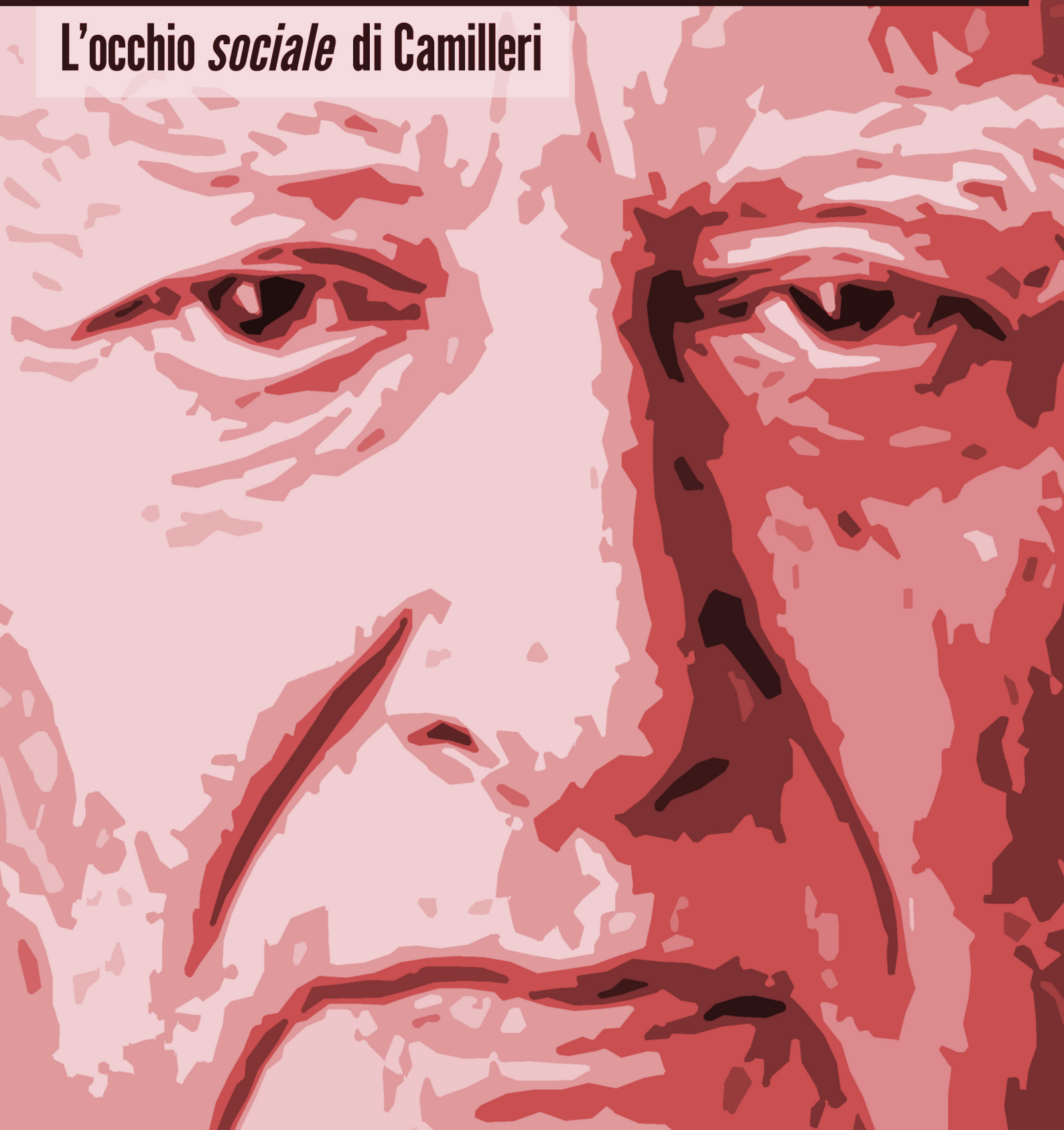


Quaderni camilleriani

27

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

L'occhio *sociale* di Camilleri



Quaderni camilleriani 27

L'occhio *sociale* di Camilleri

Comitato Scientifico

GIOVANNI CAPECCHI (Università per Stranieri di Perugia), MARINA CASTIGLIONE (Università di Palermo), LUIGI MATT (Università di Sassari), GIGLIOLA SULIS (Università di Leeds)

Direzione

GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)

MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale

PAOLO LUSCI (paololusci1@gmail.com)

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, GIOVANNI CAPRARA, SIMONA DEMONTIS, MORENA DERIU, FEDERICO DIANA, VERONKA SZŐKE

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani 27

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

L'occhio *sociale* di Camilleri

a cura di
Duilio Caocci

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 27

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

L'occhio *sociale* di Camilleri

ISBN: 979-12-80024-59-6

2026 Grafiche Ghiani

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



QUADERNI CAMILLERIANI 27

- 7 *Premessa*
Duilio Caocci

Saggi

- 11 *Riflettere sulla giustizia: La mossa del cavallo di Andrea Camilleri*
Alberto Casadei
- 20 *Le note d'autore nei romanzi di Montalbano*
Giuseppe Traina
- 30 *Il "secolo breve" di Andrea Camilleri: XX e XXI secolo nei romanzi storici e nel ciclo di Montalbano*
Gianluca Scroccu
- 40 *Il cane di terracotta e Il ladro di merendine: note a margine dei primi romanzi di Montalbano*
Sabrina Borchetta
- 54 *Alberi e fiori di Andrea Camilleri. Gelsomino*
Francesca Favaro

La biblioteca di Camilleri

- 71 *Wisława Szymborska*
Simona Demontis

Gli amici di Camilleri

- 79 *Un Maestro, un amico. Intervista a Idalberto Fei*
Gina Guandalini

Appendice

- 85 *A occhi ben aperti. Il pensiero e le opere di Andrea Camilleri in documenti digitali e narrati dal Maestro*
Vanni Boni
- 90 *Elenco dei documenti digitali*

Premessa

DUILIO CAOCCI

I saggi che compongono questo volume dei «Quaderni» affrontano alcune caratteristiche costanti nell'opera di Camilleri. C'è anzitutto la rappresentazione della storia, un tema che sta molto a cuore allo scrittore e che lo ha portato in più circostanze a interventi molto netti su argomenti caldi del dibattito politico contemporaneo e a misurare, come autore e come intellettuale, le conseguenze delle virate della storia più remota. Tra gli altri saggi usciti sui precedenti volumi dei «Quaderni», vale la pena di ricordare l'intervento di Sabina Longhitano intitolato *Un contastorie fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell'Ottocento* (QC 17, 2022) per la sistematicità dell'analisi riservata ai cinque romanzi e ai due saggi narrativi che costituiscono un ciclo omogeneo e per le precise osservazioni che l'autrice propone circa il rapporto tra storia e invenzione in quelle opere. Qui Gianluca Scroccu, con il saggio *Il 'secolo breve' di Andrea Camilleri*, si dedica a un'indagine sulle rappresentazioni di alcune questioni Novecentesche: del fascismo, con i suoi miti e le sue retoriche, del separatismo siciliano e delle recenti evoluzioni del fenomeno mafioso, così come vengono raccontati nei romanzi storici e nel ciclo di Montalbano. Tra geografia, Storia e Storia della letteratura siciliana contemporanea si muove il saggio di Sabrina Borchetta – *Il cane di terracotta e Il ladro di merendine: note a margine dei primi romanzi di Montalbano* – che parte dall'analisi dei due romanzi del 1996 indicati nel titolo per giungere a discutere di prossimità intertestuali e distanze con due grandi scrittori come Gesualdo Bufalino (1920-1996) e Vincenzo Consolo (1933-2012). In particolare, tra Consolo e Camilleri, anche sulla base di esplicite dichiarazioni dei due romanzieri, si registra una distanza profonda in termini di idee di letteratura, con il primo che rimprovera al secondo un eccessivo disimpegno civile. Sabrina Borchetta rileva ciononostante, e in modo molto persuasivo, che un rovello etico si intravede già nei primi romanzi del ciclo di Montalbano e si approfondirà nei successivi e – ovviamente – nei romanzi storici.

E, in effetti, pur con i diversi obiettivi e con altrettanto diversi tagli metodologici, tutti i contributi della sezione 'saggi', quando trattano di sfondi storici e di rappresentazioni della storia, quando affrontano questioni relative alle strategie narrative, fanno emergere la costante attenzione dell'autore per le vite dei personaggi e delle comunità, per le iniquità e per i dislivelli di forza che condizionano e talvolta forzano le scelte e le azioni di ciascun individuo, per le inerzie dovute alle conseguenze di eventi storici anche lontani nel tempo.

La vicenda di Giovanni Bovara, il protagonista della *Mossa del cavallo*, si evolve nel segno di un complesso adattamento linguistico e, più ampiamente, semiotico all'ambiente torbido e insidioso in cui si trova ad operare, tra Montelusa e Vigàta. La chiave della salvezza di Bovara sta – come mostra l'intervento di Alberto Casadei, intitolato *Riflettere sulla giustizia: La mossa del cavallo di Andrea Camilleri* – nella sua capacità di acquisire un codice complesso e di passare perciò dalla sua parlata genovese al vigatese impiegato dai suoi antagonisti e dai suoi interlocutori, da una posizione di difesa a una di attacco.

Al cosiddetto 'patto di finzione', ovvero a quelle note d'autore in cui si dichiara che i personaggi e le vicende non riguardano nessuna persona specifica, è dedicato il saggio di

Giuseppe Traina, *La forma dell'ironia. Le note d'autore ai romanzi del ciclo di Montalbano*. Nella ricca rassegna citata colpiscono alcune variazioni rispetto alla formulazione standard. Sembra che anche in questi spazi l'autore eserciti la sua consueta ironia e approfitti per esprimersi satiricamente su questioni extraletterarie che gli stanno a cuore.

Chiude la sezione dei Saggi il contributo di Francesca Favaro sui valori anche simbolici del gelsomino nella cultura siciliana e, più in particolare, nell'opera del nostro autore, mentre, per le due rassegne dedicate alla biblioteca e agli amici di Camilleri, il volume propone un contributo di Simona Demontis sulla presenza della poesia di Wisława Szymborska nell'immaginario di Andrea Camilleri e l'intervista di Gina Guandalini a Idalberto Fei, che ricorda Andrea Camilleri, suo maestro e poi amico, ripercorrendo una proficua collaborazione alla RAI, nel teatro e nella radio. Per concludere presentiamo in appendice i risultati di una ricognizione e l'analisi effettuata da Vanni Boni sui documenti digitali (video e audio) riguardanti Andrea Camilleri che si mostra, ancora una volta, quale autore complesso, impegnato e capace di riflettere sulla letteratura e sulla realtà contemporanea.

Saggi

Riflettere sulla giustizia: *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri

ALBERTO CASADEI

1. Nell'ambito della produzione storico-romanzesca di Camilleri, *La mossa del cavallo*¹ si segnala per due aspetti: la precisione dello spunto narrativo di partenza e l'uso di un dialetto genovese accuratamente vagliato per caratterizzare il personaggio principale. Quanto al primo aspetto, è lo stesso autore a indicare la sua fonte specifica, il celebre saggio-pamphlet di Leopoldo Franchetti su *Politica e mafia in Sicilia* edito nel 1876. Come si legge nelle note (p. 255), nell'edizione degli inediti uscita nel 1995 per la napoletana Bibliopolis compare un passo riguardante l'assassinio di un prete a Barrafranca²: le sue ultime parole furono raccolte da "un torinese venuto in Sicilia da pochi giorni come ispettore di molini (macinato)". Il prete aveva accusato il cugino, con cui era in lite da dodici anni, ma invece almeno inizialmente venne accusato il torinese, proprio dal cugino e da altri presunti testimoni, benché in giro si sapesse bene com'erano andate le cose. Lo spunto si esaurisce qui e, nella *Mossa*, va notato il cambiamento della provenienza del protagonista, il ragioniere Giovanni Bovara, di origini siciliane, addirittura di Vigàta, ma vissuto poi quasi sempre a Genova, salvo aver svolto un'attività di ispettore a Modena, Bologna e Reggio Emilia³.

¹ Il romanzo è stato pubblicato per la prima volta da Rizzoli (Milano 1999) e poi riedito, con modifiche per ovviare ad alcune incongruenze, nell'edizione dei *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004. Si cita dall'edizione definitiva del 2017, uscita per Sellerio nella collana "La memoria"; scelta particolarmente apprezzata dall'autore: "appartiene allo stesso filone [di altri romanzi storici o civili], a metà strada tra la rievocazione storica e la trasmutazione in chiave ironica, tra la ricerca continua di un linguaggio del tutto personale e le strutture narrative di volta in volta differenti" (A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 257).

² Siamo quindi nella Sicilia centrale, piuttosto lontani dai luoghi immaginari camilleriani. Si noti che la dimensione letteraria del testo è ribadita dal periodo di svolgimento dell'azione, tra il settembre e l'ottobre del 1877 anziché nel 1876 o prima, con una piccola ma esplicita discrasia rispetto alla fonte. Su questa problematica, cfr. A. R. DANIELE, "Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul 'letterario' in «La mossa del cavallo»", «Diacritica», 6, 34, 2020, pp. 41-59 (leggibile al link: <https://diacritica.it/letture-critiche/camilleri-e-la-scrittura-prima-della-voga-mediatica-sul-letterario-in-la-mossa-del-cavallo.html>, ultimo accesso: 16/10/2025), con ottimi spunti interpretativi, per esempio sugli aspetti metalinguistici, e con qualche riferimento a fonti da verificare ulteriormente (per esempio *Il volto delle favole* di Franco Enna, ovvero Francesco Cannarozzo, poi edito come *Donna onorata* da Longanesi nel 1972).

³ I luoghi dell'attività di Bovara rimandano a un'area emiliana prossima a quella di Parma da cui proveniva il capitano Bellodi nel *Giorno della civetta*. In effetti le allusioni o le riscritture del giallo sciasciano all'interno della *Mossa* sono molteplici, a cominciare dai modi attraverso i quali viene controllata e poi contrastata l'azione del protagonista. I risvolti comici, spesso legati al *coro* dei personaggi minori che intercettano Bovara in luoghi pubblici o per la strada, semmai rimandano anche al grottesco di *A ciascuno il suo*, che fornisce più di uno spunto riguardo alla trama secondaria, quella degli adulteri cittadini consumati con il sacerdote Carnazza. Infine, sempre a livello di fonti rielaborate, non mancano segnali di riusi pirandelliani, in particolare da *I vecchi e i giovani* ma anche da novelle e drammi in cui l'aspetto della farsa e del rovesciamento delle apparenze risulta decisivo (si veda almeno M. POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999). Per un'analisi attinente agli argomenti sopra indicati, si veda B. PORCELLI, "Esplosione per forze interne o esterne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri", «Italianistica», 34, 2, 2005, pp. 113-123. Su questi spunti si tornerà più oltre, a testo.

Quanto al secondo aspetto⁴, non si tratta solo di una specifica elaborazione del variegato mistilinguismo camilleriano: il genovese, nella varietà colta e non semplificata qui esibita, caratterizza alcuni passaggi narrativi che coinvolgono il protagonista. In particolare, esso serve a segnalare pensieri, monologhi interiori, brevi segmenti in *stream*, e insomma l'impatto che l'ambiente tra Montelusa e Vigàta, con il suo mondo umano spesso indecifrabile, esercita sul forestiero, abituato ad altri tipi di relazione interpersonale. È insomma un'intimità in qualche misura inesprimibile nei dialoghi improntati all'italiano scolastico o al siciliano espressivista quella che viene suggerita al lettore dai passi in genovese, peraltro a sua volta decodificabile solo a prezzo di una specifica attenzione, senza dubbio richiesta al lettore modello della *Mossa*.

L'organizzazione del racconto risponde in pieno ai canoni di Camilleri. Lo sviluppo della trama è di tipo giallistico, però gli snodi essenziali risultano volutamente esibiti nella loro schematicità. Esiste una prima linea di racconto, quella che porta subito Bovara, arrivato a Montelusa e Vigàta come, si è detto, ispettore dei mulini per riscuotere le tasse sul macinato, a scoprire la rete di malaffare che coinvolgeva i suoi predecessori (peraltro assassinati), i loro sottoposti, i vari rappresentanti della legge italiana *in loco*, e ovviamente i potenti della zona, in particolare il capo mafioso don Cocò (Nicola) Afflitto e il suo stretto collaboratore, avvocato Gregorio Fasùlo.

A questa linea principale si intreccia quella secondaria, ma esposta sin dalle prime pagine del testo, che segue la vicenda comica delle avventure amorose e predatorie del sacerdote-parrino don Artemio Carnazza, collegato alla donna-oggetto del desiderio (altro *topos* camilleriano), in questo caso rappresentata dalla bellissima vedova Trisina Cìcero. Proprio gli amorazzi del parrino, collegati alle sue vessazioni economiche nei confronti del cugino Memè Moro, costituiranno il contrappunto alla storia principale, sino alla loro unione mediante un semplice collegamento: l'alleanza di Afflitto (e suoi sottoposti) con Moro per uccidere Carnazza in un agguato, che viene però casualmente scoperto proprio da Bovara.

Il vero legame tra le due vicende non è in effetti quello della connessione forzata nella trama, bensì quello linguistico: Carnazza, morente, rivela al sopraggiunto Bovara quello che sembra il nome dell'assassino: "Mo...ro...mo...ro...cu...scinu... Fu...fu...moro...cuscinu..." (p. 160). All'evidente incomprendimento dell'ispettore ("Vuole un cuscino?", *ivi*), che intende *cuscinu* ('cugino') per *cusscinu* ('cuscino'), perché ormai abituato a una lingua dagli esiti toscani nell'ambito delle comunicazioni inter-regionali (mentre il genovese appartiene al suo dialetto), corrisponde poi una reazione del parrino in fin di vita che pare adirarsi per la stupidità dell'interlocutore e lo apostrofa con un lungo "Ffffff...aaaaa...nnnnnn...cu...lo" (*ivi*), con una risoluzione basso-comica della tragedia in atto.

2. L'esito dell'omicidio sembra quindi una sorta di siparietto farsesco, nel quale la rivelazione piuttosto chiara (è il cugino Moro l'assassino) non viene recepita. Il protagonista Bovara si ritrova poco dopo a dover interpretare quanto ha ascoltato mentre viene interrogato da due siculi che sono in grado di decrittare l'autentica parlata di Carnazza: e in un primo tempo le accuse a Moro e compari non vengono accolte, anzi è ben presto Bovara a doversi difendere dall'accusa di assassinio, in specie quando il cadavere del parrino viene ritrovato nella casa che l'ispettore ha affittato a Vigàta. Ma ancora una volta la manifesta implausibilità della situazione, ben più grottesca rispetto a

⁴ Un'ottima analisi delle implicazioni strettamente linguistiche della scelta del genovese, effettuata con l'aiuto di un consulente, si trova in F. TOSO, "Una lingua dell'estraneità: il genovese in «La mossa del cavallo»", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÓKE, *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15) <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>, pp. 61-76, cui si rinvia anche per altra bibliografia.

quanto suggerito dallo spunto di Franchetti, trova riscontri nelle ulteriori analisi linguistiche, che determinano la svolta nella trama.

Infatti Bovara, quando finalmente viene interrogato dall'integerrimo giudice istruttore del tribunale di Montelusa, Giosuè Pintacuda, adotta per la sua parlata solo il siciliano *camilleriano*⁵ e può quindi scansare gli errori (“è per scansare il piricolo che una parola venga pigliata pi un'atra ca io ora parlu sulu in dialettu”, p. 219), in modo da disquisire sulle varie frasi ascoltate dal Carnazza morente: e arriva a coinvolgere abilmente un altro personaggio, il delegato Spampinato (assieme a suo fratello Gnazio), nonché l'avvocato Fasùlo, e quindi il suo referente don Cocò Afflitto, al posto o in alternativa rispetto a Memè Moro.

Ciò costituisce la *mossa del cavallo*⁶: da una posizione difensiva, incapace di sostenere l'attacco per motivi di scarsa competenza nelle sfumature linguistiche, si passa in una sola volta a una casella di colore opposto. Nella nuova posizione si impiega il siciliano conquistando la possibilità di reinterpretare il senso delle frasi pronunciate dal parrino e di andare ad accusare chi doveva rimanere fuori della mischia. A ciò dovrà corrispondere una contromossa da parte di Afflitto e Fasùlo, che consisterà nell'uccidere Moro per far ricadere su di lui, tramite un biglietto-confessione palesemente falso, ogni colpa. Si decreta insomma la salvezza di Giovanni Bovara, ottenuta però mediante una falsificazione del messaggio: il coinvolgimento dei veri responsabili avviene in modo astuto ma ancora una volta manipolando la corretta comunicazione linguistica. D'altronde, l'intera conversione di Bovara al siciliano, la cui conoscenza sembrava all'inizio del racconto minima, si giustifica soprattutto a un livello ironico: un altro falso esibito, sul piano della costruzione narrativa, che però, sul piano dell'interpretazione, fa ribadire la necessità di impiegare qualunque mezzo, persino i più improbabili, per uscire dalle spirali dell'ingiustizia, che inquinano i fatti e persino i loro resoconti.

Bisogna sottolineare peraltro che il plurilinguismo della *Mossa* si combina con un forte pluristilismo, riscontrabile nelle sezioni *Faldone A* e *Faldone B*⁷. Si tratta di materiali documentari relativi alle vicende, che vengono qui riprodotti ordinatamente ma, com'è subito evidente, con giochi stilistici esibiti. Il primo *Rapporto dell'ispettore capo ai molini Bovara Giovanni* (p. 109) è inviato all'Intendente di Finanza di Montelusa, il commendator Felice La Pergola, e si riferisce alla scoperta di un mulino clandestino nella zona fra Zammùt e Caltabellotta. Il rapporto si avvia su un registro aulico-burocratico: “Dopo scrupoloso, attento e reiterato esame della dilocazione dei molini agenti nella Provincia di Montelusa...”. Gli aggettivi iniziali mimano l'attestazione dell'assoluta correttezza dell'operato di funzionario pubblico, ma l'uso del registro formale e burocratico da parte di Bovara sembra parecchio desultorio, potendo accostare un sintagma quasi aulico (“rendeami assai presto edotto d'una vacanza...”) con il colloquiale

⁵ Sulle caratteristiche linguistiche, partendo da G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia*, Lecce, Manni, 2006, seguito da vari altri interventi dello studioso, si veda da ultimo N. LA FAUCI, “Postilla all'opera di A. Camilleri”, «Letteratura e dialetti», 15 (2022), pp. 45-50.

⁶ Il titolo, che rimanda fra l'altro a una celebre raccolta di saggi di Viktor Sklovskij (tradotta in Italia da De Donato nel 1967 e diventata presto celebre in ambito strutturalista), si giustifica con la citazione in esergo ricavata da un testo del campione di scacchi Anatolij Karpov (p. 9), la quale ribadisce che la casella di partenza e quella di arrivo del pezzo avranno di sicuro colore opposto. Nel testo, questo implica un completo cambiamento di prospettiva per poter procedere nell'azione.

⁷ Sugli aspetti trattati nei paragrafi successivi, si vedano almeno: J. VIZMULLER ZOCCO, “I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica”, «Italice», 87, 1 (2010), pp. 115-130; G. MARCI, *CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana*, in *Camilleri sono*, «MicroMega», 5, 2018, pp. 49-62; L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>. Specificamente, si veda M. CURCIO, “Abitare la lingua: «La mossa del cavallo»” in ID., (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest-Torino-Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 47-58.

“a vol d’uccello”, peraltro accostato al dottissimo “appalesantesi”. Anche il seguito del rapporto procede su questa linea di mescolanza di registri e stili, con punte in alto (“Divisai allora, mosso da volontà d’acclaramento...”, p. 110) o in basso (“la mia cavalcatura, stremata, rifiutavasi di camminare ancora. Era giocoforza far bivacco...”, p. 111). In generale, si evince da questo documento la piena appartenenza di Bovara al sistema amministrativo-burocratico, di cui adotta le procedure e i registri nell’uso della lingua italiana; ovviamente, il ‘di più’ comico che ne ricava il lettore fa parte delle strategie compositive camilleriane.

