noi al Dizionario stavamo effettivamente lavorando, ma poi si rivelò un impegno troppo grosso per le nostre forze e lasciammo perdere. Fra l'altro avremmo dovuto fare continui e frequenti aggiornamenti... Qualcosa, però, sul sito è rimasto tuttora, così come sono rimasti altri embrioni di quella che, nei nostri programmi, avrebbe dovuto essere l'*Enciclopedia Camilleriana*, cioè delle sezioni in cui abbiamo raccolto, fino a una certa data, le ricette di cucina citate nei romanzi<sup>16</sup>, e poi i libri<sup>17</sup>, i film<sup>18</sup>, la musica<sup>19</sup>, le opere d'arte<sup>20</sup>, nonché le scene erotiche, nella sezione che abbiamo battezzato scherzosamente *Il Camisutra*<sup>21</sup>.

Nel 2001, il 27 settembre, ci è capitata quella che per noi allora fu un'esperienza mistica: il Sommo, in vacanza a Porto Empedocle, ci ha invitato ad andarlo a trovare. Partiamo da Palermo in quattro – io, mia moglie, *u Diretturi* e Catarella – e ceniamo con lui e la Signora Rosetta alla ex-trattoria *San Calogero*: credevamo di aver raggiunto il massimo<sup>22</sup>, invece il rapporto personale col Sommo si è sempre più consolidato e ci vantiamo di aver conquistato la sua stima.

Fin da subito ci ha infatti definiti 'la sua memoria su Internet', e qualche anno fa (era il 2014), quando un millantatore si spacciava per lui su Facebook, lui dichiarò all'ANSA<sup>23</sup> di non avere alcuna presenza online, aggiungendo testualmente: «L'unico sito legato a me e da me in parte autorizzato è vigata.org. Esiste da anni, è organizzato da terze persone, so chi sono e si tratta di persone serie». E qui ci inorgoglimmo parecchio... Un paio di settimane dopo, in un'intervista<sup>24</sup>, aggiunse anche: «Quelli di vigata.org mi chiamano il Sommo. E mi piace perché è una bella presa in giro». Queste due frasi le abbiamo riportate in testa alla nostra *homepage*, perché dimostrano come il Sommo abbia colto in pieno quello che noi facciamo: un lavoro serio, ma senza perdere l'impostazione leggera e divertita degli inizi. Mi piace anche ricordare che in un paio di occasioni, piuttosto che servirsi di canali di comunicazione standard, il Sommo diede a noi il compito di pubblicare su vigata.org sue dichiarazioni.

Il nostro lavoro sul sito, quindi, ci ha portato anche a essere riconosciuti come interlocutori affidabili e concreti. Abbiamo collaborato con giornali e trasmissioni radiofoniche e televisive (ad esempio con Luca Crovi abbiamo realizzato diverse puntate

<sup>15</sup> “Eventi”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/eventi/eventi.shtml>>.

<sup>16</sup> “Le ricette di Camilleri”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/cucina/ricette.shtml>>.

<sup>17</sup> “Libri nei libri in Montalbano”, «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/libri\\_libri/m0.shtml](http://www.vigata.org/libri_libri/m0.shtml)>.

<sup>18</sup> “I film nei libri di Montalbano”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/cinema/cinema.shtml>>.

<sup>19</sup> “La musica nei libri di Andrea Camilleri”, «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/musica/musica\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/musica/musica_camilleri.shtml)>.

<sup>20</sup> “L'arte in Montalbano”, «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/arte/arte\\_in\\_montalbano.shtml](http://www.vigata.org/arte/arte_in_montalbano.shtml)>.

<sup>21</sup> “Il Camisutra”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/camisutra/camisutra.shtml>>.

<sup>22</sup> “Diario semi-serio di una serata di inizio autunno con il Sommo”, «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/in\\_viaggio\\_per\\_vigata/in\\_viaggio\\_per\\_vigata.shtml](http://www.vigata.org/in_viaggio_per_vigata/in_viaggio_per_vigata.shtml)>.

<sup>23</sup> A. GUERRERA, “Social network, anche Camilleri contro i falsi account: ‘Ora li denuncio’”, «La Repubblica», 31 agosto 2014, <[https://www.repubblica.it/cultura/2014/08/31/news/camilleri\\_falso\\_account\\_twitter\\_facebook\\_papa\\_franco\\_merkel-94770833](https://www.repubblica.it/cultura/2014/08/31/news/camilleri_falso_account_twitter_facebook_papa_franco_merkel-94770833)> [ultimo accesso 6 gennaio 2019].

<sup>24</sup> F. MERLO, “L'uomo che amava le donne”, «Il Venerdì di Repubblica», 12 settembre 2014, pp. 14-19.

del suo programma *Tutti i colori del giallo*<sup>25</sup>), siamo stati invitati a presentazioni, convegni, anteprime dei film di Montalbano<sup>26</sup>. In occasione dell'inaugurazione del Museo intitolato a Nino Cordio – a Santa Ninfa, nel Belice – ho addirittura fatto da *ambasciatore* del Sommo, il quale non potendo presenziare fisicamente aveva mandato un saluto in video, che ho avuto il privilegio di presentare<sup>27</sup>. Il massimo, comunque, per me è stato l'invito all'Ambasciata Irlandese a Roma, per la presentazione del volume *Camilleri and Ireland*<sup>28</sup>, realizzato per celebrare la Laurea *honoris causa* che gli era stata conferita a Dublino nel 2011. Il problema più grosso è stato capire come mi dovevo vestire...

Un'occasione divertente è stata l'ottantesimo compleanno del Sommo<sup>29</sup>, quando sono stati organizzati dei festeggiamenti, iniziati con una serata alla Casa Editrice Sellerio; in quell'occasione abbiamo fatto al Sommo un regalo da parte di tutti gli iscritti: una collezione di cartoline con gli auguri arrivate da tutte le parti del mondo. La cosa divertente fu che l'indomani abbiamo dovuto ripetere la cerimonia della consegna a Porto Empedocle, perché altrimenti il Presidente della Pro Loco ci sarebbe rimasto male!

Da parte nostra, oltre a dare il nostro contributo all'organizzazione di eventi (ad esempio la mostra *!Camilleri sono*<sup>30</sup> a Palermo nel 2007, dove – non senza un po' di preoccupazione – abbiamo fornito dei materiali anche rari per l'esposizione), abbiamo anche occasionalmente messo su qualcosa in autonomia. Fra le cose che ricordo con maggior soddisfazione, vorrei citarne due in particolare.

Nel 2009 abbiamo realizzato, in collaborazione con un'azienda vinicola, un'iniziativa chiamata *Territori*<sup>31</sup>, per la quale era stata ideata una serie di 12 bottiglie di vino con etichette artistiche: in ognuna di esse era riportato un dipinto originale di un artista e una frase originale 'a tema' di uno scrittore. Sono riuscito a coinvolgere anche il Sommo, però di scrivere una cosa *ad hoc* non se ne parlava: «Trova una frase in un mio libro e usala senza problemi», mi ha detto sornione. Sapevo bene che nei libri del Sommo di mangiare si parla spesso e volentieri, ma di bere un po' meno, ciò nonostante mi misi a sfogliare in ordine cronologico (!) tutti i romanzi usciti fino a quel momento, escludendo però quelli di Montalbano (che non si sa quasi mai che vino beva: bianco o rosso, tutto lì). Alla fine trovai una frase molto bella... proprio nel romanzo allora di più recente pubblicazione, *Il sonaglio*: «Il primo mucconi gli parse amaro e stava per risputarlo quando il saporì nella vucca di colpo cangiò, addivintò 'na cosa profumata e càvuda, 'na carizza di villuto, gli parse di starisi vivendo 'na rosa»<sup>32</sup>.

La seconda iniziativa che voglio rammentare è del 2013, una sorta di piccolo festival letterario, denominato *Confronti*<sup>33</sup> e organizzato nel mio paese d'origine, sulle Madonie, in provincia di Palermo: far venire il Sommo *di persona personalmente* era fuori discussione, ma abbiamo garantito egualmente la sua presenza riuscendo a mettere su un'intervista tramite *Skype*: i tempi si erano evoluti parecchio dalle prime *chat* col *modem* a 56k!

<sup>25</sup> “Tutti i colori del giallo”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/crovi/giallo.shtml>>.

<sup>26</sup> “Anteprime del film *Il senso del tatto*”, «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/siracusa\\_milano/siracusa\\_milano.shtml](http://www.vigata.org/siracusa_milano/siracusa_milano.shtml)>.

<sup>27</sup> “Ricordando Nino Cordio”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/bibliografia/ricordio.shtml>>.

<sup>28</sup> “Camilleri e l'Irlanda – Camilleri and Ireland – Camilleri agus Éire”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/bibliografia/camilleriandireland.shtml>>.

<sup>29</sup> “Gli 80 anni di Andrea Camilleri”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/80anni/80anni.shtml>>.

<sup>30</sup> “*!Camilleri sono*: Autobiografia in video”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/manifestazioni/camillerisono.shtml>>.

<sup>31</sup> “Territori: Arte, Parole, Vino”, «Camilleri fans club», <[http://www.vigata.org/territori\\_arte\\_parole\\_vino](http://www.vigata.org/territori_arte_parole_vino)>.

<sup>32</sup> A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 38.

<sup>33</sup> “Confronti: Rassegna di parole e immagini”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/confronti>>.

Infine, vorrei sottolineare che non dimentichiamo le nostre origini ‘conviviali’ e la voglia di incontrarci fra Soci del Club: abbiamo organizzato due Raduni piuttosto affollati in occasione del decimo compleanno del Club<sup>34</sup> (nel 2007 a Roma) col Sommo ospite d’onore e in occasione dei nostri vent’anni<sup>35</sup> (nel 2017 a Palermo). Nella seconda occasione il Sommo non ha potuto essere presente, ma ci ha inviato un saluto in video, da cui abbiamo estrapolato la terza frase che dal luglio 2019 è riportata in testa alla nostra homepage: «Voi del Fans Club, col vostro sito, continuate a tenermi in vita e a farmi scrivere»; avrei voluto chiudere il mio intervento citando questa frase, ma poi a uno di noi è venuta un’idea migliore: proporre al pubblico in sala la visione del messaggio di auguri<sup>36</sup>, accolta con silenziosa commozione.

Non mi resta che ringraziare il Sommo per tutto quello che ci ha dato e, ne sono certo, continuerà a darci. Abbraccio a nome del Camilleri Fans Club la Signora Rosetta e tutta la famiglia, anzi tutta la ‘tribù’ del Sommo.

---

<sup>34</sup> “Raduno del decennale del Camilleri fans club”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/raduno2007/raduno2007.shtml>>.

<sup>35</sup> “Raduno del ventennale del Camilleri fans club”, «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/raduno2017/raduno2017.shtml>>.

<sup>36</sup> Camilleri Fans Club, “Gli auguri del Sommo per i vent’anni del Camilleri Fans Club”, «YouTube», <<https://youtu.be/Wm7bAoZefbg>>.

# Sceneggiare Montalbano

---

SALVATORE DE MOLA

Quando Francesco Bruni, uno dei più importanti sceneggiatori italiani, ora anche regista di film intimisti ed emotivamente molto coinvolgenti, mi mise in mano un libro di Camilleri, era la primavera del 1999. La prima stagione della serie del commissario Montalbano non era ancora andata in onda. Si stava preparando la seconda e Francesco, che è un mio carissimo amico, mi invitò a leggere questo scrittore dalla lingua strana, un *pastiche* quasi gaddiano di siciliano e italiano. Il libro che mi prestò fu *Il cane di terracotta* che, insieme a *La forma dell'acqua*, costituiva la base di partenza delle due puntate della seconda stagione.

Sembra impossibile, ora, a vent'anni di distanza, immaginare un momento in cui Camilleri non era uno dei più venduti e apprezzati scrittori italiani e la serie di film tratti dalle indagini del commissario di Vigàta non faceva parte stabile del palinsesto della rete ammiraglia della Rai, con le prime messe in onda che ottengono *audience* altissime e le repliche che continuano a macinare ascolti. Ma davvero io non avevo mai sentito parlare, a quell'epoca, di Andrea Camilleri e di Salvo Montalbano. E come me anche molti lettori, sebbene i quattro volumi usciti fino ad allora avessero ottenuto già un discreto successo. Camilleri raccontò che Elvira Sellerio lo spinse, quasi lo obbligò, a scrivere altre indagini del commissario dopo le forti tirature del primo, *La forma dell'acqua*, uscito da Sellerio nel 1994, in cambio della possibilità di poter pubblicare con la prestigiosa casa editrice palermitana le sue opere «storiche», a cui, non è un mistero, lo scrittore di Porto Empedocle teneva di più.

Il mio amore per Camilleri è iniziato così. E quando Francesco mi chiese di aiutarlo entrando nel *team* di scrittura della serie, che nel frattempo, contrariamente a ogni previsione, stava ottenendo, su RaiDue, grossi ascolti, accettai con entusiasmo.

Il resto, come si dice, è storia. I record di *audience*, il successo internazionale, i turisti che da ogni parte del mondo atterrano all'aeroporto di Comiso, appositamente risistemato sulle ceneri di uno scalo militare della Nato, per visitare i luoghi in cui si gira la serie dell'amatissimo commissario, tutto questo è venuto dopo, e ancora non è finito.

Anche se Andrea Camilleri ci ha lasciati, e Alberto Sironi, regista della serie e inventore della Vigàta metafisica, lo ha seguito pochi mesi dopo.

Di Camilleri cercai subito di sapere tutto, in quella primavera del 1999. Dalla mia formazione universitaria mi porto dietro una sorta di bulimia scientifica, un desiderio di possedere completamente un autore quando mi devo occupare di adattarlo.

E scoprii che aveva lavorato in Rai, per tanti anni, oltre ad essere stato un amato e seguito docente all'Accademia d'arte drammatica e al Centro sperimentale di cinematografia.

Per la tv di Stato aveva fatto il produttore, collaborando con Eduardo De Filippo negli anni Sessanta per una delle prime serie di commedie dell'autore napoletano andate in onda, ovviamente in bianco e nero. Ma aveva fatto anche lo sceneggiatore, e come sceneggiatore e produttore aveva lavorato a due serie di sceneggiati televisivi: *Il tenente Sheridan*, con Ubaldo Lay, storia originale ma ambientata a San Francisco, ispirata ai detective *hard boiled* dei film americani degli anni Quaranta e Cinquanta, e il *Maigret*

con Gino Cervi, un grande successo dell'epoca, adattamento dei romanzi gialli di Georges Simenon, autore amatissimo da Camilleri.

Ecco, questo *passato* di Andrea Camilleri produttore e sceneggiatore di serie tv di genere *crime*, ormai noto a tutti, ha creato automaticamente un *luogo comune*, quello di una scrittura *televisiva* del romanziere Camilleri. Certo, nei suoi libri troviamo scene memorabili, che sembrano 'sceneggiature già scritte'. Ma quando poi ti metti a lavorare sui romanzi, per esempio su quelli con Montalbano protagonista, allora ti rendi conto che il mito dei romanzi di Camilleri le cui sceneggiature 'si scrivono da sole' è, appunto, un mito.

Come in tutti i miti, c'è qualcosa di vero in questa affermazione. Ribadisco che l'esperienza di Camilleri sceneggiatore e produttore di ore e ore di fiction, sebbene in un periodo molto diverso dall'attuale, non potrebbe non avere avuto un peso nell'elaborazione dei suoi romanzi, soprattutto nei gialli. Le trame, i punti di svolta delle indagini, le stesse azioni dei detective e dei colpevoli attingono al repertorio, vasto e conosciutissimo da Camilleri, del genere, soprattutto cinematografico.

Ma quando, nel 1994, alla non più verde età di 69 anni, dà alla luce il suo primo Montalbano, Camilleri non voleva dar vita a una serie. E ritengo che men che mai aveva pensato a una riduzione televisiva del suo romanzo – mi colpisce sempre il termine *riduzione*. C'è dentro un evidente passaggio dall'alto al basso, dall'oro della letteratura a un metallo molto meno nobile, che è quello del racconto seriale televisivo. Ma questo è un altro discorso, che ci porterebbe troppo lontano.

No, è assai probabile che *La forma dell'acqua* dovesse essere un *unicum*, un romanzo prototipo con un eroe destinato a vivere una sola stagione. Il successo, si sa, prolunga la vita ad autori e personaggi, e per Montalbano si è trattato di un successo sempre crescente, in cui i tantissimi lettori hanno creato un pubblico di affezionati spettatori e i tanti spettatori che non avevano mai letto un libro hanno affollato edicole e librerie per acquistarne uno, e leggerselo d'un fiato anche se avevano visto la puntata in tv. Strano fenomeno, questo, per una serie *crime*: lo spettatore sa benissimo chi è l'assassino dopo aver visto la puntata per la prima volta (e se non ha letto il libro prima...), ma nonostante questo se la rivede in replica e legge il libro. *Il commissario Montalbano* detiene il record, credo mondiale, di una serie in cui le prime sei puntate, andate in onda su RaiDue dal 1999 al 2001, hanno avuto in replica, nel 2002, su RaiUno, un'*audience* più alta della prima emissione.

Ma *Montalbano* è una serie piena di stranezze e paradossi: e il primo di questi paradossi, per riprendere il filo del discorso, è che i romanzi di Montalbano sono tutt'altro che sceneggiature in prosa. Si veda l'*incipit* di *La forma dell'acqua*:

Lume d'alba non filtrava nel cortiglio della «Splendor», la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta, una nuvolaglia bassa e densa cummigliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, foglia non si cataminava, il vento di scirocco tardava ad arrisbigliarsi dal suo sonno piombigno, già si faticava a scangiare parole<sup>1</sup>.

Se si tralascia per un attimo lo stupore del lettore di fronte a termini 'strani', sebbene non del tutto incomprensibili (*cortiglio*, *cummigliava*, *cataminava*, *piombigno*, *scangiare*), siamo di fronte a un'apertura quasi manzoniana, anche se al posto del lago di Como abbiamo il ben più prosaico cortile di una società di pulizie di un'immaginaria città siciliana. Qualcosa di molto diverso dall'essenzialità e dalla chiarezza che si pretende da una sceneggiatura, un testo che, per dirla con Pasolini, vuol essere un altro testo, che non

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 9.

esiste cioè di per sé ma solo in relazione al film che diventerà. È come se Camilleri volesse stabilire fin da subito un punto fermo: quello che state leggendo è un romanzo. Un'opera letteraria. Non una sceneggiatura *tradotta* in letteratura, elevata a una forma più alta<sup>2</sup>.

La mia convinzione, maturata in quasi vent'anni di frequentazione piacevolmente forzata con le opere dello scrittore di Porto Empedocle, è che Camilleri si diverta, grazie anche alla mediazione della lingua mescidata, a spiazzare il lettore dandogli delle storie che appartengono al genere *giallo*, quindi con una vocazione *popolare*<sup>3</sup>, ma scritte in modo estremamente ricercato, quindi letterario. Anche sperimentale, a volte.

Mi si perdoni se, per giustificare questa convinzione, attingo non alla saga montalbaniiana ma ai romanzi storici: si tratta al momento solo di una deviazione e tornerò presto a Salvo e al suo mondo. Il romanzo in cui trovo il maggior *divertimento* letterario di Camilleri è *La concessione del telefono*, uscito sempre per Sellerio nel 1998. Un romanzo dichiaratamente anticinematografico e antitelevisivo, dalla spiccata vocazione sperimentale. Racconta dell'irruzione, nella Sicilia della fine del XIX secolo, di un oggetto che caratterizzerà il secolo successivo, il telefono, e di come già sul nascere quest'invenzione così straordinaria possa aver rivoluzionato le vite delle persone, nella fattispecie una coppia di amanti vigatesi. Ma per farlo usa il genere più tipico dell'Ottocento, il romanzo epistolare. Proprio la forma di comunicazione che verrà sempre più emarginata dalla nuova invenzione, la lettera, diventa l'architrave della struttura del romanzo. Ovviamente il tutto viene reso ancora più innovativo con l'inserimento di scene – le «cose dette», contrapposte alle «cose scritte» rappresentate dalle lettere che i protagonisti si scambiano – che somigliano a veri e propri sketch teatrali, «scenette», dialoghi divertenti e spiazzanti, che a volte sembrano davvero provenire dalle migliori pagine di Eduardo De Filippo.

Un romanzo bellissimo, al tempo stesso divertente e originale, anarchico e classico. Quindi gradito al lettore colto ed esigente, ma anche a chi invece cerca solo un libro da leggere sulla spiaggia, sotto l'ombrellone, per farsi due risate dietro a buffi figure di un secolo fa. Sebbene, come spesso accade in Camilleri, il divertimento celi un finale tragico.

La Palomar, la casa di produzione cinematografica e televisiva che produce *Montalbano*, mise subito in cantiere anche un adattamento di *La concessione del telefono*. Ci lavorò Francesco Bruni, esattamente non ricordo a partire da quale anno, ma sicuramente non meno di dieci anni fa. Un lavoro lungo e difficile, proprio perché le sceneggiature di Camilleri non si scrivono da sole, anche quando lo stesso romanziere fa parte del gruppo di scrittura. Alla fine solo di recente il film è stato girato, per la regia di Roan Johnson, e programmato nel mese di aprile del 2020, all'interno del ciclo *C'era una volta Vigàta*. È assai triste che Camilleri, che a questo adattamento teneva moltissimo al punto di non licenziare la versione finale della sceneggiatura se non dopo innumerevoli revisioni – cosa mai accaduta per la serie di Montalbano –, non abbia potuto vederlo.

La forma romanzo dà quindi a Camilleri la libertà di provare, di cimentarsi con sempre nuove modalità di racconto. E questo non avviene solo per le opere più *classiche*, come i romanzi storici. L'autore sa bene che l'adesione al genere, quello tutto *verticale* del giallo episodico a protagonista principale fisso, comporta il rischio di una certa ripetitività – a tutt'oggi, i romanzi pubblicati con Montalbano protagonista sono 28, a cui bisogna aggiungere uno, *Acqua in bocca*, scritto con Carlo Lucarelli ed edito da Minimum fax

---

<sup>2</sup> Solo nell'ultimo romanzo pubblicato vivente l'autore, *Il cuoco dell'Alcyon* (Palermo, Sellerio, 2019), Camilleri dice in nota che si tratta di una storia desunta da una sceneggiatura – un «soggetto», scrive lui – per un film coprodotto con gli americani anni prima, ma che non vide mai la luce.

<sup>3</sup> Non posso in questa sede riportare il dibattito ormai secolare sulla *Trivialliteratur* e sull'importanza della narrativa di genere. Ma, per quanto possa sembrare strano per uno sceneggiatore di fiction e film, fidatevi, lo conosco.

nel 2010, in cui il commissario di Vigàta interagisce con l'ispettrice Grazia Negri, protagonista di una serie di romanzi dell'autore bolognese (*Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1997 è il titolo più famoso), oltre a innumerevoli racconti lunghi o brevi, su cui tornerò più avanti. Camilleri riesce a superare indenne questo rischio proprio cercando, in ogni episodio, l'invenzione letteraria che differenzia e fa fare un salto di qualità al romanzo, sempre lasciando al lettore meno esigente il ripetersi di alcune situazioni *rassicuranti* – Hitchcock diceva che il pubblico è come il bambino, vuole ascoltare sempre la favola che conosce meglio – ma consegnando al lettore più colto il guizzo creativo che sorprende e rilancia. Guizzo che però mette nei guai lo sceneggiatore. Perché più letterario è il punto di partenza, più è complicato *adattarlo* al mezzo cinematografico-televisivo...

