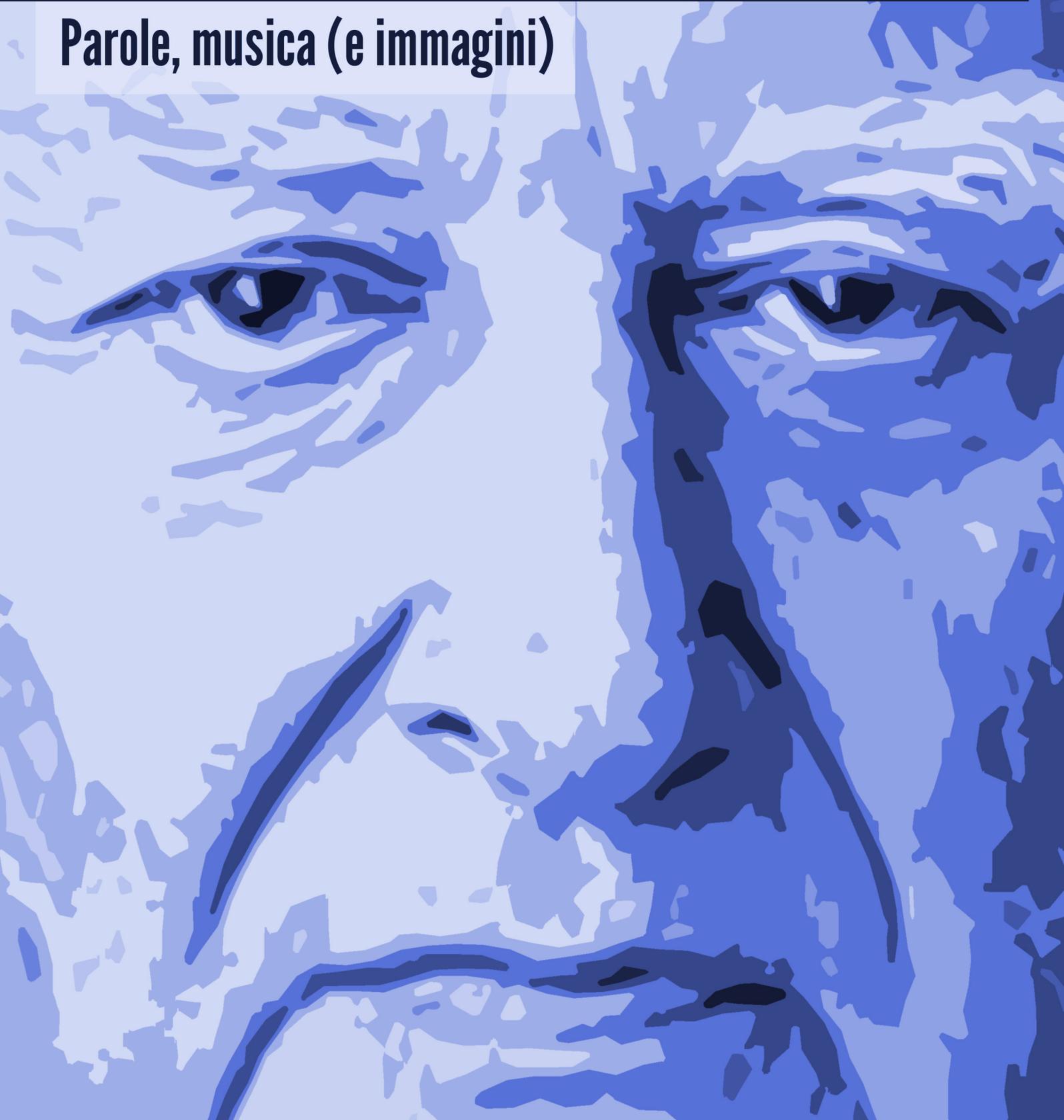


Quaderni camilleriani

12

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

Parole, musica (e immagini)



Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPLLBC



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 12

Parole, musica (e immagini)

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

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 12

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

Parole, musica (e immagini)

A cura di

Duilio Caocci, Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 12

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

Parole, musica (e immagini)

ISBN: 979-12-80024-01-5

2020 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

QUADERNI CAMILLERIANI 12

7 *Premessa*
DUILIO CAOCCI

Testimonianze

15 *Narrare l'arte, illustrare le parole*
GIUSEPPE MARCI & MARIA ELENA RUGGERINI

Saggi

39 *Lingua e stile della narrativa camilleriana*
LUIGI MATT

94 *La musica dello sceneggiato televisivo Il commissario Montalbano*
IGNAZIO MACCHIARELLA

Premessa

DUILIO CAOCCI

Questo dodicesimo volume dei *Quaderni camilleriani* si compone di due saggi e di una sezione dedicata alla fitta presenza di riferimenti all'arte nei romanzi di Andrea Camilleri e ai libri dello scrittore illustrati da differenti disegnatori.

Il primo saggio, quello di Luigi Matt, presenta un'indagine ampia e assai persuasiva sulle caratteristiche linguistiche e stilistiche dell'articolata ed eterogenea produzione letteraria camilleriana.

La lingua utilizzata da Andrea Camilleri è stata oggetto di molti lavori scientifici. Se ne sono occupati – anche nelle pagine dei nostri *Quaderni* – autorevoli linguisti, traduttori, storici della letteratura, filologi. Ma nessuno, prima di Matt, aveva tentato di affrontare le caratteristiche specifiche di ciascun segmento della produzione camilleriana in prosa, vista in relazione ai generi letterari all'interno dei quali le strategie stilistiche assumono un senso preciso e con una solidissima prospettiva storico-letteraria. Restavano aperte questioni di non poco conto che richiedevano un approccio panoramico, capace di individuare tratti costanti e pertinenti in ognuna delle parti di una produzione vasta e diluita in cinquant'anni. Si trattava di tentare di spiegare meglio e con una certa sistematicità sia le caratteristiche del siciliano di Camilleri, oggetto di considerazioni non sempre persuasive, sia le strategie attraverso le quali lo scrittore riesce a rendere accettabile al gusto di un ampio pubblico una quantità sempre maggiore di elementi dialettali.

Lo stesso autore ha voluto e dovuto parlare innumerevoli volte della lingua dei suoi romanzi, talvolta svelando aneddoti preziosi per il linguista. Come quando, durante il dialogo con Tullio de Mauro (*La lingua batte dove il dente duole* 2013), racconta che nel collegio agrigentino in cui fu mandato, i maestri avevano l'abitudine di sanzionare l'uso del dialetto in modo assai crudele. Nella classe circolava un bastoncino di legno, detto *accipe*, che passava da un compagno all'altro ogni volta che veniva pronunciata una parola in dialetto. Ogni sera il prefetto individuava l'ultimo possessore dell'*accipe* e gli imponeva di stare in piedi per un'ora e mezza mentre gli altri dormivano. Il piccolo e astuto Andrea concepì una rivalsa geniale. Cosciente del fatto che italiano e siciliano condividono porzioni di lessico e che neanche i parlanti più dotti sono sempre capaci di riconoscere il confine tra lingua e dialetto, fece in modo di farsi cogliere in fallo per ultimo dopo aver pronunciato alla siciliana una parola italiana. In tal modo – con una mirata ricerca nel vocabolario – neutralizzava l'ingiusta punizione e sperimentava quanto conta nella vita quotidiana di relazione la perizia linguistica. A questa 'terra di mezzo', ovvero alle «varianti locali di parole che esistono (e hanno lo stesso significato) in italiano», lo scrittore – lo apprendiamo dalle valutazioni di Matt – farà progressivamente sempre più ampio ricorso.

Ma questa capacità di muoversi nelle zone di confine tra una lingua e un'altra – lo scoprirà in età matura – non è sempre apprezzata e non produce necessariamente risultati accettabili.

L'esordio di Camilleri – come è noto – è stato lento e difficile anche perché l'editoria, alla fine degli anni Sessanta, aveva difficoltà a immaginare che una prosa disseminata di elementi dialettali potesse incontrare un pubblico disponibile.

L'estenuante vicenda editoriale del *Corso delle cose* (Lalli 1978) e l'esercizio stilistico e linguistico preliminare dell'autore vengono ricostruiti in un racconto avvincente, *Mani avanti*, pubblicato come postfazione della seconda edizione del romanzo (Sellerio 1998).

Qui Camilleri – a trent'anni di distanza dalla compilazione della prima stesura di quel romanzo (1968) – si presenta ai lettori con credenziali notevolissime, con un curriculum letterario che incomincia presto e ha come elementi di forza la pubblicazione di racconti sui quotidiani locali e nazionali («L'Ora» di Palermo e «L'Italia socialista» di Roma) e di poesie su antologie e riviste di vario orientamento, tra le quali spicca «Mercurio», un mensile fondato e diretto da Alba de Céspedes, cui collaboravano intellettuali e scrittori importanti; e si affinerà, poi, nella lunga e soddisfacente carriera da regista teatrale, televisivo e radiofonico. Il talento di poeta e di scrittore originale in lingua italiana si manifesta dunque precocemente.

Superata appena la soglia dei quarant'anni, Camilleri, essendosi per troppo tempo dedicato a *contare storie d'altri con parole d'altri*, in qualità di regista, ricorda di essere stato preso da una *irresistibile gana* di raccontare una storia originale con parole sue. È così che inizia a cercare le *parole sue*, il suo stile, la *sua* lingua, attraverso un percorso che va dalle prime prove in un italiano che avvertiva come 'innaturale' (un italiano che gli sembrava adatto a una *domanda in carta bollata* o a un *biglietto d'auguri*), a un parlato *quotidiano*, quello che aveva appreso nella comunicazione della sua famiglia. Quella lingua familiare, messa alla prova della lettura ad alta voce, risultava efficace e scorrevole, insomma meritava di essere consegnata ai lettori.

Lo scrittore aveva però bisogno di un *autorizzamento*, ovvero di un *esempio* autorevole e legittimante di scrittura capace di combinare lingua e dialetto con esiti letterari elevatissimi. Gli viene perciò in mente il Gadda del *Pasticciaccio*, un caso che dimostrava la possibilità di provare la via che aveva intrapreso.

Camilleri – in questa ricognizione tarda, tendenziosa e compiuta con il senno di poi – descrive quindi un tirocinio lungo e faticoso, segnato da esperienze creative eterogenee (dalla poesia alla prosa breve, dalle riscritture per la scena al romanzo) e finalizzato all'acquisizione di un'identità narrativa propria, originale, ma compatibile con le possibilità offerte dal campo specifico della letteratura scritta. Bisogna dunque – secondo ciò che si dice nella porzione di postfazione su cui abbiamo portato l'attenzione – avere delle *buone* storie ed esercitare la penna sino a trovare per ciascuna il *modo giusto* di raccontare. E le *buone* storie – sembra esserne consapevole Camilleri – in letteratura si definiscono e si affermano come tali per la loro forma e per il dialogo che intrattengono con altre storie simili.

Che ogni considerazione linguistica e stilistica debba essere messa in relazione con una serie di altri fatti di ordine storico, antropologico, letterario è dunque ben chiaro anche alla coscienza dello scrittore.

Ed è altrettanto chiaro – se si presta attenzione alla macchina narrativa di molte delle opere di Camilleri – che a monte e a valle di ogni romanzo sta l'ambizione di rappresentare la complessità di una semiotica specifica, stratificata e insidiosa, che si svela *anche* attraverso la lingua, ma solo a chi è in grado di intendere pragmaticamente il significato degli enunciati, cioè a colui che possiede tutte le chiavi retoriche e culturali che occorrono per combinare alle parole i gesti e le espressioni di chi le pronuncia. Non è un caso che già nei primissimi romanzi l'autore abbia voluto inserire – con funzione e posizione narratologica rilevante – personaggi provenienti da altre regioni, incapaci di

comprendere il senso anche dei più evidenti dettagli. Essi dovrebbero inscenare, dentro il romanzo, lo sconcerto del lettore dinanzi a fatti e a enunciati difficili da comprendere e che – proprio perciò – assumono la funzione di destinatari delle spiegazioni di cui si fanno carico narratore e personaggi.

Tognin, per esempio, l'inconsistente carabiniere veneziano che appare in apertura del *Corso delle cose*, è caratterizzato per il sentimento dell'estraneità, del *disagio*. Egli tarda perfino ad adattarsi alla bellezza speciale del paesaggio siciliano e, a maggior ragione, è incapace di decifrare i simboli eloquenti lasciati sul cadavere che si trova davanti:

le gambe dentro un sacco legato alla vita, le mani serrate dietro la schiena da una sottile cordicella [...] Un paio di scarpe consunte – le sue – gli erano state in bell'ordine assistimate sul petto¹.

Sarà un contadino a tradurre in parole – a vantaggio di Tognin e a vantaggio degli ignari lettori – il significato dei simboli:

– L'avranno messo nel sacco per poterlo trasportare meglio – intervenne Tognin. E non potendo tenere oltre la curiosità: – ma perché quelle scarpe?
Il maresciallo Corbo non rispose. Il contadino invece volle essere gentile con il forestiero, macari se carrabiniere.
– Questo voleva scappare – disse.
E per quanto ci fosse stato attento, non riuscì a tenere a controllo un involontario disprezzo della voce².

Il più sventurato personaggio dell'intera vicenda, il contadino coinvolto suo malgrado in un gioco complesso di relazioni e di comunicazioni, è un passo avanti rispetto al carabiniere Tognin, perché sa interpretare i segni utilizzati dai suoi conterranei e sa valutare ciò che viene detto sulla base delle correnti strategie comunicative.

Considerazioni analoghe potrebbero farsi intorno alla funzione dell'ingegner Lemonnier in *Un filo di fumo*, un torinese esperto di miniere che, durante i due anni trascorsi a Vigàta, «aveva imparato a capire qualche cosa dei siciliani», perché aveva intuito che «non erano le parole che dicevano» o «i gesti che facevano» a contare: «bisognava stare attenti a come dicevano quelle parole, a come facevano quei gesti»³. Le intuizioni di questo personaggio aiutano il lettore a leggere ogni dialogo con il sospetto che il senso letterale possa nascondere un valore secondo, accessibile solo a chi conosce bene la storia dei personaggi e le dinamiche che governano la vita comunitaria. Con un difetto di comunicazione tra siciliani ed estranei si spiega anche l'episodio che risolve le tensioni del racconto: il naufragio finale della nave russa Tomorov. L'imbarcazione è in grave difficoltà nel mare in tempesta, ma il capitano della pilotina decide di non soccorrerla sino a quando il comandante della nave non esibirà il segnale convenzionale di richiesta di aiuto. Il capitano Caci e il farista osserveranno, cinici e indifferenti, il disastro. Il 'modo' di comunicare, le attese semiotiche, il rispetto di un codice, in questo caso specifico, assumono un peso determinante, tale da superare l'evidenza.

Il saggio di Luigi Matt che ospitiamo in questo quaderno affronta l'intera opera dello scrittore siciliano appena scomparso con il solido strumentario del linguista abituato a muoversi con destrezza nel campo della letteratura italiana. Si tratta di un lavoro che ci aiuta a vedere meglio di prima le linee sulle quali si muove l'ingegno dello scrittore nelle

¹ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 14.

² Ivi, p. 15.

³ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 20.

diverse fasi della sua lunga carriera e nelle sue variegata prove. Sarà dunque un punto fermo per chiunque voglia lavorare anche solo su una piccola porzione della vastissima produzione di Andrea Camilleri.

Su un tema assai meno frequentato si esercita invece l'intervento successivo di Ignazio Macchiarella, il quale ci porta a riflettere sulla funzione della musica nello sceneggiato televisivo ispirato alla serie di Montalbano. I romanzi di Camilleri resteranno dunque sullo sfondo di un discorso necessariamente centrato sulle scelte autoriali del regista, Alberto Sironi, e dell'autore delle colonne sonore, Franco Piersanti.

Nei testi di partenza, in effetti, salvo rare eccezioni, la musica non pare avere un ruolo nella narrazione paragonabile a quello della pittura – su cui intervengono Giuseppe Marci e Maria Elena Ruggerini – e perciò mancano sistematiche indagini sul tema.

Un'eccezione rilevante è certamente *Il birraio di Preston* (1995), dove addirittura i paesani si oppongono, confliggono sulla base del gusto musicale e parteggiano ora per Mozart, ora per Wagner, quel «fantasima che fa tremare tutti i musicanti d'Europa»⁴. In questo romanzo si possono anzi individuare momenti di erudizione musicale.

Per ragioni diverse, pare altrettanto interessante il caso di *Un filo di fumo* (1980). Qui, infatti, non appare alcun discorso degno di nota sul melodramma, ma soltanto, in apertura, una piccola epigrafe di grande peso narratologico: *Un bel dì vedremo / levarsi un fil di fumo sull'estremo / confin del mare. / E poi la nave appare...*

Questi versi – un'aria ben nota a tanta parte del pubblico italiano – nel libretto realizzato da Giuseppe Giacosa e Luigi Illica per la *Madama Butterfly* musicata da Giacomo Puccini, rappresentano l'intenso canto di Cio-Cio-San che, ancora ignara degli esiti tragici del suo amore, confida nel prossimo ritorno di Pinkerton dopo tre anni di assenza.

La citazione – almeno nella misura in cui ci avverte che chi spera di vedere il *fil di fumo* nell'imboccatura del porto resterà deluso – ha un valore prolettico, ma ingannevole: perché la nave del romanzo non arriverà mai a destinazione e perché l'amore non risulta tra le virtù chiamate in causa nel testo. L'evocazione del secondo atto della tragedia giapponese consente anzi all'autore di trasferire il vizio principale di Pinkerton, ovvero il cinismo del fedifrago, sul protagonista del romanzo, Barbabianca, e sull'intera comunità vigatese.

Si tratta di un'azione ipertestuale sofisticata che parte da quella *piccola tradizione della musica* di cui parla Ignazio Macchiarella, ovvero da un repertorio disparato di esecuzioni musicali familiari all'orecchio di un gran numero di persone.

La musica di cui si tratta nell'intervento di Macchiarella ha poco a che vedere con le competenze di Camilleri e delle sue creature e si deve – come si diceva – principalmente a Piersanti e poi alla complessa negoziazione tra i molti autori che concorrono al confezionamento del prodotto finale: dal regista al montatore al tecnico del suono.

Il rapporto musica/immagine è fondamentale nell'arte cinematografica e perciò basta osservare che la musica eseguita o prodotta in scena è assai meno rilevante di quella extradiegetica – cioè di quella che risuona fuori dal racconto delle immagini e si rivolge solo al pubblico – per rendersi conto che la composizione della colonna sonora può compiersi con un alto grado di autonomia creativa. Il maestro ha minori vincoli nella scelta degli strumenti e dei generi per la semplice ragione che non deve assecondare un

⁴ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 17.

continuo di scene in cui si alternano musicisti di diversa abilità tecnica o personaggi interessati all'ascolto di particolari tipi di musica.

Inoltre, quando Franco Piersanti inizia il suo impegno per la serie TV, vanta già un curriculum di prim'ordine, segnato da collaborazioni con registi di successo, come Moretti e Olmi, e da riconoscimenti assai importanti. Il sodalizio di lunga durata con Alberto Sironi, il suo prestigio artistico e le particolarità della sceneggiatura, gli consentono di congegnare un prodotto che può dialogare liberamente con il testo per la scena e di stabilire un contatto non didascalico con i telespettatori.

Dal minuzioso e sapiente resoconto di Ignazio Macchierella apprendiamo dunque che questa colonna sonora così *duttile* e così efficace – a fronte dell'ipercaratterizzazione siciliana dei paesaggi e della lingua dei personaggi – può evitare intenzionalmente di ricorrere a ovvi inserti ricavati da musiche caratteristiche dell'Isola e alle sonorità anche genericamente mediterranee perché il suo autore può permettersi di agire sulla base di un'interpretazione emotiva della sceneggiatura, come se – sono parole di Piersanti citate da Macchiarella – «Vigàta ... quel piccolo paese ... si expand[esse] fino a sembrare una grande città come New York o Parigi».

Mentre allestivamo il presente volume, eravamo alle prese con l'organizzazione dell'VIII Seminario camilleriano, all'interno del quale era prevista una sessione interamente dedicata all'arte dell'illustrazione. Avremmo parlato dei disegni di Luciano Vandelli per *La rivolta dei topi d'ufficio* e dei risvolti politici e civili di questa esperienza editoriale, del dialogo incantevole che le *Favole del tramonto* intrattengono con le immagini realizzate da Angelo Canevari, dei disegni di Mariolina Camilleri, figlia di Andrea, per la pubblicazione del libretto del *Pinocchio (mal)visto dal Gatto e la Volpe*, scritto da Andrea Camilleri e Ugo Gregoretti e delle illustrazioni realizzate da Paolo Canevari per *I tacchini non ringraziano*. Sarebbe stata un'ottima occasione per discutere una questione, quella del rapporto tra arte e racconto, che interessa la produzione e la ricezione dell'opera dello scrittore. La pandemia e la conseguente interruzione delle attività accademiche *in presenza* ci ha impedito di incontrarci e di realizzare il seminario. Ci resta però il ricco e stimolante saggio di Giuseppe Marci e Maria Elena Ruggerini, ai quali era affidata la conduzione della sessione. In più, un insegnamento sul quale riflettere. Marci e Ruggerini ricordano le parole di Camilleri il quale, divenuto ormai cieco, spiegava come il buio di quella notte potesse essere illuminato dalla memoria delle pitture amate e studiate nel corso della vita: dall'esercizio paziente che aiuta a ricostruire lo splendore dei colori usati nell'arte pittorica.

Anche noi, oggi, sembra che attraversiamo una diversa ma non meno oscura notte; e ciascuno deve fare ciò che può, perché tutti ne veniamo fuori. Per questo ci siamo impegnati a concludere questo dodicesimo volume, che ha avuto una lunga gestazione. È il nostro contributo, quello che possiamo dare, alla ripresa prossima ventura: per dire che come la pittura di Piero della Francesca dava ristoro al buio di Camilleri, altrettanto l'arte e la cultura possono fare per ciascuno di noi.

Testimonianze

Narrare l'arte, illustrare le parole

GIUSEPPE MARCI & MARIA ELENA RUGGERINI

Cade a fagiuolo, parlando di Andrea Camilleri, un proverbio siciliano che recita: *Ogni 'mpidimentu è giovamentu*. Alla saggezza antica proviamo ad attingere la forza che occorre per superare momenti difficili, quando la diffusione di un'epidemia impedisce il compimento di alcuni dei progetti elaborati per il 2020 e ferma i Seminari previsti a Cagliari e ad Agrigento, rispettivamente nei mesi di marzo e aprile.

Avevamo, tra l'altro, ideato, nel Seminario cagliaritano, una sessione dedicata a *L'arte dell'illustrazione*, nella quale discutere quelle opere di Camilleri che sono accompagnate da immagini; nella circostanza, avremmo reso omaggio alla memoria di Luciano Vandelli, di recente scomparso, eminente giurista, romanziere e disegnatore che aveva voluto unire le sue vignette satiriche al racconto camilleriano *La rivolta dei topi d'ufficio*¹.

Concependo il Seminario, a loro pensavamo, con sentimento di affetto analogo a quello che traspare dalle parole rese dal nostro Autore nell'intervista a Saverio Lodato:

Venne premiato Jerre Mangione, che per l'occasione tornò a Porto Empedocle. Fu proprio Sciascia, presidente della giuria, a proporre di scegliere Jerre, del quale l'editore Franco Angeli aveva da poco pubblicato *Mont'Allegro*. Il cinema era gremito per la presenza di Sciascia, mentre Jerre non lo conosceva nessuno. Anche quella, con Leonardo e Jerre Mangione, fu una serata indimenticabile. Sono ricordi che evocano rapporti umani di grande dolcezza, più che ricordi letterari².

Ragionando sui «rapporti umani di grande dolcezza», quelli nostri con Andrea Camilleri, quelli di Camilleri con Vandelli, con Angelo Canevari, con tutti gli illustratori che hanno ornato le sue opere, abbiamo convenuto che questo è quello che resta, al netto delle fragilità proprie della vita umana, delle occasionali – per quanto gravi e preoccupanti – epidemie. Alle quali reagiamo, rilanciando mediante un nuovo piano di lavoro che conferma la volontà di occuparci (come già intendevamo fare) delle illustrazioni nelle opere camilleriane, ma si spinge oltre, proponendosi di indagare un fenomeno ancora poco studiato, ovvero il rapporto di Camilleri con l'arte: un'attenzione continua nel

¹ A. CAMILLERI, *La rivolta dei topi d'ufficio*, Roma, Edizioni ESTE, 1999: comprende, oltre al racconto di Camilleri e ai disegni di Luciano Vandelli, una *Presentazione* di Franco Bassanini, il quale spiega come lo scrittore e il disegnatore fossero stati invitati a dare 'sostegno artistico' alla riforma della pubblica amministrazione: «Un contributo prezioso a questa impresa, che è di gran lunga la più difficile, viene da questo racconto di Andrea Camilleri: capace, come sempre, di coniugare un'ineguagliabile fantasia narrativa ad una grande e nobile passione civile. Luciano Vandelli, che alla riforma ha dato un notevole contributo di idee e competenza, ha accettato l'invito ad illustrare il racconto con efficaci disegni» (ivi, p. 2). Si trattava di un nobile intento al quale avevano collaborato tecnici e intellettuali orientati verso il bene comune, tutti consapevoli delle difficoltà insite nell'impresa: lo dimostra un arguto disegno di Vandelli che porta il titolo *Siamo riusciti a sconfiggere Che Guevara...*. Mostra il celebre volto del Che, con basco e stella rossa: gli occhi esprimono perplessità e la bocca, tratteggiata all'ingiù, un'impressione di rammarico. Di contro, un burocrate al suo tavolo, con scartoffie e timbri, sogghigna indicando un cartello che spiega come anche la rivoluzione potrà essere fatta «secondo le modalità stabilite con regolamento ministeriale» (ivi, p. 10).

² S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 247.

tempo, dalla giovinezza alla vecchiaia, capace di illuminare gli anni della cecità e di accordarsi con l'alto magistero di *contastorie* professato per l'intera esistenza.

C'è una *testimonianza* che conferma quest'ultima affermazione ed esclude il possibile rischio di amplificazioni retoriche. Ce la fornisce, involontariamente (potremmo dire: con gesto irriflesso), Domenico Jannacone che intervista Camilleri l'8 maggio 2019, ovvero due soli mesi prima della scomparsa dello scrittore. Jannacone è un giornalista che non si sovrappone all'intervistato, non lo soffoca con la lunghezza di domande che contengono già la risposta, ma offre uno spunto che poi l'interpellato svilupperà con la competenza di cui dispone. Camilleri racconta della sopravvenuta cecità e di come il ricordo della pittura aiuti a vincere il buio con la memoria dei vividi colori dipinti dagli artisti. Ad esempio *La flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, che il *contastorie* cieco impegna a descrivere, partendo dalla disposizione dei personaggi sulla scena. Parla di «un dipinto che ha un'enorme importanza per me» e inizia a illustrarlo, con sicurezza³; dice: «Gesù sullo sfondo» e con la mano sinistra indica la direzione. Jannacone è uomo esperto, eppure il racconto esercita su di lui suggestione, lo avvolge col suo magnetismo: per cui istintivamente si volge a guardare il quadro che, come ovvio, esiste solo nella mente del narratore, mentre la mano, nella realtà, non indica altro che la parete dell'abitazione al cui interno l'intervista viene realizzata.

Una tale capacità suggestiva si spiega con le doti dell'affabulatore, ma comprendiamo che non potrebbe esistere senza una perfetta padronanza della materia trattata, un'antica e consolidata conoscenza della storia dell'arte.

1. I lettori dell'opera camilleriana lo sapevano già, del resto, se sono stati attenti alle tracce disseminate nei diversi romanzi, tra i quali i *romanzi* e i *racconti* (ché tali possono essere considerati, con qualche doverosa precisazione) pubblicati da Skira. Prima di osservare queste ultime opere, è necessario dire – e sia pure brevemente, per il momento – dell'interesse costante per l'arte che è dello scrittore e che da lui viene trasmesso al commissario Montalbano. Rita Ladogana se ne è occupata, in un articolo apparso nel 2016 e intitolato *L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri*, dove dice di una sorta di «galleria itinerante» che si sviluppa davanti agli occhi dei lettori di quella serie poliziesca:

Da Goya a Guttuso, passando attraverso Hayez, Dorè, gli impressionisti e il genio creativo di Gaudì, emerge una predilezione per i linguaggi moderni, per il contesto europeo tra Ottocento e Novecento, con un'attenzione particolare per la pittura⁴.

Nel suo studio, Ladogana, oltre i nomi di Goya, Guttuso, Hayez, Dorè e Gaudì, appena ricordati, cita molti degli artisti chiamati in causa da Camilleri: Renato Birolli, Carlo Carrà, Antonio Donghi, Mario Mafai, Roberto Melli, Giorgio Morandi, Fausto Pirandello, Rousseau il Doganiere, Arturo Tosi, Francesco Trombadori.

Allargando lo sguardo ai romanzi della serie di Montalbano pubblicati dopo la ricerca di Rita Ladogana, alle altre opere di Camilleri, alle numerose interviste in cui parla di pittura e scultura, la «galleria itinerante» diventerebbe ancora più ampia, comprenderebbe

³ La sicurezza deriva dall'*esercizio* che nel 2017 così descriveva: «io ho sempre amato l'arte, [...] quando non ne posso più del buio nel quale sono costretto, mi ristoro nel ricordarmi pennellata dopo pennellata l'immagine dei quadri che ho più amato e così nella mia mente tornano i colori» (A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 10).

⁴ R. LADOGANA, "L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri", in «Medea», vol. II, n. 1 (giugno 2016).

i nomi di artisti di Paesi ed epoche diversi⁵, rivelerebbe interessi che includono non solo le forme artistiche canoniche, ma anche quelle meno frequentate o *minori*, quali, ad esempio, l'arte africana che colpiva Picasso e quella popolare delle tavolette di rame o legno dipinte come *ex voto* da artisti sconosciuti.

È una ricerca da sviluppare in altra circostanza, e qui basti averne fatto cenno.

Intendiamo ora riferirci alle opere ispirate all'arte e agli artisti: il romanzo di cui è protagonista Caravaggio, intitolato *Il colore del sole*⁶ (e dedicato ad Angelo Canevari), inaugura un filone poi sviluppato, sia pure con altre caratteristiche, nella sequenza omogenea di cinque titoli – *Il cielo rubato. Dossier Renoir*⁷, *La moneta di Akragas*⁸, *La Vucciria. Renato Guttuso*⁹, *Dentro il labirinto*¹⁰, *La creatura del desiderio*¹¹ – editi da Skira, in una sua collana di narrativa; mentre *Un'amicizia. Angelo Canevari*¹² costituisce una sorta di *unicum*.

C'è, se non un'origine comune, quanto meno una coincidenza cronologica che va sottolineata; consecutivamente, negli anni 2007 e 2008 Camilleri pubblica *Il colore del sole* e *La ripetizione* (il racconto compare da Skira nel volume intitolato *Vucciria: la casa editrice lo riproporrà, nel 2011, con lo stesso titolo e in veste editoriale più ricca, ma depauperata di una parte delle immagini che accompagnavano la prima edizione*): è come se avesse trovato una nuova ispirazione o forse uno sfogo per la passione (e la competenza) artistica che lo ha sempre segnato.

2. Nel 2007, dunque, pubblica *Il colore del sole*, romanzo che sembra nato per un motivo occasionale¹³, ma probabilmente risponde a un'esigenza interiore; di sicuro, può essere

⁵ Per avere un'idea dell'incidenza del fenomeno artistico nell'opera camilleriana, sarà sufficiente scorrere un sommario elenco di nomi di autori e titoli di opere in varie occasioni evocati: Ugo Attardi, Paolo Antonio Barbieri, Renato Birolli, Hieronymus Bosch, Sandro Botticelli, Georges Braque, Pieter Brueghel (*Giochi di fanciulli* [bambini]), Angelo Canevari, Antonio Canova (menzionato, erroneamente, come autore della *Santa Teresa*, opera del Bernini), Caravaggio (*Cena di Emmaus*, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*), Arturo Carmassi, Carlo Carrà, Bruno Caruso, Paul Cézanne, Nino Cordio, Gustave Courbet (*L'origine del mondo*), Giorgio De Chirico, Edgar Degas, Antonio Donghi, Gustave Doré, Duccio di Buoninsegna (*Maestà*), Albrecht Dürer (*Melencolia I*), Lucio Fontana, Lucien Freud, Paul Gauguin (*Manao tupapau*), Alberto Giacometti, Francisco Goya (*Il sonno della ragione genera mostri*, *La Maya desnuda*), Emilio Greco, Guercino, Leo Guida, Renato Guttuso (*Gott mit uns*, *Vucciria*), Francesco Hayez, Roger de la Fresnaye, Osvaldo Licini, Mario Mafai, Marino Mazzacurati, Roberto Melli, Michelangelo, Mario Minniti, Amedeo Modigliani, Claude Monet, Giorgio Morandi, Pablo Picasso (*Guernica*, *Les demoiselles d'Avignon*), Fausto Pirandello, Michelangelo Pistoletto (*Venere degli stracci*), Raffaello, Pierre-Auguste Renoir (*Bagnante che si asciuga la gamba destra*; *Battesimo di Gesù*, *Ritratto di Wagner*), Mimmo Rotella, Rousseau il Doganiere (*Il sogno*), Alberto Savinio, Giacomo Serpotta, Gino Severini, Giulio Turcato, Antoon Van Dyck, Vincent Van Gogh, Diego Velázquez. A questi nomi si devono almeno aggiungere quelli di Leonardo da Vinci, di cui è nominata *La Gioconda*, dell'architetto Ernesto Basile, dei fotografi Robert Capa, Pasquale De Antonis e Federico Scianna.

⁶ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.

⁷ A. CAMILLERI, *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, Ginevra-Milano, Skira, 2009.

⁸ A. CAMILLERI, *La moneta di Akragas*, Ginevra-Milano, Skira, 2010.

⁹ A. CAMILLERI, *La Vucciria. Renato Guttuso*, con un saggio di Fabio Carapezza Guttuso, Ginevra-Milano, Skira, 2011. Il volume contiene un racconto di Camilleri, *La ripetizione*, il saggio di Fabio Carapezza Guttuso, *Storia di un quadro*, ed è riccamente illustrato con le immagini della *Vucciria* di Renato Guttuso, dei bozzetti e degli studi preparatori per quel quadro.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, Ginevra-Milano, Skira, 2012.

¹¹ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, Ginevra-Milano, Skira, 2013.

¹² A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, Fotografie di Giacomo Cannata, Ginevra-Milano, Skira, 2012.

¹³ Nella *Nota a Il colore del sole*, Camilleri dichiara: «All'incirca nel maggio del 2005, Kathrin Luz, curatrice del Düsseldorf Museum Kunst Palast, mi mandò una lettera invitandomi a scrivere un racconto su Caravaggio in occasione di una grande mostra che si sarebbe tenuta negli ultimi mesi del 2006 in quella città. Non esitai a risponderle di sì. E scrissi questa storia incentrata sul periodo maltese-siciliano del pittore.

stato realizzato per un pregresso interesse e per una buona competenza, anche linguistica: per il gusto di *manipolare* una lingua nuova, oltre le sue – l'italiano e il vigatese – e la lingua del Boccaccio che aveva già sperimentato scrivendo la novella *Antonello da Palermo* (2007)¹⁴. E con l'idea, forse ancora non nitida, ma comunque presente, di aprire (per sé, prima che per i lettori) una prospettiva nuova: quella di una scrittura che colleghi l'interesse per arte e artisti col gusto di indagare su misteri di tempi lontani, *cold case* che, quando l'analisi condotta con gli strumenti investigativi dello storico non riesca a dare risultati, nelle mani di Camilleri può cedere il passo all'intuizione del narratore. Chi pensi che questa sia solo un'illazione, rifletta su un piccolo segreto biografico che il romanzo rivela nella parte iniziale, là dove lo scrittore racconta del modo avventuroso in cui sarebbe riuscito a leggere e trascrivere, almeno in parte, le carte autobiografiche di Caravaggio.

I fatti prendono avvio a Siracusa, città non più visitata

da quasi cinquanta anni e m'era venuta una certa nostalgia di rivedere quel teatro nel quale da giovane m'era capitato di lavorare proprio all'allestimento di una tragedia di Euripide. Infatti, come è noto, queste rappresentazioni si svolgono nello straordinario e magico Teatro Greco alla luce del giorno, dal pomeriggio al tramonto, e richiamano di solito gran folla di pubblico¹⁵.

A quel Teatro arriverà, poco più di dieci anni dopo, coronando un sogno che qui comincia a delinearsi: così pure, sempre qui è seminato il germe da cui nasceranno le successive opere di questo filone.

Il legame lo sottolinea lo stesso Camilleri, interrogandosi se sia possibile attribuire a Renoir (come già ha fatto con Caravaggio) una visita, per quanto breve, a Girgenti¹⁶. Crea così una storia di cui Caravaggio è protagonista con molti dei suoi tratti da avventuriero e ribaldo, e con i tormenti interiori da cui sarebbero nati gli aspetti portanti della pittura caravaggesca, le fortissime luci e un colore nero che non annulla ma esalta figure e oggetti: esprimendo, con tale modalità pittorica, le lacerazioni esistenziali dell'autore e forse denunciando, come vedremo più avanti, un tratto della sua funzionalità visiva. Allo stesso tempo, sperimenta le potenzialità di un modulo narrativo che svilupperà in successive prove, combinando parole e immagini, le immagini delle opere caravaggesche che ha nella mente, che rivede nella fase della scrittura, che rende protagoniste della narrazione – personaggi tra i personaggi – e che la casa editrice Mondadori propone al lettore, aiutandolo a seguire il percorso narrativo. Fino all'ultima tappa, dove si contempla un'ipotesi romanzesca (ma in linea generale non astrusa) sulla *Natività coi santi Francesco e Lorenzo*:

Ma poiché mi erano state domandate solo quindici cartelle, il mio racconto trascinava. Perciò da esso trassi le quindici cartelle richieste (stampate nel volume antologico *Maler Mörder Mythos. Geschichten zu Caravaggio*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006); quello che qui viene pubblicato costituisce, invece, il testo integrale» (A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 119).

¹⁴ «Ho provato a mimare il linguaggio di Boccaccio in una novella finta che ho scritto e pubblicato. [...] Mi è piaciuto anche riscrivere l'italiano da me amato. L'ho fatto nel *Colore del sole*, scrivendo un finto diario autografo di Caravaggio. E siccome Caravaggio era ignorante, non possedeva la lingua, l'ho scritto in una lingua seicentesca incolta» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 63-64).

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 9.

¹⁶ «Per un mese, mi dedicai a un'attenta indagine su Renoir, vita e opere. Fu più che altro una full immersion, come in altra occasione avevo fatto per Caravaggio. Mi ero ripromesso che se trovavo una spiegazione possibile, accettabile, ci avrei scritto su un libro» (A. CAMILLERI, *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, cit., p. 106).

In compenso [un maggiore dei Carabinieri] mi disse, cosa che io non sapevo, che la *Natività* palermitana del Caravaggio era stata trafugata nel 1969 e che era opinione degli inquirenti che il furto fosse stato commissionato dalla stessa persona alla quale io avevo tentato di telefonare¹⁷.

3. In un simile filone investigativo possono essere inseriti, come abbiamo visto, *Il cielo rubato*, *La moneta di Akragas*, *Dentro il labirinto* e *La creatura del desiderio*: non *La ripetizione*, che nasce per altre esigenze e risponde a un differente obiettivo.

Ma prima di arrivarci è forse il caso di infrangere l'ordine cronologico per occuparci di *Un'amicizia*. Angelo Canevari che, come anticipato, rappresenta un caso a sé. Intanto perché Camilleri e Canevari erano, come usa dirsi, amici di vecchia data, legati da consuetudini familiari e domestiche¹⁸, oltre che da stima e collaborazione professionale¹⁹. E a Canevari (1930-2014), già ne *La forma dell'acqua*, Camilleri riserva una prima citazione: «A casa sua, a Vigàta, [Montalbano] aveva solo disegni e incisioni di Carmassi, Attardi, Guida, Cordio e Angelo Canevari»²⁰, mentre l'ultimo ricordo di *Esercizi di memoria* è dedicato, ancora una volta, allo scultore, chiamato in causa per un'avventura artistica del tutto coerente con i profondi sentimenti di fraternità e ammirazione ripetutamente dichiarati:

Tanti anni dopo, parlai di questo affresco al mio amico scultore e grande artista Angelo Canevari. «Vorrei dargli un'occhiata» fu il suo commento. Organizzammo subito una partenza per la Sicilia accompagnati dalle rispettive mogli²¹.

Sono questi gli elementi che meglio possono aiutare a capire il nocciolo di *Un'amicizia*, prezioso volume che, con il corredo delle incisive fotografie di Giacomo Cannata, costituisce un omaggio ad Angelo Canevari e ne descrive l'opera. I testi di Camilleri raccolti in questo volume per accompagnare le immagini sono stati scritti in varie occasioni della vita artistica dello scultore e pubblicati tra il 1973 e il 2008.

¹⁷ Ivi, p. 117.

¹⁸ «Un giorno d'estate, io [Stefano D'Arrigo, ndr.] invitai a trascorrere le vacanze nella mia casa di Bagnolo alle pendici dell'Amiata. Lui accettò con entusiasmo e venne con la moglie Jutta. Avevo invitato anche il mio amico pittore e incisore Leo Guida e quando lo comunicai a Stefano fece un sorriso compiaciuto. "Mi sta benissimo – disse –, Leo è una persona squisita." Capì che nella casa di campagna di Angelo Canevari, scultore e disegnatore, fraterno amico mio, arrivò come ospite il pittore Ugo Attardi. Le nostre case distavano duecento metri. Nell'apprendere che nelle vicinanze c'era Attardi, Stefano montò su tutte le furie e dichiarò che per nessuna ragione al mondo avrebbe messo il naso fuori dall'uscio. Venni a sapere così che i due si detestavano. Quindi per due settimane, Angelo e io, con la collaborazione dei rispettivi familiari, studiammo orari e percorsi in modo che i due non potessero incontrarsi» (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 121-122). «Il mio amico, lo scultore e scenografo Angelo Canevari, che abitava nella casa accanto, non voleva che il suo riccio se ne andasse. Avemmo una lunga discussione filosofica. Lui disse: "Gli costruisco una gabbia"» (A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, a cura di A. GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015, p. 22).

¹⁹ Lo dimostrano, patentemente, le parole di ringraziamento apposte in un volume di favole camilleriane illustrate dall'amico pittore: «Voglio qui ringraziare Angelo Canevari al quale mi legano una fraterna amicizia e una lunga consuetudine artistica. Le splendide tavole che accompagnano le favole non sono né un'illustrazione né un commento, ma una creazione parallela. Come un cammino fianco a fianco» (A. CAMILLERI, *Favole del tramonto*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2000, p. 9). Della dedica, «per Angelo Canevari», in esergo ne *Il colore del sole*, si è detto. Si può aggiungere, come ipotesi, che nelle pagine conclusive di quel romanzo si accenna a un «amico scultore» che potrebbe essere interpretato come un ulteriore riferimento a Canevari, diventato, dunque, personaggio di un'opera narrativa camilleriana: «Ai primi di novembre, dopo avergli raccontato la mia avventura siciliana, feci leggere le pagine a un mio amico scultore. Egli ne rimase assai impressionato e mi disse che avevo il dovere di portarle a pubblica conoscenza affidandole a un editore» (A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 115).

²⁰ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 103.

²¹ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, cit., pp. 235-236.

Va subito detto che di *Un'amicizia* qui ci occupiamo all'interno di una sorta di *catalogo* degli scritti camilleriani dedicati all'arte, ma, come accade persino riguardo alla *Conversazione con Angelo Canevari* che chiude il libro, ne potremmo ricavare utili informazioni sull'estensore di quelle note d'arte: le domande formulate nella *conversazione*, perfettamente congrue per svelare la poetica dell'artista intervistato, lo sono altrettanto per farci comprendere quella dell'intervistatore. Del resto, i due, come già sappiamo e come in questo testo risulta ancor più evidente, oltre alla personale amicizia hanno condiviso concezioni ideali e attività di lavoro dedicate alla progettazione e alla realizzazione di scenografie per opere teatrali che il regista discuteva con l'artista, spiegando i suoi obiettivi e creando una complicità grazie alla quale entrambi partecipavano al lavoro con eguale sentire.

C'è un concetto di Borges che Camilleri cita ne *Il miracolo impossibile* (originariamente pubblicato nel 1973), richiamando l'ammirato stupore del 'barbaro' Droctulft davanti alla città di Ravenna: «un insieme che è molteplice senza disordine»²². Quello stesso insieme Camilleri ritiene sia «parte molecolare» di Canevari, artista che porta con sé

una complessa civiltà tutt'altro che appresa ma respirata con l'aria, ma vissuta quotidianamente con lo stesso giro del sangue. Una civiltà che assembla, ordina, dispone, filtra, compone in una superiore unità rune e capitelli, la selce primaria con lo splendore del porfido, l'asperità del bronzo con la levigatezza del rame²³.

Non sembra che stia parlando di sé, dello scrittore in quel momento ancora *in pectore* (*Il corso delle cose*, nel 1973 già scritto, non era stato ancora pubblicato), ma che poi, per tutta la sua parabola, sempre ha fatto riferimento a un'idea di civiltà che è tale solo se riesce a compiere il *miracolo impossibile* di saper combinare insieme il molteplice, generando un ordine nuovo?

Le finalità del nostro ragionamento non ci consentono di fermarci su altri aspetti, ma almeno un cenno crediamo debba essere fatto alla concezione del tempo che Camilleri vede come propria di Canevari, ma che, per certi aspetti, gli appartiene e animerà la sua scrittura. Ci riferiamo, in particolare, a quel che scrive ne *Il Mirabile Composto*, dove leggiamo:

Sicché la memoria, lanciata alla ricerca del rito perduto dietro tracce insondabili, lungo piste di indecifrabili segnali, quando perviene a ritrovarlo, non lo ripropone ma interamente lo rivive, restituendocelo nel tempo verbale del presente storico, quello dove il passato urge ed irrompe nell'oggi. E questa restituzione Canevari la fa con tanta maestria, tale intensità, da farti sorgere il fondato dubbio che la sua scultura sia non evocazione, non rappresentazione, ma sia, essa stessa, la *memoria*²⁴.