Se nemmeno Bovara è immune da tic linguistici che ne delineano la fisionomia, e in un certo senso rendono ancora più forte, rispetto al solo uso del genovese, lo scarto che produrrà poi la scelta di adottare il siciliano nella fase di scontro aperto, altri attori del romanzo esibiscono qui lati intuibili ma non espliciti nella compagine del racconto. È il caso dell’intendente La Pergola, che prima si irrigidisce e poi accusa con enfasi Bovara di aver travisato quanto accadeva nella zona ispezionata e di aver provocato un “vulnus” alle istituzioni. Il tono è burocratico-accusatorio, ma non mancano aperture invece letterarie: “Lei, *qual serpe velenosa*, con risibili fantasie inocula...” (p. 123, c.vo aggiunto). Ciò produce poco oltre (p. 124 ss.) un ulteriore sforzo di Bovara nel sancire la correttezza del suo operato, proprio nel momento in cui denuncia con forza la malafede dei suoi sottoispettori, cooptati con la mediazione di Fasùlo e la connivenza dello stesso La Pergola, ovviamente sotto la regia di don Cocò Afflitto. Nell’insieme, la battaglia di Bovara, in ambito strettamente legale, viene combattuta grazie all’uso di un italiano reinventato ma di sicuro infido, che oscilla fra registri e stili diversi, senza che l’ispettore riesca pienamente a districarsi.

L’uso del siciliano, quindi, risulta necessario *anche* per uscire dal labirinto delle regole e delle implicazioni burocratiche, come risulta da un documento che troviamo nel *Faldone B*, la relazione del Giudice Istruttore Pintacuda al Presidente del Regio Tribunale di Montelusa, in cui viene sintetizzato un primo interrogatorio di Bovara imprigionato. Qui si riferisce in breve della sua scelta di giocare la sua *mossa del cavallo*, ma soprattutto di quella relativa alla parlata: “Faccio presente che questo sproloquio venne fatto in dialetto siciliano, rifiutandosi il Bovara di parlare *l’italiano* ed asserendo essere il siciliano l’unica lingua per lui più sicura per non commettere errori” (p. 198, c.vo aggiunto). L’errore quindi si genera nell’uso dell’italiano burocratico e insieme politico-giudiziario, dato che ogni frase, in quella lingua, risulta sempre connotata, se non gravata da pregiudizi, e sarebbe quindi impossibile una disamina imparziale degli eventi.

Ciò è confermato, nello stesso *Faldone B*, dalla *Lettera aperta ai cittadini di Montelusa e provincia* che viene pubblicata l’8 ottobre 1877 sul settimanale locale «La Concordia», diretto da Salvatore Afflitto, fratello minore di don Cocò: ma in questo caso è proprio l’onnipotente e insieme oscuro Nicola a manifestarsi, scrivendo in italiano con un notevole tasso di oratoria politica, esaminando i misfatti della Sinistra al governo e soprattutto difendendo il proprio operato dalle accuse che ormai cominciavano a riguardarlo, in base alle indagini di Bovara, ma soprattutto grazie all’impegno del procuratore Rebaudengo. Di fronte alle indagini essenziali e linguisticamente limpide di quest’ultimo (le sue lettere o richieste sono scritte in un italiano semplice e diretto), i poteri occulti non possono fare altro che riadattare il loro italiano a una versione stravolta e retorica dei fatti: “Io mi chiedo: qual valore di verità può avere la parola di un assassino presso un magistrato? Siamo arrivati a questo?” (p. 202) scrive Cocò sul settimanale da lui controllato, dando per certa la colpevolezza di Bovara, mentre ovviamente nessuno meglio di lui poteva sapere chi aveva ucciso il parrino Carnazza.

Il sostegno che subito viene manifestato nei confronti di Nicola Afflitto, per esempio dal sindaco di Montelusa e tanti altri, spinge ad agire pure i poteri forti a Roma, sempre sensibili a quanto avviene nelle circoscrizioni elettorali. Ecco che il linguaggio diventa

addirittura brutale, quando il deputato Gerardo Casuccio deve spingere il Capo di Gabinetto del Ministro di Grazia e Giustizia, Salvatore Bonafede, a rimuovere il procuratore: “Don Cocò non vuole più sentire ragioni. // È nel tuo stesso interesse correre ai ripari. // Questa testa di cazzo di Rebaudengo deve essere trasferito immediatamente” (p. 206). Dove lo spregio per il personaggio più limpido dell’opera si accompagna a una frase di tipica fattura malavitoso (sottolineata, nel testo della missiva, dal corsivo).

Dopo questa lunga sequenza di usi mirati e spesso falsificanti dell’italiano nei suoi vari registri, l’uso del dialetto di Vigàta da parte di Bovara appare come l’unico mezzo per arrivare a una salvezza, prima di tutto personale: e tuttavia, come abbiamo già segnalato, la ‘mossa del cavallo’ implica pure un’accusa contro il sistema perverso che unisce poteri mafiosi e poteri istituzionali, attraverso una falsificazione, a fin di bene, certo, ma pur sempre tale. Persino l’uso del dialetto, quindi, non è immune da aspetti eticamente non cristallini, e viene a inserirsi in un contesto fortemente inquinato, che rilancia il problema di fondo di tanti romanzi camilleriani: l’effettiva praticabilità di una giustizia pura e autenticamente *assoluta*⁸.

3. L’esito di questo tipico *giallo zoppicante* camilleriano è senz’altro degno di nota. Bovara viene scagionato con piena dignità, e però viene anche spinto a ritirarsi per incompatibilità ambientale (cfr. pp. 241-244: un’altra allusione, in registro comico, a esiti sciasciani). Altri funzionari integerrimi, come Pintacuda e il piemontese Rebaudengo, si ritrovano a commentare gli eventi, in una replica evidente di modelli derivati dal *Giorno della civetta* e dal *Gattopardo*: nella parte che propone un loro dialogo, si legge fra l’altro che al massimo aspirano a qualche “verità parziale”, mai a una completa: “tanto lei quanto io rischiamo di arrivare, al massimo, a una verità parziale. Be’, è sempre meglio che nessuna verità” (p. 240). In effetti Cocò Afflitto, *deus ex machina* che mai appare direttamente in azione, non viene scalfito da tutta la vicenda e mantiene intatto il suo potere. Se si dovesse quindi rileggere la trama nel suo insieme, si potrebbe parlare di una serie di mosse e contromosse che alla fine producono una patta, con il boss che non riesce a trionfare e gli uomini di legge che non possono fare molto più che salvarsi o inseguire i pesci piccoli.

Come già più volte sottolineato, è comunque sul livello meta-narrativo che Camilleri gioca le sue carte migliori. Non si tratta tanto delle numerose allusioni e riscritture, figlie di una temperie postmodernista che viene introiettata con dovizia nei testi camilleriani: ed ecco allora, oltre al modello fondamentale di Sciascia, i riusi di Lampedusa (un ispettore ammazzato si chiamava Bendicò), Pirandello (addirittura viene citato un Gigi Piràn che invia lettere a Bovara, infarcite di citazioni da *I vecchi e i giovani*), Manzoni, Gadda (con *Un maledetto imbroglio*, la versione cinematografica del *Pasticciaccio...* così importante per la genesi di Montalbano), forse persino *La novella del Grasso legnaiuolo* di Filippo Brunelleschi e altro ancora⁹. Tuttavia in questo caso, oltre a numerosi *collage*

⁸ Si noti che, nelle sezioni successive della *Mossa*, l’uso dell’italiano medio torna a essere prevalente nei dialoghi che vengono a decretare l’esito quasi di ‘scacco perpetuo’ (si sa quali possono essere i veri responsabili ma, pur colpendoli, non si conclude mai l’incontro): in particolare, sono così configurati quelli fra Rebaudengo e Pintacuda, con la progressiva consapevolezza di quest’ultimo riguardo ai limiti delle sue possibilità investigative, e anche quello fra Bovara, ormai libero, e un collaboratore dell’intendente La Pergola, che trova modo di liquidare il fastidioso ispettore. I commenti del protagonista sono di nuovo in italiano e molto espliciti, come all’inizio del suo breve mandato, però non manca un gesto forte di disprezzo e irritazione che viene sottolineato, a livello diegetico, dal siciliano: “Senza dire niente, Giovanni strazzò la littra [di allontanamento] e gli infilò i pezzetti nella sacchetta” (p. 244, corsivo aggiunto).

⁹ Sui riusi o prelievi, già numerose sono le indagini specifiche, fra le quali si segnala G. MARCI, “I prelievi di parole altrui”, in M. E. RUGGERINI (a cura di), *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, 22), pp. 54-79, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-22>>, con ulteriore bibliografia. Dello stesso autore, si segnala qui anche

che garantiscono l'inserimento di molteplici registri (in particolare quello iper-burocratico) e di veri e propri *documenti riportati* (come tipico dei romanzi storici ottoneviceschi)¹⁰, Camilleri si impegna a fondo nella configurazione di un secondo livello di lettura.

Questa operazione è evidente in particolare nell'appendice costituita dal *Catalogo dei sogni* (pp. 247-252) in cui compaiono numerosi personaggi che, appunto in sogno, rivelano aspetti profondi della loro funzione nel romanzo in cui sono stati coinvolti¹¹. Nelle sue note (p. 256), Camilleri fornisce anche i modelli letterari di questi sogni, che quindi risultano meta-sogni, appositamente elaborati dall'autore per conferire uno sfondo ulteriore alle vicende principali. In vari casi, si tratta di esplicitazioni di giudizi sui comportamenti già ben chiari: che l'intendente di finanza Felice La Pergola, noto come scarafaggio *merdarolo*, si ritrovi nelle condizioni di Gregor Samsa nella *Metamorfosi* non costituisce altro che una conferma. Allo stesso modo, che il procuratore Rebaudengo, mentre lascia la Sicilia via nave, pensi "Mi ci romperò la testa" come il Bellodi del *Giorno della civetta* serve più che altro a ribadire un modello implicito di questo personaggio¹².

Altri sogni pongono in evidenza invece componenti implicite, paure o stati d'animo solo in parte messi in rilievo nel testo. Per esempio, il nuovo procuratore Antonio Lacalamita¹³ sa di arrivare a Montelusa senza nessuna speranza di esercitare davvero le sue prerogative (peraltro presentate ambigualmente nel testo), e si ritrova quindi nella condizione di aspettare *sine die* che si apra la porta giusta, proprio come nel racconto kafkiano *Dinanzi alla legge*. S'immagina invece simboli oscuri, forse frammenti ricollegabili ai suoi delitti, il killer Sciaverio (sul modello del faulkneriano *L'urlo e il furore*) e s'immagina di essere ucciso proprio dagli 'amici' l'avvocato Fasùlo (sul modello di *Corkscrew* di Hammett). Un personaggio comico come il ricevente postale

l'importante contributo "I romanzi di Montalbano: storici e civili?", in S. LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 99-115, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>> (ma tutto il volume è ricco di spunti utili anche per la presente analisi).

¹⁰ Su questi aspetti, si veda in generale T. AGOVINO, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2017. In particolare, ancora utile W. KRYSINSKI, "Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione", «Signòtica», 17, 1, 2005, pp. 139-164. Sulla componente metanarrativa in Camilleri, si vedano i dialoghi con L. Rosso in *Caffè Vigàta*, Torino, Aliberti, 2007, e in generale A. SANTORO, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Guida, 2012. Più specificamente: A. CADONI, "Tra vero, gioco e invenzione: Camilleri negli interstizi della storia", «Testo», 79, 2020, pp. 127-137.

¹¹ Sulle componenti psicologiche e psicanalitiche nei testi camilleriani, cfr. G. FABIANO, *Nel segno di A. Camilleri*, n. ed. Milano, F. Angeli, 2023. Si noti che questa sezione è notevolmente modificata nella trasposizione televisiva del romanzo, prodotta da RaiFiction nel 2018 per la regia di Gianluca Maria Tavarelli e con Michele Riondino come protagonista. Fra gli sceneggiatori c'era lo stesso Camilleri, che quindi ha consentito non solo alla eliminazione della componente linguistica genovese (ridotta alla mera inflessione di Riondino-Bovara almeno sino al suo interrogatorio), ma anche alla semplificazione della coda relativa ai sogni, ridotta a pochi esempi raccontati con voce fuori campo dallo stesso protagonista, che percorre di notte a cavallo Montelusa e s'immagina appunto i sogni di alcuni degli altri personaggi (min. 105-108 del DVD). A parte questa semplificazione, si noti che l'aspetto grottesco è ricondotto alla fisiognomica e alla recitazione (con atteggiamenti molto caricaturali di quasi tutti gli attori), mentre della sconfitta finale di Bovara non si parla e lo si lascia invece intento a nuotare nel mare siciliano, con una conclusione molto meno amara di quella del romanzo.

¹² È da sottolineare che appunto Rebaudengo e non Bovara costituisce la migliore controfigura di Bellodi: il protagonista pratica giochi d'astuzia, senza derogare dalla sua coerenza di fondo ma arrivando a forme di compromissione con le pratiche degli avversari.

¹³ Si tratta di un cognome referenziale (fa coppia per esempio con "La Pergola"), *non parlante* come "Carnazza" ma connotato in senso materiale, e attestato non tanto in Sicilia quanto in Puglia. La sua funzione, data la scarsissima rilevanza del personaggio, è quella di introdurre un'altra nota comica, prima di essere lasciato in una sorta di limbo kafkiano. Sulle strategie onomastiche di Camilleri, cfr. B. PORCELLI, "Gli antroponimi nella narrativa di Camilleri", «Italianistica», 35, 2 (2006), pp. 53-60.

cavalier Brucculeri sogna quanto lo ossessiona: l'essere stato *cornificato* dal parrino Carnazza, nel cui mare di sperma si ritrova a nuotare con la moglie, novella Molly joyciana. Il corretto ma non intraprendente giudice istruttore Pintacuda è pronto a combattere, ma deve aspettare le indicazioni giuste e intanto giace disteso al suolo, come il Robert Jordan di *Per chi suona la campana*.

Ma i casi forse più significativi sono i rimanenti tre. Il primo riguarda Giovanni Bovara sognante il suo rientro a Genova, la quale appare in lontananza, tremolante e infuocata. L'immagine ("...Zena lontann-a fra i monti scù e a marinn-a, tagnâ de feugo ch'a tremma pösâ in sce l'äia do mâ..." p. 249) è ricavata da una poesia di Edoardo Firpo¹⁴, ma quel che più colpisce è che l'intero passo è di nuovo scritto in genovese: allora l'uso del siciliano è stato, per Bovara, solo tattico, mentre la sua personalità profonda, così come i suoi pensieri, restano legati alla terra dove è vissuto e dove desidera in effetti tornare.

Interessante inoltre il caso di Trisina Cìcero, rappresentata nel romanzo come profittatrice, specie nei confronti del parrino Carnazza, poi all'improvviso innamorata di Giovanni Bovara (e da lui desiderata), ma alla fine costretta ad allontanarsi dai suoi luoghi e in procinto di concedersi al cognato, fatto che viene qui confermato. Ma dopo l'ennesima manifestazione di *eros*, Trisina viene come rapita in un sonno delicato, che la purifica e la riconduce al suo archetipo qui svelato, l'Albertine *prisonnière* di Proust¹⁵.

Tuttavia il sogno più sorprendente è quello che riguarda il capo mafioso Cocò Afflitto. Camilleri, in nota, segnala che il modello è in questo caso biblico, il libro di *Geremia*, 18.3, ma il riferimento risulta impreciso: nel capitolo 18, in cui si parla delle trame degli ebrei contro Geremia, sono soprattutto i versetti 20-23 a essere ripresi o citati. Anche nel sogno camilleriano (p. 247 e sgg.) il profeta si presenta come giusto perseguitato e sembra chiedere a Cocò, che è collocato su un trono "sperlucicante" d'oro ed è vestito sontuosamente, una vendetta contro chi l'ha ridotto in povertà: ma si aggiunge a sorpresa che quell'uomo, vestito come un "picoraro", era "lui istisso". Pare si realizzi qui uno sdoppiamento fra un Cocò potente e uno debole e vessato, che però allora andrebbe a coincidere con le sue vittime. E infatti il dettaglio della pazzia parrebbe riferirsi, nella *Mossa*, a Bovara, che viene creduto folle da superiori e inquirenti, ma a causa degli inganni orditi proprio da Afflitto. Sembra insomma che il profeta-giusto vada a domandare sostegno al boss-dio che è stato causa delle sue traversie: ma Cocò, preso atto di quello che già sapeva, se ne infischia riappisolandosi. Solo il potente malfattore, equiparabile a un dio malvagio, cambiando la sua mentalità, potrebbe rendere giustizia a chi ha vessato (o potrebbe rispondere alla sua parte 'debole', coscienza o rimorso che sia); invece, pure di fronte alla richiesta del giusto perseguitato, continua nella sua opera di cinico scherno, facendo trapelare l'idea sottesa a tutto il romanzo: la giustizia non può mai essere ottenuta in pieno, semmai la si raggiunge parzialmente e in modi indiretti. Ed è opportuno notare che, nel sogno, Cocò Afflitto porta pure una mirabolante corona che lo identifica ancor più con Dio, cosicché il cognome suonerebbe in parte allusivo (afflitto come il "Christus patiens"?). In fondo, nemmeno il vero Dio protegge i suoi fedeli o dona loro giustizia¹⁶.

¹⁴ La nota di Camilleri rinvia alla celebre raccolta zeniana *'O grillo cantadò*, ma in effetti il passo rielabora l'ultima quartina della poesia *Zena de nèutte da-i monti*, dalla raccolta *Ciammo o martinpescou* (Caltanissetta, Sciascia, 1955), come puntualizza F. TOSO, "Una lingua dell'estraneità, cit., p. 64, n. 13.

¹⁵ Sugli archetipi femminili di Camilleri, fondamentale il suo volume *Donne* (Milano, Rizzoli, 2014). Per un'interpretazione, si vedano le voci *Corpo* (di M. Niola) e *Eros* (di E. Seminara) nell'*Alfabeto Camilleri*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Sperling&Kupfer, 2019. Importante, anche se non direttamente per *La mossa del cavallo*, il volume monografico M. DERIU (a cura di), *Fimmine*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.

¹⁶ Si aprirebbe qui una prospettiva per una futura ricerca sulle presenze bibliche ed evangeliche in Camilleri, che ha dichiarato, in un'intervista rilasciata ad Alessandro Zaccuri («Avvenire», 18 nov. 2018), di essere stato un lettore attento dei *Vangeli*, nonché un cercatore di verità, al di là dei consueti dubbi personali e

Bibliografia

- AGOVINO, TERESA, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2017.
- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia: le parole di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.
- CADONI, ALESSANDRO, “Tra vero, gioco e invenzione: Camilleri negli interstizi della storia”, «Testo», 79 (2020), pp. 127-137.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CURCIO, MILLY, *Abitare la lingua: “La mossa del cavallo”* in ID. (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest-Torino-Parigi, L’Harmattan, 2017, pp. 47-58.
- DANIELE, ANTONIO R., “Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul ‘letterario’”, in «La mossa del cavallo», «Diacritica», 34 (2020), pp. 41-59, <https://diacritica.it/letture-critiche/camilleri-e-la-scrittura-prima-della-voga-mediatica-sul-letterario-in-la-mossa-del-cavallo.html> [ultimo accesso: 16 ottobre 2025]
- DERIU, MORENA (a cura di), *Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.
- DI PAOLO, PAOLO (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling&Kupfer, 2019.
- ENNA, FRANCO (CANNAROZZO, FRANCESCO), *Il volto delle favole*, in ID., *Brivido all’italiana*, Piacenza-Milano, Celt-Zillitti, 1963, poi in ID., *Donna onorata*, Milano, Longanesi, 1972.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di A. Camilleri*, Milano, Franco Angeli, 2023.
- FRANCHETTI, LEOPOLDO, *Politica e mafia in Sicilia. Gli inediti del 1876*, Napoli, Bibliopolis, 1995.
- KRYSINSKI, WLADIMIR, “Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione”, «Signótica», 17, 1 (2005), pp. 139-164.
- LA FAUCI, NUNZIO, “Postilla all’opera di A. Camilleri”, «Letteratura e dialetti», 15 (2022), pp. 45-50
- MARCI, GIUSEPPE, *CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell’opera camilleriana*, in *Camilleri sono*, «MicroMega», 5 (2018), pp. 49-62
- MARCI, GIUSEPPE, “I prelievi di parole altrui”, in MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, 22), pp. 54-79, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-22>>.
- MARCI, GIUSEPPE, “I romanzi di Montalbano: storici e civili?”, in SABINA LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 99-115, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>>.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari,

storici. Non sarà un caso che, fra le figure bibliche più evocate, ci siano i reietti e i colpevoli, come Giuda nel *Campo del vasaio* (il titolo stesso dell’opera del 2008 rinvia al versetto di Mt 27.7); o Caino, per il quale ha anche impostato un’*Autodifesa* in forma di monologo teatrale (Palermo, Sellerio, 2019), purtroppo mai interpretato sulla scena a causa della scomparsa dell’autore. Ma è significativo che le ultime riflessioni camilleriane sul rapporto Bene/Male siano appunto riconducibili a un archetipo biblico.

- 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- POLACCO, MARINA, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- PORCELLI, BRUNO, “Esplosione per forze interne o esterne nei romanzi ‘storici e civili’ di Camilleri”, «Italianistica», 34, 2 (2005), pp. 113-123.
- PORCELLI, BRUNO, “Gli antroponomi nella narrativa di Camilleri”, «Italianistica», 35, 2 (2006), pp. 53-60.
- ROSSO, LORENZO, *Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Torino, Aliberti, 2007.
- SANTORO, ANTONELLA, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Guida, 2012.
- TOSO, FIORENZO, “Una lingua dell’estraneità: Il genovese in *La mossa del cavallo*”, in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), pp. 61-76 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.
- VIZMULLER ZOCCO, JANA, “I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica”, «Italice», 87, 1 (2010), pp. 115-130
- ZACCURI, ALESSANDRO, *Parla Camilleri. Gli animali della mia infanzia e la Verità*, «Avvenire», 18 novembre 2018.

Le note d'autore nei romanzi di Montalbano

GIUSEPPE TRAINA

This essay analyzes the “author’s notes” that Andrea Camilleri added to his detective novels featuring Inspector Montalbano. Drawing on Genette’s methodology, the analysis of their structural characteristics and communicative purposes demonstrates that these “author’s notes” poke fun at the conventions of this paratextual genre and the relationship between reality and fiction.

1. Premessa (con Sciascia)

Le note d'autore¹ a un romanzo sono una forma paratestuale che, almeno in Italia, si è diffusa via via che il XX secolo avanzava verso la sua conclusione. Si potrebbe addirittura sostenere, con qualche buon margine d'approssimazione, che esse siano diventate parte integrante della strategia comunicativa tipica di un narratore italiano post-moderno. Spesso tali note si risolvono in un elenco, anche piuttosto lungo, di ringraziamenti ad amici, parenti, consulenti, *editor* e via dicendo; in altri casi l'autore le usa per dare notizie, che suppone importanti, sulla genesi del testo, sui tempi e sulle condizioni di lavoro, sulle citazioni e i riferimenti colti che ha disseminato nel testo; quasi mai per esprimere intenzioni di poetica o considerazioni sulla cultura e sulla letteratura contemporanea. A dirla tutta, quasi sempre rivelano una poco commendevole espansione del più lurido tra tutti i pidocchi del pensiero.

Questa considerazione iniziale, un po' apodittica e priva di pezze d'appoggio, in realtà dialoga, più di quanto si possa notare, con il testo di riferimento per qualsiasi riflessione sul paratesto, ovvero *Soglie* di Genette: testo nel quale, da un lato, le prefazioni vere e proprie sono assimilate a “quelle prefazioni o postfazioni che si intitolano modestamente «Nota»”, dall'altro l'autore, con la sua consueta e deliziosa ironia, sbriga rapidamente il paragrafo dedicato alla “postfazione autoriale originale” – cioè a quanto di più simile si trovi alla nota d'autore di cui stiamo trattando – perché ne rileva “l'impressionante esiguità” rispetto al *corpus* delle prefazioni originali e ne sottolinea altresì l'inferiore efficacia perché essa “non può più esercitare i due tipi di funzione cardinali che abbiamo attribuito alla prefazione: trattenere e guidare il lettore spiegandogli perché e come deve leggere il testo”².

Senza la pretesa di spiegare in questa sede le ragioni dell'espansione di questo elemento paratestuale, possiamo però provare a spiegare quanto meno come esso funzioni nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri (che, peraltro, non sembra affatto vittima di quella prosopopea dell'io così frequente nei suoi colleghi).

Spesso nei libri della casa editrice Sellerio appare una breve nota d'autore in sede conclusiva, in particolare in quelli della collana *La memoria*, che fu ispirata fin dall'inizio dalle scelte e dai gusti di Leonardo Sciascia; e anche tale preferenza per le brevi note conclusive deriva da Sciascia, che ad esse ha affidato almeno tre memorabili note finali a

¹ Questo sintagma verrà qui usato non nel senso letterale di *note esplicative* ma in quello di *postfazione molto breve* mediante la quale l'autore si rivolge, più o meno direttamente, al lettore che ha appena finito di leggere il testo.