Contrariamente a suoi *colleghi* più famosi, come James Bond, Salvo invecchia. E quindi con l'avanzare dell'età arrivano i primi acciacchi. Tra cui un abbassamento della vista – a cui ovviamente Salvo non vuole arrendersi, rifiutandosi di portare gli occhiali – e alcuni fastidiosi e purtroppo imprevedibili vuoti di memoria. Questi fenomeni, già invalidanti per una persona normale, diventano inaccettabili per un *detective*, che deve tener dietro a decine di fatti, ipotesi e deduzioni. Così, a volte, Salvo si costringe, per mettere ordine nei suoi pensieri, a scrivere delle lettere a sé stesso. Questo espediente, che diventa, nella prosa di Camilleri, spesso motivo di grande letteratura, supplisce anche alla scelta, fatta dall'autore all'origine della saga, di non utilizzare la prima persona ma la terza, distaccandosi dalla tradizione *hard boiled* – Chandler e Hammett danno voce direttamente ai loro protagonisti, di cui condividiamo in diretta il punto di vista, tanto che Robert Montgomery, regista di un dimenticato film hollywoodiano tratto da un libro con Philip Marlowe, *La donna nel lago* (*Lady in the Lake*, 1947), opta per un *unicum* nella storia del cinema, un lungometraggio tutto in soggettiva, in cui l'attore che interpreta il protagonista, lo stesso Montgomery, si vede in viso solo riflesso in uno specchio. Camilleri preferisce il punto di vista del narratore onnisciente, come Simenon e Vázquez Montalbán. È chiaro che noi sappiamo tutto quello che passa per la testa di Montalbano, perché l'autore sposa completamente il punto di vista del suo personaggio. Ma è facile capire che le scene in cui Montalbano si siede al tavolino e inizia a scrivere una lettera a sé stesso risultano impossibili da sceneggiare.

In varie occasioni siamo riusciti a risolvere il problema *sciogliendo* il contenuto della lettera – spesso consistente in un riepilogo dei fatti e delle ipotesi investigative – in un dialogo con Fazio o Augello: d'altra parte il Montalbano televisivo è più giovane di quello letterario, quindi il discorso sull'avanzare dell'età risulterebbe fuori luogo per un attore come Zingaretti, che all'epoca aveva poco più di cinquant'anni. Fortunatamente negli ultimi romanzi Salvo ha perso quest'abitudine, facendo tirare un sospiro di sollievo a noi sceneggiatori<sup>4</sup>.

Uno dei problemi che si pone invece sempre, nelle puntate tratte dai romanzi – di quelle tratte dai racconti parlerò più avanti – è quello della lunghezza. Il materiale narrativo presente in un romanzo di Montalbano darebbe luogo, se riportato nella sua completezza in un adattamento televisivo, ad almeno due puntate da cento minuti. Si racconta – all'epoca non c'ero, lavoravo in una casa editrice a Bari – che quando, con molta fatica, produttore e regista discussero con la Rai la possibilità di realizzare una serie dalla saga di Montalbano erano convinti che ogni romanzo avrebbe potuto dar vita ad almeno due puntate. L'allora dirigenza Rai – già titubante sull'*appeal* che avrebbe esercitato sul pubblico generalista un commissario scorbutico, di poche parole e per giunta siciliano, ma lontano anni luce da quel Cattani che pochi anni prima aveva spopolato combattendo la mafia in *La piovra*, paradigma fino ad allora del grande

<sup>4</sup> A Francesco Bruni, leader del gruppo, e a me si è aggiunto, negli ultimi anni, Leonardo Marini, con la collaborazione ai dialoghi di Valentina Alferj.

successo della fiction tv – non ne volle sapere e accettò di produrre la serie, ma solo con episodi singoli per ogni romanzo, e a patto di mandarla in onda sul secondo canale. Come si addiceva a quello che, secondo loro, era un prodotto di nicchia. Una nicchia che oggi è costituita da più di undici milioni di telespettatori...

La prima sfida che ogni volta ci troviamo ad affrontare è quindi quella della vera e propria *riduzione* del materiale narrativo del romanzo. Di solito buttiamo giù quella che si chiama ‘scaletta desunta’, un elenco delle scene del romanzo. Il risultato è una lista che mediamente conta poco meno di duecento scene. Noi possiamo averne non più di ottanta, per non sforare il limite massimo della puntata da due ore. Quindi il primo passo è ricostruire la storia omettendo alcuni passaggi o compattandone altri. È questo il motivo per cui, talvolta, i lettori lamentano la scomparsa dal film di alcune scene del romanzo. A volte, come in *Una lama di luce*, questo non è sufficiente: in quell’occasione siamo stati costretti – non solo per una questione di lunghezza, è giusto dirlo – a tagliare una intera linea di racconto. Abbiamo dovuto eliminare del tutto il personaggio di Marian, la bella proprietaria di una galleria d’arte che fa perdere la testa a Montalbano. Ma lì quella linea rischiava di depotenziare il dolore per la morte di François, il ragazzino tunisino orfano adottato da Livia e Salvo alla fine di *Il ladro di merendine* e affidato alla sorella di Mimì Augello, diventato poi un terrorista e morto, appunto, alla fine dell’episodio. Ricordo che Camilleri, in un caso più unico che raro, non fu felice di questa scelta e ci tenne a precisarlo nella *prolusione* con cui, negli ultimi anni, era solito raccontare l’episodio prima della messa in onda. Con la stessa decisione con cui, spesso, ci ha fatto i complimenti, affermò che la perdita di quel personaggio e della linea a lei dedicata non l’aveva soddisfatto. Ci dispiacque, ma davvero non avevamo scelta.

Così come ci dispiace, sempre, tagliare e ridurre le scene scritte da Camilleri. Spesso alcuni momenti, come gli interrogatori o certe discussioni tra Montalbano e Catarella che sembrano brani del teatro dell’assurdo – non dimentichiamo che Camilleri è stato uno dei primi registi teatrali a introdurre Samuel Beckett in Italia –, nei romanzi durano pagine e pagine. Anche questa, se ce ne fosse bisogno, è l’ennesima dimostrazione della totale libertà narrativa che l’autore di Porto Empedocle si prende scrivendo romanzi: da sceneggiatore sa bene che una scena non può essere più lunga, sulla carta, di tre o quattro pagine, dal momento che vige la regola aurea della corrispondenza una pagina/un minuto. E allo spettatore non si può chiedere la pazienza di restare in uno stesso ambiente, con gli stessi personaggi che parlano, più di tre, quattro minuti al massimo. Ebbene, Camilleri romanziere trasgredisce costantemente questa regola: i suoi interrogatori durano pagine e pagine, a volte sono quasi dei piccoli cortometraggi, con colpi di scena e svolte imprevedibili e spiazzanti. Per cui, come nel caso della struttura della puntata, anche nella struttura della scena siamo costretti, con molto dolore, a tagliare, compattare e ricostruire, cercando di non *tradire* – parola chiave e grande spauracchio del lavoro di adattamento, come già aveva capito, un secolo fa, Luigi Pirandello, figura fondamentale, come tutti sanno, nella formazione di Camilleri – lettera e spirito del romanzo.

Non è un caso che nel 2007 Camilleri raccolga per Rizzoli un’antologia pirandelliana, *Pagine scelte di Luigi Pirandello* – in sovraccoperta ricorda il suo incontro con il grande drammaturgo agrigentino, quando il piccolo Andrea scambia Pirandello per un ammiraglio a causa dell’uniforme da Accademico d’Italia – e inserisca, fra i saggi, un intervento scritto nel 1907, esattamente cento anni prima, intitolato *Illustratori, attori e traduttori* in cui l’autore di *Il fu Mattia Pascal* riflette, con straordinaria chiarezza, dal momento che il cinema era nato da poco meno di dieci anni, sul tema oggetto di questo intervento:

Quando noi leggiamo un romanzo o una novella, c'ingegnamo di raffigurarci i personaggi e le scene come a mano a mano ce li descrive e ce li rappresenta l'autore. Ora supponiamo per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro.

Nessuno stupore! Questo prodigio appunto compie l'arte drammatica. [...] Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione.

E quella stessa ingrata sorpresa che proviamo leggendo un libro illustrato, nel veder raffigurato dall'illustratore nella vignetta in un modo affatto diverso da quello che ci eravamo immaginato qualche personaggio o qualche scena, deve provar senza dubbio un autore drammatico nel veder rappresentato dagli attori in teatro il suo dramma. Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo:

«No! così no! così no!»

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: «No! così no!» torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue? Ma allora, al richiamo dell'autore, soffre l'attore dal canto suo, l'attore che vede e sente altrimenti e considera a sua volta come una sopraffazione, come un incubo, la volontà e la visione dell'autore. Perché l'attore, se non vuole (né può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconscepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo; bisogna che l'immagine già espressa torni ad organarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale su la scena. Anche per lui, insomma, l'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva, non solo dentro di lui, ma divenuta con lui e in lui anima e corpo.

Ora, benché non nata nell'attore spontaneamente, ma suscitata nello spirito di lui dall'espressione del poeta, quest'immagine può esser mai la stessa? può non alterarsi, non modificarsi passando da uno spirito a un altro?

Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.

È precisamente lo stesso caso del traduttore<sup>5</sup>.

Mi si perdoni la lunga citazione, peraltro giocoforza incompleta: subito dopo queste illuminanti pagine sul tradimento dell'attore che mette in scena un dramma, Pirandello allarga la sua visuale a fotografia e cinema, accomunando queste due nuovissime arti sostanzialmente al teatro in quanto all'impossibilità di tradurre in vita vera le pagine della letteratura. Non a caso qualche anno più tardi sarà proprio Pirandello, scottato dall'esperienza di soggettista cinematografico e di fornitore di testi da adattare alla ormai florida industria cinematografica italiana, a portare per la prima volta il cinema nel grande

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, "Illustratori, attori e traduttori", «Nuova Antologia», CXXXIII (1908), pp. 227-240, cit. in A. CAMILLERI, *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli, 2007, ed. Kindle, pos. 1060-1089.

romanzo italiano con l'altrettanto profetico *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*<sup>6</sup>. Il terzo polo di questa riflessione, indispensabile ma deleterio come gli altri due – l'illustratore grafico e l'attore teatrale – è il traduttore. E anche qui Pirandello si dimostra acuto interprete della realtà culturale del suo tempo e di quello che verrà, riconoscendo la necessità dell'istituto della traduzione per avvicinare sempre più lettori alla letteratura di tutto il mondo, ma affermando senza mezzi termini che ogni traduzione, anche la più attenta e rispettosa, è un tradimento.

La prefazione di Camilleri s'intitola *Il mio Pirandello*, e l'inserimento nell'antologia «a uso personale, non didattico» di questo saggio, fondamentale anche se meno citato del più famoso *L'umorismo*, dimostra forse che la riflessione critica di Pirandello era condivisa, anche se con molta sofferenza, dal Camilleri uomo di teatro sì, ma anche romanziere fornitore di storie per il cinema e per la televisione. Chissà se anche lui, come l'illustre conterraneo, vedendo un nostro adattamento, si sarà sentito tradito, chissà se anche lui avrà urlato, sulla poltrona del suo salotto in Prati, davanti alla tv, «No! Così no! Così no!».

Se pure l'ha fatto, fortunatamente non l'abbiamo mai saputo. Quel che è certo è che anche noi, come l'attore nel saggio pirandelliano, abbiamo sofferto, cercando disperatamente di non tradirlo.

Meno sofferto e più esaltante è il lavoro che facciamo quando costruiamo una puntata combinando fra di loro due o più racconti. Contando anche quelli programmati per il 2020, fino ad ora sono stati realizzati 37 episodi della serie principale di *Montalbano* – escludendo quindi le due stagioni di *Il giovane Montalbano*. Di questi, ben undici provengono da rielaborazioni di racconti. Il primo fu *Tocco d'artista*, scritto da Francesco Bruni, tratto dal racconto omonimo presente nella raccolta *Un mese con Montalbano* (Milano, Mondadori, 1998) e trasmesso da RaiDue il 16 maggio del 2001.

Il secondo, andato in onda l'anno dopo quando la serie passò da RaiDue a RaiUno, è stato il primo a cui ho lavorato io e per questo vi sono particolarmente legato. Si tratta di *Il senso del tatto*, titolo pensato da noi ma, credo, tipicamente camilleriano per un episodio che fondeva *Amore e fratellanza* e *Sequestro di persona*, due racconti contenuti nella raccolta *Gli arancini di Montalbano* (Milano, Mondadori, 1999). In questo caso, il secondo racconto – in cui il commissario interpreta giustamente un foglietto trovato in un vaso, un *bummolo*, come una richiesta d'aiuto di una moglie maltrattata dal marito – è una deviazione dalla vicenda principale, che segue un traffico di droga per cui vengono usati degli anziani disabili come corrieri.

In altri casi, come nel più recente *Amore* (che combina insieme *Amore*, da *Gli arancini di Montalbano*, e *La prova generale*, da *Un mese con Montalbano*), i protagonisti del secondo racconto, due attori sul viale del tramonto che mettono in scena la prova generale del loro doppio suicidio, sono involontari testimoni del delitto del primo, e quindi instradano il commissario per la soluzione dell'indagine. In generale preferiamo questa seconda modalità, che consente una maggiore compattezza della narrazione e non dà la sensazione allo spettatore di seguire due storie diverse. D'altra parte lo stesso Camilleri, in alcuni suoi romanzi, struttura il racconto intrecciando due vicende che all'inizio sembrano lontane ma poi si rivelano intimamente legate: si veda, solo per citarne un paio, *La rete di protezione* (Palermo, Sellerio, 2017) e *La giostra degli scambi* (Palermo, Sellerio, 2015).

Solo in un caso abbiamo avuto il coraggio – e la fortuna, visti gli ascolti... – di combinare insieme ben quattro racconti: è successo in *Il gioco delle tre carte*, andato in

---

<sup>6</sup> Il romanzo uscì col titolo *Si gira...* nel 1916 per i tipi di Treves, Milano, e poi, col titolo definitivo, nel 1925 (Milano, Bemporad).

onda su RaiUno il 13 marzo del 2006 e visto da quasi nove milioni di telespettatori. L'episodio è il risultato della fusione dei racconti *Il gioco delle tre carte*, *Sostiene Pessoa*, *Come fece Alice* e *Una mosca acchiappata al volo*, tutti contenuti in *Gli arancini di Montalbano*. Ma spesso i racconti sono usati solo come elementi di colore: in questo episodio, in cui il commissario risolve un caso di omicidio avvenuto più di vent'anni prima rivelando drammatici retroscena, il racconto *Come fece Alice* serve per alleggerire la tensione. Salvo scoprire che Augello si è *amminchiato* con la ricerca di un latitante perché ha una tresca con la moglie di quest'ultimo. E la passione non permette al pur abile vicecommissario di capire che il latitante si nasconde proprio a casa sua, protetto dalla procace consorte.

Inutile dire che la reazione di Camilleri alle sceneggiature tratte dai racconti era quella da noi più temuta. Devo confessare che quasi sempre abbiamo ricevuto complimenti per il modo in cui siamo riusciti a non rendere troppo marcata la differenza fra gli episodi adattati dai romanzi e quelli in cui il nostro intervento è stato più massiccio. So di spettatori che si sono recati in libreria chiedendo il romanzo da cui è stato tratto *Il senso del tatto*... Devo anche ammettere che fino a che non arrivava la copia della sceneggiatura con gli appunti a mano di Camilleri io tremavo dalla paura. E quando, negli ultimi anni, il Maestro non vedeva più, andavamo a casa sua a leggergli i copioni. Credo che la mia barba sia diventata più bianca in quelle ore. Ricordo quando gli leggemo la sceneggiatura di *Come voleva la prassi*, un film andato in onda il 6 marzo 2017 e tratto dai racconti *Come voleva la prassi in Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (Palermo, Sellerio, 2014), *La revisione* in *Gli arancini di Montalbano* e *Come contò Aulo Gellio* in *Un mese con Montalbano*. Alla fine della lettura Camilleri diede un paio di correzioni, soprattutto del siciliano, poi chiese: «Chi ha scritto la scena del protagonista che guarda la donna delle pulizie che lava il sangue dal luogo del delitto?». Io mi feci timidamente avanti, e lui mi prese la mano e mi disse: «Bravo». Porterò sempre nel cuore il calore della sua mano e la felicità che provai: è anche per momenti come questi che facciamo il nostro mestiere. Un'altra volta mi hanno raccontato che dopo una lettura Camilleri disse: «In questa sceneggiatura non c'è praticamente nemmeno una parola che ho scritto io». Seguì una pausa in cui sceneggiatori e produttori temettero il peggio. Ma poi, sornione come sempre, il Maestro concluse: «Però mi piace!».

Proprio i primi due episodi tratti dai racconti, *Tocco d'artista* e *Il senso del tatto*, mi forniscono il destro per tornare al fiume principale del mio discorso: i riferimenti letterari utilizzati da Camilleri anche in *Montalbano*. In questi due casi, non è stato complicato tradurre in un altro media questi dettagli colti, proprio perché si tratta di dettagli non indispensabili alla soluzione del mistero: nel primo episodio, un personaggio si suicida facendo però in modo che il fratello – a cui deve, per una ragazzata di tanti anni prima, la propria invalidità permanente – venga incolpato di omicidio. Montalbano viene instradato alla scoperta della verità dal fatto che, accanto alla rudimentale sedia elettrica costruita dal suicida, i poliziotti rinvennero una copia del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki, in cui un personaggio pianifica maniacalmente il proprio suicidio, esattamente come ha fatto il protagonista del racconto.

Nel secondo caso, è stato ancora più semplice: l'anziano non vedente la cui morte apre l'episodio e il racconto *Amore e fratellanza*, Enea Silvio Piccolomini, «del suo omonimo che quando diventò papa si fece chiamare Pio II non sapeva manco l'esistenza. Si chiamava così perché negli ultimi anni dell'Ottocento c'era stato un addetto all'ufficio anagrafe ch'era un tipo scherzevole: ai trovatelli imponeva nomi come Jacopo Ortis,

Aleardo Aleardi e via bellamente coglionando»<sup>7</sup>. Così la battuta, che abbiamo dato a Fazio, scivola via senza colpo ferire, senza, soprattutto, turbare lo spettatore medio di RaiUno.

In altri casi conservare il riferimento letterario senza alterare la struttura della scena originale o, peggio, dell'intero episodio è più complicato: in *L'età del dubbio* (Palermo, Sellerio, 2008) il morto ritrovato in alto mare è un francese di cui i nostri sanno pochissimo, se non che si chiama Emile Lannec. Questo nome *firria* nella testa di Montalbano, che l'ha sicuramente già sentito, tanto che chiede a Fazio di fare una ricerca sui casi precedenti affrontati dal loro commissariato. Ma il pur solerte ispettore non trova nulla, perché Emile Lannec è il nome di un personaggio di Georges Simenon: il falsario francese che ha confezionato il documento del defunto si divertiva – come il funzionario comunale di Vigàta del racconto citato sopra – a dare ai suoi clienti nomi tratti da romanzi e opere letterarie... Qui abbiamo cercato di tenere il movimento investigativo di Montalbano, che a un certo punto ricorda di aver letto il libro di Simenon in cui compariva quel personaggio.

Sono particolarmente orgoglioso – anche se l'adattamento non l'ho fatto io, ma Leonardo Marini e Francesco Bruni – della soluzione trovata per risolvere un intricato passo di *Il campo del vasaio* (Palermo, Sellerio, 2008). Chi l'ha letto ricorda che il commissario è chiamato a risolvere il caso di uno sconosciuto ritrovato fatto a pezzi e seppellito nella proprietà di un *critaru*, un artigiano che lavora con la creta. A un certo punto l'indagine è su un binario morto. Montalbano ha anche la febbre, e non riesce a concentrarsi, tanto che si mette a leggere un libro. Sceglie *La scomparsa di Patò* di Andrea Camilleri (!). Vi si narra di un certo Patò che interpreta Giuda in una sacra rappresentazione della passione e morte di Gesù. In teatro, alla fine della rappresentazione, Patò, nei panni del traditore di Cristo, si lega una corda al collo e s'impicca, cadendo in una botola sotto il palcoscenico, a significare il destino infernale toccato a Giuda. L'aspetto sorprendente della vicenda è che Patò fisicamente scompare. Non si trova più. Il riferimento a Giuda fa scoccare una scintilla nella testa del commissario, pur obnubilata dalla febbre: fortunatamente in casa ha una Bibbia e cerca i passi dei Vangeli in cui l'apostolo traditore è citato. Nel testo di Matteo trova finalmente la soluzione: l'evangelista racconta che quando Giuda, pentito di ciò che aveva fatto, si reca dal Sinedrio per restituire i trenta denari, i sacerdoti destinano il prezzo del tradimento alla realizzazione di un cimitero per i forestieri nel campo detto «del vasaio».

Qui scatta l'illuminazione di Montalbano: il campo del vasaio citato nel Vangelo di Matteo rimanda al terreno del *critaru*, il fabbricante di vasi in creta, in cui è stato trovato il cadavere dello sconosciuto, che Pasquano ha già sentenziato essere uno straniero, a causa di interventi dentistici effettuati fuori dall'Italia. E la vittima è stata fatta in trenta pezzi, che corrispondono ai trenta denari di Giuda. Tutto si tiene: la vecchia mafia, che parla per simboli, ha così voluto comunicare che lo sconosciuto è uno straniero che ha tradito.

Si può facilmente capire come tutti questi riferimenti letterari e religiosi, così belli e coinvolgenti quando li troviamo su una pagina scritta, siano impossibili da rendere cinematograficamente: non c'è nulla di più noioso da vedere di un personaggio che legge. Come sentire quello che legge? Con una voce fuori campo? Facendolo leggere ad alta voce? E poi, come far digerire allo spettatore il passaggio da un libro di Camilleri – di cui bisogna raccontare trama e personaggi... – alla Bibbia, con Montalbano che febbrilmente – è proprio il caso di dirlo – cerca i passi del Vangelo che solo lui ha in testa? No, questo è uno di quei casi in cui lo sceneggiatore deve farsi venire in mente una soluzione drastica.

---

<sup>7</sup> A. CAMILLERI, *Amore e fratellanza*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 171.