Se provassimo a sostituire il nome dello scultore con quello dello scrittore, potremmo, con buona approssimazione, trovare una definizione di come Camilleri interpreti il concetto di *memoria* collettiva e individuale alla quale attinge fatti e personaggi, restituendoceli non con una rappresentazione intesa a evocare una dimensione folclorica del passato, ma tale da fare *irrompere* quei fatti e quei personaggi in un oggi che media tra il passato e il futuro, che esprime un processo dinamico.

Su tali sintonie si fonda, e si spiega, l'interpretazione dell'arte canevariana e, in fondo, anche quella dell'individualità dell'artista: perché osservare, come Camilleri fa, la

²² A. CAMILLERI, *Un'amicizia. Angelo Canevari*, cit., p. 9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 29.

compenetrazione delle differenti attività dell'amico in un unico sentire poetico, è un modo per farci capire quel che pensa di sé: che le prove date, nel campo della poesia, della sceneggiatura e della regia, della produzione radiofonica e televisiva, della saggistica non sono altro rispetto alla scrittura narrativa, ma compenetrandovisi la innervano, ne formano gli elementi costitutivi ed essenziali.

Resta da dire di un aspetto della conclusiva *Conversazione* che interessa in sé, e pure come ponte proteso verso le successive scritture di *Dentro il labirinto* e *La creatura del desiderio*. Canevari dichiara subito «che più che figlio di una scuola io sono figlio di un determinato ambiente»²⁵: e lo descrive, quell'ambiente, a partire, com'è ovvio, dal padre Angelo, anch'egli pittore noto negli anni del Fascismo, e di seguito elencando gli incontri con gli artisti che frequentavano lo studio del padre, e gli altri che via via ha conosciuto di persona o attraverso Corrado Cagli, e che comunque ha studiato: Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, Mirko Basaldella, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Roberto Matta, Mario Mafai, Scipione Bonichi, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Lorenzo Viani, Medardo Rosso, Henry Moore, Enrico Paulucci, «uno del famoso gruppo dei Sei»²⁶.

Il gruppo dei Sei, e i nomi dei pittori che lo formarono, torneranno in *Dentro il labirinto*, mentre Kokoschka, come sappiamo, ispirerà a Camilleri una delle sue *indagini* nel mondo dell'arte.

4. La ripetizione è, invece, un racconto e nasce dall'osservazione attenta del (dall'*intrusione* nel) quadro di Guttuso. Camilleri coglie ogni aspetto della *Vucciria* (e degli studi che precedono la realizzazione finale²⁷): i colori, la struttura compositiva, i personaggi. Soprattutto i due, la donna e l'uomo, verso i quali Guttuso accende il fuoco dell'attenzione: lui ritratto con un enigmatico volto spigoloso, il maglione girocollo color senape, la giacca marrone che pare una *bunaca*; lei di spalle avvolta in una veste chiara, sciolti sulle spalle i capelli scuri di una mediterranea Venere callipigia, le borse della spesa in mano. Muovono l'uno verso l'altra: tra un istante si sfioreranno. Guttuso li ritrae nella sospensione di quell'attimo: Camilleri guarda con il fiato sospeso e se ne ispira. Occorre dire che altre volte lo ha fatto: ha osservato i suoi personaggi nell'istante che precede lo scoccare della scintilla, ha saputo descrivere, per dirne una, l'elettricità che corre tra il delegato Puglisi e Agatina Riguccio, la scossa che propizia l'evento e lo rende ineluttabile. Qui non gli è bastato raccontare una storia ma ha voluto raddoppiarla, disponendo un intreccio tra eventi accaduti nel 1605 e nella contemporaneità. Distanti i tempi, eguali i nomi dei protagonisti: Antonello e Anna.

Già il nome maschile, Antonello, si fa notare: Camilleri lo usa raramente²⁸ e, soprattutto, lo attribuisce al protagonista de *La novella di Antonello da Palermo*²⁹, che contiene un riferimento esplicito al Boccaccio, evocato nella copertina del volume, e uno implicito a quell'Antonello da Messina che chi si occupi di pittura (e di artisti siciliani) non può non sentire necessario. Ma c'è un altro nome da rilevare, nell'*incipit* de *La*

²⁵ Ivi, p. 133.

²⁶ Ivi, p. 141.

²⁷ «Ma sono proprio queste variazioni, queste prove, che mi hanno fornito lo spunto del racconto» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 477).

²⁸ In *L'asta*, ad esempio, abbiamo, ma è un caso isolato: «'u baroni Antonello Tracima di Bellostare» (A. CAMILLERI, *L'asta*, in ID., *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 113).

²⁹ A. CAMILLERI, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore*, Napoli, Guida, 2007.

ripetizione: «Io, Agonzio Calandrino, cordaro»³⁰. Sarà un caso³¹, ma il cognome ‘Calandrino’ sembra essere un patronimico che rimanda al personaggio del *Decameron*, unico e vero padre e padrone di quell’appellativo. Agonzio Calandrino, poi, è un ‘cordaro’, ovvero un venditore o fabbricante di corde; e questo è vocabolo che Camilleri usa con assoluta parsimonia: attribuendogli valore di cognome ne *La trovatura*³², e due volte per dire di una caratteristica propria del lavoro del cordaio, ovvero l’andare a ritroso³³: ne *La rivoluzione della luna*³⁴ e, prima di tutto, nell’*intervista impossibile* a Stesicoro³⁵. Come il suo mestiere impone, torna indietro Agonzio Calandrino, il cordaro, fatto da Camilleri prototipo degli uomini che rinnegano le donne concupite e non raggiunte, e se ne fanno nemici; mentre Antonello è uomo che ama le donne o che dalle donne è amato (il che è praticamente la medesima cosa), e se ne lascia prendere.

Occorre poi aggiungere che Renato Guttuso non è stato soltanto un pittore, ma una figura centrale della vita culturale e civile italiana; almeno per coloro che a quella vita civile hanno partecipato con l’intensità che i tempi richiedevano a quanti nutrivano ideali progressisti, e dunque anche per Camilleri. C’è un passo de *Il cane di terracotta* dove si legge della «mostra d’un pittore siciliano settantenne, ancora legato a una certa retorica populista ma felice nel colore, intenso, vivissimo»³⁶. Nel momento di pubblicazione del romanzo (1996), Guttuso (1911-1987) era già scomparso, ma il passo citato potrebbe, in qualche misura, attagliarsi alla sua personalità umana e artistica, fatta di passione politica che giunse a prendere matericamente forma in una pittura capace di narrare (non senza tracce di «retorica populista», spesso con felicità di *colori intensi, vivissimi*) la storia delle lotte operaie o il dolore per la morte di Togliatti: né può essere dimenticato lo *scandalo* prodotto dalla *Crocefissione* (1941), per la nudità della Maddalena e per i pugni chiusi di Cristo e dei ladroni che fanno vivere il quadro, oltre che nella dimensione della storia dell’arte, in quella della storia politica dell’Italia. Camilleri aveva ragioni biografiche e culturali per comprendere la poetica di Guttuso, e dalla condivisione di un medesimo universo culturale sembra nascere la spinta propulsiva da cui germina il racconto *La ripetizione*.

5. La serie dei *racconti investigativi* riferiti al mondo dell’arte e pubblicati da Skira si compone, dunque, di quattro titoli: *Il cielo rubato*, *La moneta di Akragas*, *Dentro il labirinto* e *La creatura del desiderio*. Ma c’è qualche distinguo da fare.

³⁰ A. CAMILLERI, *La Vucciria*, cit., p. 7.

³¹ Ma non dimentichiamo Sciascia che, in un saggio dedicato – guarda caso! – a Guttuso, scrive: «Savinio ci ha appreso che bisogna far caso al caso, alle corrispondenze e coincidenze le più vaghe e quasi impercettibili, nella storia di uno scrittore, di un artista – e che insomma c’è del metodo nella follia del caso» (L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere 1971-1983*, a cura di C. AMBROISE, Milano, Bompiani, 1989, p. 1204).

³² «“Scusatemi, signura, ma il vostro cognomi havi a chiffare con la corda?”. La signura sbarracò l’occhi per la sorpresa. “Vero è! Cordaro mi chiamo!”» (A. CAMILLERI, *La trovatura*, in ID., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 266).

³³ «Curdàru, fabbricatore di funi. *Funajo*. 2. Venditore di funi, *Funajolo*. 3. Iri narreri comu lu curdaru, propr. vale dare indietro, muoversi a ritroso. *Far come il gambero*. Figur. vale andare in cattivo stato in peggiore, o in salute, o in fortuna, o in altra malaventara, *Peggiorare*, *Venire al dichino*, *Deteriorare*» (V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, 1876 (poi anastatica Forni, 1970), *ad vocem*).

³⁴ «E sinni nisci caminanno narrè come il cordaro ’n signo di rispetto non votannole le spalli» (A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 259).

³⁵ «“Se tu non mi lasci parlare, figlio mio, il nostro discorso invece di andare avanti si mette a camminare all’indietro come il cordaro”» (A. CAMILLERI, “Stesicoro”, in AA. VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975, p. 22).

³⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 199.

Il cielo rubato ha un andamento narrativo che si sviluppa attraverso lettere e memoriali dai quali il lettore apprende lo svolgimento dei fatti, la storia di un vero e proprio giallo, racchiuso in un più ampio quesito che costituisce il principale motivo ispiratore dell'indagine: Renoir, la cui presenza è documentata a Napoli e ad Algeri (ma con un vuoto di alcuni giorni), è stato mai ad Agrigento? *La moneta di Akragas* è un breve romanzo storico aperto da fatti avvenuti nel 406 a. C., che nel Novecento avranno sviluppi importanti, centrati sull'avventurosa storia di una piccola moneta che attraversa i secoli: persa nell'antichità, ritrovata, intravista, perduta, ripresa e poi temporaneamente pervenuta a una collezione regale.

Mentre nel primo caso l'elemento artistico era dato dalle opere di Renoir (alcune delle quali splendidamente restituite da Skira all'interno del volume) che costituiscono uno dei fili con cui la narrazione si intreccia, nel secondo è costituito dallo stesso scenario di Agrigento – la Valle dei templi –, nel volume offerto alla visione dei lettori attraverso la riproduzione dei quadri di Jean-Pierre-Laurent Houël e di Pierre-Henri de Valenciennes; a questo si aggiungono le immagini del terremoto di Messina e la copertina de «La Domenica del Corriere» che descrive il tragico evento. Naturalmente non manca l'immagine della piccola ma affascinante protagonista, la moneta di Akragas (407-406 a. C.), ora conservata a Londra, al British Museum, nella doppia foto che ne mostra sia il *recto* sia il *verso*.

Dentro il labirinto è, in effetti, un'indagine sulla misteriosa morte di Edoardo Persico, critico d'arte e saggista, avvenuta a Milano. Camilleri la svolge con molto scrupolo, compulsando i documenti d'epoca disponibili, con metodologia analoga a quella altre volte utilizzata e che ha fatto dire a Nino Borsellino:

Andrea Camilleri ha tutte le doti dello storico; esplora gli archivi, legge sopra e sotto le righe, raccoglie, come Manzoni, pareri giudizi ricostruzioni dell'evento e ne trae personali conclusioni³⁷.

In questo caso l'*investigatore* parte da quattro disegni (ed è una *pista*, per noi che a modo nostro investighiamo, cercando le tracce del camilleriano interesse artistico) «che rappresentano il medesimo soggetto: la testa di un cadavere disteso sopra un tavolo d'obitorio. Si tratta di schizzi dal vero»³⁸. Sono stati eseguiti da tre pittori, Gabriele Mucchi, Adriano Spilimbergo e Fiorenzo Tomea³⁹ e costituiscono il primo documento, cui subito se ne aggiunge un secondo, un'annotazione di Renato Birolli dove si parla di quella morte, come di un *dramma*⁴⁰. L'indagine si sviluppa, utilizzando le note biografiche e i libri che sono stati scritti su Persico (o più in generale sulle questioni, quali ad esempio l'architettura, di cui si è occupato), quelli che ha pubblicato, l'antologia dei suoi articoli, le lettere, le cartoline, le annotazioni dei conoscenti che parlano dell'amico scomparso e aiutano a ricostruirne la figura (i pittori Francesco Menzio, Luigi Spazzapan, Enrico Paoulucci, Aligi Sassu, Ciro Cancelli; il poeta Alfonso Gatto; l'architetto Sartoris, Ada Prospero, vedova di Piero Gobetti), le testimonianze di quanti trovarono il cadavere (Anna Maria Mazzucchelli e l'architetto Giancarlo Palanti), la sparizione dei verbali della polizia, il referto dell'autopsia, il verbale di archiviazione del caso, gli articoli (due lunghi, «memorabili», scritti da Oreste Del Buono e apparsi su «La Stampa» col titolo «L'enigma

³⁷ 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. XXXIX.

³⁸ A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, cit., p. 9.

³⁹ «I tre pittori erano fraterni amici di Edoardo Persico, venuto a mancare improvvisamente nella notte tra il 10 e l'11 [gennaio 1936], un mese prima di compiere trentasei anni» (*Ibidem*).

⁴⁰ «Credo che si dovrà tacere per sempre il dramma che lo accompagnò» (ivi, p. 12).

Persico»), i «*taccuini*» di Birolli, le lettere da lui scritte ai familiari e agli amici (tra questi, Piero Gobetti), la mancanza di tracce negli archivi della polizia e nei registri del carcere dei fermi e degli arresti subìti per motivi politici, i documenti che attestano la sua attività di *designer* e le riviste d'architettura che ha contribuito ad animare, il saggio *Punto e a capo per l'architettura*, richiestogli da Gio Ponti e quello sul pittore Lucio Fontana, il volume *Arte Romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei Misteri*, scritto per «Domus», il decreto ministeriale che, nel 1970, assegna alla vedova «la pensione privilegiata per la morte del marito», definito «perseguitato politico», morto «per cause di guerra»⁴¹, i necrologi apparsi sul «Corriere della Sera»: insomma, una gran quantità di materiali indagati con sistematicità e acume.

Ma in quel labirinto, Camilleri capisce, alla fine, di essersi aggirato inutilmente:

E qui sono costretto a fermarmi. Ho percorso tutto il labirinto e mi ci trovo ancora intrappolato dentro. Non mi è stato possibile dare una risposta certa nemmeno a una delle tante domande, perché ogni risposta ipotizzata apriva altri piccoli labirinti che conducevano ognuno ad altre domande.

Se dovessi insomma disegnare i percorsi fatti non ne verrebbe fuori la pianta di un labirinto, ma una serie di ghirigori ora sovrapposti ora a se stanti non dettati da una necessità geometrica⁴².

Pervenuto a tale conclusione, senza scoraggiarsi e senza disconoscere i risultati raggiunti nella paziente raccolta dei materiali, li *legge* ricorrendo allo strumento che sa di governare con sicurezza:

Allora provo io a fare una mappa possibile. Che ha l'unico merito di intrecciare diversamente, attraverso l'invenzione narrativa, tutti i percorsi sin qui fatti ma tenendoli sempre in filigrana⁴³.

Scrive, così, i quattro capitoli conclusivi, in forma di *Appunti per un romanzo* che forniscono a chi legge un racconto compiuto: ben più delle annotazioni, o di un promemoria, quali sembrerebbe promettere il titolo che ritorna sistematicamente nei capitoli 10, 11, 12 e 13. Ma lo conosciamo dal primo romanzo, il sornione Camilleri, che già allora metteva le *Mani avanti*⁴⁴, quasi attuando un processo di *understatement*, poi ripetuto altre volte, come in questo caso.

Un racconto compiuto; e possiamo dire che Camilleri – se volessimo usare, pur riferendoci a una storia drammatica, un verbo da lui amato – *se la sciala*, prima svolgendo l'inchiesta e poi elaborando una versione narrativa dei fatti. Per almeno due motivi: perché la trama, dettata dalla storia, è maledettamente intricata e sdipanarla dà soddisfazione; perché la vita di Persico in larga misura coincide con la vita culturale dell'Italia tra gli anni Venti e Trenta; con la storia della pittura, della scultura, dell'architettura, del design; con le gallerie d'arte di Milano e Torino; con le celebri riviste che in questi campi – come pure nella politica – tracciavano la strada:

Edoardo diventa il direttore artistico del «Milione», i cui proprietari sono i fratelli Ghiringhelli. E trasforma la galleria nel primo dei centri culturali della città, allestendo non solo mostre memorabili, ma organizzando anche conferenze e dibattiti, animati incontri

⁴¹ Ivi, p. 49.

⁴² A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, cit., p. 108.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 139.

culturali e, soprattutto, facendone il punto di raccolta di giovani e valorosi pittori che diventano quasi suoi discepoli⁴⁵.

Non c'è niente di *romanzesco* in queste parole che dipingono con pochi tratti la non comune personalità di Edoardo Persico e il fascino che seppe esercitare sui contemporanei. Nelle pagine precedenti, dedicate all'inchiesta, ne avevamo visto i nomi: a cominciare da quelli di Enrico Paulucci, Gigi Chessa, Carlo Levi, Francesco Menzio, Nicola Galante, Jessie Boswell (che formarono il gruppo dei Sei, «voluto e animato da Persico»⁴⁶), per continuare con Luigi Spazzapan, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Atanasio Soldati, Tullio Garbari, Renato Birolli, Angelo Del Bon, Aligi Sassu, Adriano Spilimbergo, Umberto Lilloni, Lucio Fontana, Ciro Cancelli, Ottone Rosai.

Appartengono al tempo in cui il giovane Camilleri, nato nel 1925, cresceva nella natia Sicilia e da lì, come poteva, iniziava a osservare la vita intellettuale, letteraria e artistica dell'Italia; il non facile passaggio che porterà molti uomini di cultura dall'adesione al Fascismo al distacco: un percorso che lo stesso Camilleri precocemente compì e costituisce un'altra ragione del suo interesse per la vicenda di Persico.

La passione per l'arte, certo, anima l'interesse dello scrittore, lo spinge a ricostruire la storia del tormentato rapporto tra Oskar Kokoschka e Alma Mahler; e quel che ne seguì dopo la rottura tra i due: ovvero il proposito e la realizzazione di un simulacro della donna perduta, una bambola che ne riproducesse le fattezze e, in un sogno folle, potesse sostituirla. Non è, dunque, l'intera opera dell'artista ad attrarlo, quanto e piuttosto un momento specifico della vita e della produzione, ovvero la parte relativa alla «creatura del desiderio», giustamente evocata fin dal titolo del volume che coerentemente l'editore arricchisce con pochissime immagini, tutte legate al tema. Si tratta della riproduzione di una lettera di Kokoschka a Hermine Moss⁴⁷; di due fotografie originali, *Hermine Moss e la bambola* (1919)⁴⁸; dei tre disegni appartenenti alla serie *Studio per Donna in blu* (del 1919)⁴⁹; del gessetto, sempre del 1919, *Donna sdraiata con coniglio* (*Studio per Donna in blu*)⁵⁰, e di un inchiostro, datato 1918-1919, intitolato *Amanti*⁵¹.

In maniera altrettanto coerente, *La creatura del desiderio* si apre con un primo capitolo, *Dei simulacri di donne, quasi un prologo*, che invita il lettore a spostarsi dal Novecento al 412 a. C., quando Euripide mise in scena «una sua originale tragicommedia» intitolata *Elena*, la moglie di Menelao, causa scatenante della guerra di Troia, vituperata nei secoli per la sua infedeltà, che in realtà non avrebbe mai commesso: secondo la *Palinodia* di Stesicoro, poi ripresa da Euripide, non Elena avrebbe seguito Paride ma «un simulacro, una copia perfetta di Elena, respirante e parlante, fatta di una materia nobilissima: un lembo di cielo»⁵².

Insomma, l'ossessione di Kokoschka, che non essendo riuscito a trattenere la donna amata ritiene di poterla sostituire con una bambola, ha antecedenti antichissimi e si è riproposta con Pigmalione – che, «disgustato dalle donne di Amatunta, giura di non sposarsi e si crea un perfetto simulacro femminile in avorio col quale felicemente convive»⁵³, salvo poi accorgersi che il sostituto ha limiti, per superare i quali occorre

⁴⁵ A. CAMILLERI, *Dentro il labirinto*, cit., p. 136.

⁴⁶ Ivi, p. 40.

⁴⁷ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, cit., p. 79. La lettera è del 10 dicembre 1918.

⁴⁸ Ivi, p. 83.

⁴⁹ Rispettivamente alle pp. 95, 98, 102.

⁵⁰ Ivi, p. 105.

⁵¹ Ivi, p. 113.

⁵² Ivi, p. 11.

⁵³ Ivi, p. 12.

invocare addirittura un miracolo di Venere – e il Gogol protagonista di un racconto di Tommaso Landolfi, scritto nel 1954 quando, come Camilleri precisa, ancora «non si parlava di bambole gonfiabili»⁵⁴.

Ogni epoca, pare dirci l'autore, ha visto vivere uomini incapaci di avere relazioni equilibrate con le donne; dalla loro incapacità sospinti a ideare vari tipi di sostituti – simulacri, manichini, bambole gonfiabili – realizzati con i materiali dai più nobili (un pezzo di cielo, l'avorio) ai più comuni (stoffa, gomma, plastica): tutti inadeguati, e che non di rado finiscono col rendere parossistico il sogno folle da cui sono stati generati. Sono, comunque, testimonianze di uno stato di minorità e di disagio, quale è quello che Camilleri fotografa, sottolineando l'imbarazzo manifestato da Kokoschka, nelle poche righe che scrive sull'«*invenzione* del simulacro», infarcendo il suo dire di «reticenze, omissioni e divagazioni»⁵⁵ e provando a far passare la creazione della bambola per uno scherzo.

Alma Mahler, avuta notizia dell'*invenzione*, commentò che «Così mi aveva a sua disposizione, secondo il suo desiderio, come un docile strumento privo di volontà»⁵⁶. Ma lo strumento, a suo modo indocile, alla fine si ribella e porta Kokoschka a distruggere sé stesso, precipitando nel grottesco avvilito che Camilleri descrive negli ultimi due capitoli de *La creatura del desiderio*.

6. In un articolo del 2011, poi incluso nel volume *Come la penso*, Camilleri sintetizza la sua concezione dell'arte:

Cos'è l'arte e cosa spinge un artista a creare? Nella sua accezione più elementare si può dire che l'arte è un mezzo di espressione e di comunicazione connaturato all'essere umano. Già l'uomo primitivo disegnava, scolpendole sulla roccia, figure di bufali per indicare che nelle vicinanze si trovavano mandrie da cacciare. La cosa interessante è che disegnava in forma stilizzata, realizzando una figura che non fosse solo un «affare con quattro piedi» bensì una forma riconoscibile, «il bufalo», distinguibile da un cavallo o da un altro quadrupede. In quella forma c'era già il principio di un concetto artistico, la stilizzazione, una stilizzazione operata senza che si perdesse però il contatto con la realtà. Già questa era una primitiva forma d'arte. L'artista cerca, da sempre, di oggettivare una sua esperienza, una sua urgenza di comunicare. Così, attorno a questo suo messaggio, ha una larga possibilità di consenso, nel significato etimologico del termine di «senso con lui». Basta pensare alla *Maestà* di Duccio, così ferma e conclusa nella sua perfezione, e a ciò che accadde nel momento in cui il dipinto uscì fuori dalla bottega del pittore e attraversò le strade per arrivare al Duomo di Siena⁵⁷.

Lo colpisce (e convince), dunque, il carattere «connaturato» dell'arte, la relazione tra il «concetto artistico», il «contatto con la realtà» e il «consenso». Quest'ultimo punto apre il vasto scenario riguardante la ricezione delle opere, l'impatto che la «perfezione» della *Maestà* di Duccio esercita sul pubblico, quando appare in strada, diretta al Duomo di Siena dove regnerà nei secoli.

⁵⁴ Ivi, p. 13. Ricordato che *La creatura del desiderio* è del 2013, può essere utile notare che, negli anni immediatamente precedenti e in quello successivo, la narrativa camilleriana fa registrare un *picco* di «bambole gonfiabili» che compaiono nei romanzi: *Il tailleur grigio* (2008), *Un sabato, con gli amici* (2009), *L'intermittenza* (2010), *Il tuttomio* (2013). Le «bambole gonfiabili» hanno un macabro ruolo di primo piano nell'inchiesta di Montalbano *La caccia al tesoro* (2010), e a una «bambola gonfiabile» si fa riferimento in *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (2014). La vicenda di Elena, Paride e Menelao è richiamata anche in *Donne*, dove tra l'altro si dice che Ermes, per salvarla dal rapimento e, quindi, dal disonore, «provvede a fare una copia perfetta di Elena, un simulacro vivente, una simil sexy bambola parlante, che Paride rapirà credendola l'autentica» (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano Rizzoli, 2014, p. 53).

⁵⁵ A. CAMILLERI, *La creatura del desiderio*, cit., p. 115.

⁵⁶ Ivi, p. 90.

⁵⁷ A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 145.

Ciò rimanda alla sua esperienza diretta di scrittore attento al proprio lettore e, anche perciò, molto amato: aiuta a capire come il rapporto con l'arte che Camilleri coltiva si intrecci sia con la sua vita privata, in quanto fruitore di Bellezza della quale ama circondarsi, sia con il ruolo pubblico di scrittore e intellettuale; egli la frequenta da sempre e con inalterata fascinazione, intrattenendo con essa un dialogo che include i grandi nomi del passato, gli artisti moderni, finanche le avanguardie e la loro produzione che per certi versi pare *negare* l'arte stessa e i suoi canoni di bellezza e conoscenza. Ma c'è di più.

Come si è già suggerito, uno degli aspetti che Camilleri maggiormente apprezza è il potere dell'arte di organizzare il mondo, dando ordine alla varietà incontrollata; ma, a ben vedere, è ugualmente vero il contrario: che il suo sguardo indagatore si rivolge con parallelo interesse a quei temperamenti dominati da un incoercibile impulso a vivere (e a raffigurare) esperienze forti e sregolate, seguendo i propri istinti e il proprio demone, che solo parzialmente riescono ad imbrigliare. È, questo, il caso di Caravaggio, cui riesce difficile cambiar vita e abbandonare il vizio; che ama l'oscurità e i bassifondi; pratica ambienti equivoci e personaggi di malaffare, utilizzando poi i luoghi visitati, i volti a lungo studiati, per riprodurre sulla tela le vicende e le sembianze – che diventano posture teatrali – di Cristo, della Madonna, dei santi e dei seguaci in dialogo con il Maestro. L'ispirazione di Caravaggio nasce dunque dal basso, ricerca i reietti e gli umili ancora in attesa di riconoscimento – nonostante il messaggio cristiano li abbia da tempo indicati come *fratelli* e, anzi, come i veri *beati* –, esalta tragicamente nelle sue tele quell'*humus* sociale che ai suoi occhi (e a quelli di Camilleri) esprime la più autentica umanità, ancora privata dei suoi diritti.

Ne *Il colore del sole*, precedentemente esaminato sotto altre angolazioni, Camilleri inventa addirittura le circostanze per le quali lui stesso, diventato uno dei personaggi della narrazione, entra in possesso di un inedito, e immaginario, diario di Caravaggio e ne trascrive numerosi stralci, provandosi a ricreare un italiano del Seicento che possa plausibilmente uscire dalla bocca amareggiata del pittore e ne ritragga i patimenti, le speranze, le ricadute. La vicenda viene agganciata ai luoghi dello scrittore, attraverso l'espedito narrativo iniziale di un viaggio da lui compiuto a Siracusa, e si conclude – dopo avere assunto strada facendo le cadenze di una vera e propria indagine poliziesca – con un tentativo di soluzione (quella più scontata, e divenuta oggi la versione *vulgata*) per il furto avvenuto nel 1969 della *Natività* di Caravaggio, ospitata presso l'Oratorio di San Lorenzo, a Palermo: viene chiamata in causa la mafia, con cui sarebbe colluso il misterioso latitante che gli aveva affidato il diario affinché ne appurasse la autenticità e che finirà qualche tempo dopo morto ammazzato. Sempre attraverso il diario, Camilleri ci offre una possibile spiegazione per la prevalenza dei toni scuri e del colore nero nell'opera di Caravaggio, attribuendola, con moderno determinismo, a una patologia di cui il pittore avrebbe sofferto, e per la quale i suoi occhi mal avrebbero sopportato la luce del sole.

Dopo avere raccontato di un pittore perennemente in fuga per cercare di salvarsi la vita, e che in questo suo travagliato navigare approderà persino in Sicilia, Camilleri due anni dopo si diventerà a ricostruire – con analogo miscela di verità e fantasia – una diversa e meno drammatica vicenda di viaggio, che riguarda il pittore Renoir, giunto a Palermo per eseguire il ritratto di Wagner. A secoli di distanza dai tormentati tempi di Caravaggio, l'artista si sposta ora liberamente, non più mosso dalla necessità materiale, ma sospinto solo da un bisogno di *apertura* e di conoscenza, viaggiatore sensibile e sensitivo in cerca di modelli e di ispirazione *en plein air* (e non più di botteghe eccellenti presso cui soggiornare), oltre che di commesse. L'occhio e la mente si nutrono delle fuggevoli impressioni di un viaggio compiuto per diletto, o magari affrontato per impegni di lavoro, quale fu quello di Renoir a Palermo. Nel caso particolare del pittore francese, lo scrittore

si incuriosisce alla notizia fornitagli dal figlio Jean, il celebre regista, secondo cui il padre avrebbe fatto tappa a Girgenti: soggiorno per il quale, però, mancano riscontri oggettivi. Camilleri forse ha ripensato a certi sfondi azzurri⁵⁸ delle tele di Renoir (come quello contro il quale spicca la testa della *Ragazza con il cappello di paglia*, del 1884). Nasce così la domanda se questo non potesse già costituire un indizio dal quale partire per inverare quel viaggio: in ogni caso, una serie di supposizioni che reggono sul piano logico, ma non verificabili, gli sono sufficienti per iniziare a imbastire una vicenda dai risvolti polizieschi, che molto indugia (come pure accade ne *La creatura del desiderio*) sulla passione tra un maturo notaio e una donna di fascino, che non poteva che chiamarsi «Alma».

All'estremo opposto rispetto a queste personalità di grandi artisti dalle quali Camilleri si lascia ispirare, troviamo una minuscola moneta d'oro – che reca incisi un'aquila, una lepre, un granchio e un pesce – coniata diversi secoli prima dell'era volgare, assai pregiata sotto il profilo numismatico. La moneta si ammanta di fascino *narrativo*, in virtù del viaggio nel tempo che ha compiuto: solido frammento di un'arte minore e utilitaria; segno luminoso che può inaspettatamente riaffiorare dalla sabbia, dalla terra, dai fondali marini, e che l'uomo trova come casuale e immeritato dono, o che ricerca con intuito, conoscenza e mezzi tecnici, scavando instancabile; oggetto di indiscussa levatura storica e di pregio artistico che, nei casi più fortunati, non finisce stabilmente in mani private ma approda (attraverso episodi in parte sommersi e al limite della legalità, in parte tracciabili) nelle teche di un museo.

Camilleri immagina il disagio del temporaneo proprietario dell'aureo, che dopo esserne venuto in possesso attraverso una serie di casualità, di vicende rocambolesche e tragiche, l'aveva riposta in una cassetta di sicurezza in banca:

È sua, ma sa che in fondo non gli appartiene. Come lui non appartiene alla moneta. Non è riuscito a farla sua. Quella moneta sta traversando come una meteora la sua vita, ma sente intimamente che non ne farà mai parte integrale⁵⁹.

Una lunga peregrinazione, a partire da un probabile fortuito ritrovamento, è toccata nella realtà alla moneta di Akragas, con vicende che ci sono note solo a partire da una certa data⁶⁰: sul non documentato, Camilleri imbastisce una vivacissima e arguta narrazione, e una girandola di personaggi comprimari, basata – a suo dire – su una leggenda tramandata in famiglia, secondo la quale la moneta sarebbe stata per qualche tempo in possesso di un lontano parente, di professione medico condotto. Tutte le successive peripezie della moneta, incluso un delitto perpetrato per entrarne in possesso, e i successivi *passaggi di mano*, sono invece frutto della predisposizione camilleriana a comporre *casi immaginari* prendendo le mosse da un dato veritiero, a costruirvi attorno intrecci spesso molto complessi, a proporre plausibili retroscena e a creare colpi di teatro e *suspence* nella

⁵⁸ Al riguardo Beáta Tombi ha scritto: «Il color blu crea e anima l'intera opera, anzi si può dire che tutto il romanzo è l'alterazione dei toni del color blu, anche perché Camilleri qui affronta un tema rilevante che ruota attorno ad Auguste Renoir, uno dei grandi maestri dell'Impressionismo. Come gli altri appartenenti a questa corrente pittorica, anche Renoir predilige solo i colori puri, non mescolati, il che fa maturare l'esigenza di trovare nuovi materiali per estrarne nuovi pigmenti» (B. TOMBI, "Il blu di Renoir e i nuovi generi del romanzo: *Il cielo rubato*", in *I fantasmi di Camilleri*, a cura di M. CURCIO, Budapest-Torino-Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 103-121. Il passo citato è a p. 117).

⁵⁹ A. CAMILLERI, *La moneta di Akragas*, cit., p. 94.

⁶⁰ La storia 'ufficiale' e documentata dell'aureo di Akragas inizia invece quando fu acquistato a un'asta londinese, nel 1956, dalla Casa d'arte Spink & Son, esperta in numismatica e filatelia; venne poi ceduto, a breve distanza di tempo, al British Museum che aveva manifestato interesse per la moneta, ove tuttora è conservata (catalogato con il numero 1956,0502.1).

migliore tradizione del racconto poliziesco. Con un lieto fine (il dono della moneta al re Vittorio Emanuele III, il quale in cambio aiuterà una famiglia bisognosa, secondo i desideri del medico, cui concederà un'alta onorificenza) che pare discendere dall'aver ascoltato la *voce* e la *volontà* della moneta, e non la cupidigia di possesso: è una sorta di riconoscimento della universalità e autonoma sussistenza della Bellezza, pur se incarnata in un piccolo frammento.

La *vita* stessa (come, per altro, le *performance*) degli artisti, in tempi moderni e contemporanei può offrirsi come opera d'arte: sia che si ponga drammaticamente al di fuori della normalità per un disordine della mente patologico o coscientemente indotto – valga come esempio un Vincent van Gogh, pittore assai amato da Camilleri, che non rifugge da gesti estremi e che, pur affermando di sapere vedere la realtà qual essa è, non può fare a meno di distorcerla nelle sue tele in maniera visionaria – sia che l'artista *lavori* a costruire una immagine di sé (esteriore, psicologica, comportamentale) che divenga prodotto artistico da offrire al pubblico.

Per Camilleri, l'esistenza indisciplinata, le passioni abnormi dell'artista *maledetto* – una figura che continua ad aggirarsi per l'Europa continentale nei primi decenni del Novecento –, può risultare interessante come *caso clinico* da descrivere, o come *caso poliziesco* da indagare, quando l'ossessione dell'artista arrivi a tradursi in atto, come avviene per Kokoschka⁶¹, che un *delitto*, in un certo senso, compie, anche se la vittima non risulta essere una persona ma un oggetto inanimato: gesto estremo che l'artista organizza e attua con ritualità di alto rilievo simbolico. Da autentico investigatore, Camilleri si ingegna a effettuare una ricostruzione quanto più possibile accurata del percorso *criminale* che l'artista viennese intraprende; indaga tra lucide macchinazioni e pensieri deliranti, senza presumere di rivelare chi sia il *vero colpevole* di un atto così folle come l'eliminazione-uccisione della bambola riprodotte le fattezze di Alma Mahler: se il suo autore materiale, la donna che lo ha ispirato, o la connivenza degli amici.

7. Oltre a coltivare con l'arte un legame costante e produttivo, Camilleri manifestamente gradisce avere alcune sue opere illustrate dalla mano di molteplici disegnatori: sia che l'occasione gli venga fornita dalla richiesta di un editore (Giunti, Mondadori, Rizzoli), sia che la consuetudine con un artista gli suggerisca di coinvolgerlo nella realizzazione di un testo corredato da immagini, ideando insieme, con amicale e reciproca generosità, un percorso che si dipani parallelo e non sia subordinato alla scrittura, ma lasci all'artista la felicità di lavorare in completa autonomia.

Sotto un certo profilo, è quanto accade nella collaborazione con le edizioni dell'Altana (da cui nascerà *Gocce di Sicilia*⁶²), che vede rinnovarsi in altre forme il sodalizio con Angelo Canevari.

⁶¹ Sul *caso* Kokoschka, qualche spunto è offerto in L. TASSONI, "Da Caravaggio a Kokoschka: confessioni e simulacri", in *I fantasmi di Camilleri*, cit., pp. 87-102.

⁶² Vogliamo qui creare – senza pretendere di competere col Maestro – un pretesto d'indagine relativo al nome del pittore la cui opera è riprodotta nella copertina delle *Gocce di Sicilia* (edizione mondadoriana, 2009). Si tratta di un particolare dalla *Pianura* (2006) di Salvo. Sotto questo nome si cela Salvatore Mangione (1947-2015), siciliano trasferito a Torino, dove operò. E se dietro quella bella immagine si celasse una sensibilità (nel senso di intensa relazione col luogo d'origine) simile a quella espressa nelle sue opere dall'omonimo Jerre Mangione, scrittore e saggista americano, figlio di due emigrati siciliani negli Stati Uniti, amico e sodale di Camilleri fin dal 1947? Ci sembra una *pista* da percorrere in una successiva ricerca.

Si dà anche il caso (quello di *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*, scritto a quattro mani, e a distanza, con Ugo Gregoretti)⁶³ che un testo illustrato prosegue la sua storia al di fuori della pagina stampata e giunga su un palco per provarsi a interagire con la musica⁶⁴. Le varie fasi di questa produzione multimediale sono state realizzate da una *squadra* di quattro elementi ben assortiti perfino nella vita privata: Camilleri, la figlia Mariolina (che ha contribuito con una serie di tavole garbate e ironiche)⁶⁵ e i loro amici di lunga data Ugo Gregoretti e il figlio Lucio (autore delle musiche). Il sodalizio artistico e personale tra Gregoretti e Camilleri (allargato alla rispettiva progenie) aveva già avuto modo di farsi apprezzare con il documentario *Ugo & Andrea*, del 2009, una «conversazione in falso movimento»⁶⁶, da una idea di due delle loro figlie, Orsetta e Andreina, con la fotografia di Gianlorenzo Gregoretti, e le musiche di Lucio Gregoretti, per la regia di Rocco Mortelliti (non a caso, genero di Camilleri).

Camilleri dà l'impressione di volere sperimentare a tutto campo le potenzialità offerte dal connubio tra scrittura breve e immagine, tra parola e colore: in parte ispirato dal suo nuovo ruolo di nonno, accetta di scrivere due racconti per bambini, uno dei quali, *Topiopi*⁶⁷, non contiene alcun elemento *fiabesco* («Questa non è una favola, ma una storia vera», recita il suo esordio), ma rievoca un episodio dell'infanzia del quale lui stesso è stato protagonista insieme a un pulcino, del quale diventerà amico inseparabile. *Magarìa*⁶⁸, invece, solo eccezionalmente consente l'irruzione di un paio di elementi magici nella storia della relazione speciale tra un nonno, la nipotina e la natura che li circonda: la scomparsa e ricomparsa della bimba, e la formula, incantata e stralunata (molto camilleriana): «Firiri, borerò, parupazio, stonibò, qua non sto»⁶⁹. Le illustrazioni scelte per queste due occasioni, della brava Giulia Orecchia, accompagnano la delicatezza e l'incanto delle storie con una sinfonia di colori stesi sulla pagina in larghe superfici e in forme squadrate e semplici, adatte all'occhio di un bambino.

Un altro prodotto editoriale per ragazzi, illustrato da Maja Celija (del 2017), vede coinvolto Camilleri nella veste di narratore-pedagogo che ripropone a modo suo, intercalandola con frequenti chiose e divagazioni, una novella breve di Nikolaj Gogol: si tratta di *La storia de Il Naso*⁷⁰, dove l'orrore che si trasforma in incubo si mescola al divertimento, un cocktail apprezzato da Camilleri.

Il protagonista è un naso che un bel giorno decide di abbandonare il viso dell'uomo che per molti anni lo ha ospitato per cercare di entrare nella società russa alto-borghese. Ne deriva, inevitabilmente, una grave nevrosi e una lunga sequenza di equivoci, anche

⁶³ A. CAMILLERI, U. GREGORETTI (con i disegni di Mariolina Camilleri), *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*, Giunti, Firenze-Milano 2016.

⁶⁴ Dal testo, Lucio Gregoretti ha tratto un'opera lirica andata in scena il 2 aprile 2016 al Teatro Massimo di Palermo per la regia del Collettivo Shorofsky.

⁶⁵ La stessa vena leggera e curiosa anima le vivaci illustrazioni create da Mariolina Camilleri per il libro per bambini *Rosie e gli scoiattoli di St. James* scritto da Simonetta Agnello Hornby insieme al figlio George Hornby (Giunti, 2018).

⁶⁶ Vedi la pagina dedicata nel sito del Camilleri Fans Club (<<http://www.vigata.org/attivita/ugoeandrea.shtml>> [ultimo accesso 29 marzo 2020]).

⁶⁷ A. CAMILLERI, *Topiopi* (illustrato da Giulia Orecchia), Milano, Mondadori, 2016.

⁶⁸ A. CAMILLERI, *Magarìa* (illustrato da Giulia Orecchia), Milano, Mondadori, 2013.

⁶⁹ La favola è costellata di note inquietanti, e si conclude con un triplo finale, tragico il primo (con il nonno che viene condannato all'ergastolo, in quanto accusato di avere ucciso la nipotina e di averne occultato il cadavere, e muore in carcere di crepacuore); surreale il secondo (in cui il nonno riesce a ricongiungersi alla nipotina scomparsa in un luogo ultramondano e inconoscibile); consolatorio l'ultimo (con il ricongiungimento finale tra nonno e nipote, cui segue il tradizionale «e vissero felici e contenti...»). Il racconto nasce come 'favola amara', scritta su sollecitazione di una Cooperativa di detenuti ed ex-detenuti.

⁷⁰ A. CAMILLERI, *La storia de Il Naso*, illustrazioni di Maja Celija, Scuola Holden (La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso), 2017.

drammatici, che si stemperano in un finale rassicurante di ordinaria quotidianità; anzi, nei due finali ideati in tempi diversi da Gogol e qui proposti in sequenza e commentati.

Camilleri si trova a suo agio nell'introdurre i vari personaggi e gli ambienti che fanno da sfondo alla vicenda, nel commentarne i vizi e le debolezze, nel descrivere abiti, negozi, e strade. Un analogo gusto per il dettaglio realistico informa le tavole della illustratrice, di origine slovena, che oramai da molti anni risiede in Italia e, come spiega la sua nota biografica, considera il bosco come la sua seconda casa: dal che possono discendere la gentilezza del suo tratto e la delicatezza con cui realizza le figure. Due sono le tipologie di disegno da lei prescelte: l'illustrazione a piena pagina (ce ne sono tre, dominate dai toni del rosa e del viola, a sottolineare il carattere di favola inquietante del testo, che ritraggono il ponte sul fiume, una via e l'interno di una chiesa) e le piccole vignette 'di costume' e di ambiente che descrivono un mondo antico, lontano nel tempo. Ma soprattutto, alla illustratrice va il merito di aver saputo creare il *personaggio* del naso (disegnato in sagoma umana), che aspira a divenire rispettabile e autorevole, si veste con raffinata eleganza e ha un aristocratico incedere: riuscendo così a spacciarsi per un eminente personaggio.

8. Come si è detto, quando la vista non sorregge più Camilleri e i colori si riaccendono per lui soltanto nei sogni e nei ricordi, egli persevera nel considerare l'arte come una risorsa e un dono da accogliere con riconoscenza. Con questo spirito, accetta la proposta dell'editore Rizzoli di pubblicare alcuni inediti ricordi dettati nell'estate del 2016, ospitando all'interno del volume (che uscirà l'anno successivo con il titolo *Esercizi di memoria*) poche e scelte illustrazioni di sei promettenti o già affermati autori. L'idea piace a Camilleri, il quale, nelle brevi note premesse al volume, immagina che il lettore possa chiedersi con lui:

perché mai, essendo appunto diventato cieco, l'idea di avere delle illustrazioni che non avrei mai potuto vedere mi ha convinto a pubblicare i miei esercizi?⁷¹.

La risposta sta in una sorta di *rivincita* sulla cecità, o piuttosto, e per usare lo stesso verbo che egli adopera, nel *ristorarsi*, ricordando l'immagine dei quadri che gli restituiscono la memoria dei colori: in perfetta coerenza con quanto dichiarerà nell'intervista a Iannaccone menzionata in apertura.

Agli artisti coinvolti nel progetto di *Esercizi di memoria* viene lasciata la libertà di scegliere da quale racconto farsi ispirare; il risultato finale è costituito da una serie di tavole che non potrebbero essere più diverse fra loro, ma che sono profondamente coerenti con la poetica di ciascun disegnatore.

Le illustrazioni si vanno a incastonare nel testo a stampa con ampi intervalli che consentono di cogliere e apprezzare questa difformità. Si trapassa così dal discreto monocromo di Guido Scarabottolo – in cui una montagna incombe, tratteggiata a linee ondivaghe e sinuose, su una spaesata figurina rossa quasi impercettibile al centro del paesaggio (a disagio come Camilleri racconta di essersi sentito al cospetto delle cime del Trentino) –, alla scena carnosamente piena e circense di Lorenzo Mattotti⁷²; dalle tinte

⁷¹ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, cit., p. 10.