² G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 313, 193, 234 e 235.

tre suoi libri molto importanti: mi riferisco a *Il giorno della civetta*, *Il contesto* e *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*.

Dal canto suo, Camilleri è stato prodigo di brevi note con funzione di postfazione autoriale, di solito di lunghezza non superiore a mezza pagina: per quanto concerne il ciclo di romanzi che ha per protagonista il commissario Montalbano, soltanto uno (*La vampa d'agosto*) ne è privo³. Anche i romanzi non polizieschi di Camilleri sono corredati abitualmente (ma con qualche eccezione) di “note d'autore”, talvolta un po' più lunghe del consueto ma, soprattutto, quasi sempre un po' diverse nell'impostazione da quelle che concludono i romanzi polizieschi. E dunque, per tale caratteristica, meriteranno una trattazione successiva e separata. In questa sede si può comunque anticipare sommariamente che le note finali ai romanzi non polizieschi sono più dettagliate nel ricostruire la genesi del testo (che, com'è noto, è solitamente di tipo documentario) e nell'aggiungere considerazioni che l'autore ha preferito tacere nel testo⁴.

Torniamo per un momento a Sciascia, alla sua *Nota* posta alla fine del *Giorno della civetta*: muovendo dalla “buona regola di far corto anche un racconto”, Sciascia dichiara il suo rammarico per non avere ulteriormente abbreviato il suo testo, con lo scopo di “parare le eventuali e possibili intolleranze di coloro che dalla mia rappresentazione potessero ritenersi, più o meno direttamente, colpiti”⁵. E conclude la nota con due capoversi che mi sembra utile riprodurre per intero:

Sostanzialmente, dalla prima alla seconda stesura, la linea del racconto è rimasta immutata; è scomparso qualche personaggio, qualche altro si è ritirato nell'anonimo, qualche sequenza è caduta. Può darsi il racconto ne abbia guadagnato. Ma è certo, comunque, che non l'ho scritto con quella piena libertà di cui uno scrittore (e mi dico scrittore soltanto per il fatto che mi trovo a scrivere) dovrebbe sempre godere.

Inutile dire che non c'è nel racconto personaggio o fatto che abbia rispondenza, se non fortuita, con persone esistenti e fatti accaduti⁶.

³ Ci si potrebbe chiedere il perché di tale assenza. In una “postfazione ulteriore” (Genette), ovvero un testo scritto a distanza di tempo per una ristampa del romanzo e che appartiene, dunque, a una tipologia paratestuale che non è oggetto di questa indagine e che utilizzo qui solo perché può fornire un'utile campionatura, Camilleri racconta che lo spunto per il romanzo gli fu fornito da un'esperienza personale (cfr. A. CAMILLERI, *Tre indagini a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012: leggo il testo sul sito del Camilleri Fans Club <<https://www.vigata.org/bibliografia/treindaginiavigata.shtml>> [consultato il 2 novembre 2025]). Tale circostanza avrebbe rappresentato, se non sbaglio, un caso unico: forse per questo motivo, Camilleri omette quest'informazione nella prima edizione del romanzo.

⁴ Del tutto particolare, invece, la funzione svolta dal paratesto in G. BOCCACCIO, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore di Andrea Camilleri*, Napoli, Guida, 2007. Si vedano, a tal proposito, le acute osservazioni di M. MONTANILE, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», 10 (2014), pp. 7-17, <<https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2014-11.pdf>> [consultato il 2 novembre 2025]. Si veda anche E. BIANCO, “Riscritture del *Decameron*: le traduzioni di Andrea Camilleri”, in M. E. RUGGERINI (a cura di), *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, 22), pp. 16-53 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-22>>.

⁵ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, in ID., *Opere. Volume I: Narrativa Teatro Poesia*, a c. di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012, p. 343. Sul rapporto tra Camilleri e Sciascia molte cose si potrebbero scrivere: mi limito qui a segnalare quanto sia indefettibilmente sciasciano, nella concezione e nella scrittura, un libro come *La strage dimenticata*; e a rinviare ad almeno due studi importanti: G. MARCI, “Sciascia e Camilleri tra racconto e cronaca sociale”, in «Revista de Italianistica», vol. XXXI, 2016, pp. 92-109; M. MAIOLANI, “«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia”, in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 2020, pp. 74-87.

⁶ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 344

È una nota tutta tramata di sottile ironia, com'è evidente. Ma non c'è nulla di così incomprensibile come l'ironia, se è vero, com'è vero, che dieci anni dopo Sciascia inizia e conclude così la *Nota* apposta al *Contesto*:

Giusto dieci anni fa, per una nota messa in coda al racconto *Il giorno della civetta*, mi sono data, come si suol dire, la zappa sui piedi. L'avevo messa come una specie di morale della favola: fingendo, poiché avevo scritto contro la mafia, di aver paura della legge; quella paura che invece i mafiosi non avevano. Ma fu presa, dai più, alla lettera; e qualcuno ancora me lo rimprovera.

Ora spero che questa nota sia intesa come quella non doveva invece essere intesa: e cioè alla lettera.

[...] ho tenuto per più di due anni questa parodia nel cassetto. Perché? Non so bene, ma questa può essere una spiegazione: che ho cominciato a scriverla con divertimento, e l'ho finita che non mi divertivo più⁷.

2. Il “contratto di finzione”

Sono ormai note⁸ le ragioni della mancanza di “divertimento” sperimentata dall'autore durante la scrittura del *Contesto*, che fu insolitamente lunga se rapportata ai suoi consueti ritmi di lavoro. Ma non è di questo che qui mette conto parlare.

Qui si vuole sottolineare che la tipica formula cautelativa, che Genette definisce “contratto di finzione”⁹, e che lo Sciascia del '61 ha espresso con le parole “Inutile dire che non c'è nel racconto personaggio o fatto che abbia rispondenza, se non fortuita, con persone esistenti e fatti accaduti”, viene ironicamente rilanciata dalla nota di dieci anni successiva, come a voler sottolineare che il “contratto di finzione” non era affatto inutile e che non c'è nulla di più causale di quel che è casuale, ovvero fortuito. Perché le parole di Sciascia hanno raggiunto il duplice effetto svelato da Genette, il quale sottolinea che la negazione di “qualsiasi rassomiglianza...” ha certamente una funzione, per l'autore, di protezione giuridica da querele di vario tipo ma raggiunge anche la più subdola funzione di “lanciare i lettori, immancabilmente”¹⁰ alla ricerca delle somiglianze tra il mondo finzionale creato nel romanzo e il mondo reale: somiglianze che sono, evidentemente, tutt'altro che innocenti e fortuite.

Se abbiamo così a lungo insistito su Sciascia è per la netta sensazione, non suffragabile da prove, che Camilleri abbia tenuto ben presente questo precedente sciasciano nell'impostare la formula – fissa nella sostanza ma sempre variabile nell'espressione linguistica – delle sue note conclusive. Un esame comparativo delle quali ci suggerisce innanzitutto un'osservazione di ordine linguistico: soltanto in una di esse, apposta al romanzo *La luna di carta*, compare il *vigatese*, sebbene si tratti dell'affioramento di soli sei lessemi: “È la solita avvertenza che *oramà* mi sono *stuffato* di *fari*: questa storia me la sono inventata. *Epperciò macari* i personaggi (coi loro nomi e cognomi) e le situazioni

⁷ L. SCIASCIA, *Il contesto*, ivi, pp. 707-708.

⁸ Si veda P. SQUILLACIOTI, *Note ai testi. Il contesto*, ivi, pp. 1828-1856.

⁹ G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 214. Lo studioso francese ricorda che la formula, “presa in prestito da una pratica familiare al cinema” ha una “funzione giuridica, con lo scopo di evitare i processi di diffamazione, senza riuscirci sempre”. Tra gli esempi che riporta ce n'è uno su cui, come vedremo più avanti, vale la pena soffermarsi: “Alain Jouffroy, *Le roman veçu*: Tutti i fatti, tutti i sentimenti, tutti i personaggi, tutti i documenti che sono serviti a questo romanzo che ho consacrato a tutte quelle, a tutti quelli che hanno reso la mia vita possibile, sono frutto dell'esattezza rigorosa della mia immaginazione. Chiedo scusa alla realtà” (*ibidem*).

¹⁰ Ivi, p. 215.

nelle quali si vengono a trovare appartengono alla fantasia. *Qualichi* omonimia quindi è del tutto casuale”¹¹.

Camilleri aveva già dichiarato al secondo romanzo di essere stanco di ottemperare all'obbligo del “contratto di finzione”; leggiamo infatti, nella *Nota a Il cane di terracotta* che “È noioso ripetere, ad ogni libro che si stampa, che fatti, personaggi e situazioni sono inventati. Ma pare sia necessario farlo”¹². E il medesimo fastidio emerge da tutti i “contratti di finzione” successivi, “che mi premuro di ripetere coscienziosamente in coda a tutti i romanzi”¹³.

Ecco un sintetico regesto: a volte l'infastidito autore garantisce che tutto è “inventato di sana pianta” (oppure “inventato di radica”); talaltra volta decide di abbreviare la formula per sfruttarne il facile sottinteso (“Qualsiasi coincidenza è dunque ecc. ecc.”) o, al contrario, sceglie di sovrabbondare ironicamente (“naturalmente”, “com'è ovvio”, “E questo va detto a scampo d'equivoci”, “Pare che non sia superfluo dichiarare”, “Credo ormai sia inutile ripetere, ma lo faccio lo stesso”). Il tono si può alzare fino a un'insofferenza degna del dottor Pasquano – “Ripeterò fino allo sfinimento che i personaggi, i loro nomi, le situazioni nelle quali si vengono a trovare, i ragionamenti che fanno, le realtà che vivono, sono tutti di mia invenzione”¹⁴.

Quell'inevitabile *escamotage* che è il “contratto di finzione” è avvertito da Camilleri come una limitazione sia della libertà d'invenzione, che dev'essere tipica dell'autore di *fiction*, sia della libertà di ispirarsi alla realtà dei fatti o dei documenti storici. Ed ecco che le sue note esprimono diverse soluzioni di carattere liberatorio, volte a irridere l'eventuale (e sempre sospetto) scambio tra realtà e fantasia. Lo strumento preferito da Camilleri è l'ironia, evidente sin dalla *Nota* al primo romanzo di Montalbano, *La forma dell'acqua*, che vale la pena di riportare per intero:

Ritengo indispensabile dichiarare che questo racconto non nasce dalla cronaca e non assembla fatti realmente accaduti: esso è, insomma, da addebitarsi interamente alla mia fantasia. Poiché però in questi ultimi tempi la realtà pare voglia superare la fantasia, anzi abolirla, può essermi capitata qualche spiacevole coincidenza di nomi e di situazioni. Ma dei giochi del caso, si sa, non si può essere responsabili¹⁵.

Sul tema ironicamente innocente delle coincidenze del caso (o della casualità delle coincidenze) Camilleri proporrà una serie pressoché infinita di varianti possibili. La forma più semplice è l'ironia aggettivale:

Questo romanzo è inventato. Voglio dire che i personaggi, i loro nomi, le situazioni nelle quali vengono a trovarsi non hanno riferimento con persone realmente esistenti. Però è indubbio che il romanzo nasce da una precisa realtà. E quindi può succedere che qualcuno creda di riconoscersi in un personaggio o in una situazione, ma posso assicurare che si tratta di una disgraziata e assolutamente involontaria coincidenza¹⁶.

¹¹ A. CAMILLERI, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005, p. 267, enfasi mie.

¹² A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, in ID., *Storie di Montalbano*, a c. e con un saggio di M. Novelli, introduzione di N. Borsellino, cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, 2002, p. 410.

¹³ A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 263.

¹⁴ A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, in ID., *Altre storie di Montalbano*, a c. e con un saggio introduttivo di M. Novelli, cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, 2022, p. 1063.

¹⁵ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, in ID., *Storie di Montalbano*, cit., p. 153.

¹⁶ A. CAMILLERI, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 265.

Più efficaci le sentenze in clausola, a volte caratterizzate da amaro sarcasmo (“In questa storia [sul tema dell’incesto, *ndr*], interamente dovuta alla mia fantasia, mi auguro che nessuno pretenda di riconoscersi”¹⁷; “Malgrado questo avvertimento, che mi premuro di ripetere coscienziosamente in coda a tutti i romanzi, ogni tanto viene fuori qualcuno che crede d’identificarsi in un personaggio, talvolta minacciando di adire le vie legali. Forse non è soddisfatto della sua realtà”¹⁸), altre volte da sberleffi paradossali (“Se la fantasia ha potuto coincidere con la realtà, la colpa è da addebitarsi, a mio parere, alla realtà”¹⁹). Risultano forse meno efficaci formulazioni retoriche come il finto dubbio (“Come sempre nomi e fatti raccontati nei miei romanzi appartengono alla fantasia, o almeno così credo”²⁰), la finta *excusatio non petita* (“Se qualche coincidenza c’è, essa è dovuta al fatto che la mia fantasia è limitata”²¹) o la domanda retorica (“Ma quando si scrive, anche inventando, non si fa sempre riferimento alla realtà?”²²).

Più interessante la scelta di passare bruscamente (ed efficacemente) da un “contratto di finzione” stringatissimo all’aggancio secco e serio con la realtà più dolorosa, come in questi due casi:

I personaggi di questo romanzo, i loro nomi e le situazioni nelle quali si vengono a trovare e agiscono sono, naturalmente, frutto d’invenzione.

Appartengono invece alla realtà i dati sull’immigrazione clandestina dei minori tratti dall’inchiesta di Carmelo Abbate e Paola Ciccioli apparsa su «Panorama» del 19 settembre 2002, e le notizie sul capo dei negrieri e la sua organizzazione desunte da un articolo del quotidiano «la Repubblica» del 26 settembre 2002²³.

Ripeterò fino allo sfinimento che i personaggi, i loro nomi, le situazioni nelle quali si vengono a trovare, i ragionamenti che fanno, le realtà che vivono, sono tutti di mia invenzione.

Non sono di mia invenzione però certi fatti politici che oggi sono realtà ma che ai tempi della stesura al commissario apparivano solo come un incubo²⁴.

Soluzione analoga nella *Nota a Riccardino*, ma più lapidaria e angosciata: “Naturalmente, la storia è tutta inventata di sana pianta, nessun personaggio può essere ricondotto a una persona realmente esistente. Lo stesso vale per le situazioni, le intestazioni delle ditte e delle banche, i cognomi. // Il contesto invece no, quello purtroppo esiste”²⁵.

Come s’è visto, dunque, nei “contratti di finzione” lo stile di Camilleri si atteggia in vario modo, secondo soluzioni stilistiche che mimano, ironicamente, condiscendenza alla regola e insofferenza contenuta nei limiti di quel composto civismo che è la cifra riassuntiva dell’autore Camilleri, l’immagine a cui il lettore è profondamente affezionato

¹⁷ A. CAMILLERI, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 261.

¹⁸ A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, cit., p. 263.

¹⁹ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, in ID., *Storie di Montalbano*, cit., p. 638. Si veda, però, la nota 6.

²⁰ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 291.

²¹ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, in ID., *Storie di Montalbano*, cit., p. 1066. Si veda anche “Se qualcuno per caso vi si riconoscesse, significa che è dotato di una fantasia superiore alla mia” (A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 263; una formula pressoché identica è usata in A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 271).

²² A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, in ID., *Il commissario Montalbano. Volume V*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 601. Una formula analoga (“Ammesso che da un romanzo la realtà la si debba considerare esclusa”) è usata in A. CAMILLERI, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 257.

²³ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, in ID., *Altre storie di Montalbano*, p. 213.

²⁴ A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, cit., p. 1063.

²⁵ A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2020, p. 275.

– è vero, s'è detto che c'è un'eccezione in cui l'irritazione trapela in modo più scomposto, ma sembra essere, dal punto di vista retorico, la tipica eccezione che conferma la regola. Non credo, infatti, che Camilleri dimentichi mai di tutelare quell'immagine di saggia compostezza (che non esclude – tutt'altro! – prese di posizione spesso molto dure in campo politico) che ha costruito negli anni del suo tardivo, ma duraturo, successo di pubblico. E che riguarda, più o meno, anche il suo protagonista, il quale, com'è noto, talvolta è meno controllato e può arrivare a scoppi d'ira o d'insofferenza, ma non arriverà mai agli eccessi linguistici che connotavano le note d'autore (collocate non alla fine ma all'inizio del romanzo) scritte da Frédéric Dard ma attribuite al protagonista-autore fittizio dei suoi romanzi, il commissario Sanantonio “della polizia parigina”: volte tutte, con sarcasmo capovolto rispetto al “contratto di finzione”, a smentire ogni vanteria di chiunque volesse identificarsi coi personaggi e soprattutto con il protagonista stesso²⁶.

3. Altri scopi delle note

Le note d'autore possono essere anche il luogo della gratitudine e degli affetti, per esempio contenere dediche del libro a persone care: è il caso della dedica del *Ladro di merendine* all'amico Flem, ovvero il regista e sceneggiatore Flaminio Bollini²⁷; a Orazio Costa, “mio maestro e amico”²⁸; all’“amica del cuore” Elvira Sellerio, a cui vengono dedicati tanto *Il sorriso di Angelica*²⁹, che appare dopo la morte dell'editrice palermitana, quanto il postumo *Riccardino*.

Le note sono anche il luogo dei ringraziamenti, di cui Camilleri fa un uso piuttosto parco: ne contiamo uno al poliziotto e criminologo Silio Bozzi, che gli “ha evitato di incorrere in qualche errore ‘tecnico’ nel racconto dell'indagine”³⁰; uno al generale dei Carabinieri Enrico Cataldi “per alcuni preziosi consigli”³¹; al professor Emilio Borsellino, per uno spunto utilizzato nella scrittura di *Riccardino*; e tre ringraziamenti alla preziosa collaboratrice Valentina Alferj, alla quale Camilleri dettava i suoi libri da quando la cecità gli impedì di scriverli in autonomia (ma in un caso aggiunge che Alferj lo ha “aiutato a scrivere quest'opera, non solo materialmente ma intervenendo anche creativamente nella sua stesura”³²).

²⁶ Ecco tre esempi: “AVVERTIMENTO MINACCIOSO: Occhio alle penne, amici! Le chiacchiere che seguono non si riferiscono a nessun piccolo dritto esistente o esistito. Coloro che volessero fare i bulli col sottoscritto, farebbero una gran brutta fine. Giuro. *Sanantonio*” (Le inchieste del commissario Sanantonio della polizia parigina. 33° inchiesta, *Giù le zampe*, Milano, Mondadori, 1973); “Più che mai, tengo ad avvertire il popolo che i tizi che credessero di riconoscersi nel mio libro non sarebbero che dei volgari vanitosi. *Sanantonio*” (Le inchieste del commissario Sanantonio della polizia parigina. 35° inchiesta, *Mosca al naso per Sana*, Milano, Mondadori, 1973); “*Telegramma di Sanantonio all'editore: PERSONAGGI QUESTO LIBRO IMMAGINARI – STOP – PREGO MANDARE SCOPARE MARE FESSI CONVINTI RICONOSCERSI – STOP – SALUTI Sanantonio.*” (Le inchieste del commissario Sanantonio della polizia parigina. 39° inchiesta, *Il maccabeo errante*, Milano, Mondadori, 1973).

²⁷ Si veda il lemma del «CamillerINDEX» <<https://www.camillerindex.it/lemma/flaminio-flem-bollini>> [consultato il 2 novembre 2025] dove sono scrutinati i tanti luoghi in cui Camilleri ricorda l'amico precocemente scomparso.

²⁸ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, cit., p. 1066.

²⁹ “*Il sorriso di Angelica* è il mio primo libro che pubblico con Sellerio dopo la scomparsa della mia amica Elvira. Elvira dopo la lettura del dattiloscritto mi telefonò segnalandomi un errore madornale che era sfuggito alle diverse e attente revisioni mie e di altri. Qui lo ricordo solo per raccontare a voi e ricordare a me la cura, l'attenzione e l'affetto coi quali Elvira leggeva i suoi autori” (A. CAMILLERI, *Il sorriso di Angelica*, cit., p. 257).

³⁰ A. CAMILLERI, *La voce del violino*, in ID., *Storie di Montalbano*, cit., p. 831.

³¹ A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, cit., p. 1063.

³² A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 301.

Le note sono, come s'è appena visto, anche il luogo della sincerità (o dovrebbero esserlo). Camilleri nei suoi romanzi non è certo avaro di citazioni e allusioni di natura intertestuale ma decide raramente di svelarle; nelle note conclusive lo fa in un paio di occasioni, segnatamente nell'*Odore della notte* quando rivela che “Il racconto di William Faulkner, nel quale Montalbano si trova a vivere, si intitola *Omaggio a Emilia*, è tradotto da Francesco Lo Bue ed è compreso nella raccolta *Questi tredici* (Torino 1948)”³³; e nel *Metodo Catalanotti* dove sinteticamente precisa che i versi citati nel romanzo sono di Patrizia Cavalli, Pablo Neruda, Wisława Szymborska. Dando luogo, peraltro, a un “piccolo giallo” relativo all’ultima poesia riportata nel romanzo, proprio in *explicit*, e che non è stata scritta da nessuno dei tre autori menzionati³⁴.

Camilleri, insomma, talvolta ci dà la possibilità di entrare, tra il serio e il faceto, nella sua fucina letteraria. Apprendiamo, per esempio, che “i nomi dei miei personaggi nascono per divertite assonanze, senza nessuna volontà di malizia”³⁵, oppure che lo spunto per scrivere *Il cane di terracotta* gli è venuto dall’insegnamento, “mentre, per cortesia verso due allievi registi egiziani, studiavamo in classe *La gente della caverna* di Taufik al-Hakim”: circostanza che gli dà il destro per dedicare il romanzo a “tutti i miei allievi dell’Accademia nazionale d’arte drammatica Silvio d’Amico, dove insegno regia da oltre ventitré anni”³⁶. Ancora più insolita l’origine de *Il cuoco dell’Alcyon*:

Questo racconto è nato una decina di anni fa non come romanzo ma come soggetto per un film italo-americano. Quando è venuta a mancare la coproduzione, ho usato quella stessa sceneggiatura, con alcune varianti, per un nuovo libro di Montalbano che, inevitabilmente, risente, forse nel bene, forse nel male, della sua origine non letteraria³⁷.

Con quest’ultima considerazione Camilleri ribadisce non soltanto il precipuo interesse per la scrittura letteraria ma anche l’opportunità di non sprecare (da buon artigiano) nulla di quello che viene prodotto nella sua officina creatrice come, in questo caso, un’occasione di scrittura statutariamente diversa, di origine non letteraria³⁸; mentre la notizia sul *Cane di terracotta* serve a ricordarci quanto, in ogni caso, le diverse attività dei *talenti plurimi* siano fortemente interconnesse.

³³ A. CAMILLERI, *L’odore della notte*, in ID., *Storie di Montalbano*, cit., p. 1243. Da una “postfazione ulteriore” apprendiamo qualche particolare in più: “*L’odore della notte* nasce da un proposito tutto letterario, una sorta di sfida a me stesso. Quella di vedere se ero capace d’innestare un mio racconto dentro a un racconto di William Faulkner, il grande autore americano premio Nobel del quale si ritrovano spesso tracce nei miei scritti. È uno di quegli autori che, con Pirandello, Joyce, Gogol’, Sterne, Sciascia, Savinio e naturalmente Simenon, tengo in uno scaffale a parte, a portata di mano. Non so se ci sono riuscito, ma il gioco per me valeva la candela” (*Montalbano, strategia seriale*, in A. CAMILLERI, *Ancora tre indagini per il commissario Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2009. Leggo il testo sul sito del Camilleri Fans Club <<https://www.vigata.org/bibliografia/ancora3.shtml>> [consultato il 2 novembre 2025]).

³⁴ Si veda G. MARCI, “Premessa” a S. DEMONTIS (a cura di), *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri nell’opera narrativa*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2024/2), pp. 7-8 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2024-2>>.

³⁵ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit. p. 410.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 249.

³⁸ “[...] più di tutto aveva influito su di me il modo che il commediografo Diego Fabbri aveva di adattare alla tv i romanzi di Simenon: li destrutturava come romanzi e li ristrutturava come sceneggiature televisive. Stare al suo fianco era come andare a bottega da un orologiaio che smontava un orologio e lo rimontava adattandolo a una nuova cassa di forma diversa” (*I primi tre Montalbano*, in A. CAMILLERI, *Il commissario Montalbano. Le prime indagini*, Palermo, Sellerio, 2008: leggo il testo sul sito del Camilleri Fans Club <<https://www.vigata.org/bibliografia/leprimeindagini.shtml>> [consultato il 2 novembre 2025]: anche questa è una “postfazione ulteriore”).