Così, d'accordo con Camilleri, escogitammo una minilinea: Catarella si è iscritto a una filodrammatica – ovviamente lui la chiama «filogrammatica», ma va bene... – e invita per tutto l'episodio il suo amato commissario alla sacra rappresentazione della Passione di Cristo messa in scena dalla sua compagnia, in cui lui interpreta il ruolo di Giuda. Alla fine Montalbano, proprio in quel punto morto dell'indagine, va a vedere lo spettacolo, e sente l'attore che interpreta il Gran Sacerdote che dice la battuta legata ai trenta denari da destinare alla realizzazione del cimitero per i forestieri nel campo detto del vasaio. Questo consente al commissario di avere la sua illuminazione in diretta, che spiegherà poi a Fazio. E consente anche, ovviamente, una scena molto divertente in cui Montalbano prima chiama Pasquano per avere conferma che il cadavere è stato fatto in trenta pezzi, con le solite contumelie del medico legale, e poi fa i complimenti a Catarella per la sua interpretazione, confondendo il fedele agente che rischia di svenire per l'emozione e accarezza, seppur per un momento, la possibilità di lasciare la polizia per seguire la carriera dell'attore...

Mi piacerebbe raccontare ora il lavoro fatto su *Il giovane Montalbano*, un *prequel* – orribile termine inglese che purtroppo non saprei come tradurre in italiano: “prologo” non rende, “premessa” nemmeno... – di cui sono molto orgoglioso<sup>8</sup>, ma la digressione ci porterebbe troppo lontano. Volevo solo accennare al fatto che lavorare su questa serie ci ha consentito di poter sperimentare un fenomeno affascinante: Camilleri sapeva tutto dei suoi personaggi. Tutto. Esattamente come Pirandello, lui conviveva con Salvo, Mimi, Fazio, Catarella... Non so se gli desse udienza settimanale, come faceva Pirandello, ma sicuramente sapeva a che scuola erano andati, quante fidanzate avevano avuto, in quale occasione piansero per la prima volta, o furono felici... Nel momento in cui abbiamo dovuto ricostruire il passato del nostro eroe – come ha incontrato Livia, come ha affittato la casa di Marinella, come è diventato amico di Augello, perché ha un rapporto così conflittuale col padre, in che modo Catarella è riuscito a farsi assumere in polizia nonostante gli evidenti limiti, ecc. – Camilleri ci ha aiutato tantissimo a mettere insieme i pezzi, rimproverandoci anche quando magari ci era sfuggito qualcosa che lui aveva seminato nei romanzi.

Come detto, Montalbano non è stato pensato per essere un personaggio seriale, quindi Camilleri ha scritto i suoi romanzi non dotando la serie di quella che oggi si chiamerebbe «linea orizzontale», quel filo rosso che percorre i vari «capitoli» consentendo allo spettatore di seguire ogni episodio attendendo il successivo per sapere cosa accadrà ai personaggi. Nella serie di Montalbano abbiamo sì dei personaggi ricorrenti e dei richiami al passato del protagonista, ma si può tranquillamente leggere un romanzo, o guardare un episodio, senza per forza aver letto il precedente, e senza dover leggere il successivo. I romanzi, e quindi i film della serie tv, sono episodi autoconclusi, ed è per questo che le repliche hanno tanto successo e possono essere mandate in onda senza che venga seguito un ordine cronologico. Questo è l'ennesimo paradosso di Montalbano: in un momento in cui impazza la moda delle serie tv viste compulsivamente, del *bingewatching* – altra orribile parola inglese che definisce l'impulso quasi irrefrenabile che prenderebbe lo spettatore a vedersi due, tre, quattro episodi di una serie, perfino un'intera stagione, di seguito, senza alzarsi dalla poltrona se non per soddisfare esigenze corporali – Montalbano resiste nel fortino del film, della visione unitaria, «verticale», appunto.

---

<sup>8</sup> Il *team* di scrittura era costituito, per la prima stagione (2012), da me, Francesco Bruni, Chiara Laudani e Leonardo Marini; per la seconda (2015) da me, Bruni e Marini.

Per *Il giovane Montalbano*, oltre al solito lavoro di combinazione di due o più racconti per realizzare una puntata unica<sup>9</sup>, abbiamo invece voluto creare una serie vera e propria, con una linea orizzontale e un percorso dei personaggi, il cosiddetto ‘arco’, che va dalla prima all’ultima puntata. Nel caso specifico, era difficile perché qualsiasi cosa t’inventi chi ha visto la serie principale sa bene come sono andate le cose: per esempio, se avessimo voluto far restare incinta Livia, tutti sanno che i due non hanno figli, quindi non ci sarebbe stata nessuna aspettativa per il pubblico. Però credo che, soprattutto nella seconda stagione, siamo riusciti a costruire una bella tensione: Montalbano decide di seguire Livia a Boccadasse e chiede il trasferimento in Liguria, con buone possibilità di ottenerlo. Prepara il commiato da Augello e dagli altri, ma il giorno in cui sta per partire si rende conto che a Vigàta sono tutti rintanati in casa a guardare la televisione. Un silenzio irreale regna in paese. Salvo entra in commissariato e scopre che sono tutti nella stanza di Mimi: sullo schermo della tv vanno in onda le immagini della strage di Capaci. Salvo capisce così che non può lasciare la sua terra in un momento tanto tragico. C’è da ricostruire la Sicilia, e lui sarà lì.

Michele Riondino, l’attore pugliese scelto per dare corpo e voce al giovane Salvo, fisicamente corrisponde di più all’idea che Camilleri aveva del suo commissario. I risultati di *audience* sono stati inferiori a quelli della serie principale, ma comunque buoni: una media del 26% di *share* per la prima stagione e del 22% per la seconda. Peccato che la stanchezza di Camilleri e gli acciacchi della sua salute non gli abbiano consentito di buttar giù altri spunti per raccontare la giovinezza di Salvo: ci piaceva questo Montalbano irruento e ingenuo, determinato ma inesperto. Magari in futuro potremo riprenderlo<sup>10</sup>.

Il futuro... Chissà che cosa succederà, ora? Per il momento ci sono i tre episodi girati nell’estate del 2019, due dei quali, *Salvo amato*, *Livia mia* e *La rete di protezione*, andati in onda nella primavera del 2020 e l’ultimo, *Il metodo Catalanotti*, previsto per il 2021. Poi c’è *Il cuoco dell’Alcyon*, e un paio di racconti che possono dar vita a un nuovo episodio. E poi c’è *Riccardino*, l’ultimo romanzo della saga di Montalbano, scritto da Camilleri una decina di anni fa e consegnato all’editore, con la precisa indicazione di pubblicarlo postumo. *Riccardino* racconta la fine di Montalbano: il commissario non muore. La saga ha un epilogo pirandelliano, tanto per cambiare. Il personaggio incontra l’autore e anche l’attore che lo interpreta nella fiction, in un corto circuito totalmente inedito nel panorama mondiale, sia letterario che televisivo.

L’incontro fra il Montalbano letterario e Luca Zingaretti stava per avvenire nel 2009, quando Camilleri scrive *La danza del gabbiano*:

Il programma che avivano fatto era quello di firriarisi in tri jorni il Val di Noto e i paisi del barocco siciliano che Livia non accanosciva.

Ma non era stata ’na decisionii facili.

«Senti, Salvo» gli aviva ditto lei al telefono ’na simanata avanti «che ne diresti, dato che ho quattro giorni liberi, se vengo da te e ce ne stiamo un po’ in pace?».

«Mi faresti felice».

«Avevo pensato che magari ce ne potevamo andare in giro per la Sicilia. In qualche parte che non conosco».

<sup>9</sup> I dodici episodi delle due stagioni sono stati sceneggiati partendo dai racconti presenti in *La prima indagine di Montalbano* (Milano, Mondadori, 2004) e in *La paura di Montalbano* (Milano, Mondadori, 2002), nelle due raccolte già citate in precedenza e poi in *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (Palermo, Sellerio, 2014), un libro di racconti scritto da Camilleri appositamente per fornirci materiale per la seconda stagione della serie sulle prime avventure di Salvo.

<sup>10</sup> Anche e soprattutto sulla scia del grande successo ottenuto nell’estate del 2020 dalle repliche delle due stagioni, seguite da una media del 20% di *share*.

«Mi pare una splendida idea. Oltretutto per ora in commissariato non ho molto da fare. Sai già dove vorresti andare?»  
 «Sì, in Val di Noto. Non ci sono mai stata».  
 Ah! Pirchi le spirciava di annare proprio là?  
 «Beh, certo il Val di Noto è incredibile, figurati, ma credimi ci sono altri luoghi che...».  
 «No, mi piacerebbe proprio andare a Noto, dicono che la cattedrale rimessa su è una meraviglia, e poi fare un salto, che so, a Modica, Ragusa, Scicli...».  
 «Beh, è un bel programma, non lo metto in dubbio, ma...».  
 «Non sei d'accordo?»  
 «Beh, in linea di massima sì, come no, figurati, ma forse converrebbe prima informarsi».  
 «Di che?»  
 «Sai, non vorrei che stessero a girare».  
 «Ma che dici? Che girano?»  
 «Non vorrei che mentre ci siamo noi girassero lì qualche episodio della serie televisiva... li fanno proprio in quei posti».  
 «E che te ne frega, scusa?»  
 «Come, che me ne frega? E se putacaso mi vengo a trovare faccia a faccia con l'attore che fa me stesso... come si chiama... Zingarelli...».  
 «Si chiama Zingaretti, non fare finta di sbagliare. Lo Zingarelli è un dizionario. Ma torno a ripetere: che te ne frega? Possibile che tu abbia questi complessi infantili all'età che ti ritrovi?»  
 «Che c'entra l'età, ora?»  
 «Eppoi nemmeno vi somigliate».  
 «Questo è vero».  
 «Lui è assai più giovane di te».  
 Arrè con 'sta granni e grannissima camurria dell'età! Si era fissata, Livia!  
 S'arrisenti. Che ci trasivano la giovintù o la vicchiaia?  
 «E che minchia significa? Se è per questo, lui è totalmente calvo mentre io ho capelli da vendere!»  
 «Dai, Salvo, non litighiamo».  
 E accusi, per non azzuffarisi, s'era lassato persuadiri.

«Lo so benissimo che hai prenotato. Perché me lo dici?»  
 «Perché significa che tu devi essere di ritorno a Marinella dall'ufficio al massimo per le sedici».  
 «Ho solo da firmare un po' di carte».  
 Livia fici 'na risateddra.  
 «Che c'è da ridere?»  
 «Salvo, come se fosse la prima volta che...»  
 S'interrompì.  
 «No, continua. La prima volta che?»  
 «Lasciamo perdere. La valigia te la sei preparata?»  
 «No»<sup>11</sup>.

Quell'incontro non avvenne perché la gita fu annullata a causa del rapimento di Fazio, che in questa indagine rischierà la vita. Tutti sapevamo, da quando Camilleri annunciò di aver scritto *Riccardino* e di averlo consegnato alla Sellerio, che sarebbe avvenuto alla fine dell'avventura di Montalbano. Ma sapevamo anche che la fine di Montalbano sarebbe coincisa purtroppo con un'altra fine. E per questo, come la notte, l'abbiamo spinto sempre più in là, l'incontro finale fra l'autore, il personaggio e l'interprete. Ora purtroppo è arrivato il giorno in cui *Riccardino* è uscito dal cassetto della scrivania di Antonio Sellerio ed è andato in stampa: l'ultimo romanzo della saga. Postumo. E non è stato un bel giorno.

<sup>11</sup> A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 16-17.

# L'effetto Camilleri sui *mass media*

---

GIULIANO GIUBILEI

Attraverso il racconto che ne hanno fatto i *media* in occasione della morte, cercherò di mettere in evidenza il grande impegno civile e politico di Camilleri, che è stato una costante di tutta la sua vita pubblica, ma che soprattutto negli ultimi anni si è espresso in ripetuti interventi e dichiarazioni sulla situazione del nostro paese e sul dibattito pubblico.

Ma voglio anche dire qualcosa su di lui come persona, un uomo straordinario che ho avuto la fortuna di conoscere e di frequentare.

È stata più volte ricordata la sua ironia. E allora voglio partire da qui: mi ha sempre divertito l'idea che Camilleri fosse nato lo stesso anno di Pol Pot e di Malcom X. Due personaggi che, certo per motivi diversi, il dono dell'ironia proprio non lo avevano. Una volta gli ho ricordato questa concomitanza di date e lui naturalmente si è messo a ridere, con quella sua inconfondibile risata, ingolfata dal fumo di cento sigarette, dicendomi che anche se la storia li avrebbe ricordati entrambi, si augurava di andarsene in modo diverso da loro: uno morto ammazzato, l'altro responsabile del genocidio del suo stesso popolo.

C'è molto di Camilleri in questa risposta, che ne ricorda un'altra altrettanto ironica. In un suo libro aveva descritto un'operazione alla prostata. Ad un intervistatore che gli chiedeva se era stato così preciso nella descrizione perché si era documentato o per esperienza diretta, rispose che anche se nella sua vita aveva raccontato tanti delitti, non per questo si era esercitato ammazzando qualcuno.

Scusate se ho cominciato con un ricordo personale, ma ho avuto la fortuna di godere dell'amicizia di Andrea Camilleri e come potete immaginare lo considero, oltre che un grande privilegio, uno straordinario arricchimento personale. Ogni tanto, di pomeriggio, lo andavo a trovare a casa, e adesso mi pento di non esserci andato più spesso. La casa di Camilleri è in via Asiago, a Roma, proprio sopra gli studi radiofonici della Rai. Un luogo pieno di significati per la sua vita, anche per quello che in passato ha dato all'azienda: un passato che Camilleri ricordava molto volentieri e con affetto e sul quale era prodigo di aneddoti e racconti. Come su tutto il resto.

Andavo di pomeriggio, perché la mattina casa sua era *off limits*. La mattina si alzava, si vestiva di tutto punto, come amava dire, e si metteva al lavoro con Valentina Alferj, che lo ha aiutato a scrivere i suoi romanzi anche da prima, credo, che cominciasse a perdere la vista e che, come diceva spesso, ormai conosceva il vigatese meglio di lui. Per Camilleri, soprattutto da quando non vedeva più, era importante sentirsi il più in ordine possibile quando lavorava. Anche dal punto di vista dell'abito perché – anche se gli veniva facile, diciamo così, vista la mole di libri che ha pubblicato – affrontava l'esercizio della scrittura con la massima serietà, il massimo impegno e la massima concentrazione.

In casa c'era sempre la straordinaria moglie Rosetta e spesso qualcuna delle figlie, Andreina, Elisabetta e Mariolina che gli stavano vicino con grande cura e affetto. Sicuramente Camilleri è stato un uomo molto amato: dalla sua bellissima famiglia, composta «al 99 per cento da donne» – un'altra frase sua – oltre che dal suo immenso numero di lettori.

Ecco, se devo parlare di come i *media* hanno trattato la vita di Camilleri non posso non partire da qui. Dico la vita perché noi giornalisti, quando scriviamo quello che in gergo

chiamiamo *cocodrillo*, raccontiamo la vita, più che la morte della persona di cui parliamo. Comunque... una cosa è il successo che può arridere a uno scrittore, a un artista, uno sportivo, un politico: quello ce l'hanno in molti. Ciò che manca alla maggior parte delle persone di successo è l'affetto che ha circondato non solo le ultime settimane, ma tutta l'avventura artistica di Camilleri.

Ne è la prova anche la tempestività con cui tutti i mezzi di comunicazione si sono attivati non appena si è saputo che era stato ricoverato. *Troupe* televisive, giornalisti con il taccuino in mano, radio, decine di cronisti dei giornali *on line* si sono subito riversati e davvero in massa davanti all'ospedale Santo Spirito in attesa di informazioni. Le edizioni *on line* di *Repubblica*, del *Corriere della Sera*, del *Messaggero* dopo pochi minuti sono uscite con la notizia del ricovero. E così gli altri giornali.

E intanto sui *social* era già esplosa un'ondata di sincera commozione. Immediatamente sono intervenuti scrittori, come Maurizio de Giovanni, che ha scritto: «Adorato maestro, al tuo fianco momento per momento». E poi Fiorella Mannoia e subito dopo Fiorello che ha twittato: «Forza maestro, alziamoci». E tanti altri ovviamente. Hanno letteralmente intasato il *web* i messaggi di migliaia di lettori, un grande popolo in ansia. Il già citatissimo: «Maestro non rompere i *cabisisi*». La sindaca di Porto Empedocle ha scritto: «Coraggio Nené», come nella sua città chiamano Camilleri. Insomma, migliaia di messaggi.

Una signora si è sfogata così su Facebook: «Lo senti questo grande, grandissimo amore che ti circonda, lo senti in quanti abbiamo bisogno di te, del tuo pensiero, della tua saggezza, della tua lucida concretezza?». Io penso che questa signora abbia colto, magari in modo istintivo, il senso profondo di quello che Camilleri è riuscito a trasmettere ai suoi lettori e non solo. Ritengo che sia stato, soprattutto negli anni recenti, l'unico, l'ultimo, intellettuale capace di intervenire con credibilità – come in un tempo lontano era stato Pier Paolo Pasolini – sulle grandi questioni che agitano il nostro paese.

Ma non è stato un'intellettuale che si metteva sul piedistallo e pontificava. Al contrario si rivolgeva con onestà e semplicità a chi lo ascoltava, ma anche con decisione e scegliendo sempre da che parte stare. Parlava ad un'Italia smarrita, che chiede solidarietà, diritti, rispetto per gli altri. Un'Italia che vedeva in lui un testimone e – diciamolo – un maestro. Per questo era così popolare, non solo per Montalbano.

Non dico che non ci siano stati o non ci siano altri intellettuali capaci di analisi anche più sofisticate. Per la verità ci sarebbe anche da porsi la domanda se oggi ci sia bisogno di una simile figura di intellettuale. Non lo so, ma il punto è che Camilleri lo è stato. E io penso che il motivo risieda nel fatto che sapeva farsi ascoltare dalle persone, sapeva toccare le corde giuste. Sapeva soprattutto trovare le parole giuste. Ho seguito per molto tempo le sue dichiarazioni, a volte ho avuto anche la fortuna di ascoltarle in anteprima. Lo avevo intervistato diverse volte già anni fa e quindi ho potuto rendermi conto dell'evoluzione del suo pensiero, che negli ultimi tempi lo ha spinto sempre di più a dire la sua con prese di posizione nettissime sugli avvenimenti politici, sui governi, sulla situazione italiana. Cosa che ovviamente gli ha procurato anche dei nemici.

Tutto questo mi sembra sia la sostanza di quello che il sistema dei *media* ha registrato o riproposto nei giorni della malattia e della morte dello scrittore. In questo modo i giornali e le televisioni a mio giudizio hanno raccontato Camilleri.

Perché *passavano*, come si dice, i commenti di Camilleri? Perché la gente gli credeva? La risposta è perché molti provavano gli stessi sentimenti, si riconoscevano nella stessa indignazione che provava lui – e di questo sono testimone diretto perché ne abbiamo parlato tante volte – di fronte a cose che proprio non riusciva ad accettare: la chiusura dei porti, il razzismo, l'imbarbarimento della vita politica, i rischi del fascismo che secondo

lui minaccia di tornare continuamente, come un fiume carsico che non si riesce a prosciugare. E affrontava questi argomenti senza lisciare il pelo agli italiani, come fanno molti, per ingraziarseli. Non aveva timori da questo punto di vista e non aveva paura dell'impopolarità rivelando anche quel lato oscuro che accompagna la storia del nostro paese. Il bersaglio delle sue critiche non erano solo i politici, certo gli accusati principali, ma anche i vizi che gli italiani non riescono a scrollarsi di dosso. Anche di questo, penso, dobbiamo ringraziarlo.

In un'intervista al *New York Times* fatta poche settimane prima della malattia e pubblicata dopo la morte disse che «gli italiani sotto il fascismo hanno manifestato una predisposizione all'obbedienza e non l'hanno ancora persa».

A *Le Monde*, quasi le stesse parole, a proposito di Salvini. Abbastanza chiare, direi: «La maggioranza degli italiani ha adorato Mussolini e questa volontà di obbedienza non è mai scomparsa».

Anche queste dichiarazioni dimostrano a mio avviso la capacità e l'intuito necessari per intervenire al momento giusto e soprattutto – ripeto – con le parole giuste sui temi più scottanti. E senza paura di prendere posizioni scomode. Questo la gente lo percepiva ed è per questo che riusciva ad entrare in contatto sentimentale – ormai siamo abituati a sentire anche in politica queste categorie – con le persone. Appunto come scriveva quella signora: con lucidità e concretezza.

Vorrei citare decine di interviste televisive o radiofoniche (con Bianca Berlinguer, Fabio Fazio, Giovanni Floris, Massimo Giannini e altri giornalisti) in cui ripeteva quasi con le stesse parole le cose che lo facevano indignare. All'inizio ho detto che una sua grande caratteristica era l'ironia. Be', ce l'aveva ancora ma negli ultimi tempi si era rattristato e ripeteva, come ha detto in diverse occasioni, che si sentiva di aver fallito come italiano: «A novantatré anni a un passo dalla morte – ha detto in più interviste negli ultimi tempi – una delle mie più grosse pene è che mi trovo a lasciare ai miei nipoti un'Italia che non avrei mai pensato di lasciare. Faccio molti ragionamenti su questi poveracci che muoiono in mare e mi sento di aver fallito come italiano».

Ricordo una frase che disse nel programma *Cartabianca*, in un colloquio di qualche settimana prima della malattia. Lo ricordo bene perché io ero lì accanto a lui mentre pronunciava queste frasi, trovando anche in quella occasione, come al solito, le parole più adatte a suscitare emozione in chi lo ascoltava. Sono andato a ricercarle:

Io della politica ho un'idea altissima. Purtroppo, sono stato abituato male, perché gli uomini politici con cui sono cresciuto si chiamavano De Gasperi, Togliatti, Nenni. Persone che avevano punti di vista molto diversi, ma che avevano un'idea del paese. Poi si sono chiamati Moro e Berlinguer. La politica non è cominciata a finire con *Mani Pulite* ma con la scomparsa di uomini come Moro e come suo padre

disse a Bianca Berlinguer. Che, ricordo, ebbe difficoltà a trattenere le lacrime.

A *Servizio Pubblico* intervenne sul sovranismo: «Sono preoccupato per la crescita del sovranismo. Sento dire che noi stiamo abusando della parola fascismo, perché – si dice – non c'è fascismo in Italia. Ma il fascismo è un virus mutante. Può non essere una dittatura, ma è una mentalità».

Non voglio fare una rassegna stampa, ma sono molte altre le frasi che Camilleri ha consegnato a giornali e tv e che sono state ovviamente riproposte quando i *media* hanno dovuto tratteggiare la figura di Camilleri e l'influenza che avuto nell'orientare le opinioni di tante persone. Negli ultimi tempi della sua vita, quando il paese era ancora guidato dal governo di Lega e Cinque Stelle, la sua polemica era soprattutto incentrata sul populismo, il sovranismo, la politica dell'immigrazione del ministro Salvini.

A *Radio Capital*, intervistato da Massimo Giannini, adoperò parole durissime: «Abbiamo una politica cattivissima. Con questi partiti che sono al 34/35 per cento e che ancora crescono. Vuol dire che continua a far venir fuori dal tombino la nostra personale fogna. E Salvini che tira fuori il rosario – anche questa frase ha fatto il giro del sistema dei *media* – mi fa un effetto di vomito, perché è chiaro che è strumentale. Il Papa, che sa quello che fa, non impugna certo il rosario perché sa che offenderebbe tutti i santi se lo se ne servisse in quel modo».