⁷² Tra l'artista e Camilleri la collaborazione ha avuto un seguito, e a lui Mattotti chiese di prestare la voce al Vecchio Orso nel suo film di animazione *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (del 2019, tratto dal romanzo di Dino Buzzati), dichiarando, in una intervista, di averlo scelto ritenendolo «l'unico che incarnava la figura del grande narratore, memoria della nostra cultura, siciliano, con la sua voce cavernosa, con la sua dolcezza di nonno» (<<https://youmedia.fanpage.it/video/ab/XcFTN-SwlGeKDDVF>> [ultimo accesso 29 marzo 2020]). Significativa è la motivazione addotta poi per questa scelta, definita dallo stesso Mattotti come obbligata, in quanto Camilleri ai suoi occhi di artista è apparso «simbolicamente perfetto» per il film.

acquarellate di una scena marina dal malinconico stupore, dove una figura di spalle (un'ottica ereditata dalle tavole dei fumetti che Gipi, il suo autore, disegna) assiste alla sbuffo di parole eruttato da un vulcano (forse un giovane Camilleri nelle acque di Sicilia?), alla rappresentazione algida e metafisica, giocata sui differenti toni dell'azzurro, che vuole rendere eterna, come sospesa in un non-tempo, la breve parentesi marina di riposo che Camilleri si concede in attesa di essere ricevuto da Eduardo de Filippo: è firmata da Alessandro Gottardo, giovane artista che nutre un'attenzione particolare per l'acqua. La sequenza di illustrazioni si chiude con l'asettica esplosione *pop* di colori ideata da Olimpia Zagnoli per descrivere la nevrosi in cui precipita un uomo abbandonato dal suo grande amore e incapace di reagire al distacco subito, in una tavola dalla prospettiva stralunata che strizza l'occhio alla pubblicità.

Quasi per contrappasso, la copertina del volume rinuncia al colore, affidandosi al tratto nervoso e intelligente di Tullio Pericoli: un Camilleri ritratto a mezzobusto, elegante e con l'immane sigaretta in mano, il volto innaturalmente allungato, come se restituito da uno specchio deformante che lo fa assomigliare a Borges, l'altro grande scrittore afflitto in vecchiaia dalla cecità.

Insieme conviene parlare delle illustrazioni che corredano due 'esercizi' di Camilleri in tema di *favole*, un genere che – per sua stessa ammissione – non gli risulta congeniale, se inteso quale racconto che diletta con personaggi, eventi e ambientazione fantastici; diverso è l'apologo, che inventa poco (magari solo per dotare di favella un animale) e vuole educare spingendoci a riflettere sui comportamenti e sui vizi dell'umanità⁷³. A questa seconda categoria appartiene *Favole del tramonto*⁷⁴: una serie di brevi narrazioni (un *c'era una volta* niente affatto rassicurante) dai toni cupi e sferzanti, un tipico prodotto novecentesco (si pensi a *Le favole della dittatura* di Sciascia) che maschera appena la critica verso personaggi e istituzioni pubblici, sui quali si intende dirottare il discredito, e talvolta il ridicolo, del lettore. Di tutt'altro genere, invece, è *I tacchini non ringraziano*⁷⁵, una raccolta di brevi racconti-ricordo che potrebbero essere definiti, nel loro insieme, come *exempla etologici* ricavati da esperienze effettivamente vissute dall'autore, che richiama alla memoria episodi dei quali è stato diretto spettatore e in cui gli animali hanno dato mostra di possedere loro peculiari virtù – sagacia, dignità, socievolezza – solitamente considerate prerogative dell'uomo.

Il denominatore comune dei due volumi è rappresentato dal cognome, Canevari, degli illustratori, ovvero Angelo – del cui rapporto umano con Camilleri e del sodalizio artistico che ha prodotto si è già diffusamente parlato –, che ha scelto quindici sue opere per le *Favole del tramonto*, e il figlio Paolo, anch'egli artista di fama internazionale, il quale ha ripreso dai suoi taccuini degli anni Novanta alcuni disegni in bianco e nero raffiguranti animali e li ha destinati a corredare i testi, con il piacere di affiancarsi a Camilleri nel ricordare episodi dei quali è stato personalmente testimone, per via della consuetudine di passare parte delle sue vacanze in Toscana insieme alla famiglia Camilleri.

Angelo Canevari ha acconsentito a intraprendere, a dirla con le parole di Camilleri, un «cammino fianco a fianco» con l'autore, e ha scelto per le *Favole del tramonto* una serie

⁷³ Tra le opere illustrate di Camilleri rientra un suo contributo al volume miscelaneo 1989. *Dieci storie per attraversare i muri* (pubblicato nel 2009 dalla casa editrice Orecchio acerbo); si tratta di un racconto fantastico e surreale, *L'uomo che aveva paura del genere umano*, il cui protagonista, per le sue fobie e incapacità di vivere relazionandosi con il prossimo, da solo si rinchioda in uno spazio che progressivamente si riduce e che finirà per soffocarlo (la morte viene evocata con leggerezza, alludendo alla sua trasformazione finale in un fantasma, finalmente libero). Il volumetto è illustrato da un giovane talento tedesco, Henning Wagenbreth.

⁷⁴ A. CAMILLERI, *Favole del tramonto* (con 15 tavole di Angelo Canevari), Roma, Edizioni dell'Altana, 2010.

⁷⁵ A. CAMILLERI, *I tacchini non ringraziano* (disegni di Paolo Canevari), Milano, Salani Editore, 2018.

di variazioni sul tema dei *Neri*, ovvero di quelle figure sagomate con la plastica trasparente, sfilacciate e bucate, messe a risalto su una tela nera, prodotte dall'artista sul finire degli anni Novanta. Si tratta di forme aeree, fluttuanti, che a volte si ignorano o si squadrono diffidenti, oppure si toccano, inquietanti su un fondale d'ebano che mima il vuoto e la atemporalità. Nonostante la grazia da merletto di certe volute tracciate dai contorni di queste figure di Canevari (o per meglio dire, prodotesi quasi autonomamente per il procedimento meccanico e chimico al quale è stata sottoposta la materia plastica), il tono dominante delle tavole è tutt'altro che fiabesco (a prescindere da certi dettagli, quali la figurina con la corona da re che sembra simulare l'ingenuità di un disegno infantile) e rassicurante, ma ben si accorda con l'amarezza di cui sono pervasi gli apologhi di Camilleri, dettati in uno dei suoi rari momenti di pessimismo personale e civile.

Il figlio di Angelo, Paolo Canevari, è artista contemporaneo: dopo essersi formato alla scuola dei grandi maestri del passato remoto e prossimo e un esordio come scultore, sperimenta ogni genere di *medium*, compresi i *video*, le installazioni e le *performance*, sfruttando le materie prime (elemento d'uso costante è la gomma di pneumatico) per elaborare forme che sembrano provenire da un altrove irraggiungibile (si pensi ai suoi *Globes*) o per assemblarle in modo conflittuale, onde richiamare l'attenzione sul fatto che il segno manipolato dall'artista può subire spostamenti di funzione e riflettere, così, una «incertezza cognitiva»⁷⁶, che implica una varietà di chiavi di lettura⁷⁷.

I disegni che Paolo Canevari ha scelto per illustrare *I tacchini non ringraziano* risalgono a un paio di decenni addietro e rappresentano, quindi, un ritorno al passato, analogo a quello che Camilleri compie quando racconta degli animali che ha posseduto o incontrato nell'arco della vita. Ciascuno di essi raffigura un personaggio, un singolo animale ritratto nella sua specificità. In molti casi, infatti, l'artista ha avuto conoscenza diretta degli animali di cui Camilleri racconta le *gesta*, poiché, come si è detto, le due famiglie erano legate da amicizia e trascorrevano insieme periodi di vacanza. I disegni sfruttano una tecnica originale, in quanto i contorni (e la personalità) del soggetto emergono attraverso una sorta di *scarabocchio* automatico, una linea nera continua che si avvolge su sé stessa, creando volumi e movimento, fino a quando l'animale non emerge, dalla carta e dal passato, nella sua singolarità. Nel caso di queste illustrazioni, dunque, si potrebbe parlare di una sintonia tra i due artisti sulla base di una memoria condivisa.

9. Capitolo a sé stante, e in qualche modo conclusivo – non solo perché ci accingiamo a parlare di un volume pubblicato nel 2018, un solo anno prima della morte dello scrittore: ma per una sorta di ragione intrinseca – è quello rappresentato da *La casina di campagna. Tre memorie e un racconto*, pubblicato dalle Edizioni Henry Beyle e ornato da raffinate immagini di maioliche: in copertina una piastrella «proveniente dalla casa di campagna di Andrea Camilleri a Porto Empedocle»⁷⁸, le altre otto provenienti dalla collezione di Guido Frilli. Piastrelle maiolicate prodotte in celebri stabilimenti operanti nell'Italia meridionale (Napoli, Vietri sul mare, Palermo, Torre del Greco, Santo Stefano di Camastra) in un periodo compreso tra il 1825 e il 1890. Le foto che le ritraggono sono

⁷⁶ Ne parla Matteo Innocenti in occasione della Mostra *Nobody knows* di Paolo Canevari al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, del 2010 (<<http://www.matteoinnocenti.com/arte/paolo-canevari-nobody-knows/.html>> [ultimo accesso 26 marzo 2020]).

⁷⁷ Emblematicamente, una sua gigantesca sfera nera, la cui superficie è ricoperta di gomme di pneumatici e sulla quale si staglia la *silhouette*, di spalle, dell'autore che vi sta seduto sopra, si intitola *Nobody knows*.

⁷⁸ A. Camilleri, *La casina di campagna. Tre memorie e un racconto*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018 (copia fuori commercio per gli amici di Andrea Camilleri), p. 6.

state stampate, con la sollecitudine di norma riservate alle opere d'arte, secondo l'inusitato e ammirevole credo tipografico di Vincenzo Campo.

C'è da chiedersi se questo sforzo editoriale rappresenti un *surplus* o, piuttosto, il degno omaggio a uno scrittore meritevole di tanto riguardo: e al tema trattato.

La casina di campagna, la casa dei nonni, è stato uno dei luoghi primari della formazione intellettuale del piccolo Andrea, della scoperta dei mondi naturali (le piante e gli animali), dell'incontro con il favoloso narrare di Minicu, dell'osservazione di personaggi mirabolanti che con i loro comportamenti riuscivano a trasformare in fantastica addirittura la tragedia della guerra e dei bombardamenti. È stata, dunque, la culla di uno scrittore – come pure il primo, e indispensabile, scenario – anche quando non esplicitamente evocata, come accade in molteplici passi delle opere comprese tra *Il gioco della mosca* (1995) e *Esercizi di memoria*. A questo titolo, già richiamato per le illustrazioni che lo accompagnano, dovremo ritornare per chiudere il nostro ragionamento.

Ma prima diciamo brevemente dei racconti che compongono *La casina di campagna*. Basterebbero, da soli, a far comprendere che in ciò che abbiamo appena affermato non c'è amplificazione: perché non stiamo parlando di usuali ricordi, quali a quasi tutte le persone anziane capita d'averne, ma di vere e proprie metanarrazioni in cui l'evocazione di mondi non più esistenti perché stravolti dai novant'anni trascorsi è funzionale alla comprensione di un concetto ora praticamente abrogato dalla tecnologia (tanto che non sappiamo se il nostro mondo che dice: «Quest'anno ci siamo fatti le Maldive» può riuscire a recuperarlo, attingendo all'esperienza dei nonni): percorrere il chilometro e seicentoventi metri che divideva il paese dalla casina era come compiere un viaggio avventuroso, non esente da disagi e pericoli: viaggio che porta «verso un mutamento dell'esistere, verso la possibilità di una concezione diversa da quella avuta fino al giorno avanti dello spazio e del tempo»⁷⁹. Verso la probabilità dell'incontro con la *bellezza*: quella che ispira i pittori e gli scrittori. Ma, attenzione (questo è concetto difficilmente recepibile in un presente convinto che niente esista che non possa essere raggiunto con uno *smartphone* o una carta di credito): quell'incontro ha un costo, pagato il quale si accede in una dimensione diversa che è come l'anticamera dell'arte:

mia nonna aveva una sua personale filosofia del vivere in campagna. Diceva: «Stari in campagna si scunta», che tradotto significa che la bellezza del vivere in campagna va ripagata con qualche sacrificio⁸⁰.

Naturalmente è legittima l'ipotesi che *Esercizi di memoria* sia soltanto il frutto del raccontare a ruota libera di un vecchio diventato cieco che dice, e qualcuno raccoglie le sue parole in libertà. Ma non è soltanto questo, se osserviamo il filo che lega i singoli passaggi di quell'*esercizio*, facendoli culminare in un capitolo che possiamo considerare la pagina finale della storia che qui abbiamo cercato di raccontare; e ne disvela il significato.

Il capitolo in questione s'intitola *La Bellezza intravista* e narra una storia che in vario modo avevamo già incontrato nelle pagine camilleriane, ma che ritorna strutturata con una serie di elementi, osservando i quali possiamo capire che Camilleri ha ideato per i suoi lettori un racconto, con funzione di epilogo.

Vuole dirci della Bellezza (con l'iniziale maiuscola), la bellezza della natura, di un quadro o di una donna: ovvero vuol riprendere discorsi che hanno intessuto la sua vasta opera. Ma qui, parlando del mirabile affresco arrivato dal Quattrocento fino ai giorni della

⁷⁹ Ivi, p. 18.

⁸⁰ *Ibidem*.

sua giovinezza, e pochi decenni dopo scomparso lasciando solo pietruzze colorate «di un azzurro intenso»⁸¹, sta infine affermando che la Bellezza è effimera, va contemplata finché abbiamo la possibilità di incontrarla, nella Natura e nell'Arte.

Ed è questa una delle sintesi possibili non solo delle opere che abbiamo esaminato, ma di tutta la sua scrittura:

io ogni tanto mettevo la mano in tasca e carezzavo la pietruzza colorata, che era il segno tangibile che una volta mi era stata concessa la grazia di intravedere la Bellezza⁸².

Anche a noi, forse, è stato concesso (almeno in questa occasione).

Opere illustrate di Andrea Camilleri:

La rivolta dei topi d'ufficio, illustrazioni di Luciano Vandelli (ESTE, 1999).

Favole del tramonto, illustrazioni di Angelo Canevari (Edizioni dell'Altana, 2000).

Gocce di Sicilia (Edizioni dell'Altana, 2001).

Il colore del sole (Mondadori, 2007).

La Vucciria. Renato Guttuso (Skira, [2008] 2011).

Il cielo rubato. Dossier Renoir (Skira, 2009).

“L'uomo che aveva paura del genere umano”, in Michael Reynolds (a cura di), 1989.

Dieci storie per attraversare i muri, illustrazioni di Henning Wagenbreth (Orecchio acerbo, 2009).

La moneta di Akragas (Skira, 2010).

Un'amicizia. Angelo Canevari (Skira, 2012).

La creatura del desiderio (Skira, 2013).

Magarìa, illustrazioni di Giulia Orecchia (Mondadori, 2013).

Pinocchio (mal)visto dal gatto e la volpe, illustrazioni di Mariolina Camilleri (Giunti, 2016).

Topiopì, illustrazioni di Giulia Orecchia (Mondadori, 2016).

La storia de Il Naso, illustrazioni di Maja Celija (Scuola Holden, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, 2017).

Esercizi di memoria, illustrazioni di Alessandro Gottardo, Gipi, Lorenzo Mattotti, Tullio Pericoli, Guido Scarabottolo, Olimpia Zagnoli (Rizzoli, 2017).

I tacchini non ringraziano, illustrazioni di Paolo Canevari (Salani Editore, 2018).

La casina di campagna (Henry Beyle, 2018).

⁸¹ A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, cit., p. 236.

⁸² Ivi, p. 237.

Saggi

Lingua e stile della narrativa camilleriana

LUIGI MATT

1. Osservazioni preliminari

Sembra proprio arrivato il momento di provare a tracciare un profilo delle principali caratteristiche linguistico-stilistiche delle opere di Andrea Camilleri, assumendo uno sguardo ad ampio raggio. È ciò che mi propongo di fare in questa sede, tenendo conto delle interpretazioni critiche offerte da vari studiosi negli ultimi vent'anni (se del caso discutendole), provando a fare giustizia di una serie di luoghi comuni, giudizi affrettati e letture impressionistiche che hanno avuto e hanno ampia circolazione soprattutto giornalistica, e offrendo analisi relative a certe componenti della scrittura camilleriana per il momento scarsamente indagate¹.

Il tutto senza tralasciare di inserire l'esperienza di Camilleri in un quadro più generale, allo scopo da un lato di individuare eventuali punti di contatto con alcune linee di ricerca del romanzo novecentesco, dall'altro di far emergere le specificità che la caratterizzano. La dialettica tra questi due poli va letta tenendo presente una dinamica fondamentale della pratica letteraria: il rapporto con la tradizione. Chiunque faccia letteratura si trova a muoversi, anche di là dalle sue intenzioni, tra gli estremi del rifacimento e della completa innovazione, entrambi di fatto mai raggiungibili: persino lo scrittore più pronò verso gli *auctores* metterà almeno una briciola di invenzione (se non altro nel disporre in una certa maniera materiali preesistenti), e allo stesso modo il più spregiudicato degli sperimentalisti non potrà davvero prescindere completamente da ciò che lo precede.

In via preliminare, è opportuno ricordare alcune peculiarità della narrativa di Camilleri che appaiono centrali nella sua produzione: senza tenerne conto, infatti, si rischia di fraintendere il senso di un'operazione formale che solo se inquadrata correttamente si rivela nella sua stringente coerenza. Si tratta di aspetti che non richiedono un particolare sforzo esegetico, dato che saltano agli occhi di un lettore non sprovveduto; ma in più di un'occasione si ha la sensazione che certi critici, probabilmente troppo infervorati dallo spirito censorio per porsi lucidamente di fronte ai testi, non ne tengano il dovuto conto. Schematizzando molto, possono essere identificate tre istanze fondamentali della scrittura camilleriana che hanno un peso determinante sulle scelte stilistiche.

1) Pur nelle differenze anche molto marcate che intercorrono tra vari filoni della sua produzione, non c'è dubbio che Camilleri scelga sempre di muoversi all'interno dei confini di quella che con un'etichetta un po' desueta si può continuare a chiamare narrativa popolare. Tutti i suoi libri prendono l'avvio da un'incontenibile vena di raccontatore letteralmente ossessionato dall'infinita varietà di accidenti che possono capitare ad un'infinita varietà di persone. Dal punto di vista delle tecniche narrative, la prima conseguenza di tale attitudine è il proliferare, nella maggior parte dei suoi romanzi,

¹ La bibliografia critica su Camilleri, anche per quanto riguarda gli aspetti formali, è molto nutrita, e per lo più di buon livello. Parecchi studi però non sono recentissimi, ciò che rende necessario verificare se le letture proposte rimangano o no valide anche per i testi scritti successivamente da un autore che nel tempo ha modificato molto la propria scrittura. Citerò i vari saggi man mano che verranno utili i riscontri da essi ricavabili. Per quanto riguarda le recensioni giornalistiche, rinuncio a rinvii puntuali (tranne pochi casi particolari), anche per non attribuire importanza ad interventi troppo spesso inconsistenti.

di episodi minori, a volte minimi, che si innestano sul tronco della vicenda principale. Si può dire che ognuno dei personaggi che compare in scena, anche per un solo istante, è potenzialmente il protagonista di una microstoria che vale la pena di raccontare: anche nelle esistenze più ordinarie si celano dettagli letterariamente produttivi.

La gioia del narrare è centrale nella definizione dell'identità stessa dell'autore, come ben rappresentato da questa fantasia di congedo: «Se potessi, vorrei finire la mia carriera seduto in una piazza a raccontare storie e alla fine del mio cunto passare tra il pubblico con la coppola in mano»². Dal punto di vista formale, la logica conseguenza del desiderio di impersonare il ruolo di moderno *contastorie*³ è ovviamente la ricerca di una scrittura che risulti comprensibile e piacevole per moltissimi lettori.

2) Nella rappresentazione del mondo offerta dai romanzi camilleriani è decisiva la componente comica: non c'è dubbio che uno degli scopi fondamentali è promuovere una forma di divertimento intelligente⁴. Nonostante una lunghissima e gloriosa tradizione, il comico in letteratura è spesso guardato con forte sospetto, soprattutto qualora non venga impiegato solo come ingrediente secondario, ma abbia invece un ruolo di primo piano. Con misurate eccezioni (in primo luogo i romanzi 'italiani', che come si vedrà fanno storia a sé, ma anche l'esperimento isolato della *Presa di Macallè*), i libri di Camilleri danno al comico uno spazio di rilievo, non di rado preminente. Ciò non significa naturalmente che non rimanga posto per elementi molto diversi, compresi quelli tragici. La compresenza di comico e tragico è d'altronde una caratteristica che si ritrova in molta letteratura siciliana, come in alcuni testi di un autore che certo costituisce un modello forte: Leonardo Sciascia (un romanzo come *Il consiglio d'Egitto*, ad esempio, vive del perfetto equilibrio dei due opposti); rispetto a questo ed altri predecessori è evidente che il dosaggio delle componenti viene spesso consapevolmente sbilanciato da Camilleri a favore della comicità.

Va peraltro notato che in più di un'occasione l'autore provvede a destabilizzare le sue stesse narrazioni, facendo emergere in maniera inaspettata una radicale negatività che può rendere impraticabile una chiusura pacificante della storia raccontata. Si pensi, per fare un solo esempio, alla *Stagione della caccia*, un romanzo costruito su di una lunga sequenza di scene in cui il comico è ben presente, che però si risolve nel finale meno rassicurante che si possa immaginare. Infatti, lo scioglimento della vicenda porta in primo piano una nera storia d'amore che non ha esito positivo, ma non per un ribaltamento tragico (che sarebbe comunque una conclusione dotata di nobiltà), bensì a causa di un'imprevedibile implosione che frustra le attese del lettore. Il protagonista compie una

² La frase è stata riportata da moltissimi quotidiani e siti nell'annunciare la morte di Camilleri. Già molti anni prima l'autore rappresentava sé stesso come narratore di strada: «Io racconto, nel modo per me più preciso e più aperto, una mia storia. Poi passo col cappello. Può darsi che questo cappello si riempia di soldi perché il racconto che vi ho fatto, da cantastorie, vi è piaciuto. Può darsi di no. Ma io ho narrato una mia storia. Sta a voi stabilire se vi è piaciuta o meno» (A. CAMILLERI, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 138).

³ È questa la forma che nel tempo Camilleri ha scelto di fare propria, come si ricava da numerose interviste. Si legga ad esempio la seguente dichiarazione: «Mi sono sempre definito un *contastorie* e non un *cantastorie*, che non racconta le storie a se stesso, ma ad un pubblico il più vasto possibile, che lo sta a sentire con attenzione e partecipazione [...]. Anche le mie storie sono destinate alla gente, certamente non a una ristretta cerchia di amici» (in W. NICOLETTI, "Il 'contastorie' Andrea Camilleri sul palco di Dipasquale", <<http://www.vocespettacolo.com/contastorie-andrea-camilleri-sul-palco-dipasquale>>, 6 giugno 2017 [ultimo accesso 15 gennaio 2020]).

⁴ Parlando delle origini della narrativa camilleriana, Erminia Artese ha scritto efficacemente: «Lo spingevano alla narrativa il suo spiccato talento per l'affabulazione e per la rappresentazione di situazioni comico-grottesche: il modo in cui la scelta delle storie (sulla quale dall'inizio non aveva dubbi) si innesta in questa inclinazione, lo avrebbe portato a una soluzione poetica personale» (E. ARTESE, "Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato", «Gli argomenti umani», 1.6 [2000], p. 102).

catena di omicidi che potrebbe ricordare la serie di vendette del Conte di Montecristo; ma giunto al termine della sua impresa, e conquistata finalmente la donna da sempre desiderata, egli si rende conto molto banalmente «che non ne valeva la pena»⁵.

La forte presenza dei temi da sempre privilegiati nella letteratura comica che voglia porsi come popolare – dal sesso al cibo, dalle bizzarrie comportamentali dei personaggi agli equivoci provocati dal caso – è una scelta pressoché obbligata, che quindi non sorprende trovare attuata sistematicamente nei romanzi di Camilleri. Non ha pertanto molto senso la posizione di Nunzio La Fauci (e di parecchi detrattori giornalistici), che gli rimprovera di aver dato vita a «un autentico catalogo di luoghi comuni» composto da «una lista di figurine e situazioni tratte da un immaginario collettivo di natura privata e di registro basso che attraversa le classi e la geografia italiana, fisica, politica o ideologica»⁶. Il riferimento ad un immaginario di questo genere, un certo grado di ipercaratterizzazione dei personaggi e la tendenza a far ricorso all'iperbole nella rappresentazione⁷ sono semplicemente strumenti collaudati della letteratura comica.

3) Un ruolo fondamentale, nella ricerca letteraria di Camilleri, è assunto dal gioco linguistico. Su questo punto, ovviamente, ritornerò più volte, direttamente o no, nel corso dell'esposizione; ma è bene fissare subito i termini della questione. Si può affermare che le esperienze narrative del secondo Novecento e del Duemila sono classificabili anche in base al modo di utilizzare la lingua, e nello specifico al grado di accettazione dell'italiano comune, dal secondo dopoguerra divenuto ormai patrimonio condiviso dalla larga maggioranza della popolazione. Ai due estremi si hanno le opzioni antitetiche dello stile semplice e dell'espressivismo, intendendo con la prima etichetta «l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui 'naturalzza' comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola»⁸, e con la seconda lo sfruttamento intensivo di risorse (in particolare lessicali) estranee alla lingua comune, motivato dalla ricerca di un allontanamento dalla medietà. Schematizzando molto, si potrebbe dire che per chi adotta lo stile semplice la lingua è soprattutto un mezzo, mentre per gli interpreti dell'espressivismo essa è assunta anche (o addirittura principalmente) come fine⁹.

La scrittura di Camilleri aderisce decisamente alle istanze dell'espressivismo¹⁰: in quasi tutti i suoi libri la ricerca linguistica è palesemente la base di partenza, e la distanza dall'italiano medio è il primo elemento che colpisce qualsiasi lettore. Senza alcun dubbio è sulle fondamenta della ricerca formale che vengono costruite narrazioni che non

⁵ A. CAMILLERI, *La stagione dalla caccia*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 147. «È atroce l'afa della vita»: con queste parole commenta il finale del romanzo S. S. NIGRO, «Le «croniche» di uno scrittore maltese», in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XXIX.

⁶ N. LA FAUCI, «L'italiano perenne e Andrea Camilleri», «Prometeo», 19.75 (2001), p. 31.

⁷ Per qualche esempio di iperbole dalla *Rivoluzione della luna* cfr. L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014, p. 193.

⁸ E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 6. Naturalmente adottare lo stile semplice non significa rinunciare ad esplorare le più varie possibilità espressive, purché ciò avvenga, come nota ancora Testa, «senza staccarsi radicalmente dal nucleo della lingua come forma mediana della conversatività».

⁹ Non ha ovviamente senso discutere sulla maggiore efficacia, in astratto, di uno o dell'altro atteggiamento; non esiste uno stile migliore in sé: raggiunge esiti rilevanti qualsiasi scrittura si riveli adatta a ciò che l'autore vuole rappresentare.

¹⁰ Non adopero volutamente il termine *plurilinguismo*, che si trova in parecchi studi su Camilleri, per le ragioni generali che ho esposto altrove, e che qui riporto: «L'etichetta di *plurilinguismo*, utilizzata forse con troppa facilità dalla critica degli ultimi decenni, richiede per poter tornare utile di essere definita in modo preciso. [...] È necessario, perché si possa parlare di una prosa plurilinguista, che attraverso un uso intenso di forme di varia provenienza si dia vita a una miscela stilistica in cui trovino posto, alternandosi o contaminandosi, elementi connotati in modo molto differente, al limite antitetici (per esempio arcaismi e neologismi, aulicismi e forme popolari)» (L. MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 93).

potrebbero prendere vita in una lingua media (la riprova è data proprio dai romanzi in italiano, i quali costituiscono un comparto che ha ben poco in comune col resto della produzione narrativa). Appare quindi semplicemente incomprensibile l'accusa, mossa all'autore da più di un recensore, di utilizzare un linguaggio inusuale senza una vera necessità, al puro scopo di impressionare i lettori; si possono apprezzare o no gli esiti, ma non riconoscere che le peculiarità stilistiche sono non un'aggiunta gratuita, bensì la quintessenza della letteratura camilleriana significa precludersi la possibilità di comprenderne il senso¹¹.

Dopo aver individuato alcuni cardini della scrittura di Camilleri, è necessario mettere in rilievo un aspetto che fa di essa un caso raro, se non proprio unico, nel panorama della narrativa italiana. Due delle tendenze verso cui l'autore è orientato, la narratività popolare e l'espressivismo, non sono facilmente coniugabili. Infatti, se si guarda agli scrittori ottoneovecenteschi più inclini all'uso spregiudicato delle risorse linguistiche, si può dire che pur essendo molto diversi tra di loro sembrano avere un denominatore comune: la scarsa vocazione a lasciar fluire il racconto, che facilmente si concretizza nel rifiuto o quanto meno nell'estrema problematizzazione della forma-romanzo. Camilleri scrive libri in cui la trama si sviluppa perlopiù senza intoppi¹² e i personaggi e gli ambienti sono ritratti in modo realistico. A differenza di quanto accade per solito nella narrativa popolare, però, l'obiettivo della piena leggibilità non è perseguito nel modo più ovvio, vale a dire utilizzando una lingua semplificata, ma viceversa – imprevedibilmente – sovraccaricando la pagina di elementi stilisticamente non neutri¹³. Sugli accorgimenti tecnici grazie ai quali ciò si rende possibile mi soffermerò successivamente.

Un'ultima osservazione. Nella critica giornalistica, capita molto di frequente che per dar conto di scritture che esulino (in qualsiasi modo) dall'italiano medio venga istituito il paragone con Gadda, che quasi sempre ad un esame non del tutto superficiale si rivela privo di fondamento. Già solo da quanto si è detto fin qui appare evidente che è fuorviante chiamare in causa quel modello a proposito di Camilleri, come spesso si è fatto, in particolare per i romanzi del ciclo di Montalbano, che condividono con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* il genere di appartenenza (ma si tratta di una parentela tutt'affatto esteriore, visto che l'interpretazione del giallo da parte di Gadda è quanto di meno canonico si possa immaginare, mentre Camilleri sul piano delle costruzioni narrative non si allontana nella sostanza dalle consuetudini del giallo classico). Il confronto è stato in più occasioni saggiamente rifiutato dallo stesso Camilleri, il quale peraltro ha riconosciuto l'importanza decisiva per il suo percorso di scrittore del

¹¹ È stato opportunamente notato che la caratteristica linguistica più evidente, vale a dire l'uso di elementi dialettali, «si fa non solo pervasiva di tutta la scrittura [di Camilleri], ma anche tratto imprescindibile delle storie e dei personaggi, molti dei quali difficilmente potrebbero aver vita “verosimile” in altre forme linguistiche» (P. BERTINI MALGARINI, U. VIGNUZZI, “Caratterizzazione diatopica e ‘giallo all’italiana””, in A. GALKOWSKI, T. ROSZAK [a cura di], *Semiotica generale – semiotica specifica*, Łódź, Università di Łódź, 2018, p. 202).

¹² Un'eccezione è rappresentata da *Il birraio di Preston*, romanzo costruito su di «una congerie di vicende raccontate in ordine sparso, unite secondo un intreccio che segue uno dei fili logici possibili, con una procedura che svela la finzione narrativa, per cui ogni storia potrebbe iniziare *ex abrupto*» (S. DEMONTIS, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 121-122). Negli altri romanzi storici, invece, la tecnica usata comunemente è la riattualizzazione dell'*entrelacement*, la cui ripresa nella narrativa del Novecento e del Duemila si spiega anche con l'influenza del cinema.

¹³ Va peraltro segnalato che, in modi molto diversi, l'equilibrio tra narratività allo stato puro ed espressivismo si può cogliere anche nei romanzi e racconti di Laura Pariani (cfr. L. MATT, “Sulla presunta uniformità stilistica della narrativa italiana di oggi”, *«Avanguardia»*, 24.71 [2019], pp. 69-73).

Pasticciaccio, da cui ha tratto la percezione della possibilità di utilizzare diffusamente il dialetto¹⁴.

2. Storia e fenomenologia del siciliano di Camilleri

È ovviamente inevitabile in uno studio formale sulla narrativa di Camilleri dare ampio spazio al tema della forte presenza del siciliano nella larghissima maggioranza delle opere. Ragionare sulle motivazioni di questa scelta, sulla natura degli elementi linguistici adoperati e sugli effetti che attraverso di essi l'autore vuole sortire significa senza dubbio toccare il nucleo essenziale della sua scrittura.

È opportuno ricordare, seppur in modo rapidissimo, la parabola vissuta dai dialetti negli usi letterari, ma anche nella società italiana nell'ultimo mezzo secolo, vale a dire nel periodo in cui l'attività letteraria di Camilleri si è concretizzata. Com'è noto il primo romanzo, *Il corso delle cose*, è stato scritto nel 1967, ma ha trovato un editore disposto alla pubblicazione solo nel 1978, dopo una lunga serie di rifiuti. Le ragioni delle difficoltà incontrate nel far uscire il libro non sono complicate da individuare: infatti la presenza di sicilianismi che la scrittura di Camilleri mostra sin da subito è un chiaro ostacolo, in un momento in cui la fortuna dei dialetti in letteratura (ma almeno apparentemente anche nella società) attraversa una fase di marcato declino.

Tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta sono uscite opere importantissime in cui la componente dialettale ha un ruolo decisivo: da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* a *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*; da *Il calzolaio di Vigevano* a *Libera nos a malo*. Le funzioni stilistiche degli idiomi locali nella scrittura di Gadda, Pasolini, Mastronardi e Meneghello non sono ovviamente riconducibili ad istanze comuni: le motivazioni dei loro impieghi, le modalità di accoglimento e gli esiti sono i più diversi. Ma non c'è dubbio che grazie a questi romanzi nel loro complesso il dialetto viva una fase di piena legittimazione, dimostrando di essere uno degli strumenti a disposizione nel campo della grande letteratura¹⁵.

A partire dagli ultimi anni Sessanta le cose cambiano radicalmente: in parte in crisi anche nell'uso comune (tanto che alcuni linguisti ne preconizzano il declino irreversibile), i dialetti non sembrano più adeguati ad una letteratura al passo con i tempi. Per tutti gli anni Settanta essi sopravvivono quasi solo nella riserva indiana della cosiddetta "narrativa selvaggia", i cui scopi sono dichiaratamente molto più testimoniali e di denuncia che propriamente letterari. Consumatosi rapidamente quel filone, per qualche tempo le parlate locali escono di fatto di scena: negli anni Ottanta sono molto difficilmente rintracciabili nella produzione letteraria.

I primi passi dell'attività narrativa di Camilleri vengono quindi mossi nel momento meno propizio possibile, considerando che per la sua vena di raccontatore l'apporto dialettale è fondamentale. La presa d'atto della propria attitudine profonda di scrittore è

¹⁴ Si legga ad esempio questa dichiarazione: «Per quanto mi riguarda, è stato Gadda a darmi il coraggio di scrivere in dialetto, di confrontarmi con un uso differente della lingua, anche se dire che io sono letterariamente debitore di Gadda è un errore madornale, perché l'uso che lui fa del dialetto è di ben altro livello rispetto al mio» (A. CAMILLERI, "La mia isola in nero", «TTL. Tutto libri tempo libero», 4 dicembre 2004).

¹⁵ Sull'impiego dei dialetti nella narrativa del secondo Novecento esiste una ricca bibliografia; mi limito qui a segnalare qualche studio panoramico: C. GRASSI, *Corso di storia della lingua italiana*, Torino, Giappichelli, 1966; V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 335-356; L. MATT, *La narrativa del Novecento*, cit., pp. 105-114; sugli elementi dialettali in scrittori siciliani si soffermano alcuni degli studi raccolti in S. C. SGROI, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1990.

stata rievocata in una nota, intitolata *Mani avanti*, posta in appendice all'edizione Sellerio del *Corso delle cose*, uscita a distanza di vent'anni dalla prima apparizione del romanzo.

Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel "parlato" quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello di espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta¹⁶.

Sono molti i motivi di interesse di questa dichiarazione, che appare utile per fissare i termini di certe questioni che si riveleranno centrali lungo tutto il corso dell'attività letteraria di Camilleri. Sin dal suo primo romanzo egli individua alcuni principi della propria scrittura, a cui rimarrà sempre fedele, pur nella varietà degli esiti. L'esigenza fondamentale, quella da cui discendono tutte le scelte successive, è allontanarsi da un certo tipo di lingua imbalsamata: quell'italiano «obsoleto» che può funzionare «per redigere una domanda in carta bollata», ma è inutilizzabile per condurre un racconto che risulti vivido e coinvolgente. A questo scopo serve uno strumento diverso, che Camilleri individua nel dialetto, subito però specificando che si tratta più precisamente del «"parlato" quotidiano di casa sua»; non è una precisazione di poco conto: a parte il fatto che, come si vedrà, offre una chiave di lettura importante per capire meglio alcune scelte concrete, contiene in sé un riferimento, per quanto implicito, ad una fondamentale questione teorica.

Ad essere visti come opposti non sono in astratto lingua e dialetto, ma determinati registri dei due idiomi; nessun codice, evidentemente, esiste allo stato puro: quello che conta è l'uso che se ne fa. Come affermerà in molti interventi successivi, Camilleri sente di avere un rapporto non del tutto naturale con l'italiano; ciò comporta una forte difficoltà ad impiegarlo per il tipo di narrazione che ha in mente. Viceversa, il linguaggio che parlava in famiglia, fatto della mescolanza di elementi di italiano e dialetto, è

¹⁶ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose* [I ed. 1978], Palermo, Sellerio, 1998, pp. 141-142. Nella nuova edizione si registrano sensibili cambiamenti di natura linguistica; in particolare appare incrementata la sicilianità della prosa. L'autore mette in guardia il lettore dall'interpretare tali differenze nel modo più ovvio, vale a dire come il risultato di una serie di interventi correttori: «Qualcuno che ne sia in possesso potrà notare qualche differenza tra questa edizione e quella di Lalli: dialoghi, parole, frasi, verbi, scene, che potranno sembrare una specie di "aggiornamento del mio linguaggio". Le cose non stanno così: queste "novità" sono una restituzione del dattiloscritto originale, e in parte il risultato delle osservazioni che mi furono fatte da Nicolò Gallo» (p. 145). Che tale ricostruzione risponda in tutto al vero è giudicato «poco credibile», con argomenti molto ragionevoli, da G. SULIS, «Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti del 'Corso delle cose' (1978, 1998)», in AA.VV., *Il reale e il fantastico*, Roma, Aracne, 2010, p. 251 (in questo rilevante studio l'autrice offre una dettagliata analisi linguistica delle due versioni del romanzo, e dà anche conto di due testi importanti nella formazione della prosa camilleriana, risalenti agli anni 1975-1976: le "interviste impossibili" a Stesicoro e Federico II – con cui l'autore dà il suo contributo ad un'impresa collettiva a cui hanno partecipato scrittori come Calvino, Manganelli, Sanguineti, Eco –, le quali mostrano una «caratterizzazione linguistica degli intervistati, il cui italiano ha [...] una patina regionale»: p. 252).

perfettamente funzionale¹⁷. La prova del nove è costituita dalla lettura «ad alta voce»; si tratta di un aspetto fondamentale: senza dubbio la prosa di Camilleri risponde soprattutto all'esigenza di dar vita ad un effetto di oralità. È evidentemente impossibile riprodurre davvero il parlato; ciò che però si può fare efficacemente è scrivere in modo da dare al lettore la sensazione di essere di fronte ad una resa verosimile. Sin dal *Corso delle cose* l'autore parte dal presupposto che «tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza» per poi cercare di ridurre al minimo (se non proprio annullare) per chi legge la percezione di quella «differenza»¹⁸.

Nonostante le enormi difficoltà a far accettare il primo romanzo, che una volta pubblicato passa sostanzialmente inosservato, Camilleri rimane fedele alla propria idea di scrittura: dosi rilevanti di dialetto ricorrono anche in *Un filo di fumo*, che ha miglior fortuna del precedente, venendo subito accettato da Garzanti. L'editore, però, lo pubblica pretendendo che i termini siciliani siano spiegati in un glossario posto in appendice. In una breve nota posta alla fine della nuova edizione Sellerio, Camilleri ricorda così quell'episodio:

Comprendendo le sue taciute ragioni, principiai a compilarlo di malavoglia: poi, a poco a poco ci pigliai gusto e me la scialai. Il romanzo viene ora ristampato a distanza di diciassette anni e il glossario, nel frattempo, è diventato superfluo. Se ora lo ripubblichiamo è perché la cosa sottilmente ci diverte¹⁹.

Sperando di non superinterpretare, sembra di poter rintracciare qui i segnali di una piena presa di coscienza delle potenzialità che il dialetto può avere, e di una sua trasformazione, nell'opificio dell'autore, da necessità ad opportunità. La prima reazione di fastidio nel dover compilare il glossario lascia presto spazio al divertimento. Se alcune delle voci presentate nell'occasione sono pure traduzioni di servizio («*Feteva*: puzzava»; «*Insallanuto*: attonito»; «*Scoppo*: la serratura a scatto»), in molti casi vengono aggiunte informazioni a rigore non necessarie per lo scopo pratico a cui certo ha pensato l'editore: aiutare il lettore che non comprenda una singola parola. Si raccolgono infatti: spiegazioni etimologiche («*Babbaluci*: lumaca. Detta così in siciliano perché lascia dietro di sé una scia di bava luccicante»); rimandi ad indicazioni presenti in dizionari dialettali, magari sottoposte a discussione («*Garrusi*: scrive il Mortillaro: voce per lo più di solo spregio, ma poco onesta, e da schivarsi, significando in effetti il paziente nell'atto della sodomia tra maschi. Però a seconda dell'intonazione, può avere significati diversi: furbo, figlio di buonadonna, uomo al quale piace scherzare, ecc.»); persino annotazioni grammaticali (a proposito di *sfondapiedi*: «l'abate Meli ricorda che la *i* è la lettera più favorita dai siciliani, e si sostituisce alla *e*: ciò reca un inconveniente negli articoli plurali femminili: dovendo dire “una madre con due figlie”, deve dirsi in siciliano: “una matri cu dai figghi fimmini”»)²⁰. Una parola può anche fornire lo spunto per osservazioni sociologiche:

¹⁷ Penetranti considerazioni sulla 'biografia linguistica' di Camilleri, messa in rapporto con la situazione siciliana e italiana tra le due guerre, si leggono in T. DE MAURO, "L'«accipe» e il colibrì: linguaggio e ethos", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.

¹⁸ Molto calzanti le seguenti definizioni: «La prosa di Camilleri è davvero un racconto nel senso primo di racconto orale. È lo spartito scritto di una narrazione parlata che si offre agli occhi per tornare a risuonare con la voce narrante nella nostra mente» (T. DE MAURO, "L'«accipe» e il colibrì", cit., p. 29); «Quella di Camilleri è una scrittura parlata: I suoi racconti sono appunto scritti per essere ascoltati» (F. LO PIPARO, "La lunga durata della lingua di Camilleri", in S. S. NIGRO [a cura di], *Gran teatro Camilleri*, cit., p. 39).

¹⁹ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo* [I ed. 1980], Palermo, Sellerio, 1997, p. 123; il glossario si legge alle pp. 125-136.

²⁰ Da notare un refuso nella citazione: Meli scrive infatti, com'è ovvio, «*dui figghi femmini*» (G. MELI, *Poesie siciliane*, tomo I, Palermo, Interollo, 1814, p. X); la lezione corretta è ripristinata in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., p. 106.

Campieri: oggi detti vigilantes. Era gente assoldata dai proprietari dei feudi per vigilare sui campi. In realtà, oltre ad esercitare continui soprusi sui contadini e sul bracciantato agricolo, fungevano da intermediari fra i proprietari e la mafia. L'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)* contiene decine di pagine assai interessanti sulle attività dei campieri. Anche i due volumi dell'inchiesta Franchetti-Sonnino del 1876 affermano le stesse cose sui campieri e sulla mafia in genere; cose un po' diverse dicono i tre grossi tomi della *Relazione della commissione parlamentare di inchiesta sul fenomeno della mafia* del 1972. Cambiano le parole usate, passano tra la prima inchiesta e la terza esattamente cent'anni, ma il risultato immancabilmente non cambia.

Il dialetto, insomma, sembra qui mutare di *status*: da mezzo a fine della scrittura; come poi succederà in parecchie occasioni nei libri di Camilleri, a tratti «il vocabolario si fa azione narrativa»²¹. Non di rado, infatti, trovano spazio incastonate nelle narrazioni notazioni metalinguistiche, che in parecchi casi mostrano come guardando alle parole si possano promuovere riflessioni di carattere antropologico²².

Non va sottovalutato, in questa ricostruzione, anche il volumetto *La strage dimenticata*, non tanto per la quantità e la qualità dei dialettismi impiegati (che anzi sono meno presenti rispetto al *Filo*), quanto perché essi entrano a far parte questa volta di una scrittura non narrativa (almeno in buona parte del libro) ma argomentativa, come poi avverrà (e in misura più rilevante) nella *Biografia del figlio cambiato*. In entrambi i casi le screziature siciliane sembrano avere anche la funzione di distanziare a prima vista i testi dalle forme canoniche, rispettivamente, del saggio storico e della biografia letteraria, inserendo la soggettività dell'autore all'interno delle ricostruzioni offerte²³. Inequivocabile in tal senso l'*incipit* della *Strage*, che si può immaginare abbia colpito i (pochi) lettori proprio per l'inopinata presenza di un termine dialettale, che nella fattispecie ha una chiara matrice evocativo-affettiva: «C'era, fra i libri di mio nonno, una tragedia in versi (e naturalmente in cinque atti) che io, ancora caruso, più che leggere, quasi quasi mi mangiai avidamente»²⁴.

²¹ S. S. NIGRO, «Le «croniche» di uno scrittore maltese», cit., p. XXV. Va peraltro notato che non tutti i sicilianismi presenti nel romanzo sono spiegati nel glossario: tra i termini che rimangono privi della relativa voce si possono citare a titolo di esempio due verbi che compaiono a poche righe di distanza (p. 54): *assumere* «manifestarsi» e *incuponarsi* «nascondersi».