Di solito, comunque, le note conclusive ci rivelano che sono certi fatti di cronaca nera ad aver dato il via all'invenzione narrativa: mentre, come s'è visto, l'esordio di Montalbano sembra non essere ispirato a fatti di cronaca (ma il tono della *Nota* è tanto ironico che è lecito dubitarne), altre analoghe denegazioni saranno poche e più frequenti nei primi romanzi. Successivamente, le indagini del commissario sempre più spesso si ispirano a eventi criminosi, appresi dai giornali (*L'odore della notte*³⁹, *Il giro di boa*⁴⁰, *Le ali della sfinge*⁴¹, *La danza del gabbiano*) o da altre fonti sulle quali però non vengono forniti dettagli (è il caso di *La pista di sabbia*, *L'età del dubbio*, *Il sorriso di Angelica*, *La piramide di fango*).

Considerata la stringatezza delle note d'autore di cui stiamo trattando, e considerato quanto spesso si affacci in esse il tema del rapporto causa-effetto, ecco che diventa ironicamente rimarchevole quello che Camilleri scrive nella *Nota a Il gioco degli specchi*:

Questo romanzo non nasce, come tanti altri della serie di Montalbano, da uno o più fatti di cronaca. È completamente inventato. Perciò posso a maggior ragione dichiarare che nomi dei personaggi, situazioni e accadimenti non hanno rapporto coi fatti realmente accaduti. Certo, potrebbe accadere. E infatti è accaduto, nell'estate del 2010, dopo che avevo terminato di scrivere il romanzo. Ma questo è un altro discorso⁴².

La clausola finale, ancora una volta, è il mezzo utilizzato da Camilleri per dotare di ulteriore ironia un elemento paratestuale che, anche quando non si limita a enunciare soltanto il "contratto di finzione", gronda costantemente di significati ironici. Il rapporto invenzione-realtà, come altri elementi del mondo camilleriano, è affrontato dall'autore in maniera mai superficiale ma tanto meno superciliosa e noiosa. Per usare ancora parole di Genette, "le note finzionali, dietro l'apparenza di una simulazione più o meno satirica del paratesto, contribuiscono alla finzione del testo"⁴³.

Avvertiti dalla consuetudine affettuosa con la scrittura di Camilleri, i lettori sanno benissimo che, se il loro autore scrive "Ma questo è un altro discorso", bisogna leggere la frase *non alla lettera* e, dunque, prenderne sul serio la deliziosa ironia, intendendo che è proprio questo il discorso da fare, che va fatto. Sullo sfondo, Luigi Pirandello e Leonardo Sciascia sorridono, soddisfatti.

³⁹ "L'idea di far svolgere a Montalbano un'indagine (alquanto anomala, quasi un divertissement) su un 'mago' della finanza mi fu suggerita dalla lettura di un articolo di Francesco ('Ciccio' per gli amici) La Licata intitolato *Multinazionale mafia* dove si accennava alla vicenda di Giovanni Sucato ('il mago', appunto) che «riuscì, con una sorta di catena di Sant'Antonio miliardaria, a metter su un impero. Poi saltò in aria con l'auto» (A. CAMILLERI, *L'odore della notte*, cit., p. 1243).

⁴⁰ Oltre alle notizie sull'immigrazione clandestina, di cui s'è già detto, leggiamo nella *Nota* che "Anche la storia del finto morto mi è stata suggerita da un fatto di cronaca («Gazzetta del Sud», 17, 20 e 25 agosto 2002)" (A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 213).

⁴¹ Dopo aver dichiarato che "il romanzo è inventato", Camilleri aggiunge maliziosamente che desidera "ringraziare Maurizio Assalto per avermi inviato un articolo di giornale e l'amica Larissa, per certi suoi racconti" (A. CAMILLERI, *Le ali della sfinge*, cit., p. 265). Lo pseudo-trucco viene pacificamente svelato: "Come già ne *Le ali della sfinge* anche questo romanzo ha una lontana origine in un ritaglio di stampa inviati dal providenziale amico Maurizio Assalto che qui ringrazio" (A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, cit., p. 601).

⁴² A. CAMILLERI, *Il gioco degli specchi*, in ID., *Altre storie di Montalbano*, cit., p. 831.

⁴³ G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 336.

Bibliografia

- BIANCO, EDOARDO, “Riscritture del *Decameron*: le traduzioni di Andrea Camilleri”, in MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, 22), pp. 16-53 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-22>> [consultato il 2 novembre 2025].
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore di Andrea Camilleri*, Napoli, Guida, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, introduzione di NINO BORSELLINO, cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il commissario Montalbano. Le prime indagini*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ancora tre indagini per il commissario Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Tre indagini a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il commissario Montalbano. Volume V*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di SALVATORE SILVANO NIGRO, Palermo, Sellerio, 2020.
- CAMILLERI, ANDREA, *Altre storie di Montalbano*, a cura e con un saggio introduttivo di MAURO NOVELLI, cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2022.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.
- [DARD, FRÉDÉRIC], Le inchieste del commissario Sanantonio della polizia parigina. 33° inchiesta, *Giù le zampe*, Milano, Mondadori, 1973 [*Bas les pattes*, 1954].
- [DARD, FRÉDÉRIC], Le inchieste del commissario Sanantonio della polizia parigina. 35° inchiesta, *Mosca al naso per Sana'*, Milano, Mondadori, 1973 [*Descendez le à la prochaine*, 1953].
- [DARD, FRÉDÉRIC], Le inchieste del commissario Sanantonio della polizia parigina. 39° inchiesta, *Il maccabeo errante*, Milano, Mondadori, 1973 [*Les doigts dans le nez*, 1956].
- DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli 2001.
- GENETTE, GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura e con postfazione di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989 [*Seuils*, 1987].
- MAIOLANI, MICHELE, “«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia”, «Diacritica», 34 (2020), pp. 74-87.
- MARCI, GIUSEPPE, “Sciascia e Camilleri tra Racconto e Cronaca Sociale”, «Revista de Italianística», vol. XXXI (2016), pp. 92-109.

- MARCI, GIUSEPPE, “Premessa” a SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri nell'opera narrativa*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2024/2), pp. 7-8 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2024-2>>
- MARRONE, GIANFRANCO, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- MONTANILE, MILENA, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», 10 (2014), pp. 7-17, <<https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2014-11.pdf>> [consultato il 2 novembre 2025].
- NIGRO, SALVATORE SILVANO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Opere. Volume I: Narrativa Teatro Poesia*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012.

Il “secolo breve” di Andrea Camilleri: XX e XXI secolo nei romanzi storici e nel ciclo di Montalbano

GIANLUCA SCROCCU

This article examines the relationship between some of Andrea Camilleri’s novels and public interventions and contemporary history. In particular, it analyzes his interpretation of Fascism and his assessment of the Mussolini regime, as well as the phenomenon of Berlusconiism, drawing on the Gobettian concept of the “autobiography of the nation.” The article also focuses on the extent to which Camilleri’s biography influenced his views on the Mafia and on communism.

Camilleri si è distinto per la sua creatività, raffigurando personaggi e scenari, talora immaginari, che nello stesso tempo tratteggiano spaccati di diverse epoche

(dichiarazione del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella nel centenario della nascita di Andrea Camilleri, 6 settembre 2025)¹

1. La storia contemporanea nell’universo camilleriano

Andrea Camilleri ha sempre riservato, nella sua attività di narratore, un grande spazio alla storia, soprattutto quella contemporanea. Utilizzando il microcosmo vigatese è riuscito a parlare, dalla sua prospettiva, di diversi snodi relativi alla vicenda italiana tra Ottocento e anni Duemila². Per lo storico contemporaneista la sua scrittura rappresenta uno stimolo e un motivo di confronto, sia sul piano della ricerca che su quello della didattica. In tutto questo processo di scrittura e rielaborazione, naturalmente, Camilleri fornisce la sua visione della storia, illuminata dalla sua straordinaria capacità di narratore e dal genio della sua lingua. Lo scrittore siciliano è stato a tutti gli effetti un uomo che si è mosso per buona parte del Novecento e un primo quarto degli anni Duemila, quindi all’interno del “secolo breve” e oltre³, vivendo in prima persona alcuni dei momenti chiave della storia politica italiana, dal fascismo sino agli anni del berlusconismo. Inevitabilmente, tale esperienza di vita ha finito per avere un posto importante nella sua narrativa, dove il fatto specifico accaduto nella sua Porto Empedocle è diventato oggetto di narrazioni in cui l’elemento biografico si è trasformato in oggetto di un racconto avente come sottofondo alcuni snodi cruciali della storia novecentesca. Il Novecento di Camilleri attraversa infatti cesure fondamentali come la Prima guerra mondiale, il fascismo, la nascita della Repubblica, con particolare interesse per i primi anni della nuova Italia post-Liberazione come le questioni che interessarono le lotte sociali con in prima battuta il confronto fra

¹ In proposito si veda <<https://www.quirinale.it/elementi/138344>> [consultato il 7 settembre 2025].

² Nel presente intervento non mi soffermerò sulla parte relativa all’Ottocento, già affrontata con acume da M. PIGNOTTI, “Parole e paradigmi sulla questione meridionale. Dall’inchiesta sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 83-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.

³ Sui rapporti fra Eric J. Hobsbawm e Camilleri, in particolare in riferimento agli studi dello storico inglese sul movimento dei ribelli e il fenomeno del banditismo, oltre alla comune militanza comunista, rimando alle stimolanti osservazioni di G. MARCI, “Uomini che hanno sognato il falso”, in L. CROVI, *Copiare/reinventare. Camilleri Falsario*, Verona, Oligo editore, 2022, pp. 53-73.

democristiani e comunisti, sino a arrivare ai riferimenti, non soltanto episodici, alle vicende della politica e della cronaca che si intessono con le avventure del commissario Montalbano. I ricordi adolescenziali e giovanili si intrecciano così con la formazione del regista e del narratore di successo, sino a fornire uno sguardo originale che, seppur nella finzione letteraria, palesa considerazioni non banali sulle vicende di questi due secoli.

Si prenda a esempio il fenomeno del fascismo. Camilleri ha raccontato più volte la sua esperienza di bambino e adolescente durante gli anni del regime. Figlio di un soldato della Brigata Sassari, particolarmente devoto verso la figura di Emilio Lussu⁴, divenuto poi squadrista e fascista, seppur disincantato in diversi frangenti della storia del regime, a dieci anni, come migliaia di altri suoi coetanei, si fece affascinare dal racconto della guerra di aggressione all’Etiopia, di cui lesse le imprese nei giornali del regime destinati ai bambini, tipo *Il Balilla*. Suggestionato da tali racconti, scrisse una lettera direttamente a Benito Mussolini, chiedendo l’arruolamento come volontario, cui rispose lo stesso Duce del fascismo. Questa infatuazione frutto della propaganda e della sua esperienza personale, essenziale per quella che di fatto diverrà un ripensamento narrativo del suo vissuto di balilla⁵, è uno dei riferimenti più importanti da cui egli partì per il suo romanzo *La presa di Macallè*, avente per protagonista un bambino, Michelino, decisamente suggestionato dalla campagna di conquista africana e dal desiderio di uccidere i comunisti. Il percorso del giovane Camilleri nell’universo autoritario creato da Mussolini si sviluppò, come egli ha raccontato, secondo canoni immersivi per tutti gli anni Trenta, per poi virare verso accenni eretici se non di critica, per come poteva farla un quindicenne, in seguito alla sempre più stringente alleanza stipulata tra Roma e la Berlino nazista.

Ad esempio, al festival internazionale della gioventù nazifascista di Firenze della primavera del 1942, egli avrebbe protestato contro la presenza su un palcoscenico della sola bandiera nazista, presa di posizione che gli sarebbe costato un duro e violento rimprovero da parte di un gerarca come Alessandro Pavolini⁶.

L’iscrizione e la frequenza del Liceo Classico *Empedocle* di Agrigento, dove conseguì la maturità nel 1943 pur senza sostenere gli esami visti i bombardamenti e l’imminente invasione delle truppe Alleate⁷, furono un passaggio molto importante di prima maturazione antifascista, soprattutto grazie all’operato di alcuni insegnanti, e di primo avvicinamento al comunismo. Del resto, la guerra, nei ricordi di Camilleri e nei riferimenti letterari delle sue opere, è l’opera massima dello svelamento dell’insensatezza delle retoriche fasciste. Più che delle fanfaronate propagandistiche del Duce, è la potente immagine dell’incontro con il fotografo Robert Capa a restituire il senso dell’epoca tragica vissuta da quella generazione⁸, che riscopre nella meraviglia della ripresa fotografica di un duello aereo sopra la Valle dei Templi di Agrigento del grande artista statunitense lo stupore di un mondo nuovo apertosi dopo la fine del conflitto.

⁴ L. CROVI, *Andrea Camilleri. Una storia*, Milano, Salani, 2025, pp. 74-76.

⁵ Su questi temi rimando a G. FABIANO, “Da una storia all’altra: La presa di Macallè”, in M. CURCIO (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest-Torino-Parigi, L’Harmattan, 2017, pp. 73-85.

⁶ L. CROVI, *Andrea Camilleri. Una storia*, cit., pp. 99-102.

⁷ Ivi, pp. 103-114. Per una ricostruzione storiografica sul tema si vedano, da ultimo, S. LUPO, *Il mito del grande complotto. Gli americani, la mafia e lo sbarco in Sicilia del 1943*, Roma, Donzelli, 2023; R. MANGIAMELI, *Guerra e desiderio di pace. La Sicilia nella crisi del 1943*, Roma, Viella, 2025.

⁸ B. LUVERÀ, V. MOLLIKA, *Amo le triglie di scoglio. Andrea Camilleri si racconta*, Roma, RaiLibri, 2025, pp. 98-99.

2. Il fascismo grottesco di Camilleri: un caso di gobettismo narrativo

Il fascismo del giovane Camilleri è dunque chiaramente pervaso dalla propaganda, ma nello stesso tempo si rivela anche come la scoperta della dimensione ridicola della mistificazione e delle sue inutili cerimonie, a partire dal “Sabato fascista”, da cui peraltro riuscì a farsi esonerare⁹. Durante gli anni del regime, scrive su un giornalino dei compagni del liceo, *L’Asino* e nell’occasione conosce anche quello che il fascismo in provincia consente di essere, ovvero un regime in cui si crede fideisticamente ma pure in un’accezione personale, con visioni culturali che non sono propriamente quelle strapaesane o alla Farinacci¹⁰.

L’esperienza del suo “lungo viaggio” all’interno del fascismo fece maturare una visione del regime che traspare nei suoi aspetti più ridicoli e dai tratti palesemente grotteschi¹¹. Questo approccio non significa che Camilleri ometta di evidenziarne il carattere totalitario¹², ma nella finzione letteraria e nella sua prospettiva narrativa è soprattutto il dato locale a emergere. Partendo dal territorio, e mettendone in luce le meschinità e la volgarità, lo scrittore di Porto Empedocle sembra quasi fornire una sua interpretazione che molto deve alla visione gobettiana del fascismo come “autobiografia della nazione”¹³. Del resto, per una personalità come la sua, che negli anni Cinquanta e Sessanta inevitabilmente avrebbe studiato l’accostamento fra Gramsci e Gobetti all’interno della militanza e delle letture che ogni buon comunista doveva fare, quella posizione non appare tanto assurda.

Farsa e tragicommedia, il mussolinismo di cui si parla nei romanzi e nei racconti sembra incarnare in pieno quella visione critica di un carattere innato di un popolo, o meglio di una parte di esso, che vive nella ricerca del compromesso e nella viltà del servilismo che sono propri della secolare storia italiana. Se si guardano romanzi come *La presa di Macallè*¹⁴ o *Il Nipote del Negus*¹⁵, nessun gerarca esce fuori con dei tratti positivi, anche solo sul piano umano¹⁶. Il fascismo di Camilleri è inganno e sopraffazione, come nel racconto di Thomas Mann *Mario e il Mago*. Camilleri, che è vissuto nel fascismo in cui si è plasmato come tutti i bambini incastrati negli organismi propagandistico-educativi, è convinto, e si capisce con un romanzo come *La presa di Macallè*, che gli italiani fossero stati sedotti da molti aspetti del fascismo, tra i quali l’autoritarismo, il decisionismo, il “me ne frego”, il machismo e soprattutto l’imposizione della divisa che permetteva una sorta di livellamento tra le classi. In sostanza, dal suo microcosmo dell’agrigentino, Camilleri certifica il consenso e lo lega a una visione secondo la quale i

⁹ M. SORGI (a cura di), *La testa ci fa dire*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 42-43, (ed. digitale).

¹⁰ Il racconto della sua gioventù nella dittatura fascista è presente in S. LODATO, A. CAMILLERI, *La Linea della palma*, Milano, Mondadori, 2020, pp. 87-100; B. LUVERÀ, V. MOLLIKA, *Amo le triglie di scoglio. Andrea Camilleri si racconta*, cit., pp. 84-89; L. CROVI, *Andrea Camilleri. Una storia*, cit., pp. 69-77.

¹¹ S. DEMONTIS, “Un’infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 65-84. Si veda anche G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2021, p. 198, (edizione digitale).

¹² In una bibliografia sconfinata si rinvia a E. GENTILE, *Totalitarismo 100. Ritorno alla storia*, Roma, Salerno editrice, 2023; ID., *Storia del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2022; A. TARQUINI, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2016.

¹³ In proposito mi permetto di rimandare a G. SCROCCU, *Piero Gobetti nella storia d’Italia. Una biografia politica e culturale*, Milano, Le Monnier, 2023, pp. 62-74. Si veda anche P. BAGNOLI, “Autobiografia della nazione? Gobetti e il fascismo”, in G. PASQUINO (a cura di), *Fascismo. Quel che è stato, quel che rimane*, Roma, Treccani, 2022, pp. 41-49.

¹⁴ A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2010.

¹⁶ Si veda G. BENVENUTI, “Un dittico fascista”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, (ed. digitale), pp. 25-32.

suoi connazionali trovarono in Mussolini l’esaltazione virile e bellicista dei loro difetti e della rinuncia alla lotta politica grazie a un capo che faceva tutto il lavoro per loro. Egli è convinto, del resto, che senza la guerra il fascismo sarebbe durato alla stregua di quanto successo in Spagna con Franco.

Il colonialismo, in particolare, diventa l’emblema di un sistema di potere totalitario che non riesce a controllare il nipote del Negus che ne combina di tutti i colori, prendendosi gioco del virilismo fascista¹⁷, o che alimenta l’immaginario di un bambino che si muove tra propaganda e degradazione fino a toccare il tema della pedofilia, caduta morale anche del cattolicesimo imbarbarito dalle retoriche razziste del regime. Per arrivare al tema del nemico non più solo esterno, perché esso diviene interno e, come tale, può essere eliminato anche da un fanciullo¹⁸. Michelino odia i comunisti, sino ad arrivare a uccidere un compagno di scuola, si atteggia nelle pose al Duce di cui ricalca anche la virilità prorompente. In questo senso egli sembra quasi un “freak” generato da un totalitarismo che aveva avvelenato le coscienze, comprese quelle delle giovani generazioni cui aveva fatto perdere l’anima e l’innocenza nella logica terribile del razzismo e del superomismo.

Un altro romanzo molto interessante per comprendere la visione di Camilleri rispetto al fascismo e al suo carattere di totalitarismo violento ma grottesco, è sicuramente *Privo di titolo*¹⁹. Pure questo lavoro è frutto di una memoria personale, mediata dal ricordo del padre, e narra di un presunto martire fascista ucciso da un comunista, ma in realtà assassinato dai suoi camerati durante una rissa. I meccanismi dello svelamento del falso martire sono esplicitati attraverso il racconto di un processo farsa in cui spicca per onestà un tenente dei carabinieri che si oppone a un commissario di Pubblica Sicurezza, antenato evidentemente antitetico rispetto a Montalbano. Nel medesimo romanzo, Camilleri ricostruisce anche la fondazione di una località in realtà mai esistita, Mussolinia, ideata solo per compiacere il Duce; un espediente che serve all’autore per decostruire il mito delle città di fondazione, altra leggenda ascrivibile ai luoghi comuni inseribili all’interno della categoria “il duce ha fatto anche cose buone”. In questo modo, con una straordinaria premonizione, Camilleri riesce a toccare anche la questione delle notizie false frutto della propaganda, un tema di sorprendente attualità per un romanzo edito nel 2005, con largo anticipo rispetto al fenomeno delle *fake news*.

Un altro esempio di irrisione dei meccanismi della propaganda, e dei processi di costruzione di memorie inventate per giustificare i caratteri di una religione politica che aveva bisogno dei suoi martiri, si ha nel racconto *La Targa*. Anche in questo caso, un morto presentato come vittima del comunismo, in realtà caduto sotto i colpi dell’età il giorno successivo all’ingresso dell’Italia nel secondo conflitto mondiale, si accinge a diventare un esempio di religione civile fascista, sino a quando la targa in suo onore non viene più affissa viste le pagine non edificanti della biografia del deceduto, destinate a emergere nel momento in cui se ne ricostruisce la vita al fine di potenziare al massimo gli intenti celebrativi. Anche in questo caso, pur nel suo essere grottesco, il regime appare nel suo profilo di totalitarismo che annebbia le menti nelle mistificazioni, non riuscendo però a celare il livello non eccelso della sua classe dirigente, a partire da quello locale. Proprio esplorando questo microcosmo, Camilleri riesce a tratteggiare un elemento forte dell’inefficienza e della precarietà di un messaggio politico totalizzante che non era però riuscito a colmare i deficit morali e la mancanza di qualità dei suoi dirigenti.

¹⁷ Tale ottica si esplica anche nella raccolta *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigata*, Palermo, Sellerio, 2011.

¹⁸ Si vedano le osservazioni in tal senso di G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Roma, Franco Angeli, 2017, pp. 118-120.

¹⁹ A. CAMILLERI, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005.

La descrizione del fascismo in questi due romanzi appare centrale per comprendere il giudizio dello scrittore sul regime. Altri spunti, forse meno impattanti ma non per questo meno interessanti nella sua narrazione, si possono trovare a esempio ne *La pensione Eva*, una panoramica sulla sessualizzazione della donna durante il Ventennio e sul fenomeno delle case di tolleranza. In questo testo traspare bene come il fascismo non avesse avuto nulla di rivoluzionario nella sua prospettiva rispetto all'educazione sessuale degli italiani, anzi avesse accentuato i caratteri maschilisti dell'Italia liberale, dove la prostituzione divenne luogo di sfogo del maschio italiano virile e guerriero che non deve però mettere in crisi l'istituto familiare: di una prostituta, durante il regime, il buon fascista non si può innamorare.

Esiste un racconto, prima uscito come allegato al *Corriere della Sera*, poi pubblicato in un volume da Rizzoli²⁰, in cui Camilleri ha rappresentato al meglio la sua capacità di raccontare tornanti della storia contemporanea partendo da vicende di individui come tanti, ma attorno ai quali è possibile raccontare la modernità del "secolo breve". In questa massa di anonimi che diventano protagonisti spicca il nome di Michele Sparacino, un bandito dalle gesta terribili, vero pericolo pubblico già dal tempo dell'epopea dei Fasci siciliani, elaborato dalla fantasia di un giornalista pasticciatore e privo di ogni rispetto deontologico della sua professione. Creato il mostro grazie a un'opera di informazione totalmente errata e tendenziosa, al vero Michele la fama sinistra del suo *alias* crea non pochi problemi, specie quando viene inviato al fronte durante la Prima guerra mondiale. Nel fango della trincea, dove si interroga su cosa abbia fatto di male per trovarsi in quei luoghi e essere continuamente vessato da chi lo ritiene un delinquente e un disfattista, Michele vive la disfatta di Caporetto e assapora tutta l'ottusità di certi suoi superiori. Viene ucciso nel disastro e nella ritirata dell'ottobre 1917, colpito da un soldato italiano che l'aveva scambiato per un austriaco. Subito dopo si ritroverà a incarnare la sua terza esistenza, questa volta eterna, nel corpo tumulato all'Altare della Patria come Milite Ignoto²¹. Con la beffa di essere scortato da uno dei suoi persecutori, il tenente Pintacuda, e di essere elogiato dal giornalista Lavaccara, il quale ne decanta il coraggio a differenza di quanti invece brillavano per viltà e disonestà, come il famigerato delinquente Michele Sparacino. Un racconto particolarmente efficace che mette in evidenza sino a che punto possa spingersi un'informazione che si pieghi alle logiche della tendenziosità e della manipolazione; un tema presente anche nel ciclo di Montalbano, con la contrapposizione tra il lavoro serio di Nicolò Zito cui si contrappone il servilismo e la critica contro i metodi del commissario da parte di Pippo Ragonese.