Non è stato tenero, in questa e altre interviste, con i Cinque Stelle, che «avevano incanalato la protesta della gente e oggi si sono appiattiti», ma nemmeno con il Pd e la sinistra. «Io sono scoraggiato con questo centro sinistra – disse a *Che tempo che fa* di Fazio –; io ho sempre votato a sinistra e ho sempre ritenuto che votare fosse un dovere oltre che un diritto. Ma oggi non saprei che consiglio dare. La politica è diventata quasi un sinonimo di disonestà, invece la politica è una cosa altissima».

Ha parlato anche di mafia, e del perché ce n'è poca nei suoi romanzi. Lo ha fatto con il giornale inglese *Guardian*: «Non ne parlo non perché ne abbia paura, ma perché credo che scriverne troppo spesso trasformi i mafiosi in eroi. Penso al film *Il Padrino*, dove l'interpretazione superba di Marlon Brando ci distrae dai suoi delitti. È un regalo che non voglio fare alla mafia».

Naturalmente discuteva anche di altro: della sua scrittura, dei suoi romanzi, del suo rapporto di odio-amore per Montalbano. Della cecità e della morte. E soprattutto di argomenti come questi con la leggerezza e l'ironia che conosciamo: «La cecità mi ha liberato dall'obbligo di vedere tutte le mattine allo specchio la mia faccia da imbecille» ha detto a Roberto Andò, il regista di *Tiresia*, in un colloquio pubblicato dall'*Espresso*.

A proposito di cecità... vorrei rivelare una cosa che non sa nessuno, nemmeno Camilleri, perché purtroppo non ho fatto in tempo a parlargliene. Ma sono sicuro che l'idea gli sarebbe piaciuta. Avevo discusso con Luigi Manconi, anche lui non vedente, della possibilità di proporre a Camilleri una conversazione tra loro sul tema della cecità. Secondo me se ci fosse stato il tempo per farla sarebbe stato un confronto molto interessante. Penso addirittura commovente.

E a parte il suo ruolo nella vita pubblica, anche il racconto che i *media* hanno fatto della figura e dell'opera letteraria di Camilleri, una volta tanto – al contrario di quanto avviene normalmente in morte di qualche artista importante – è stato improntato più sul registro della commozione che su quello della consacrazione.

C'è stata qualche stonatura, inevitabile, come l'editoriale di Vittorio Feltri, che pur riconoscendo la grandezza dello scrittore si è detto felice di essersi tolto di torno (lo dico usando un eufemismo) quel terrone di Montalbano. Ma c'è da dire che subito in molti, sui giornali e sui *social*, gli hanno risposto per le rime. Così come – ma anche questo era inevitabile – sui *social* c'è stato chi ha tirato fuori il solito repertorio di insulti a Camilleri in difesa di Salvini.

Dicevo dei *media*. Sicuramente nel panorama dei giornali quotidiani l'omaggio più significativo lo ha fatto *Repubblica*, che ha dedicato un intero numero dell'inserto culturale *Robinson* a Camilleri. Mettendo in campo tutte le sue migliori firme: da Francesco Merlo a Roberto Saviano, da Michele Serra a Paolo di Paolo. E poi Alessandro Bergonzoni, Antonio Gnoli, Simonetta Fiori. Un omaggio non alla morte ma alla vita, alla scrittura, all'energia e alla capacità di comunicare di un uomo come Camilleri.

Molto spazio, qualcosa ho già citato, anche sull'*Espresso*. La rivista *Micromega* gli ha reso poi omaggio con una doppia pubblicazione. Un primo volume che raccoglie gli scritti, i discorsi, gli appelli fatti da Camilleri negli ultimi venti anni; il secondo, anche questo monografico, è la ristampa del volume uscito un anno fa, che raccoglieva, oltre a

una lunga testimonianza di Camilleri sulla sua vita artistica, anche le dichiarazioni di amici, scrittori, collaboratori che raccontavano il loro rapporto con lui.

Ma voglio tornare al legame straordinario che aveva lui con i lettori, ma non solo con loro. Sempre spulciando dai giornali di quei giorni d'estate, si legge che c'era un tassista che chiedeva a tutti i clienti che si facevano portare all'ospedale Santo Spirito notizie sulle condizioni dello scrittore. E non è che al Santo Spirito ci fosse ricoverato solo lui. E poi del ragazzo siciliano che telefonava tre volte al giorno in ospedale rivolgendo a chi rispondeva sempre la stessa domanda: come sta il signor Camilleri? L'ultima manifestazione di affetto della gente poi si è avuta il giorno del funerale, nel cimitero acattolico di Roma. Una lunga processione di gente che veniva a salutarlo sulla sua tomba, vicina a quella di Keats e poco lontano da quella di Gramsci. Quando muore una persona conosciuta c'è sempre molta folla ai funerali. La particolarità di quel giorno non è stata questa. È stata la compostezza con cui la gente si fermava davanti alla tomba e il bisogno che molti hanno provato di lasciare sulla tomba un segno del loro affetto. Come ha fatto la persona che ha depositato vicino alla lapide un arancino.

Vorrei chiudere tornando a quando lo andavo a trovare. Lui era seduto, davanti alla scrivania dove giaceva un portacenere di ceramica bianco, quadrato, già colmo di mozziconi di sigaretta. Che nel corso della chiacchierata si sarebbe ulteriormente riempito. Ma devo dire che il numero di sigarette giornaliere che gli vengono attribuite va un po' ridimensionato perché di ogni sigaretta faceva poche tirate e la spegneva, anche se, naturalmente, per accenderne subito un'altra...

Lo studio dove scriveva non è lo stesso ambiente che abbiamo visto in decine di interviste televisive; la poltrona dove si sedeva per collegarsi era in un'altra stanza, abbastanza piccola, accanto alla libreria. Nello studio c'erano molti oggetti: ricordi, targhe, libri, la bambola di un pupo, immagini di san Calogero, venerato a Porto Empedocle, l'unico santo ammesso nello studio del laico Camilleri e che forse non a caso è nero. E soprattutto una grande tela che occupava un'intera parete. Un quadro dipinto da una mano popolare. Illustrava il racconto di un cantastorie siciliano che girava per i paesi dell'isola. Era lui, diceva Camilleri, che portava le notizie quando non c'erano ancora la radio o la televisione. Infatti, il pannello parlava della storia di una donna uccisa.

Camilleri stesso, come è stato detto più volte, amava definirsi un raccontatore di storie. Penso che quella tela in qualche modo lo rappresentasse. Qualche storia ho avuto la fortuna di sentirla dalla sua viva voce. E le parole *parlate*, diciamo così, il suo racconto orale aveva la stessa forza, lo stesso ritmo, la stessa capacità di evocare situazioni particolari della parola scritta. Non penso che sia così frequente. E in questo ritengo che ci sia oltre al suo grande talento di 'cuntastorie' anche una traccia profonda del suo amore per il teatro.

Alcune storie che mi ha raccontato sono indimenticabili, come quella dell'incontro che ebbe da ragazzo con la banda del bandito Giuliano. Molti di questi racconti che riguardavano soprattutto la sua infanzia o la sua gioventù poi li ha messi nei suoi libri: come quello dell'amico democristiano con cui litigava sempre, ma era contento quando trovavano qualcosa in comune, o di quando, ragazzo, tornava a casa tardi e la madre lo minacciava in italiano e lo perdonava in siciliano. Queste storie le ha raccontate ovviamente anche ad altri, che poi le hanno in qualche modo trascritte e rilanciate quasi con le stesse parole con cui le ho ascoltate io, come ho visto andando a riguardare i giornali. Ma l'arte del cantastorie penso che sia proprio questa: di raccontare a tutti la stessa storia ma di farti sentire come se tu fossi l'unico depositario di quel segreto.

Un ultimo brevissimo accenno, relativo a *La strage dimenticata*. Noi, a Perugia, nella sua storica Università, abbiamo ricordato la figura di un grande scrittore che tutti abbiamo amato. Ma forse pochi sanno che qualche anno fa stava per scoppiare una guerra – a colpi

di carta bollata, naturalmente – tra Perugia e Porto Empedocle. E l'agente provocatore fu proprio Camilleri. Facendo delle ricerche storiche proprio per *La strage dimenticata* scopri che i sei cannoni di bronzo che in passato difendevano la Torre Carlo V nella città siciliana erano misteriosamente scomparsi. Accertò anche che erano stati trafugati e poi misteriosamente finiti a Perugia, dove erano ospitati nella Sala della Cannoniera, dentro la Rocca Paolina, la fortezza simbolo del potere papale che nel '500 aveva piegato l'orgogliosa città. Insomma – la faccio breve anche se la storia ha degli aspetti curiosi che andrebbero raccontati –, si scopri che erano stati portati fin qui, in treno, da un *vigatese* trasferitosi a Perugia per la quale ha svolto un ruolo molto importante nel campo della promozione turistica. Ma bastò un appello dell'allora sindaco di Porto Empedocle perché il suo omologo di Perugia, che allora era Renato Locchi, restituisse due dei sei cannoni ai legittimi proprietari siciliani. Il patto permise di rinsaldare l'amicizia tra le due città e soprattutto risparmiò a Camilleri la fatica di scrivere una versione novecentesca della *Secchia rapita*.

# Saggi



# La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*

---

GIUSEPPE MARCI

In una precedente riflessione sull'opera camilleriana<sup>1</sup>, avanzavo l'ipotesi di accantonare la pur efficace classificazione che distingue tra romanzi *storici e civili*, serie poliziesca di cui è protagonista il commissario Montalbano, e racconti fantastici, per vedere, nell'insieme che paiono comporre, tutti i titoli nei quali Vigàta costituisce l'ambiente dei fatti narrati da Andrea Camilleri in un *continuum* inteso a costruire, per successive aggiunte, una geografia sempre più dettagliata del paese, del porto e del circostante territorio, mentre variano i tempi storici, articolati, grosso modo, nell'arco di tre secoli.

Mi sembrava di poter così vedere meglio l'ordito necessario al romanziere per tessere le sue storie: una sorta di disegno preparatorio (una «sinopia», lo ha definito Gianni Bonina, con specifico riferimento a *Il corso delle cose*<sup>2</sup>) sul quale, come pittore che traccia le linee di un grande affresco, avrebbe poi operato, ricalcando il segno iniziale o anche modificandolo per successive intuizioni; sostanzialmente fedele, tuttavia, all'impianto originario e alla visione da cui era scaturito. Avevo accostato il racconto che i titoli composti da Camilleri nel loro insieme formano al grande *telero* di Carlo Levi *Lucania '61*, dove il pittore narra per immagini simboliche la storia di quella regione (e, quindi, dell'Italia che nel 1961 compiva il centenario dell'Unità): l'estrema povertà e l'ingiustizia della condizione sociale, la speranza che prende concretezza attraverso la cultura e le lotte sociali, la figura di Rocco Scotellaro che illumina la terza parte del quadro, raccogliendo intorno a sé quanti, consociandosi, cercano di dare vita a un ideale di giustizia.

\*\*\*

Vorrei, ora, aggiungere un ulteriore tassello all'ipotesi, provando a recuperare, sotto la densità della pittura camilleriana, le tracce di quell'iniziale raffigurazione che mi pare nitidamente segnata nella composita sequenza formata dagli otto *magnifici* titoli che, negli anni dal 1968 al 1995, Andrea Camilleri concepisce, scrive e pubblica: *Il corso delle cose* (1978), *Un filo di fumo* (1980), *La strage dimenticata* (1984), *La stagione della caccia* (1992), *La bolla di componenda* (1993), *La forma dell'acqua* (1994), *Il gioco della mosca* (1995) e *Il birraio di Preston* (1995). Da queste opere inizia, infatti, una traiettoria formata da romanzi e racconti, non di rado punteggiati da interconnessioni e richiami concettuali e linguistici, che, come vedremo, si tenderà fino a *Il cuoco dell'Alcyon* (ultimo romanzo pubblicato mentre l'Autore era ancora in vita, nell'aprile 2019).

---

<sup>1</sup> G. MARCI, "Il *telero* di Vigàta", in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 8-18, disponibile in rete all'indirizzo <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>>.

<sup>2</sup> «*Il corso delle cose* è un acrilico che addensa in una base di massa temi, motivi e modelli futuri: a cominciare dal luogo di ambientazione che arieggia un paese nel quale spira un'aria di famiglia, un paese facilmente riscontrabile in una Porto Empedocle che ancora non è Vigàta, dove anche i personaggi si prestano come cartoni preparatori di figure appena in embrione eppure già intuite in una sinopia tenuta entro una scala minima» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 39).

Negli iniziali otto titoli troviamo gran parte dei generi poi praticati e degli orizzonti tematici sviluppati nelle opere successive che, variamente articolandosi, disegnano, espandono e rendono intenso un quadro qui (e probabilmente nella mente dell'Autore) già *in nuce*.

Ma, in primo luogo, occorre dire cosa contengano quei titoli, a quale *genere letterario* appartengano.

*Il corso delle cose* rende difficile la definizione del genere nel quale inserirlo: inizia con il ritrovamento di un cadavere e con le indagini svolte per scoprire l'assassino; quindi è un romanzo investigativo, per certi aspetti precursore de *La forma dell'acqua*, ma Camilleri avverte: «Non si tratta di un giallo classico»<sup>3</sup>.

Neanche *La forma dell'acqua*, a ben vedere, è un 'giallo classico': comunque (e sia pure per comodità espositiva), possiamo considerarlo nella categoria dei romanzi polizieschi.

*Un filo di fumo*, *La stagione della caccia* e *Il birraio di Preston* vanno inseriti nella casella, più ampia e tollerante, dei romanzi *storici e civili*. Mentre *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda* con molta approssimazione rientrano nel novero dei saggi storici, ovvero solo dopo aver ricordato che Camilleri ripetutamente afferma: «Non ho testa di storico»<sup>4</sup>. Non ha, neanche, il gusto della definizione antropologica proprio, ad esempio, di Leonardo Sciascia (da cui pure per certi versi prende le mosse) o del professor Stocchi di cui si dice ne *La bolla di componenda*; quindi, non disquisisce sui tratti distintivi di chi è nato in Sicilia, visto (soprattutto da Pirandello in poi) quale «sottilissimo ragionatore e logico impareggiabile»<sup>5</sup>: Camilleri preferisce spezzare l'andamento saggistico con l'intrusione narrativa che, per citare il caso più significativo, trasferisce la bolla di componenda dal piano della ricerca a quella del *conto* di cui è protagonista Tano Fragalà.

Esemplare, sotto tale profilo è, infine, *Il gioco della mosca, divertissement* sulla lingua (e quindi sulla storia e sulla cultura del suo paese), ricostruzione del significato di parole, espressioni, modi di dire tradizionali che l'autore trasforma in brevi racconti capaci di mantenere il sapore della realtà confondendolo con l'invenzione letteraria. Questo bisogno di conservare la memoria di parole, persone e fatti appare, di per sé stesso, *storico* e, soprattutto, *civile*, anche quando si esprime in romanzi polizieschi<sup>6</sup>, o in storie «cellulari» che, come spiega Camilleri, non mirano a formare «una sorta di dizionario delle sentenze, delle parole, dei mimi, delle parità, dei detti, dei proverbi in uso o che erano in uso, dalle mie parti»<sup>7</sup>.

Per capirlo, occorre rivolgere lo sguardo verso gli atti conclusivi di uno scrittore che alla fine della vita – nella *Conversazione su Tiresia* e nei sempre più densi interventi degli ultimi anni – si è disvelato *profeta*, interprete delle cose che possono essere comprese in una sintesi finale, ricapitolando i fatti del passato pazientemente ricostruiti, collegandoli nel filo logico che solo la letteratura può mettere in evidenza e proiettandoli verso il futuro del quale si vuole avere un'anticipazione: «Ho sentito l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità»<sup>8</sup>. La *Conversazione su Tiresia* e, come vedremo, *Il cuoco dell'Alcyon*

<sup>3</sup> Ivi, p. 43.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, (1984) 1997, p. 69.

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 80.

<sup>6</sup> Camilleri, contrapponendolo a Maigret, 'personaggio atemporale' che attraversa i fatti della storia di Francia senza esserne scalfito, rivendica per Montalbano, sotto questo riguardo, una diversa caratura: «il mio personaggio la vive questa realtà, la vive tutti i giorni, la vive direi quasi civilmente, da *civis*, da cittadino che ha le sue idee» (A. CAMILLERI, "Perché faccio scomparire il commissario Montalbano", «MicroMega», *Tutto Camilleri 1999-2018* (luglio 2019), p. 153).

<sup>7</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 11.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 55.

impongono la riconsiderazione di tutta l'opera e ci consentono di leggerla vedendo meglio il valore *fondativo* dei titoli che compongono il nostro *corpus*. *Corpus* in un certo senso individuato, in quanto tale, anche da Nino Borsellino che, nell'apertura del saggio *Camilleri gran tragediatore*, prende lo spunto dalla telefonata di un amico reso euforico dalla lettura di «un romanzo meravigliosamente divertente e di sorprendente tessitura linguistica»<sup>9</sup>: ovvero *Il birraio di Preston*, partendo dal quale, e riprendendo la sequenza compositiva da *Il corso delle cose* cui inizialmente aveva assegnato «un valore narrativo transitorio»<sup>10</sup>, lo studioso cita *Un filo di fumo* («mi sembrò poi un capolavoro»<sup>11</sup>) e, di seguito, gli «altri romanzi e libri di memoria storica che sarebbe stato un dovere mettere sul conto di un'intelligenza creativa e critica eccezionale»<sup>12</sup>.

\*\*\*

A tale *intelligenza* credo si debba in larga misura attribuire la distribuzione, in questo blocco di titoli, e continuativamente in quelli che seguiranno, degli elementi che abbiamo finora visto: definizione di un paese; non classicità (del giallo; ma anche degli altri filoni narrativi); capacità di divertire il lettore; tessitura linguistica. Tessitura, possiamo aggiungere, di paesaggi, fatti, personaggi, situazioni, parole ed espressioni che Camilleri dispone nel primo romanzo, riprende nel successivo, sostanza di riferimenti storici ne *La strage dimenticata* e ne *La bolla di componenda*, utilizza a seconda del bisogno ne *La stagione della caccia* e ne *Il birraio di Preston*, dopo avere svelato ne *Il gioco della mosca* il sottile equilibrio tra realtà e fantasia che governa il mondo alla cui creazione ha messo mano. Ha adottato una costruzione narrativa che sembra plasmata sulla misura del romanzo breve<sup>13</sup>, ma il passo è quello del camminatore di lunghe distanze, dello scrittore consapevole che ogni titolo racchiude un episodio più o meno articolato della storia che ha preso a raccontare; storia infinita, perché infinite sono le vicende delle donne e degli uomini di Vigàta, paese che ne *Il corso delle cose* non ha nome – come pure non lo avrà ne *La strage dimenticata* e ne *Il gioco della mosca* – e, modellato sull'immagine memoriale di Porto Empedocle (le case sul mare, il porto, il molo, la spiaggia, la costa, la collina di marna bianca della Scala dei Turchi, San Calogero e la processione che lo celebra), diviene il centro del mondo, il luogo dove il bene e il male si rincorrono, chiedono e meritano di essere narrati.

\*\*\*

Un racconto di tali dimensioni non poteva essere compresso in uno schema narrativo *classico* e per esprimersi pienamente abbisognava di una commistione di generi e di stili. Qui sta, a mio avviso, la spiegazione del *meravigliosamente divertente* (per dirla con l'interlocutore di Borsellino) che distingue l'opera camilleriana, l'intreccio tra le tragedie della vita e il poterle raccontare con toni che sfiorano la levità senza mai dimenticare la compostità del dramma. In ogni romanzo poliziesco c'è un morto (o un fatto comunque

<sup>9</sup> N. BORSELLINO, "Camilleri gran tragediatore", in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, p. XI.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Anche Mauro Novelli sembra individuare un filo che lega tra loro i diversi testi camilleriani, e cita il caso de *Il re di Girgenti*, romanzo in cui egli ritrova un «afflato» simile a quello «ben visibile sin dalle poesie editte negli anni Quaranta e Cinquanta, pervase da un'ansiosa volontà di farsi ascoltare» (M. NOVELLI, "L'isola delle voci", in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, cit., p. LXV).

<sup>13</sup> *Il birraio di Preston*, il più lungo tra i primi titoli, in 236 pagine racchiude il testo e la relativa nota; più avanti, solo *Il re di Girgenti* raggiungerà le 440 pagine.

delittuoso) intorno al quale l'investigatore esercita il suo acume. Il punto è che Camilleri sceglie di raccontare l'indagine 'dal punto di vista del morto', ovvero come avveniva nella serie del commissario Maigret di Georges Simenon – di ricostruirne la vita, la personalità, l'ambiente, le relazioni familiari e sociali, le aspettative: nascono così romanzi che non sono esercitazioni sulla tecnica poliziesca o, peggio, sulle tecniche del delitto, ma storie di vite, delle vite di esseri umani; né più e né meno di quanto avviene nei romanzi camilleriani che polizieschi non sono. Tanto che, in certi casi, quando Camilleri parla di Montalbano e del suo metodo d'indagine, sembra che stia parlando di sé e della sua poetica:

Montalbano è un poliziotto vero, uno sbirro vero che non fa mai un'indagine astratta. Conduce sempre un'indagine sul «territorio» che cerca di conoscere. Può essere un paese, un rione, un quartiere, una famiglia dentro la quale si è svolto un determinato fatto di sangue. Vuole capire. Vuole interpretare i codici di comportamento di quella famiglia, di quel rione, di quel paese, perché altrimenti l'indagine non gli riesce. È un poliziotto che ha bisogno di concretizzare. Pensa a Simenon, quando colloca l'osservazione di Maigret dal punto di vista del morto, è semplicemente strepitoso. Chi infatti, meglio della vittima, comprende l'ambiente che lo circonda?<sup>14</sup>

Come Montalbano, anche Camilleri vuole capire e vuole aiutare il lettore a capire; questo è uno degli impulsi che animano la sua scrittura, per altro dichiarato fin dalle prime righe de *Il corso delle cose*, dove l'autore spiega le ragioni che lo hanno spinto (e lo spingeranno sempre) ad ambientare le storie in un luogo ben noto, riguardo al quale può dire: «crede di sapere tutto delle parti sue»<sup>15</sup>. Si sente, quindi, nella condizione necessaria per poter delineare quella «galleria di caratteri»<sup>16</sup> della quale parla con Marcello Sorgi. Lo fa in un punto nodale del dialogo, quando il giornalista gli ricorda il giudizio di Vincenzo Consolo, secondo il quale Camilleri avrebbe «tradito la tradizione impegnata di Sciascia e di gran parte della letteratura siciliana»<sup>17</sup>. Camilleri replica rivendicando la definizione di 'romanzi civili'<sup>18</sup> per *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono* e *La mossa del cavallo*; rifiuta «la qualifica di "giallista" tout court»<sup>19</sup> e spiega il suo punto di vista sull'impegno:

Uno scrittore s'impegna all'atto della scrittura. Questo è il punto fondamentale: una scrittura può essere valutata diversamente. Ma 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<sup>20</sup>.