²² Vale la pena di segnalare almeno due casi. Proprio in *Un filo di fumo* c'è un passo molto interessante a proposito di un tipico elemento della cultura siciliana: la propensione all'uso dei soprannomi (le *'ngiurie*); in esso tra l'altro attraverso le parole di un personaggio viene commentato «l'uso della *'ngiuria* per sottrarsi agli obblighi di legge», e si «fa emergere la confusione che si crea quando si conosce la sola *'ngiuria* e non il nome di una persona» (E. CAFFARELLI, *Che cos'è un soprannome*, Roma, Carocci, 2019, pp. 80-81). In *Biografia del figlio cambiato* compaiono numerosi proverbi, che vengono sottoposti ad interpretazione, come nel seguente brano: «Un detto popolare così una volta suonava: «La criata fa la criatura». Il detto aveva un doppio significato. Il primo era che la serva, se giovane, finiva immancabilmente col restare incinta di qualche mäscolo di casa, il padrone o il signorino. Il secondo, che spesso era la serva di casa ad allevare e a «formare» il bambino o la bambina della famiglia» (A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato* [I ed. 2000], Milano, Rizzoli, 2001, p. 41). Un caso diverso, ma che rientra nella tendenza di Camilleri a vedere la lingua come chiave d'accesso privilegiata per la comprensione delle mentalità, è quello di *Voi non sapete*: si tratta di un dizionario in cui vengono raccolte «parole che ricorrono spesso nei pizzini di Provenzano», insieme ad altre «che, pur non trovando riscontro nei pizzini, servono a illustrare meglio il personaggio di Bernardo Provenzano e il periodo in cui agì» (A. CAMILLERI, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007, p. 7). Nel lemmario è accolto un solo sicilianismo oltre ai *pizzini*: *sgrammaticatizzo*, che nel linguaggio dei mafiosi indica la presenza di errori linguistici, anche voluti (e sulle motivazioni di tale pratica vengono offerte acute osservazioni).

²³ È stato ipotizzato che il dialetto rappresenti qui «il linguaggio della verità effettiva rispetto alla realtà storica accreditata» (S. DEMONTIS, *I colori della letteratura*, cit., p. 28).

²⁴ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 9. È facile immaginare che *caruso* fosse la parola usata comunemente, anche dal nonno qui ricordato, per riferirsi a Camilleri bambino.

Le modalità del glossario del *Filo di fumo* vengono riprese e ampliate nel *Gioco della mosca*, un libro tutto dedicato ad illustrare termini e modi di dire siciliani, assunti come base per narrazioni²⁵. Tra i due episodi passano parecchi anni, decisivi per le sorti dei dialetti in letteratura. La situazione infatti muta improvvisamente alla fine degli anni Ottanta, quando il successo contemporaneo di due libri inaugura una marcata ripresa d'interesse da parte di un ampio numero di lettori per scritture disposte a fare spazio a regionalismi²⁶. Dal decennio successivo i dialetti – che intanto hanno ripreso vigore nella società italiana, sempre meno diffidente verso le culture locali – ritornano in auge, e finiscono addirittura col dilagare: nella narrativa contemporanea hanno un'importanza tutt'altro che secondaria, rivelandosi la risorsa espressiva più frequentemente sfruttata dagli scrittori per arricchire la propria prosa, una risorsa che non solo non pregiudica la buona accoglienza da parte dei lettori, ma anzi sembra costituire un valore aggiunto²⁷.

Senza alcun dubbio un impulso fondamentale in tal senso è arrivato proprio dal grandissimo successo di Camilleri, che a partire dal 1992 pubblica con regolarità, aumentando via via il ritmo delle uscite, libri in cui il siciliano è centrale. Se in un primo momento la nuova condizione ha favorito la possibilità per testi come *La stagione della caccia* di essere apprezzati, a partire dal successo dei romanzi di Montalbano i termini della questione si rovesciano: Camilleri diviene l'autore di punta e il traino di una vera e propria ondata neodialettale.

Nel corso degli anni, l'autore ha cambiato radicalmente il modo di utilizzare la componente siciliana nella sua prosa. Anche se va detto che ogni suo libro fa storia a sé, non c'è dubbio che si possano individuare due diverse fasi; il testo che fa da spartiacque tra una e l'altra, vero e proprio punto di non ritorno, è *Il re di Girgenti*. È interessante in particolare vedere com'è cambiata la scrittura nei romanzi di Montalbano, che costituendo un ciclo si potrebbero immaginare *a priori* stilisticamente omogenei. Nei fatti la situazione è diversissima, come si può mostrare anche solo attraverso un confronto minimo. Ecco l'*incipit* della *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. Il caposquadra, prima di assegnare i posti, comunicò che per quel giorno, e altri a venire, Peppe Schèmmari e Caluzzo Brucculeri sarebbero stati assenti giustificati. Più che giustificata infatti l'assenza: i due erano stati arrestati la sera avanti mentre tentavano di rapinare il supermercato, armi alla mano²⁸.

²⁵ Lo stesso Camilleri ha indicato due precedenti sciasciani per quest'operazione: *Kermesse* e *Occhio di capra* (cfr. S. DEMONTIS, *I colori della letteratura*, cit., p. 16).

²⁶ Nel 1989 escono infatti *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella e *Croniche epafaniche* di Francesco Guccini. Nel primo, divenuto rapidamente un caso editoriale e di costume, scampoli di siciliano vengono utilizzati nel modo più banale, per rappresentare meccanicamente la marginalità sociale (e oltretutto le poche battute sono tradotte a piè di pagina, con l'ovvio effetto di depotenziarle). Molto più interessante il secondo: Guccini riprende le soluzioni sperimentate da Meneghello in *Libera nos a malo*, usando il dialetto con funzione allo stesso tempo nostalgica e ironica.

²⁷ Sulla rinnovata dialettalità della narrativa di fine Novecento (e oltre) cfr. L. MATT, "Narrativa", in A. AFRIBO, E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 147-158; N. DE BLASI, "Dialetto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento", in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 15-53; L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., pp. 180-194.

²⁸ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 9.

Il dialetto compare qui con termini isolati (*cummigliava*, *si cataminava*, *arrisbigliarsi*, *piombigno*, *scangiare*), morfologicamente adattati all'italiano (si avrebbero altrimenti le forme *arrisbigliarisi*, *piombignu*, *scangiari*); essi sono piuttosto numerosi, ma va considerato che la densità media nel romanzo è un po' minore di quanto l'attacco potrebbe lasciare immaginare. Già nel breve brano citato si nota che tutti i dialettismi sono riuniti nel primo periodo, mentre i due successivi ne sono completamente privi.

Si leggano ora le prime righe dell'ultimo romanzo pubblicato in vita da Camilleri, *Il cuoco dell'Alcyon*:

Stava abballanno un valzaro supra al bordo di 'na piscina, tutto alliffato e profumato, e sapiva che la fimmina che tiniva tra le vrazza era Livia, da qualichi orata addivintata sò mogliere. Non potiva vidirle la facci per via del fitto velo bianco che la cummigliava. Tutto 'nzemmula arrivò 'na folata di vento forti e il velo si scostò quel tanto che gli abbastò per scoprirsi che non s'attrattava di Livia, ma della maestra Costantino, quella della terza limintari, coi baffi e l'occhi torti. Si sintì mancarì le forzi per lo scanto e chiù l'occhi²⁹.

Due differenze sono evidenti. Innanzi tutto, molto banalmente, si nota un nettissimo incremento numerico dei dialettismi, che ora contendono alle forme italiane la predominanza sulla pagina. In secondo luogo, è cambiata radicalmente la strategia complessiva. Il siciliano non è più limitato a singole parole, ma contamina pervasivamente l'italiano. Infatti, ad un certo numero di voci schiettamente dialettali (*alliffato*, *cummigliava*, *scanto*) si uniscono numerosissime forme che si allontanano dall'italiano solo dal punto di vista fonetico o morfologico. Naturalmente, ciò permette di aumentare a piacimento la quota di dialettismi senza rendere incomprensibile il testo ai lettori non siciliani: nessuno avrà difficoltà a ricondurre *abballanno*, *valzaro*, *supra*, ecc. alle corrispondenti parole italiane. Di fatto i due brani sono scritti in due lingue diverse: nel primo caso si ha un italiano punteggiato da elementi dialettali, nel secondo un vero e proprio ibrido siculo-italiano.

I due passi messi a confronto appartengono al narrato. Totalmente mutata nel tempo è anche la gestione dei dialoghi; basti riportare uno dopo l'altro due scambi di battute tra Montalbano e Fazio, rispettivamente presi dai romanzi citati:

«C'è stato un ferito, quello che era al volante» disse il brigadiere. «È stato portato via dall'ambulanza».
 «Grave?».
 «No, una fesseria. Ma s'è preso uno scanto grande».
 «Cos'è successo, precisamente?».
 «Se vuole parlare lei stesso col benzinaio...»³⁰.

«Ma di quali burdello parla il signor Trincanato» fici Montalbano. «A mia pari un funerali.»
 «'Nfatti» dissi Fazio.
 «Parla chiaro» arrispunnì Montalbano 'mparpagliato.
 «Stamatina un operaio che di nomi faciva Spagnolo Carmine è arrinisciuto a trasire dritta al capannone e si è 'mpiccato. Aviva cinquant'anni, 'na mogliere malata, tri figli ed era stato licenziato».
 «Ma veramente accusi malo stanno le cosi?»³¹.

²⁹ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 9.

³⁰ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 103-104.

³¹ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., pp. 16-17.

Se nei primi romanzi i poliziotti si esprimevano in italiano, eventualmente adoperando singole espressioni siciliane³², negli ultimi è il dialetto a dominare; tanto che un eventuale uso diverso viene messo in rilievo come anomalo dagli stessi personaggi:

«Dottore, data l'evidente disparità delle forze in campo...» dissi Fazio 'n perfetto taliàno.
Montalbano lo taliò.
Fazio abbasciò l'occhio.
«Contamilla giusta» ordinò il commissario.
«Dottore, non era meglio lassarli sfogari all'operai?»³³.

Nel *Cuoco* Montalbano parla in italiano solo con estranei, oppure con la ligure Livia e la svedese Ingrid, alle quali naturalmente rivolgersi in siciliano sarebbe impensabile³⁴.

Se si guarda all'insieme della produzione narrativa camilleriana, si ha quindi l'impressione di scorgervi una progressiva immersione nel siciliano. Soprattutto seguendo gli sviluppi del ciclo di Montalbano si può dire che dopo un avvio tutto sommato prudente, una volta che i lettori (molti dei quali, da quanto si sa, fedelissimi) hanno preso dimestichezza con quote moderate di dialetto è stato possibile aumentare la dose, fino agli esiti estremi dei libri recenti³⁵. Una maggiore libertà da quello che si può considerare come una sorta di percorso didattico si riscontra nei romanzi storici, i quali seguono logiche diverse di volta in volta, e si mostrano mediamente animati da una maggiore vena sperimentale. Ciò è reso possibile anche dal fatto che essi sono rivolti ad un pubblico che si deve presupporre più attrezzato: è chiaro che i gialli hanno attirato nel tempo moltissime persone che si sono accostate da principio alle trasposizioni televisive³⁶, mentre il romanzo storico è per definizione un genere che viene apprezzato perlopiù da lettori forti.

³² A proposito di Montalbano, è stato affermato che «si esprime utilizzando la lingua della piccola borghesia siciliana, con un impasto di italiano e dialetto che coincide sostanzialmente con la lingua del narratore» (G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Firenze, Cadmo, 2000, p. 87): ai tempi era ovviamente impossibile immaginare che questa descrizione, in linea di massima corretta per i primi romanzi, sarebbe poi divenuta inapplicabile a quelli successivi.

³³ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., pp. 34-35.

³⁴ Si consideri inoltre che l'eventuale uso di espressioni dialettali da parte di Salvo è vissuto con fastidio da Livia, come mostrato in vari passi dei primi romanzi. Si legga ad esempio il seguente scambio di battute (uso la barra per indicare gli a capo): «“Ottimo questo brusciuluni”, disse. / Livia sobbalzò, rimase con la forchetta a mezz'aria. “Che hai detto?”. / “Brusciuluni. Il rollè”. / “Mi sono quasi spaventata. Avete certe parole in Sicilia...”» (A. CAMILLERI, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 20).

³⁵ Che al principio delle avventure di Montalbano ci fosse una certa cautela emerge dalle parole dello stesso autore: «in un giallo è un po' crudele, sadico e anche masochistico pigliare il lettore e metterlo di fronte al problema della lingua, oltre al problema del giallo in sé. Infatti chi legge attentamente i due tipi di libri miei, vede che nei romanzi storici io mi sento assai più libero di sperimentare il mio linguaggio che non nella serie di Montalbano» (S. FILIPPONI, «Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri», «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 55.2 [2002], p. 205). Per dare una misura del dilagare dei dialettismi nella seconda fase dei romanzi di Montalbano si può segnalare che Roberto Sottile ne ha censiti 8862 in *La caccia al tesoro*, mettendo insieme tanto sicilianismi lessicali quanto parole che si distaccano dall'italiano solo dal punto di vista fonetico o morfologico (cfr. R. SOTTILE, «A caccia di 'autoctonismi' nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come 'accianza' di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate», in *La linguistica in campo. Studi per Mari D'Agostino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 198-199; dello stesso studioso cfr. anche «Dialetto e dialettalità nella scrittura di Andrea Camilleri. L'incidenza delle parole 'autoctone'», in G. MARCATO [a cura di], *Dialetto. Uno nessuno centomila*, Padova, Cleup, 2017, pp. 329-340).

³⁶ A proposito di queste ultime, per un'analisi linguistica cfr. R. ALA-RISKU, «Dal mistilinguismo letterario al mistilinguismo trasmesso: il caso Montalbano», in E. SUOMELA HÄRMA, E. GARAVELLI (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 293-301. Cfr. anche il recentissimo articolo di M. APRILE, «Montalbano in TV e la biodiversità televisiva», in

Vediamo concretamente quali sono i materiali linguistici di cui Camilleri si serve per dar vita al suo peculiare linguaggio. La descrizione che segue riguarda solo le strategie più comunemente attuate, non essendo possibile, nei limiti di un saggio, rendere conto di ogni aspetto rilevante. Prescinderò, tra l'altro, dal modo diverso di usare il dialetto da parte di personaggi di differente estrazione socioculturale; per il livello popolare si pensi per esempio a due figure ricorrenti nei romanzi di Montalbano come la *cammarera* Adelina, che a volte lascia biglietti scritti nel tipico modo dei semicolti³⁷, e soprattutto il brigadiere Catarella, il cui *pirsonale* eloquio – un «maccheronico taliano» –³⁸ è un concentrato di malapropismi e di ridondanze³⁹.

Dal punto di vista lessicale, si nota innanzi tutto un cospicuo serbatoio di parole ricorrenti (alcune di esse compaiono in quasi tutti i romanzi), di cui fornirò un elenco esteso, organizzato secondo una classificazione di massima⁴⁰.

Molto numerosi, com'è prevedibile, i sostantivi: *abbrusciatina* “incendio”, *ammazzatina* “omicidio”, *armuàr* “armadio”, *bonarma* “buonanima”, *bummulo* “orcio di terracotta”, *cabasisi* “testicoli”, *camurria* “grande seccatura”, *camperi* “guardiano che vigila sul lavoro dei campi”, *caruso* “ragazzino”, *catojo* “abitazione al livello del terreno, composta da una sola stanza”, *catunio* “fastidio, molestia”, *chiarchiaro* “luogo desolato, pietraia”, *cicarone* “tazza”, *filama* “diceria” o “rapporto sentimentale”, *fitinzia* “cosa disgustosa”, *forasteri* “straniero”, *gana* “voglia”, *gastima* “imprecazione” o “maledizione”, *minchia* “pene” (usato soprattutto come interiezione)⁴¹, *minchiata* “sciocchezza”, *minna* “mammella”, *motuperio* “impostura, falsità”, *nicareddro* “bambino”, *pagnuttuni* “ceffone”, *passuluni* “oliva nera seccata”, *picciliddro* “bambino”, *picciotto* “ragazzo”, *pizzino* “bigliettino”, *prescia* “fretta”, *pruvulazzo* “polvere”, *santione* “bestemmia”, *sbalanco* “precipizio”, *scagno* “tavolo da lavoro” o “ufficio”, *scanto* “paura”, *scecco* “asino”, *sciarratina* “lite”, *sciauro* “profumo”, *sticchio* “vulva”, *tabbutto* “bara”, *timbulata* “ceffone”, *tirribilio* “fracasso, scompiglio”, *trazzera* “stradina di

AA.VV., *Montalbano sotto inchiesta: le parole scritte, le parole in TV*, <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/mainSpeciale.html>, 4 novembre 2019 [ultimo accesso 7 gennaio 2020].

³⁷ Per esempio: «Totori, ci manno a dari adenzia a la me niputi Cuncetta ca è picciotta abbirsata e facin nera e ca ci prepara macari anichi cosa di amangiari io tonno passannadumani» (A. CAMILLERI, *L'odore della notte*, cit., p. 88).

³⁸ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 25.

³⁹ Soprattutto quando è preda dell'agitazione (il che gli capita spesso) l'agente tende alla reiterazione: «Il signori e guistori ci voli parlare di pirsona pirsonalmente d'uggenza uggentevoli subbitissamenti subito!» (A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 39). Sul modo di esprimersi del personaggio si veda il recentissimo articolo di D. DE FAZIO, “La lingua ‘pirsonale’ di Agatino Catarella”, in AA.VV., *Montalbano sotto inchiesta: le parole scritte, le parole in TV*, <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html>, 4 novembre 2019 [ultimo accesso 28 dicembre 2019].

⁴⁰ Avverto che molte delle voci in questione possono comparire in varianti fonomorfologiche diverse (di questo fenomeno si parlerà oltre): qui non do conto delle possibili forme alternative, dato che mi interessa individuare i tipi lessicali. Mi è doveroso precisare che nel raccogliere parole che ritornano spesso nei libri di Camilleri mi baso semplicemente sulle mie letture, non su spogli sistematici, che soli potrebbero dare risultati attendibili riguardo alla reale frequenza di ogni sicilianismo: il materiale che propongo ha quindi un valore puramente indicativo. Una lista di parole tratte da un *corpus* di sette romanzi (scelti tra i primi pubblicati dall'autore) è offerta da I. VALENTI, “Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, *«InVerbis»*, 4.1 (2014), pp. 237-242. In futuro le analisi lessicali si potranno avvalere di uno strumento affidabile: la banca dati *CamillerINDEX* (<www.camillerindex.it>), attualmente in corso di allestimento per le cure di Giuseppe Marci (risultano completate, al 27 dicembre 2019, le schedature relative a sette libri).

⁴¹ I dizionari italiani riportano perlopiù il termine senza indicarne una localizzazione geografica (coerentemente col fatto che se ne trovano molti esempi antichi in autori di ogni provenienza), ma sembra proprio di poter dire che la percezione diffusa lo individua come tipico dell'uso meridionale, in particolare siciliano. Di là dall'origine, insomma, *minchia* concorre senza dubbio alla sicilianizzazione linguistica dei romanzi di Camilleri.

campagna”, *tumazzo* “tipo di formaggio”, *vivamaria* “parapiglia”, *viriviri* “parapiglia”, *voscenza* “vostra eccellenza”, *vossia* “vostra signoria”, *zitaggio* “fidanzamento”, *zito* “fidanzato”.

Meno frequenti gli aggettivi (alcuni dei quali a volte possono essere sostantivati): *ammammaloccutu* “sbalordito, stordito”, *chiesastrico* “molto religioso”, *cognito* “noto, risaputo”, *fimminaro* “donnaiolo”, *fituso* “disgustoso, spregevole”, *garruso* “disonesto, spregevole” o “omosessuale passivo”, *imparpagliato* “imbarazzato, interdetto”, *infuscato* “innervosito”, *intifico* “identico” (soprattutto nella locuzione *preciso i.*), *intordonuto* “stordito”, *laido* “brutto”, *lupigno* “da lupo” (nella locuzione *fame l.*), *mutanghero* “taciturno”, *nico* “piccolo”, *piombignu* “pesantissimo, plumbeo”, *prena* “incinta”, *quateloso* “cauto”, *scantuso* “spaventoso”, *schetto* “non sposato”, *strammato* “stupefatto”, *vastaso* “malvagio, maleducato, osceno” (anche nelle locuzioni *cose v.*, *parole v.* “porcherie”).

Notevole il contingente dei verbi: *acchianare* “salire”, *addrumare* “accendere”, *addunarsi* “accorgersi”, *affruntarsi* “vergognarsi”, *aggiarniare* “impallidire”, *amminchiarsi* “intestardirsi, fissarsi”, *ammucciare* “nascondere”, *appattarsi* “mettersi d’accordo”, *arricamparsi* “ritornare”, *arrinescire* “riuscire”, *assammarare* “infradiciare”, *assicutare* “inseguire”, *assintomare* “svenire”, *astutare* “spegnere”, *babbiare* “scherzare”, *catafottere* / *catafotterisi* “scaraventare” / “precipitare”, *cataminarsi* “muoversi”, *cimiare* “tremare, ondeggiare”, *cummigliare* “coprire, nascondere”, *firriare* “percorrere”, *garusiare* “attuare una presa in giro, scherzare”, *imparpagliarsi* “confondersi”, *incaniare* “infuriarsi”, *inzertare* “indovinare”, *piritare* “emettere peti”, *pruire* “porgere”, *puliziare* “pulire”, *quadiare* “scaldare”, *scantarsi* “spaventarsi”, *sciarrarsi* “litigare”, *sciddricare* “scivolare”, *scrafazzare* “schiacciare”, *smorcare* “far venire, provocare”, *sparagnare* “risparmiare”, *sparluccicare* “brillare”, *stinnicchiarsi* “stendersi”, *strammare* “stupirsi”, *stracangiare* “stravolgere”, *susirsi* “alzarsi”, *svacantare* “svuotare”, *taliare* “guardare”, *tambasiare* “girare senza uno scopo preciso”, *trasere* “entrare”, *tuppiare* o *tuppuliare* “bussare”.

Non mancano gli avverbi: *addritta* “in posizione eretta, all’impiedi”, *affacciabbocconi* “a faccia in giù”, *arrè* (o anche *darrè*, *narrè*) “indietro”, *chiossà* “più”, *masannò* (o *vasannò*) “altrimenti”, *nonsi* “no”, *passannaieri* “l’altro ieri”, *picca* “poco”, *piccamora* “per il momento”, *sissi* “sì”, *tanticchia* “un po”.

Da non dimenticare è una buona quota di sicilianismi semantici, vale a dire di parole che hanno un corrispondente in italiano (che ovviamente può avere una veste fonetica o morfologica leggermente diversa), rispetto al quale però c’è una differenza più o meno marcata di significato: *accattare* “comprare”, *arridere* “ridere”, *assittarsi* “sedersi”, *bono* “bene”, *conzare* “apparecchiare (la tavola)”, *criata* “serva”, *farfanteria* “bugia”, *ficcare* “avere un rapporto sessuale”, *grevio* “antipatico, sgarbato”, *isare* “alzare”, *macari* / *magari* “anche, forse, persino”, *’ngiuria* “soprannome”, *parrino* “prete”, *sacchetta* “tasca”, *sintòmo* “colpo apoplettico”⁴², *sperto* “furbo”, *spiare* “chiedere”, *tinto* “malvagio” o “brutto” (ma anche *vino t.* “vino rosso”), *travaglio* “lavoro”, *vacante* “vuoto” (anche nella locuzione *a v.* “inutilmente”), *vigilante* “sveglio”.

Per ultime si possono citare le parole polirematiche e le locuzioni idiomatiche: *a leggìo* “leggermente”, *alla sanfasò* “a caso”, *alle sett’arbe* “alle prime luci dell’alba”, *all’urbi e all’orbo* “a tutti”, *all’urbigna* “alla cieca”, *a taci maci* “di nascosto”, *a tinchitè* “in grande quantità”, *attaccare turilla* “attaccare briga”, *avere un core d’asino e uno da leone* “essere combattuto”, *contare la mezza messa* “nascondere parte della verità”, *dare adenzia* “accudire, assistere”, *essere una stampa e una figura* “essere identico”, *fare le umane e*

⁴² Camilleri scrive la parola segnalando graficamente l’accento, che in siciliano è coerente con l’etimo greco.

divine cose “impegnarsi strenuamente”, *fare ’nzinga* “fare segno”, *fare sangue* “attrarre fisicamente”, *fare tiatro* “fare scena (per attirare l’attenzione)”, *in un vidiri e svidiri* “in un attimo”, *la qualunque* “qualsiasi cosa”, *l’universo criato* “tutto il mondo”, *mala parata* “brutta situazione”, *mastro d’opira fina* “persona abilissima”, *non è cosa* “non è opportuno”, *per il sì o per il no* “nel dubbio”, *tenere chiffare* “essere molto impegnato”, *pasta ’ncasciata* “timballo di pasta”, *portare carico* “avere notizie importanti”, *sentirsi* (o anche *essere, venire*) *pigliato dai turchi* “rimanere di stucco”.

È importante sottolineare il fatto che solo pochissimi dei termini in questione fanno specificamente riferimento alla realtà locale. La larghissima maggioranza di essi ha almeno un perfetto sinonimo in italiano: adoperarli, quindi, non risponde ad una scelta obbligata di rappresentazione, è invece un’opzione squisitamente stilistica.

Come s’è già detto, i sicilianismi lessicali fanno parte della scrittura camilleriana sin dal *Corso delle cose*. La progressiva intensificazione della componente dialettale che si è registrata in seguito è basata non tanto su di un maggiore sfruttamento del lessico locale (che pure c’è stato), quanto piuttosto su un incremento al livello fonomorfológico. Ad essere sempre più frequenti sono divenute le varianti locali di parole che esistono (e hanno lo stesso significato) in italiano⁴³. Tra quelle che ritornano più spesso si possono citare per esempio (senza distinguere per categorie grammaticali, e indicando il significato solo quando non ovvio): *aieri*, *arbulo*, *armalo*, *arraggiato*, *beddro*, *billizza*, *buttana*, *burdello*, *cammissa*, *carzaro*, *catafero*, *cavucio* “calcio”, *facenna*, *feto* “fetore”, *ficato* “fegato”, *fimmina*, *forasteri*, *giarno* “giallo”, *grecchia* “orecchia”, *in primisi*, *in secundisi*, *leggio* “leggero”, *linzolo*, *mallitto* “maledetto”, *masculo*, *matre*, *mia* “me”, *mogliere*, *neni*, *nirbuso*, *nisciuno*, *nivuro*, *omo*, *patre*, *pilaja* “spiaggia”, *pirsona*, *pirtuso*⁴⁴, *raggia*, *ralogio*, *revorbaro*, *scarmazzo* “schiamazzo”, *scangio*, *siccìa* “seppia”, *sicco*, *simana* “settimana”, *state* “estate”, *strata*, *tia* “te”, *viddrano*, *viviri* “bere”, *vrazzo*, *vrigogna*, *zuppiare*.

A parte vanno segnalate le parole che si differenziano dalle corrispondenti italiane (oltre eventualmente alla forma fonetica) per un prefisso o un suffisso aggiunto (più raramente omesso, o anche sostituito). Numerose in particolare quelle che presentano il prefisso *a-*: *accuminzare*, *addannarsi*, *allordare*, *apprisintarsi*, *arrefutarsi*, *arriconoscere*, *arricrearsi*, *arrisbigliare*, *arrisponnere*, ecc. Tra le altre: *funnuto* “profondo”, *inchire* “riempire”, *insemmula* “insieme”, *passiare* “passeggiare” e *passiata* “passeggiata”, *pirdonanza*, *pititto*, *raprire* “aprire”, *rumorata* “rumore”, *soro* “sorella”, *sparatina* “sparatoria”⁴⁵, *squieto* “inquieto”, *urgentevole*, *vasata* “bacio”. Una folta schiera è costituita dagli aggettivi che designano l’età di una persona, che recano *-ino* e non *-enne*: *vintino*, *cinquantino*, e così via⁴⁶.

⁴³ Va peraltro detto che in alcuni casi è possibile che un sicilianismo presenti sfumature semantiche leggermente diverse rispetto al corrispettivo italiano. A questo proposito, è lo stesso autore a portare l’esempio di *’ntipatia*, che rispetto ad *antipatia* ha una maggiore intensità (cfr. G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 298).

⁴⁴ In questo caso si potrebbe forse parlare di sicilianismo lessicale e non solo fonetico, dato che l’italiano *perugio* è oggi ben poco comune e non potrebbe certo comparire in molti dei contesti in cui lo impiega Camilleri.

⁴⁵ Si ha qui «l’uso del suffisso *-ina*, con funzione non diminutivale», comune in siciliano oltreché in calabrese (F. AVOLIO, *Dialetti siciliani, calabresi e salentini*, in R. SIMONE [dir.], *Enciclopedia dell’italiano*, cit., vol. II; in Camilleri lo si può trovare in moltissimi deverbali (alcuni dei quali citati in precedenza), anche usati occasionalmente come, per far solo un esempio, *’nnestatina* “innesto” in *La banda Sacco*.

⁴⁶ Diversa funzione ha il suffisso nel caso di *Tridicino*, nome del protagonista di un racconto, che «era stato accusi chiamato di nomi pirchi era il tridicisimo figlio di Tano Sghembari e di Tana Pillitteri» (A. CAMILLERI, “I quattro Natali di Tridicino”, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 11).

È fondamentale notare che in realtà spesso si tratta di forme di compromesso tra lingua e dialetto che mantengono elementi di entrambi i codici. Un procedimento tipico della prima fase della scrittura di Camilleri è la fusione di fonetica siciliana e morfologia italiana. Anche da questo punto di vista si può notare la maggiore dialettizzazione delle opere più recenti: da un certo momento in poi l'autore ha lasciato molto più spazio alla sicilianità anche nel settore della morfologia. Divengono quindi correnti alcune desinenze locali: in particolare si nota che le uscite in *-i* del dialetto predominano su quelle in *-e* della lingua. Spigolando dal *Cuoco dell'Alcyon*, si trovano in gran quantità forme di questo tipo, di cui si può dare conto sommariamente. Infiniti: *dari, essiri, fari, pigliari, rapriri* (e la *-i* viene mantenuta anche in presenza di un pronome enclitico, laddove in italiano la vocale cade: *farigli, fumarisi, spiarimi, tirarisi*); terze persone del presente, del passato remoto e del condizionale: *vidi, voli, arripiti, dovitti, ebbi, dissi, fici, rimitti, sarebbi*; sostantivi singolari tanto maschili quanto femminili: *amuri, cammareri, mari, questori, rumori, arti, navi, situazioni, sospensioni, 'sprissioni*; aggettivi singolari (indipendentemente dal genere): *foddri* "folle", *granni, ideali, mortali, soffirenti, spiciali*; numerali: *setti, novi*; avverbi in *-menti*: *diversamenti, naturalmenti, novamenti, sulamenti*; altre parole grammaticali: *comunque, forsi, mentri, nenti, 'nveci, pirchi, quali, sempri*.

La sicilianizzazione non si spinge però fino all'adozione sistematica delle forme terminanti in *-u*. Questo elemento, evidentemente sentito come più estremo, compare solo a tratti nella scrittura di Camilleri⁴⁷: lo si trova correntemente, per esempio, nei dialoghi del *Re di Girgenti*; già la prima battuta pronunciata da un personaggio suona così: «Pi l'animi santi di lu Priatoriu, salvatemi! [...] In nomu di Diu tiratemi fora di ccà»⁴⁸. Nel narrato dello stesso romanzo, invece, di norma si trovano le forme in *-o*, ma con eccezioni che non paiono seguire una *ratio* precisa; basti dire che è possibile che in una coppia sostantivo-attributo i due elementi non abbiano la stessa terminazione: ad esempio, a poche righe dall'*incipit* si legge «celu stidtrato»⁴⁹.

Quest'ultimo fenomeno risponde alla sensibilità linguistica di Camilleri, che lascia volutamente spazio alla polimorfia. Tale pratica è apertamente rivendicata; si legga ad esempio la seguente considerazione:

Nella parlata nostra ci sono duemila modi di variare la stessa parola, e questo era nell'uso comune: «Chist'annata, fu un'annata di abbunnàzza». Il contadino accanto dice: «Chist'annata, fu un'annata di abbunnàzia». E spunta una *i*. Ma non diceva *abbunnàzza*? Perché ora dice *abbunnàzia*? Perché questo parla in un modo diverso da quell'altro. Oppure perché questo, io mi immagino, viene da Catania [...]. Allora questo giochetto lo faccio spesso, anche per variare il suono, che è importantissimo. Perché sono dentro quel modo di parlare, anche se sembra a momenti quasi un altro dialetto. Ho detto e ripetuto diverse volte che ho miscelato, shakerato proprio, le parlate che esistevano: quella del contadino, del borghese, del marinaio. Il contadino adoperava parole incomprensibili per il borghese di città⁵⁰.

⁴⁷ La preferenza per le uscite in *-e* rispetto a quelle in *-u* è notata da M. CASTIGLIONE, "Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani", «InVerbis», 4 (2014), p. 65, sulla base dello spoglio del romanzo *Una lama di luce*.

⁴⁸ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 14; la cit. successiva a p. 13.

⁴⁹ Un altro elemento 'di confine' è l'articolo determinativo: gli italiani *il/la* rimangono le uniche forme usate correntemente, mentre i siciliani *'u/'a* (nei primi libri con diversa resa grafica: *u/a*) compaiono molto di rado, e di norma solo nel dialogato.

⁵⁰ Questo passo è riportato da G. MARCI, "Camilleri e la lingua: 'Abbunnàzza' o 'Abbunnàzia'?", «Bianco e nero», 590 (2018), p. 86.

D'altronde la situazione linguistica di buona parte dell'Italia di oggi è caratterizzata dall'emergere di forme ibride tra lingua e dialetto, e dalla compresenza di allotropi, che a volte riflettono stadi dialettali differenti (conservativi o viceversa innovativi)⁵¹.

Per quanto riguarda il livello sintattico, è necessario sgombrare il campo da un equivoco che torna in moltissime recensioni (in particolare in quelle negative) sui romanzi di Camilleri, nelle quali si afferma che le parole siciliane vengono inserite in frasi costruite secondo le consuetudini dell'italiano scolastico, senza concessioni da questo punto di vista alla regionalità (ciò che sarebbe dovuto ad una volontà di semplificazione). In realtà, si tratta di una percezione falsata probabilmente dalla mancata consapevolezza di un dato fondamentale: la sintassi è di gran lunga il settore della lingua in cui le specificità dei dialetti e degli italiani regionali sono meno percepibili.

In particolare, se si guarda alle strutture più ampie, vale a dire alla costruzione dei periodi, è pressoché impossibile indicare tendenze riconducibili a specificità regionali: genericamente si può dire che i concreti usi vernacolari, per loro natura, sono tutti caratterizzati da strutture semplici e dirette: ma a ben vedere questo non è che il riflesso del fatto che anche nelle scritture letterarie il dialetto mantiene, salvo eccezioni, un contatto ravvicinato con l'oralità. È quindi naturale che non siano praticabili le complesse strutture ipotattiche tipiche di una certa tradizione letteraria italiana: queste ultime sono possibili perché con i reali usi parlati non hanno nulla a che vedere.

I fenomeni dialettali sono quindi rintracciabili solo sul piano della microsintassi, vale a dire all'interno della costruzione delle singole frasi (o al massimo in strutture semplici come il periodo ipotetico)⁵². Va inoltre considerato che in tale settore è spesso labile il confine tra italiano regionale e italiano popolare (com'è ovvio, dato che la prima caratteristica di quest'ultimo è l'emergere involontario di elementi locali).

Quanto detto sin qui è sufficiente a spiegare perché molti recensori non riconoscano l'esistenza di una sicilianità sintattica della scrittura di Camilleri. La quale, invece, non solo esiste ma è molto importante, soprattutto da un certo punto in poi: la sua presenza è cresciuta di pari passo con l'intensificazione del tasso generale di dialettalità, di cui si è parlato. È facile procedere ad una verifica in tal senso. Di seguito verranno elencati, classificati per fenomeni, i sicilianismi sintattici che si possono rinvenire nei primi quattro capitoli del *Cuoco dell'Alcyon*. Come si vedrà, sono in gioco parecchi moduli, quasi tutti molto rappresentati; a pochi tratti ben connotati localmente si uniscono alcuni che sono di ampia diffusione nel Meridione e altri rintracciabili nel parlato popolare (o anche solo informale) di tutta Italia, la cui presenza è comunque funzionale alla resa complessiva⁵³.

1) Uso del passato remoto in contesti in cui in italiano standard si userebbe il passato prossimo: «E unni la coglisti?» (p. 12); «l'acqua ora ora tornò» (p. 13); «Bono facisti» (p. 22); «lo dicisti tu ora ora» (p. 23); «il cognomi non l'accapii» (p. 28); «tu che le dicisti?»

⁵¹ Per quanto riguarda in particolare la situazione siciliana, si può rimandare allo studio di G. TROPEA, "Su alcuni aspetti dell'italianizzazione in Sicilia", in V. ORIOLES (a cura di), *Innovazione e conservazione nelle lingue*, Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia, Messina, 9-11 novembre 1989, Pisa, Giardini, 1991, pp. 171-199. A questo proposito appare pertinente il confronto col Gadda del *Pasticciaccio*, che alterna nei dialoghi di personaggi romani *andato/annato/ito*, *andò/annò/agnede*, *altro/antro/artro*; ciò dipende non tanto dalla nota propensione gaddiana per la *variatio*, quanto piuttosto dalla tendenza alla polimorfia propria del parlato popolare a Roma (che rende possibile cogliere in bocca alla stessa persona forme schiettamente dialettali, italiane e ibride), magistralmente riprodotta dall'autore (cfr. L. MATT, "Profilo grammaticale del romanesco di 'Quer pasticciaccio brutto de via Merulana'", «Contributi di filologia dell'Italia mediana», 24 [2010], pp. 195-232).

⁵² Si può portare come riscontro nuovamente il romanesco di Gadda. In una rassegna di tutti i tratti grammaticali rinvenibili nel *Pasticciaccio* non ne è emerso neppure uno relativo alla sintassi del periodo, mentre sono piuttosto numerosi quelli microsintattici (cfr. L. MATT, "Profilo grammaticale del romanesco di 'Quer pasticciaccio brutto de via Merulana'", cit.).

⁵³ Tutte le citazioni sono tratte da A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit.

(p. 29); «a mia accusò mi parse» (p. 34); «appena che vossia si nni partì per Montelusa, telefonò la sò cammarera» (p. 51); «Quello che ci dissi» (p. 52).

2) Sostituzione di *esserci* con *starci*: «non ci stava anima criata» (p. 19); «ci stava un quarantino alliffato» (p. 19); «'na càmmara nella quali ci stava un'enormi scrivania» (p. 39); «Le guardie giurate ci stanno?» (p. 52); «“Cinquanta bottiglie di Veuve Cliquot?”. “Ci stanno”» (p. 53).

3) Posposizione del verbo a fine frase⁵⁴: «le novi sonate sono» (p. 12); «come il soli è» (p. 23); «congelate sunno» (p. 24); «In loco è» (p. 28); «Tutto c'è» (p. 53).

4) Verbo *avere* (indicante possesso) costruito con un *ci* pleonastico: «non ci aviva documenti» (p. 30).

5) Imperfetto indicativo in luogo del congiuntivo: «pariva che volava» (p. 10); «non s'accapiva se era notti o jorno» (p. 11); «come se gli scappava» (p. 23); «li posò 'n terra 'n modo che assorbivano l'acqua» (p. 27); «gli spiai si voliva che chiamavo un'ambulanza» (p. 35); «come se gli stava vineno uno stranuto» (p. 43); «aspittava che le vinivano a rapriri» (p. 51); «come se aspittava a qualichiduno» (p. 56).

6) Periodo ipotetico con l'imperfetto indicativo nella protasi (e in certi casi anche nell'apodosi): «si lo pirdiva non avrebbi potuto governai la varca» (p. 10); «Se non era che si sintiva mezza facci 'ntronata, non avrebbe potuto 'n coscienza diri [...]» (p. 21); «se quello aviva un revorbaro gli sparava» (p. 43); «Se quello aviva 'ntinzioni di sciarrarisi e gli dava un pugno a tradimento, gli spaccava la facci in quattro pezzi. [...] se l'omo s'addimostrava minazzevoli gli avrebbi dato 'na tistata» (p. 45).

7) Uso di *ci* (o *ce*) come pronome personale indiretto di terza persona: «ci lo porto 'n caffè?» (p. 12); «Quello che ci dissi» (p. 52); «ce lo volevo diri» (p. 53).

8) Aggiunta di *che* ad altre congiunzioni: «Quando che li raprì» (p. 9); «Siccome che passò un orata da quando che arrivai» (p. 12); «forsi che non m'aspiegai bono» (p. 15); «Mentri che mittiva 'n moto» (p. 15); «Siccome che i sò compagni non ponno trasire» (p. 18); «Appena che lo vitti» (p. 19); «Mentri che mangiavamo» (p. 31); «Appena che sintì la sò voci» (p. 38); «mentri che in senso contrario arrivava 'na machina» (p. 44); «appena che vossia si nni partì » (p. 51); «vanno indove che gli pare» (p. 52).

9) Accusativo preposizionale: «mannami a Fazio» (p. 14); «Hai chiamato al piemme e al dottore Pasquano?» (p. 17); «nun arrinescio a taliarlo a 'sto poveraccio» (p. 18); «Appena vitti a Montalbano» (p. 19); «vitti a du che stavano mangianno» (p. 24); «A momenti mittiva sutta a uno» (p. 34); «non era meglio lassarli sfogari all'operai?» (p. 35); «Restò a taliare all'autista» (p. 46); «aviva la capacità di apparalizzare a chi la taliava» (p. 47); «lassai alla picciotta» (p. 51); «aspittava a qualichiduno» (p. 56).

10) Altri usi di *a* pleonastico: «arrivarici come a un profugo» (p. 13); «lassari Fazio a sulo con Augello» (p. 16); «Pariva a 'na pupa di Barbie» (p. 30); «caminava come all'orco dei cunti» (p. 45); «Era vintina come a Joan, àvuta come a Joan» (p. 47).

11) Ridondanza pronominale nel tipo *a me mi*: «A mia mi piacino le fimmine vere» (p. 30); «a mia accusò mi parse» (p. 34); «al povirazzo pariva che gli stava piglianno un sintòmo» (p. 49).

12) Superlativo espresso mediante raddoppiamento dell'aggettivo: «dai canali del tetto, chini chini di cacate di sorci» (p. 12); «la goletta [...], lenta lenta, accomenzò a sfilargli davanti» (p. 55).

⁵⁴ Il fenomeno, «elevato popolarmente a tratto tipico dell'italiano regionale di Sicilia, è ampiamente adoperato per la resa televisiva della varietà siciliana di italiano. Basti pensare alla famosa battuta *Montalbano sono*» (L. AMENTA, “Italiano di Palermo”, in R. SIMONE [dir.], *Enciclopedia dell'italiano*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011).

13) Impiego della «reduplicazione dei nominali con verbi di movimento, per segnalare che il movimento del soggetto avviene lungo tutta la superficie dell'elemento denotato»⁵⁵: «farisi la solita passiatà molo molo» (p. 26); «tambasiò casa casa» (p. 28); «farisi 'na bella passiatà molo molo» (p. 55).

Colpisce un po' la latitanza nei capitoli esaminati del *che* polivalente; l'unico caso documentabile riguarda uno degli usi meno marcati, quello temporale: «Aspittò il momento che c'era scarso traffico» (p. 44). Ma in generale, nei romanzi di Camilleri il tratto è ben presente⁵⁶.

L'impasto linguistico dei libri di Camilleri, come d'altronde più volte dichiarato da lui stesso, non corrisponde precisamente ad alcun uso reale: se su questo concetto, in generale, non è possibile avere dubbi, appare necessario precisare i termini di una questione su cui spessissimo si fa confusione. In molte recensioni si è parlato di un linguaggio inventato, che si nutrirebbe di parole inesistenti in dialetto, coniate dall'autore. A tale riguardo si può essere molto netti: alla sperimentazione linguistica camilleriana è sostanzialmente estranea la pratica dell'onomaturgia, ciò che costituisce una differenza nettissima rispetto alle più tipiche esperienze novecentesche di espressivismo, in cui invece è fondamentale la coniazione di parole nuove, ottenute in particolare sfruttando le illimitate risorse formative dell'italiano (si pensi a Gadda, Fenoglio e Manganeli, e anche ad autori siciliani come D'Arrigo e Bufalino).

Eventuali termini che paiono privi di riscontro vanno quasi certamente spiegati in altro modo⁵⁷. Si consideri, per fare un esempio concreto, il caso di *calatina* “companionico”, che almeno apparentemente è un sicilianismo di fantasia (non se ne riesce infatti trovare traccia in nessun testo, e tutti i dizionari dialettali lo ignorano). Ad esso è dedicata una delle voci di *Il gioco della mosca*, che comincia ipotizzando una spiegazione etimologica: «Così chiamata forse perché aiutava il pane a “calarsene” giù»⁵⁸. Come sempre in quel libro, si parte da una parola o un'espressione per raccontare un aneddoto curioso; nella fattispecie, si tratta della singolare giustificazione data da un uomo molto bello sposato con «una nana baffuta, sgraziata, imperiosa e manesca», il quale, al suocero che gli rimprovera di avere un'amante, risponde serafico: «Amante? Ma quale amante, quella è la calatina per farmi inghiottire ogni giorno quel tozzo di pane duro che è la figlia vostra».

È molto probabile che Camilleri abbia sentito raccontare quest'episodio da parenti o amici (nella nota introduttiva del libro afferma di aver «raccolto alcune microstorie»)⁵⁹: la parola *calatina*, che verosimilmente non conosce una reale diffusione, sarà stata utilizzata come elemento di lessico familiare. Camilleri verosimilmente si rende conto che non si tratta di un termine di uso comune in dialetto; sarà anche per questo motivo che ne suggerisce l'etimologia. Un altro indizio interessante si trova nella *Stagione della*

⁵⁵ Ivi. Si tratta di un tratto particolarmente riconoscibile della scrittura di Camilleri, che lo usa pressoché ogni volta se ne presti l'occasione. Ad esempio, nel racconto *I duellanti* se ne registrano varie occorrenze a distanza ravvicinata: «vinniva gilati paìsi paìsi e pilaja pilaja»; «annava vinnenno strata strata gelati»; «firriava case case» (A. CAMILLERI, *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 45-46). Un impiego un po' diverso emerge nei seguenti passi: «il vestito era tutto pieghe pieghe» (A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, cit., p. 111); «i vistitini pirtùsa pirtùsa che portava» (A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano* [I ed. 1998], Palermo, Sellerio, 2017, p. 77); in entrambi i casi la reduplicazione ha valore aggettivale: “pieno di pieghe”, “pieni di buchi”.