3. Separatismo, mafia, comunismo, antiberlusconismo: tre paradigmi della contemporaneità di un creatore di narrazioni nella storia contemporanea

Ci sono due temi che ricorrono nei romanzi storici e nel ciclo di Montalbano, ovvero la questione legata al separatismo e al rapporto con la mafia. Si tratta di due fenomeni che sono centrali nella storia della Sicilia contemporanea e che più volte sono state sviluppate. Camilleri, nelle sue opere, fa capire come, a suo avviso, furono il disastro della Seconda guerra mondiale e il fallimento del disegno mussoliniano a far emergere il disincanto dei siciliani verso la possibilità del riscatto dovuto al governo centrale. Il separatismo divenne in tal senso la clausola di salvezza di chi non credeva più nelle istituzioni, provando a immaginare in uno stato siciliano autonomo il vero strumento del riscatto delle popolazioni sicule. Un momento effimero, dovuto alla precarietà del disegno di

²⁰ A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.

²¹ Su questa figura si veda la ricostruzione di E. FRANZINA, *Storia (quasi) vera del milite ignoto. Raccontata come un'autobiografia*, Roma, Donzelli, 2021.

personaggi come Finocchiaro Aprile e al suo disegno di rendere la Sicilia una nuova stella nella bandiera statunitense, cui si era legata l’azione di un uomo criticato ferocemente dallo scrittore come Salvatore Giuliano²². Del resto, un ben più potente sistema si stava sostituendo come fattore di alterità rispetto allo Stato che dalla dittatura transitava verso la Repubblica: la mafia. Si è molto discusso sulla presenza del fenomeno mafioso nei romanzi e nei racconti di Camilleri²³; la sinergia nella rappresentazione di Cosa Nostra con Sciascia appare del resto evidente. Camilleri ha più volte sottolineato come nella sua scrittura non possano avere cittadinanza i rappresentanti della fazione dei corleonesi, perché capaci di una ferocia che non era meritevole di avere una dignità letteraria. La mafia che egli ha conosciuto da ragazzo e da giovane, quello che va dagli anni Trenta agli anni Sessanta, pur nel suo obiettivo malavitoso, era una associazione criminale che non sparava a casaccio, a *tinchitè*, non avendo ancora quel volto sanguinario e stragista che avrebbe iniziato a palesare dalla metà degli anni Sessanta, in particolare in conseguenza della strage di Ciaculli del 1963. Per lo scrittore, quella era una Cosa Nostra con un codice, che non ammazzava secondo un’ottica terrorista adottata dai famigerati corleonesi. La mafia dei racconti di Camilleri appare del resto come proprietaria di un prontuario di rispettabilità anche quando attua il suo controllo sociale tramite i suoi livelli di presenza e mediazione nella società, contro cui lo stesso commissario Montalbano deve fare i conti. Con la mafia dei corleonesi, compresa quella che si muove nella contemporaneità più stretta, tra anni Novanta e primi anni Duemila, Camilleri fa del resto i conti analizzando i “pizzini” di Provenzano²⁴, occasione per provare a costruire un profilo della nuova criminalità capace di prosperare nella globalizzazione.

Se Cosa Nostra non ha un ruolo centrale, questo non vuol dire che nei suoi scritti non compaiano gli eroi dell’antimafia, quei personaggi pronti nel sacrificare la loro esistenza per combattere l’eversione mafiosa. Del resto, le stragi del 23 maggio e 19 luglio 1992 colpirono fortemente l’immaginario dello scrittore²⁵; in particolare, egli seppe dell’attentato di Capaci mentre viaggiava in treno da Milano a Roma, rimanendo fortemente turbato dalla reazione di un passeggero che inveiva contro la violenza dei siciliani dopo aver saputo dell’eccidio²⁶.

Un altro elemento molto importante, anche qui condizionato dalla biografia, è quello relativo al suo modo di raccontare la storia politica italiana, e in particolare il ruolo del PCI. Lo stesso Montalbano viene definito da Fazio come “comunista” per le sue posizioni spesso critiche nei confronti dei governi in carica al momento delle indagini. Da questo punto di vista, la militanza politica di Camilleri è sicuramente una proiezione ben riscontrabile nelle sue opere. Lo scrittore era stato iscritto al PCI sin dal 1944, anzi ebbe proprio l’idea di fondare la locale sezione a Porto Empedocle, ipotesi smorzata dai quadri regionali che gli preferirono un sarto con ben altra esperienza politica, peraltro in buoni rapporti con il padre che lo aveva fatto lavorare nel confezionamento delle divise nonostante fosse un “sovversivo”. Una volta trasferitosi a Roma, Camilleri frequentò la

²² S. LODATO, A. CAMILLERI, *La Linea della palma*, cit., pp. 164-169.

²³ Si veda a esempio C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, 2016 (Quaderni camilleriani, 2), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-2>>. Si veda anche S. LODATO, A. CAMILLERI, *La Linea della palma*, cit., pp. 269-312.

²⁴ A. CAMILLERI, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007.

²⁵ <<https://www.raiplay.it/video/2017/05/Gli-attentati-a-Capaci-e-Via-DaposAmelio-97ac632b-9d51-40f5-ba9e-e910941bfff1.html>> [consultato in data 4 agosto 2025].

²⁶ <<https://www.palermoviva.it/andrea-camilleri-parla-della-strage-di-capaci>> [consultato in data 22 agosto 2025].

sezione culturale del PCI e collaborò con *Vie nuove*²⁷. Visitò la redazione del Politecnico²⁸ ed ebbe modo di incontrare Franco Fortini ed Elio Vittorini: proprio nel momento dello scontro con Togliatti nel 1946-1947²⁹. Conobbe Longo, che definisce più spiritoso e alla mano di Togliatti, ma soprattutto ribadisce spesso che la “chiesa comunista”, con i suoi riti tipo il centralismo democratico, poco si adattava alla sua verve e alla sua ironia. Creatore e regista di storie e rappresentazioni, Camilleri non poteva evidentemente restare intrappolato nelle vesti del perfetto militante. Troppe letture non ortodosse, troppe domande nel suo lavoro culturale, tra cui lo svelamento della falsità di un mito come quello della straordinaria efficienza realista del comunismo. In tal senso i comunisti dei suoi romanzi storici, e gli stessi sfumati riferimenti del ciclo di Montalbano, ci restituiscono una militanza a sinistra in cui emergono più che altro il richiamo alla giustizia sociale e alla lotta contro la sopraffazione del potere borghese. Intellettuale curioso e a disagio nel restare dentro i canoni dell’ortodossia del partito, l’azione dei comunisti italiani restò comunque il suo punto di riferimento, mentre meno entusiasmo lo ebbe, dopo il 1989, tanto per il PDS/DS che per il PD. A differenza del suo amico Leonardo Sciascia, Camilleri non scelse la strada dell’impegno diretto nell’agone pubblico. Questo approccio non significò però disimpegno, soprattutto dopo aver raggiunto la fama come scrittore tra gli anni Novanta e gli anni Duemila. In quel frangente storico, fu infatti netta la sua opposizione rispetto al fenomeno berlusconiano. Al Cavalier Berlusconi Camilleri non risparmiò interventi ed invettive, anche a costo di scontentare una fetta consistente dei suoi possibili lettori. A ben vedere, in quegli interventi sembra ritornare un giudizio che vede nel berlusconismo l’ennesima, grottesca rappresentazione dell’autobiografia della nazione così come era stato per il fascismo.

Sia nei suoi interventi pubblici e giornalistici, sia nei riferimenti letterari, come nel caso della menzione relativa ai fatti del G8 di Genova che mettono pesantemente in crisi Montalbano, o i riferimenti relativi ai problemi della gestione del fenomeno dell’immigrazione, l’analisi dello scrittore siciliano non ammette sfumature.

Gli stessi interventi, poi ripubblicati in una raccolta del 2009³⁰, trasudano indignazione e critica feroce contro i governi del fondatore di Mediaset e la sua maggioranza. Un’analisi spietata e moralistica che spesso si spinge oltre i confini della critica, e che alla luce dei fatti non pare cogliere in pieno la vera dimensione politico-culturale del fenomeno berlusconiano, ridotto soprattutto a ennesima riproposta dei mali atavici di una parte del popolo italiano³¹.

4. Conclusioni

In questo sintetico panorama dei riferimenti alla storia contemporanea in alcuni dei romanzi e degli interventi pubblici di Andrea Camilleri emerge un tratto evidente, ovvero un’attenzione specifica dello scrittore siciliano verso alcune pagine significative delle vicende del Novecento e del primo quarto degli anni Duemila. Per lo storico, la scrittura e la biografia intellettuale di Camilleri appaiono interessanti perché fanno emergere uno sguardo verso fenomeni come il fascismo o il berlusconismo evidentemente viziati dall’esperienza personale, ma non per questo meno interessanti. Nel caso del regime

²⁷ L. CROVI, *Andrea Camilleri. Una storia*, cit., pp. 152-154.

²⁸ S. LODATO, A. CAMILLERI, *La Linea della palma*, cit., pp. 251-252.

²⁹ B. LUVERÀ, V. MOLLIKA, *Amo le triglie di scoglio. Andrea Camilleri si racconta*, cit., pp. 267-269.

³⁰ A. CAMILLERI, S. LODATO, *Un inverno italiano. Cronache con rabbia 2008-2009*, Roma, Chiarelettere, 2009.

³¹ Un’analisi critica raffinata dell’antiberlusconismo in A. MINUZ, *C'eravamo tanto odiati. Breve storia dell'antiberlusconismo*, Bologna, Il Mulino, 2024.

mussoliniano, in particolare, il tratto essenziale appare il riferimento, in diversi punti, alla concezione gobettiana del mussolinismo e al concetto di "autobiografia della nazione". Avendo vissuto, seppur da giovanissimo, il periodo della dittatura, Camilleri ne esalta il tratto surreale e caricaturale, cogliendo un aspetto essenziale della valutazione di Piero Gobetti, ovvero la mancanza di serietà e l'improvvisazione dell'esperimento fascista. Questo non vuol dire, naturalmente, che si ometta il carattere violento e totalitario dell'azione fascista. Camilleri non esita a descrivere la violenza brutta e cieca del totalitarismo italiano, la sua irrazionalità nell'identificare il nemico esterno e quello interno, l'obiettivo di annichilire ogni tentativo di non allinearsi. Insieme a questo aspetto, vi è però una rappresentazione dei tratti caricaturali, dei sotterfugi per costruire un consenso senza alternative, dove le miserie umane si amplificavano a dismisura sotto la protezione di una dittatura spietata e annichilente. In tal senso, le figure che provano a opporsi sono forse ancora più forti nel momento in cui sembrano soccombere, quando in realtà risplendono nella loro coerenza di fronte alle costruzioni propagandistiche totalmente fondate sulla mistificazione, a partire dalla creazione di martiri che hanno ben poco di eroico. Nella storia del fascismo dell'agrigentino narrata nei suoi romanzi, Camilleri riesce a far emergere i tratti di una religione politica che ha bisogno di miti per autoalimentarsi, in un processo dove la verità soccombe di fronte alla prevaricazione. Un mondo dove è difficile salvarsi, a partire da quello che dovrebbe essere sinonimo di innocenza, ovvero l'universo dei bambini, strumento essenziale della creazione di quell'uomo nuovo che il fascismo ambiva a plasmare nel suo disegno totalitario. Sono questi, in definitiva, le ragioni che rendono questi racconti significativi anche per lo studioso di storia contemporanea che vuole provare ad analizzare momenti così importanti della vicenda del "secolo breve".

Bibliografia

- BAGNOLI, PAOLO, “Autobiografia della nazione? Gobetti e il fascismo”, in GIANFRANCO PASQUINO (a cura di), *Fascismo. Quel che è stato, quel che rimane*, Roma, Treccani, 2022, pp. 41-49.
- BENVENUTI GIULIANA, “Un dittico fascista”, in SALVATORE SILVANO Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 51-68.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2021.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigata*, Palermo, Sellerio, 2011.
- CAMILLERI, ANDREA; LODATO, SAVERIO, *Un inverno italiano. Cronache con rabbia 2008-2009*, Roma, Chiarelettere, 2009.
- CROVI, LUCA, *Andrea Camilleri. Una storia*, Milano, Salani, 2025.
- DEMONTIS, SIMONA, “Un’infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri”, in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Lingua, storia e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 65-84.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Roma Franco Angeli, 2017.
- FABIANO, GIUSEPPE, “Da una storia all’altra: La presa di Macallè”, in MILLY CURCIO (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2017.
- FAVERZANI, CAMILLO; LANFRANCA, DARIO (a cura di), *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, 2016 (Quaderni camilleriani, 2), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-2>>.
- FRANZINA, EMILIO, *Storia (quasi) vera del milite ignoto. Raccontata come un’autobiografia*, Roma, Donzelli, 2021.
- GENTILE, EMILIO, *Storia del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2022.
- GENTILE, EMILIO, *Totalitarismo 100. Ritorno alla storia*, Roma, Salerno editrice, 2023.
- LODATO, SAVERIO; CAMILLERI, ANDREA, *La linea della palma*, Milano, Mondadori, 2020.
- LUPO, SALVATORE, *Il mito del grande complotto. Gli americani, la mafia e lo sbarco in Sicilia del 1943*, Roma, Donzelli, 2023.
- LUVERÀ, BRUNO; MOLLIKA, VINCENZO, *Amo le triglie di scoglio. Andrea Camilleri si racconta*, Roma, RaiLibri, 2025.
- MANGIAMELI, ROSARIO, *Guerra e desiderio di pace. La Sicilia nella crisi del 1943*, Roma, Viella, 2025.
- MARCI, GIUSEPPE, “Uomini che hanno sognato il falso”, in LUCA CROVI, *Copiare/reinventare. Camilleri Falsario*, Verona, Oligo editore, 2022, pp. 53-73.
- MINUZ, ANDREA, *C’eravamo tanto odiati. Breve storia dell’antiberlusconismo*, Bologna, Il Mulino, 2024.
- PIGNOTTI, MARCO, “Parole e paradigmi sulla questione meridionale. Dall’inchiesta sulla Sicilia ai dibattiti parlamentari”, in MORENA DERIU; GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Realtà e fantasia nell’isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 7), pp. 83-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-7>>.
- SCROCCU, GIANLUCA, *Piero Gobetti nella storia d’Italia. Una biografia politica e culturale*, Milano, Le Monnier, 2023.
- TARQUINI, ALESSANDRA, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2016.

Sitografia

<<https://www.quirinale.it/elementi/138344>> [consultato il 7 settembre 2025].

<<https://www.palermoviva.it/andrea-camilleri-parla-della-strage-di-capaci/>> [consultato in data 22 agosto 2025].

<<https://www.raiplay.it/video/2017/05/Gli-attentati-a-Capaci-e-Via-DaposAmelio-97ac632b-9d51-40f5-ba9e-e910941bfff1.html>> [consultato in data 4 agosto 2025].

Il cane di terracotta e Il ladro di merendine: note a margine dei primi romanzi di Montalbano

SABRINA BORCHETTA

The second and third novels in the Montalbano series share a common thread: certain characters and places, most notably the stretch of coast between Marsala and Mazara del Vallo. They also contain references to two important Sicilian writers, contemporaries of Camilleri, Gesualdo Bufalino and Vincenzo Consolo. In his last novel *Tommaso e il fotografo cieco*, Bufalino portrays a blind photographer nicknamed Tiresias. Camilleri also portrays Tiresias in his final theatrical monologue, *Conversazione su Tiresia*. Over the years, a literary controversy has developed between the writer from Porto Empedocle and Consolo regarding the role and function of Sicilian literature (and its protagonists) and the use of dialect in the novels. The subtle wefts that intertwine in the two novels thus serve to clarify the vision of the world and society underlying Camilleri's entire literary output.

1. Luoghi e personaggi: alcune osservazioni

Ho trascorso questa mia vita ad inventarmi storie e personaggi, sono stato regista teatrale, televisivo, radiofonico, ho scritto più di cento libri, tradotti in tante lingue e di discreto successo. L'invenzione più felice è stata quella di un commissario¹.

Alla pubblicazione, nel 1994, del primo romanzo della serie dedicata al commissario Montalbano, *La forma dell'acqua*, segue, nel 1996, una duplice uscita: *Il cane di terracotta* e *Il ladro di merendine*, due romanzi nei quali è possibile evidenziare una serie di elementi che meritano di essere approfonditi. Nel primo, un delitto di mafia s'intreccia all'indagine sul ritrovamento in una grotta di due fidanzati, uccisi nel 1943 e seppelliti (da mano ignota) abbracciati, con una giara d'acqua, alcuni spiccioli e un cane di terracotta. Nel secondo, un oscuro intreccio tra mafia, terrorismo internazionale e servizi segreti devianti sconvolge l'esistenza di un bimbo tunisino che resta orfano di madre e causa una crisi di coscienza al commissario. Entrambi i titoli, come avviene spesso nei romanzi del ciclo di Montalbano, pongono sotto la lente elementi apparentemente secondari della trama, che in realtà si rivelano snodi cruciali nell'intreccio. La collocazione geografica, oltre a Vigàta, comprende la zona della Sicilia occidentale tra Marsala e Mazara del Vallo. Nel *Cane di terracotta*, Montalbano e la sua compagna, Livia, decidono di fare una gita a Mazara: qui il commissario è ospite del suo collega, il vicequestore Valente, e viene accompagnato a visitare il quartiere arabo dal professore tunisino Farid Rahman; entrambi i personaggi sono presenti anche nel *Ladro di merendine*, nel quale il commissario ritorna di nuovo a Mazara, per estraniarsi e riflettere su una situazione personale dolorosa, l'imminente morte del padre. Qui incontra un personaggio singolare, il professore di filosofia in pensione Liborio Pintacuda, che espone a Montalbano la sua idea riguardo alla dedizione dimostrata dal commissario nella soluzione del *cold case* del cane di terracotta:

¹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 55.

Il suo è stato un modo finissimo e intelligente di continuare a fare il suo non piacevole mestiere scappando però dalla realtà di tutti i giorni. Evidentemente questa realtà quotidiana a un certo momento le pesa troppo. E lei se ne scappa².

Il giudizio netto e tagliente proviene da un docente di filosofia; Camilleri ricorda con evidente stima, nel dialogo con Sorgi, la figura del suo professore di filosofia del liceo, Carlo Greca:

Un altro personaggio era il professore di filosofia, Carlo Greca. strano uomo, di intelligente severità. [...] Scoprimmo dopo, nel dopoguerra, che lui era stato uno dei fondatori di «Chiarezza», la rivista comunista che poi venne ripresa nel dopoguerra, negli anni '50, con lo stesso titolo. Un vero comunista. Vero, di una severità giusta, straordinaria. Ecco, ho voluto parlarti di queste persone perché molte delle loro caratteristiche io le ho travasate nei miei personaggi³.

La severità del prof. Pintacuda, che rimprovera a Montalbano il suo bisogno di evasione, segno di una maturità non ancora raggiunta, costituisce uno degli elementi che compongono un carattere schivo, silenzioso, amante della solitudine e degli scacchi, asciutto nel fisico e nell'eloquio, sempre inappuntabile nell'abbigliamento. Una persona d'altri tempi, una guida per la vita, oltre che per la formazione scolastica, come il professore degli anni liceali di Camilleri.

Altro personaggio presente in entrambi i romanzi è il giudice Lo Bianco, autore del ponderoso trattato sui suoi antenati, maestri giurati all'università di Girgenti nel 1400, che il commissario, senza giri di parole, definisce *una noia mortale*⁴. Più che un personaggio, il dottor Lobianco è una *maschera*, una delle tante che punteggiano i romanzi di Montalbano⁵, la maschera dello pseudo-intellettuale che spende tempo e passione in ricerche puntigliose ed erudite quanto inutili, senza accorgersi che i suoi interlocutori lo tollerano solo perché la carica che riveste è importante e prestigiosa. Ben altro spessore assumono, nel *Cane di terracotta*, il preside Burgio e Alcide Maraventano. Mentre il giudice è liquidato con poche battute ironiche, il preside, "uomo di vasta e viva cultura"⁶, sostiene e consiglia il commissario nella soluzione del *cold case* centrale nel romanzo, il ritrovamento della camera sepolcrale di due fidanzati uccisi cinquant'anni prima. La figura del preside Burgio ritorna nel racconto *Un diario del '43*⁷, le cui vicende spingono nuovamente il commissario ad un viaggio nel passato.

Più intrigante e sfaccettata è la costruzione del personaggio di Alcide Maraventano, centrale nell'indagine del *Cane di terracotta*. Si tratta di un ex sacerdote (o forse no), esperto di semiotica, che aiuta il commissario ad individuare un messaggio ben preciso dietro i segnali lasciati dall'autore della sepoltura dei due giovani nella grotta. L'anziano erudito abita in una casa diroccata, che ha tutte le caratteristiche della villa fatiscente nei film dell'orrore:

² A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine* Palermo, Sellerio 1996, p. 233.

³ M. SORGI, *La testa ci fa dire* cit., pp. 110-111.

⁴ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine* cit., p. 110.

⁵ A proposito dei personaggi secondari creati da Camilleri, Traina parla giustamente di "commedia di caratteri": G. TRAINA, "Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri", «Diacritica» 53 (2024), <<https://diacritica.it/letture-critiche/proposte-per-un-bilancio-dellopera-di-andrea-camilleri.html>>.

⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 105.

⁷ Incluso nella raccolta *Un mese con Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2020.

La villa all'entrata di Gallotta la trovò subito, ma gli parse impossibile che qualcuno potesse vivere in quel rudere. Si vedeva chiaramente mezzo tetto sfondato, al terzo piano doveva per forza pioverci dentro. Il poco vento bastava a far sbattere una persiana che non capiva come facesse ancora a reggersi. Il muro esterno, nella parte alta della facciata, mostrava crepe grandi quanto un pugno [...] C'era un cancello di ferro battuto aperto a metà e inclinato verso l'esterno, da tempo immemorabile in questa posizione, erbe selvatiche e terriccio. Il parco era un ammasso informe d'alberi contorti e cespugli densi, un intrico compatto⁸.

A completare il quadro, Maraventano è altissimo, magrissimo e vecchissimo, con occhiali cerchiati d'oro dalle lenti incrinata, sommerso dai libri accatastati in casa dalle pareti al soffitto, "che si reggevano in un equilibrio impossibile"⁹. L'ambientazione della casa in rovina stipata di libri è un *topos* letterario¹⁰: solo a titolo di esempio, si cita la descrizione della villa di Fargas, un collezionista di libri antichi dal quale Corso, il protagonista de *Il club Dumas* di Pérez-Reverte, si reca alla ricerca di un volume dalla fama sinistra:

La Quinta da Soledade era un edificio rettangolare del Settecento, con quattro comignoli e una facciata il cui intonaco ocra era sbiadito e segnato da rigagnoli e macchie [...] Ai due lati del cancello di ferro c'erano due statue di pietra tra il verde e il grigio, coperte di muschio, che dominavano il muro dalle loro colonne di granito [...] Il giardino era in completo abbandono: la vegetazione lo aveva invaso arrampicandosi sulle panchine e sul belvedere [...]¹¹

Anche qui, dentro un enorme salone semivuoto, sono impilati libri di pregio, tra cui codici e incunaboli. La descrizione interna dei due ambienti è quasi perfettamente sovrapponibile:

C'erano un paio di poltrone scompaginate, un tavolo e una credenza, una lampada a petrolio, due candelabri con candele, un violino nella sua custodia, e poco più¹².
Di mobili c'erano una scrivania, una seggia, una poltrona. A Montalbano parse che il lume sulla scrivania fosse un autentico lume a pitroglio¹³.

La casa di Fargas diventa teatro di un omicidio, in ossequio al suo aspetto sinistro, mentre la catapecchia di Maraventano fa da sfondo ad un dialogo surreale tra il commissario e l'anziano erudito, che di tanto in tanto si disseta succhiando latte da un biberon. La sua eccezionale lucidità, unita ad una cultura enciclopedica, metteranno però Montalbano sulla strada giusta per risolvere il mistero della sepoltura inusuale della giovane coppia. Nel racconto *Sette lunedì*¹⁴ ricompare il personaggio di Alcide Maraventano, consultato dal commissario per una nuova indagine: anche in questo caso, con le sue conoscenze

⁸ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta* cit., p. 161.

⁹ Ivi, p. 162.

¹⁰ O un'idea archetipale, secondo la definizione di Calvino riportata dallo stesso Camilleri: "Il mio ricordo di Sciascia": *Camilleri alla Normale*, 15 dicembre 2006, www.normalenews.sns.it.