Quindi espone il tema che sintetizza il suo ragionamento: «Allora io mi chiedo perché, in Italia, uno che fa sorridere è uno scrittore non impegnato e, di conseguenza, non valido»<sup>21</sup>.

<sup>14</sup> S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 376. Diverso, ma non contraddittorio, il tenore del ragionamento nell'articolo "Il mio debito con Simenon", apparso su «La Stampa» (4 luglio 1999): «Ho questo grosso debito verso Simenon. Quando ho cominciato a scrivere i miei gialli, il problema è stato quello di differenziare Montalbano da Maigret. In parte credo di esserci riuscito, soprattutto nel modo di condurre l'indagine. Maigret si affida alle atmosfere, alle sensazioni, cerca di mettersi dalla parte del morto quasi identificandosi con lui e così capire le motivazioni del delitto. Montalbano cerca invece di ragionare, di scansare la ri-creazione dell'atmosfera. Dubita delle sensazioni» (L'articolo è stato poi pubblicato in A. CAMILLERI, *Racconti quotidiani*, a cura di G. CAPECCHI, Firenze, Libreria dell'Orso, 2001, pp. 69-70).

<sup>15</sup> A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 11.

<sup>16</sup> M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 148.

<sup>17</sup> Ivi, p. 145.

<sup>18</sup> Ivi, p. 146.

<sup>19</sup> Ivi, p. 147.

<sup>20</sup> Ivi, p. 148.

<sup>21</sup> Ivi, p. 149.

Domanda retorica, per rispondere alla quale occorrerebbe ripercorrere tutta la storia della letteratura e della cultura italiana.

Certo è che sommandosi questo tratto all'abbondanza della produzione – elemento per lo più valutato con prudenza, se non con qualche sospetto – e all'utilizzo di una lingua propria, non facilmente definibile, si determina un trattenimento del giudizio, come può vedersi in una sintesi stesa da Giulio Ferroni per la *Storia della letteratura italiana*:

Un caso atipico (e di particolare successo) è quello del siciliano Andrea Camilleri (nato nel 1925), che nei gialli che hanno al centro il commissario Salvo Montalbano (*Il ladro di merendine*, 1996; *Gli arancini di Montalbano*, 1999 ecc.) e negli altri numerosi racconti e romanzi fa un uso ammiccante e ironico del dialetto siciliano, evocando una Sicilia in maschera, tra atti mancati, sorprese, malintesi, disillusa contemplazione dell'umana idiozia; notevoli inoltre alcuni romanzi di ambientazione ottocentesca (*La concessione del telefono*, 1998; *La scomparsa di Patò*, 2000) e l'ambizioso romanzo picaresco e «carnevalesco» *Il re di Girgenti* (2001), in una violenta Sicilia tra Seicento e Settecento<sup>22</sup>.

Si potrebbe a lungo ragionare su quella «Sicilia in maschera», ma credo sia più produttivo affrontare la questione della lingua camilleriana che non è tanto un 'dialetto siciliano' quanto e piuttosto una lingua propria – «in continua evoluzione», amava dirla Camilleri: pensando alle crescenti immissioni di vigatese e al riaffiorare nella sua memoria di termini antichi (come accade, ad esempio, per il vocabolo «ciucciuneddru»<sup>23</sup>) e al loro possibile impiego –, una lingua che sposa l'italiano col siciliano accuratamente dosato; introdotto e glossato in modo da favorire il lettore; con l'aggiunta di un lessico familiare che in qualche caso varca la soglia dell'invenzione linguistica<sup>24</sup>, con approfondite riprese di vocaboli e stilemi propri della più alta tradizione letteraria italiana, non di rado capaci di creare efficaci cortocircuiti stilistici nell'incontro con parole e modi di dire derivati dalla tradizione popolare e dall'espressività plebea.

Mentre rimando alla ormai ampia bibliografia sul tema<sup>25</sup>, vorrei qui riportare, da un lato la concezione espressa dall'Autore, che, specificamente riferendosi a *Il re di Girgenti*, ha affermato:

<sup>22</sup> G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, vol. 17, *La letteratura nell'epoca del postmoderno 1968-2005*, Milano, Mondadori, 2006, p. 134.

<sup>23</sup> G. MARCI, ““Abbunnanza’ o ‘Abbunnanzia’?”, «Bianco e nero», *Camilleri secondo Camilleri*, 590 (marzo 2018), p. 87.

<sup>24</sup> Conversando con Tullio De Mauro, Camilleri spiega: «Nella mia famiglia, in Sicilia, non si parlava un dialetto molto stretto. Certo, quando parlavi con i contadini di nonno dovevi per forza parlare in siciliano. Però nella nostra famiglia, una famiglia medio-borghese, in genere usavamo, come ti dicevo, un misto di italiano e siciliano» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, pp. 6-7). Le invenzioni linguistiche, il piccolo Camilleri le apprendeva dalla nonna materna: «Nonna Elvira se le inventava le parole e ci giocava» (S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 57); «Spesso rivolgendosi ai suoi figli o a me, introduceva all'interno di un discorso comprensibile delle parole insensate, in genere dal suono bellissimo, che dovevamo sforzarci di capire. Oppure invertiva il significato delle parole e dei verbi» (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 57). E sempre nonna Elvira «mi leggeva non solo *Alice nel paese delle meraviglie* ma mi recitava anche a memoria, io ero appena un bambino, le poesie di Giovanni Meli, l'abate Meli. E ricordo che mi piaceva molto sentire il suono del dialetto, stavo per ore ad ascoltarla» (*La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 8). Sempre nella conversazione con De Mauro, a proposito di dialetto, Camilleri tiene a precisare che nello stesso dialetto convivono più varietà («Certo, dire che si parla un dialetto è generico. Prendiamo il siciliano: non dà conto dell'enorme diversità tra il dialetto che si parla, per esempio, a Catania o ad Agrigento», ivi, p. 9), e che il dialetto, come ogni lingua si modifica di continuo («Sono sempre stato convinto, sbagliando, che il dialetto era destinato ad una condizione di immutabilità mentre era solo la lingua che mutava e si rinnovava. Anche se, per la verità, venivo smentito quando andavo a leggere Giovanni Meli, e mi ritrovavo di fronte a parole dialettali ormai desuete o, peggio ancora, quando leggevo Micio Tempio dove il linguaggio era ancora più popolare, e perfino con il vicinissimo Nino Martoglio», ivi, pp. 19-20).

<sup>25</sup> Si vedano, per citarne alcuni: J. VIZMULLER-ZOCCO, “Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri”, «Camilleri Fans Club», 1999, <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)>; N. LA

È un linguaggio un po' chiuso perché la storia che racconto avviene nel Seicento e la lingua è quella dei contadini. Ma il fatto che abbia impiegato tutto questo tempo a scriverlo è legato proprio al mio desiderio di raggiungere il massimo della comunicazione. Altrimenti questa storia me la racconterei e me la suonerei io, da solo, a casa mia. Questo non è il sentimento che prova chi scrive un romanzo: voglio arrivare al massimo di comprensione, però senza tradire il suono di una lingua remota<sup>26</sup>.

Dall'altro, credo sia utile riprendere un breve passaggio di Pietro Trifone che, trattando del «frequente ricorso al dialetto della narrativa contemporanea», sostiene: «Dal siciliano di Andrea Camilleri al sardo di Salvatore Niffoi, la tessera idiomatica scava nella memoria di luoghi e persone, arricchendo il fraseggio letterario di suggestioni più intense e profonde»<sup>27</sup>. È appena un breve spunto, ma reso ricco di suggerimenti dal contesto nel quale si colloca, ovvero da quello studio sull'*italiano scorretto* che principia con Dante, audace nel «recupero di aspetti dell'oralità più recondita, più selvatica e in apparenza più recalcitrante alle briglie dell'arte»<sup>28</sup>; si sviluppa per molteplici tappe; annovera

Il filone del plurilinguismo teatrale, della contaminazione e deformazione parodica di lingue e linguaggi [che] si collega a uno dei poli della tradizione letteraria italiana, la cosiddetta «linea Folengo-Gadda», il cui principale tratto distintivo risiede appunto nello sfruttamento espressivo o decisamente comico dei contrasti tra lingue, dialetti, varietà sociali e culturali, registri stilistici, gerghi, oltre che in un certo gusto per l'invenzione verbale e per il gioco di parole<sup>29</sup>

e, naturalmente, contempla l'esperienza verghiana, che in *Vita dei campi* (1880) e *I Malavoglia* (1881) raggiunge un «felice punto di equilibrio»: «qui la ricerca di una terza via tra l'italiano puro e il dialetto puro, la ricerca cioè di una lingua duttilmente «impura», conduce al riuscito innesto del colorito dialettale siciliano entro un impianto linguistico saldamente italiano»<sup>30</sup>. Sono, come si capisce, elementi di conoscenza non riferiti direttamente alla sperimentazione linguistica di Andrea Camilleri, ma che possono

---

FAUCI, *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri*, in ID., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 150-163; M. NOVELLI, «L'isola delle voci», in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. LVIX-CII; J. VIZMULLER-ZOCCO, «La lingua de 'Il re di Girgenti'», in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 87-98; N. LA FAUCI, «L'allotropia del tragediatore», in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 161-176; M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Pistoia, Franco Cesati Editore, 2012; A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit.; T. DE MAURO, «L'«accipe» e il colibri: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri», in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31; F. LO PIPARO, «La lunga durata della lingua di Camilleri», in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 32-41; R. SOTTILE, *Le parole del tempo perduto. Ritrovate tra le pagine di Camilleri, Sciascia, Consolo e molti altri*, Marsala, Navarra Editore, 2016; N. LA FAUCI, «Ma che «pirsuna» è il «tragediatore?»», «Bianco e nero», *Camilleri secondo Camilleri*, 590 (marzo 2018), pp. 72-73; N. LA FAUCI, «L'oceano linguistico di Camilleri», «MicroMega», 5 (2018), pp. 38-48; R. SOTTILE, «La lingua «inventata» di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale», «Dialoghi Mediterranei», 39 (settembre 2019), <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-lingua-inventata-di-andrea-camilleri-il-peso-della-parola-dialettale/>>. Un punto fermo sulla questione è rappresentato da L. MATT, «Lingua e stile della narrativa camilleriana», in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2020, pp. 39-93, disponibile in rete all'indirizzo <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

<sup>26</sup> A. CAMILLERI, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001, p. 137.

<sup>27</sup> P. TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 184.

<sup>28</sup> Ivi, p. 35.

<sup>29</sup> Ivi p. 61.

<sup>30</sup> Ivi, p. 97.

aiutarci a inquadrare quella sua scelta in una tradizione letteraria illustre che parte dalle origini e arriva, con tutti gli adattamenti del caso, fino a Stefano D'Arrigo: scrittore che da vicino precede la produzione camilleriana (*Horcynus Orca* è del 1975) e con il quale Camilleri ha qualche non trascurabile comunanza linguistica.

\*\*\*

A dire di come Camilleri riprenda i fili della sua tessitura e li riannodi persino ad anni di distanza, vorrei produrre un unico esempio tratto da *Il cuoco dell'Alcyon* (2019), romanzo dai ritmi di sceneggiatura per film d'azione, come era nel suo iniziale destino; crudo e violento, ma anche capace di sviluppare quella identità *civile* che rappresenta una cifra costante nell'opera camilleriana.

C'è un momento di sospensione di quel ritmo incalzante, quasi una parentesi che sembra appartenere a un diverso genere narrativo. Avviene quando Montalbano siede nella verandina della casa di Marinella insieme a Jack Pennisi, Jachino, l'agente dell'FBI con cui svolge l'indagine.

Ma, prima di entrare nel merito, occorre fare due premesse, in primo luogo per dire che *Il cuoco dell'Alcyon*, come le altre opere camilleriane, è chiuso da una *Nota* in cui l'Autore spiega che «questo racconto è nato una decina di anni fa non come romanzo ma come soggetto per un film italo-americano»<sup>31</sup>. Arenato il progetto cinematografico, Camilleri ha poi pensato di sviluppare la sceneggiatura traendone un romanzo, e particolarmente curandone l'aspetto linguistico per adeguarlo a quel che la sua lingua «in continua evoluzione» era diventata nei dieci anni trascorsi. Montalbano, dunque, ha dieci anni di meno rispetto a quelli che dovrebbe avere nella rigorosa sequenza narrativa che lo ha accompagnato con precisione nel progredire dell'età; mentre la lingua ha esattamente il punto di maturazione corrispondente al tempo della pubblicazione: rappresenta, dunque, l'approdo di una ricerca iniziata col primo romanzo.

La seconda premessa ci rimanda molto più indietro nel tempo, e a un altro autore, Leonardo Sciascia, che nel 1958 pubblicava *Gli zii di Sicilia*, una raccolta di racconti aperta da *La zia d'America*<sup>32</sup> che si segnala, tra l'altro, per l'utilizzo di vocaboli inglesi italianizzati (storo per *store*, negozio; fàit per *fight*, lotta; Brucchilin per Brooklyn; ciunga per *chewing-gum*; chendi per *candy*, dolciumi; giuda per *jew*, ebreo; scioppa per *shop*, bottega; cubbài per *good bye*, addio; orràit per *all right*, benissimo; boifrendo per *boy-friend*, fidanzato; lofio per *loafer*, lazzarone; aiscule per *high-school*, scuola superiore; giobba per *job*, lavoro; farma per *farm*, fattoria; carro per *car*, automobile; aisebòcchese per *icebox*, frigorifero; uasetoppe per *washtub*, macchina per il bucato; smarto per *smart*, guappo; sciaràp per *shut up*, zitto!; scecchenze per *shake hands*, stretta di mano; didditi per DDT; polisi, per *police*, polizia; uischi per *whisky*; sichinienza per *second-hands*, seconda mano) e inseriti nel testo senza essere distinti dall'uso del corsivo; cosa che, del resto, accade anche per termini siciliani quali: *sparagnavamo*, risparmiavamo; *tradimentosi*, traditori; *tumulo*, misura agraria di superficie; *spartenza* per partenza.

Lo ricordo, non tanto per sostenere che Camilleri ha presente la lezione di Sciascia<sup>33</sup> (ne *Il cuoco dell'Alcyon* ha un ruolo di rilievo Jack Pennisi, investigatore siculo-

<sup>31</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 249.

<sup>32</sup> Il racconto è ora pubblicato in L. SCIASCIA, *Opere. Vol. I Narrativa Teatro Poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2012, pp. 40-90. Particolarmente utile la nota al testo (ivi, pp. 1742-1750) che dà conto delle due stesure del racconto e del successivo processo editoriale.

<sup>33</sup> Sciascia gli dà la conferma di come in un testo letterario sia possibile impiegare parole di una lingua dalla quale era rimasto affascinato fin da giovanissimo: «Un giorno, diventato più grandicello, mi capitò tra le mani un libro straordinario di poesie. Non so dove è andato a finire. Era un libro stampato a New York negli anni Trenta e conteneva poesie d'amore scritte in quella lingua strepitosa che era l'italo-siculo-

americano, e ricorrono i seguenti termini: àrboro, per *harbour*, porto; baibai per *bye-bye*, arrivederci; beccaus, per *backhouse*, servizio igienico<sup>34</sup>; bicciosa, per *because*, perché; Broccolino, per Brooklyn; car, per automobile; cent, per centesimo; ciungam, per *chewing-gum*; faivi, per *five*, cinque; fone, per *phone*, telefono; gullaicchi, per *good luck*, buona fortuna; Mulbirri stritti, per Mulberry street, mistacchi, per *mistake*, errore; mosione, per *motion*, movimento; ondertecco, per *undertaker*, impresario di pompe funebri; pittura, per *picture*, fotografia; pulissi, per *police*, polizia; sciuri, per *sure*, certamente; squisa, per *exquisite*, squisita; stritti, per *street*, strada; vero per *very*, molto), quanto per dire che, attraverso uno dei termini elencati, Camilleri realizza un collegamento a ritroso, fino a *Il gioco della mosca*, dove lo stesso termine compare in un contesto di particolare significato.

Prima di occuparcene, è anche il caso di far notare che l'intendimento di legare «quest'ultimo romanzo»<sup>35</sup> – sembrava sentirlo, mentre vergava la nota conclusiva, nell'aprile 2019, che sarebbe stato l'*ultimo romanzo*: quello che effettivamente chiude il ciclo di Montalbano, a prescindere da *Riccardino*, il romanzo scritto da tempo (*a futura memoria*) che racconta l'esito della storia montalbanaiana – ai primi titoli, anzi proprio a *Il corso delle cose*, è testimoniato dalla menzione della Scala dei Turchi, per la prima volta nominata nel romanzo d'esordio e poi richiamata anche in altre opere, ma che dalla collocazione all'inizio e al compimento della produzione assume un particolare valore come luogo carico di storia (e che storia ricca di eventi!), di valori ambientali, di emozioni umane intense e che qui sembrano pacificarsi nell'incontro tra due uomini, Montalbano e Pennisi, che da subito si trovano simpatici, compiono una passeggiata «pilaja pilaja»<sup>36</sup> e poi stanno «a taliare 'u tramunno assittati supra alla marna bianca della Scala dei Turchi»<sup>37</sup>. Ed anche questo è un segnale, mettere insieme due uomini che hanno avuto una vita intensa, che si accingono a un'impresa temeraria conoscendo bene i rischi che corrono, e farli ragionare sulla bellezza del tramonto: dicendo del sole, ma fors'anche pensando al destino dell'uomo: ché non è brutto, il tramonto, se si ha la consapevolezza di avere bene operato.

Erano rimasti a chiacchierare, seduti nella verandina della casa di Montalbano, a Marinella, sulla riva del mare. A un certo punto Pennisi aveva esclamato: «Lo sai che 'sto posto è vero bello? Non c'è mosione, nenti trafficu, c'è aria bona, la pilaja è granni»<sup>38</sup>.

Il lettore di buona memoria non può fare a meno di sobbalzare: con quella parola – *mosione* –, Camilleri sta legando il romanzo del 2019 a *Il gioco della mosca*, uno dei testi *fondativi*, pubblicato nel 1995 dove il termine è glossato: «Musione (Movimento). Dall'inglese *motion*. È parola che appartiene a quel linguaggio misto di siciliano, napoletano e americano adoperato non tanto dagli emigrati ma dai loro figli nati negli

---

americano. Versi come «Tengo uno storo abascio città» mi rivelavano una lingua stupenda» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 36). Lo stesso episodio anche ne *Il gioco della mosca*, sia pure riferito a un'età più matura: «La terza volta fu in occasione di un libretto di versi che Ruggero Jacobbi mi fece leggere. Autore ne era un siculo-americano» (A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., p. 74). Camilleri recita la poesia in *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista a cura di V. ALFERJ ed E. CAPPUCIO (Roma, Derive Approdi, 2010). Alla voce *Americani* di quell'intervista, a proposito dei siciliani che tornavano dagli Stati, dice: «parlavano in questo meraviglioso, inarrivabile americano-siculo», e cita *Gli zii di Sicilia*, in cui Sciascia utilizza parole di tale composito linguaggio.

<sup>34</sup> «Il bagno era la conquista di alcuni contadini al mio paese, e lo chiamavano *beccàus*, dall'americano *back house*. Mentre prima si chiamava *'u retrè*, cioè a dire la ritirata. Di ritorno dall'America dal francese *retrait* si passò all'inglese *beccàus*» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 40).

<sup>35</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 249.

<sup>36</sup> Ivi, p. 173.

<sup>37</sup> Ivi, p. 174.

<sup>38</sup> Ivi, p. 167.

Stati Uniti»<sup>39</sup>. Ma sta facendo anche di più: deliberatamente lascia un nuovo indizio che si aggiunge a quello *seminato* in *Un filo di fumo*. In quel romanzo, infatti, nell'elenco «che non finiva mai dei paesani garrusi»<sup>40</sup>, aveva citato il cognome 'D'Arrigo'. Sembrava uno scherzo: una sfilza di cognomi tra i quali erano inseriti quelli di importanti scrittori siciliani, alfabeticamente disposti. Con tutta probabilità era invece un serissimo elenco di ascendenze letterarie dichiarate e riconosciute; così come ora l'impiego del termine *mosione* può essere considerato il pagamento di un debito.

Compulsando il ricco e prezioso *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique* di Arnaldo Moroldo, possiamo infatti rilevare che l'unica occorrenza segnalata del sostantivo nelle opere letterarie siciliane, è quella de *Il gioco della mosca*<sup>41</sup>. Ma almeno un altro autore potrebbe essere citato, e si tratta, appunto, di Stefano D'Arrigo il quale, in *Horcynus Orca* – che è del 1975, ovvero quando la carriera di Camilleri scrittore stava avviandosi; mentre quella di lettore onnivoro era in atto da sempre –, impiega il sostantivo *musione*<sup>42</sup>, nel medesimo significato di “movimento”<sup>43</sup>.

\*\*\*

L'evocazione del nome di Stefano D'Arrigo potrebbe aprire un altro e fecondo campo di analisi, relativo ai modi secondo i quali la lingua di Camilleri si è formata ed è attestata in quei primi otto titoli, per proiettarsi, mediante successivi accrescimenti, verso il punto d'arrivo, rappresentato da *Il cuoco dell'Alcyon*: alla luce di questo romanzo potremmo rileggere l'intera produzione camilleriana, anche cercando le tracce di quanto vi è pervenuto grazie alla lettura di *Horcynus Orca*<sup>44</sup>. D'Arrigo e Camilleri, al di là delle indubitabili differenze, hanno in comune una concezione epica del racconto che si esprime attraverso la combinazione delle parole, la rimodulazione dei suoni percepiti nella loro terra fantastica. Su tali materiali originari, sul gusto nativo della trasformazione e della distorsione di sillabe e parole, inseriscono le personali maestrie creative, rese sapienti dalla conoscenza del lessico usato dagli scrittori antichi e da quelli più recenti, che li hanno immediatamente preceduti.

<sup>39</sup> A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit. p. 73. Va segnalato lo spagnolo *moción*, “moto, movimento”, per ragioni storiche familiare all'orecchio siciliano.

<sup>40</sup> A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 29.

<sup>41</sup> «MUSIONE, CAMILLERI in *Il gioco della mosca* 1995 [= Sellerio 1997]: “MUSIONE Movimento. Dall'inglese *motion*. È parola che appartiene a quel linguaggio misto di siciliano, napoletano e americano adoperato non tanto dagli emigrati ma dai loro figli nati negli Stati Uniti” (p. 58, cf. far musione, p. 59 et 3 autres occ.). Enregistré par Piccitto II 922 musioni “il fendersi, il crepare di un muro, di un intonaco, di un edificio o anche di un terreno; far m. fendersi, crepare...Anche \*muvisioni”. Sic. *musioni*: adéquation de anglo-saxon *motion* (cf. voyelle tonique), cf. sic. *muvisioni* ‘movimento’ (cf. Piccitto II 934): sic. *muvisi* ‘bouger’ >> anglo-sax. *motion*. f déplacement; far *musione*: bouger; se fendre» (A. MOROLDO, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, <<http://sites.unice.fr/site/henneboi/SVG-lirces/langues/real/dialectes/index.htm>>).