⁵⁶ Qualche esempio è citato da M. NOVELLI, “L'isola delle voci”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. LXIII.

⁵⁷ È stato affermato persuasivamente che la peculiarità lessicale di Camilleri «non consiste [...] nell'inventare parole quanto nell'estrarle da un prodigioso archivio di memoria» (G. MARCI, “Camilleri e la lingua: ‘Abbunnàzza’ o ‘Abbunnàzia’?”, cit., p. 85).

⁵⁸ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 28 (la cit. successiva a p. 29).

⁵⁹ Ivi, p. 11.

caccia, in cui il termine viene subito spiegato dal narratore: «preparavano la calatina, il companatico per quelli che alla vigna travagliavano»⁶⁰. Per valutare correttamente questo passo è da considerare che il procedimento di chiosare una parola, il quale in una certa fase della scrittura camilleriana (come si vedrà) diviene comune, non è quasi mai attuato nel romanzo in questione⁶¹.

Che le conversazioni e i racconti casalinghi siano una possibile fonte non solo di spunti narrativi, ma anche di parole è affermato in molte occasioni dall'autore. D'altronde, il confine tra lessico familiare e vocabolario dialettale di uso generale non è sempre facilmente tracciabile *a priori*, come prova quest'interessante aneddoto:

Io mi sono trovato a commuovermi come un imbecille due anni fa su una parola. Ma proprio mi stavano spuntando le lacrime. Mia nonna mi chiamava *pizzipituru*, cioè 'discolo, monello'. Io credevo fosse una parola inventata da mia nonna, perché mia madre non mi chiamò mai *pizzipituru*, e neanche mio padre. Scrivendo la *Biografia del figlio cambiato*, mi capitò di leggere una lettera di Pirandello alla sorella Lina, che dice: "Cara sorella *pizzipituru*...". "Madonna!" pensai. Ciò vuol dire che era una parola dell'agrigentino che già ai tempi di mia nonna e di Pirandello stava scomparendo, cominciava con l'essere poco usata. Quindi non era un'invenzione, era adoperata, se Pirandello la usa nello stesso identico significato che mia nonna gli dava nei miei riguardi⁶².

Nella stessa occasione, per la verità, Camilleri rivendica anche la possibilità di creare parole dal nulla:

C'è una componente alla quale io sono stato allevato. E la componente è quella dell'invenzione della parola. [...] Mia nonna mi diceva: "Vammi a prendere il *currupizzu*", parola questa che non esiste in nessuna parte del dialetto. Quindi veniva in mente che un oggetto potesse essere chiamato *currupizzu*. La sintonia perfetta era che io in quel momento capivo che cos'era il *currupizzu* e glielo andavo a prendere. Allora, sono stato educato a una certa creazione delle parole come per gioco⁶³.

È possibile che dragando con pazienza tutta l'opera camilleriana si trovi qualche vocabolo di questo genere. Ma va specificato che, oltre ad essere quantitativamente marginale, si tratterebbe comunque di un fenomeno molto diverso dalla coniazione lessicale intensamente praticata dagli scrittori prima ricordati. Questi ultimi, infatti, non solo non nascondono tale pratica, ma tendono a farla risaltare. Di fronte al gaddiano *pandemonismo* o al manganeliano *tanatoglossa* qualsiasi lettore avrà l'impressione di trovarsi di fronte ad un neologismo, mentre un'eventuale parola del genere di *currupizzu* non verrebbe individuata come invenzione: ai non siciliani nulla suggerirebbe di non

⁶⁰ A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, cit., p. 73.

⁶¹ La parola ritorna a più di vent'anni di distanza in un testo camilleriano, ed è di nuovo accompagnata da una chiosa: «Certe vote, ma rare, il patrone è generoso e offre la calatina, vale a diri l'accompagnamento del pane, che consiste in tanticchia di caponatina o una ciotola di macco, che è 'na farina di favi cotta nell'acqua e arridutta a pastetta» (A. CAMILLERI, *La banda Sacco*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 13).

⁶² In S. FILIPPONI, "Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri", cit., p. 208. Camilleri ritornerà molti anni dopo sull'inventiva linguistica della nonna, che praticava oltre all'onomaturgia la risemantizzazione: infatti non solo «introduceva all'interno di un discorso comprensibile delle parole inventate, in genere dal suono bellissimo, che dovevamo sforzarci di capire», ma a volte «invertiva il significato delle parole e dei verbi», per esempio dicendo «andrò a fornicare» per annunciare la cottura di ingenti quantità di pane «nel grande forno a legna» (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 57; nello stesso testo viene ricordato un dettaglio rivelatore: la nonna amava molto *Alice nel paese delle meraviglie*).

⁶³ S. FILIPPONI, "Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri", cit., p. 208.

crederla uno schietto dialettismo, e gli stessi isolani rimarrebbero perplessi ma sarebbero perlopiù portati a ritenerla un termine raro a loro sconosciuto⁶⁴.

Inoltre, se molte delle neoformazioni dei grandi autori novecenteschi sono ottenute sollecitando le componenti colte della lingua, il tipo di meccanismo creativo a cui fa riferimento Camilleri appartiene alla giocosità popolare. In lui, d'altronde, la sperimentazione linguistica è generata da istanze molto più affettive che cerebrali: la propensione per il dialetto è dovuta appunto al suo essere «sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo, familiare»⁶⁵; un eventuale pseudodialettismo del genere di *currupizzu* rientrerebbe nella pratica di accostare la propria lingua madre con affettuosa dimestichezza. È come se al siciliano Camilleri desse del tu, mentre con l'italiano tendesse a mantenere il lei.

Un altro equivoco ricorrente riguarda la presunta immissione nella prosa camilleriana di numerosi termini provenienti da altri dialetti (si sono chiamati in causa in particolare il romanesco e il napoletano). Alla base di questa valutazione c'è un errore di prospettiva facilmente spiegabile: le parole dialettali, spessissimo, non sono specifiche solo di una singola varietà locale, ma si ritrovano nell'uso di aree anche molto estese. Non è quindi affatto sorprendente che un lettore romano o napoletano ritrovi nei romanzi di Camilleri espressioni che sente quotidianamente nella propria città: ritenere che ciò si spieghi con una commistione di più dialetti, come ha fatto qualche critico⁶⁶, è un'inferenza non corretta. Per fare un solo esempio, si può citare uno dei regionalismi elencati in precedenza, *prescia* “fretta”, che conosce una vastissima diffusione in area centromeridionale⁶⁷.

⁶⁴ Nel racconto *Lulla* un termine di questo tipo è al centro di uno scambio di battute: «“Contami le papuluzze” disse. / “Che sono?” fece Gianni che non aveva mai sentito quella parola. / “Queste” rispose indicandogli le lentiggini» (A. CAMILLERI, *Donne*, cit., p. 112). Si noti che né il personaggio né i lettori hanno modo di capire se la parola è un autentico dialettismo (ciò che appare a prima vista tutt'altro che inverosimile, dato che è formata con un tipico suffisso diminutivo siciliano) o se invece fa parte di un idioletto personale. Quest'ultima è con ogni probabilità l'interpretazione giusta: di *papuluzza* infatti non è possibile trovare alcun riscontro (nei vocabolari siciliani si registra *papula*, coi diminutivi *papulichchia* e *papulidda*, in un significato diverso: “vescica, pustola”).

⁶⁵ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013, p. 5; l'autore aggiunge: «Come diceva Pirandello, la parola del dialetto è la *cosa stessa*, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre la lingua di quella stessa cosa esprime il concetto».

⁶⁶ Cfr. per esempio M. BELPOLITI, “Il contadino che volle farsi re”, *«L'Espresso»*, 19 dicembre 2001.

⁶⁷ Un'eccezione, forse più apparente che reale, è costituita da *parannanza* “grembiule da cucina o da lavoro”, ricorrente nei romanzi camilleriani. Non c'è dubbio che, come indicano tutti i dizionari italiani, si tratti di un vocabolo romanesco; ma il fatto stesso che venga accolto largamente dalla lessicografia in lingua sembra certificarne la diffusione anche al di fuori del parlato capitolino. Per averne una riprova basta lanciare una ricerca su *Google*; si scopre che moltissimi siti di vendita *online* (compresi alcuni dei più noti) hanno le *parannanze* tra gli articoli acquistabili. È quindi ben probabile che Camilleri lo adoperi percependolo non come dialettismo, bensì come parola italiana (quale ormai può considerarsi a tutti gli effetti, così come oggi per *mozzarella* non si parlerebbe di napoletanismo, di là dall'origine). Si noti tra l'altro che *parannanza* compare nel narrato e non nei dialoghi (almeno a quanto sono riuscito a vedere); per esempio: «La musica attaccò e spuntò uno con una parannanza grigia [...]. Subito da darrè il cancello trasirono sei persone con la stessa parannanza» (A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 46); «Stavolta trasì un omone [...] tutto vestito di bianco, una parannanza bianca e un cappello macari isso bianco» (A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 27); «Si fici avanti un altro, vistuto come un giardiniere, con una parannanza lorda che fitiva e con una pala in mano» (A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 89). Un caso diverso è un discorso indiretto libero orientato su Montalbano: «I cochi si portano appresso la loro pirsonali parannanza e il loro cappeddro a tubo? 'Na parannanza capace che s'attrova in qualichi supermircato, ma il cappeddro?» (A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 180).

La natura del *camillerese* o *vigatese* (come a volte viene chiamato)⁶⁸ non va quindi cercata guardando al di fuori del siciliano, ma si può identificare nell'estrema libertà con la quale quel dialetto viene trattato⁶⁹. Nella rivendicazione della polimorfia citata in precedenza, Camilleri rivela due aspetti importanti della propria visione linguistica: la disponibilità a dare spazio a varianti siciliane diverse (quella di Porto Empedocle ha un ruolo dominante ma non esclusivo); l'analoga apertura ad elementi che provengono da differenti strati socioculturali. Entrambe le tendenze non hanno la loro motivazione principale in istanze mimetiche: infatti le alternanze più che essere utilizzate per rendere il diverso modo di esprimersi dei personaggi (ciò che capita solo in certi casi), connotano la lingua della voce narrante. Ciò rende il *vigatese* una lingua diversa da un dialetto filologicamente rappresentato. Che questo turbi qualche lettore siciliano (come si vede dalle numerose ingenuie lagnanze rintracciabili in rete) non stupisce: il purismo dialettale è piuttosto diffuso tra i cultori delle tradizioni locali, che danno spesso prova di un'intransigenza che non sfigura di fronte a quella dell'abate Cesari.

Un terzo asse di variazione lungo il quale Camilleri si muove liberamente è quello diacronico. Infatti, nel suo siciliano convivono forme innovative e altre conservative. Un esperimento estremo è messo in atto nel *Re di Girgenti*: secondo quanto indicato dall'autore, «il protagonista è un contadino dei primi del Settecento che parla il dialetto siciliano dell'epoca»⁷⁰. Va peraltro osservato che è sempre saggio non accettare passivamente le autodescrizioni degli scrittori. È impossibile in questa sede proporre un'analisi della questione (che peraltro andrà lasciata a specialisti di dialettologia siciliana), ma la sensazione che l'arcaicità del linguaggio adottato nel romanzo – data per certa da quasi tutti i recensori – vada almeno in parte ridimensionata è abbastanza forte. Valga intanto come indizio la semplice constatazione che una grandissima quantità di dialettismi coincide con quanto si legge negli altri romanzi, compresi quelli di Montalbano. Comunque, con tutte le cautele appena espresse, è verosimile che tra i molti termini presenti nel *Re* che non fanno parte del 'vocabolario di base' camilleriano una certa quota sia costituita da forme desuete. In particolare, un confronto con l'opera di Giuseppe Meli rivelerebbe con molta probabilità un buon numero di consonanze.

Ma anche negli altri romanzi storici e persino in quelli gialli è possibile che siano ospitate parole o varianti che testimoniano di un passato della lingua che l'autore non è disposto a lasciar cadere nel dimenticatoio⁷¹. Non c'è dubbio che tener viva la memoria, soprattutto di ambienti, tipi umani, usanze che appartengono non alla grande storia ma alla quotidianità delle persone comuni sia uno dei moventi principali della scrittura di un autore che ha tra i suoi numi tutelari Alessandro Manzoni⁷². L'arte della memoria, che è costitutiva delle persone che non vogliono viver come bruti, va esercitata con particolare impegno e dedizione nel campo del linguaggio⁷³.

⁶⁸ Appare preferibile la seconda denominazione, usata dallo stesso autore (cfr. A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 77), che meglio dà conto del legame strettissimo tra il mondo rappresentato nei romanzi di Camilleri e la lingua che in quel mondo si parla.

⁶⁹ Di «dialetto reale e reinventato dall'esuberante estrosità verbale dell'autore», per cui è lecito coniare il neologismo *idialeto*, parla V. COLETTI, "Arrigalannu un sognu", «L'indice», 18.12 (2001), p. 10; questo giudizio, formulato a proposito del *Re di Girgenti*, si può estendere alle altre opere camilleriane.

⁷⁰ In G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 234.

⁷¹ Un testo che varrebbe la pena di analizzare in questa chiave è il primo romanzo della 'trilogia fantastica': *Maruzza Musumeci* (cfr. G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 411, che parla di «termini del tutto desueti»).

⁷² «Come storico, che dà forma narrativa alle sue indagini, frequenta gli anfratti poco cartografati della storiografia: i tanti hic sunt leones della carta d'identità della nazione» (S. S. NIGRO, *Prefazione*, in ID. [a cura di], *Gran teatro Camilleri*, cit., p. 11). Sui debiti manzoniani contratti nel *Re* cfr. E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Camilleri", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 111-137.

⁷³ Cfr. R. SOTTILE, "A caccia di 'autoctonismi' nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come 'accianza' di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate", cit. Di «amore per un mondo che sta

Un ultimo fattore da tenere presente è l'importanza che per Camilleri ha il livello fonico-ritmico della prosa. La scelta di una determinata forma può essere motivata semplicemente dal fatto che attraverso di essa, in uno specifico giro di frase, si ottiene un risultato più convincente da questo punto di vista. In molte occasioni l'autore ha sottolineato che le sue pagine rendono al meglio se lette ad alta voce; i dialoghi, in particolare, devono funzionare come se li si ascoltasse a teatro o al cinema⁷⁴.

All'estrema variabilità degli elementi dialettali impiegati si deve aggiungere naturalmente il fatto che la componente siciliana è sempre – anche se in modi e misure diversi da opera ad opera – contaminata con quella italiana⁷⁵. Che nel parlato di una stessa persona convivano elementi appartenenti a codici diversi è un fenomeno a tutt'oggi comune in buona parte d'Italia (Sicilia compresa); ma il modo in cui ciò avviene tanto nei dialoghi quanto nel narrato dei romanzi di Camilleri non sembra riprodurre concretamente usi reali. In particolare non è di fatto rappresentato lo strato linguistico di gran lunga più diffuso in larghe fasce della popolazione, vale a dire l'italiano regionale. Se fossero rese con intenzione mimetiche, le battute di Montalbano e Fazio sarebbero molto diverse da quelle del *Cuoco dell'Alcyon* citate in precedenza: fonetica e morfologia sarebbero ben più 'regolari', e la sicilianità sarebbe limitata a lessico, fraseologia e ordine delle parole (e anche in questi campi i regionalismi sarebbero presenti in misura molto minore).

È evidente – ma forse giova ripeterlo, visti tanti interventi critici – che le ragioni della scrittura letteraria seguono logiche loro proprie, che nulla hanno a che vedere con la naturalità linguistica⁷⁶. In particolare, per la narrativa che si propone di rendere il tono dell'oralità, le difficoltà sono molto grandi (ciò di cui, come s'è visto, Camilleri è ben consapevole). In realtà, la trasposizione diretta del parlato non è praticabile, dato che «Un testo orale rigorosamente trascritto suonerebbe assolutamente illeggibile e in molti casi

scomparendo sopraffatto dall'avanzare di una modernità omologatrice» parla B. PORCELLI, “‘Un filo di fumo’. Romanzo siciliano di Andrea Camilleri”, «Italianistica», 17.1 (1998), p. 103; mentre l'impegno di «restauratore di vocaboli usciti dagli usi pubblici e privati» è sottolineato da G. MARCI, “Camilleri e la lingua: ‘Abbunnanza’ o ‘Abbunnanzia’?”, cit., p. 87. Un bell'esempio di parola della tradizione popolare che rischia di andare perduta è *dragunara* («quella specie di procella che formasi in un turbine a foggia di colonna dal mare fino alle nuvole»: G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889, vol. III, p. 79); in “I quattro Natali di Tridicino” la lotta contro la *dragunara* (che si può sconfiggere solo tagliandola mentre si recita uno scongiuro) è narrata riprendendo le leggende dei pescatori, a suo tempo documentate da Pitrè e da altri studiosi del folklore siciliano.

⁷⁴ «Scrivo una pagina, la correggo, la rifaccio, a un certo punto la considero definitiva. In quel momento me la leggo a voce alta. Chiudo bene la porta, per evitare di essere ritenuto pazzo, e me la rileggo, ma non una volta sola: due volte, tre. Cerco di sentire – e in questo la lunga esperienza di regista teatrale evidentemente mi aiuta – soprattutto il ritmo» (la dichiarazione è riportata da M. NOVELLI, “L'isola delle voci”, cit., p. LXIX).

⁷⁵ L'operazione concreta di mescolazione – verrebbe da parlare di fusione alchemica, dato che il risultato apparentemente naturale è frutto di una complessa sperimentazione *in corpore vili* – è così descritta dall'autore: «Non si tratta di incastonare parole in dialetto all'interno di frasi strutturalmente italiane, quanto piuttosto di seguire il flusso di un suono, componendo una sorta di partitura che invece delle note adopera il suono delle parole. Per arrivare ad un impasto unico, dove non si riconosce più il lavoro strutturale che c'è dietro. Il risultato deve avere la consistenza della farina lievitata e pronta a diventare pane» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 77).

⁷⁶ Per questo motivo non colgono nel segno le volenterose analisi di M. CERRATO, *L'alzata di ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2012: l'applicazione ai testi letterari di categorie di una disciplina nata a tutt'altro scopo come la sociolinguistica può avere senso solo a patto di abbandonare ogni rigidità interpretativa, evitando quindi di cercare corrispondenze esatte tra le lingue che realmente si parlano e le loro rappresentazioni all'interno di romanzi. Nonostante questo limite metodologico, peraltro, nel libro vengono prodotti parecchi dati utili.

incomprensibile»; mentre un obiettivo perseguibile è creare «un effetto di oralità»⁷⁷, il che senza dubbio è raggiunto nelle pagine camilleriane. Di fronte ad esse, la maggior parte dei lettori ha la sensazione di ascoltare una verosimile riproduzione del parlato siciliano. D'altronde, chiunque è disposto a riconoscere la vitalità dei dialoghi dei *Promessi sposi*, anche se Renzo e Lucia parlano nel fiorentino colto di primo Ottocento e non – come in astratto dovrebbe essere – in un dialetto lombardo secentesco.

Si potrebbe dire, in definitiva, che il rapporto tra il *vigatese* e il siciliano è lo stesso che intercorre tra le città di Vigata e Montelusa e quelle di Porto Empedocle e Agrigento. Le prime non esistono se non sulla carta, ma ciò non toglie che siano efficaci doppi delle seconde⁷⁸.

Il fatto che la presenza del dialetto nei romanzi di Camilleri, in particolare da un certo punto in poi, sia estremamente pervasiva (nessun narratore contemporaneo se ne serve con altrettanta larghezza) rende inevitabile domandarsi come sia possibile che quei libri conoscano un successo straordinario, *a priori* certamente imprevedibile. La spiegazione di questo fenomeno va individuata tanto nella relativa vicinanza che il siciliano mantiene con l'italiano⁷⁹, quanto in una precisa strategia messa in atto dall'autore per avvicinare i lettori ad elementi linguistici che di partenza sono loro del tutto estranei; tale strategia è particolarmente evidente nei romanzi di Montalbano, com'è naturale. Ripercorrendo l'intero ciclo ci si rende conto che è stato condotto un percorso di accompagnamento, reso possibile soprattutto dalla fedeltà che moltissimi cultori del commissario di Vigata hanno dimostrato nel tempo⁸⁰.

Si possono indicare diverse soluzioni adottate a questo scopo da Camilleri. Un primo espediente, attuato molto intensamente nei primi romanzi, consiste nel far seguire un termine siciliano certamente ignoto alla larghissima maggioranza dei lettori da un'espressione equivalente in italiano⁸¹. Si tratta di un procedimento giudicato con severità dallo stesso autore, che evidentemente si è risolto ad adottarlo considerandolo necessario⁸². Perlopiù ci si limita semplicemente ad affiancare i due elementi, ma in qualche caso si può avere una vera e propria chiosa. Ecco ad esempio come – a poca distanza nello stesso testo – la voce narrante si ferma a spiegare ai lettori una parola che appartiene al vocabolario di Montalbano: «“Ora mi metto a tambasiare” pensò appena arrivato a casa. Tambasiare era un verbo che gli piaceva, significava mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili»; «Si voleva

⁷⁷ E. SANGUINETI, “Cannibali e no”, in N. BALESTRINI, R. BARILLI (a cura di), *Narrative invaders!*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p. 126.

⁷⁸ Come è stato scritto icasticamente, «quella lingua d'invenzione» è «la parlata felicemente viva e fluente nel mondo strutturato di Vigata e nelle sue ordinarie recite all'improvviso: senza copioni e senza palchi» (S. S. NIGRO, *Prefazione*, cit., p. 11).

⁷⁹ Ad avvalorare questa lettura è stato notato che «Nel teatro di Martoglio sono frequenti le scene in cui personaggi parlanti le due varietà [siciliana e toscana] dialogano senza difficoltà e senza l'ausilio di traduzioni» (F. LO PIPARO, “La lunga durata della lingua di Camilleri”, cit., p. 35). Indubbiamente un'operazione come quella di Camilleri non sarebbe possibile, poniamo, a partire dal dialetto bergamasco.

⁸⁰ Sulle tecniche usate dall'autore per facilitare la comprensione della sua prosa si sono soffermati quasi tutti gli studiosi che ne hanno affrontato l'opera dal punto di vista formale. Il contributo più importante in materia è di M. ARCANGELI, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 203-232.

⁸¹ Per un'analisi di questo procedimento, fondata su di una ricca esemplificazione, cfr. J. VIZMULLER-ZOCCO, “I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica”, «Italia», 87.1 (2010), pp. 115-130.

⁸² «Annacquare il dialetto spiegandolo contestualmente in lingua, certe volte, moltissime, soprattutto agli inizi, mi è pesato troppo» (in G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 85).

accuttufare. Altro verbo che gli piaceva, significava tanto essere preso a legnate quanto allontanarsi dal consorzio civile»⁸³.

L'obiettivo per così dire didattico è perseguito con tale impegno da produrre spesso questo genere di ritraduzioni anche all'interno di battute pronunciate da personaggi, per la verità in modo piuttosto antirealistico. Esempi di questo tipo si rintracciano facilmente, ad esempio, nel *Ladro di merendine*⁸⁴: «Vivo con mia figlia Luigina che è schetta, non è maritata» (p. 26); «Certe volte mi spercia, mi viene il capriccio» (p. 32); «io non sono strucciolèra, una che passa il tempo a taliàre quello che fanno gli altri» (p. 60); «Non voleva che m'amiscassi, m'intrometessi in cose che, secondo lui, non mi riguardano» (p. 61); «non babbio, non scherzo» (p. 85); «La quistione la fa chi ha qualichicosa d'ammucciare, da nascondere» (p. 129); «Tu hai detto una serie di farfantarie, di falsità» (p. 148); «Ha fatto una trusciteddra, un fagottino, e s'è messa a bordo» (p. 159); «Sono stato arrestato, sissignore, perché un garruso, un cornuto, mi volle male e mi denunciò» (p. 164); «Voi volete cunzumarmi! Volete rovinarmi!» (p. 166); «che non avrei avuto camurrè, rotture di coglioni» (p. 167); «Questa facenna mi comincia a fetiri, a puzzare» (p. 168); «ce l'avete una telecamera nica, piccola, che non fa rumore?» (p. 177); «lui avrebbe provato a mettere tutto a posto, a tacimaci, sottobanco» (p. 196); «La stessa frase la diceva mio nonno ch'era viddrano, contadino, ma lui, non essendo Mussolini, si riferiva solamente allo scecco, all'asino» (p. 211)⁸⁵.

Meno frequente è il meccanismo, senza dubbio più verosimile, che prevede la riformulazione da parte di un personaggio di un'espressione che ha messo in difficoltà un interlocutore non isolano⁸⁶, come in questo passo:

«Arrivato al portone della casa di questi, apprende, con stupore e inquietudine, che qualcun altro l'aveva preceduto. Allora s'appagna».

«Prego?»

«Si spaventa, non capisce più niente»⁸⁷.

Che tali procedimenti di traduzione immediata abbiano lo scopo di favorire l'impraticarsi dei lettori col siciliano è dimostrato dal fatto che da un certo punto in poi essi vengono quasi completamente abbandonati: evidentemente una volta che lo stadio di apprendimento si può ritenere avanzato non sono più necessari. Eventuali eccezioni riguardano solo termini che è facile supporre esulino dalla competenza persino dei lettori siciliani (appartenendo probabilmente a quella tipologia di rarità descritta in precedenza). Ecco un esempio in cui un sostantivo viene non solo ritradotto, ma interpretato per via etimologica:

⁸³ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 150-151. I due verbi in questione hanno poi avuto destino diverso nei libri successivi: *tambasiare* si può considerare come uno dei più tipici sicilianismi camilleriani, mentre *accuttufare* non ha conosciuto la stessa fortuna.

⁸⁴ Tutte le citazioni da A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

⁸⁵ Occasionalmente un termine siciliano può seguire il sinonimo italiano: «mai una voce maligna, una filàma» (A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano*, cit., p. 98). Interessante un passo di uno dei romanzi fantastici in cui un vocabolo italiano viene ritradotto in siciliano adottando il punto di vista di chi, avendolo ascoltato in lingua, lo riporta alla propria competenza di dialettologo: «S'arricordò che alle scole limentari 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'adrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta» (A. CAMILLERI, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 128-129).

⁸⁶ Tale meccanismo è definito efficacemente «glossa interdialogica» da S. GUERRIERO, «Tracce di parlato nella narrativa contemporanea. Lo strano caso di Andrea Camilleri», in M. DARDANO, A. PELO, A. STEFINLONGO (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Atti del Colloquio internazionale di studi, Roma, 5-6 febbraio 1999, Roma, Aracne, 2001, p. 223.

⁸⁷ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 216.

Cchiù che essiri un muratori di quelli che fanno case, Cecè era un rattidraru solitario, vali a diri che viniva chiamato dalla famiglie per travagliuzzi di picca conto, detti appunto ratteddri, come rimittiri di prescia a posto un canali del tetto che il vento aviva spostato e ora lassava passare l'acqua o sostituirli un pezzo di 'ntonaco caduto o dari 'na ripassata di bianco a 'na cammara⁸⁸.

Un caso a sé è quello del romanzo *La rizzagliata*. Il lettore rimane nel dubbio di cosa indichi il sostantivo usato nel titolo fino alla pagina finale, in cui si ha la spiegazione: si tratta di un tipo di pesca praticato con una rete circolare aperta, chiamata appunto *rizzaglio*, che viene calata dall'alto e si richiude catturando i pesci. Arrivato allo scioglimento, chiunque è in grado di capire il significato allegorico della descrizione della *rizzagliata*, che di fatto compendia tutte le vicende che si sono dipanate nel libro. L'adozione di un titolo indecifrabile, ovviamente, fa parte di una tecnica di ricerca della *suspense*, ma risponderà anche alla «grammatica del non detto»⁸⁹ su cui il romanzo – non sorprendentemente, visto che vi è tematizzata la mafia – si basa: come i pesci non percepiscono la presenza della rete fino a che essa non si richiude intorno a loro, così i molti personaggi che si muovono sulla scena non si rendono conto di agire sotto il controllo di forze occulte.

Gli altri stratagemmi sono più nascosti, consistendo non nell'inserimento di elementi testuali espliciti, ma nell'accorta distribuzione dei sicilianismi. Camilleri si affida in particolare al solido principio del *repetita iuvant*: molte parole dialettali, grazie alla loro alta ricorsività nei suoi romanzi sono divenute familiari ai lettori. I sicilianismi lessicali che si sono segnalati in precedenza hanno avuto tale trattamento⁹⁰.

Un accorgimento per facilitare l'assimilazione di parole originariamente sconosciute prevede il loro inserimento in un contesto che ne renda intuibile il significato, o almeno il campo semantico di appartenenza. Come esempio si può prendere il primo sicilianismo lessicale che compare nella *Forma dell'acqua* (nel brano citato in precedenza), considerando la frase in cui si trova: «una nuvolaglia bassa e densa cummigliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione». È facile immaginare che a tutti i lettori non siciliani sia sconosciuto il verbo *cummigliare*; ma il suo significato risulta chiarissimo grazie al soggetto («una nuvolaglia») e all'oggetto («il cielo»), ed è poi ulteriormente illustrato dal paragone successivo: può essere solo «coprire, nascondere».

In qualche caso, il contesto 'facilitante' è costituito da una sequenza di termini chiaramente appartenenti allo stesso campo semantico, per cui è sufficiente che uno di essi sia noto per dare un'idea bastevolmente precisa anche degli altri. È il caso del seguente passo, preso dal *Birraio di Preston*: «Darrè la casetta, il recinto era stipato di bummola, bummoliddri, quartare, quartareddre, cocò, giarre, giarritteddre, graste, tannùra, cabala»⁹¹. Di tutti i termini qui elencati, si può presumere che il lettore non

⁸⁸ A. CAMILLERI, *La regina di Pomerania*, cit., p. 45.

⁸⁹ D. LANFRANCA, «Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri», in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani 2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, p. 46.

⁹⁰ Dati puntuali preziosi per inquadrare il fenomeno sono offerti da R. SOTTILE, «La lingua 'inventata' di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale», «Dialoghi mediterranei», 40 (2019), <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/>> [ultimo accesso 3 gennaio 2020].

⁹¹ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 178. Il passo è meticolosamente analizzato da G. SULIS, «Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri», in C. BERGER, A. CAPRA, J. NIMIS (a cura di), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Toulouse, Cirillis, 2007, pp. 220-222. La propensione camilleriana per gli «elenchi sinonimici» è stata documentata per tempo da J. VIZMULLER-ZOCCO, *Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, <http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml>, dicembre 1999 [ultimo accesso 22 dicembre 2019]. Mi limito ad aggiungere un

siciliano si faccia guidare da *giarre*, in cui riconoscerà una variante formale di un sostantivo relativamente comune in italiano, noto tra l'altro perché utilizzato come titolo da Pirandello⁹². Gli altri nomi designeranno anch'essi recipienti di terracotta: il fatto che chi legge non ne saprebbe indicare formato e capienza non toglie che possa cogliere il senso generale del passo⁹³.

Un'ultima strategia consiste in un fenomeno già descritto in precedenza: l'impiego via via più intenso di sicilianismi fonomorfolgici, o di forme ibride siculo-italiane. È evidente che in questo modo si può saturare la pagina di dialettismi senza che ciò comporti un reale sforzo interpretativo da parte dei lettori: va considerato non solo che le forme in questione per lo più non si distanziano in misura eccessiva dalle corrispettive italiane, ma anche che esse presentano una sostanziale regolarità che ne facilita la ritraduzione (non è difficile abituarsi a trovare sistematicamente *i* e *u* in luogo di *e* e *o*, *-ddr-* e *-nn-* in luogo di *-ll-* e *-nd-*, e così via)⁹⁴.

Non c'è dubbio che la sfida immaginata da Camilleri sia stata pienamente vinta. Lo testimoniano non solo gli ottimi riscontri ottenuti da tutti i suoi libri, ma anche un fenomeno che non ha paralleli nella letteratura italiana contemporanea: la penetrazione nel parlato comune di parecchie parole provenienti da una scrittura romanzesca (naturalmente ciò è reso possibile soprattutto grazie al tramite decisivo della televisione, che ha fatto conoscere certi elementi del lessico vigatese anche ad un gran numero di non lettori). Tra i molti cultori alcuni dei più ricorrenti vocaboli, che a pieno titolo si possono chiamare *camillerismi*, sono diventati parte di una sorta di lessico familiare allargato.

Una consacrazione di tale impatto sulla lingua italiana è stata data dal *GRADIT* diretto da Tullio De Mauro (notoriamente estimatore di Camilleri), soprattutto nell'ultimo aggiornamento, uscito nel 2007, che registra un buon numero di parole sulla scorta di un'attestazione rintracciata nella *Stagione della caccia* (solo in pochi casi si fa ricorso ad un altro testo)⁹⁵.

bell'esempio di enumerazione di «jochi nasciuti dalla fantasia infinita dei picciliddri»: «E poi c'erano il firrialòro, la marreddra, lo scupittuni, il mataccino, i caseddri, la trottula, i palisi, le paddruzze, la fiunna» (A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 142-143). La presenza degli accumuli verbali, è opportuno ricordare, costituisce un ingrediente tipicissimo delle scritture espressiviste.

⁹² Si tratta quindi di una di quelle parole proprie allo stesso tempo del dialetto e dell'italiano letterario che l'autore usava per «trarre in inganno i severi dispensatori di torture che nella sua giovinezza volevano obbligare gli studenti a parlare italiano e li punivano, con il gioco dell'“accipe”, quando usavano il siciliano. A quella imposizione Camilleri reagiva pronunciando parole “che parevano siciliane”, come “giara” o “sfasciare” e, quando il prete del convitto vescovile di Agrigento, dove studiava, intendeva per questo punirlo, lo bloccava dicendo: “E no, mi dispiace monsignore padre. È parola italiana, italianissima. Sembra siciliana, ma la parola è italiana. Vada a guardare nel vocabolario”» (G. MARCI, “Indicizzare l'opera di Andrea Camilleri: un esercizio filologico, linguistico e letterario”, in V. SZÖKE [a cura di], *Quaderni camilleriani 5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, p. 105).

⁹³ Non è fuori luogo affermare addirittura che «non capire qualche parola – provare a immaginarne il significato, individuarlo qualche pagina dopo – “fa parte del gioco” che appassiona il lettore di Camilleri» (G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2005, p. 137). Alla fascinazione esercitata dalle lingue che non si conoscono non è immune lo stesso autore: «In un'intervista rilasciata a RaiLibro [...], Camilleri descrive l'esperienza di aver assistito a uno spettacolo teatrale in ebraico di cui non capiva praticamente nulla, ma in cui, forse proprio perché le non capiva, era affascinato dalle parole, che dopo aver sentito diverse volte perché sapientemente ripetute, iniziavano anche ad avere “un senso”. È stato in quel momento, aggiunge lo scrittore, che ha pensato che era possibile giocare con la lingua e osare usando il dialetto siciliano nei suoi libri e sfruttando la sua sonorità» (E. SANTORO, “Italiano, dialetto e altro: la lingua di Andrea Camilleri”, «Mosaico italiano», 7.64 [2019], p. 34)

⁹⁴ Per una lettura in questa chiave di un passo della *Rivoluzione della luna* cfr. L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., p. 192-193.

⁹⁵ Si elencano di seguito le parole in questione, facilmente estraibili dalle versione informatica del dizionario (T. DE MAURO [dir.], *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007; indico il significato di quelle che non sono state citate sopra): *nivuro*, *palico* “stecchino” o fig. “persona o cosa di

Il fatto di aver preso come fonte privilegiata un unico romanzo, appartenente oltre tutto alla fase in cui i sicilianismi venivano adoperati con misura dall'autore, fa sì che manchino parecchi dei camillerismi più noti (da *cabasisi* a *camurria*, da *cataminarsi* a *taliare*), e che viceversa siano inseriti termini che non sono davvero entrati nel linguaggio comune. Ma quello che conta, dal punto di vista dell'analisi del fenomeno, è in sé la scelta di dare spazio a parole dialettali (o semidialettali) unicamente sulla scorta del fatto che compaiono nei romanzi di Camilleri⁹⁶.

Questo *excursus* sull'uso del siciliano offre solo alcune coordinate di base sperabilmente utili per orientarsi in una questione che si presta a studi ben più approfonditi. Inoltre, affronta un aspetto parziale, seppur fondamentale, della scrittura camilleriana. Nel prossimo paragrafo verranno analizzate componenti presenti in comparti della produzione dell'autore che guardano ad altri serbatoi linguistici.

3. Oltre il siciliano

Sporadicamente nei romanzi di Camilleri la comparsa di personaggi di varia provenienza può comportare l'inserimento nella pagina di battute in dialetti diversi dal siciliano. Si tratta per solito di elementi che esauriscono la loro funzione nell'immediato, non arrivando a fare sistema⁹⁷. L'opera che presenta il numero maggiore di inserti dialettali all'altro è sicuramente *Il birraio di Preston*, non a caso un romanzo basato sulla disseminazione dei punti di vista e delle voci⁹⁸. Nei vari capitoli, infatti, si assume la prospettiva di personaggi diversi, ognuno dei quali ha una sua mentalità e un suo modo di esprimersi. Le varietà linguistiche adoperate, insieme naturalmente al siciliano, sono il

poco conto, nullità”, *pampinella* “posizione degli occhi socchiusi con le palpebre che sbattono per la stanchezza”, *patangelo* “vantaggio acquisito sull'avversario”, *pattiare* “contrattare, mercanteggiare”, *petrosino* “prezzemolo”, *scantuso*, *sciauro*, *spardare* “sprecare, perdere”, *spino* “voglia, desiderio”, *stimpagnare* “sturare, sgorgare”, *stracangiare*, *strammare*, *timbulata*, *troffa* “cespuglio”, *tumazzo*. Da *Un filo di fumo* vengono prese le seguenti voci: *bummolo*, *scanto*, *spiare*; da *Il cane di terracotta*: *pizzino*; da *Un mese con Montalbano*: *babbiare*. Inoltre, attraverso l'attestazione nel *Filo di fumo* il GRADIT data al 1980 il sostantivo *minchiata*, già registrato nella prima edizione del dizionario (uscita nel 1999) con l'indicazione generica «sec. XX».

⁹⁶ Appare indicativo il confronto col trattamento riservato nel GRADIT ai romaneschismi del *Pasticciaccio*; sono solo quattro quelli registrati a partire dall'attestazione gaddiana: *pennichella* “riposino”, *scoparo* “venditore di scope”, *strugnocolo* “bitorzolo” (si tratta peraltro con ogni probabilità di una parola fantasma nata da un banale refuso: in romanesco la forma è inusitata, mentre esiste *sbrugnocolo*: cfr. L. MATT, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. *Glossario romanesco*, Roma, Aracne, 2012, p. 159; nella più recente edizione del romanzo viene messo a testo *sbrugnocolo*: cfr. C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. PINOTTI, Milano, Adelphi, 2018, p. 165), *vassallata* “briconata”. Molte altre parole romanesche del *Pasticciaccio* sono presenti nel dizionario, ma sulla scorta di attestazioni precedenti.

⁹⁷ L'esito forse più convincente è rappresentato da due discorsi di un vescovo dai modi bruschi pronunciati in una mescolanza di italiano e romanesco riprodotta in maniera pressoché perfetta (a parte un incongruo *jornata*, verosimile nel dialetto ‘di prima fase’, ma non ai primi del Novecento dell'ambientazione), facendo ricorso anche a voci non ovvie come il belliano *scaccarcione* “vigliacco”: cfr. A. CAMILLERI, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 81-82, 184-186.

⁹⁸ Porcelli ha suggerito di considerare *Se una notte di inverno un viaggiatore* come «imprescindibile ipotesto» del *Birraio* (B. PORCELLI, “Due capitoli per Andrea Camilleri”, «Italianistica», 28.2 [1999], p. 217). Più in generale è stato proposto un accostamento alla narrativa postmoderna (alla quale d'altronde l'ultimo romanzo di Calvino appartiene a pieno titolo), sulla base di alcune caratteristiche: «Citazionismo, polifonia, dialogismo intertestuale, ibridazione dei codici» (S. ZANGRANDI, “L'ironia intertestuale in ‘Il birraio di Preston’ di Andrea Camilleri”, in A.M. MORACE, A. GIANNANTI [a cura di], *La letteratura della letteratura*, Pisa, ETS, 2016, p. 1190).

romanesco, il fiorentino, il piemontese, il milanese: oltre che nel dialogato, esse possono essere impiegate nel narrato, attraverso il discorso indiretto libero⁹⁹.

Come nelle commedie cinquecentesche, il contatto tra linguaggi diversi può innescare passaggi comici, laddove le difficoltà di comprensione reciproca dei personaggi diano luogo ad equivoci. Si legga il passo seguente, in cui si gioca sull'interpretazione della parola siciliana *comerdione* "aquilone"¹⁰⁰, che in un primo momento lascia interdetto un fiorentino:

«Siamo alle porte hoi sassi, 'arissimo».
 «Non capisco, Eccellenza».
 «È un modo di dire delle mie parti. Vuol signifi'are che oramai c'è pohissimo tempo. Doman l'altro, anzi fra tre giorni, l'opera va in scena. E io sono molto preoccupato».
 Si abbandonarono a una pausa, taliandosi occhio nell'occhio.
 «Io, da nicareddro, giocavo coi comerdioni» fece lento lento, rompendo il silenzio, Emanuele Ferraguto.
 «Ah, sì?» disse tanticchia disgustato il prefetto che s'immaginò i comerdioni come una specie di ragni pelosi e viscidici ai quali il bambino Ferraguto strappava le zampe una ad una.
 «Sì» continuò Ferraguto. «Come li chiamate dalle parti vostre quei giochi che i picciliddri si fabbricano...».
 «L'è un trastullo?» l'interruppe il prefetto visibilmente sollevato.
 «Sissignore. Si piglia un foglio di carta colorata, lo si taglia a forma, vi si incollano due stecche di canna con colla di farina... poi si mandano in aria attaccati a una cordicella».
 «Ho capito! I cervi volanti! Gli aquiloni!» esclamò Sua Eccellenza¹⁰¹.

Nella resa dei vari dialetti Camilleri certamente non persegue intenti di ricostruzione filologica. In particolare, il vernacolo fiorentino è senza dubbio «contrassegnato in eccesso»¹⁰²: basti notare che il tratto più vistoso, la cosiddetta gorgia (vale a dire l'aspirazione o perfino il dileguo delle consonanti occlusive), viene superesteso anche in posizione iniziale di frase, o comunque dopo pausa, mentre nella realtà si manifesta solo in posizione intervocalica.

La sensazione è che nel romanzo l'iper caratterizzazione linguistica non sia un incidente di percorso, ma una scelta consapevole; lo dimostra in particolare il caricaturale italiano di un personaggio tedesco, nella cui riproduzione si nota tra l'altro l'uso della lettera *k*, che non ha alcuna funzione fonetica, ma serve evidentemente ad evocare in maniera volutamente stereotipica la 'tedeschità':

«Io essere e sono ingegnere Hoffer [...]. Ho kvi makinario di me inventato che speghne foco. Lei aiuta me?». [...]
 «Pene. Lei fa fare katena di omini da kvi a mare con tanti secchi. Loro pighlia acva di mare e mettono dentro makinario. Makinario pisogno sempre acva nova»¹⁰³.

⁹⁹ Per un'analisi linguistica del romanzo, che dà conto di tutte le componenti in gioco, cfr. F. FRANCESCHINI, "Il teatrino delle lingue nel 'Birraio di Preston' e la sua percezione tra gli studenti universitari (con una finestra sulla 'gorgia europea')", «Linguistica e letteratura», 27 (2003), pp. 191-218.

¹⁰⁰ L'aquilone, chiamato stavolta *comerdia*, sarà protagonista di una pagina intensa nel finale del *Re di Girgenti*, a proposito della quale si è parlato giustamente di «un inno alla fantasia e alla libertà di narrare» (V. COLETTI, "Arrigalannu un sognu", cit.).

¹⁰¹ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 41.

¹⁰² R. LIBRANDI, "Nuovi plurilinguismi nella narrativa meridionale?", in P. DEL PUENTE (a cura di), *Dialetti: per parlare e parlarne*, Atti del I Convegno internazionale di Dialettologia, Potenza-Matera, 30-31 ottobre 2008, Potenza, Ermes, 2010, p. 86.

¹⁰³ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 65; si tratta di «una sorta di "todesco" da commedia dell'arte» (B. PORCELLI, "Due capitoli per Andrea Camilleri", cit., p. 218).

Il tema del *Birraio di Preston* è una rappresentazione teatrale, quella dell'omonima opera di Luigi Ricci; alcune soluzioni messe in atto nel romanzo sembrano evocare proprio il genere operistico. Le *dramatis personae* che si succedono sulla scena, coerentemente, appaiono delineate allo scopo di dar vita non ad una resa verosimile, ma alla fissazione di caratteri facilmente riconoscibili nella loro tipicità. È quindi molto probabile che anche nel mettere sulla carta le battute dialettali Camilleri abbia puntato ad evocare la raffigurazione un po' sovraccarica tipica della librettistica italiana, in cui i personaggi per solito non rappresentano individualità, ma campioni ideali. Ognuno deve essere esattamente come il pubblico si aspetta che sia: anche gli eccessi di tipizzazione linguistica possono servire a raggiungere questo scopo.

Un caso diverso, e maggiormente complesso, è quello della *Mossa del cavallo*, in cui la compresenza di due dialetti (oltre al siciliano compare il genovese) è un elemento essenziale della rappresentazione profonda di una psicologia. Forse come in nessun altro suo romanzo Camilleri vuole mostrare qui esplicitamente che il linguaggio è molto più di un mezzo di comunicazione: legato strettamente alla mentalità, agli usi e ai costumi, esso risiede nelle zone più intime dell'identità¹⁰⁴.

Il protagonista, il ragioniere Giovanni Bovara, è «un siciliano che parla genovese», come nota dispregiativamente un altro personaggio: nato a Vigata, è cresciuto a Genova, dove ha «quasi del tutto dimenticato»¹⁰⁵ il dialetto delle sue origini. Tornato in Sicilia, dove deve assumere la delicata funzione di ispettore capo dei mulini, vive la sua alterità linguistica e psicologica con disagio e fastidio. A volte addirittura non capisce ciò che gli viene detto:

«Lo sa che il signor questore un grandissimo liscebusso mi fece?».