¹¹ A. PÉREZ-REVERTE, *Il club Dumas*, Milano, Rizzoli, 2016. Il romanzo è stato pubblicato in Spagna nel 1993 e in Italia nel 1997 e ne è stato tratto un film di grande successo, *La nona porta*, per la regia di Roman Polanski.

¹² Ivi, p. 149.

¹³ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta* cit., p. 162.

¹⁴ Inserito in A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 11-110.

sulla Cabala, l'anziano sacerdote illumina il percorso di Montalbano, che lo porterà a sventare una strage.

Geograficamente, come si è detto, un posto importante in entrambi i romanzi è occupato dal tratto di costa tra Marsala e Mazara del Vallo:

[...] la mia Sicilia innanzitutto è quella occidentale e non quella orientale e tra queste due Sicilie c'è un'enorme differenza, come tra l'America del nord e quella del sud. La Sicilia orientale è una terra ricca d'acqua, molto coltivata, dove è difficile trovare certi paesaggi che descrivo nei miei romanzi, come le case a dado alla terra mezza bruciata. Si trovano altri paesaggi siciliani altrettanto splendidi, più dolci, più accattivanti, più accoglienti. La mia è la Sicilia dell'agrigentino, del mazzarese, quella zona lì, quella è Vigàta¹⁵.

A Mazara è dedicata la descrizione del quartiere arabo, con le viuzze strette, il bagno pubblico, la fumeria con i narghilè, il religioso che spiega il Corano ad un gruppo di bambini. La descrizione è funzionale all'illuminazione improvvisa, dovuta alla spiegazione della *sura* del Corano, che consente al commissario di comprendere i particolari della sepoltura dei due fidanzati nella caverna (in particolare, la presenza del cane di terracotta), ma fornisce anche lo spunto per sottolineare la secolare integrazione tra mazzaresi e tunisini, basata sul buonsenso e sulla ricerca di soluzioni pratiche, a discapito di una burocrazia spesso ottusa. Come afferma il professor Rahman, "il fatto sostanziale è che i mazzaresi sono gente di mare. E l'uomo di mare ha molto buonsenso, capisce cosa significa tenere i piedi per terra"¹⁶. La metafora quasi ossimorica rimarca la secolare vocazione della città di mare, città di confine, allo scambio con l'altro e alla ricerca di punti di affinità e di contatto, piuttosto che di differenze e attriti¹⁷.

2. Libri che parlano di libri

Altra affinità che lega i due romanzi è la presenza di riferimenti, rispettivamente, a Consolo e a Bufalino, che rappresentano un *unicum* nella serie dei romanzi di Montalbano. Mentre Sciascia viene citato a più riprese, sia nei romanzi che nei racconti¹⁸, agli altri due grandi siciliani viene destinato una sola notazione. La prima, ne *Il ladro di merendine*, riguarda *Tommaso e il fotografo cieco*, l'ultima opera dello scrittore di Comiso. Camilleri e Bufalino erano legati sia dalla comune amicizia con Sciascia, sia dall'appartenenza alla stessa casa editrice: Elvira Sellerio, difatti, aveva pubblicato nel 1981 (dietro incoraggiamento di Sciascia) *Diceria dell'untore*, opera che diede la fama a Bufalino, e lancerà anche Camilleri, pubblicando nel 1994 *La forma dell'acqua*.

La citazione relativa a Bufalino è la seguente:

¹⁵ R. SCARPETTI, A. STRANO, *Commissario Montalbano. Indagine su un successo*, Genova, Zona, 2004, p. 128.

¹⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta* cit., p. 223.

¹⁷ "La Sicilia di Camilleri appare consapevole del suo ruolo di cerniera fra Europa e Mediterraneo: senza evitare di rappresentarsi come isola, sfugge il rischio di isolamento che questo comporta. La serie Il commissario Montalbano propone un modello di equilibrio fra tradizioni locali, cultura nazionale e apertura sovranazionale [...], G. BENVENUTI, "Miti di Sicilia. Il commissario Montalbano di Camilleri e lo stereotipo dell'uomo mediterraneo", «Crisol», 16 (2021), p. 15 <https://www.academia.edu/80953055/Miti_di_Sicilia_Il_commissario_Montalbano_di_Camilleri_e_lo_stereotipo_delluomo_mediterraneo>.

¹⁸ Solo a titolo di esempio, nel *Cane di terracotta* viene citata *La scomparsa di Majorana* di Sciascia, p. 244; nel *Ladro di merendine*, Montalbano legge *Il consiglio d'Egitto*, p. 231.

Ritarsi dintra, pigliò l'ultimo romanzo del pòviro Bufalino, quello del fotografo cieco, tornò a sedersi nella verandina. Taliò la copertina, il risvolto, lo richiuse. Non arrinisciva a concentrarsi¹⁹.

Il libro non viene nominato oltre, e nemmeno il suo autore: il breve accenno sopra riportato sembra, più che altro, la doverosa epigrafe commemorativa dedicata allo scrittore comisano, venuto a mancare tragicamente proprio nel 1996. La notazione interessante riguarda però uno dei personaggi secondari del romanzo, il fotografo cieco Bartolomeo, soprannominato Tiresia (o Tir, per brevità), *alter ego* di Martino, amico del protagonista, Tommaso Mulè. Quest'ultimo, narratore inattendibile, scrive infatti un romanzo nel quale assegna al suo amico fotografo il personaggio di Bartolomeo. Bufalino dissemina riferimenti classici sul ruolo di Bartolomeo-Tiresia richiamando, a più riprese, le caratteristiche del personaggio nella mitologia. Oltre ad essere cieco, Bartolomeo ha una guida, un ragazzo orfano, Cesare (Tiresia nella tragedia greca entra sempre accompagnato da un ragazzo)²⁰; è cieco da sette anni²¹ (la tradizione vuole che Zeus abbia donato a Tiresia la facoltà di vivere sette generazioni)²². L'identificazione con il *mantis* tebano è, dunque, perfetta fin nei particolari. Come è stato acutamente evidenziato, la cecità del fotografo è una *cecità visionaria*²³, un tentativo di catturare la realtà e sottrarla al tempo²⁴ attraverso l'obiettivo di una Nikon (la *seconda vista*), come afferma lo stesso Bartolomeo-Tiresia:

[...] Io ad ogni flash che scatto mi riprendo un attimo di sole perduto. Sottraggo un oggetto o un evento al suo destino di perdizione e mentre soggiaccio al tempo gli strappo una preda. Sanziono un decesso, ma lo pietrifico in un simulacro immortale... [...]²⁵.

L'interconnessione tempo-memoria-identità si palesa chiaramente, in questa battuta, come anche nella seguente: “[...] C’era, c’è nel mio stato una metafora che ti sfugge²⁶”. Quale sia questa metafora, Bartolomeo-Martino lo disvela poco oltre, definendo la propria identità con un’espressione, anche questa, ossimorica: “io che fotografo tenebre”²⁷. Come l’omonimo vate tebano Tiresia scruta le tenebre per predire il futuro, cogliendo istantanee di eventi spesso crudeli e tragici, così il fotografo con la sua *vice-vista* indaga il reale, fissando sulla pellicola, suo malgrado, realtà oscure e deviate, delle

¹⁹ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine* cit., p. 115.

²⁰ Si vedano, ad esempio, Soph. *Ant.* 988-89; 1012-1013; *Oed. rex* 300; 446.

²¹ G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 2003, p. 12.

²² Questa notizia è riportata da Flegonte di Tralle e Iginio: si veda L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976, pp. 11-13.

²³ F. DI LEGAMI, “Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità”, in M. CANTELMO (a cura di), *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2004, p. 111: «[...] Si pensi all'uso raffinato e smalzato della cecità. Compaciuto topos classico e metafora moderna di un'invenzione attenta ai meandri della coscienza e della mente. Essa si pone come diaframma in grado di cogliere le ombre di un tempo dissestato, privo di finalità e sempre più *in limine mortis*, come si evince dalle pagine di *Tommaso e il fotografo cieco* [...]».

²⁴ V. ZAGARRIO, “La moviola della memoria”. Il caso Bufalino”, in «Studi novecenteschi», vol. 28, 61 (2001), p. 202.

²⁵ G. BUFALINO, *Tommaso...* cit., p. 13.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 173.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 174.

quali diventa scomodo testimone²⁸: Bartolomeo verrà infatti eliminato per aver ripreso, durante un festino proibito, l'uccisione di una ragazza, e Martino, con istinto premonitore, invita Tommaso a cambiare le battute finali del romanzo, relative alla morte del personaggio: "Non vorrei che la vita imitasse l'arte...²⁹". Difatti, la stessa sorte beffarda accomunerà Martino e Bartolomeo, uccisi da una motocicletta fuori controllo, "persona e personaggio finalmente ricongiunti³⁰", per dirla con Camilleri, l'ultimo Tiresia sulla scena.

In *Conversazione su Tiresia*, monologo recitato dall'autore nel 2018 al teatro Greco di Siracusa, difatti, ritorna l'interconnessione tempo-memoria-identità: il *tempo* è scandito dalle vite (e dagli incontri) narrati da Tiresia-Camilleri; la *memoria* viene preservata e rinnovata dalla tradizione orale, dal lungo racconto del protagonista sulla scena, attraverso gli autori e le opere che hanno narrato le vicende del *mantis* tebano; l'*identità* è solo un'illusione, annullata dalla finzione scenica (e dal patto attore-spettatore) che sovrappone il vate di Tebe allo scrittore empedocloino: "Chiamatemi Tiresia" è, difatti, la prima battuta del monologo³¹. La *cecità visionaria*, dunque, sarà il tratto distintivo dell'ultima messa in scena del Camilleri autore di teatro, come già nell'ultimo romanzo (che è, tra le tante cose, *anche* un romanzo giallo) dello scrittore di Comiso.

«Se potessi vorrei finire la mia carriera seduto in una piazza a raccontare storie e, alla fine del mio *cunto*, passare tra il mio pubblico con la coppola in mano» diceva nel 2018, un anno prima di morire³².

Il superamento della finzione teatrale, il recupero pieno dell'antica funzione dell'aedo, il ritorno alla tradizione orale del racconto in piazza: ecco l'ultimo progetto di Camilleri, pienamente coerente con il percorso dell'Autore, che comincia proprio nel segno dell'affabulazione:

«Stava sempre in piedi con due, tre, quattro ragazzi intorno che lo ascoltavano». Una stoa, praticamente? «Qualcosa di simile: e venendo dalla Magna Grecia, aveva i caratteri del maestro che trasmette il sapere attraverso il dialogo»³³.

²⁸ "Ma, fuori, il mondo è così corrotto che non lo si può guardare: alla lettera, conviene chiudere gli occhi per vedere meglio, come insegna il fotografo cieco": nella lettura di Traina, la cecità visionaria è una strategia per proteggersi dal mondo esterno e, contemporaneamente, per scrutarlo più a fondo: G. TRAINA, «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 90.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 176.

³⁰ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p.56.

³¹ Su *Conversazione su Tiresia*, si richiamano S. BORCHETTA, "Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*", in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 14), pp. 61-75 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>; S. BORCHETTA, "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*," «Diacritica», 34 (2020), pp. 24-26; M. DERIU, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", in «Classico Contemporaneo» 6 (2020), pp. 37-58; F. OTTONELLO, "Da Tiresia a Caino: intertestualità, intermedialità e mito nell'ultimo Camilleri", in M. DERIU (a cura di), *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 25), pp. 13-33, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-25>>, tutti con relativa bibliografia.

³² "Cento volte grazie prof. Camilleri", di P. ZANUTTINI, «Il Venerdì di Repubblica» 4 luglio 2025, p. 22.

³³ *Ivi*, p. 23.

Il bel ritratto tracciato dall'attore Luigi Lo Cascio, uno degli allievi di Camilleri presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", evidenzia il piacere di raccontare, di affascinare il pubblico, che è la cifra distintiva della vocazione artistica camilleriana, in tutti gli ambiti in cui si è espressa.

Un'altra suggestione spinge ad avvicinare il monologo di Camilleri al romanzo di Bufalino *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, pubblicato per la prima volta da Sellerio nel 1984. Si tratta di una sorta di romanzo-diario, il cui protagonista, ormai anziano, ricorda alcune vicende amorose della sua giovinezza. Il racconto è spesso interrotto da apostrofi al lettore, al quale è indirizzato anche *Exit*, l'ultimo capitolo. Cecità, memoria, racconto (auto?)biografico, mitologia, sono elementi che, come si è visto, connotano anche *Conversazione su Tiresia*. Il romanzo si apre con i versi ovidiani "Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas/extinctum est, centumque oculos nox occupat una"³⁴. Argo, il gigante dai cento occhi ucciso dal dio Hermes, diventa metafora della vecchiaia che ormai ha la vista offuscata sul futuro, ma è ancora in grado di scrutare le ombre del passato:

Il titolo del romanzo, forse da leggere con un po' di ironia, e anche con un senso di sfida e di rivalsa sul passato e sulla propria condizione attuale, si riferisce, quindi, a un vecchio la cui vista sul futuro è annebbiata, quasi assente, ma ancora efficace e potente abbastanza per riandare alle luci del passato risorto nella scrittura, ai bagliori del quale i suoi occhi si scoprono più che mai sensibili³⁵.

In effetti, la *Locandina delle intenzioni*, premessa alla narrazione, racconta che "perduta per timidezza l'occasione di morire, uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice. Ne chiede l'argomento, secondo l'uso, ai cento occhi della memoria e ai solluccheri di gioventù". I cento occhi di Argo sono spenti al futuro, ma vigili nel passato, come il Tiresia di Camilleri, il vecchio vate cieco che ripercorre, raccontandole e quindi ricreandole, tutte le vite che ha vissuto³⁶.

Occorre infine ricordare, per completare il quadro del rapporto tra Bufalino e Camilleri, che il primo fece parte della giuria che nel 1982 conferì a Camilleri, per il romanzo *Un filo di fumo* edito da Garzanti, il "Premio Nazionale di Narrativa dell'Accademia Eschilea".

La seconda citazione riguarda Vincenzo Consolo. Più sfaccettato, e indubbiamente meno cordiale, è il rapporto con Camilleri, sul quale Roberto Alajmo, in una recente intervista, narra un aneddoto significativo:

Ho un ricordo molto affettuoso [di Camilleri], sapeva essere molto generoso e con me lo fu tanto, gli sono ancora molto grato per una recensione di "Cuore di madre" che mi fece litigare con Vincenzo Consolo. Ci sono persone sentimentali, Consolo invece era "risentimentale". In quel periodo ce l'aveva molto con Andrea Camilleri e dopo quella recensione mi iscrisse alla lista dei camilleriani³⁷.

³⁴ Ov. *Metam.* 722-723: «Tu, giaci, Argo: è spento lo sguardo che avevi in tanti / sguardi, i tuoi cento occhi li invade una sola notte» (traduzione di Guido Paduano).

³⁵ E. PALMA, "C'è salvezza per G.? Il senso della scrittura in *Argo il cieco*", «Diacritica», 40 (2021), pp. 87-102.

³⁶ La necessità di approfondire la rete di rimandi che lega l'opera di Camilleri a quella di Bufalino esula dalle finalità del presente articolo e necessita di ulteriori, future indagini.

³⁷ «Quando Consolo mi tolse il saluto per colpa di Camilleri», intervista a Roberto Alajmo di Eleonora Lombardo, la Repubblica-Palermo, 7 giugno 2025, <<https://storage1010.cdn-immedia.net/upload/assets/files/876,it,16394/19947-att.pdf>>.

Il giudizio poco lusinghiero espresso da Consolo sullo stile “disimpegnato” di Camilleri, in contrasto con la strada dell’impegno civile seguita da gran parte della letteratura siciliana e da Sciascia in particolare, è notorio:

Si ha della Sicilia un’immagine eccessivamente colorata, nel senso più negativo. Un po’ come avviene per il sud America: del Brasile, per esempio, si parla per il Carnevale di Rio e si rischia di non andare oltre. La Sicilia vera, quella di cui mi piace parlare, è quella dell’uomo che ha cercato di riscattarsi, di ritrovare la sua identità. Niente colorismo alla Camilleri! Rischiamo di farci espropriare del nostro patrimonio umano. L’identità non deve però essere compiacenza di sé, ma comprensione dell’altro partendo da una migliore conoscenza di noi stessi³⁸.

Una Sicilia di luoghi comuni, secondo Consolo, quella di Camilleri, autocelebrativa in modo retrivo e quasi folcloristico, che non lascia spazio alla riflessione e all’autocritica. Una visione, questa, avvalorata dalla lingua creata da Camilleri nei suoi romanzi, che secondo Consolo era assolutamente inadatta ad un’opera letteraria:

[...] Consolo saltava sulla sedia quando sentiva definire una ragazza picciotta, manco nei bar si usa un linguaggio simile. Probabilmente arrivò all’orecchio di Camilleri che rilasciò un’intervista che, ripensandoci oggi, rispondendo indirettamente con una ironica immagine letteraria raccontando (cito a memoria) “me ne stavo seduto in poltrona a leggere e accanto a me stava una pila di libri da leggere in cima alla quale stava *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, allungo la mano e mi trovo una bavosa lumaca che stava camminando sulla copertina, ritrassi subito la mano...”, insomma esprimeva ribrezzo³⁹.

L’aneddoto risulta significativo, perché la stessa immagine è riportata nel *Cane di terracotta*:

Taliò meglio sulla scrivania. Lo scatadrizzo, una grossa chiocciola marrone scuro, ora arrancava sopra la copertina del libro di Consolo. Montalbano non ebbe esitazioni, il ribrezzo che provava dopo il sogno che aveva fatto e che continuava a portarsi appresso, era troppo forte: agguantò il romanzo già letto di Montalbano e lo sbatté violentemente su quello di Consolo. Pigliato in mezzo, lo scatadrizzo venne schiacciato con un suono che a Montalbano parse nauseante. Poi andò a gettare i due romanzi nel contenitore della munnizza, se li sarebbe ricomprati il giorno appresso⁴⁰.

La polemica letteraria prosegue, dunque, con un ulteriore riferimento alle lumache, che non è certamente casuale. Nel *Sorriso dell’ignoto marinaio*, pubblicato nel 1976, il protagonista, Enrico Pirajno barone di Mandralisca, intellettuale eclettico, è impegnato

³⁸ V. PINELLO, “La Sicilia di Vincenzo Consolo. Intervista allo scrittore del *Sorriso dell’ignoto marinaio*”, 15 gennaio 2012, <<https://vincenzoconsolo.it/?p=2137>>.

³⁹ “Ricordando Vincenzo Consolo. Parla il nipote Nino Bertoloni Meli”, <<https://ytali.com/2022/01/25/ricordando-vincenzo-consolo-parla-il-nipote-nino-bertoloni-meli-ii/?pdf=139017>>. Del tutto diversa l’operazione linguistica perseguita da Consolo: “Consolo tenta anche di ri-sacralizzare il linguaggio ricorrendo a una sintassi arcaica, a forme dialettali, a parole di conio personale, una lingua tutto sommato preziosa e poetica. In tal modo la letteratura si oppone all’omologazione delle parole, non si arrende alla retorica del potere, non si priva della memoria, ma invece rompe il linguaggio impoverito della comunicazione corrente”: H. SERKOWSKA, “Allegorie del presente: il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli”, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», 2006, p. 17.

⁴⁰ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta* cit., p. 171.

nella stesura di un trattato sulle lumache di Sicilia, progetto al quale rinuncia dopo la rivolta contadina del 1860, con l'uccisione di diversi notabili e la successiva condanna a morte o al carcere dei rivoltosi:

Confesso: dopo i fatti d'Alcàra ho detto addio alla mia pazza idea dello studio sopra la generale malacologia terrestre e fluviale di Sicilia: ho dato fuoco a carte, a preziosi libri e rari, fatto saltare dal terrazzo il microscopio, schiacciato gli esemplari d'ogni famiglia e genere: *ancylus vitrina helix pupa clausilia bulinus auricula...* Al diavolo, al diavolo! (La gioia e il piacere nel sentire quel rumore di scorze sotto le suole!)⁴¹.

La lumaca, come afferma l'autore nel corso del romanzo, diventa metafora della piaga del latifondo, contro cui si sono battuti i contadini, speranzosi nell'arrivo di Garibaldi e della rivoluzione che avrebbe cambiato le loro vite e che si rivelerà l'ennesima illusione. Il rumore prodotto dai gusci infranti, piacevole per Pirajno, è invece repellente per Montalbano: la distanza tra i personaggi marca la visione letteraria quasi antitetica degli autori⁴². Nel romanzo di Camilleri, però, si può forse rintracciare un'eco dell'opera di Consolo in un riferimento geografico: le grotte del Crasto, in cui vengono trovati i cadaveri dei due giovani amanti, richiamano le Rocche del Crasto, sui Nebrodi, che fanno da sfondo alle vicende narrate nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*.

Inoltre, *Il cane di terracotta* ha una composizione differente rispetto al primo romanzo del ciclo di Montalbano, *La forma dell'acqua*: il delitto di mafia, dal quale partono le indagini, viene soppiantato, nell'interesse del commissario, dal duplice omicidio dei fidanzati risalente al 1943, la cui soluzione chiama in causa anche le competenze dello storico, del semiologo, dell'archeologo, dell'esperto di letteratura araba ed ebraica... Un enigma intricato che stimola alla riflessione e alla ricerca anche con gli strumenti della cultura *alta*, una sorta di risposta articolata, ma netta e inequivocabile, al giudizio di Consolo.

La *sicilitudine*, una certa visione delle cose e del mondo, sembra in effetti l'unico tratto di affinità tra i due scrittori:

Nonostante i due autori abbiano puntualizzato in varie occasioni la loro distanza, Camilleri mostra di conoscere ed apprezzare lo scrittore di S. Agata di Militello. Uguale, in entrambi, è del resto l'attenzione alla geografia letteraria. Camilleri fa sua la celebre distinzione fra siciliani «di scoglio e di mare aperto», come pure l'idea di sicilitudine, cioè di caratteristiche comuni, non nettamente definibili, fra gli abitanti delle grandi isole del Mediterraneo. Ugualmente, Consolo mette in primo piano l'influenza esercitata dai luoghi sugli individui. Basti ricordare quanto asserisce in *Memorie*: «Non si nasce, [...] in un luogo senza essere subito segnati, nella carne, nell'anima da questo stesso luogo». Se, infine, Camilleri considera la Sicilia un «emblema, [...] non solo dell'Italia», Consolo spesso giudica la Sicilia metafora del mondo. Non stupisce, perciò, che ne *Il cane di terracotta*, Montalbano compri un libro di Consolo «che aveva vinto tempo addietro un importante premio letterario»; successivamente, costretto a gettarlo tra i rifiuti insieme ad un romanzo di Montalbán, pensa comunque di ricomprare i due libri il giorno dopo⁴³.

⁴¹ V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 98-99.

⁴² Tra l'altro, la parola dialettale *valaluci*, usata da Camilleri, è presente anche in Consolo, con la variante *babbaluci*: «la vecchia che vendeva per le strade cicorie cacocciolate asparagi finocchi babbaluci, secondo la stagione» (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 29). Si veda R. SOTTILE, *Le parole del tempo perduto*, Palermo, Navarra editore, 2016, p. 138.

⁴³ C. GALLO, «Come se avesse aspettato la scenografia adatta»: luoghi e spazi nelle Storie di Montalbano, «Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva», «Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017)», a cura di M. STURIALE, G. TRAINA, M. ZIGNALE, Leonforte, Euno

In realtà, si tratta di stilemi vaghi e indefiniti, che non colmano la distanza tra due idee di letteratura nettamente contrastanti. Nel *Cane di terracotta* sopra riportato, inoltre, come si è detto, il libro di Consolo, del quale non viene nemmeno citato il titolo, ha una vita travagliata, accanto al commissario Montalbano: gli cade di mano appena acquistato⁴⁴, per poi finire nel secchio della spazzatura⁴⁵, senza essere stato aperto: una vicenda ingloriosa, che suggerisce, con tratto deliberatamente umoristico, il vero rilievo assegnato da Camilleri all'opera del suo importante conterraneo. I giudizi più sinceri sui libri sono espressi, come appare evidente, da altri libri.

L'autore empedocloino risponde alle critiche sul *disimpegno* della sua produzione letteraria nel corso di un dialogo con Marcello Sorgi:

Consolo pone un problema immenso: quello dell'impegno, uno scrittore non è scrittore se non s'impegna. Io penso il contrario: uno scrittore s'impegna all'atto della scrittura. Questo è il punto fondamentale: una scrittura può essere valutata diversamente. Ma mi chiedo: dev'essere per forza drammatica o tragica per essere valutata? Credo che alla cultura italiana manchi un filone che ha fatto ricco e felice l'orizzonte letterario anglosassone. L'ironia. [...] Allora io mi chiedo perché, in Italia, uno che fa sorridere è uno scrittore non impegnato e, di conseguenza, non valido⁴⁶.