<sup>42</sup> «Parlava con quella, e intanto considerava e vedeva le altre che, se stava a lui dirlo, le avrebbe dette tutte morte: seguitavano a non dare musione alcuna da sotto le schiene» S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 17; «Però Nasodicane non faceva musione di sorta, suo padre parlava e non gli succedeva niente», ivi, p. 423.

<sup>43</sup> Può essere utile ricordare che anche il Mortillaro mette a lemma: «Musioni s. f. il fendersi, lo screpolare, parlando di fabbriche, di recipienti, od altro. 2. Parlando di persone, vale qualunque movimento, gesto, o cenno di voler fare o non fare» (V. MORTILLARO, *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, 1876 – poi in edizione anastatica Forni –, p. 719).

<sup>44</sup> Sui tratti che accomunano e distinguono le *inventività* linguistiche di D'Arrigo e Camilleri, si veda I. VALENTI, “Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, «InVerbis», 1 (2014), pp. 221-243, e relativa bibliografia.

Un *gioco* linguistico che, nel caso di Andrea Camilleri, convive con il sentimento etico da cui l'Autore è spinto a raccontare temi e personaggi propri della sua terra e che finiscono per avere valenze capaci di parlare ai lettori di tutto il mondo.

Anche in questo è possibile ravvisare il valore *civile* che, come un filo rosso, attraversa e lega tra loro i titoli pubblicati nel corso di una lunga e operosa attività di scrittura.

\*\*\*

Ritengo di poter, per il momento, fermare qui un discorso che merita di essere approfondito. Ho cercato di sviluppare l'ipotesi secondo la quale nei primi otto titoli pubblicati Camilleri predispone una sorta di progetto che poi svilupperà nelle opere successive, fino a *Il cuoco dell'Alcyon*. Tale progetto si incardina in un generale orizzonte storico e civile e si nutre di una doppia interstestualità: quella interna – che mette in connessione i diversi titoli camilleriani, non esitando a riprendere personaggi e situazioni; parole ed espressioni che il lettore si abitua ad attendere in posizioni pressoché obbligate e, trovandole, non ne ricava senso di sazietà ma conferme di metodo e comprensione degli intendimenti che lo scrittore persegue – e quella esterna che si sviluppa con riferimenti a (e citazioni da) altri autori: alle volte espliciti, più spesso dissimulati e da individuare, caso per caso.

Per documentare compiutamente l'ipotesi, c'è ancora bisogno di un lavoro lungo che espanda sistematicamente (e su tutti i titoli) quanto ho cercato di fare in questa occasione, almeno in parte legando le prime otto opere all'ultima: i tasselli intermedi, esaminati analiticamente, possono riservare ulteriori sorprese. Non minori sorprese potrebbero poi derivare dall'esame dei rapporti con gli altri scrittori, in primo luogo con quelli siciliani che Camilleri legge (studia!), soprattutto affascinato dai tratti linguistici di ciascuno, dalle singole parole, dalle espressioni popolari, dai detti già inseriti in opere letterarie e che possono trovare nuova vita nei diversi contesti dei romanzi che ha in mente di comporre. Insomma, parlare di dialetto siciliano o di idioletto familiare riferendoci al vigatese è giusto, ma altresì riduttivo.

Lo dico, per concludere, pensando al sostantivo *bunaca* “giacca di panno rustico, cacciatora”, che compare ne *Il cuoco dell'Alcyon*, dove si legge: «È 'na cosa che mi diciva mè nanno quanno ci arrubbavo qualichi cent dalla bunaca»<sup>45</sup>.

Camilleri non aveva ancora usato tale vocabolo della lingua siciliana (incluso nell'edizione del 1838 del dizionario del Mortillaro<sup>46</sup>), che qui compare in un'occasione importante determinata dalla congiuntura che non consente la realizzazione del film e lascia nelle mani dell'autore una sceneggiatura potenzialmente trasformabile in romanzo.

<sup>45</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p.149.

<sup>46</sup> «bunàca, sf (calabrese) “ladra, tasca posteriore della giacchetta (dei cacciatori); cacciatora, giacchetta con una larga tasca di dietro” (Rohlf 1977); (siciliano: *bbunaca*, *bbinaca*), “giacca da uomo; giacca di foggia antiquata generalmente usata per la campagna; cacciatora; tasca interna della giacca” [...]. Dal latino *gaunaca* (Varrone) ‘specie di panno grosso, peloso solo da una parte’ (DEI), parola orientale venuta attraverso il greco *kanákēs* che designava una specie di pelliccia persiana o babilonese; la diffusione in Sicilia pare moderna (VES). Da qualche lessicografo siciliano la voce nell'Isola è considerata di provenienza calabrese; tra questi Mortillaro 1838 definisce *bunaca* nel seguente modo: “voce calabrese, che significa un certo giubbone per lo più di velluto, che cuopre fin sotto il cinto con una grande tasca di dietro, usato particolarmente dai cacciatori, che vi ripongono la preda ed anche la munizione; ma usato ancora dalla gente plebea e malvagia, d'onde per un recente traslato sono chiamati *b.[unaca]* i mariuoli e gli uomini di scariara; ed è uno dei maggiori insulti, che a di nostri può dirsi a persona con cui non par bene aver a fare”» (M. CORTELAZZO, C. MARCATO, *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, UTET Libreria, 2005, *ad vocem*. Cfr. anche la voce ‘bunaca<sup>1</sup>’ in A. VARVARO, *Vocabolario storico-etimologico del Siciliano VSES*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Strasbourg, 2014, *ad vocem*).

Una «origine non letteraria»<sup>47</sup> che Camilleri fa virare, operando sul linguaggio – come dichiara nella *Nota alla nota* –, fino a renderlo «totalmente contemporaneo»; da qui il giudizio che da sé stesso dà e che possiamo condividere: «mi pare un buonissimo libro di Montalbano»<sup>48</sup>.

In tale contesto dobbiamo inserire la riflessione sul sostantivo *bunaca*, che può anche appartenere al lessico appreso nell'infanzia – e forse qualche abitante di Porto Empedocle, magari persona legata alla famiglia, può avere indossato, e nominato *bunaca*, una sua giacca da campagna o da caccia. Ma c'è *Il Gattopardo*, dove il vocabolo compare<sup>49</sup>, costituendo per noi un problema al momento insoluto: ovvero se Camilleri abbia attinto al repertorio dell'uso o, invece, a una tradizione letteraria illustre; forse volendo fare omaggio a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, le cui visioni politiche aveva messo in discussione, ma alla cui opera è in qualche misura debitore.

O se abbia unito le due cose, convinto che il *sermo humilis* siciliano, del lavoro dei campi, della pesca e della navigazione, degli usi familiari, possa essere elevato al rango di lingua con la quale cantare l'epopea civile e narrare la storia del suo popolo; intendendo con questo dire di tutti i popoli del mondo che allo stesso modo hanno travagliato la vita.

È un tema affascinante al quale dedicare ulteriori studi basati sullo spoglio sistematico del lessico camilleriano.

P. S.

Un interessante articolo di Maria Panetta (“Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri”, «Diacritica», 34 (agosto 2020), <<https://diacritica.it>>), uscito mentre questo volume dei *Quaderni camilleriani* era in bozze, richiama l'attenzione sul lemma *pulisi* (poliziotti) presente in *Il corso delle cose* (“Ma non c'erano soldi che potessero pagare gli spaventi che ogni tanto Turi si prendeva. Non era per i pulisi, perché con quelli quasi sempre si mettevano d'accordo” CC 85), e, quindi, nel *CamillerINDEX*.

Quando (e se) quel glossario arriverà all'ultimo titolo, ci imbatteremo in un altro vocabolo, *pulissi* (polizia), che troviamo in *Il cuoco dell'Alcyon*: «E si lu sai, pirchì lu facisti?». «Pirchì della pulissi vostra non m'affido» (CAL 150).

Questa seconda, e ultima, occorrenza della parola costituisce un'ulteriore prova del legame che unisce tra loro le opere camilleriane e dell'interesse che il Maestro di Porto Empedocle costantemente dimostra per la lingua italo-americana e per il suo possibile impiego nell'uso letterario.

<sup>47</sup> A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 249.

<sup>48</sup> Ivi, p. 251.

<sup>49</sup> «Svelto, avvolto non senza eleganza nella “bunaca” di velluto rigato» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, a cura di G. LANZA TOMASI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», [2004] 2011, p. 52). Il termine – presente nei racconti *Fra Giungannuni*, *Lu latru di Sicilia e lu latru di Napuli*, *Lu muraturi e so figghiu*, *Manciatu*, *rubbeddi mei!* raccolti da Giuseppe Pitre in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, a cura di A. RIGOLI, Palermo, Il Vespro, 1978, vol. III, rispettivamente alle pp. 60, 158, 212, 366 – è impiegato anche da Giuseppe Bonaviri «tu ti metti i pantaloni di tricot, la bunaca blu, la scuzzetta in testa, la camicia di canapa, il fazzoletto al collo, il mucaturi nel taschino» (G. BONAVIRI, *Fiabe siciliane*, Milano, Mondadori, 1990, p. 154) e da Pietrangelo Buttafuoco «Poi indietreggia e con un motteggio osa un “Vossia benedica” spiritoso, frattanto aggiungendo allo scialle con cui aveva affrontato il servizio all'aria aperta una bunaca di lana, che non gli serve per andarsene in aperta campagna bensì per sfidare le gelide stanze da dove adesso arriva il pianto dell'unico bambino» (P. BUTTAFUOCO, *Le uova del drago*, Milano, La nave di Teseo, [2005] 2016, p. 181).

## Bibliografia

- AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- ALFERI, VALENTINA (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista in 2 dvd, regia di E. CAPPUCCIO, con “Abecedario parallelo” in volume, Roma, Derive & Approdi, 2010.
- BONAVIRI, GIUSEPPE, *Fiabe siciliane*, Milano, Mondadori, 1990.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- BORSELLINO, NINO, “Camilleri gran tragediatore”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. IX-LVII.
- BUTTAFUOCO, PIETRANGELO, *Le uova del drago*, Milano, La nave di Teseo, (2005) 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, (1984) 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, “Il mio debito con Simenon”, «La Stampa», 4 luglio 1999; poi in ID., *Racconti quotidiani*, a cura di G. CAPECCHI, Pistoia, Libreria dell’Orso, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Racconti quotidiani*, a cura di G. CAPECCHI, Pistoia, Libreria dell’Orso, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, “Perché faccio scomparire il commissario Montalbano”, «MicroMega», *Tutto Camilleri 1999-2018* (luglio 2019).
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L’alzata d’ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- CORTELAZZO, MANLIO, MARCATO, CARLA, *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, UTET Libreria, 2005.
- D’ARRIGO, STEFANO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.
- DE MAURO, TULLIO, “L’‘accipe’ e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- FERRONI, GIULIO, *Storia della letteratura italiana*, vol. 17, *La letteratura nell’epoca del postmoderno 1968-2005*, Milano, Mondadori, 2006.
- LA FAUCI, NUNZIO, *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri*, in ID., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001.
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’allotropia del tragediatore”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- LA FAUCI, NUNZIO, “Ma che ‘pirsuna’ è il ‘tragediatore’?”, «Bianco e nero», *Camilleri secondo Camilleri*, 590 (marzo 2018).
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’oceano linguistico di Camilleri”, «MicroMega», 5 (2018).
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.

- LO PIPARO, FRANCO, “La lunga durata della lingua di Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- MARCI, GIUSEPPE, “‘Abbunnàzza’ o ‘Abbunnàzia’?”, «Bianco e nero», *Camilleri secondo Camilleri*, 590 (marzo 2018).
- MARCI, GIUSEPPE, “Il telero di Vigàta”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 8-18, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>>.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2020, pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MOROLDO, ARNALDO, *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, <<http://sites.unice.fr/site/henneboi/SVG-lirces/langues/real/dialectes/index.htm>>.
- NOVELLI, MAURO, “L’isola delle voci”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. LIX-CII.
- PANETTA, MARIA, “Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri”, «Diacritica», 34 (agosto 2020), <<https://diacritica.it/letture-critiche/dal-primo-romanzo-alla-serie-di-montalbano-ipotesi-sulle-scelte-lessicali-di-camilleri.html>>.
- PITRÉ, GIUSEPPE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, a cura di A. RIGOLI, Palermo, Il Vespro, 1978.
- SCIASCIA, LEONARDO, *La zia d’America*, in ID., *Opere. Vol. I Narrativa Teatro Poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012, pp. 40-90.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- SOTTILE, ROBERTO, *Le parole del tempo perduto. Ritrovate tra le pagine di Camilleri, Sciascia, Consolo e molti altri*, Marsala, Navarra Editore, 2016.
- SOTTILE, ROBERTO, “La lingua ‘inventata’ di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale”, «Dialoghi Mediterranei», 39 (settembre 2019), <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-lingua-inventata-di-andrea-camilleri-il-peso-della-parola-dialettale>>.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, a cura di G. LANZA TOMASI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», (2004) 2011.
- TRIFONE, PIETRO, *Malalingua. L’italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- VALENTI, IRIDE, “Aspetti dell’inventività linguistica: Stefano D’Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, «InVerbis», 1 (2014), pp. 223-245.
- VARVARO, ALBERTO, *Vocabolario storico-etimologico del Siciliano VSES*, Strasbourg, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2014.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri”, «Camilleri fans club», 1999, <[http://www.vigata.org/dialetto\\_camilleri/dialetto\\_camilleri.shtml](http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml)>.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “La lingua de ‘Il re di Girgenti’”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.

# Camilleri poeta: primi appunti\*

---

DANIELE PICCINI

Andrea Camilleri è un magistrale affabulatore: lui stesso ha dichiarato di sentirsi un racconta-storie piuttosto che uno scrittore. Affabulatore Camilleri lo è anche quando racconta della propria vita, che, tra guizzo ironico e gusto dell'aneddoto, sa trasformare a sua volta in una tela narrativa. Tante volte egli ha narrato della sua giovanile passione per la poesia. Così lo fa in un'occasione recente, il testo autobiografico *Nel corso di una vita*:

Iniziai a scrivere poesie intorno ai 10 anni. Poesie alla mamma, ai templi di Agrigento, a Benito Mussolini: io ero un bambino fascista, ovviamente, come non poteva essere altrimenti per quelli della mia generazione, quindi molte poesie erano sul Duce, sul fascio, sul moschetto da balilla. Erano delle quartine, tutte rimatissime. Ricordo che qualche tempo dopo consegnai un quaderno con alcune di queste poesie a un compagno di scuola, Peppuccio Noara, il quale morì giovane. Una quarantina d'anni dopo la sorella trovò il quaderno, devo dire delizioso, e me lo diede. Non ho capito come sia stato possibile, ma nel viaggio di ritorno a Roma andò smarrito, si rese irreperibile<sup>1</sup>.

E più avanti nello stesso testo ricorda lo scrittore:

Continuai a lungo con la poesia e iniziarono a pubblicarmi riviste importanti, come *Mercurio*, *Inventario*, che aveva una doppia direzione, Luigi Berti per l'edizione italiana e T.S. Eliot per quella inglese dove potevi trovare poesie di Dylan Thomas e altri nomi importanti. Nel '47 partecipai a un famoso premio di poesie, il *Saint Vincent*, la cui giuria era presieduta da Ungaretti. Al concorso fui segnalato molto bene tanto che Ungaretti incluse tre poesie mie nella sua antologia di giovani poeti pubblicata da quella che allora era la più importante collana di poesie, *Lo Specchio* delle edizioni Mondadori<sup>2</sup>.

Prima di avvicinarci a qualcuno dei testi evocati, si può dire già che l'apprendistato poetico è destinato, anche quello più maturo e consapevole, al pari di quello fanciullesco, a essere sommerso, alla dissolvenza insomma. Già la circostanza storica per cui Camilleri non organizzò mai i suoi testi in un libro (e sì che tra la prima occasione editoriale, quella su *Mercurio* nel 1945, e l'ultima, la pubblicazione di una serie di poesie nell'antologia *Nuovi poeti* curata da Ugo Fasolo per Vallecchi nel 1958<sup>3</sup>, passa oltre un decennio, anche se l'interruzione della scrittura poetica pare risalire al 1950 circa) è significativa. Non c'è un canzoniere, piccolo o minimo che sia, nella preistoria poetica della carriera di Camilleri, diversamente – per fare alcuni nomi di scrittori siciliani del Novecento passati con qualche incidenza anche nel territorio della poesia – da Gesualdo Bufalino o da Stefano D'Arrigo: l'uno e l'altro autori di due libri di poesia, *L'amaro miele* e *Codice siciliano*, degni di stare a confronto con il successivo tirocinio prosastico dei loro autori. Naturalmente si potrebbe supporre che a ostacolare il progetto di un libro di poesia siano

---

\* Ringrazio per i consigli e i suggerimenti Giovanni Capecchi e Giuseppe Marci.

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, "Nel corso di una vita", «Micromega», 5 (2018), pp. 3-32; la citazione è tratta da p. 3.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>3</sup> Si veda la silloge *Figura d'uomo* in *Nuovi poeti*, raccolti e presentati da U. FASOLO, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 127-148, dove si riprendono poesie già in precedenza pubblicate, anche con varianti, e se ne aggiungono altre ancora inedite.

state ragioni contingenti, difficoltà editoriali, problemi esterni; e neppure si può escludere che le carte camilleriane ci possano riservare qualche sorpresa in tal senso (molto probabilmente tra di esse si troveranno per lo meno testi poetici rimasti inediti). Intanto però la storia a noi nota, pubblica, ci restituisce tale immagine della poesia di Camilleri: un episodio, senza oggetto-libro e senza un disegno complessivo. Le poesie sarebbero dunque tentativi, gemmati in una stagione aurorale di avvicinamento al fatto letterario: una stagione che era anche di isolamento e di ricerca faticosa di presenza e di affermazione sulla scena culturale italiana. In proposito, si può citare la ben nota immagine usata dallo stesso scrittore in riferimento agli anni giovanili a Porto Empedocle e all'isolamento che li caratterizza. Dice Camilleri: «Stavo a Porto Empedocle, non c'era il telefono, non c'era niente, mi sentivo come dentro un sommergibile affondato, senza comunicazione col mondo esterno se non un tubo lancia siluri nel quale immettere messaggi, nella speranza che arrivassero a qualcuno»<sup>4</sup>.

È ancora l'autore in un'altra occasione (l'intervista televisiva rilasciata a Fabio Fazio il 30 aprile 2011) a ricordare e a narrare (e forse a romanzare) l'emozione di vedersi stampata la prima poesia su una rivista di rilievo come *Mercurio* diretta da Alba de Céspedes, accanto a nomi di letterati prestigiosi. Ricorda Camilleri a proposito di quel numero della rivista del maggio 1945, scoperto durante un soggiorno a Roma, al tempo in cui l'autore viveva ancora stabilmente nell'isola:

Dalla Sicilia mandavo poesie a tutti. Un giorno ero venuto a Roma, ero in Via Veneto e vidi che nelle edicole era esposto il nuovo numero di *Mercurio*. Cominciai a leggere i nomi importantissimi che c'erano: Carlo Sforza, Corrado Alvaro, Ignazio Silone, Natalia Ginzburg, poi c'era il mio nome, Camilleri. Beh, mi sentii stroncare le gambe. Mi sedetti, lì vicino c'era il Café De Paris o qualcosa di simile. Venne il cameriere e disse: 'Si sta sentendo male?'. 'Sì', dissi. Mi porti un cognac'. E sono rimasto un quarto d'ora a guardare questa rivista e dicevo: no, è un'omonimia. Poi mi sono deciso che invece ero io e la comprai<sup>5</sup>.

La poesia, un unico testo in effetti, pubblicata su *Mercurio* nel numero di maggio del 1945, è *Solo per noi*. La didascalia che l'accompagna recita soltanto: «Andrea Camilleri è nato a Porto Empedocle il 6 settembre 1925». Nulla alle spalle, si direbbe, del giovane autore. Ecco il componimento:

Solo per noi

Un giorno si alzeranno  
neri morti  
dalle case bruciate che il vento  
ancora sgretola  
e avranno occhi per noi.

Nessuno parlerà:  
mute labbra daranno la condanna  
ai nostri volti  
e intorno sarà notte.

Dove arse la terra ai nostri passi  
e fu fango di lacrime e sangue  
ancora lutto e grida

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, "Identità e linguaggio", in A. DOLFI (a cura di), *Identità alterità doppio nella letteratura moderna. Atti di seminario*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 33-48; la citazione è tratta da p. 36.

<sup>5</sup> Traggio la citazione dall'articolo reperibile in rete di E. ROVERSI, "Camilleri e la poesia", «Tragico Alverman», 12 maggio 2011, <<https://tragicoalverman.wordpress.com/2011/05/12/camilleri-e-la-poesia>> [ultimo accesso 23 marzo 2020].

ancora spine e sassi  
solo per noi<sup>6</sup>.

Nell'intervista televisiva del 2011, Camilleri osserva al proposito: «È una poesia che ha un solo pregio. Non è come eravamo tutti allora, montaliana, non lo è per niente. È una poesia che scrissi a 19 anni [...]. Si chiama *Solo per noi* e risente del clima della guerra»<sup>7</sup>.

Che il testo non abbia apprezzabili echi montaliani è vero (ma altrove nei versi di Camilleri immagini montaliane potranno affiorare). Tuttavia questo giovanile componimento denuncia qualche lettura e qualche orientamento. Direi che è tutto immerso in un'aura tragica ed emblematica, che rimanda più ancora che all'Ungaretti de *L'Allegria* al modello di Quasimodo.

Faccio qualche possibile e solo indicativo esempio, tratto dalla raccolta riassuntiva *Ed è subito sera*, pubblicata da Quasimodo presso Mondadori nel 1942. Si può leggere *Dove morti stanno ad occhi aperti* (che appartiene alla raccolta *Oboe sommerso*):

Dove morti stanno ad occhi aperti

Seguiremo case silenziose  
dove morti stanno ad occhi aperti  
e bambini già adulti  
nel riso che li attrista,  
e fronde battono a vetri taciti  
a mezzo delle notti.

Avremo voci di morti anche noi,  
se pure fummo vivi talvolta  
o il cuore delle selve e la montagna,  
che ci sospinse ai fiumi,  
non ci volle altro che sogni<sup>8</sup>.

O ancora si consideri la chiusa di *Fresche di fiumi in sonno* (pure da *Oboe sommerso*):

[...]

E ancora sono il prodigo che ascolta  
dal silenzio il suo nome  
quando chiamano i morti.

Ed è morte  
uno spazio nel cuore<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», II.9 (maggio 1945), p. 77. Si veda in proposito G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 20-21. Ricordo inoltre una volta per tutte che il catalogo delle poesie edite di Camilleri trova spazio in una apposita sezione nella bibliografia che chiude i due volumi dei 'Meridiani' Mondadori dedicati all'autore (ugualmente molte informazioni in merito si ricavano dalla Cronologia): A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio introduttivo di M. NOVELLI, introduzione di N. BORSELLINO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002 e ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. NIGRO, cronologia di A. FRANCHINI, ivi, 2004. Utile può risultare anche la consultazione della bibliografia messa a punto all'interno del sito [vigata.org](http://www.vigata.org): "Bibliografia", «Camilleri fans club», <<http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml>> [ultimo accesso 23 marzo 2020].