«Non ho capito quello che le ha fatto il questore. Comunque, la faccenda mi riguarda?»¹⁰⁶.

Soprattutto Bovara ha difficoltà ad interpretare codici di comportamento troppo estranei al suo modo di vedere il mondo. In questo quadro, il dialetto della sua città di adozione, in cui pensa e sogna (e che viene reso attraverso il discorso indiretto libero), costituisce un rifugio, una protezione da quello che gli appare come un mondo imperscrutabile e minaccioso. Ma giunto ad un momento critico (essendo accusato ingiustamente di un delitto) può trovare una soluzione solo «da dentro la ritrovata dimora linguistica e antropologica»¹⁰⁷. L'espedito grazie al quale vince la partita contro chi ha cercato di rovinarlo è possibile solo dopo aver accettato le regole del gioco dei suoi avversari. La «mossa del cavallo» consiste nell'assumere un comportamento del tutto inaspettato: la falsa testimonianza che gli permette di scagionarsi deve essere espressa in siciliano, perché il genovese è per Bovara la lingua della razionalità e del dovere, mentre il dialetto di Vigata è il veicolo perfetto per quell'arte della dissimulazione che è necessaria per dare scacco matto¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Si può affermare che nel romanzo «la riflessione sul potere del linguaggio, del codice espressivo, entra nell'intreccio» (S. LONGHITANO, «Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri», in M. LAMBERTI, F. BIZZONI [a cura di], *La Italia del Siglo XX. IV jornadas internacionales de estudios italianos*, s.l., Facultad de Filosofia y Letras – Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 2001, p. 341; colgo l'occasione per segnalare all'attenzione degli studiosi questo valido lavoro, molto poco noto a causa certamente della sede periferica in cui è uscito).

¹⁰⁵ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 20.

¹⁰⁶ Ivi, p. 33.

¹⁰⁷ S. S. NIGRO, risvolto di copertina, in A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017.

¹⁰⁸ Alla base della decisione di Bovara c'è anche la convinzione che passando al siciliano «possa impedire fraintendimenti sul significato delle parole, come è avvenuto con quella che lo ha portato in galera: 'cugino', che se pronunciata in dialetto con due esse, 'cuscino', non significa più 'cugino' ma 'guanciaie'» (M.

Nello scegliere improvvisamente di cambiare lingua d'uso Bovara – molto pirandellianamente – appare ai suoi interlocutori bizzarro se non proprio pazzo, ma invece dimostra di essere pienamente lucido: la sua è una geniale «controbeffa [...] di specie filologica»¹⁰⁹. Ecco come la trasformazione, che si concretizza all'inizio del primo interrogatorio, viene drammatizzata:

Signor Bovara, quando il cancelliere e io l'abbiamo salutata, lei ha ricambiato dicendo baciamulimani. Perché ci ha risposto in dialetto?

Pirchì fino a quando mi trovo in chista situazioni penserò e parlerò accusi.

Guardi che la cosa, ai fini dell'interrogatorio, dato che tanto io quanto il cancelliere siamo siciliani, non ha nessuna importanza.

Questo lo dice vossia¹¹⁰.

La scelta di «addentrarsi nel labirinto del genovese» (sono parole della *Nota* finale)¹¹¹ è ovviamente tutt'altro che facile per Camilleri, che si è servito della consulenza di un intellettuale ligure, Silvio Riolfo Marengo. La resa appare sostanzialmente corretta anche se, come spesso capita agli scrittori che si cimentano con dialetti diversi dal proprio, non tutto riesce a suonare come naturale¹¹².

Il genovese è un dialetto che rischia di risultare assai ostico; nell'adottarlo, Camilleri mette in atto strategie simili a quelle adoperate per rendere comprensibile il siciliano. Lo si può verificare in concreto analizzando il primo passo in cui lo si incontra nel romanzo; si tratta della descrizione di un sogno di Bovara:

Stava drento à un moin, ma dentro a quel mulino no gh'èa nisciun. Si era messo à ciammà, ma non ghe dava a mente nisciun. O l'è intròu inte 'n stansion grande comme tutto, che no gh'èa ninte, manco un sacco veuo. Inte 'n canto gh'èa giusto un moggio de fænn-a. Era farina sporca, comme impastâ de päta, tòsto neigra. A pòrta a se gh'è serrâ derrê le spalle. O l'è çercòu d'arvila à son de scrolloin. Ninte. Quand'o l'è ammiòu torna into stansion, o s'è adæto che o moggio de fænn-a montava e o montava, o piggiava comme unna forma curiosa, cian cianin o se cangiava inte 'na täncoa, un ragno smisurato che cian cianin o ghe vegniva vixin. Con le spalle al muro, o l'è visto che quella bestiussa a ghe vegniva d'arrente, coscì vixin ch'a ghe toccava squæxi a faccia co-e sò sampe pelose. I euggi de quello bestia èan euggi da òmmo, e l'ammiàvan pin de compascion¹¹³.

Come si vede, il dialetto non è presente allo stato puro, ma è mescolato con l'italiano. Alcune parole che rischierebbero di non essere capite sono immediatamente ritradotte (*moin/mulino, fænn-a/farina, täncoa/ragno*). Per il resto, nella maggior parte dei casi le forme utilizzate non divergono più di tanto dalle corrispondenti italiane (almeno dal punto di vista grafico: alcune di esse se ascoltate con l'autentica pronuncia sarebbero meno facilmente intelligibili). L'unica parola che rischia davvero di risultare non comprensibile è *päta* 'fango'¹¹⁴: il contesto suggerisce comunque che si tratti di una materia scura che contamina la candidezza della farina, ciò che basta a cogliere il senso dell'immagine descritta.

CASTIGLIONE, "Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa", «Il nome nel testo», 25 [2013], p. 201).

¹⁰⁹ S. S. NIGRO, "Le «croniche» di uno scrittore maltese", cit., p. XLIII.

¹¹⁰ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 209.

¹¹¹ Ivi, p. 248.

¹¹² Di «genovese ipercorretto» parla F. TOSO, "La ricerca linguistica tra studio di carattere e memoria storica: 'Ritratto di principe con gatta' (1993) di Elena Bono", in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa*, cit., p. 101.

¹¹³ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 38.

¹¹⁴ Stando ai dizionari del dialetto genovese la forma corretta è in realtà *pätan*.

Anche le lingue straniere possono fare la loro comparsa nei romanzi di Camilleri; il ruolo più importante è senza dubbio assunto dallo spagnolo, che viene utilizzato ampiamente nel *Re di Girgenti* (in particolare nella prima parte), e in misura minore in *La rivoluzione della luna*. Rimandando al prossimo paragrafo alcune considerazioni sulla funzione dello spagnolo nella costruzione della plurivocità del *Re*, si può notare (ma sarà bene lasciare l'analisi agli specialisti) che anche la lingua castigliana è riprodotta senza scrupoli di ricostruzione scientifica. Secondo quanto dichiarato dall'autore, nel primo romanzo è stata perseguita una patina anticheggiante, ben adeguata all'ambientazione settecentesca¹¹⁵.

L'attitudine alla sperimentazione linguistica, nella narrativa camilleriana, si manifesta spesso anche nel trattamento dell'italiano. Sono molti infatti i linguaggi settoriali e i registri di matrice extraletteraria che vengono riprodotti, per lo più a scopo parodico. Alla visione totalmente positiva del dialetto che è implicita in tutta la sua produzione, l'autore unisce un forte sospetto per certi usi della lingua: tutti quelli che, in vario modo, sono caratterizzati dall'insincerità, dalla propensione a nascondere la realtà sotto un velo di fumo, dalla pomposità di chi si serve della cultura al puro scopo di affermare la propria superiorità sociale¹¹⁶. In molte occasioni, in effetti, il contrasto tra lingua colta e lingua popolare viene tematizzata in chiave politica, per svelare gli inganni del potere. Traducendo in parole povere i discorsi ufficiali, si ottiene una lettura dissacrante e perciò molto più efficace delle cose. Ecco ad esempio come viene parafrasato un passaggio dello scambio di lettere tra il papa e il re di Spagna nella *Rivoluzione della luna*:

Masannò, concludiva la littra, la santissima pacienza e la santissima prudenzia del Santo Patre nei riguardi della Legazia Apostolica 'n Sicilia capace che vinivano a mancarci di colpo e il Santo Patre, romputisi i santissimi cabasisi, avrebbi dato la so' tanto aspettata risposta¹¹⁷.

Ma lo scopo di tali cortocircuiti tra livelli di lingua diversi può essere anche puramente ludico, come in questo brano, in cui si mettono a confronto il nome siciliano dello scarabeo stercorario con quello latino, dimostrando come il primo sia imparagonabilmente più calzante:

Lo "scrafaglio merdarolo" di nome scientifico si viene a chiamare "scarabaeus sacer", ma di sacro non ha proprio niente, tiene l'abitudine di fare pallottuzze di merda, d'omo o d'armàlo non ha importanza, che poi se le rotola infino alla tana, gli servono per mangiarle mentre che c'è l'invernata¹¹⁸.

Il bersaglio polemico di Camilleri naturalmente non è la lingua nazionale in sé, ma quei «discorsi che non dicono assolutamente nulla», per i quali si può «adoperare un italiano perfetto», ma svuotato di sostanza: è un modo di svilire la lingua italiana, che «quando è bene usata, non è affatto equivoca, è una lingua di cose, concreta, estremamente concreta»¹¹⁹. Non si tratta, è bene ribadirlo, di una questione puramente estetica: l'«italiano perfetto» viene spesso impiegato non in maniera neutra, ma per precisi scopi, per esempio per nascondere le realtà più sgradevoli attraverso un filtro che le renda

¹¹⁵ «Per lo spagnolo ho letto gli autori del siglo de oro fino a rendermi familiare un certo suono, dopodiché ho usato grammatica e vocabolario» (in G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 231).

¹¹⁶ Come viene esplicitato in questo passo: «Gabriele D'Annunzio, suo allievo, scrisse che Occioni esercitava un "magistero canoro", il che tradotto viene a significare che doveva essere di una retorica insopportabile» (A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 114).

¹¹⁷ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 228.

¹¹⁸ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 17.

¹¹⁹ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., pp. 111-112.

accettabili perché non riconoscibili nella loro autentica essenza, come in questo brano in cui viene smascherata una delle più tipiche espressioni eufemistiche dei nostri giorni:

Appena in ufficio, Fazio gli comunicò che gli operai della fabbrica del sale, che erano stati tutti messi in mobilità, pietoso eufemismo per dire che erano stati tutti licenziati, avevano occupato la stazione ferroviaria¹²⁰.

Nello primo romanzo del ciclo di Montalbano viene rappresentato un vero e proprio capolavoro di falsità linguistica; si tratta di un concentrato di ‘belle parole’ che non vogliono dire nulla di concreto, ma esprimono come meglio non si potrebbe, in un colpo solo, l’ipocrisia dei politici e la piaggeria dei giornalisti:

Le parole che il giornalista subito dopo aggiunse fecero attisare le orecchie al commissario. Per far sì che il dottor Cardamone linearmente potesse seguire la propria strada senza rinnegare quei principi e quegli uomini che rappresentavano il meglio dell’attività politica dell’ingegnere, i membri della segreteria avevano pregato l’avvocato Pietro Rizzo, erede spirituale di Luparello, d’affiancare il neo segretario. Dopo qualche comprensibile resistenza per i gravosi compiti che l’inatteso incarico comportava, Rizzo si era lasciato convincere ad accettare. Nell’intervista che «Televigàta» gli dedicava, l’avvocato dichiarava, pure lui commosso, di aver dovuto sobbarcarsi al grave ondo per restare fedele alla memoria del suo maestro e amico, la cui parola d’ordine era sempre stata una ed una sola: servire¹²¹.

Nei successivi romanzi emerge in parecchie occasioni un uso deterioro dell’italiano in ciò che dicono il questore Bonetti Alderighi e il giornalista Pippo Ragonese di Televigàta (oltreché occasionalmente nel parlato di persone ‘importanti’ che fanno una rapida comparsa in scena); si può anzi dire che una componente fondamentale dell’antipatia che essi provocano nel lettore è rappresentata proprio dal linguaggio. E può anche capitare che Montalbano adotti strumentalmente un modo di esprimersi che detesta – allo stesso tempo iperformale e banale –¹²², ma che è ben in grado all’occorrenza di riprodurre, come si vede già nella *Forma dell’acqua*:

La mia richiesta, signor prefetto, come ho già detto al dottor Lo Bianco e ribadisco a lei, è dettata da una volontà di trasparenza, allo scopo di troncane sul nascere ogni malevola illazione su una possibile intenzione della polizia di non acclarare i risvolti del fatto e archiviare senza i dovuti accertamenti. Tutto qui¹²³.

Il meccanismo può anche essere esplicitato:

«Lo so, lo so, signor Questore» fece «ma se lei potesse capire come io sia dilaniato tra il mio dovere da una parte e la parola data dall’altra...».
Si congratulò con se stesso. Quant’era bella la lingua italiana! Dilaniare era proprio il verbo che ci voleva¹²⁴.

E si legga questo scambio di battute con il vice Mimì Augello, in cui Montalbano espone di fatto il principio che è sempre bene conoscere il nemico, per rivolgergli contro le sue stesse armi (nella fattispecie redigendo un rapporto in puro burocratese):

¹²⁰ A. CAMILLERI, *La forma dell’acqua*, cit., p. 164.

¹²¹ Ivi, p. 69.

¹²² Manifestazioni di ostilità di Montalbano per il linguaggio inautentico, sparse in parecchi romanzi, sono segnalate da J. VIZMULLER-ZOCCO, “I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica”, cit., pp. 123-127. Cfr. anche F. SANTULLI, “Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni”, in I. BAJINI et al. (a cura di), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano, LED, 2017, pp. 78-81.

¹²³ A. CAMILLERI, *La forma dell’acqua*, cit., p. 44.

¹²⁴ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 135-136.

«Che significa che devo scriverlo bene?».

«Che lo devi condire con cose come: “recatici in loco, eppertanto, dal che si evince, purtuttavia”. Così si trovano nel loro territorio, col loro linguaggio, e pigliano la facenna in considerazione»¹²⁵.

Ma è nella narrativa storica che la parodia di alcune varietà linguistiche trova il suo spazio privilegiato, in particolare nei testi scritti di varia natura che in quasi tutti i romanzi intervallano il racconto. Alcuni libri addirittura procedono senza alcuna narrazione: è il caso innanzi tutto di due romanzi ambientati nella Vigata dell'ultimo decennio dell'Ottocento: *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò*. Il primo è costruito sul montaggio alternato di *cose scritte* e *cose dette*, vale a dire, rispettivamente, documenti vari e conversazioni riportate senza alcun intervento esterno (la stessa struttura si ritroverà anche nel *Nipote del Negus*)¹²⁶. Nel secondo rimangono solo i testi scritti, che vengono messi sulla pagina in modo da riprodurre le caratteristiche grafiche e di impaginazione degli originali (lo stesso autore ha coniato la calzante definizione di «forma-faldone»)¹²⁷: lettere, articoli di giornale, verbali, rapporti di polizia, avvisi pubblici, persino una scritta su un muro. Ne emerge una pluralità di stili che meriterebbe di essere analizzata nel dettaglio, ma di cui per ragioni di spazio ci si dovrà limitare a offrire qualche *specimen*¹²⁸.

I numerosi articoli dell'«Araldo di Montelusa» appaiono tutti viziati dai peggiori limiti del giornalismo corrivo (di ieri come di oggi), limiti non solo culturali ma anche etici. Nel primo, ad esempio, l'omaggio untuoso al potente è espresso facendo ricorso a frasi fatte: «Non sarà presente invece S.E. il Senatore Pecoraro [...], perché oberato da impegni di Governo. Peccato! La cittadinanza avrebbe colto l'occasione per stringerglisi d'attorno» (p. 11). Si prosegue con schegge di linguaggio paraburocratico goffamente inserite in una prosa che nelle intenzioni dovrebbe offrire vivide notazioni di colore locale: «spettatori che converranno da' paesi circonvicini» (p. 11). Fino alla chiusura che vuole essere brillante ma cade nelle peggiori banalità: «Un popolar detto vuole affermare che marzo è mese pazzo: noi facciam fervidi voti acciocché domani, ritrovato il senno, regali agli intervenuti il dono di un cielo sereno» (p. 12; si noti anche la ridondanza *regali... il dono*, sintomo di sciatteria).

Le pagine dell'«Araldo» possono ospitare anche la ricostruzione storica proposta da un erudito locale (un «dotto scritto dell'illustre professore Consolato Federigo, noto studioso di costumi popolari»), il quale non si lascia sfuggire l'occasione per sfoggiare le sue capacità di prosatore, inanellando una serie di stilemi iperletterari che nel loro essere terribilmente antiquati denunciano irrimediabilmente lo *status* di letterato di provincia. Sarà sufficiente riportarne l'attacco: «Appo le popolazioni soprattutto contadine dell'occidental parte della nostra bella Trinacria hanvi due rappresentazioni in sommo a tutti grate. Senza tema di fallanza, si nomano [...]» (p. 20).

Ancora più datato è lo stile di una lettera scritta da un sottosegretario ad un questore, in cui il finto ossequio, che ovviamente sottolinea per contrasto la consapevolezza della superiorità gerarchica, è veicolato attraverso un lessico da cruscante: «petente a lei vengo, dimessa qualsivoglia infula, perché voglia accivire a molcere l'ansia di un vegliardo qual io sono» (p. 69; da notare che *accivire* “provvedere” al tempo in cui è ambientato il romanzo è già un arcaismo)¹²⁹.

¹²⁵ Ivi, p. 264.

¹²⁶ Interessanti osservazioni sulla resa linguistica della *Concessione* si leggono in S. LONGHITANO, “Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri”, cit., pp. 337-341.

¹²⁷ In G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 169.

¹²⁸ Tutte le citazioni sono tratte da A. CAMILLERI, *La scomparsa di Patò* [I ed. 2000], Milano, Mondadori, 2001.

¹²⁹ È significativo che il relativo lemma sia accompagnato con la croce che designa le voci fuori dall'uso in N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879.

Al polo opposto si situa il linguaggio dei semicolti, che come da manuale appare il risultato di un insieme di difficoltà ortografiche, dialettismi irriflessi, sintassi molto problematica e malapropismi assortiti, come si vede anche solo da poche righe di una lettera inviata «Al Sigor¹³⁰ Marisciallo dei Carrabbinere di Vicàta» (p. 16):

Assinonchè Tutù che è bono e caro adiventa un cane arraggiato quanno ca senti qualichiduno lo quale che biastemia o dice parolazze vastase. L'altro ghorno, esentomi scapato un santione datosi che mi era accaduta una petra pisante sopra un pedi, lui m'assicutò campagna campagna con la fance taghliente ni la mano facendo voci che mi voleva tagliare la testa (p. 17).

La comicità di questa lettera è accresciuta, nel finale, dallo scoprire che essendo il mittente *analfabetico* la stesura materiale è stata curata nientemeno che dal vicesindaco di Montereale.

Meno fortemente caratterizzate, e forse anche per questo molto verosimili, sono le numerose relazioni scritte (dapprima separatamente e poi a quattro mani) da un delegato della polizia e da un maresciallo dei carabinieri, inopinatamente uniti dalla necessità di tenere a bada le continue pressioni dei rispettivi superiori. Vi si rintraccia l'intero campionario di fenomeni dello stile tipico, ieri come oggi, di quella che si potrebbe chiamare scrittura di pubblica sicurezza. Si va dai burocratismi: *indi, il di lui, quanto segue* (ripetuto ossessivamente), alle manifestazioni di quell'*antilingua* magistralmente individuata e descritta da Italo Calvino¹³¹: «apprestavansi a dare inizio allo smantellamento del palcoscenico» (p. 35); «una slogatura che gli impediva la deambulazione» (p. 48); «che la lettera sia stata inviata tramite servizio postale» (p. 82). Il tutto condito da qualche dialettismo involontario: il ricorrente *magari* “anche”, *mezzorata, prescia, scordatine* “amnesie”; e da piccoli infortuni nella scelta del lessico: «sullodate operazioni» (p. 25); «una veniale slogatura» (p. 104); «Ad ogni buon fine» (p. 132). Efficaci come investigatori, i due rappresentanti delle forze dell'ordine non dimostrano di trovarsi a loro agio quando è in gioco la cultura: «Il Dottore Picarella ha in sulle prime oppostoci un fermo diniego alla nostra domanda asserendo essere dovere suo di medico non dare notizie sugli ammalati che presso di lui erano in cura perché aveva fatto un patto con un certo Ipocrate (che a Vigàta risulta sconosciuto)» (p. 103).

Un tipo diverso di esperimento è la riproduzione giocosa dell'italiano antico, con la quale Camilleri si iscrive in uno specifico filone della letteratura italiana degli ultimi due secoli. L'archetipo di questo genere di operazioni si trova com'è noto in una pagina della traduzione foscoliana del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne, in cui vengono imitate – naturalmente per irridarle – «le orazioni e le storie» che gli scrittori puristi «vanno gemmando de' più riposti gioielli» presi dal Trecento toscano¹³². Con intenti e in modi diversi la prosa arcaizzante è stata sperimentata, tra gli altri, da Leopardi, Manzoni e Gadda, fino a Michele Mari e Umberto Eco, che fa iniziare *Baudolino* nello stesso modo dei *Promessi sposi*, con l'artificio del manoscritto ritrovato da cui si trascrive qualche passo.

In Camilleri l'interesse per la lingua antica si lega strettamente alla passione per la creazione di falsi documenti, la quale è evidente nella stesura di romanzi come *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò*, ma è importante anche per altri libri, in

¹³⁰ Identica grafia esce dalla penna di Catarella, che tra le telefonate per Montalbano appunta quella del «sigor Guestore» (A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano*, cit., p. 116).

¹³¹ Si legga il celebre articolo calviniano col commento di P. V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 277-280.

¹³² U. FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. GAVAZZENI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, vol. I, p. 880.

cui i documenti non entrano o hanno una parte marginale. È interessante a tal proposito la sezione di *Apocrifi per «Il re di Girgenti»*, portata alla luce da Nigro in *Appendice al «Meridiano»* da lui curato¹³³, contenente materiali diaristici ed epistolari, relazioni, persino poesie: tutti testi che non hanno trovato spazio nel romanzo, ma ne costituiscono una sorta di punto d'avvio¹³⁴.

Sulla trascrizione di un diario perduto di Caravaggio, che nella finzione è stato recuperato fortunatamente, è incentrato *Il colore del sole*. Il senso dell'operazione non sta nel tentativo di mimare davvero la lingua primosecentesca: a scanso di equivoci l'autore dichiara che «non solo può aver commesso errori di trascrizione, ma che ha anche qua e là ritoccato la scrittura irta e spigolosa dell'italiano non certo colto del Caravaggio»¹³⁵. Ciò che si trova nel testo è per così dire un'evocazione della lingua antica, messa in atto con l'intento evidente di rendere poco difficoltosa la lettura.

Si può dar conto sommariamente dell'italiano pseudocaravaggesco. Lo strumento di gran lunga più utilizzato è l'adozione di varianti fonetiche obsolete, che adottate massicciamente stendono una patina di antico senza costituire alcun impaccio alla scorrevolezza della lettura: *caminar, cemeterio, dipignere, esistenza, homo, jorno, longo, meraviglia, notaro, opra, picciola, praticava, ragunata, remadori, senza*; particolarmente frequenti le forme con *i* protetica, come *iscorgeva, iscorrervi, istessa*. Anche alcuni tratti morfologici si prestano bene allo scopo. Schematizzando (e fornendo un'esemplificazione molto parziale) si segnalano i metaplasmismi di classe: *cavaliero, carzaro, fantasime*, l'articolo *lo* in posizioni in cui l'italiano moderno ha *il*: *lo suo volto, lo sole, lo ramo*; l'articolo plurale *li*: *li colori, li specchi, li suoi fini*; parole grammaticali desuete, come le preposizioni *appo, infra*, le congiunzioni *adunque, et, puranco*, i pronomi *elli, mea, meco, secolei*, i numerali *amendue, doi*, gli avverbi *almanco, poscia, quivi*. Per quanto riguarda i verbi, oltre al frequentissimo *fue* ricorrono la prima persona dell'imperfetto in *-a*: *allungava, era, trovava*; il cosiddetto condizionale siciliano (qui assunto ovviamente non in quanto dialettismo, ma quale arcaismo): *averia, dariano, saria*; l'imperfetto senza labiodentale: *avea, dicea, volea*; le terze persone plurali apocopate: *facean, venivan, accorser*; le forme pronominali dei verbi con enclisi: *erami, dissile, resposemi*.

Significativamente, non c'è molto da notare quanto alla sintassi (che sarebbe fondamentale in una riproduzione filologica della lingua del passato). Sono realizzati molto spesso alcuni tratti microsintattici come le inversioni tra ausiliare e participio: «veduto avea» (p. 43); «l'amico che ospitato ci averia» (p. 70); «entrato io era» (p. 91); e tra verbo servile e infinito: «parlar volea» (p. 41); «pria che alcuna cosa dire potessi» (p. 90); «io caminar dovetti» (p. 91)¹³⁶. Frequentissima anche la posposizione del verbo rispetto all'oggetto o ad altri complementi che nella lingua moderna devono necessariamente seguire: «da curiosità mosso» (p. 41); «gran danno procurarmi potea» (p. 43); «di alquanta scarsa fattura pareami» (p. 71); «volea con esso la gola squarciarmi» (p. 89).

Scavalcando il confine della frase semplice si trova (peraltro molto frequentemente) un unico modulo moderatamente anticheggiante, l'infinitiva con soggetto proprio (che ricalca la costruzione latina dell'accusativo con l'infinito): «li resposi esser lui il solo» (p. 40); «Tali figure ella dicea esser le anime dei morti» (p. 41); «Risposile esser pittore» (p. 41); «capii esserci alcuno ritto a me allato» (p. 93).

¹³³ A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., pp. 1679-1734.

¹³⁴ «L'apocrifo, quando scrivo i cosiddetti romanzi storici, è per me indispensabile. Non è poi un *divertissement*. [...] prima di mettere mano a *Il re di Girgenti*, mi sono preparato tanti documenti apocrifi. È un mio modo di entrare dentro la storia da raccontare» (in G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 369).

¹³⁵ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 33.

¹³⁶ Tutte le citazioni da A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit.

Scarsamente connotato è il lessico; gli elementi arcaici sono poco numerosi, e tutt'altro che difficili: ad esempio *dipintura, fiata, mala, nomata, periglio, vestimenti*. Da notare un paio di voci curiose: *bardassa*, qui usato nel significato di “prostituta”, ma comune nell'italiano dal Cinquecento in poi solo in quello di “cinedo”¹³⁷; *inusanza* “mancato uso”, che verrebbe da interpretare come uno pseudoarcaismo (vista l'assenza nei vocabolari storici), non necessariamente voluto, data la plausibilità della forma.

Un deciso passo avanti sulla strada dell'apocrifia viene compiuto con un singolare libretto, che inaugura la collana «Autentici falsi d'autore» dell'editore Guida, decisamente orientata ad un pubblico di lettori colti. Nel frontespizio si legge: Boccaccio, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*¹³⁸. Il testo viene presentato nella veste tipica delle edizioni critiche: la novella infatti è preceduta da un'introduzione e seguita da una nota al testo e da un glossario. L'invenzione è moltiplicata: oltre alla novella, si hanno negli apparati la ricostruzione dell'intricata storia del manoscritto, e una serie di congetture sulla decisione di Boccaccio di escludere il testo, appartenente al periodo napoletano, dalla sua opera maggiore¹³⁹.

Dal punto di vista stilistico, lo pseudo-Boccaccio prende vita in modo assai diverso dallo pseudo-Caravaggio. La tentazione del falso è naturalmente molto più forte: infatti, se nulla si sa del modo di scrivere del pittore secentesco, che quindi non può essere imitato ma solo inventato, lo stile dello scrittore trecentesco ha costituito per secoli un modello da riprendere o quanto meno a cui guardare con attenzione. Camilleri propone una prosa che senza ambire ad essere completamente fedele richiama ai lettori alcune caratteristiche molto riconoscibili delle pagine del *Decameron*, a partire dagli ampi periodi costruiti ritardando la principale, come il seguente:

Il giovane, che tenea accostate le trabacche del letto onde più aria poter pigliare, vedendola arrivare, capì che la sua buona ventura sì lungamente attesa erasi di presso, e ne provò tal contento che il core sentì salirgli in gola, ma saviamente rimasesi boccone come stava, col viso premuto contro l'origliere, timoroso che se messo si fosse in altra posizione, il lenzuolo mutar si potea in tenda¹⁴⁰.

Anche il lessico offre elementi più interessanti rispetto al *Colore del sole*; ecco ad esempio alcune delle parole spiegate nel glossario, obiettivamente fuori della portata del lettore comune: *aggravignare* “abbracciare fortemente”, *brancolone* “a tastonì”, *carapignarsi* “sollazzarsi”, *civanza* “guadagno”, *imbardarsi* “eccitarsi come un asino”, *lattovaro* “pomata”, *ratterperarsi* “controllarsi”, *raumiliare* “attenuare, placare”, *riprovvedere* “riesaminare”, *svilupparsi* “liberarsi”, *tavola (far t.)* “fallire, andare in bianco”, *tintillano* “panno fino”, *trabacche* “tende del letto”, *utello* “vasetto”. La chiave del gioco sta nel fatto che si tratta di parole che si ritrovano nel *Decameron*¹⁴¹: la loro presenza nella novella di Antonello serve quindi a rendere più convincente il travestimento.

¹³⁷ Cfr. S. BATTAGLIA (fondato da), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, s.v.

¹³⁸ BOCCACCIO, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, falso di A. CAMILLERI, Napoli, Guida, 2007. Nella seconda edizione il frontespizio è mutato: G. BOCCACCIO, *Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta*, di A. CAMILLERI, Napoli, Guida, 2018.

¹³⁹ Un'analisi del testo, non specificamente volta agli aspetti linguistici, è offerta da M. MONTANILE, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», 10 (2014), pp. 7-17.

¹⁴⁰ G. BOCCACCIO, *Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta*, cit., p. 32.

¹⁴¹ Per quanto riguarda *aggravignare*, in realtà, va detto che si tratta di una variante rarissima (non registrata nei dizionari storici): Boccaccio, stando alle edizioni critiche, usa la forma *aggavignare*, corrente nell'italiano antico.

Due dei personaggi della novella, Antonello e l'amata Iancofiore, «inframezzano l'italiano con parole e verbi del dialetto siciliano»¹⁴². La spiegazione di questo fenomeno viene brillantemente offerta dal Camilleri curatore del falso testo antico: si tratterebbe di un riflesso di una giovanile fase sperimentale di Boccaccio, di cui lo scrittore nella maturità avrebbe mantenuto solo qualche traccia. Così, si offre un'ipotesi per dar conto del fatto che a volte nel *Decameron* emerge un «uso di dialettalismi e addirittura di modi vernacolari» (com'è noto, infatti, alcune novelle ambientate in varie città d'Italia contengono forme proprie di volgari diversi dal fiorentino usate per conferire una patina di colore locale utile a rendere più vivida la rappresentazione). Questi elementi si potrebbero spiegare come «tracce di vecchie stesure dialettali».

Si dà quindi vita ad un gioco di specchi: Camilleri pare travestirsi da Boccaccio, ma in realtà impersona un Boccaccio 'camillerizzato'. Il falso, quindi non viene interpretato come puro camuffamento, ma come reinvenzione. Di là dal gusto per l'esercizio colto¹⁴³, nella *Novella di Antonello da Palermo* è certo presente, nascosto dietro l'apparente leggerezza del *pastiche*, un intento teorico: la celebrazione della mescolanza linguistica, la quale, vuole sottolineare l'autore, è uno strumento adottato dalla letteratura italiana sin dalle sue origini¹⁴⁴.

Ad una pagina che riproduce l'italiano quattrocentesco di una falsa lettera spetta il compito di chiudere *Inseguendo un'ombra*: scelta perfetta per un romanzo che ha come chiave di lettura una memorabile sentenza di Italo Calvino, ripresa per l'occasione da Camilleri: «un falso, in quanto mistificazione di una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza»¹⁴⁵.

Si distacca dal resto della produzione camilleriana un gruppo abbastanza consistente di libri interamente scritti in un italiano privo di scarti evidenti. Per solito poco considerate dalla critica, certamente proprio per la loro minore riconoscibilità, queste opere vanno comunque tenute presenti se si vuole avere un'immagine non parziale della vicenda letteraria dell'autore, il quale da un certo punto in poi – per la precisione dal 2009, anno in cui esce *Un sabato, con gli amici*¹⁴⁶, ha voluto diversificare le forme della sua scrittura (anche dal punto di vista editoriale: tutta questa parte della sua opera non è pubblicata da Sellerio, ma da Mondadori).

La differente scelta linguistica è certamente dovuta in prima istanza al fatto che in questi romanzi Camilleri rappresenta un mondo lontanissimo dalla Sicilia socialmente pluristratificata del resto della sua opera. Tutti di ambientazione borghese, i libri in questione mettono in scena personaggi che sarebbe poco verosimile non far esprimere in un buon italiano: le vicende si svolgono perlopiù a Roma, una città in cui l'uso del dialetto e anche dell'italiano regionale (peraltro non sempre facilmente distinguibili tra loro) è

¹⁴² G. BOCCACCIO, *Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta*, cit., p. 41; ivi anche le citazioni successive.

¹⁴³ Evidente anche nel far usare a Boccaccio un'immagine ripresa da Dante: «si piegò con le ginocchia a terra cadendo come corpo morto» (ivi, p. 24).

¹⁴⁴ Alla serie dei falsi appartiene anche *Troppu trafficu pe nenti*, traduzione in siciliano (scritta a quattro mani con Giuseppe Dipasquale) di *Much Ado About Nothing*, sulla quale si veda la ricchissima analisi di S. LONGHITANO, “‘Troppu trafficu pe nenti’: Camilleri e Di Pasquale [sic] traduttori di Shakespeare”, in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *Quaderni Camilleriani 6. La bolla di composizione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 57-80. Cfr. anche M. NOVELLI, “Quel falsario di Camilleri”, «Il Fatto quotidiano», 4 marzo 2011.

¹⁴⁵ A. CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 85.

¹⁴⁶ L'anno prima Camilleri pubblica un romanzo 'di avvicinamento' a questa nuova tipologia di scrittura: *Il tailleur grigio*; in esso, l'italiano è pressoché esclusivo nei dialoghi, mentre il narrato procede in modo incostante, alternando passi in cui si ha il tipico impasto italo-siciliano (la vicenda si svolge a Palermo) ad altri in cui il dialetto non trova spazio.

molto connotato come popolare, e quindi considerato poco accettabile dalle persone colte, che vi potrebbero fare ricorso solamente in contesti scherzosi. Manca inoltre qualsiasi intenzione di resa dettagliata: Roma non è mostrata nei suoi aspetti più caratteristici, rimanendo nello sfondo senza mai risaltare (o addirittura non comparando mai, data la preponderanza di scene in interno).

Uno scarto nettissimo rispetto alle altre opere si riscontra anche su un altro piano: quello che forse può spiazzare di più il lettore è l'assenza pressoché totale della dimensione comica. Lo stretto legame tra comicità ed espressività nella scrittura di Camilleri viene confermato dal fatto che mancando una scompare anche l'altra. Una componente che nel resto della produzione è presente solo a tratti diviene in alcuni di questi romanzi dominante: si tratta del perturbante, che prende forma in un senso di ineluttabilità che accompagna certi personaggi verso un epilogo tragico non condizionato dagli eventi e dalle situazioni contingenti, ma almeno apparentemente scritto nel destino. La vocazione al disastro appare insita nella natura delle cose.

È evidente che nella sua narrativa in italiano Camilleri concepisce la lingua come un puro mezzo del racconto, uno strumento che non deve essere imposto all'attenzione del lettore. Solo sporadicamente può capitare che un uso linguistico venga messo in primo piano, come all'inizio di *Noli me tangere*:

«Ma si figuri se non ci ho pensato e ripensato! [...] Io, glielo ripeto, non ho notato nulla di anormale... [...]. Anche se negli ultimi due o tre giorni le era venuto un ghibli più forte del solito...».

«Non ho capito, scusi. Ha detto proprio ghibli? Ma il ghibli non è il vento del deserto?».

«Mi scusi lei, sì, è il vento del deserto, ho adoperato una parola del nostro gergo famigliare. Diceva che aveva il ghibli, va' a sapere perché lo chiamasse così, quando non aveva voglia di fare niente e se ne restava per ore a letto a guardare il soffitto. Silenziosa, di cattivo umore, guai a disturbarla [...]. Le capitava almeno una volta ogni due mesi, poi dopo qualche giorno le passava e tornava a essere...»¹⁴⁷.

Ma nel passo citato è evidente che la sottolineatura di un'espressione svolge un ruolo molto diverso dalle frequenti messe in rilievo di parole o modi di dire siciliani del Camilleri più tipico. Qui infatti ciò che viene valorizzato non è l'elemento linguistico in sé, quanto un aspetto fondamentale del carattere della donna sulla cui sparizione è incentrata la vicenda: la parola è mostrata non nelle sue valenze storiche, sociali o antropologiche, ma unicamente in quanto pertiene alla psicologia del personaggio.

L'italiano adoperato da Camilleri in queste occasioni si mantiene su di un registro medio-colto, senza concessioni agli strati popolari della lingua ma anche senza impennate verso i piani alti¹⁴⁸. Il lessico, in particolare, sembra scelto con l'intento di non farlo risaltare; è palese che questi romanzi sono concepiti per funzionare come meccanismi narrativi che devono procedere senza intoppi: le vicende raccontate e l'interiorità dei protagonisti non hanno bisogno di sollecitazioni espressive.

Dal punto di vista sintattico, si riscontra una tendenza molto netta alla semplificazione. Domina la paratassi, e il discorso avanza in modo rapido e diretto (e l'effetto di immediatezza è acuito dalla scelta del presente come unico tempo della narrazione, che marca un'altra differenza forte rispetto sia ai romanzi storici sia al ciclo di Montalbano). Si possono facilmente descrivere alcuni meccanismi ricorrenti, attingendo

¹⁴⁷ A. CAMILLERI, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016, p. 9.

¹⁴⁸ Una parziale eccezione è costituita dall'*Intermittenza*, romanzo di ambientazione milanese che rappresenta il mondo dell'industria nel modo più negativo possibile. La miseria intellettuale e morale dei protagonisti si riflette in un linguaggio a tratti marcatamente colloquiale, costituito anche da espressioni estremamente triviali; tale linguaggio trova luogo nel dialogato oppure in passi del narrato improntati allo stile indiretto libero: lo squallore dei ricchi e potenti personaggi emerge insomma dalle loro stesse parole.

l'esemplificazione dalla *Relazione* (ma la scelta potrebbe cadere su altri testi senza dare risultati significativamente difforni).

Il racconto è spesso condotto allineando una dopo l'altra le azioni compiute dai personaggi: i periodi sono brevi oppure, se si distendono un po' (mai comunque oltre certi limiti), tendono ad essere costituiti da una somma di proposizioni delimitate tra loro solo da una virgola, in assenza di connettivi. Qualche esempio¹⁴⁹: «Stavolta Mauro si alza, esce dallo studio, percorre il corridoio, accende la luce dell'anticamera, apre la porta» (p. 7); «Mauro siede, stacca la spina del telefono fisso, spegne il cellulare, accende l'altro computer sulla scrivania, inserisce le rispettive chiavette protette dalla password» (p. 28); «Elena lo scorge subito, gli si avventa addosso con un gridolino, di gioia, l'abbraccia, lo bacia, lo trascina da Romitelli» (p. 32); «Poi Carla imbocca una viuzza che sbuca sul porto, entra in un piccolo posteggio stracolmo, trova uno spazio esiguo, riesce a infiltrarsi, entra» (p. 58); «Lascia il bicchiere sul tavolino, si avvicina a Mauro che la guarda interdetto, gli leva il bicchiere dalla mano, lo mette accanto all'altro, si siede sul divano, l'abbraccia stretto» (p. 100).

L'unica rottura della linearità che si riscontra frequentemente è quella attuata per mezzo di incisi. I periodi così costruiti hanno tutti sostanzialmente lo stesso ritmo; essi possono anche trovarsi in sequenza, come in questo passo: «Una coppia, che lui vede di spalle, ha appena raggiunto l'auto di testa. L'uomo, un cinquantenne alto e aitante, apre lo sportello alla donna. Questa, che è in abito da sera lungo, nell'entrare in macchina per un istante si mostra di profilo» (p. 19). Si ha in questo modo un effetto certamente voluto di monotonia, che ben si attaglia nella fattispecie alla rappresentazione di un uomo preciso e affidabile, la cui esistenza è scandita dai ritmi sempre uguali delle giornate e dalle responsabilità professionali; le sue abitudini sono quanto di più prevedibile possibile, tanto che ogni scelta inconsueta, anche minima, merita di essere notata: «Mentre ordina una menta con ghiaccio, si stupisce. È dal tempo della sua giovinezza che non ne beve più, non sa neppure lui perché l'abbia chiesta» (p. 14).

Viene dipinto così lo sfondo su cui può meglio risaltare lo sconvolgimento causato dalle novità sulle quali è incentrata la trama, provocate dall'intrecciarsi di due vicende, entrambe evocate dal titolo del libro, che si rivela polisemico: la relazione che l'uomo deve scrivere nell'ambito del suo lavoro di ispettore bancario, e che lo porterà alla rovina, e la relazione sentimentale con una giovane donna incontrata casualmente (a quanto crede lui).

Sono indicative della ricerca dello svolgimento uniforme del discorso anche le scelte interpuntive. L'adozione della virgola per separare frasi che hanno soggetti diversi, invece del punto e virgola previsto dalla norma, risponderà proprio all'intento di evitare di dotare di una scansione più complessa periodi che invece devono essere improntati alla staticità. Basteranno pochi esempi: «Entra, l'appartamento [...] gli appare perfettamente in ordine» (p. 29); «Guarda attorno, nelle vicinanze in quel momento non c'è nessuno, non riesce a capire da dove venga la voce» (p. 34); «Carla non apre bocca, tiene lo sguardo fisso sulla strada, a Mauro sembra che la ragazza ora abbia mutato umore» (p. 39).

La virgola si trova spessissimo, inoltre, laddove ci si attenderebbero i due punti. Questa volta citerò numerosi esempi (che però sono solo parte di quelli rintracciabili), per dare la misura del fenomeno, la cui importanza merita di essere sottolineata: «Mauro è senza parole, confuso e sorpreso, quella ragazza gli è perfettamente estranea» (p. 8); «per quella sera gli sarà difficile continuare, il filo del complesso ragionamento che stava intessendo si è irrimediabilmente spezzato» (p. 9); «resta per un momento davanti alla vetrina di un negozio di scarpe, gliene occorrono un paio estive» (p. 18); «Basta, è stato fin troppo

¹⁴⁹ Tutte le citazioni da A. CAMILLERI, *La relazione*, Milano, Mondadori, 2014.

paziente, piglierà lui l'iniziativa» (p. 42); «Difficile controbattere a una simile infamia, il dubbio che il suo cervello non funzioni perfettamente potrebbe insinuarsi nei suoi superiori» (p. 44); «Non crede a ciò che vede, deve trattarsi di un inganno dei suoi sensi stravolti» (p. 70); «Non per le notizie che lei potrebbe dargli, esse hanno perduto valore dopo che ha saputo nome e indirizzo dell'uomo» (p. 77); «Carla non è lì e lui non sa dove rintracciarla, di certo è all'ospedale» (p. 160).

Questa peculiarità può essere letta come un modo per rappresentare il fatto che i vari avvenimenti vengono subiti dal protagonista senza alcuna consapevolezza: il succedersi di eventi imprevedibili è per lui misterioso, non interpretabile con una lettura razionale. E le sue stesse azioni (comprese quelle più semplici) rispondono, dato il perduto controllo di sé, ad impulsi meccanici più che a decisioni ponderate. I due punti mostrano una connessione logica stringente tra ciò che li precede e ciò che li segue: sostituirli con una semplice virgola rende visivamente percepibile che quella connessione, ovvia per il lettore, è fuori dalla capacità di comprensione del protagonista. «Mauro possiede una mente razionale e sa come farla lavorare per giungere, sempre e comunque, a una conclusione chiarificatrice e soddisfacente di fatti che possono apparire a prima vista del tutto casuali» (p. 26): l'implosione di queste certezze è l'oggetto della narrazione.

Il tuttomio racconta la storia grottesca e insieme tragica di Arianna, una giovane psicotica, la quale delega la concretizzazione delle sue pulsioni omicide ad una parte della personalità che adotta come travestimento la figura di una bambola. Il fatto che la narrazione sia focalizzata sulla donna – a partire dal bizzarro titolo, il quale riprende il nome da lei assegnato al luogo segreto in cui la sua personalità dissociata può uscire allo scoperto – ha come conseguenza l'impossibilità di costruire una prosa lineare e armonica. Si riscontra lungo tutto il testo un'estrema frammentarietà sintattica, che evidentemente ipostatizza lo stato di sovraccitazione nervosa in cui Arianna si trova costantemente. Nella stessa direzione va la forte presenza di esclamazioni e domande che risuonano, a tratti si direbbe fragorosamente, nella sua testa. Moltissime pagine si presentano già a prima vista scompigliate, data la frequenza in certi casi parossistica degli a capo, non convenzionale per un romanzo:

Un attimo e tutto è già passato.
 Cerca di guardare il fondo, non scorge niente.
 E subito dopo vede che a pochi passi da lei qualcuno sta emergendo.
 Quel cretino di Mario le ha voluto fare uno scherzo. Da dove è sbucato?
 Ma no, non è Mario.
 È... come si chiama? Ah, ecco sì, Carlo.
 Il primo che ha avuto, a fine aprile. E che non le ha lasciato un buon ricordo.
 Anzi¹⁵⁰.

4. Punti di vista e voci

Nessuno studio linguistico-stilistico su un romanziere moderno può eludere la questione dei procedimenti narrativi: almeno uno sguardo di insieme alla gestione dei punti di vista e delle voci è indispensabile se si vogliono inquadrare correttamente le scelte formali. Tale indicazione di metodo vale sempre, ma è particolarmente stringente per quelle esperienze narrative che fanno dell'assunzione di elementi dialettali, e più in generale di tecniche di riproduzione dell'oralità, la loro cifra distintiva.