[...] Credo che, in fondo, per ciò che riguarda Montalbano, la cosa più logica è che io vengo ad occupare uno spazio vuoto, che in Italia finora non c'era, che è la scrittura d'intrattenimento alto; cosa che in Inghilterra c'è, e che invece da noi manca completamente. È una considerazione fatta da Carlo Bo⁴⁷.

Camilleri contesta quindi la visione della letteratura impegnata, o meglio organica, come l'unica possibile: la lente dell'ironia consente invece, con un effetto straniante, di focalizzare aspetti della realtà che spesso rischiano di essere ignorati. L'impegno, dunque, consiste non tanto nella scelta dei temi e dei generi letterari (e la distanza da Consolo diventa quindi abissale), e dello stile (Sciascia, ad esempio, era scettico sull'uso del dialetto⁴⁸), ma nella postura che si assume nei confronti degli argomenti e del pubblico dei lettori, in una parola nell'onestà intellettuale.

[...] Ho la sensazione che lo scrittore siciliano abbia saputo ritagliarsi uno spazio per certi versi di stampo tradizionale, ma per altri versi profondamente innovativo: egli mi pare abbia saputo sfruttare un'autentica e sorgiva vocazione affabulativa, che non temeva né limiti di tipo quantitativo né argini relativi ai generi letterari o alle sedi di pubblicazione, per rinverdire nella società letteraria italiana la figura di quello che vorrei chiamare "lo scrittore in sintonia col lettore". Uno scrittore, cioè, che non mette al primo posto nella sua scala di valori l'apprezzamento da parte della critica o la conquista di "rendite di posizione" all'interno della società letteraria, bensì il rapporto diretto con il lettore, con l'unica (o predominante) mediazione dell'editore (in questo caso un editore di solida tradizione artigianale come Elvira Sellerio; un autore, insomma, che – al di là delle apparenze – non solletica i gusti deteriori del suo lettore ideale, ma negozia con lui un compromesso al rialzo tra reciproco godimento

Edizioni, 2019, pp. 197-198. Alla nota 99 di p. 197 vengono riportati anche alcuni ulteriori giudizi di Consolo sull'opera di Camilleri.

⁴⁴ «Comprò un libro di Consolo, che aveva vinto, tempo addietro, un importante premio letterario» (p. 147): nel 1994 Consolo vinse il premio Strega con *Nottetempo, casa per casa*.

⁴⁵ Ivi, p. 171.

⁴⁶ M. SORGI *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Roma, GEDI, 2020, pp. 156-157.

⁴⁷ Ivi, p. 87.

⁴⁸ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 125-126.

dell'affabulazione e caute innovazioni strutturali e linguistiche, così caute da non compromettere la leggibilità del testo ma capaci, tuttavia, di porre problemi al lettore, di far sì che si interroghi (mediante espedienti metaletterari sorridenti e mai superciliosi) sulla natura stessa del libro che sta leggendo o su non secondari aspetti della realtà indagati da un commissario di polizia onesto e dalla forte sensibilità "civile": questo compromesso al rialzo è il risultato più alto, e a suo modo innovativo, a cui arriva la scrittura di Camilleri nel quadro della letteratura italiana degli ultimi vent'anni [...]⁴⁹.

Traina pone l'accento sul rapporto scrittore-lettore centrato sull'affabulazione, che tramite la godibilità della lettura stimola alla riflessione: in questo consiste la vera novità dell'operazione letteraria di Camilleri. La cifra distintiva della distanza tra Consolo e Camilleri è stata colta da Salvatore Silvano Nigro, che pure riconosce ai due autori una filiazione diretta da Leonardo Sciascia:

Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, Consolo denuncia l'impostura della storiografia dei dotti opponendo ad essa le voci desolate delle anonime vittime: le parole sofferte di un popolo che la verità esprimeva nell'apparente menzogna di un dialetto gallo-italico. Il falsario Camilleri, lo scrittore maltese, si inventa il vigatese, lingua di verità, fuori da ogni accademia e usura linguistica, per raccontare un mondo più vero e vivo della banale realtà⁵⁰.

La stima di Camilleri nei confronti di Consolo è peraltro documentata anni dopo, a dispetto della polemica, nel libro-intervista di Saverio Lodato *La linea della palma*, del 2002. Come riporta Paolo Di Stefano⁵¹, oltre a ribadire l'apprezzamento per il collega, Camilleri definisce "straordinari" *Retablo*, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Lo spasimo di Palermo*. Una chiosa di gran peso, che esalta le qualità letterarie di Consolo, nonostante le profonde differenze stilistiche e ideologiche tra i due grandi siciliani.

Per concludere, il valore della letteratura come testimonianza e memoria del passato può essere, d'altro canto, il vero *trait d'union* tra intellettuali tanto diversi. Fabio Stassi, difatti, commenta l'elogio alla cultura orale tracciato da Vincenzo Consolo nella serata tributo per Pino Veneziano, a Selinunte:

Prese la parola e tracciò un breve elogio della cultura orale. Me lo ricordo così, sotto la luce gialla che illuminava le colonne del tempio, piccolo e incanutito ma con gli occhi che non avevano mai smesso d'essere vivaci, un vecchio cantastorie in piedi tra i ruderi di un'acropoli.⁵²

⁴⁹ G. TRAINA, "Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri", SAMUELE GRASSI, BRIAN ZUCCALA (a cura di), «Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro», pp. 29-38, 2022, Firenze University Press, 1922, pp. 29-38, p. 31.

⁵⁰ S. S. NIGRO, "Quasi una cronistoria", in G. MARCI, G. CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, Cagliari 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 9-10, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-20>>.

⁵¹ "Camilleri su Sciascia e Consolo 2", «Corriere della Sera» 12 luglio 2025 <<https://forumcorriere.corriere.it/leggere-e-scrivere/2025/07/12/camilleri-su-sciascia-e-consolo-2>>.

⁵² F. STASSI, "Per Vincenzo Consolo", «Minima&Moralia», 24 gennaio 2012, <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/6291>>.

Lo scrittore riveste dunque i panni dell'aedo, del cantastorie, come diversi anni dopo farà Camilleri interpretando Tiresia sullo sfondo di altre *pietre eterne*⁵³, quelle del Teatro Greco di Siracusa.

3. Conclusioni

I primi romanzi della serie di Montalbano sembrano condividere schema narrativo, luoghi e personaggi che, seppur diversi, svolgono in un certo senso la funzione di guida per il commissario, come Maraventano e il professor Pintacuda; inoltre, offrono interessanti spunti per scandagliare i rapporti letterari di Camilleri con Bufalino e Consolo. L'affinità con il primo autore merita un'analisi più puntuale e approfondita, in quanto appare evidente che soprattutto nell'ultima produzione camilleriana affiorano temi, quali la cecità e la funzione della memoria, strettamente connessi alla riflessione e alla scrittura di Bufalino. In particolare, il monologo teatrale *Conversazione su Tiresia* è interamente costruito sulla funzione della memoria come testimonianza e monito: una *cecità chiaroveggente*, come quella dell'omonimo personaggio bufaliniano, il fotografo cieco.

Diverso, ma ugualmente interessante, il rapporto con Vincenzo Consolo. Le polemiche letterarie sono, da sempre, un gioco delle parti, funzionale alla presa di coscienza, da parte dei contendenti, del proprio posto nel panorama letterario, in base alle scelte stilistiche e narratologiche adottate. Nel caso di Consolo e Camilleri, sembrano scontrarsi una narrazione di alto impegno storico e civile e una concezione affabulatoria della letteratura, mirata al rapporto simbiotico autore-lettore. In realtà, la riflessione etica è sottesa anche ai primi romanzi del ciclo di Montalbano (e verrà poi sviluppata nei successivi), così come nei romanzi storici dell'autore di Porto Empedocle. La straordinaria maestria nel tratteggiare tipi e caratteri secondari, nonché nell'elaborare dialoghi di intonazione ora farsesca, ora tragica (retaggio dell'uomo di teatro), le sonorità del *vigatese*, una lingua che non esiste ma è compresa da tutti, in una parola la godibilità del romanzo, costituiscono un valore aggiunto della pagina camilleriana. Con una sorta di *castigat ridendo mores*, seguendo un lungo percorso che parte dalla satira di Orazio, viene stimolata la riflessione del lettore su temi quali l'emigrazione, la coesistenza tra culture, la giustizia e la legge, o su temi ambigui quali la passione amorosa, l'incesto, l'omicidio... Come è stato più volte sottolineato, al commissario Montalbano interessa più il percorso del processo, vale a dire lo studio dei caratteri umani e le motivazioni di un determinato gesto, più che la risoluzione del caso:

Il punto è che Camilleri sceglie di raccontare l'indagine 'dal punto di vista del morto', ovverossia come avveniva nella serie del commissario Maigret di Georges Simenon – di ricostruirne la vita, la personalità, l'ambiente, le relazioni familiari e sociali, le aspettative: nascono così romanzi che non sono esercitazioni sulla tecnica poliziesca o, peggio, sulle tecniche del delitto, ma storie di vite, delle vite di esseri umani; né più e né meno di quanto avviene nei romanzi camilleriani che polizieschi non sono⁵⁴.

Hominem pagina nostra sapit potrebbe dunque essere l'epigrafe conclusiva della carriera del commissario Montalbano e di Andrea Camilleri, uomo di letteratura e di teatro.

⁵³ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 55.

⁵⁴ G. MARCI, "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del cantastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), p. 46, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.

Bibliografia

- BENVENUTI, GIULIANA, “Miti di Sicilia. Il commissario Montalbano di Camilleri e lo stereotipo dell’uomo mediterraneo”, «Crisol», 16 (2021), pp. 1-24.
- BORCHETTA, SABRINA, “Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*”, «Diacritica», VI, 4 (34), 2020, pp. 24-26.
- BORCHETTA, SABRINA, “Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*”, in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 14), pp. 61-75 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>. BRISSON, LUC, *Le mythe de Tirésias. Essai d’analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976.
- BUFALINO, GESUALDO, *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani, 2016.
- BUFALINO, GESUALDO, *Argo il cieco*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CONSOLO, VINCENZO, *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976.
- DERIU, MORENA, “Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «Classico Contemporaneo» 6 (2020), pp. 37-58.
- DI LEGAMI, FLORA, “Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità”, in MARINELLA CANTELMO (a cura di), *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell’ambientazione letteraria*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2004, pp. 403-424.
- GALLO, CINZIA, “«Come se avesse aspettato la scenografia adatta»: luoghi e spazi nelle Storie di Montalbano”, in MASSIMO STURIALE, GIUSEPPE TRAINA, MAURIZIO ZIGNALE (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), Leonforte, Euno Edizioni, 2019, pp. 183-200.
- MARCI, GIUSEPPE, “La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell’Alcyon*”, in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 43-55, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Quasi una cronistoria”, in GIUSEPPE MARCI, GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 9-10, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-20>>.
- OTTONELLO, FRANCESCO, “Da Tiresia a Caino: intertestualità, intermedialità e mito nell’ultimo Camilleri”, in MORENA DERIU (a cura di), *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 25), pp. 13-33, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-25>>.
- PALMA, ETTORE, “C’è salvezza per G.? Il senso della scrittura in *Argo il cieco*”, «Diacritica» 40 (2021), pp. 87-102.
- PINELLO, VALENTINA, “La Sicilia di Vincenzo Consolo. Intervista allo scrittore del *Sorriso dell’ignoto marinaio*”, 15 gennaio 2012, <<https://vincenzoconsolo.it/?p=2137>>.
- SCARPETTI, ROBERTO; STRANO, ANNALISA, *Commissario Montalbano. Indagine su un successo*, Genova, Zona, 2004.
- SERKOWSKA, HANNA, “Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli”, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», VIII, 1/2 (2006), pp. 251-270.

- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Roma, GEDI, 2020.
- SOTTILE, ROBERTO, *Le parole del tempo perduto*, Palermo, Navarra editore, 2016.
- STASSI, FRANCESCO, “Per Vincenzo Consolo”, «Minima&Moralia», 24 gennaio 2012, <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/6291>>.
- TRAINA, GIUSEPPE, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*»: *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.
- TRAINA, GIUSEPPE, “Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri”, in SAMUELE GRASSI, BRIAN ZUCCALA (a cura di), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 22-38.
- TRAINA, GIUSEPPE, “Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri”, «Diacritica» 53 (2024), <<https://diacritica.it/letture-critiche/proposte-per-un-bilancio-dellopera-di-andrea-camilleri.html>>.
- ZAGARRIO, VITO, “*La moviola della memoria*”. *Il caso Bufalino*, «Studi Novecenteschi», vol. 28, 61 (2001), pp. 199-213.

Alberi e fiori di Andrea Camilleri. Gelsomino

FRANCESCA FAVARO

1. Sul gelsomino in Italia: breve introduzione

Nel percorrere a ritroso la storia che fece sbocciare il gelsomino in Sicilia, come dimostrano i repertori di botanica antichi e moderni, si arriva assai lontano, sia nel tempo sia nello spazio: originario dell'Asia, il fiore era infatti già noto e coltivato nell'antico Egitto, in India, a Babilonia, in Arabia e in Cina; il suo nome deriva dal persiano *yasamin*, attraverso la mediazione dell'arabo. La specie ora più diffusa anche in Occidente, lo *Jasminum officinale*, ha corolle di cinque petali, numero sacro e di buon augurio nelle tradizioni mediterranee e orientali legate al culto della Grande Madre¹.

Un'aura di seducente esotismo si unisce dunque, a suggerirne il pregio, alle leggende che del gelsomino celebrano il fulgore e l'intenso profumo; secondo una di esse, proveniente dall'Arabia, le sue corolle altro non sono che piccole stelle, in cielo capricciose e per questo fatte cadere a terra, tramutate poi in fiori²; ancora più nobile la credenza, sempre del mondo arabo, in base alla quale il Paradiso stesso – che del resto è un giardino – profuma di gelsomino... ed ecco dunque che il fiore arriva a simboleggiare l'amore di Dio³.

Secondo le ipotesi maggiormente accreditate, furono appunto gli Arabi, nel IX secolo d.C., a portare il gelsomino in Europa; nel sud della nostra penisola proliferò la specie chiamata *Jasminum grandiflorum*, diffusa anche in Catalogna⁴.

Il profumatissimo fiore entrò non soltanto nelle città e nelle regge d'Italia, ma anche nella letteratura e nelle arti. Tra i primi scrittori che lo citano, soave ornamento di un mirabile *locus amoenus*, va ricordato Giovanni Boccaccio, che introduce la terza giornata del *Decameron* drappeggiando intorno ai dieci novellatori, splendida e viva fonte d'ombra, pergolati di rose bianche e rosse e di gelsomini; il profumo del fiore, mescolato a quello degli alberi da frutto lì presenti, suscita nella brigata l'impressione di trovarsi in una spezieria d'Oriente.

Esso [il giardino] avea dintorno da sé e per lo mezzo in assai parti vie ampissime, tutte diritte come strale e coperte di pergolati di viti, le quali facevano gran vista di dovere quello anno assai uve fare, e tutte allora fiorite sì grande odore per lo giardin rendevano, che, mescolato insieme con quello di molte altre cose che per lo giardino olivano, pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente. Le latora delle quali vie tutte di rosa' bianchi e

¹ Per un attraversamento delle innumerevoli vicende – botaniche, storiche, artistiche – legate al gelsomino, si rimanda ai libri di I. DUFOUR NANNELLI, *Gelsomino: il profumo dei fiori*, Schio (Vi), Idea Books, 2006 e di L. GROSSI, *Profumo di gelsomino. Il fascino della pianta e la seduzione della sua fragranza*, Torino, Il Leone Verde, 2022.

² Sulla tradizione secondo cui il gelsomino in origine era una stella cfr. A. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 372-374, pp. 372-373.

³ Si veda ivi, p. 372.

⁴ Per le caratteristiche della specie cfr. <<https://www.malvarosa.it/gelsomino-siciliano-cura-coltivazione>> (consultato il giorno 1° marzo 2026).

vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse: per le quali cose, non che la mattina, ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tocco da quello, vi si poteva per tutto andare⁵.

Sembra che in Toscana si apprezzasse moltissimo il gelsomino, e un grazioso aneddoto vuole che, contravvenendo al divieto imposto da Cosimo de' Medici, deciso a impedire che il fiore di cui era appassionato venisse conosciuto anche altrove, un giardiniere abbia sottratto dalla tenuta granducale un ramoscello, per donarlo alla promessa sposa. La fanciulla lo coltivò con ogni cura, facendolo crescere nella felicità del suo matrimonio, e il gelsomino così si schiuse ben al di fuori del regno dei Medici, venendo inoltre, da allora, associato alla gioia – e al tipico *bouquet* – delle nozze⁶.

La sua grazia sottile illeggiadrisce, durante il Rinascimento, dipinti di argomento religioso e profano, comparendo sia accanto alla Vergine o sul Suo capo (il fiore sboccia prevalentemente a maggio, mese mariano) sia tra le mani di un'elegante giovane donna nella tela conosciuta, non a caso, con il titolo di *La dama dei gelsomini* (autore ne è Lorenzo di Credi; si data l'opera agli anni 1485-1490 circa)⁷. L'iconografia, che colloca il gelsomino in un contesto ora sacro ora quotidiano, conferma la duplice interpretazione dell'amore che i suoi petali profumati tacitamente dichiarano: la purezza di uno slancio del tutto spirituale o la sensualità di un amore 'umano', ardente e fisico.

2. Fioriture letterarie del gelsomino di Sicilia: fra purezza, passioni, sangue

Valgono a confermare la simbolica ambivalenza del gelsomino, cui si è appena fatto cenno, le rappresentazioni che del fiore vengono offerte da scrittori originari dell'isola di Sicilia. Senza pretesa di esaustività, si propongono pertanto alcuni significativi esempi del modo in cui il gelsomino 'sboccia', prima di essere 'innestato' nella narrativa di Camilleri, in racconti e romanzi siciliani.

Un'indefinita lontananza, confinante con il sogno, accompagna la menzione del gelsomino, splendente nell'intreccio di una vegetazione feconda e vibrante, in apertura della novella pirandelliana *La veste lunga*. Apparsa dapprima presso la rivista «Noi e il mondo» (l'anno era il 1913) e in seguito accolta nel quarto volume delle *Novelle per un anno*, *La veste lunga* ha per protagonista la sedicenne Didi, ritratta nel momento in cui, promessa sposa di un uomo ben più maturo e che non conosce, per la prima volta si reca in treno nel paese, Zùnica, che era stato sede di lavoro del padre.

⁵ G. BOCCACCIO, *Decameron* (a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano), Milano, Rizzoli, 2013, p. 525. Le piante di cui trabocca il giardino del "bellissimo e ricco palagio" in cui i giovani trascorreranno, con l'eccezione della settima giornata, il resto del loro soggiorno posseggono un significato anche simbolico: rimandano infatti al biblico Eden, e alla descrizione che ne offre il *Purgatorio* dantesco (cfr. *ibidem*, note ai § 6-8 dell'*Introduzione* alla terza giornata, e *ivi*, p. 499).

⁶ "Il gelsomino [...] è un fiore legato sia ad un contesto sacro, simbolo delle unioni matrimoniali, sia ad uno storico, visto che secondo una leggenda fiorentina, fu un giardiniere di casa de' Medici a trafugare, dai giardini granducali, un ramoscello della pianta per offrirlo alla fidanzata. La giovane gradì moltissimo, ma dispiaciuta che il fiore bello e raro dovesse avvizzire lo piantò. Il gelsomino attecchì e nella primavera seguente gettò nuovi germogli e fiori. Con il tempo le piante si moltiplicarono trasformando i poveri amanti in sposi prosperi e felici. Da allora, secondo tradizione, il giorno delle nozze le giovani toscane usano stringere nelle mani un mazzetto di gelsomini come auspicio di prosperità" (S.A. VIVA, *Sciascia, la polemica e l'incognita Courier*, tesi di Dottorato di ricerca, 2008-2011, Università degli Studi di Catania, p. 58).

⁷ Si tratta, secondo un'ipotesi, di Caterina Sforza, sposa di Giovanni di Pierfrancesco de' Medici e madre di Giovanni dalle Bande Nere (cfr. *ivi*, p. 59).

Era il primo viaggio lungo di Didi. Da Palermo a Zùnica. Circa otto ore di ferrovia. Zùnica per Didi era un paese di sogno, lontano lontano, ma più nel tempo che nello spazio. Da Zùnica infatti il padre recava un tempo, a lei bambina, certi freschi deliziosi frutti fragranti, che poi non aveva saputo più riconoscere, né per il colore, né per il sapore, né per la fragranza, in tanti altri che il padre le aveva pur recati di là [...].
Tuttora, dire Zùnica e immaginare un profondo bosco d'olivi saraceni e poi distese di verdissimi vigneti e giardini vermigli con siepi di salvie ronzanti d'api e vivai muscosi e boschetti d'agrumi imbalsamati di zàgare e di gelsomini, era per Didi tutt'uno [...]⁸.

Il gelsomino conclude la rassegna di piante, intense nei colori e nelle fragranze, che animano il persistente fantasticare – retaggio di anni più sereni – cui ancora si abbandona la giovane donna; nell'*anticlimax* che dal cupo e torto intreccio degli olivi saraceni, attraverso amplissime vigne, siepi, giardini e vivai, accompagna sino ad agrumeti leggiadri per corolle e petali sottili, il gelsomino, insieme alla zàgara, imprime il suggello definitivo della dolcezza: le note di uno stordente profumo.

Ma l'indugio nell'illusione risalente all'infanzia non può fungere da riparo e conforto contro la consapevolezza, annidata in fondo alla mente, della realtà; Didi, destinata a un matrimonio dal quale rifugge, spinta a entrare precocemente nella dimensione degli adulti, che non sente sua, non ignora che

Zùnica era una povera arida cittaduzza dell'interno della Sicilia, cinta da ogni parte dai lividi tufi arsicci delle zolfare e da scabre rocce gessose fulgenti alle rabbie del sole, e che quei frutti, non più gli stessi della sua infanzia, venivano da un feudo, detto di Ciumia, parecchi chilometri lontano dal paese⁹.

L'incanto suggerito dal sentore inebriante delle zàgare e dei gelsomini si dissolve solo all'idea dell'aria secca che grava su Zùnica, delle sue terre arse e assetate, percosse impietosamente dal sole. Nelle linee di questo paesaggio desolato, duro e impietrito, Didi vede scritta la propria condanna, per sottrarsi alla quale sceglie il veleno e arriva, «piccola morta con quella sua veste lunga», nel «paese di sogno della sua infanzia felice»¹⁰.

La novella, schiusa quasi sui toni della favola e squillante per il profumo bianco del gelsomino, termina dunque listandosi a lutto.

Squisitamente gentile e pietoso, associato non al sogno bensì alla devozione memoriale verso un figlio perduto, il gelsomino compare nel romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, protagonista, insieme a nonna Rosa, di un autentico rito domestico.

– Giorgio! Giorgio! –

Chi chiama dal giardino? È nonna Rosa, che non arriva a cogliere neppure con l'ajuto della sua cannuccia i gelsomini di bella notte, or che la pianta, crescendo, s'è rampicata alta sù sù per il muretto.

Piacciono tanto a nonna Rosa quei gelsomini di bella notte! Ha sù, nell'armadio a muro, una cassetina piena di spighe a ombrello di rizòmolo, seccate; ne prende una ogni mattina, prima

⁸ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno* (a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia), Milano, Mondadori, 1985, p. 693. *La veste lunga*, che fa parte del volume *L'uomo solo*, per intero si trova alle pp. 693-707.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 707. L'espressione ritorna spesso, in riferimento a Zùnica, nelle riflessioni che infine spingono Didi a togliersi la vita: ella non sopporta infatti che la scelta familiare, vincolandola a nozze non volute e del tutto inopportune, la trascini nella generale, corrotta meschinità del mondo, macchiando l'innocente purezza delle sue visioni infantili.

di scendere in giardino; e quando ha raccolto i gelsomini con la sua cannuccia, siede all'ombra del pergolato, inforca gli occhiali e infila a uno a uno quei gelsomini negli esili gambi di quella spiga a ombrello, finché non ne forma una bella rosa bianca, piena, dal profumo intenso e soave, che va a deporre religiosamente in un vasetto sul piano del cassettone nella sua camera, innanzi all'immagine del suo unico figliuolo, morto da tant'anni. È così intima e raccolta, quella casetta, e paga della vita che racchiude in sé, e senz'alcun desiderio di quella che si svolge rumorosa fuori, lontano! Sta lì, come rannicchiata dietro il poggio verde, e non ha voluto neanche la vista del mare e del golfo meraviglioso¹¹.