<sup>7</sup> Traggio la citazione da ROVERSI, "Camilleri e la poesia", cit.

<sup>8</sup> Cito da S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con un'introduzione di G. FINZI, prefazione di C. BO, Milano, Mondadori, 1971, p. 61.

<sup>9</sup> Ivi, p. 72.



echi e ritornelli e a una presenza di figure e di scene. Una più forte ed evidente tensione etica anima questi testi, che allargano lo sguardo al dovere umano di agire e alla ricerca di corrispondenza con gli altri esseri. Così suona la prima parte di *Uomo* (poesia che sarà tra l'altro ristampata nell'antologia *I poeti scelti*, edita da Mondadori nel 1949, e poi nei *Nuovi poeti* a cura di Ugo Fasolo, 1958)<sup>12</sup>:

Quando vi tesi la mano  
avete guardato altrove verso le colline  
dove il giorno moriva soltanto per me  
quando vi dissi che avevo bisogno di voi  
avete preferito ascoltare  
il suono d'una rauca tromba in un caffè

avete visto il mio corpo ridursi ad ombra  
voi l'avete calpestato  
coi vostri passi precisi e sicuri

pur di poter vivere ed amare  
sono stato Adamo  
pur di poter vivere e respirare  
sono stato Caino  
pur di poter vivere e sognare  
sono stato Mosè  
pur di poter vivere e sperare  
sono stato Davide

ma voi avete sorriso e siete passati oltre

[...]

Anche i versi, come si vede, in molti casi si allungano e si fanno più vari e mobili, quasi prosastici, con un fondo sapienziale e gnomico, in cui si risolve il bisogno di comunicazione dell'io. Ecco, Camilleri sta lanciando con questi suoi testi poetici dei messaggi, come si è detto, per uscire da una solitudine e da una emarginazione (si ricordi che nel 1946 inviò dei versi anche a Vittorini per il *Politecnico*, incontrandolo poi a Milano). Allo sconforto oppone una volontà di vivere, di dire per essere. La sua poesia è una franca richiesta di attenzione e di ascolto. Sono poesie che non cercano arcane rivelazioni, ma il senso di una partecipazione umana al travaglio del tempo e della vicenda storica. Proprio al *Tempo* si intitola la sequenza di testi (tredici brani) che Camilleri invia nel 1947 alla rivista *Sud*: essa cesserà prima di poterli pubblicare, ma essi appariranno poi in *Momenti. Notizie di poesia*, nel 1952<sup>13</sup>. È forse la sequenza, a livello macrotestuale, più corposa e coesa nell'ambito della poesia edita dell'autore. Uno dei temi che percorrono i testi è quello della fraternità umana, rispetto alla quale Camilleri sembra

<sup>12</sup> G. UNGARETTI, D. LAJOLO (a cura di), *I poeti scelti*, Milano, Mondadori, 1949: alle pp. 53-58 sono riportati tre componimenti di Camilleri (*Mi sarebbero bastate poche cose; Uomo; E così tutto è stato molto più semplice*). La notizia riportata a p. 52 recita: «Andrea Camilleri è nato a Porto Empedocle (Agrigento) il 6 settembre 1925. Studente della facoltà di lettere dell'Università di Palermo. Ha collaborato a *Mercurio*. Nella commedia in un atto *Giudizio a mezzanotte* ha avuto la segnalazione al concorso del Fronte della Gioventù».

<sup>13</sup> La sequenza, costituita come detto da tredici brani, ciascuno contrassegnato da un numero romano, e intitolata *Tempo*, venne pubblicata in «*Momenti. Notizie di poesia*», V.6 (1952), pp. 14-17, da dove provengono le citazioni seguenti (normalizzo secondo l'uso corrente gli accenti gravi e acuti; avviso inoltre che si usa qui il normale carattere tondo rispetto al corsivo usato nell'edizione in rivista). Tre dei tredici brani (I; III; XI) saranno poi ristampati nella scelta contenuta in *Nuovi poeti italiani*, a cura di Ugo Fasolo, 1958.

quasi rifiutare la pretesa divina dell'incarnazione (o forse vi è la richiesta, implicita, di una piena e perfetta incarnazione nell'umano, di un compimento delle ragioni dell'uomo). Si legga il movimento V:

E allora dovremmo volgerci alla croce e guardare il suo volto  
 esitanti come l'uomo che torna a casa da lontano  
 e non sa di che cosa parlare perché tutto ci è stato tolto  
 come a lui fu fatto anche le nostre mani sono legate  
 dietro la schiena e qualcuno ci ha sputato sul viso  
 ma noi rifiutiamo la sua corona di spine  
 o la canna-bastone tra le mani noi non siamo re  
 non vogliamo esserlo neppure nel dolore  
 e poi ha gli occhi troppo buoni domani un altro  
 potrà percuoterlo metterlo sulla croce o dargli l'aceto  
 ed egli offrirà l'altra guancia dicendo a suo padre  
 che perdoni. Bisogna dire di no alla sua pietà  
 tremenda levategli la corona è un uomo  
 come noi un uomo che ci cammina accanto  
 chiamandoci fratelli e ci porge la mano.

In altri movimenti della sequenza ricorrono immagini che sembrano ricondurre a Montale, ad esempio quello de *La casa dei doganieri*, nelle *Occasioni*: «[...] I conti non tornano più» (I 11); «[...] l'ago della bussola / gira nel vuoto è impazzito [...]» (VII 1-2). Pressoché esplicita, anche se ricondotta da immagine-emblema a realtà, è la citazione da *Spesso il male di vivere ho incontrato*, negli *Ossi di seppia*, racchiusa nella figura del cavallo stramazzone di XIII 2 («[...] più volte il cavallo è stramazzone»). Il programma di questa poesia è forse quello delineato nella chiusa del movimento XI (vv. 12-14): «[...] trovare una parola / nuova che non sia preghiera ma urlo. / È l'ora che dalla morte nasca la vita». Hanno caratteri affini i testi con cui Camilleri partecipa al Premio Libera Stampa di Lugano del 1947 (*Due voci per un addio*), quelli inviati al Premio Saint Vincent del 1948, una selezione dei quali appare poi in *Poeti scelti* (con il recupero anche di *Uomo*, come detto), e alle Olimpiadi Culturali del 1950 (in quest'ultimo caso si tratta di *Morte di Garcia Lorca*, che dimostra una volontà di intervento in senso anche civile e politico)<sup>14</sup>. Anche altre due poesie, apparse in rivista nel 1949, si segnalano per una simile tensione, che in qualche modo si avvicina a istanze neorealistiche: sono *Preghiera di Natale per una bimba povera* (risalente al Natale 1947), edita su *Pattuglia*, diretta da Gillo Pontecorvo<sup>15</sup>, e *Un uomo che spacca le pietre*, pubblicata su *Pesci rossi* di Valentino Bompiani<sup>16</sup>.

Leggiamo l'attacco del primo dei due testi, per avere un'idea dei procedimenti e soprattutto delle preoccupazioni rinvenibili in queste propaggini giovanili della poesia di Camilleri:

Questa notte il lamento della tua infanzia ferita  
 urla nel buio, sale verso le stelle,  
 compone spirali di dolore e ritmi di pianto,  
 bambina che hai per gioco una scatola di latta  
 e tutto l'argento dei tuoi anni  
 in una moneta lucente.  
 [...]

<sup>14</sup> Il testo verrà poi raccolto (insieme ad altre poesie) in C. BETTELLI, *Il secondo '900, Panorama di poeti dell'ultima generazione*, Padova, Amicucci, 1957, pp. 77-80 (come ricorda CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 21).

<sup>15</sup> «Pattuglia», 19 (luglio 1949), p. 5.

<sup>16</sup> «Pesci rossi», XVIII, 11 (novembre 1949), p. 5. La poesia fu in seguito riedita in *Nuovi poeti*, a cura di Ugo Fasolo, 1958.

Nel seguito del componimento Camilleri fa appello all'«enorme tesoro» del dolore della bambina (v. 11), da non barattare, egli dice, con nessuna consolazione, neppure religiosa (e istituisce il paragone con il Gesù bambino che nasce, in sostanza rifiutato dall'autore a favore di una presa di coscienza tutta umana). Si tratta di una poesia non sacra e neppure sacrale, ma piuttosto impegnata, di protesta. Poco di comune ha questo testo con quelli lirici pubblicati su *Mercurio* e anche con il poemetto o sequenza *Tempo*. Non c'è, come si diceva, un progetto unitario che colleghi i *disiecta membra* della poesia di Camilleri, ma una serie di tentativi disparati, da ultimo quello di usare la poesia per intervenire sulla realtà sociale, per denunciare.

Nell'intervista televisiva a Fabio Fazio del 2011 che si citava all'inizio, Camilleri risponde così alla domanda se la poesia sia un mezzo di comunicazione scomparso: «No, è come un fiume carsico, quelli che scompaiono e poi ricompaiono un po' più a valle»<sup>17</sup>. È quanto sembra accadere alla parola poetica nella stessa storia di Camilleri. Abbandonata a un certo punto, e per circa quarant'anni a quel che si sa, essa ricompare nella forma satirica, sferzante, politicamente *engagée* delle *Poesie incivili*, certo di memoria pasoliniana, pubblicate a più riprese su *Micromega* nel 2008 e aventi tutte per oggetto Berlusconi, i suoi alleati, una politica di Destra sentita come spregevole e degradata, collegata a una sorta di sottocultura mediatica. Si legga ad esempio questo testo, apparso sul numero 4 del 2008 della rivista:<sup>18</sup>

Scosciata, la rossa apparve, disparve  
sugli schermi, meteora fugace nel cielo  
del suo re sole, privo di vere star, è vero,  
ma strapieno di starlets come la via lattea.

Qualcuna viene eletta ai rossi scanni,  
sostituisce il topless con un colletto severo.  
Ma, a pagarle, infine, è il solito contribuente.  
Lo stesso che foraggiava il cavallo senatore.

C'è un'energia a tratti espressionistica in questi componimenti ultimi, che richiamano del resto anche il modello classico dell'epigramma, sferzante e satirico (in particolare Marziale): la poesia, in continuità con certi testi degli anni Quaranta, è una protesta, una denuncia politica. Si capisce tuttavia che il problema per cui la poesia di Camilleri non è mai assunta a una centralità, a un ruolo decisivo nella letteratura dell'autore è un problema di forma o, meglio, di lingua. La poesia di Camilleri rimane sostanzialmente esclusa da quell'amalgama e da quel magma allo stato fluido costituito da lingua e dialetto, che rappresenta la vera scoperta e la vera marca del Camilleri maturo. La poesia è e rimane in italiano<sup>19</sup>, da un certo punto in poi strumento di una presa di posizione civile che riguarda la ragione, il discorso, la certificazione dell'incultura. Non è connessa al mestiere di conta-storie, ma a quello di intellettuale. Un episodio, giova ripeterlo: probabilmente marginale nel sistema Camilleri, seppure non privo di una sua dignità di funzioni.

<sup>17</sup> Traggio la citazione da ROVERSI, «Camilleri e la poesia», cit.

<sup>18</sup> Tutte le *Poesie incivili* si leggono da ultimo riproposte nel numero speciale di «Micromega», pubblicato nel luglio 2019 all'indomani della morte dell'autore, intitolato *Tutto Camilleri*, alle pp. 172-182 (il testo citato di seguito è tratto da p. 173).

<sup>19</sup> Si conosce un unico testo poetico dialettale di Camilleri, di carattere amoroso, edito nel catalogo di un evento culturale: *L'amuri fattu sulu di vasati*, in *Parole in tasca (Castello di Belgioioso, 25-27 aprile 1997)*, a cura di G. SPAINI, Pavia, Ente Fiera dei Castelli di Belgioioso e Sartirana, 1997, p. 140.

## Bibliografia

- BETTELLI, CASIMIRO, *Il secondo '900, Panorama di poeti dell'ultima generazione*, Padova, Amicucci, 1957, pp. 77-80.
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio introduttivo di M. NOVELLI, introduzione di N. BORSELLINO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S.S. NIGRO, cronologia di A. FRANCHINI, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, "Nel corso di una vita", «Micromega», 5 (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, "Identità e linguaggio", in A. DOLFI (a cura di), *Identità alterità doppio nella letteratura moderna. Atti di seminario*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 33-48.
- CAMILLERI, ANDREA, "Davide" e "Uomo", «Inventario», II (autunno 1949), pp. 97-99.
- CAMILLERI, ANDREA, "L'amuri fattu sulu di vasati", in G. SPAINI (a cura di), *Parole in tasca (Castello di Belgioioso, 25-27 aprile 1997)*, Pavia, Ente Fiera dei Castelli di Belgioioso e Sartirana, 1997, p. 140.
- CAMILLERI, ANDREA, "Mito", «Mercurio. Mensile di politica, lettere, arte, scienze», IV.31-32-33 (marzo-aprile-maggio 1947), p. 86.
- CAMILLERI, ANDREA, "Poesie incivili", «Micromega», *Tutto Camilleri 1999-2018* (luglio 2019), pp. 172-182.
- CAMILLERI, ANDREA, "Preghiera di Natale per una bimba povera", «Pattuglia», 19 (luglio 1949), p. 5.
- CAMILLERI, ANDREA, "Solo per noi", «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», II.9 (maggio 1945), p. 77.
- CAMILLERI, ANDREA, "Tempo", «Momenti. Notizie di poesia», V.6 (1952), pp. 14-17.
- CAMILLERI, ANDREA, "Un uomo che spacca le pietre", «Pesci rossi», XVIII.11 (novembre 1949), p. 5.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.
- FASOLO, UGO (a cura di), *Nuovi poeti*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1958.
- QUASIMODO, SALVATORE, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con un'introduzione di G. FINZI, prefazione di C. BO, Milano, Mondadori, 1971.
- ROVERSI, ENEA, "Camilleri e la poesia", «Tragico Alverman», 12 maggio 2011, <<https://tragicoalverman.wordpress.com/2011/05/12/camilleri-e-la-poesia/>>.
- UNGARETTI, GIUSEPPE, LAJOLO, DAVIDE (a cura di), *I poeti scelti*, Milano, Mondadori, 1949.

# Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri

---

FABRIZIO SCRIVANO

In *Tavola rotonda immaginaria tra Luciano Bianciardi e Giuseppe Bandi*, Andrea Camilleri metteva in scena un divertente dibattito tra due grandi interpreti, maremmani entrambi, del Risorgimento italiano<sup>1</sup>. Naturalmente l'operetta riguardava l'utilizzo della memoria risorgimentale; e attraversava succintamente una serie di questioni riguardanti sia l'interpretazione della storia sia le modalità della sua narrazione letteraria. Bandi contesta a Bianciardi di aver rivestito di verità storica, già per altro solo discutibilmente ricostruibile a posteriori («Gli storici [...] per scrivere la storia si servono dei dettagli narrati da me o da Abba o da Nievo o da altri. La mia domanda è: tanti dettagli particolari riusciranno mai a comporre un insieme?»<sup>2</sup>), cose del tutto inventate, riguardanti oltretutto la sua identità di personaggio («E io, come uomo, sarei così ai tuoi occhi? Un bischero siffatto?»<sup>3</sup>). Un'opposizione che sembra riassumere l'annosa questione manzoniana, se ripesciamo anche solo a memoria certi passaggi contenuti in *Del romanzo storico e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione*, ma certo rivoltati in una dimensione comica. Per Manzoni storia e romanzo non si sarebbero mai fusi se non con l'accettazione di un paradosso, cioè che il vero e il falso potessero dare un risultato vero. Questo nuovo genere letterario si sarebbe invece dovuto giudicare con un altro strumento: quanto cioè il prodotto di questo racconto ibrido riuscisse a farsi accettare come strumento e forma dell'epica (nazionale). Così nella breve *pièce*, quando Bandi rivolge a Bianciardi una lamentela ancora più precisa, cioè quella di avere abusivamente adoperato la prima persona per *La battaglia soda* (1964), Bianciardi gli ribatte di essere riuscito proprio per questo a riparare le autocensure intervenute nella stesura dei *Mille* (pubblicato postumo solo nel 1902), mettendo in luce ciò che Bandi non aveva saputo o voluto apertamente esporre: la profonda diversità di intenti, per motivazioni ideologiche e per indirizzi politici, che avevano sostenuto quell'episodio sorprendentemente eroico. Ma i conti tra i due non tornano, rimane qualcosa di inespresso e forse inconciliabile, come se la storia non fosse riscrivibile senza fondare nuovi presupposti e attese, anche e soprattutto personali e autobiografiche.

*La Tavola rotonda immaginaria* è l'ultima invenzione camilleriana di una cospicua serie di scritture – eterogenee e peculiarmente indefinite in quanto al genere –, ambientate nel periodo pre-, ma in misura maggiore post-unitario e che hanno più o meno esplicitamente a che fare con la questione risorgimentale<sup>4</sup>. Perciò l'insieme di questi

---

1 A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro radio musica cinema*, a cura di A. GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 159-181. *La Tavola*, come informa la curatrice (pp. 161-163), fu messa in scena al Teatro Goldoni di Livorno nel 2010 (25 ottobre) ed espressamente scritta per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia.

<sup>2</sup> Ivi, p. 169.

<sup>3</sup> Ivi, p. 180.

<sup>4</sup> Un insieme di scritti raccolti in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura e con l'introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, a cui va aggiunto, per analoga ambientazione storica, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000. Sulla riconduzione dei romanzi storici di Camilleri ad un genere letterario, rimando alle pagine di A. SANTORO, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Guida, 2012, pp. 131-232. Così come per quanto riguarda alcuni

scritti può essere collocato, con qualche prudenza, sulla scia di quel variegato fenomeno di interpretazione e ripensamento della storia dell'Unità d'Italia, che ha percorso ininterrottamente il dibattito politico e culturale italiano, dai tempi della fondazione dello stato unitario fino ad oggi, e che la letteratura ha variamente interpretato, in particolare in quella declinazione narrativa che punta il suo sguardo sul meridione<sup>5</sup>.

Di quel dibattito, animato non solo dalla letteratura ma anche dal cinema e dal teatro, Camilleri incorpora, e in un certo senso dà per scontati, almeno due temi, due scomode eredità nazionali, sia nella percezione del processo di unificazione sia nel suo reale svolgimento: da una parte l'uso dell'ideale unitario come strumento di colonizzazione del Meridione; dall'altra la sopraffazione delle aspirazioni repubblicane<sup>6</sup>. Due aspetti che sostanziano l'Unità così come la grande delusione risorgimentale. Ma sono soprattutto gli effetti che queste due situazioni hanno prodotto nella formazione del carattere e dei comportamenti degli italiani a diventare il soggetto principale delle sue invenzioni. Proprio perché 'tragediatore' e 'puparo', drammaturgo e sceneggiatore anche nel romanzo, come ha sostenuto Nino Borsellino<sup>7</sup>, a Camilleri interessano i personaggi e la loro capacità di produrre storie; non sono tanto le ragioni della storia in quanto trama e racconto di un insieme di eventi, bensì le singole azioni, possibilmente singolari, che producono i casi. E se questi casi particolari finiscono per prendere un valore esemplare, come a fondare una possibilità di realtà che la storia potrebbe anche raccontare, sembrano rimanere particolari che non fanno l'insieme (per riprendere un'espressione attribuita da Camilleri a Bandi) e che non di meno parlano a una coscienza emotiva (come si auspicava Bianciardi che facessero). Acutamente Salvatore S. Nigro ha indicato nel protagonista del *Consiglio d'Egitto* (1963) di Leonardo Sciascia, l'abate Giuseppe Vella, l'antecedente di

---

aspetti del racconto storico, si vedano i saggi contenuti in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004 (M. PALA, "Il protagonista globale. Sull'intreccio tra poetica e storiografia nel discorso di Camilleri", pp. 109-126; L. PISANO, "Immaginare il passato", pp. 147-154; M. PIGNOTTI, "Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", pp. 173-184). In una lettura complessiva del volume mondadoriano, B. PORCELLI, "Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi storici e civili di Camilleri", «Italianistica», 34.2 (2005), pp. 113-124, rinviene nei nove racconti li raccolti la costanza di una modalità strutturale della trama per cui la narrazione storica si produce da una deflagrazione del contesto storico stesso: «La società esplose e si frantuma per poi ricomporsi [...] non appena si siano riassorbiti gli effetti della perturbazione».

<sup>5</sup> Su questo tema, rimando a un intervento recente di G. CAPECCHI, "L'isola degli sbarchi" (M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 75-83, disponibile su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>) che dà conto della sua ripresa puntuale da parte di una vasta gamma di letterati, siciliani e non. Mentre rimane assai marginale l'inserimento di Camilleri in una molto informata rassegna di D. COMBERIATI, "Il Risorgimento nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni", in C. GIGANTE, D. VANDEN BERGHE (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 333-344.

<sup>6</sup> Alcune considerazioni su questi temi si leggono in V. ROGHI, "Il senso di Camilleri per la storia", «minima&moralia. blog di approfondimento culturale», 28 luglio 2014, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/andrea-camilleri-e-la-storia>>.

<sup>7</sup> N. BORSELLINO, "Camilleri gran tragediatore", in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli; introduzione di N. BORSELLINO; cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. XI-LVII. Una definizione del termine "tragediatore" era stata articolata in senso più stringentemente linguistico da N. LA FAUCI, *Prolegomeni a una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri*, in ID., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 150-163 e ancora, dove si evidenzia una importante distinzione tra un linguaggio privato e un linguaggio pubblico, in "L'allotropia del tragediatore", in AA. VV., *Il caso Camilleri, Letteratura e storia*, introduzione di A. BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 161-176.

quell'idea di fare la storia attraverso il falso documento, che Camilleri avrebbe fatto propria, anche se con atteggiamento e spirito felpato<sup>8</sup>.

A spillare la vena creativa su questo tratto non breve di storia, che riguarda almeno sette dei nove titoli raccolti in *Romanzi storici e civili*, sembra sia stata la pubblicazione, a cura di Salvatore Carbone e Renato Grispo (Cappelli, 1969), dell'*Inchiesta parlamentare sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*; una fonte storica che sorprese Camilleri e che questi non colse tanto come archivio documentario quanto semmai come serbatoio di fantasie narrative su tratti della storia non ancora percorsi dalla letteratura. D'altra parte anche l'altra *Inchiesta* di Franchetti e Sonnino, citata con irrisione in *Un filo di fumo* (1980), il primo dei sei romanzi risorgimentali e post-unitari, non poteva che essere considerata una trappola, cioè cosa tanto allettante quanto pericolosa, piena di verità mal raccontate e travisate nelle cause e nelle implicazioni. In fondo, tutta la narrativa storica di Camilleri si basa su questo insieme di incomprensioni, dilatate e parodiate fino alla comicità.