Nell'affrontare lo statuto del narratore nei romanzi di Camilleri è opportuno partire da una lettura che ha avuto larghissima fortuna, tanto da costituire un riferimento obbligato negli studi sull'autore, ma che in realtà, come cercherò di mostrare, non appare affatto

¹⁵⁰ A. CAMILLERI, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013, p. 28.

efficace. Si tratta della centralità della categoria di *tragediatore*, utilizzata in parecchi saggi da Nunzio La Fauci come chiave d'accesso privilegiata alla scrittura camilleriana, e poi ripresa da molti altri critici (a volte si direbbe non senza fraintendimenti).

Poco felice è già la scelta terminologica. Il *tragediatore* costituirebbe l'ideale funzione narrativa dei romanzi di Camilleri, dal quale la parola viene esplicitamente ripresa; ma la relativa voce nel *Gioco della mosca*, a cui La Fauci si riferisce, non dà conto di un significato pertinente:

Dalle mie parti, [...] «tragediatori» è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più gravi. Per intenderci: se fosse stato siciliano, sublime «tragediatori» sarebbe stato considerato Brunelleschi quando compose (proprio nel senso letterario) e costruì (proprio nel senso architettonico) la sua crudele burla ai danni del grasso legnaiuolo¹⁵¹.

Non si vede come si possa leggere questo passo alla stregua di una «dichiarazione di poetica»¹⁵²: è evidentemente impossibile che Camilleri descriva sé stesso parlando di Filippo Brunelleschi, per il semplice motivo che quest'ultimo non è l'autore della *Novella del grasso legnaiuolo*, ma il protagonista (il fatto che si dica che «compose» una burla «proprio in senso letterario» significa solo che non ha dato vita ad un semplice scherzo, bensì ha predisposto una complessa macchinazione per trascinare il malcapitato Grasso legnaiuolo in una vicenda degna di una commedia). Camilleri non si burla dei lettori (scrivere testi che danno spazio al comico è una cosa diversa), e questi ultimi non sono «vittime, desiderose di restare tali e di essere ancora burlate»¹⁵³.

D'altronde, non vengono portati elementi concreti a sostegno di questa teoria, se non il fatto che la rappresentazione camilleriana del mondo siciliano nasce da «una radicale finzione» (ma allora tanto varrebbe sostenere che per la maggior parte degli scrittori si deve parlare di tragediatori: la *finzione* è la quintessenza della letteratura) e che la sua lingua non riflette usi reali (e anche su tali basi si dovrebbe allestire una lista di tragediatori lunghissima). Un esempio sarebbe rivelatore di questa pretesa attitudine di Camilleri: la forma *pirsona*, che verrà facilmente interpretata dai non siciliani come autenticamente dialettale, mentre invece non lo è (in siciliano si ha *pirsuna*)¹⁵⁴: ma si tratterebbe di una ben strana beffa, dato che non può ingannare tutti i lettori e che è di fatto svelata in ogni occasione possibile dall'autore, il quale come si è visto esplicita sempre la non filologicità del linguaggio da lui adoperato. Nelle scritture espressiviste è

¹⁵¹ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., p. 83.

¹⁵² N. LA FAUCI, «Ma che 'pirsona' è il tragediatori?», «Bianco e nero», 590 (2018), p. 73.

¹⁵³ Ivi, p. 79; la cit. successiva a p. 75. Ancora più incongrua è la definizione del termine che si legge in un testo camilleriano precedente (peraltro non richiamato da La Fauci): «“Tragediatore” è, dalle parti nostre, quello che, in ogni occasione che gli càpita, seria o allegra che sia, si mette a fare teatro, adopera cioè toni e atteggiamenti più o meno marcati rispetto al livello del fatto in cui si trova ad essere personaggio. La sua “interpretazione” ha in genere lo scopo di sollecitare non tanto il consenso quanto la partecipazione più pronta e attiva da parte di coloro che alla scena si trovano ad assistere. Se il tragediatore è veramente capace [...] allora il consenso degli astanti è come un premio, una gratifica; tutti sono pronti, come si dice in gergo teatrale, a mettersi a fare la spalla, a dare la battuta giusta al tempo giusto. So bene che il “tragediatore” altrove viene più semplicemente chiamato “commediante”, ma perché da noi si preferisca tirare in ballo la tragedia piuttosto che la commedia è cosa così caratterialmente ovvia [...] che non è manco il caso di perdersi altro fiato sopra» (A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, cit., pp. 49-50). All'interno della vicenda narrata nella *Strage il tragediatore* è la figura più negativa che si possa immaginare: rappresenta le menzogne create ad arte dal potere per nascondere verità scomode.

¹⁵⁴ Cfr. N. LA FAUCI, «Quelle strane 'pirsone' di Camilleri», «Corriere del Ticino», 21 agosto 2017.

comunemente presente una componente di gioco col lettore, che è cosa diversissima dal prendersi gioco del lettore¹⁵⁵.

Quel che più conta, l'interpretazione di La Fauci rende conto in modo parziale e inesatto delle strategie narrative messe in atto nei romanzi camilleriani. Ecco quale ne sarebbe la cifra distintiva:

La funzione unificante dell'opera dello scrittore empedoclo è la funzione tragediatore. Leggere Camilleri dal punto di vista linguistico come da quello letterario significa porsi in tale prospettiva funzionale: non in quella dell'enunciato, ma in quella dell'enunciazione. Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il tragediatore. Costui è sempre identico a se stesso¹⁵⁶.

Sembra di capire che venga individuata una preminenza della voce narrante su quelle dei personaggi; di queste ultime viene negata di fatto l'esistenza: «In Camilleri [...] i personaggi non parlano mai. Chi parla è il tragediatore ed egli parla come sa che parlano e come vuole che parlino i personaggi». Non è affatto vero che a parlare sia sempre il narratore, come è facilissimo dimostrare; mentre è corretto affermare che bene spesso egli si adegua ai personaggi, ammesso che lo studioso intenda questo¹⁵⁷.

Innanzitutto, per alcuni romanzi tale analisi non può essere neppure sottoposta a verifica, dato che sono costruiti in assenza di una voce narrante. Come già ricordato, in libri come *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò* non c'è una narrazione tradizionalmente intesa: il racconto scaturisce da un montaggio di documenti scritti e 'registrazioni' di conversazioni nel primo libro, di soli documenti nel secondo. Tale modalità si ritrova anche, in anni più recenti, nel *Nipote del Negus* e nei romanzi in italiano *Noli me tangere* e *Km. 23*. L'inserimento di documenti scritti di varia natura – uno degli elementi più peculiari della letteratura di Camilleri, dato che non è molto frequente nel romanzo novecentesco – si trova episodicamente anche in libri per il resto concepiti in modo più convenzionale, compresi alcuni di quelli del ciclo di Montalbano.

In questi ultimi è particolarmente evidente un'altra caratteristica che va in direzione contraria al presunto strapotere del narratore: la frequente presenza di lunghi dialoghi costruiti senza intervallare le singole battute con didascalie. È logico interpretare la ricorrente adozione di tale modulo come un lascito della pluridecennale attività teatrale dell'autore¹⁵⁸. In definitiva, si può affermare che nei testi di Camilleri la voce narrante è meno presente di quanto non avvenga nella larga maggioranza dei romanzi contemporanei.

Può trarre in inganno il fatto che, in maniera via via più marcata, la lingua del narratore e quella dei personaggi tendono ad avvicinarsi; l'ultima fase della scrittura camilleriana,

¹⁵⁵ La qualifica di tragediatore sarebbe al limite adatta al Leopardi del *Martirio de' Santi Padri*, che riesce a far passare il suo falso testo antico per autentico, o al Landolfi della *Passeggiata*, che induce più d'un recensore a parlare di un racconto costruito con parole inventate e prive di significato, mentre invece è una storiella semplicissima e coerente resa con arcaismi e rari vocaboli settoriali (tutti presenti nei dizionari).

¹⁵⁶ N. LA FAUCI, "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", cit., p. 30; la cit. successiva a p. 33.

¹⁵⁷ In un altro lavoro egli sembrerebbe affermare l'opposto: «Nelle narrazioni del tragediatore, ogni parola è del tragediatore: appartiene al suo tempo, alla sua classe sociale, alla sua cultura e basta» (N. LA FAUCI, "L'allotropia del tragediatore", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 176).

¹⁵⁸ Cfr. M. CERRATO, "Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto", in V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, cit., p. 87; la studiosa cita il caso estremo del capitolo *Cinque* della *Forma dell'acqua*, in cui «vengono riportate le telefonate di Montalbano in ben undici dialoghi, ciascuno con un interlocutore diverso e separati solo da un rigo bianco, [...] senza interventi della voce narrante». La pervasività dei dialoghi nelle pagine camilleriane è stata notata per tempo da G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., pp. 87-90. In generale, è ipotizzabile che Camilleri «abbia sempre presente la misura scenica e i suoi riferimenti durante il processo di scrittura» (S. JURISIC, "La dimensione teatrale nei racconti di Andrea Camilleri", «Misure critiche», n.s., 10.1-2 [2011], p. 186).

come s'è descritto, prevede un uso intensissimo degli elementi siciliani distribuiti in misura *grosso modo* paritaria tra narrato e dialoghi. Ma leggere questo fenomeno come un'invasione della voce narrante negli spazi propri dei personaggi è semplicemente privo di senso, tanto più se – come spesso si è fatto, con notevole ingenuità – si sovrappone alla figura del narratore quella dell'autore, per cui a raccontare sarebbe «Camilleri in persona»¹⁵⁹.

In realtà, il processo a cui si assiste è esattamente l'opposto: la voce narrante, nei primi romanzi in maniera più timida, in seguito sempre più risolutamente, adegua la propria lingua a quella della realtà rappresentata. Che sia questa la chiave di lettura corretta e non quella che ipotizza un movimento inverso appare tanto ovvio a chi abbia letto qualche romanzo di Camilleri da non necessitare di spiegazioni dettagliate: gli elementi fonomorfolgici e sintattici popolari e i malapropismi appartengono in prima istanza all'orizzonte culturale proprio di ambienti e personaggi. Alla prevedibile obiezione secondo la quale il linguaggio di questi ultimi non è riprodotto in modo realistico si è già di fatto risposto in precedenza, parlando della verosimiglianza narrativa (non glottologica) del siciliano camilleriano.

Un filone fondamentale del romanzo novecentesco è basato sulla constatazione che è impossibile rendere in modo credibile e vivo una realtà mantenendosi rispetto ad essa a distanza di sicurezza. Una separazione netta tra chi osserva e chi è osservato porta inevitabilmente all'inefficacia. È ciò che si riscontra facilmente, ad esempio, in tanti romanzi neorealisti, che falliscono esteticamente (tanto da risultare dopo qualche decennio pressoché illeggibili) in prima istanza proprio a causa dello stridente contrasto tra le espressioni dialettali o popolari dei dialoghi e l'italiano scolastico del narrato: un difetto formale che rispecchia una rappresentazione del mondo schematica. Il miglior prodotto di quella stagione, *La malora* di Beppe Fenoglio, deve viceversa la sua riuscita alla scelta di calare completamente la voce narrante nel modo di parlare e di pensare degli abitanti delle campagne piemontesi.

Da Verga in poi sono moltissimi i grandi scrittori che – ognuno con propri mezzi e per propri scopi specifici – hanno lavorato ad abbattere il muro che nei romanzi ottocenteschi separava narratore e personaggi. L'operazione compiuta da Camilleri si può leggere pacificamente come un esito di una tendenza da tempo ben consolidata; non c'è alcun bisogno di creare categorie interpretative *ex novo*, che anzi conducono facilmente ad errori di prospettiva: è sempre bene tenere a mente che *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Anche nell'equilibrio tra rappresentazione realistica e tensione espressivista che si può ravvisare spesso nei suoi romanzi l'autore non è isolato, ma si colloca in un filone (minoritario ma ben riconoscibile) della narrativa novecentesca¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Così, incredibilmente, si esprime A. BERARDINELLI, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Padova, Marsilio, 2011, p. 146; vale la pena di citare per intero il passo, che mostra come la disinvoltura nell'affrontare gli aspetti formali della narrativa può portare uno stimato saggista a formulare giudizi che rivelano una totale incomprensione del testo che giudica (nella fattispecie *La pazienza del ragno*): «Capisco che i siciliani, in Sicilia, anche oggi quando parlano tra loro usino il dialetto. Leggere un dialogo in perfetto italiano dentro un commissariato per la strada o in casa potrebbe (dico potrebbe) sembrare un eufemismo letterario che toglie credibilità ai personaggi e alle scene. Ma qui è proprio il narratore onnisciente, è Camilleri in persona che si prende il gusto di parlare ai suoi lettori come se fossero tutti siciliani e lui fosse un cantastorie o un "puparo". Lui non è né cantastorie di strada né un puparo e quindi usando così il dialetto non dice più verità, ne dice meno, sta recitando in costume regionale per il piacere dei turisti». Nel romanzo non c'è un «narratore onnisciente», e anche se ci fosse non sarebbe ovviamente identificabile con l'autore.

¹⁶⁰ Come notava (in un saggio uscito originariamente nel 1963) Bruno Migliorini, «le esigenze realistiche di riprodurre la realtà così com'è e quelle espressionistiche di sottolineare con vivacità quello che si vuole far risaltare, variamente si combinano in molti scrittori» (B. MIGLIORINI, *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 115).

Con questo non si vuole affatto negare alla scrittura di Camilleri una patente di originalità: la tradizione in cui essa si inserisce prevede di fatto che ogni autore trovi un suo modo di interpretarla. Ad esempio è del tutto peculiare, come s'è detto al principio, la scelta di coniugare modalità espressive tipicamente proprie di esperienze sperimentali con gli schemi della narrativa popolare.

Il rapporto tra le voci è molto cambiato nel corso dell'intensissimo percorso della scrittura camilleriana. Si rileva un sostanziale parallelismo tra le modalità di adozione dei punti di vista, la gestione delle voci e le scelte linguistiche. Se si riprendono in esame i brani iniziali della *Forma dell'acqua* e del *Cuoco dell'Alcyon* ci si rende conto che nel primo il parco uso di sicilianismi va di pari passo con la presenza di un narratore esterno, che perlopiù permane tale anche se guarda il mondo descritto da una distanza ridotta; mentre nel secondo la presenza pervasiva del dialetto si spiega con l'ottica adottata, che è quella del protagonista. Nel *Cuoco* la focalizzazione sul personaggio di Montalbano copre l'intero spazio del racconto, senza alcuna eccezione. Ogni cosa descritta è inquadrata in soggettiva, qualsiasi dato della realtà è filtrato attraverso i pensieri e le percezioni del commissario. La funzione del narratore, quindi, ha perso qualsiasi traccia di autonomia: la mediazione tra lettore e personaggio rappresentato è ridotta fino al limite consentito dal genere romanzesco. L'esatto contrario di quanto più o meno esplicitamente si afferma in molti interventi su Camilleri sulla scorta di quella definizione di *tragediatore* che costituisce lo strumento principale di un involontario depistaggio critico.

Un percorso simile si rileva a proposito dei romanzi storici. Se si confrontano ad esempio *La stagione della caccia* e *La setta degli angeli* è facile notare che se nel primo la voce narrante, che pure non mantiene le stesse caratteristiche ma anzi varia abbastanza da pagina a pagina, è diversa da quelle dei personaggi, nel secondo sembrerebbe appartenere ad un abitante del paese di Palizzolo, teatro della vicenda (così come leggendo *I Malavoglia* si ha spessissimo la sensazione di ascoltare un pescatore di Acì Trezza, o più genericamente le chiacchiere della 'gente').

Quanto detto sin qui non può essere altro che un tentativo di tracciare alcune coordinate di base, sperabilmente utili per ricerche future. Le analisi narratologiche, per essere efficaci, necessitano di uno sguardo molto ravvicinato sui testi; è evidente che non è qui possibile tentare di proporre una lettura complessiva minimamente approfondita delle strategie adottate nell'opera camilleriana: in questa sede mi limiterò ad affrontare, in modo dettagliato per quanto lo consentono i limiti di spazio, un singolo libro.

Il testo senza dubbio più interessante da studiare in questa chiave è *Il re di Girgenti*: nel suo romanzo maggiore (secondo le intenzioni dell'autore, e anche negli esiti, stando alla condivisibile valutazione di molti critici) si coglie un livello di complessità davvero molto elevato. Dato che, come si è già accennato, i vari piani stilistici sono nella scrittura di Camilleri strettamente correlati, si richiameranno qui anche aspetti linguistici già considerati nel paragrafo 1, interpretandoli in rapporto con le modalità narrative¹⁶¹. Per quanto riguarda queste ultime, ciò che colpisce soprattutto è l'estrema instabilità dei punti di vista, con la conseguente adozione di una plurivocità a tratti così marcata da non avere molti riscontri nella narrativa italiana recente.

Si è detto come sia fuorviante richiamare il precedente di Gadda per le scelte linguistiche di Camilleri. Non sembra però fuori luogo ipotizzare che il modello del *Pasticciaccio* sia presente nella costruzione di una voce narrante che non rimane mai

¹⁶¹ Tralascio qui un aspetto importante del testo: la presenza diffusa di elementi intertestuali, già indagata in modo efficace da altri studiosi (cfr. da ultimo S. LOGHITANO, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne 'Il re di Girgenti'. Il caso de 'I Beati Paoli'", in S. DEMONTIS [a cura di], *Quaderni camilleriani 9. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 45-58).

uguale a sé stessa, mutando continuamente la propria distanza e angolazione rispetto alla realtà raffigurata¹⁶². A prima vista potrebbe sembrare che l'intero racconto sia riportato da un anonimo rappresentante del mondo di cui fa parte il protagonista, vale a dire le campagne siciliane a cavaliere tra Seicento e Settecento: lo suggerisce in particolare la densità dei dialettismi, incomparabilmente maggiore rispetto a quanto offrivano tutti i precedenti libri camilleriani. Questa lettura non è errata, ma risulta incompleta: essa descrive una funzione narrativa in effetti molto presente, che però è costantemente contaminata da altre istanze.

Si ponga attenzione al fenomeno già descritto della ritraduzione in italiano di espressioni siciliane¹⁶³: «era una scòncica, un dileggio» (p. 22); «cummigliata di filinie, ragnatele» (p. 52); «Un catapano, una guardia daziaria» (p. 80); «più ammucciato, nascosto» (p. 121); «“a manna”, la placentà» (p. 134); «un passuluni e cioè un'oliva nera» (p. 139); «un addrevo, un allievo» (p. 142); «la papulanzìcula, la bilancia» (p. 142); «l'ammuccia-ammuccia, il nascondino» (p. 143); «una comerdia, una cometa volante» (p. 143); «un aceddrone, un uccellone» (p. 146); «del catapano, o ufficiale del dazio» (p. 177); «una scala a virrìna, a coda di porco» (p. 209); «uno stuffalizio, una noia profonda» (p. 217); «il pruvulazzo, la polvere» (p. 225). È evidente che chi compie quest'operazione non può essere altro che un secondo narratore, che ogni tanto ruba la parola al primo¹⁶⁴.

Alla stessa voce possono essere attribuite naturalmente anche un paio di glosse apposte ad espressioni spagnole: «fatto ruido, strepito» (p. 97); «sul trasero, il culo» (p. 118)¹⁶⁵. Ma le cose si complicano quando si assiste alla resa in siciliano di una parola spagnola: «le avrebbero fatto asco, schifio» (p. 38); e tanto più quando è l'italiano ad essere tradotto in dialetto (in questi casi gli elementi delle due lingue possono essere non semplicemente giustapposti, ma collegati attraverso una formula esplicativa): «una rivoluzione, vale a dire un burdello» (p. 66); «con l'asino, lo scecco» (p. 132); «una tauomachia che veniva a significari il combattimento di un omo, chiamato torero, contro un toro firoci» (p. 334).

I rapporti tra italiano e siciliano si ingarbugliano ulteriormente in un caso in cui un termine dialettale viene reso con un italiano ma foneticamente dialettalizzato: «una furiata, uno sgherzo» (p. 284); o ancora di più nel seguente passo: «pioveva a redini stise, chioviva a tinchitè» (p. 230): qui sembra di assistere ad una conversione dall'italiano (appena screziato foneticamente) al dialetto, ma in realtà «pioveva a redini stise» è una locuzione inesistente in lingua, un puro calco dalla fraseologia siciliana¹⁶⁶.

In un altro brano un modo di dire dialettale è seguito da una lunga spiegazione in italiano, un italiano in cui però riaffiorano sporadici sicilianismi:

«Signor Capitano, non lo sapi come si dice? Con l'abbocato ci si perdino l'ova e l'acci».

Il vecchio si riferiva a una storia leggendaria. Un viddrano, con sei uova e alcuni mazzi di sedano, stava per andare a venderli al mercato di Montelusa. Un prepotenti gli aveva tagliato la strada e gli aveva portato via la mercanzia con un pretesto. Il viddrano, certo di aviri la ragioni dalla parte sua, aveva chiamato un avvocato e aveva fatto causa al prepotenti. Conclusione: il viddrano aveva perso la causa, aveva dovuto pagare l'abbocato e ci aveva rimesso le uova e i sedani (p. 66).

¹⁶² Cfr. L. MATT, «La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel «Pasticciccio»», in M. A. TERZOLI, C. VERONESE, V. VITALE (a cura di), *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciccio» di Gadda*, Roma, Carocci, 2013, pp. 225-247.

¹⁶³ Tutte le citazioni da A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit.

¹⁶⁴ In un solo caso il medesimo procedimento viene attuato all'interno di una battuta di un personaggio: «ci vuole murririare, ci vuole stuzzicare» (p. 194).

¹⁶⁵ Altri esempi nel dialogato: «Solamente una pregunta, una domanda» (p. 55); «sono stati nella quinta, nella villa» (p. 60); «La podestad non è stata bornata, cancellata» (p. 61).

¹⁶⁶ Cfr. per esempio A. CAMILLERI, *La setta degli angeli*, cit., p. 208: «è però uno che parti a retini stisi senza pinsarici d'ù voti».

Un ultimo esempio notevole, in cui è coinvolto anche l'italiano ipertradizionale: «quando gli veniva il firticchio di secolei giacersi (tra le persone di nobile ceto si dice così per fottere, ficcare)» (p. 232). Un'espressione come «il firticchio di secolei giacersi» rappresenta il caso più estremo possibile di cortocircuito linguistico (tanto che sarebbe pienamente giustificata, in questo caso particolare, l'evocazione della categoria di plurilinguismo).

In molte occasioni, insomma, pare evidente che la voce narrante non è identificabile in modo preciso, ma deriva da entità diverse che si incontrano e scontrano in vari modi. Si sono portati esempi del procedimento delle glosse bilingui perché in questi casi il fenomeno si manifesta col massimo dell'evidenza, ma è fondamentale notare che esso è attivo ben oltre quella modalità.

Il lettore viene subito messo di fronte all'asistematicità che domina il romanzo. Infatti, sin dall'*incipit* è evidente la fortissima sicilianità: «Ora comu ora, i Zosimo se la passavano bona. Ma sidici anni avanti, quando erano di frisco maritati, Gisuè e Filònia la fame nìvura avevano patito, quella che ti fa agliuttiri macari il fumo di la lampa» (p. 13); ma prestissimo iniziano a comparire intere frasi in perfetto italiano, la cui presenza non risponde a motivazioni facilmente individuabili. Si veda ad esempio questo brusco *code switching*, che per così dire taglia in due un discorso: «Arrivò sopra lo sbalanco del sciume Pirrera, che fiume era solamenti quando gli pareva e piaceva a lui, per il resto dell'anno era una spaccatura, una cicatrice sulla terra» (p. 14).

Il gioco delle lingue si complica poi con l'inserimento di elementi spagnoli, che almeno all'inizio è conseguenza dell'entrata in scena di personaggi castigliani. Soprattutto la prima parte del romanzo è quindi costruita sulla compresenza di tre lingue. Ecco un brano in cui la narrazione cambia continuamente (dando vita alla sequenza siciliano-spagnolo-italiano-spagnolo), senza che peraltro ai vari passaggi corrisponda un mutamento di prospettiva:

Nella granni cucina, Caterino e Filònia dormivano, Caterino con le vrazza darrè lo schinale della seggia, la testa appuiata su una spalla, Filònia invece aveva intrecciato le vrazza sulla tavola e supra ci teneva la fronti. Dalla cucina si partiva una cammareddra: qui c'erano, addrummisciuti, Rosario e il capocammareri. Appresso la cammareddra veniva un grandi cammaruni, attrezzato con panche e un tavolone che non finiva ma'. Qui c'era la servidumbre, tutta, come se fosse passato l'angilo, quello che dice «amè» e fa arristari ogni cosa così com'è.

C'era un silencio de muerte. Nonguno roncava. Doviva essere l'efecto de l'agua del sueño, era un dormir artificial.

Per maggiore sicurezza, il duca volle che Hortensio contasse i dormenti: c'erano tutti.

In signo de apreciamento, il duca posò una mano sul hombro di Honorio, ma non gli richiese el frasquito, la bottiglietta: sarebbe stato una falta, los dos hombres non dovevano tener ninguna sospecha (p. 101).

Se fosse attiva una focalizzazione, questo passo dovrebbe avere come lingua prevalente lo spagnolo, la lingua del duca (nei primi due capoversi la scena è descritta attraverso il suo sguardo, negli altri due egli è colui che agisce). Il siciliano iniziale potrebbe essere motivato col fatto che le prime due figure descritte sono popolani dell'Isola, ma il dialetto viene mantenuto anche quando si passa ad inquadrare personaggi spagnoli. L'italiano non appartiene all'orizzonte linguistico di nessuno degli attori in scena, ed è quindi apparentemente del tutto immotivato¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Per altri esempi di commistione tra lingue nel romanzo cfr. J. VIZMULER ZOCCO, "Arrigalari un sognu. La lingua de 'Il re di Girgenti'", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 87-98.

Le tecniche di focalizzazione, beninteso, non sono certo assenti nel romanzo¹⁶⁸. Già nella prima scena, la meraviglia provata da Giusù nel vedere il principe sontuosamente vestito viene resa attraverso una tipicissima realizzazione di discorso indiretto libero, marcato da uno dei segnali più facilmente riconoscibili, vale a dire la presenza di esclamazioni:

Era un riccone, vestito di panno fino intrassuto d'oro, stivaloni di capretto che dovevano costare quanto mai Giusù avrebbe potuto guadagnare in tutta la porcazzata vita sò, grossi anelli d'oro e petri priziuse alle dita di tutt'e due le mano, una catina d'oro massiccio al collo con una patacca sparlucicante che gli posava sul petto. Madonnuzza binidittà! A Giusù gli mancò il sciato. Quello non era un omo di carne e sangue, ma una minera, una trovatura che avrebbe assistimato per tutti gli anni che gli restavano da campare la famiglia sò e i figli che ancora c'erano da fare! Signuruzzu santu, che fortuna che gli stava capitando! Stava addiventando riccu! (p. 15)

Interamente orientata sul protagonista è l'ultima (e più breve) sezione: *Come fu che Zosimo morì*. Qui l'adozione prevalente della focalizzazione si concretizza in blocchi testuali differenti tra di loro; spicca il paragrafo costituito da un unico lunghissimo periodo 'a cascata' quasi del tutto privo di punteggiatura in cui si descrive *Il percorso* (come recita il titolo) compiuto da Zosimo per andare verso il patibolo: è naturalmente un modo per far percepire al lettore lo stato di semiincoscienza in cui, in prossimità della morte, si trova l'uomo (ma nel paragrafo successivo, *Il respiro*, la sintassi si normalizza, certificando così la ritrovata padronanza di sé del condannato).

È impossibile rendere conto in modo sintetico di tutti i fenomeni di ibridazione linguistica che si verificano nel romanzo, molti dei quali hanno un chiaro intento giocoso; è il caso ad esempio di certe frasi rese in quello che si può definire spagnolo maccheronico¹⁶⁹: «la situación gli era escapada dalle manos» (p. 109); «quella scassa cojones» (p. 131). Come si vede, in questi casi gli elementi castigliani (o pseudo-tali) si combinano secondo la fraseologia italiana. Proprio analizzando la fraseologia, come ha mostrato La Fauci, si coglie un altro aspetto straniante del testo: infatti sono frequenti le espressioni dialettizzate che ricalcano locuzioni o modi di dire di oggi, con conseguente effetto di forte anacronismo¹⁷⁰.

Si può parlare insomma di un vero e proprio carnevale delle lingue; i vari idiomi possono essere integrati armonicamente, ma anche messi a contatto in modo da esibirne la reciproca alterità. Va in quest'ultima direzione il recupero di una tradizionale situazione comica: la difficoltà di comprensione che le persone incolte scontano venendo a contatto con lingue sconosciute, e in particolare di fronte ai cosiddetti 'falsi amici' (vale a dire parole di lingue differenti che si somigliano, magari perché etimologicamente connesse, ma che hanno significati lontanissimi). Ecco come un siciliano comprende un'espressione francese: «“Qu'y a-t-il à dejeuneur?” spiò il principe a Monzù. / “E certo che voli digiunare!” pinsò Giusù: “Con la sbintura ca ci sta capitando!”» (p. 27)¹⁷¹. Anche i nomi

¹⁶⁸ Contrariamente a quanto affermato (in uno studio in cui peraltro sono proposte osservazioni utili) da S. SERRA, “Il re di Girgenti’: spazio e tempo di un reale magico”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, cit., pp. 127-128.

¹⁶⁹ Cfr. M. D. GARCÍA SÁNCHEZ, “Echi di hispanidad ne ‘Il re di Girgenti’”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, cit., p. 98.

¹⁷⁰ N. LA FAUCI, “L'allotropia del tragediatore”, cit., p. 173; qualche esempio da quelli lì citati: «Giusù non solo era stazzuto, possidiva macari riflessi pronti» (p. 55); «La dimanna di Zosimo era certo dittata dalla curiosità» (p. 161); «Parsi aviri di colpo perso interessi a quello che diciva» (p. 358); «Alla fini arrivarono a un compromisso» (p. 402).

¹⁷¹ In questo passo, ad ennesima riprova della complessità linguistica del *Re*, si noti la forma italiana *capitando*, a rigore inverosimile in bocca all'incolto Giusù (tra l'altro la resa di *-nm-* in luogo di *-nd-* è tra i dialettismi fonetici più frequentemente adoperati da Camilleri in tutti i suoi testi).

propri possono costituire segnali di distanza interlinguistica, come si vede nel seguente intervento fuori campo, tipico di un narratore onnisciente di stampo manzoniano, ancorché dialettologo: «La cammarera, chiamata Rosario (talè, sti spagnoli: mettiri a una fimmina un nomu d'omo!)» (p. 51).

Un passaggio fondamentale, che peraltro può non attirare l'attenzione del lettore, è costituito da una «littra nonima» inviata da Zosimo, infarcita di elementi propri delle scritture dei semicolti, che nella fattispecie si spiegano così: «Tutti gli errura ce li aveva messo apposta, lui il taliano lo sapiva scriviri comu a Dio» (p. 302). Uno scrivente colto che si finge ignorante, lodato da un raccontatore incolto e ingenuo (così appare la voce narrante in quest'occasione) che però arriva a comprendere un trucco raffinato: in questa pagina si dà vita ad un gioco di specchi che sembra lecito interpretare come chiave di lettura delle tecniche di rappresentazione dell'intero romanzo. La funzione della marcata plurivocità e dei continui cambiamenti di punto di vista sembra essere quella di mettere in crisi il sistema rassicurante dei compartimenti stagni tra le culture diverse. È vero che non mancano passi in cui il confronto-scontro tra siciliano e italiano rappresenta una dialettica sociale che si risolve in una vittoria etica, per così dire, del primo sul secondo, essendo quest'ultimo spesso veicolo delle falsità di cui il potere si serve per asservire i subalterni¹⁷². Ma l'essenza della storia raccontata non è certo l'esaltazione della purezza incontaminata del popolo.

Zosimo può guidare la rivolta perché è in grado di vedere le cose contemporaneamente da due prospettive differenti: è capace di immaginare un mondo diverso in virtù delle conoscenze acquisite attraverso i libri; ma contrariamente a ciò che succede a molti, quello che ha imparato non lo porta a disconoscere le sue origini. Cultura alta e popolare in lui convivono: è grazie a questa ibridazione che prende vita quel «“sogno” che è il picco più avventuroso e rivoluzionario della fantasia»¹⁷³.

5. Conclusioni

Poche parole per tirare le fila del discorso. Naturalmente, un'esperienza letteraria dell'ampiezza e della ricchezza di quella di Camilleri richiederebbe, per essere analizzata in modo soddisfacente, ben altro che una rassegna molto parziale di aspetti linguistico-stilistici come quella qui presentata. Nelle mie intenzioni dovrebbero se non altro emergere da questo studio, oltre ad una serie di elementi concreti, alcuni concetti generali che è necessario tenere presenti se si vogliono indagare gli aspetti formali della scrittura camilleriana su basi dotate di un minimo di solidità. Indico in estrema sintesi due temi che più o meno esplicitamente sono stati evocati a più riprese, e che mi paiono di fondamentale importanza.

1) La produzione di Camilleri, se osservata nella sua interezza, mostra un grado molto elevato di varietà stilistica: se si confrontano libri come *Il corso delle cose*, *La scomparsa di Patò*, *Il colore del sole*, *La relazione* e *Il cuoco dell'Alcyon* si fatica a trovare qualche elemento comune, tanto dal punto di vista linguistico quanto da quello narratologico. Ma persino testi che appartengono al medesimo filone e sono stati scritti a distanza di poco tempo possono mostrare differenze anche marcate. Ciò non significa naturalmente che non sia possibile in sede di analisi individuare categorie utili a definire tendenze generali

¹⁷² Eccone un esempio; «il capitano fece a voce vascia: / “Io mi fermo qua”. / E lo disse in taliano, picchi il momentu era quello che era e quando il momento è quello che è, di nicissitate assoluta abbisogna adoperari il taliano, vasannò dicino che siete pirsone gnoranti, pirsone di scarto e non di considerazione» (p. 435). Interessante l'uso demistificante del dialetto nel racconto di quella «gran camurria» (p. 330) della controversia liparitana, che Zosimo ascolta da un *parrino*.

¹⁷³ S. S. NIGRO, risvolto di copertina in A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit.

(è quello che ho provato a fare in buona parte del lavoro); ma è necessario non assolutizzare quelle categorie, che per essere efficaci devono venir messe alla prova nella concreta indagine testuale. È un principio ovvio, un fondamento della critica stilistica; ma non è forse inutile richiamarlo in un periodo in cui il concetto di centralità del testo viene guardato con molto sospetto. Alla base di quasi tutti i fraintendimenti e le approssimazioni che si riscontrano in un gran numero di interventi – in particolare liquidatori – su Camilleri sta semplicemente una scarsissima aderenza al tessuto delle opere: molte formule magari brillanti, se verificate leggendo con un minimo di attenzione, si rivelano poco o per nulla pregnanti.

2) La questione dei rapporti con la narrativa precedente va affrontata con equilibrio. Come per qualsiasi altra esperienza letteraria significativa, la dialettica tra tradizione e innovazione è in Camilleri un fenomeno complesso, che non si presta ad essere descritto attraverso scorciatoie assolutizzanti. Nel corso dell'esposizione ho cercato di esplicitare tanto i punti di contatto che lo stile camilleriano ha con le scritture novecentesche votate ad espressivismo e plurivocità quanto di valorizzare le peculiarità anche marcate che rendono la sua identità molto riconoscibile.

Come è forse inevitabile, dato il grandissimo successo dei suoi libri, Camilleri è diventato un argomento divisivo nei mezzi di comunicazione di massa. La sua opera è stata letta troppo spesso in maniera semplicistica: la maggior parte dei feroci detrattori ma anche alcuni cultori ingenui hanno basato i loro giudizi su poche certezze fondate su pure impressioni, ricavate da letture distratte e superficiali (o persino, nei casi peggiori, influenzate dalle opinioni politiche). Parallelamente, per fortuna, si è sviluppato un lavoro critico imponente, che ha già dato frutti importanti e molti di più potrà darne in futuro. A tale filone di ricerca spero di contribuire in minima parte con questo studio, che avrà raggiunto il suo scopo se potrà fornire qualche indicazione utile per chi si dedicherà a prossimi lavori più approfonditi.

Bibliografia

- ALA-RISKU, RIKKA, “Dal mistilinguismo letterario al mistilinguismo trasmesso: il caso Montalbano”, in E. SUOMELA HÄRMA, E. GARAVELLI (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell’italiano*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 293-301.
- AMENTA, LUISA, “Italiano di Palermo”, in R. SIMONE (dir.), *Enciclopedia dell’italiano*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011.
- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2005.
- APRILE, MARCELLO, “Montalbano in TV e la biodiversità televisiva», in AA.VV., *Montalbano sotto inchiesta: le parole scritte, le parole in TV*, <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/mainSpeciale.html>, 4 novembre 2019 [ultimo accesso 7 gennaio 2020].
- ARCANGELI, MASSIMO, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 203-232.
- ARTESE, ERMINIA, “Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato”, «Gli argomenti umani», 1.6 (2000), pp. 11-25.
- AVOLIO, FRANCESCO, *Dialetti siciliani, calabresi e salentini*, in R. SIMONE (dir.), *Enciclopedia dell’italiano*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011.
- BATTAGLIA, SALVATORE (fondato da), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- BELPOLITI, MARCO, “Il contadino che volle farsi re”, «L’Espresso», 19 dicembre 2001.
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Padova, Marsilio, 2011.
- BERTINI MALGARINI, PATRIZIA, VIGNUZZI, UGO, “Caratterizzazione diatopica e ‘giallo all’italiana””, in A. GALKOWSKI, T. ROSZAK (a cura di), *Semiotica generale – semiotica specifica*, Łódź, Università di Łódź, 2018, pp. 195-213.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAFFARELLI, ENZO, *Che cos’è un soprannome*, Roma, Carocci, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose* [I ed. 1978], Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo* [I ed. 1980], Palermo, Sellerio, 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione dalla caccia*, Palermo, Sellerio, 1992.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono* [I ed. 1998], Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano* [I ed. 1998], Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *La scomparsa di Patò* [I ed. 2000], Milano, Mondadori, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Biografia del figlio cambiato* [I ed. 2000], Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001.

- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, “La mia isola in nero”, «TTL. Tutto libri tempo libero», 4 dicembre 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.
- [CAMILLERI, ANDREA], G. BOCCACCIO, *Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta* [I ed. 2007], Napoli, Guida, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tailleur grigio*, Milano, Mondadori, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rizzagliata*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un sabato, con gli amici*, Milano, Mondadori, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'intermittenza*, Milano, Mondadori, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA, *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *La banda Sacco*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *La relazione*, Milano, Mondadori, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, “I quattro Natali di Tridicino”, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 11-46.
- CAMILLERI, ANDREA, *Km. 123*, Milano, Mondadori, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- CamillerINDEX* <www.camillerindex.it> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Firenze, Cadmo, 2000.
- CASTIGLIONE, MARINA, “Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa”, «Il nome nel testo», 15 (2013), pp. 191-204.
- CASTIGLIONE, MARINA, “Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani”, «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 59-72.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata di ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2012.
- CERRATO, MARIANTONIA, “Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto”, in V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 86-96.
- COLETTI, VITTORIO, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.
- COLETTI, VITTORIO, “Arrigalannu un sognu”, «L'indice», 18.12 (2001), p. 10.
- DE BLASI, NICOLA, “Dialecto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento”, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna*

- all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 15-53.
- DE FAZIO, DEBORA, "La lingua 'pirsonale' di Agatino Catarella", in AA.VV., *Montalbano sotto inchiesta: le parole scritte, le parole in TV*, <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html>, 4 novembre 2019 [ultimo accesso 28 dicembre 2019].
- DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001.
- DE MAURO, TULLIO, "L'«àccipe» e il colibrì: linguaggio e ethos", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.
- DE MAURO, TULLIO (dir.), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007.
- FILIPPONI, SERENA, "Il laboratorio del contastorie. Intervista ad Andrea Camilleri", «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 55.2 (2002), pp. 201-220.
- FOSCOLO, UGO, *Opere*, a cura di F. GAVAZZENI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.
- FRANCESCHINI, FABRIZIO, "Il teatrino delle lingue nel 'Birraio di Preston' e la sua percezione tra gli studenti universitari (con una finestra sulla 'gorgia europea')", «Linguistica e letteratura», 27 (2003), pp. 191-218.
- GADDA, CARLO EMILIO, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. PINOTTI, Milano, Adelphi, 2018.
- GARCÍA SÁNCHEZ, MARÍA DOLORES, "Echi di hispahidad ne 'Il re di Girgenti'", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 97-107.
- GRASSI, CORRADO, *Corso di storia della lingua italiana*, Torino, Giappichelli, 1966.
- GUERRIERO, STEFANO, "Tracce di parlato nella narrativa contemporanea. Lo strano caso di Andrea Camilleri", in M. DARDANO, A. PELO, A. STEFINLONGO (a cura di), *Scritto e Parlato. Metodi, testi e contesti*, Atti del Colloquio internazionale di studi, Roma, 5-6 febbraio 1999, Roma, Aracne, 2001, pp. 221-238.
- JURISIC, SRECKO, "La dimensione teatrale nei racconti di Andrea Camilleri", «Misure critiche», n.s., 10.1-2 (2011), pp. 169-187.
- LA FAUCI, NUNZIO, "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", «Prometeo», 19.75 (2001), pp. 26-33.
- LA FAUCI, NUNZIO, "L'allotropia del tragediatore", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 161-176.
- LA FAUCI, NUNZIO, "Quelle strane 'pirsone' di Camilleri", «Corriere del Ticino», 21 agosto 2017.
- LA FAUCI, NUNZIO, "Ma che 'pirsona' è il tragediatore?", «Bianco e nero», 590 (2018), pp. 72-79.
- LANFRANCA, DARIO, "Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri", in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani 2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 42-46.
- LIBRANDI, RITA, "Nuovi plurilinguismi nella narrativa meridionale?", in P. DEL PUENTE (a cura di), *Dialetti: per parlare e parlarne*, Atti del I Convegno internazionale di Dialettologia, Potenza-Matera, 30-31 ottobre 2008, Potenza, Ermes, 2010, pp. 77-92.
- LONGHITANO, SABINA, "Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri", in M. LAMBERTI, F. BIZZONI (a cura di), *La Italia del Siglo XX. IV jornadas internacionales de estudios italianos*, S.l., Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 327-345.

- LONGHITANO, SABINA, “‘Troppu trafficu pe nenti’: Camilleri e Di Pasquale [sic] traduttori di Shakespeare”, in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *Quaderni Camilleriani 6. La bolla di composizione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 57-80
- LOGHITANO, SABINA, “Sull’intertestualità e le sue funzioni ne ‘Il re di Girgenti’. Il caso de ‘I Beati Paoli’”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani 9. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell’area mediterranea*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 45-58.
- LO PIPARO, FRANCO, “La lunga durata della lingua di Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 32-41.
- MARCI, GIUSEPPE, “Indicizzare l’opera di Andrea Camilleri: un esercizio filologico, linguistico e letterario”, in V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 97-112.
- MARCI, GIUSEPPE, “Camilleri e la lingua: ‘Abbunnàzza’ o ‘Abbunnànzia’?”, «Bianco e nero», 590 (2018), pp. 84-87.
- MATT, LUIGI, “Profilo grammaticale del romanesco di ‘Quer pasticciaccio brutto de via Merulana’”, «Contributi di filologia dell’Italia mediana», 24 (2010), pp. 195-232.
- MATT, LUIGI, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MATT, LUIGI, “Narrativa”, in A. AFRIBO, E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 147-158.
- MATT, LUIGI, *‘Quer pasticciaccio brutto de via Merulana’. Glossario romanesco*, Roma, Aracne, 2012.
- MATT, LUIGI, “La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel ‘Pasticciaccio’”, in M. A. TERZOLI, C. VERONESE, V. VITALE (a cura di), *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel ‘Pasticciaccio’ di Gadda*, Roma, Carocci, 2013, pp. 225-247.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.
- MATT, LUIGI, “Sulla presunta uniformità stilistica della narrativa italiana di oggi”, «Avanguardia», 24.71 (2019), pp. 66-86.
- MELI, GIOVANNI, *Poesie siciliane*, tomo I, Palermo, Interollo, 1814.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MIGLIORINI, BRUNO, *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- MONTANILE, MILENA, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», 10 (2014), pp. 7-17.
- NICOLETTI, WALTER, “Il ‘contastorie’ Andrea Camilleri sul palco di Dipasquale”, <<http://vocespettacolo.com/contastorie-andrea-camilleri-sul-palco-dipasquale>>, 6 giugno 2017 [ultimo accesso 15 gennaio 2020].
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, risvolto di copertina, in A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Le «croniche» di uno scrittore maltese”, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, pp. XI-LVI.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 11-13.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, risvolto di copertina, in A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017.
- NOVELLI, MAURO, “L’isola delle voci”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, pp. LXI-CII.
- NOVELLI, MAURO, “Quel falsario di Camilleri”, «Il Fatto quotidiano», 4 marzo 2011.