Il valore suggestivo di quell'*Inchiesta* è particolarmente evidente nei due racconti saggistici presenti nella raccolta camilleriana, che nella forma richiamano tanto le inchieste di Sciascia quanto quelle di Manzoni, ma senza la drammaticità accusatoria del primo né la pretesa di verità del secondo<sup>9</sup>. *La strage dimenticata* (1984) dà eco a un episodio marginale accaduto nell'anno più rivoluzionario del periodo risorgimentale, il Quarantotto, e cioè la strage di prigionieri nella torre della girgentina Borgata Molo, che poi sarebbe diventata Porto Empedocle. È significativo il fatto che l'indagine di Camilleri si agganci alla prima insurrezione libertaria, repubblicana nonché antiborbonica del Quarantotto italiano (scoppiata a Palermo il 12 gennaio), tramite un episodio le cui valenze tragiche sembrano travalicare il significato storico-politico. A Camilleri interessa soprattutto esplorare il contrasto tra potere e popolo, tra chi ha strumenti per poter scrivere la storia e quel «basso verminaio» che non ha mai avuto una propria voce. *La bolla di componenda* (1993), invece, è la ricostruzione, tutta ipotetica mancando ogni documento probante, di un perverso meccanismo di creazione del consenso, di cui i rappresentanti della Chiesa cattolica avrebbero fatto normalmente abuso e con deplorevoli fini di lucro, al quale viene attribuita la responsabilità di essere non solo alla base di una mentalità corrottrice della morale ma anche fiancheggiatrice dei comportamenti mafiosi. I due scritti in qualche misura mostrano che la lente di Camilleri, decisamente puntata su fatti e luoghi siciliani, si colora in questo caso di un valore, che è restituzione della memoria e della giustizia, prescindendo, almeno frontalmente, da quelle tematiche risorgimentali cui prima accennavo, benché di per sé capaci di arricchirne il quadro attraverso episodi e contesti inesplorati e proprio per questo originali e, travolti da ironia e umorismo com'essi sono, inaspettati. Sono per altro narrazioni saggistiche che non danno, e c'è da aspettarselo, risposte definite, ma danno seguito e spazio, cioè assecondano, il desiderio di poter rileggere e reinterpretare la storia: cosa che puntualmente non avviene.

Accade così, anzi con più forza, negli altri racconti, quelli romanziati e tragediati; nei quali, per quanto l'*Inchiesta* faccia sentire ancora la sua presenza di fondo e di ispirazione, che, si diceva, è quella di emanare un dubbio interpretativo, i modi di recuperare e ricostruire lo sfondo storico e la narrazione che gli può essere intrinseca, è decisamente

<sup>8</sup> S. S. NIGRO, «Le «croniche» di uno scrittore maltese», in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., pp. IX-LVI.

<sup>9</sup> Sui vari aspetti della memoria manzoniana in Camilleri vedi E. PACCAGNINI, «Il Manzoni di Andrea Camilleri», in AA. VV., *Il caso Camilleri, Letteratura e storia*, cit., pp. 111-137, il quale attribuisce all'autore, estendendo l'analisi a *Il re di Girgenti* (2001) un più specifico ««sogno» di giustizia»; e nello stesso volume il breve intervento di S. VALZANIA, «Tucidite, Ranke, Manzoni e Camilleri: letteratura e storia», pp. 138-141, che nel *Re di Girgenti* scorge un'opera di critica letteraria, «una delle critiche più alte e pregnanti per *I promessi sposi*».

diverso. Quei temi, risorgimentali o post-unitari, ora che da argomento sembrano diventare pretesti narrativi, anzi letteralmente pre-testi, rimangono più fluidi, e appaiono comunque nel quadro di maggiore complessità e varietà dell'organizzazione scenica. Se seguiamo l'ordine cronologico delle invenzioni camilleriane, anche all'interno di questo tipo di scrittura romanzesca, non si può dissimulare il cambiamento dei modi di procedere a questo travaglio; che riguarda specialmente sia i rapporti drammaturgici tra storia e azione sia, forse di conseguenza, il modo di interpellare e coinvolgere il pubblico dei lettori. Infatti, nonostante la tendenza teatrale e comica dell'azione rimanga costante, una linea abbastanza marcata si può tracciare tra i primi due romanzi (*Un filo di fumo*, 1980 e *La stagione della caccia*, 1992), e i successivi quattro (*Il birraio di Preston*, 1995; *La concessione del telefono*, 1998; *La mossa del cavallo*, 1999 e *La scomparsa di Patò*, 2000): una differenza che riguarda la sola struttura diegetica del racconto, ma ce n'è abbastanza per registrare un cambio di strategia. Naturalmente mi riferisco al fatto che negli ultimi romanzi la vicenda è ricostruita dall'autore ed è ricostruibile dal lettore, fatta integra la sua ambiguità di realtà e verità, tramite il montaggio o la semplice comparazione di carte, lettere ufficiali o private o anonime, documenti e testimonianze cartacee, rapporti ufficiali o confidenziali, nonché, con apparente contrasto, da colloqui orali e conversazioni segrete, voci ora pettegole e delatorie, ora calunnianti e infide. Tutti strumenti tramite cui il punto di vista subisce continui mutamenti, continue alterazioni, e che fanno sentire l'agire nascosto del grande puparo.

Ciò nonostante, le modalità narrative sembrano rimanere inalterate. Oltre all'ovvio andamento comico (per il quale Camilleri «non ha remore»<sup>10</sup>), permangono sia la tendenza a sgretolare la memoria e la narrazione storiche come anche ogni vicenda non ancora acciuffata dal discorso storico, sia quella di dare una dimensione nucleare ad azioni e vicende. Questa, di scegliere un perno drammatico specifico intorno al quale far ruotare la narrazione, è certamente una tra le più permanenti caratteristiche delle scelte di Camilleri. Tanto che tale predisposizione fornisce a ogni racconto una spiccata parvenza novellistica, per quanto possa dilatarsi in una miriade di casi più o meno concorrenti, piuttosto che romanzesca, intendendo il romanzo come una tela in cui i caratteri vengono sostanziate in una più ampia dimensione divagante e digressiva.

In *Un filo di fumo* questa unità di azione è molto evidente: si svolge tutto nelle poche ore precedenti l'atteso tracollo dell'impresa di un losco e prepotente affarista, dal chiacchierato passato oscuramente criminale, favorito, il tracollo, da una congiura che sembra poter soddisfare una lunga serie di rancori accumulati nel tempo dai cittadini di Vigàta, la città immaginaria che per la prima volta appare proprio in queste pagine. Sta arrivando una nave russa che deve prelevare lo zolfo precedentemente acquistato, che però è già stato truffaldinamente rivenduto ad altri clienti. Sarà il caso, il banalissimo caso a risolvere tutto: la nave si schianterà, giusto in vista della costa, sulle invisibili secche, residuo di una non lontana eruzione sottomarina che aveva formato un'effimera isola vulcanica, appena sommerse nelle acque davanti a Vigàta. Anche *La stagione della caccia* presenta una storia che gira intorno all'ossessione che rimane segreta fino all'ultimo e si rivela solo perché confessata dal giovane farmacista che se la porta dentro: quella di vendicare l'assassinio del padre e di sposare la donna che da fanciullo gli era stata negata. E non diversamente accade nei successivi romanzi: una volta l'incendio di un teatro dà l'occasione per esplorare una complicata ragnatela di coincidenze invisibili; un'altra volta viene messa in scena la bizzarra sequela di conseguenze che si trascinano dietro la semplice richiesta di una linea telefonica; un'altra ancora la spiacevole avventura di un funzionario pubblico alle prese con i mulini clandestini. La tendenza novellistica di

<sup>10</sup> N. BORSELLINO, "Camilleri gran tragediatore", cit., p. XII.

questi racconti è rafforzata anche dal fatto che gli esiti delle vicende sembrano spesso il risultato di una beffa, che può essere orchestrata da piani intenzionali o dalla concorrenza di azioni scoordinate ma anche da eventi del tutto casuali. La sorpresa si accompagna spesso al sorriso di un destino beffardo<sup>11</sup>.

Più che mettere in luce l'irresistibile tentazione teatrale di Camilleri, condizione che comunque spiega largamente la sostanziale struttura drammatica composta per scene e scenette, la sostanza novellistica della narrazione si riscontra almeno in un altro aspetto, che gli è strettamente legato, seppur non conseguente per necessità. Il fatto, cioè, che in questi sei romanzi, solo in un caso c'è un personaggio che assume un rilievo centrale. Anche nella *Stagione della caccia*, che pure si concentra sugli effetti dell'ossessione del farmacista e che si chiude comunque sulla sua disillusione di provare la soddisfazione cercata, la storia quasi si frantuma nel seguire le avventure dei diversi personaggi e vittime, forse con l'intenzione sviante tipica del racconto giallo. In *Un filo di fumo* e nel *Birraio di Preston* è un susseguirsi incessante di personaggi, ognuno dei quali compone un tassello per un effetto di insieme, in parte caotico, in parte casuale e addirittura volutamente disarticolato. Nella *Concessione del telefono* lo stesso disgraziato intorno al quale girano le lotte per la supremazia dei diversi poteri, leciti e illeciti, in conflitto tra loro, rimane in una posizione secondaria e subordinata, fino a diventare vittima e capro espiatorio del tutto inconsapevole di una vicenda più grande di lui. Nella *Scomparsa di Patò* c'è addirittura solo in quanto grande assente. Solo nel penultimo romanzo, *La mossa del cavallo*, Giovanni Bovara diventa a tutti gli effetti un carattere investito della funzione di personaggio. Anche perché in questo caso è proprio la definizione della sua identità, di figure di origine siciliana e di ufficiale governativo in missione, strappata con ogni mezzo dai suoi nemici come dai suoi presunti amici e ritrovata solo per salvarsi dalla trappola in cui viene fatto precipitare, ad essere il fulcro narrativo di tutta l'azione. Con questo non si vuole in nessun modo affermare che i personaggi di Camilleri non esprimano un valore simbolico e che ogni apparizione sia una semplice macchietta. Al contrario, essi svolgono fino in fondo la loro funzione di caratteri, interpretano radicalmente l'etica di cui sono portatori, nei più diversi tenori e umori: con una prevalenza di quelli che è lecito irridere, come la meschinità, l'opportunismo, la devianza, l'individualismo, l'avidità, la lussuria, l'egoismo, la pusillanimità, l'indifferenza, la tracotanza, la pazzia, e una certa rarità di quelli ammirabili, come la generosità, l'altruismo, l'onestà o il senso del giusto<sup>12</sup>.

Questa ridda di persone, personaggi, figure e voci sembra fatta apposta per il conflitto tra caratteri; esigenza che trova radici profonde nella visione di Camilleri. La sua revisione della storia sembra ispirata da un principio descrittivo che ha a che fare con la messa in scena dell'incompatibile. Incompatibilità che non va confusa con la contraddizione, essendo in gioco, in queste cose umane, non una questione di logica bensì una situazione pratica. Il finale della *Mossa del cavallo* è davvero illuminante. Capita spesso che Camilleri renda l'uscita dal racconto densa di significato. Nel momento in cui viene definitivamente congedato dal suo incarico, Giovanni si sente dire: «un'ipotesi di incompatibilità non è da scartare... ripeto, è solo un'ipotesi...»<sup>13</sup>. Il fatto che da questa espulsione dalla Sicilia, dalle funzioni pubbliche, dalla partita giocata, ci si consoli con «quattro triglie di scoglio in brodetto» (sono le ultime parole del romanzo) non impedisce

<sup>11</sup> A Porto Empedocle, scrive Camilleri in *Il gioco della mosca* (Palermo, Sellerio, 1995, pp. 82-83), il 'tragediaturo' «è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorzioni ancora più gravi», una specificazione di cui ha ben sottolineato l'importanza N. LA FAUCI, "L'allotropia del tragediaturo", cit., p. 161.

<sup>12</sup> E proprio a questo proposito si può essere tentati di indicare una somiglianza, nel modo di agire dei personaggi, con uno dei primi romanzi, umoristico e d'ambiente, di Luigi Pirandello, *Il turno* (1902).

<sup>13</sup> A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, in ID., *Romanzi storici e civili*, cit., p. 1051.

di riconoscere in questa battuta l'ideologia che sorregge il senso, amaro o no che risulti al lettore, della riscrittura storica, che può essere considerato un irrecuperabile «scarto fra quello che è avvenuto e quello che conviene sia avvenuto»<sup>14</sup>. Questo iato non va neppure ricucito né vanno collegate le due parti che esso separa: c'è invece il dovere di documentarlo, conoscerlo, renderne evidenti i modi in cui appare, forse intuirne i motivi. Almeno fin tanto che la letteratura svolge, anche involontariamente, qualche ruolo di impegno civile.

L'incompatibilità è possibile solo con l'accettazione della convivenza di almeno due verità: questa presenza inconciliabile si trasforma subito in almeno due o in più di due diverse narrazioni, dalle quali dipende il senso di verità affidato all'opinione e alla scelta. Chi debba fare e su cosa debba cadere questa scelta naturalmente rimane una questione irrisolta. Cioè meglio, viene lasciata contesa all'interno del racconto stesso, quando Camilleri riesce a creare uno sdoppiamento tra narratore e narratario, cioè tra chi prende la parola e chi la interpreta, così che il lettore possa vedere in azione sia la storia sia il racconto della storia.

L'impossibilità di dire un'unica verità era già un'opzione di Sciascia, che viene ripresa totalmente da Camilleri ma forse anche variata, se non superata in questi romanzi, nel momento in cui regredisce, cioè semplicemente si ritira un pochino e riduce così la sua influenza, lo sguardo soggettivo dell'autore. Sciascia non nascondeva l'occhio scrutatore e indagatore, sia quando trattava e lanciava le sue ipotesi in stile saggistico sia quando orchestrava narrazioni romanzesche. In Camilleri, invece, sembra prevalere un'esigenza di sottrazione del sé, restituito in parte attraverso l'agire diretto dei suoi personaggi in parte attraverso il modo con cui i suoi personaggi vengono raccontati da altri personaggi.

Insomma, l'apparire del contrasto o dell'incompatibilità che più di tutto sorregge e sviluppa l'intreccio, che rende necessaria la narrazione di due prospettive di verità, hanno come effetto di richiedere a più livelli la cooptazione del consenso: in parte è la fiducia stessa che i personaggi attribuiscono alla propria lettura dei fatti; in parte è l'accettazione da parte del lettore della stessa situazione insanabile sotto il profilo della verità. Ma il risultato è che, in fin dei conti, il giudizio e il consenso, per quanto possano essere stati manipolati, restano molto più spostati dalla parte del narratario e dalla parte del lettore invece che da quella dell'autore e dei suoi narratori. È a questo scopo che al lettore viene richiesta la cooperazione, sia per la ricostruzione della trama sia per l'interpretazione, ma non come un passatempo enigmistico, come un gioco o un allenamento. La cooperazione è funzionale alla produzione del consenso da parte del lettore. Se Camilleri non si muovesse riproponendo situazioni, caratteri, temi che al loro fondo hanno un largo margine di riconoscibilità, per lo più realizzate sulla stessa ricchezza di stereotipi che risiede nella percezione del mondo che i suoi stessi personaggi hanno, saremmo in certi casi anche in difficoltà a seguire le azioni.

Questa serie di sdoppiamenti di prospettiva risulta molto evidente, come si è già detto, lì dove c'è sovrapposizione e miscelazione del materiale o fonti da cui il lettore raccoglie le informazioni. *La concessione del telefono* alterna due parti che contribuiscono in eguale misura alla sceneggiatura della storia, che non si trova raccontata da nessuna parte, ovviamente. Dividere le informazioni che passano sulla carta da quelle che passano a voce non mette in contrapposizione due luoghi di verità (ma sembra avvalersi di un principio percettivo che appartiene al montaggio filmico). Come per esempio accade nel *Birraio di Preston* in cui il montaggio non cronologico delle diverse scene viene ricompattato, almeno in parte salvato dalla confusione, attraverso l'unica scrittura tanto

---

<sup>14</sup> M. VISCARDI, "Una fioca Apocalisse: Nievo, Flaubert, Verga, Camilleri", in L. DIAFANI, A. GIACONI (a cura di), *Il 1848 tra Europa, Italia e Toscana*, Atti del Convegno, Sesto Fiorentino, 6 dicembre 2018, Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2020, p. 287.

ufficiale quanto riassuntiva che contrasta in tutto con lo svolgimento dei fatti così come sono stati immaginati da Camilleri, ormai più reali del vero. Scrittura e voce sono due luoghi che duplicano le azioni dei personaggi stessi: chi sa scrivere lo fa, chi può influenzare il corso delle cose scrivendo non perde occasione di farlo; lì dove invece è meglio agire senza lasciare tracce per terzi occhiuti, allora si dice, così come dice chi altro mezzo di comunicazione non ha. Anche nella *Mossa del cavallo* è decisivo il ruolo dei faldoni nel produrre l'opinione generale e condivisa, nonché distorta, su Giovanni; una verità contro la quale lui stesso dovrà condurre una complicata trattativa, mettendo in discussione la sua stessa identità, la sua stessa maniera di pensare, il suo senso intimo di giustizia. Per non dire della *Scomparsa di Patò*, in cui l'autore si diverte a proporre la lettura di soli documenti apocrifi.

In tutti questi casi la strategia di persuasione, che poi significa semplicemente fare accettare la logica del racconto, viene affidata al ruolo del lettore interprete coinvolto, visto che anche la scrittura gioca un ruolo mimetico, come di attore, di interprete di una parte del gioco narrativo. Costretto forse a uno sforzo per ricostruire la logica delle scene il lettore viene alla fine liberato da ogni rischio di pedanteria in cui la diegesi possa incorrere.

Ebbene, dove rimane in tutta questa macchina narrativa la storia? E quella risorgimentale in particolare? A proposito della presenza della mafia nei racconti di Camilleri, Borsellino scriveva: «La mafia è un elemento costitutivo dell'opera di Camilleri anche se è una falsa pista, collabora alla messa in scena del tragediatore e alla commedia dell'identità e dello scambio»<sup>15</sup>, forse riferendosi al fatto che nei casi investigativi dell'ispettore Montalbano la mafia, che pure è un acclarato fenomeno criminale molto influente sulla società, raramente è implicata e se ciò accade, avviene in maniera tangente e indiretta. Non so se si possa dire la stessa cosa a proposito della storia risorgimentale, quando tanti romanzi camilleriani si ambientano nell'immediata epoca post-unitaria. E quindi mi permetterei una risposta evasiva, almeno per il momento, approfittando di ciò che Camilleri ha messo in bocca a un personaggio di *Un filo di fumo*, il marchese Curtò, quando al circolo dei notabili spiegano qualcosa della storia della Sicilia al piemontese Lemmonier. Parole che hanno soprattutto valore e vanno decifrate per raffigurarsi l'interpretazione di chi ascolta (il narratario) e non quella di chi le proferisce (il personaggio), dentro le quali possiamo però anche leggere un programma di grande respiro che lì si avviava, questo sì di autore: dare nuova forma e peso narrativo a quei primi decenni dell'Unità. Se io ho un albero malato e ci piscio sopra, spiega il marchese, non è che quello si è ammalato per colpa mia, semplicemente muore più in fretta. E conclude: «Può darsi che le ragioni sono più lontane, magari fra le radici sottoterra, e allora bisogna avere gana di scavare e scavare non sapendo cosa intanto trovi»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. XXIV.

<sup>16</sup> A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, in ID., *Romanzi storici e civili*, cit., p. 28.

## Bibliografia

- BORSELLINO, NINO, “Camilleri gran tragediatore”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI; introduzione di N. BORSELLINO; cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. XI-LVII.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo* (Milano, Garzanti, 1980), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata* (Palermo, Sellerio, 1984), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia* (Palermo, Sellerio, 1992), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda* (Palermo, Sellerio, 1993), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston* (Palermo, Sellerio, 1995), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono* (Palermo, Sellerio, 1998), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo* (Milano, Rizzoli, 1999), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti* (Palermo, Sellerio, 2001), in ID., *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro radio musica cinema*, a cura di A. GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAPECCHI, GIOVANNI, “L’isola degli sbarchi”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 75-83.
- COMBERIATI, DANIELE, “Il Risorgimento nella letteratura italiana degli ultimi vent’anni”, in C. GIGANTE CLAUDIO, D. VANDEN BERGHE (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’allotropia del tragediatore”, in AA. VV., *Il caso Camilleri, Letteratura e storia*, introduzione di A. BUTTITTA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 161-176.
- LA FAUCI, NUNZIO, *Prolegomeni a una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri*, in ID., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 150-163.
- MARCI, GIUSEPPE (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004.

- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Le «croniche» di uno scrittore maltese”, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura e introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, pp. IX-LVI.
- PACCAGNINI, ERMANNINO, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, in AA. VV., *Il caso Camilleri, Letteratura e storia*, introduzione di A. BUTTITTA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.
- PALA, MAURO, “Il protagonista globale. Sull’intreccio tra poetica e storiografia nel discorso di Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 109-126.
- PIGNOTTI, MARCO, “Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 173-184.
- PISANO, LAURA, “Immaginare il passato”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 147-154.
- PORCELLI, BRUNO, “Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi storici e civili di Camilleri”, «Italianistica», 34.2 (2005), pp. 113-124.
- ROGHI, VANESSA, “Il senso di Camilleri per la storia”, «minima&moralia. blog di approfondimento culturale», 28 luglio 2014, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/andrea-camilleri-e-la-storia>>.
- SANTORO, ANTONELLA, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Guida, 2012, pp. 131-232.
- VALZANIA, SERGIO, “Tucidide, Ranke, Manzoni e Camilleri: letteratura e storia”, in AA. VV., *Il caso Camilleri, Letteratura e storia*, introduzione di A. BUTTITTA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 138-141.
- VISCARDI, MARCO, “Una fioca Apocalisse: Nievo, Flaubert, Verga, Camilleri”, in L. DIAFANI, A. GIACONI (a cura di), *Il 1848 tra Europa, Italia e Toscana*, Atti del Convegno, Sesto Fiorentino, 6 dicembre 2018, Firenze, Edizioni dell’Assemblea, 2020, pp. 269-287.

# Quaderni camilleriani

*Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea*

## Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZÓKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUVOLI, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZÓKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolitudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il telero di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)
11. *La seduzione del mito* (CAPRARA, DEMONTIS, MAYOR, RIZK, SEDDA, TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, VIDAL)
12. *Parole, musica (e immagini)* (CAOCCI, MACCHIARELLA, MARCI, MATT, RUGGERINI)
13. *Le magie del contastorie* (AGNELLO HORNBY, CAPECCHI, DE MOLA, GIUBILEI, LUPO, MARCI, PICCINI, SCRIVANO)





Mi commuovo a pensare che vi occuperete  
anche dei miei versi giovanili.

*Andrea Camilleri*

La mia convinzione, maturata in quasi vent'anni di frequentazione piacevolmente forzata con le opere dello scrittore di Porto Empedocle, è che Camilleri si diverta, grazie anche alla mediazione della lingua mescidata, a spiazzare il lettore dandogli delle storie che appartengono al genere giallo, quindi con una vocazione popolare, ma scritte in modo estremamente ricercato, quindi letterario. Anche sperimentale, a volte.

*Salvatore De Mola*