- PACCAGNINI, ERMANNINO, “Il Manzoni di Camilleri”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 111-137.
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889.
- PORCELLI, BRUNO, “‘Un filo di fumo’. Romanzo siciliano di Andrea Camilleri”, «Italianistica», 27.1 (1998), pp. 99-103.
- PORCELLI, BRUNO, “Due capitoli per Andrea Camilleri”, «Italianistica», 28.2 (1999), pp. 207-220.
- SANGUINETI, EDOARDO, “Cannibali e no”, intervista a cura di M. BERISSO, in N. BALESTRINI, R. BARILLI (a cura di), *Narrative invaders!*, Genova, Costa & Nolan, 1997, pp. 116-127.
- SANTORO, ELISABETTA, “Italiano, dialetto e altro: la lingua di Andrea Camilleri”, «Mosaico italiano», 7.64 (2019), pp. 33-36.
- SANTULLI, FRANCESCA, “Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni”, in I. BAJINI *et al.* (a cura di), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano, LED, 2017, pp. 78-81.
- SERRA, SIMONA, “‘Il re di Girgenti’: spazio e tempo di un reale magico”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 127-146.
- SGROI, SALVATORE CLAUDIO, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1990.
- SOTTILE, ROBERTO, “A caccia di ‘autoctonismi’ nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come ‘accianza’ di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate”, in *La linguistica in campo. Studi per Mari D’Agostino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 195-212.
- SOTTILE, ROBERTO, “Dialetto e dialettalità nella scrittura di Andrea Camilleri. L’incidenza delle parole ‘autoctone’”, in G. MARCATO (a cura di), *Dialetto. Uno nessuno centomila*, Padova, CLEUP, 2017, pp. 329-340.
- SOTTILE, ROBERTO, “La lingua ‘inventata’ di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale”, «Dialoghi mediterranei», n. 40, settembre 2019, <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM>> [ultimo accesso 3 gennaio 2020].
- SULIS, GIGLIOLA, “Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri”, in C. BERGER, A. CAPRA, J. NIMIS (a cura di), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Toulouse, Cirillis, 2007, pp. 213-230.
- SULIS, GIGLIOLA, “Alle radici dell’idioletto camilleriano. Sulle varianti del ‘Corso delle cose’ (1978, 1998)”, in AA.VV., *Il reale e il fantastico*, Roma, Aracne, 2010, pp. 249-278.
- TESTA, ENRICO, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- TOMMASEO, NICCOLÒ, BELLINI, BERNARDO, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879.
- TOSO, FIORENZO, “La ricerca linguistica tra studio di carattere e memoria storica: ‘Ritratto di principe con gatta’ (1993) di Elena Bono”, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all’Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 99-107.
- TROPEA, GIOVANNI, “Su alcuni aspetti dell’italianizzazione in Sicilia”, in V. ORIOLES (a cura di), *Innovazione e conservazione nelle lingue*, Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia, Messina, 9-11 novembre 1989, Pisa, Giardini, 1991, pp. 171-199.
- VALENTI, IRIDE, “Aspetti dell’inventività linguistica: Stefano D’Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 221-244.

- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, *Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, <http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml>, dicembre 1999 [ultimo accesso 22 dicembre 2019].
- VIZMULER ZOCCO, JANA, “Arrigalari un sognu. La lingua de ‘Il re di Girgenti’”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 87-98.
- VIZMULLER-ZOCCO, JANA, “I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica”, «*Italica*», 87.1 (2010), pp. 115-130.
- ZANGRANDI, SILVIA, “L’ironia intertestuale in ‘Il birraio di Preston’ di Andrea Camilleri”, in A. M. MORACE, A. GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Pisa, ETS, 2016, pp. 1189-1202.

La musica dello sceneggiato televisivo *Il commissario Montalbano*

IGNAZIO MACCHIARELLA

Per cominciare una precisazione. Non sono uno studioso di musica per film o del rapporto musica/immagine. E non sono uno specialista dell'opera di Andrea Camilleri, né tanto meno un esperto di sceneggiati televisivi. Le pagine seguenti scaturiscono da un cordiale invito dell'amico e collega professor Giuseppe Marci, per accogliere il quale ho rivisto alcune puntate della serie televisiva del commissario Montalbano mettendo in gioco la mia esperienza di musicologo. Quelle che seguono sono quindi delle brevi e disordinate note che in nessun caso definiscono la varietà e complessità degli intrecci musica/narrazione all'interno del corpus degli sceneggiati in questione.

Un background 'poco musicale'

Come è noto, nell'opera letteraria di Andrea Camilleri la musica non ha una frequente e rilevante presenza¹. Così è anche nella serie televisiva del commissario Montalbano in cui, al di là di alcuni elementi musicali che assumono una speciale rilevanza entro particolari *plot* narrativi (per esempio un violino settecentesco di Guarneri del Gesù ne *La voce del violino*), assai sporadica è la musica diegetica². La musica non sembra essere una passione di Montalbano (com'è invece, per dire, la cucina!) il quale di norma non canta, non dedica alla musica una particolare attenzione come ascoltatore, non frequenta teatri, non è un discofilo né un attento ascoltatore e così via.

Tra le poche eccezioni, ne *La pista di sabbia* (2008), v'è una fugace e scherzosa intonazione dell'attacco del celeberrimo tema *Che gelida manina* (dalla *Bohème* di Giacomo Puccini), che il commissario attacca per 'festeggiare' il ritrovamento di un oggetto (un ferro di cavallo) determinante per la soluzione dell'indagine. Appena riconoscibile, il tema pucciniano viene arrangiato (diciamo così) per farne l'accompagnamento di un abbozzo di giro di ballo con Adelina, un movimento che rende manifesta la felicità del Nostro: l'intonazione certamente non rivela una particolare propensione verso l'opera lirica ma piuttosto, come spesso succede con arie e melodie

¹ Manca una sistematica trattazione della questione: alcune indicazioni interessanti sono in A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015. Tra le eccezioni mi piace segnalare il romanzo *Il birraio di Preston* (Palermo, Sellerio, 1995) in cui tra l'altro si trovano alcuni passaggi che rendono con grande efficacia la realtà della vita sociale e delle abitudini d'ascolto all'interno dei teatri d'opera del secondo Ottocento – una realtà sulla quale, per altro, mancano appositi studi musicologici (vedi J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

² Nei romanzi di Montalbano, comunque, si possono riscontrare diversi riferimenti musicali, per lo più musica d'arte occidentale e jazz. Un ampio elenco è offerto dalla pagina internet <http://www.vigata.org/musica/musica_camilleri.shtml> [ultimo accesso 27 dicembre 2019] che riporta anche le relative citazioni bibliografiche. Di rilievo in tale elenco è l'assenza di ogni riferimento alle musiche di tradizione orale praticate in Sicilia, fatto salvo per i rinvii all'opera dello studioso Antonino Uccello incentrata sui 'canti popolari' del XIX secolo (A. UCCELLO, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti, 1961).

assai famose, richiama l'idea di una «piccola tradizione della musica» ampiamente condivisa a partire dagli stessi fruitori/lettori dell'opera camilleriana³.

Anche gli altri personaggi principali della narrazione non manifestano specifici interessi musicali. Unica eccezione pare essere Livia che compare in diversi episodi (per esempio ne *Il ladro di merendine*, del 1999, oppure in *Diario del '43* del 2019) nell'atto di suonare un casalingo pianoforte verticale. Si tratta, in realtà, di poche inquadrature in cui vengono eseguiti, sempre con modi 'da principiante', dei frammenti di brani tecnicamente molto semplici: insomma, delle brevi *performance* che non risultano incidere in maniera significativa sullo sviluppo narrativo⁴.

Di certo più rilevanti per il racconto cinematografico sono i lunghi silenzi che contornano sovente Montalbano, così come il suono della risacca marina durante le passeggiate nelle spiagge desolate e soprattutto quello delle onde nelle scene delle lunghe nuotate durante le quali il nostro personaggio «mette in ordine i propri pensieri», «riflette sulle proprie indagini», e così via.

Ad ogni modo, non mancano esecuzioni musicali in scena che in qualche modo paiono qualificare delle particolari situazioni narrative. Per esempio ne *Le ali della Sfinge* (2008) Montalbano si reca ad un incontro con un Monsignore e lo trova intento a suonare su un bel pianoforte a coda il valzer *La plus que lente* L. 120 di Claude Debussy. Si tratta di un frammento musicale di poche battute, nel quale si coglie solamente in parte il tema iniziale della composizione, benché suonato con un andamento più lento rispetto a quanto indicato in partitura. La situazione musicale – compresa la scelta del brano eseguito – pare concorrere a delineare un carattere altezzoso del reverendo, carattere che diventerà evidente nel seguito della scena.

Una scena alquanto significativa, nella quale viene chiamato in causa il potere simbolico della musica, pur in assenza di un'azione esecutiva, si trova in apertura dell'episodio *L'altro capo del filo* del 2019 – una apertura ampiamente dedicata alla questione degli sbarchi in Sicilia dei migranti su cui molto è stato scritto/detto⁵. Nella finzione del racconto uno di tali migranti, un maghrebino, prova a scappare quando i poliziotti intendono sequestrargli un flauto traverso che egli cercava di nascondere sotto la giacca. Riconosciuto da un medico che assiste allo sbarco come un grande maestro che aveva suonato al “Maggio musicale fiorentino”, il personaggio narra a Montalbano le drammatiche vicende subite dalla propria famiglia. Al termine del racconto il Commissario, con gesto a suo modo solenne e misurato, senza dire nessuna parola, restituisce lo strumento al musicista. Un piccolo racconto *en-passant*, senza sviluppi nella trama del telefilm che, dato il contesto in cui si inserisce, ha un forte valore emblematico

³ Mutuando dai concetti della storia culturale, distinta dalla «grande tradizione» (quella che consapevolmente viene studiata e acquisita nelle scuole e nelle accademie), l'espressione «piccola tradizione» definisce i tanti 'piccoli saperi' (un motívetto, un proverbio, eccetera) condivisi collettivamente, pur senza aver consapevolezza della loro provenienza, che si apprendono senza particolare attenzione, potremmo dire 'senza farvi caso', in virtù dell'appartenenza e partecipazione ad uno scenario culturale (cfr. I. MACCHIARELLA, “Le Canzoncine Popolari Napoletane dei Passatempo musicali: una ‘piccola tradizione’ della musica”, in M. CAPRA [a cura di], *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 59-77).

⁴ Per capirci, siamo lontani da un uso drammaturgico della pratica musicale come, per esempio, avviene con il violino in *Sherlock Holmes*, un violino a solo, una pratica estremamente complicata da fare e ascoltare, riservata a pochi e non per tutti che chiaramente rappresenta l'alterigia, la speciale 'superiorità intellettuale' della figura del detective inglese: impossibile immaginare Montalbano impegnato in una pratica musicale di questo tipo!

⁵ Basta al riguardo 'fare un giro' su internet per trovare un gran numero di articoli su questa scena e sulle cosiddette prese di posizione politiche che ne sono derivate (per esempio <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2019/02/11/news/montalbano_migranti_immigrazione_salvini_twitter-218898075/> [ultimo accesso 27 dicembre 2019]).

dei legami di solidarietà reciproca “noi-loro”. L’immagine del musicista maghrebino, interprete di musica ‘classica europea’ nei grandi teatri del mondo, piangente, con il proprio strumento in mano, è una assai efficace conclusione della forte presa di posizione contro la crudeltà e la disumanità del fenomeno migrazione nel Mediterraneo (e altrove).

Una colonna sonora di qualità

Se nei diversi episodi dello sceneggiato Montalbano la musica diegetica risulta nel complesso poco rilevante in funzione narrativa, molto più rilevante e caratterizzante è la presenza musicale extradiegetica. Si tratta di una componente sonora decisamente valida dal punto di vista dei contenuti, utilizzata con padronanza e maestria, interagendo efficacemente con particolari momenti della narrazione filmica, qualificandone valori e significati.

Come è noto la colonna sonora dello sceneggiato porta la firma del maestro romano Franco Piersanti, uno dei maggiori specialisti nel campo della cosiddetta musica per film⁶. Allievo di Nino Rota – uno dei più rinomati maestri novecenteschi nel settore –, Piersanti realizza dei materiali musicali ben congegnati, di rilevante qualità nella invenzione ritmico melodica, nella strumentazione orchestrale, nell’impianto timbrico-coloristico e così via⁷. Tali materiali, sotto forma di brani completi per diversi strumenti e organici strumentali, sono stati raccolti dallo stesso autore in «due suite di Montalbano di 30-35 minuti ciascuna» per essere proposte in forma concertistica⁸.

Gli stessi materiali, nel corso degli anni, in parallelo con il successo dello sceneggiato, sono stati oggetto di pubblicazioni discografiche. La prima è un CD con 17 tracce, datato 2000, per Image music (etichetta specializzata in colonne sonore di programmi televisivi) intitolato *Franco Piersanti, Il commissario Montalbano*, comprendente le musiche per la prima e seconda serie. Un secondo CD del 2003, *Il Commissario Montalbano (Original Motion Picture Soundtrack)*, edito in Austria da Image music e Sony (IMG 5107762), contiene invece materiali relativi a diversi episodi⁹.

Una terza pubblicazione è un CD triplo datato 22 marzo 2019 ed edito da Parco della Musica Records¹⁰, che si propone come la raccolta completa di ‘tutte le colonne sonore’ scritte da Piersanti per le diverse serie degli sceneggiati montalbaniani¹¹. Nel testo di accompagnamento dell’edizione il compositore afferma di essere riuscito a proporre «una struttura drammaturgica, musicalmente parlando, spesso robusta e ampia che ha impresso alla musica un respiro libero e articolato, cosa rara per un prodotto televisivo». Le diverse incisioni discografiche, dirette sempre dall’autore, sono state realizzate da diversi *ensemble* specializzati in colonne sonore, incluso la Czech National Symphony

⁶ La vasta produzione per il cinema di Franco Piersanti annovera tra l’altro *Io sono un autarchico*, *Ecce bombo*, *Sogni d’oro*, *Il Caimano* e altri film di Nanni Moretti, *Il ladro di bambini* e *Lamerica* di Gianni Amelio e così via.

⁷ Sull’opera musicale di Piersanti mancano apposite trattazioni specialistiche. Numerose sono invece le interviste rintracciabili tramite internet, più o meno approfondite: una segnalazione speciale merita il colloquio in S. MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 503-525.

⁸ F. PIERSANTI, “Montalbano Suite”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 126-134, in particolare p. 131.

⁹ <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano-Original-Motion-Picture-Soundtrack/release/6213990>> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].

¹⁰ Si tratta dell’etichetta discografica della Fondazione Musica per Roma che dal 2004 pubblica una selezione dei ‘progetti musicali’ eseguiti e registrati all’Auditorium Parco della Musica di Roma.

¹¹ Il cofanetto contiene ristampe del primo volume con incisioni inedite. Vedi <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano/release/13897490>> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].

Orchestra¹². Non sono invece disponibili le partiture né gli spartiti dei brani, nemmeno di quelli più noti¹³.

Parlando della colonna sonora Piersanti afferma di aver concepito il proprio lavoro non come un vero e proprio corpus di brani conchiusi bensì come «una vera libreria musicale» alimentata anno dopo anno fino a raggiungere la durata complessiva di più di quattro ore di materiali, parte dei quali non utilizzati o rifunzionalizzati per diverse finalità espressive in differenti puntate¹⁴. Una continua attività di ‘fusione’, ‘modulazione’ e ‘ricomposizione’ permessa dal montaggio digitale.

In effetti, la duttilità risulta essere un carattere evidente della colonna sonora montalbaniiana nella quale si possono riscontrare atmosfere musicali ricorrenti con soluzioni espressive sempre nuove. Una duttilità che ha la propria sublimazione nel lavoro in studio di registrazione, nella stretta collaborazione compositore/regista da cui scaturisce l’assemblaggio definitivo fra musica e immagini. Una concezione compositiva cruciale che lo stesso Piersanti evidenzia presentandosi nel proprio sito internet:

mi appassionano le modifiche e gli interventi in sala di registrazione, all’ultimissimo momento, in un brano che sembrava definitivo e trasformarlo su una intuizione o un’esigenza del regista e modificarlo in un modo del tutto impreveduto, a cui non avevo pensato. O ancora al contrario, come la musica possa suggerire dei cambiamenti al montaggio in una o più scene per le quali era stata concepita¹⁵.

Nel caso dello sceneggiato montalbaniiano una sicura ragione dell’efficacia della colonna sonora si deve alla collaborazione fra il maestro Piersanti e il regista Alberto Sironi. Una collaborazione consolidata dalla condivisione di precedenti lavori¹⁶, e soprattutto di un rapporto di stima reciproca e intensa amicizia sottolineato dallo stesso Alberto Sironi, con cui ho avuto il piacere di dialogare in un incontro pubblico che si è tenuto presso l’Università di Cagliari il 27 febbraio 2019¹⁷.

Qualità dei materiali sonori prescelti e dei rapporti di collaborazione compositore/regista si possono quindi considerare come i caposaldi di un commento musicale che arricchisce notevolmente la narrazione con la forza simbolica dell’espressione musicale.

¹² Secondo lo stesso Piersanti il ricorso a questa orchestra è stato «un lusso» (S. BUFFA, C. COMERCI, “Conversazione con Franco Piersanti”, «Colonne sonore», III/10 [gennaio-febbraio 2005], p. 27). L’orchestra si auto-presenta come una formazione versatile, capace di passare dal repertorio classico al *mainstream* del *popular* internazionale, vantando collaborazioni con Ennio Morricone, Andrea Bocelli, Chick Corea, Sting e tanti altri (<<https://www.cnso.cz/en/orchestra>> [ultimo accesso 27 dicembre 2019]).

¹³ Nel ‘marasma di internet’ si trovano comunque trascrizioni e *cover* soprattutto di *Hieroglyphics* e *Tenderness*.

¹⁴ F. PIERSANTI, “Montalbano Suite”, cit., pp. 129-130. Si veda anche il breve filmato di presentazione del concerto all’Auditorium Parco della Musica di Roma del 15 marzo 2018, pubblicato da Rai Com sulla piattaforma di Facebook: <<https://www.facebook.com/watch/?v=253248985564372>> [ultimo accesso 26 dicembre 2019].

¹⁵ <<http://www.francopiersanti.it/profilo>> [ultimo accesso 28 dicembre 2019].

¹⁶ Per esempio il film per la tv *Il grande Fausto*, dedicato a Fausto Coppi, del 1995.

¹⁷ Vedi anche un’ampia trascrizione dell’intervento del regista in A. SIRONI, “Il piacere di vivere da siciliani (e da italiani). Alberto Sironi racconta il Montalbano televisivo”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani 7. Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 31-37.

Un'impronta sonora lontana dalla Sicilia

Com'è ben noto l'ambientazione siciliana costituisce – nel solco dell'opera letteraria camilleriana – il marchio caratterizzante dello sceneggiato Montalbano, a partire dalla lingua parlata dal Commissario (e di quasi tutti i personaggi in azione), dai *set* che fanno da sfondo alle vicende narrate (tutti immediatamente riconoscibili in diversi paesi dell'isola), e così via. Una sicilianità (o sicilianitudine) che fa sempre da sfondo al racconto e che a tratti potrebbe risultare perfino enfatizzata o forse invadente – lascio la questione agli esperti della produzione di Camilleri¹⁸ e di sceneggiati televisivi.

Così, risulta di grande rilievo osservare la mancanza pressoché totale di elementi 'di sicilianità' – ossia di tratti che in qualche modo si possono rinviare alle pratiche musicali diffuse nell'isola – all'interno della colonna sonora. Una mancanza sicuramente significativa che si presta a diverse interpretazioni: forse una scelta con l'obiettivo di fare 'da contraltare', in qualche modo, alla strabordante caratterizzazione siciliana dei protagonisti e degli scenari narrativi, sottolineando così che Montalbano non è 'solo siciliano'; forse il frutto di ragioni prettamente musicologiche – per dire, il compositore non ha trovato elementi interessanti nella musica praticata nell'isola – in particolare nella cosiddetta musica tradizionale¹⁹; forse per ragioni di scelte estetiche, più o meno consapevoli, o chissà che altro: le scelte compositive, specie nel caso di prodotti destinati a così larga fruizione come quello in questione, non si possono rapportare, di norma, a univoche e rigide motivazioni, così come il loro ascolto può essere diversamente compreso e recepito²⁰.

Da parte sua il maestro Piersanti, in una intervista del 2005, afferma che

attraverso tutta la serie di Montalbano [...] l'impegno era proprio di uscire fuori dai *cliché*. Montalbano non ha niente di siciliano o di poliziesco, niente di niente, la colonna musica si sviluppa tutta per conto proprio²¹.

Altrove lo stesso compositore sostiene che la propria colonna sonora

si caratterizza per la capacità di aderire e di corrispondere al mondo di Montalbano che oramai conosciamo bene: la Sicilia, Vigàta, le storie che si svolgono in quel piccolo paese che certe volte [...] si espande fino a sembrare una grande città come New York o Parigi²².

¹⁸ In primo luogo rinvio ai saggi sulla sicilianità di Montalbano contenuti nella collana *Quaderni camilleriani*, a cura di Giuseppe Marci (<<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [ultimo accesso 28 dicembre 2019]). Si veda anche G. MARRONE, *Storia di Montalbano*, Palermo, Museo Pasqualino, 2018.

¹⁹ Molto in breve, in Sicilia v'è una grande varietà di espressioni musicali che in qualche modo si rifanno all'idea di tradizione: quella più conosciuta, praticata soprattutto da gruppi folklorici o folkloristici, viene di norma considerata poco interessante come stimolo compositivo e anche da un punto di vista propriamente musicologico. Esistono poi numerose espressioni musicali conosciute soprattutto (o solamente) dagli 'addetti ai lavori', comprendenti numerose forme monodiche con specifiche sonorità piuttosto lontane rispetto al *mainstream* circolante sui media (come introduzione si veda S. BONANZINGA, I. MACCHIARELLA [a cura di], "La Sicilia", «Il folklore d'Italia», 6 [2018]). Comunque, almeno un frammento non rielaborato di espressioni di quest'ultimo tipo si trova nella colonna sonora di Montalbano: ne parlerò più avanti.

²⁰ Ovviamente, trattando solo della colonna sonora di Piersanti non tengo conto in questa sede delle composizioni con testo in siciliano di Olivia Sellerio presenti dagli episodi del 2007 in poi, composizioni alquanto raffinate e ricercate dal punto di vista sia letterario che musicale, per le quali rinvio ad altra occasione.

²¹ S. BUFFA, C. COMERCI, "Conversazione", cit., p. 27.

²² F. PIERSANTI, "Montalbano Suite", cit., p. 129.

Per altro verso, in una intervista per il *Venerdì de La Repubblica* (19 luglio 2017)²³, il maestro Piersanti, rispondendo ad una domanda di Alberto Riva sull'origine «del tango della sigla», afferma decisamente:

Non lo so: pensavo a una cosa popolare, però volevo restare lontano dai generi e dai luoghi. La mia Sicilia è stilizzata, vado alla ricerca di un'emozione: non è un pensiero, è una suggestione. Vedendo la qualità del girato pensai che ci voleva una musica discorsiva, con molto più respiro. È una visione del personaggio che io mi creo, e che credo di vedere nel film

Ancora Piersanti, in un proprio articolo, si diffonde sulla colonna sonora montalbaniana e sulla sigla, chiarendo che

Sono stati quindi il dialetto, insieme con il concetto geografico di Sicilia, a portarmi all'intuizione per la realizzazione della sigla, volevo valorizzare questi aspetti evitando però di ricorrere ai *cliché* tradizionali, come gli scacciapensieri e a un melodizzare regionale. [...] il dialetto [...] quel bellissimo dialetto che Camilleri ha saputo mettere sulla carta mi diede [...] l'idea di una sorta di mantice sfiatato della lingua italiana e me lo configurai come il suono di una fisarmonica rotta, sfiatata appunto, scordata. Da qui è venuta l'idea di questo brano, una specie di tango ansimante che, in realtà, non ha niente a che vedere con la Sicilia, però contiene qualcosa del teatro dei pupi che fa pensare a una dimensione casalinga dei drammi, tipicamente italiana²⁴.

Insomma quella di Piersanti è una Sicilia musicalmente inventata ed 'emotivamente stilizzata' sull'immagine della Sicilia di Camilleri/Montalbano, volutamente lontana dalla realtà sonora dell'isola²⁵. Una lontananza immediatamente affermata e percepita in apertura di ogni puntata dello sceneggiato mediante la sigla intitolata *Montalbano noir concertante* un brano tecnicamente articolato, stilisticamente ricercato, con un impianto basato sullo schema del tango ma con passaggi che paiono richiamare l'*habanera*, in cui si possono riscontrare significati molteplici²⁶.

Una specie di tango

Prima dell'ingresso in scena del Commissario o di qualche altro personaggio 'vigatese' (o siciliano in genere) il fruitore dello sceneggiato televisivo si imbatte quindi nella sigla di Piersanti e nella sua ricercata lontananza dalla Sicilia. Una lontananza in realtà data non tanto dallo schema ritmico generale del tango su cui è costruito grosso modo il brano (il tango ha perduto nel corso del Novecento ogni carattere esotico divenendo 'popolare'

²³ Consultabile all'indirizzo <https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/07/19/news/franco_piersanti_musicista_camilleri_montalbano-171179980> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].

²⁴ F. PIERSANTI, "Montalbano Suite", cit., p. 127.

²⁵ Va osservato che anche il richiamo «ad un qualcosa del teatro dei pupi» è da intendere come una suggestione che in realtà non ha nulla a che vedere con l'espressione musicale che accompagna il teatro delle marionette siciliane.

²⁶ Su internet è facile trovare commenti alla sigla – come dire – alquanto bizzarri, spesso con l'obiettivo di trovarvi a tutti i costi tratti di sicilianitudine. In un testo del portale Rockit dedicato allo «Strano mondo delle sigle delle serie Tv Italiane», firmato da Simone Stefanini e Nur Al Habash (<<https://www.rockit.it/articolo/sigle-serie-tv-italiane>> 10 aprile 2015 [ultimo accesso 26 dicembre 2019]), ad esempio si legge: «Con la sigla di Montalbano *tocca tirare in mezzo* Fairouz [celebre cantante libanese, settantacinquenne, celeberrima nel mondo arabo ma nota in tutto il mondo grazie ai media, N.d.A.], che è un po' la Mina del Medio Oriente [sic!]. Gli archi a inizio sigla sono chiaramente di influenza araba, sarà perché la Sicilia è l'unica regione d'Italia ad avere un passato islamico?». Le strampalatezze del passo sono evidenti di per sé. Brani come questo, comunque sia, costituiscono una conferma della singolarità e dell'efficacia dell'intuizione espressiva del maestro Piersanti.

in diversi contesti dell'intrattenimento musicale – anche in Sicilia – e pure le recenti poetiche – per intenderci – ‘alla Astor Piazzolla’ che riecheggiano nel brano di Piersanti sono ben note grazie ai media) ma dalle scelte orchestrali, originali e a tratti sorprendenti, almeno ai primi ascolti, come l'uso di un piano scordato per insieme dare il «senso dell'antico e del casalingo»²⁷.

Montalbano noir concertante è utilizzato come sigla iniziale di tutti gli episodi per tutte e tredici le stagioni dello sceneggiato. Di essa esistono due versioni registrate che si differenziano soprattutto per particolari relativi alla strumentazione, alle dinamiche e all'agogica. Il termine *concertante* del titolo è particolarmente significativo. Nella letteratura musicologica si tratta di un termine chiave per indicare, semplificando molto, una parte strumentale (raramente vocale) realizzata da un solo esecutore (talvolta un piccolo gruppo strumentale/vocale) che interagisce, contrapponendosi dialogicamente, con gruppi strumentali (o d'altro tipo) più ampi. In realtà il brano di Piersanti non adotta questo tipo di procedimento compositivo e il termine *concertante* funziona come una sorta di suggestione. Per altro verso molto caratterizzato è il ricorso frequente alle dissonanze sapientemente usate a fini espressivi (anche al di là della sigla), con diversi evidenti richiami alla musica d'accademia del primo Novecento. A proposito della mancanza di testo verbale nella sigla, Piersanti afferma che si tratta di una scelta che rappresenta il proprio

universo armonico poetico. Un pop che non rinuncia al mondo della tradizione colta novecentesca ... [sic]. In essa convivono le diverse componenti che costituiscono secondo me l'universo musicale di Montalbano. È un universo che appartiene al genere che potrei definire colto e, lo dico con molta umiltà, in qualche modo costituisce un piccolo catalogo di musica del Novecento, nel quale la parte popolare e comunicativa convive con elementi più “alti”. Questa sigla non è per niente facile, richiama per chi sa districarsi un certo Stravinsky, è molto squadrata, geometrica, puntuta e niente affatto convenzionale²⁸.

Una affermazione, in realtà, che imposta la questione della ‘classificazione’ della propria produzione (e della musica per film in generale) secondo categorie (alto/basso, colto/popolare) che sono state ampiamente superate dalla riflessione musicologica e degli studi sui nuovi media²⁹.

Ad ogni modo, rinviando ad altra occasione per una analisi musicologica approfondita, qui basta far osservare come *Montalbano noir concertante* si caratterizzi soprattutto per la mancanza di una melodia vera e propria, di una linea cantabile. Di fatto il brano funziona come una successione di motivi melodici brevi e non sviluppati, alternati a passaggi arpeggiati e/o dissonanti, che delineano una densa tessitura musicale. Una successione di materiali affidati di volta in volta alle diverse sezioni orchestrali e/o a singoli strumenti (tra cui il pianoforte scordato prima citato).

Insomma, siamo lontani dall'idea della sigla cantabile e memorizzabile dello sceneggiato poliziesco – si pensi alle celeberrime sigle, che so, di *Perry Mason*, della *Signora in giallo (Murder, She Wrote)* del recente *I Bastardi di Pizzofalcone*, per non dire delle musiche dei film di James Bond e così via, tutte sigle costruite intorno ad una melodia lineare ben definibile e orecchiabile immediatamente³⁰. Una melodia di

²⁷ F. PIERSANTI, *Il Commissario Montalbano*, Booklet del CD 2003 (vedi *infra*).

²⁸ F. PIERSANTI, “Montalbano Suite”, cit., p. 128.

²⁹ In generale vedi, ad esempio, I. MACCHIARELLA, “Colto e popolare in musica? Alcune riflessioni”, «Culture musicali», n.s., 1-2 (1991), pp. 7-16, e per la questione musica e film M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001; S. MICELI, *Musica e cinema*, cit.

³⁰ Scrive al riguardo Piersanti: «Per assurdo uno dei complimenti più belli che mi abbiano fatto su questo lavoro [la colonna sonora] è stato dirmi che la sigla di Montalbano non è riproducibile, nel senso che non

riferimento immediato che manca nella sigla di Montalbano, dove invece spiccano diverse idee melodiche in un procedere che risulta spezzato, si potrebbe dire contorto, in una esposizione musicale frastagliata/travagliata. Una esposizione che – a pensarci bene – pare emblemizzare il carattere del protagonista perché certamente contorta e contrastata è la figura del Commissario Montalbano.

Lo svolgimento della sigla va ovviamente connesso con lo scorrere delle immagini di apertura – sempre le stesse ad ogni puntata³¹ –, con le varie inquadrature e movimenti di macchina che presentano vari elementi del paesaggio sociale entro cui si è ambientata l'azione. La logica dello scorrere delle immagini viene analizzata con approccio semiologico da Gianfranco Marrone, il quale si sofferma sulla «serie di accostamenti sintagmatici di figure paesaggistiche diverse» proposta dalla successione delle immagini iniziali, mettendo in evidenza la

dinamizzazione degli elementi paesaggistici che è data non solo dal loro rapido susseguirsi allo sguardo, ma soprattutto dal ritmo delle trasformazioni semantiche che vi è implicato. La successione delle immagini, in altri termini, non è casuale, in quanto accosta 'poeticamente' termini diversi del medesimo paradigma che oppone natura a cultura, storicità a modernità e simili³².

Marrone non manca di menzionare «l'apporto decisivo» della musica, facendo riferimento in generale al suo «evidente effetto di esotismo» usato per qualificare la rappresentazione complessiva della Sicilia proposta dalla sigla³³. In effetti, una puntuale disamina delle diverse fasi dell'accostamento musica/immagine potrebbe senz'altro definire la notevole forza espressiva di *Noir concertante* e la sua efficacia nella costruzione della sicilianitudine montalbaniana e dello scenario delle vicende narrate. Per dire, si può subito osservare come, dopo le prime tre inquadrature (nello schema di Marrone: 1. «Città con porto e mare con movimento di camera dalla città verso il mare; 2. Città con porto e mare e movimento dal mare alla città; 3. Città sul dorso di collina»)³⁴ connesse con una fase introduttiva del brano con un andamento terzinato affidato agli archi, la quarta inquadratura (4. «Mare con paese, casa faro») viene associata alla prima esposizione dello schema ritmico di base della «specie di tango/habanera» che caratterizza il brano, giusto in corrispondenza con le prime immagini da lontano della spiaggia di Marinella (ossia Punta Sicca) con la casa di Montalbano³⁵.

Contributi alla costruzione del senso del racconto

Nell'opera multimediale l'incontro suono/immagine acquisisce significati difficilmente precisabili a parole che vanno spesso anche al di là dell'intenzionalità di chi ha concepito e realizzato la combinazione. Nel caso di un prodotto così articolato ed esteso nella durata come lo sceneggiato montalbaniano si ritrova una estrema varietà di contenuti espressivi e informativi stimolati immediatamente dall'accoppiata suono/immagine. Per dire, un suono può caratterizzare un personaggio o una situazione: ne *Il ladro di merendine*, ad esempio (minuto 8:45 del DVD), tra la piccola folla riunita sotto il palazzo in cui era stato

è possibile, dopo averla ascoltata, fischiettarla come se fosse, per esempio Volare che ha la qualità di essere estremamente orecchiabile» F. PIERSANTI, "Montalbano Suite", cit., p. 129.

³¹ In realtà, nel corso degli anni vi sono state delle modifiche in tali sequenze: cfr. MARRONE, *Storia di Montalbano*, cit., pp. 182-183.

³² Ivi, p. 183.

³³ Ivi, p. 182, n. 31.

³⁴ *Ibidem*. Tale schema è stato verificato con la versione della sigla del primo episodio, *Il ladro di merendine*.

³⁵ Rinvio necessariamente ad altra sede una specifica analisi della questione.

scoperto il cadavere (con il vociare della gente combinato con suoni indistinti che paiono richiamare dei gong) si fa largo, avvolta in uno scialle nero, il personaggio di Karima che si intrufola per poter vedere la vittima dell'omicidio. Un personaggio identificato subito da un frammento musicale caratterizzato da estesi glissando ascendenti di semitono realizzati dagli archi e suoni tenuti dei fiati con accenni di brevi ornamentazioni, una combinazione che, senz'altro, nelle nostre abitudini di ascolto rimanda genericamente al 'mondo arabo' – un 'mondo arabo' che le sonorità in questione paiono tratteggiare sofferente e doloroso. Si tratta di un frammento di una quarantina di secondi, ripreso dal brano *Nenia mediterranea* contenuto nel primo dei CD di cui si è detto in precedenza³⁶. Altri frammenti più o meno estesi di tale brano, articolato intorno ad una frase melodica affidata all'oboe essenzialmente costruita entro un ambito di quarta ascendente (SOL-DO, con LAb e SIb), compaiono più volte nella puntata in associazione alla figura di Karima e del piccolo figlio François, anche in situazioni in cui l'una o entrambi vengono evocati senza essere in scena (per esempio quando il Commissario entra nella casa dell'assassinato e scopre tracce della passata presenza di Karima, compreso il suo profumo).

Ancora nella fase d'apertura della stessa puntata, immediatamente uscita di scena Karima e la sua musica 'arabeggiante', la telecamera riprende Montalbano che sale le scale per svolgere le proprie indagini, una immagine che si combina con una musica imperniata sul pizzicato degli archi che crea una sorta di effetto suspense. Montalbano osserva una signora che, dopo essersi affacciata sul pianerottolo, si ritira in tutta fretta in casa. Sempre sostenuto dall'effetto pizzicato della musica, Montalbano cerca di parlare con la signora che si rifiuta di aprire: il Commissario quindi si spazientisce e intima alla donna di aprire la porta. La musica sottolinea il momento di tensione sospendendo il pizzicato per proporre un inciso alquanto risoluto che si conclude con un lungo glissando del contrabasso discendente sul MI più grave tenuto, giusto nel momento in cui Montalbano riesce ad entrare nella casa, un *cluster* che interrompe la musica e pare in certo senso 'sgonfiare' l'importanza della situazione. E in effetti l'interrogatorio rivela al Commissario la meschinità di una coppia madre/figlia (avevano trovato la vittima nell'ascensore ma avevano fatto finta di nulla). Il frammento musicale (una quarantina di secondi) è estratto dal brano *Puzzle*³⁷ e viene proposto altre volte nella puntata, senza però il *cluster* – che comunque fa parte del brano inciso in CD.

Terminati gli interrogatori nel palazzo, all'esterno Montalbano dà ai collaboratori le istruzioni: chiama così Fazio ordinandogli di portare in questura le due donne per omissione di soccorso. Giusto nel momento in cui il Commissario pronuncia il nome del suo sottoposto attacca la musica della sigla usata con finalità identitarie, come emblema del particolare, insolito 'modo di fare', fuori dai *cliché*, di Montalbano – un uso identitario evidente anche dall'inquadratura successiva agli ordini a Fazio, in cui si vede il Commissario da solo camminare, in silenzio, verso la città mentre si ascoltano altri passaggi di *Noir concertante* – o meglio di una versione adattata del brano con alcune varianti significative come la lunga pausa (minuto 17:10 del DVD) durante la quale il nostro Commissario si ferma per guardarsi intorno.

Nella stessa prospettiva, ancora ne *Il ladro di merendine*, merita una particolare segnalazione l'arrangiamento del tema *Montalbano Noir concertante* nella piuttosto emblematica, per la definizione del personaggio, scena in cui il Nostro si ferma al ristorante di Calogero, mentendo a Lidia, per gustare il piatto di triglie che gli viene

³⁶ Vedi <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano/release/6508129>> traccia 4 [ultimo accesso 27 dicembre 2019].

³⁷ Si veda <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano/release/6508129>> traccia 3 [ultimo accesso 27 dicembre 2019].

offerto. Tale arrangiamento comincia con il glissando degli archi giusto nel momento in cui il piatto gli passa ‘sotto il naso’, ripropone il ritmo della sigla modificato e appena riconoscibile, e contribuisce, meglio di tante parole, a definire la passione del Commissario per la cucina tipica siciliana³⁸.

Tracce di sonorità dalla Sicilia

Al di là di quanto visto finora, all’interno della colonna sonora dello sceneggiato si possono trovare elementi sonori del *soundscape* urbano siciliano. Ad esempio ne *La gita a Tindari* (2001), il Commissario entra nella casa dei due vecchietti protagonisti/vittime della vicenda accompagnato da musiche di sottofondo affidate al pianoforte scordato e agli archi. Non appena entra in cucina la musica si interrompe e distintamente si ascoltano al fondo dei frammenti di richiami di venditori ambulanti (in siciliano *banniate*), una pratica ancora oggi viva in vari centri urbani dell’isola – e non solo – sebbene sempre meno frequentemente dato l’inquinamento acustico pure dei paesi più piccoli. Tale richiami ricompaiono, sempre brevemente, in altri momenti dello stesso episodio compresa la parte finale quando il Commissario ricostruisce gli eventi su cui ha indagato: in tutti i casi si ascolta solamente il suono ma non si vede il *banniatore* (venditore)³⁹.

Allo stesso paesaggio sonoro appartiene anche il suono delle bande per strumenti a fiato e percussioni, un complesso che marca solitamente il tempo festivo in qualunque centro urbano siciliano (e non solo). La banda compare ad esempio nell’ultima scena de *Un diario del ’43* (2019), quando il Commissario sta discutendo, seduto su una panchina che guarda il mare, con John Zuck, l’anziano americano di nascita vigatese al centro delle vicende dell’episodio. Mentre i due discutono, davanti a loro, fra la panchina e il mare, transita, a un ritmo sostenuto di marcetta, una formazione bandistica senza però che vi sia nessuna particolare situazione festiva (si vedono solo le luminarie poste lungo la strada, tipiche delle feste siciliane, che comunque sono spente), né alcun altro personaggio ad ascoltare, solo lo sfondo del mare. Un passaggio quindi che pare avere una funzione evocativa per il personaggio del siciliano vissuto lontano dalla Sicilia, il quale chiude l’episodio con l’ultima battuta «Io nun lu sacciu picchi quannu sento la banda ho come la pelle d’oca, mi commuovo»: una frase che verisimilmente ha una forte valenza autobiografica per Andrea Camilleri⁴⁰.

Non mancano, infine, elementi sonori del paesaggio naturale, come il suono del mare della cui importanza s’è fatto cenno. Un altro elemento naturale è costituito dal frequente cinguettare degli uccelli, che non si vedono, ma che fa da sottofondo a tanti dialoghi filmati all’aperto (ma anche al chiuso: ne *Il ladro di merendine*, ad esempio, nella scena dell’interrogatorio delle due donne ‘meschine’ di cui si è detto prima). Ho chiesto notizie al riguardo direttamente a Sironi, nel corso del nostro incontro prima citato ed egli mi ha garantito che tale sottofondo corrispondeva esattamente alla presa di suono originaria e non era stato aggiunto in studio.

Al di là delle poche note qui presentate, vorrei in chiusura ribadire l’importanza della componente musicale nello sceneggiato del Commissario Montalbano, non tanto e non solo per la qualità dell’espressione musicale, ma anche per la capacità di dischiudere

³⁸ Anche in questo caso si tratta di un frammento dal brano intitolato *Noir I derivazione* presente nel CD.

³⁹ Per quanto è possibile ascoltare si tratta di richiami per la frutta e la verdura. Non è stato possibile rintracciare la fonte esatta dei frammenti utilizzati nella colonna sonora: lo stile esecutivo è quello tipico delle zone orientali dell’Isola, e probabilmente le tracce sonore sono state ricavate dalle raccolte del prima citato Antonino Uccello.

⁴⁰ Nello stesso episodio vi sono anche delle immagini di una festa religiosa nelle quali si riconosce la festa di San Giorgio di Modica. Le musiche del momento dell’uscita del santo e delle altre fasi della festa non sono in presa diretta e non corrispondono a quelle effettivamente suonate a Modica.

nuove prospettive interpretative dello sceneggiato e della relativa sicilianitudine che vi viene rappresentata. Sono prospettive che corrispondono all'interazione creativa del regista, del compositore e degli altri protagonisti del montaggio in studio di registrazione, alla loro capacità, anche, di rispondere a bisogni e istanze del pubblico televisivo italiano – e nel corso degli anni anche internazionale.

Bibliografia

- BONANZINGA, SERGIO, MACCHIARELLA, IGNAZIO (a cura di), “La Sicilia”, «Il folklore d’Italia», 6 (2018).
- BUFFA, SUSANNA, COMERCI, CHIARA, “Conversazione con Franco Piersanti”, «Colonne sonore», III/10 (gennaio-febbraio 2005), p. 27.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio 2015.
- CHION, MICHEL, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, “Le Canzoncine Popolari Napoletane dei Passatempo musicali: una ‘piccola tradizione’ della musica”, in M. CAPRA (a cura di), *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 59-77.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, “Colto e popolare in musica? Alcune riflessioni”, «Culture musicali», n.s., 1-2 (1991), pp. 7-16.
- MARCI, GIUSEPPE, “Isole mediterranee nell’immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)” in M. E. RUGGERINI, V. SZÓKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Storia di Montalbano*, Palermo, Museo Pasqualino, 2018.
- MICELI, SERGIO, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2016.
- PIERSANTI, FRANCO, *Il Commissario Montalbano*, Booklet CD 2003.
- PIERSANTI, FRANCO, “Montalbano Suite”, «MicroMega», 5 (2018), pp. 126-134.
- ROSSELLI, JOHN, *Sull’ali dorate. Il mondo musicale italiano dell’Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1992 [trad. it di P. Russo].
- SIRONI, ALBERTO, “Il piacere di vivere da siciliani (e da italiani). Alberto Sironi racconta il Montalbano televisivo”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani 7. Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 31-37.
- UCCELLO, ANTONINO, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti, 1961.

Sitografia

- Camilleri Fans Club* <http://www.vigata.org/musica/musica_camilleri.shtml> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- CamillerINDEX* <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [ultimo accesso 28 dicembre 2019]
- Czech National Symphony Orchestra* <<https://www.cnso.cz/en/orchestra>> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- Music Database and Marketplace*, Franco Piersanti, *Il Commissario Montalbano*, <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano/release/6508129>> traccia 4 [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- Music Database and Marketplace*, Franco Piersanti, *Il Commissario Montalbano*, <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano/release/6508129>> traccia 3 [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- Music Database and Marketplace*, Franco Piersanti, *Il Commissario Montalbano*, <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-II-Commissario-Montalbano-Orig>>

- inal-Motion-Picture-Soundtrack/release/6213990> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- Music Database and Marketplace*, Franco Piersanti, *Il Commissario Montalbano*, <<https://www.discogs.com/it/Franco-Piersanti-Il-Commissario-Montalbano/release/13897490>> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- Rai Com*, “Il Commissario Montalbano, le musiche dai film – Franco Piersanti” <<https://www.facebook.com/watch/?v=253248985564372>> [ultimo accesso 26 dicembre 2019].
- RIVA, ALBERTO, “Così è nato il tango di Montalbano”, «La Repubblica», 19 luglio 2017 <https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/07/19/news/franco_piersanti_musicista_camilleri_montalbano-171179980> [ultimo accesso 27 dicembre 2019].
- STEFANINI, SIMONE, AL HABASH, NUR, “Strano mondo delle sigle delle serie Tv Italiane”, 10 aprile 2015, <<https://www.rockit.it/articolo/sigle-serie-tv-italiane>>, «Rockit», [ultimo accesso 26 dicembre 2019].
- Sito ufficiale di Franco Piersanti* <<http://www.francoapiersanti.it/profilo>> [ultimo accesso 28 dicembre 2019].

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 vigatès: ¿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 solitudini* (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)

Nel caso di un prodotto così articolato ed esteso nella durata come lo sceneggiato *Il commissario Montalbano* si ritrova una estrema varietà di contenuti espressivi e informativi stimolati immediatamente dall'accoppiata suono/immagine.

Ignazio Macchiarella

La produzione di Camilleri, se osservata nella sua interezza, mostra un grado molto elevato di varietà stilistica: se si confrontano libri come *Il corso delle cose*, *La scomparsa di Patò*, *Il colore del sole*, *La relazione* e *Il cuoco dell'Alcyon* si fatica a trovare qualche elemento comune, tanto dal punto di vista linguistico quanto da quello narratologico. Ma persino testi che appartengono al medesimo filone e sono stati scritti a distanza di poco tempo possono mostrare differenze anche marcate. Ciò non significa naturalmente che non sia possibile in sede di analisi individuare categorie utili a definire tendenze generali; ma è necessario non assolutizzare quelle categorie, che per essere efficaci devono venir messe alla prova nella concreta indagine testuale. È un principio ovvio, un fondamento della critica stilistica; ma non è forse inutile richiamarlo in un periodo in cui il concetto di centralità del testo viene guardato con molto sospetto.

Luigi Matt