Catturata, nel suo desiderio di libertà lungo il muricciolo, dalle mani di nonna Rosa e disposta a formare un'elaborata composizione, la pianta di gelsomino sembra piegarsi docilmente alla funzione celebrativa di cui è fatta interprete e strumento: grazie al suo luminoso candore la natura tutta entra nella piccola casa che, raggomitolata nella propria intimità, si tiene lontana, quasi non ne avvertisse il bisogno o la mancanza, persino dal respiro del mare.

Anche nelle pagine di Sciascia il gelsomino pervade, con la sua fragranza, un intero paesaggio. Sfumata di rimpianto, la memoria dell'isola di Malta – coloratissima – in un passo del *Consiglio d'Egitto* risulta quasi dolorosa, per lo struggimento che ispira nell'animo dell'abate Giuseppe Vella, allorché rammenta che era ormai giunto il tempo dei gelsomini:

Vedeva Malta sul taglio dell'orizzonte marino, nella dorata nebbia del ricordo. Ed ecco che gli balzava nell'occhio come nel fuoco di un cannocchiale, nel cuore: i campanili aguzzi come minareti, le basse case bianche, le altane. Dai bastioni della città vecchia ecco che spaziava sulla distesa dei campi tra Siggeui e Zebbug: quasi gialle le messi del grano maiorchino, di intenso verde la tuminia ancora in erba; e il rosso allegro della sua fiorita, il bianco reticolo dei muretti a secco. *'Issa yibda l-gisemin'*. Cominciavano i gelsomini; ne odoravano le terrazze, le strade. I vecchi se la godevano, seduti nei comodi sofà di giunco, a fumare la pipa, a stabbacare; le donne filavano il cotone, ne facevano leggero tessuto nei piccoli telai; qualche giovane ozioso cavava dalla chitarra accordi, accennava motivi che restavano sospesi e vibratili nell'aria assorta. Poi, nella sera, le chitarre si accendevano come grilli, mentre dal porto giungeva il canto dei marinai siciliani, greci, catalani, genovesi: essenza della lontananza, della nostalgia¹².

Ben più cupa appare la situazione in cui il fiore si schiude nel *Contesto. Una parodia*, romanzo del 1971. Colpito a morte nella dolcezza straordinaria di una notte di maggio (permeata dagli effluvi delle piante di gelsomino)¹³ il procuratore Varga viene infatti trovato, ormai defunto, sotto un muretto ricoperto dai candidi fiori; tra le mani della

¹¹ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi* (a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo), vol. II, Milano, Mondadori, 1973, pp. 542-543.

¹² Si cita dall'edizione del romanzo apparsa a Torino per Einaudi nel 1963. "In uno studio recente sulla fortuna maltese di Sciascia, Sandro Caruana e Sergio Portelli hanno riportato un giudizio del filosofo Peter Serracino Inglott, prefatore della seconda edizione della traduzione maltese de *Il Consiglio d'Egitto*, secondo il quale la visione memoriale della Malta dell'infanzia e della giovinezza di Vella sarebbe una delle più belle descrizioni di Malta della letteratura mondiale" (P. SQUILLACIOTI, *Sulle fonti de Il consiglio d'Egitto*, in A. CAPPUCCIO e G. PACE GRAVINA (a cura di), *Leonardo Sciascia e la Storia del diritto*, Messina, Messina University Press, 2023, on-line, pp. 47-62, p. 53); si veda inoltre, sulla poesia che specificamente suggerisce l'accento di Sciascia al gelsomino, ivi, p. 55).

¹³ Anche nel racconto *L'antimonio*, Sciascia collega la notte (spagnola) al profumo del gelsomino (cfr. P. SQUILLACIOTI, *Gli strani nomi di luoghi e personaggi nel Contesto di Sciascia*, «il Nome nel testo», XIV, 2012, pp. 339-348, p. 341).

vittima, una piccola corolla, evidentemente colta un attimo prima dell'agguato. Dal contrasto tra il brutale delitto e la gentilezza dell'ultimo gesto di Varga (nonché del fiore) si sviluppa nel paese una serie di considerazioni che, a stornare ipotesi più maliziose (e senza dubbio inopportune) su quest'insolita passeggiata, mirano a sottolineare l'intemerata probità dell'ucciso.

[...] essendo stato rinvenuto, il procuratore, sotto un muretto da cui traboccavano tralci di gelsomino, e con un fiore stretto tra le dita, il vescovo disse che nell'attimo fatale si era realizzata la piccola e significativa fatalità di quel fiore appena colto, a simbolo di una vita incontaminata, di una bontà ancora olezzante nelle aule giudiziarie, nonché in seno alla famiglia e in ogni luogo che il procuratore aveva usato frequentare, la curia vescovile inclusa. E il concetto trovò svolgimento vario: nei verbali della polizia, che il fermarsi a cogliere il gelsomino aveva offerto al delinquente preciso bersaglio (un solo colpo, dritto al cuore, sparato da una distanza di due o tre metri); negli elogi pronunciati al funerale, che il gesto di cogliere il piccolo fiore diceva delicatezza d'animo e inclinazione alla poesia [...]. Ad un certo punto del suo discorso il cattedratico Siras gemendo citò avisad los jazmines con su blancura pequeña,¹⁴ nel suo dolore dimenticando che, date per certo le facoltà auricolari dei gelsomini, la nuova l'avevano avuta subito, da uno sparo che gli esperti valutavano piuttosto forte e dall'anelito ultimo del procuratore [...]¹⁵.

Con una ripresa della situazione descritta da Sciascia nel 1971, un giudice (anonimo, ma da identificare come Borsellino) e il gelsomino compaiono insieme nello *Spasimo di Palermo* (1998) di Vincenzo Consolo. A colloquio con uno scrittore (*alter ego* di Consolo), il giudice dichiara:

«Ho letto i suoi libri... difficili, dicono. Di uno mi sono rimaste impresse frasi su Palermo» socchiuse gli occhi, recitò: «Palermo è fetida, infetta. In questo luglio fervido esala odore dolciastro di sangue e gelsomino...».
 «Sono passati da allora un po' di anni...» disse Gioacchino.
 «Ma nulla è cambiato, creda. Vedrà, il prossimo luglio sarà uguale... o forse peggio»¹⁶.

Come è stato notato¹⁷, si tratta di un'auto-citazione, tratta dalle *Pietre di Pantalica* (1988) in cui si legge che “Palermo è fetida, infetta. In questo luglio fervido, esala odore dolciastro di sangue e gelsomino, odore pungente di creolina e olio fritto”¹⁸.

Tale metaforico “autobiografismo letterario”, che si spiega “attraverso la volontà di tornare al punto di partenza, geografico ed esistenziale”¹⁹, si manifesta, ne *L'olivo e l'olivastro*, del 1994, come un *nostos*, in questo caso letterario ed esistenziale al contempo, suggerito dal faticosissimo viaggio di ritorno (il più celebre fra i *nostoi*, appunto) al termine del quale Odisseo rivide infine la sua Itaca.

¹⁴ “Verso tratto da una poesia di Federico Garcia Lorca, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías*, del 1935. Trad. “Ditelo ai gelsomini, con il loro piccolo bianco” (S.A. VIVA, *Sciascia, la polemica e l'incognita Courier*, cit., p. 58, nota 58).

¹⁵ L. SCIASCIA, *Il contesto*, Milano, Adelphi, 1994, p. 12.

¹⁶ V. CONSOLO, *Lo spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, 1998, p. 115.

¹⁷ Cfr. D. O' CONNELL, *Consolo narratore e scrittore palincestuoso*, «Quaderns d'Italià», 13, 2008, pp. 161-184, pp. 183-184 e L. BOSSI, *Vincenzo Consolo, dal sorriso allo spasimo: l'impossibile romanzo*, in «reCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman», 21, 2018, «Studi per Vincenzo Consolo», pp. 87-97.

¹⁸ V. CONSOLO, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1988, p. 170.

¹⁹ L. BOSSI, *Vincenzo Consolo, dal sorriso allo spasimo: l'impossibile romanzo*, cit., p. 91.

Nel corso del viaggio che conduce lo scrittore – da una tappa all'altra, da un luogo all'altro, da una memoria poetica all'altra (oppure, in fondo, sono sempre le medesime?) – attraverso la sua terra, magnifica e terribile, il capitolo terzo immerge il lettore nella piana “irrigata dal Mela ricca di agrumi, ulivi, viti, orti. Ricca di gelsomini”²⁰.

Tuttavia, anche in questa campagna florida, tanto lontana dalle città sulle quali si addensano i miasmi del crimine, la bellezza fragile del gelsomino si unisce a una qualche forma di violenza: a uno sfruttamento lavorativo, persino infantile.

Tra sènie e gèbbie, sotto palme e cipressi, era il basso verde di quel fiore che all'apparire del sole schiudeva la corolla, liberava, spandeva il suo profumo d'arancio e di nardo. Allora, nel crepuscolo mattutino, quando erba e foglie eran pregne di rugiada, schiere di donne avanzavano tra le file dei cespugli, piegate, il grembiule a sacca, a staccare i boccioli delicati. Seguivan le bambine, come spigolatrici, a cogliere qua e là le residue gemme, assonnate, rosse le mani²¹.

E dopo aver declinato, del candido fiorellino, le identità molteplici, tratteggiate dall'impersonale scientificità dell'Enciclopedia Treccani, dalla varietà onomastica del dizionario di Flora Sicula e dall'eco di antiche favole d'Oriente, Consolo sposta la sua attenzione a Grasse, sede di un'imponente industria di distillazione. Tuttavia, conclude,

le raccoglitrice, per il basso salario, incrociarono le braccia e fecero cadere a terra il gelsomino delicato, che il sole appassì e fece nero²².

La violenza del mondo, violenza degli affari, finisce dunque per sottrarre al limpido gelsomino il sorriso della sua bianca dolcezza.

3. Il gelsomino di Andrea Camilleri

Nella Sicilia di Andrea Camilleri – letteraria e narrativa, non meno autentica della Sicilia in cui egli nacque e visse – il gelsomino non può mancare; al contrario, spesso sprigiona, da pagine scritte tanto in lingua italiana quanto in siciliano, il fresco lampo della sua inconfondibile fragranza.

Camilleri non si pronuncia specificamente sulla varietà del fiore di cui scrive, sebbene di frequente lo chiami ‘gelsomino d'Arabia’ (specie che, in base alle odierne classificazioni, si diversifica dalle altre cui si è qui fatto cenno; sembra plausibile, tuttavia, che la definizione camilleriana sia un generico rimando alla provenienza del fiore, e non un lemma da nomenclatura botanica). Allo stesso modo, Camilleri non precisa il colore del gelsomino, le cui fioriture, oltre al bianco splendente con il quale di norma lo si identifica, includono le possibilità del giallo, del rosa e, in una varietà indiana, del rosso; il silenzio dell'autore spinge però a credere che i fiori cui si riferisce siano bianchi: essendo questo il colore più frequente del gelsomino, non sono necessarie al lettore ulteriori esplicitazioni.

Sobrio, in genere, nella resa dei paesaggi, Camilleri consente al gelsomino di emergere dai suoi romanzi o racconti in modo, per così dire, rapido e concentrato; sono sufficienti poche parole, senza indugio sui particolari, e chi legge si sente avvolto dal profumo stordente del fiore, profumo che arriva con il vento e che il vento inebria, profumo che

²⁰ V. CONSOLO, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994, p. 24.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 26.

lascia nella memoria e nel cuore un'incancellabile scia di emozione, un riflesso... l'eco di una felicità remota, forse perduta, forse da riconquistare.

Talvolta, questa felicità possibile corrisponde alla vicinanza di una donna. Come si è visto, il gelsomino, pianta del giardino edenico e simbolo dell'amore divino, possiede anche – in apparente contrasto con quest'aspetto o forse, piuttosto, a suo completamento – un'essenza sensuale, ammaliante. Questa 'anima' del fiore traspare, nell'opera camilleriana, dalle occorrenze in cui esso viene comparato, o meglio identificato, con l'attrattiva femminile.

Nel *Re di Girgenti*²³ la seduzione della pelle di donna Filònia, il cui sentore viene avidamente assaporato da don Aneto (che d'improvviso sprofonda il volto nell'ascella di lei, così rubandole, per un istante, il caldo effluvio di un'intima femminilità)²⁴ viene descritta attraverso quattro espressioni enfatiche, marcate dal punto esclamativo, poste in sequenza e articolate in due coppie. La prima coppia richiama le fragranze delle spezie, la seconda le fragranze floreali; il culmine della *climax* ascendente è il gelsomino. Incantato dalla pelle di Filònia, don Aneto sussulta e pensa, fra sé e sé: "Oh cannella! Oh spezia priziusa! Oh garofano! Oh girsumino d'Arabia!"²⁵.

Con inalterata intensità, divenuta tuttavia 'peccaminosa', la profumazione del "gersomino" invade il sonno agitato del cavalier Brucculeri, personaggio della *Mossa del cavallo*²⁶. In un'esperienza onirica più simile a un incubo che a un sogno, l'uomo si vede immerso in un turbine di biancheria e di ornamenti femminili, assolutamente invalicabili per le sue deboli forze; profumano di gelsomino le "fodette bianche", ossia le sottogonne, il cui colore, intonato a quello del fiore, rimanda a un'idea di purezza sconfessata dall'atmosfera del sogno.

Decisamente meno carnale e non focalizzata su di un dettaglio, ma ampia e ariosa, risulta la raffigurazione di una giovane donna tratteggiata nella *Gita a Tindari*, romanzo appartenente al ciclo del commissario Montalbano. Alta e flessuosa, tersa nel biondo dei capelli e nell'azzurro degli occhi, Beatrice Dileo non si limita a brillare quanto un gelsomino, bensì è un gelsomino. Tale splendore, privo di artifici (ausili non necessari e,

²³ In relazione al romanzo, opera nella quale, scrive G. Marci, lo scrittore condensa "come in una *summa*, l'essenza della sua poetica: la vita delle donne e degli uomini in uno dei momenti fondativi della storia di Vigàta (della Sicilia, dell'Italia e dell'Europa)", si rimanda al volume monografico *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, a cura di G. MARCI, G. CAPECCHI, Cagliari 2023 (Quaderni camilleriani, 20); <<https://www.camillerindex.it/quadernicamilleriani/quaderni-camilleriani-20>>. Comprensivo di otto contributi, fra testimonianze, saggi e altre tipologie testuali, il numero è introdotto da una *Premessa* di G. MARCI (pp. 7-8); da p. 7 è tratta la precedente citazione.

²⁴ Sul rapporto tra i due si veda G. CAPECCHI, "E ripigliò ad acchianare": la Commedia non solo umana di Andrea Camilleri", ivi, pp. 65-76, p. 68: "Don Aneto Purpigno adora la moglie di Gisuè, Filònia, omaggia la sua bellezza, la ricchezza rappresentata dalle sue carni, e si accontenta di annusarne gli odori per arrivare ad un piacere che non ha bisogno dell'atto sessuale: quello che rappresenta è un erotismo introverso, assecondato con estrema naturalezza dalla donna, che si lascia periodicamente guardare e annusare e che, in casi estremi, soccorre il campiere con mano pietosa".

²⁵ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 35; il nome del fiore, qui, presenta un marcato vocalismo siciliano.

²⁶ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 251. La vicenda è ambientata nello scorcio finale del XIX secolo. Il cavalier Brucculeri è uno dei tanti personaggi che si trovano intricati in un'infida trama di disonestà, tradimenti, morbosità erotiche; furioso contro padre Carnazza, sacerdote "avido e fimminaro" che crede abbia fatto violenza a sua moglie, si rivolge al malavitoso locale per ottenere vendetta "dopo aver capito che non avrebbe mai avuto il coraggio di farsi giustizia da solo" (S. DEMONTIS, "Lo scontro dei valori nel raffronto fra *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri e *El maestro de esgrima* di Arturo Pérez-Reverte", in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022, (Quaderni camilleriani, 18), pp. 34-46, p. 44; <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>).

probabilmente, sminuanti e dannosi) spegne anche solo l'ipotesi di un'invidia meschina, e accende all'opposto una subitanea ammirazione:

S'assittò, Montalbano restò ancora un attimo addritta, imparpagliato. Beatrice Dileo non aveva un filo di trucco, era accusi di natura sua. Forse per questo le fimmine presenti continuavano a taliarla senza gelosia. Come si fa a essere gelosi di un gersomino d'Arabia?²⁷

Se la rivalità femminile si scatena, ciò accade fra donne, ossia fra appartenenti, per così dire, alla stessa 'categoria'; ma di fronte a una meraviglia del creato, a un perfetto "gelsomino d'Arabia" i cui petali hanno assunto lineamenti e curve muliebri, quale reazione si può avere se non lo *stupor*, ossia la disarmata reverenza suscitata da una pura, assoluta bellezza?

E proprio alla stregua di un presagio di bellezza e d'amore (sul momento non compreso, ma destinato ad avverarsi) il sentore di gelsomino pervade la terra di Gnazio Manisco, protagonista del romanzo *Maruzza Musumeci*²⁸. L'uomo, un maturo contadino, ancora ignaro dell'appagamento sentimentale, sensuale e familiare che lo attende al fianco di Maruzza (non una donna, bensì, a tutti gli effetti, una sirena), si aggira nel podere da poco acquistato assaporandone di ora in ora le varie fragranze: il respiro della terra, il suo fiato, muta infatti di continuo, all'unisono con lo scivolare del dì nella sera. Il gelsomino, in verità, lì non cresce, ma nondimeno la terra emana un sentore squisito al punto da far credere che il gelsomino vi sia, donando non solo all'olfatto, ma alle facoltà sensorie in genere, la percezione di un raggiunto culmine di dolcezza.

[...] quando principiava a farsi scuro la terra si profumava di gersomino e di zagara, macari se non c'erano chianti di gersomino e àrboli d'aranci o di limoni nelle vicinanze²⁹.

Somiglia a una bella donna che voglia apparire ancora più bella agli occhi dell'amato, sul far della sera, questa terra che sprigiona e sprema da sé le essenze di fioriture lontane, quasi le avesse richiamate per meglio avvincere alle proprie zolle chi già se ne prende cura, tutti i giorni.

Potentissimo anche quando *non c'è*, dunque, il gelsomino di Sicilia!

Alla dominante fascinazione della sua fragranza si uniscono di frequente, nelle pagine camilleriane, le note gioiose delle piante d'agrumi o di altri alberi: e l'aria di Sicilia vibra allora per una variegata, irresistibile sinfonia di profumi. Lo sa bene Samuel, il geniale adolescente ebreo sulla cui figura si apre il romanzo *Inseguendo un'ombra*. Mentre

²⁷ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 87.

²⁸ Chi scrive si permette di rinviare al proprio saggio "Le materne sirene di Andrea Camilleri da *Maruzza Musumeci* a *Il canto del mare*", in M. DERIU (a cura di), *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 25), pp. 34-49; <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-25>>. Cfr. poi M. CASTIGLIONE, "Scantu, cantu e cuntù in *Maruzza Musumeci*: un'analisi etnodialettologica", in M. DERIU (a cura di), *Fimmine... Ci vogliono occhi per taliarle*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 114-127, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>> e M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitadini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 23-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.

²⁹ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 26.

attraversa la campagna di Caltabellotta, ridente e fertile grazie alle acque del fiume Verdura, il ragazzo distingue

il vicino cambio delle stagioni dagli odori che alla prim'alba gli cominciano ad arrivare [...],
 odor di gelsomino, di fiordipesco, d'uva matura... Sempre che il vento sia a favore³⁰.

Più che nella sagoma di un aggrovigliato cespuglio (una “troffa di gersomino” è peraltro menzionata nella *Presa di Macallè*)³¹ il gelsomino camilleriano si manifesta come un esteso lembo di bianco, sia che contribuisca a un pannello vegetale di cui non è l'unico elemento, sia che cresca da solo.

“Enormi macchie di gelsomino d'Arabia” costeggiano, insieme ad “alberi da frutta, arance, limongelle, mandarini”, il viale di una villa di famiglia ricordata nel *Gioco della mosca*;³² nella *Casina di campagna*, invece, autobiografica rievocazione delle estati trascorse da Camilleri bambino presso la casa di campagna dei nonni, il gelsomino, il cui odore corrisponde a un luminosissimo incendio, a una “vampata bianca”, forma “una gran macchia proprio sotto al terrazzo”³³: splende dunque, in candida solitudine, nella sua unicità.

Il profumo del gelsomino, ispiratore (lo si è già detto) di spirituali ardori o di desideri terreni, assume inoltre il ruolo, nell'opera camilleriana, di innesco per i ricordi. Fiore dell'Eden, secondo la tradizione che ne riferisce la provenienza dall'Oriente, il gelsomino sembra volgersi – e far volgere – indietro, verso un tempo di felicità raggiungibile ormai, da parte dell'uomo caduto, soltanto attraverso la memoria.

La sua fioritura, che si estenda su ampi pergolati o sia contenuta da un piccolo vaso, comunque risveglia una sorta di reminiscenza ancestrale, insita in ciascuno ma di solito sopita: l'impressione di aver mancato, in qualche modo, a un originario destino di completezza e di innocenza. Lo sbocciare del gelsomino – candido, fresco fuoco – a ogni primavera infonde dunque nell'esistenza ingrignata dei mortali una luminosa memoria edenica, cui si accompagnano però una vaga malinconia e un indefinito senso di rimpianto.

³⁰ A. CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014, pp. 17-18.

³¹ A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 27. Il romanzo, il più controverso di Camilleri, rappresenta, nell'educazione ricevuta dal piccolo Michilino, la formazione dell'autore stesso, che a dieci anni (la conquista di Macallè risale appunto al 1935), da appassionato balilla, sognava di compiere stragi in Abissinia, sull'onda di una fede politica che, mescolata alla fede religiosa, determinava una “miscela [...] esplosiva”; G. MARCI, S. DEMONTIS, “La narrazione autobiografica di uno Scrittore: 1925-1949. Parte prima, in G. MARCI, M.E. RUGGERINI (a cura di), *La narrazione autobiografica di uno Scrittore*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 23), pp. 12-55, p. 40; <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-23>>. Si veda inoltre il contributo di A. CAMPANELLA, “Il linguaggio violento del potere ne *La presa di Macallè*”, in L. MATT (a cura di), *Lingue e stili di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 26), pp. 50-62; <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-26>>.

³² A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 30.

³³ A. CAMILLERI, *La casina di campagna. Tre memorie e un racconto*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018, p. 20. Poche pagine dopo, in una lingua entro cui erompe una netta impronta siciliana, Camilleri prova a spiegare l'odore tipico della casetta (un miscuglio di sfumature). Priva di luce elettrica fino agli anni Cinquanta del Novecento, la casa vantava però un buon corredo di «candele e lumi a piroglio: contribuivano a formare, con sciauro della frutta, delle olive, della zàgara, delle sarde salate, del cacio col pepe, del girsomino, del pane appena sfornato, l'inconfondibile e non descrivibile odore della casa» (ivi, pp. 30-31). Sulla *Casina di campagna* cfr. G. MARCI, S. DEMONTIS, “La narrazione autobiografica di uno Scrittore. Parte prima”, cit., pp. 28-31.

Nel romanzo *Il sorriso di Angelica* – opera metaletteraria: Montalbano rivede infatti l'eroina dell'*Orlando furioso* nella giovane donna che ne porta il nome, e la poesia ariostesca di continuo affiora a colorire e inverare le esperienze affrontate dal commissario – un terrazzo in fiore, traboccante di rose e di gelsomini, viene paragonato proprio al (perduto) Paradiso terrestre:

La terrazza era enormi, come aviva 'mmaginato. Ma quello che l'impressionò fu la gran quantità di piante, di sciuri, di rose.

*Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di spin fioriti e di vermiglie rose...*

Oddio! Arricomenzava con l'Ariosto!
Ma non ci potiva fari nenti, troppo combaciava l'Angelica che aviva allato con quella della so memoria di picciotteddro.
Parivi d'essiri dintra al jardino dell'Eden. Il profumo dei gersomini sturdiva³⁴.

La brillantezza del gelsomino – nella tinta dei petali, nel profumo – è così forte da turbare: la dimensione edenica che il fiore rammenta è persino *troppo*, ossia risulta insostenibile per le facoltà umane ormai attutite.

Conferma l'irresistibilità del gelsomino un – veloce e intenso – passaggio del *Colore del sole*. Nel romanzo Camilleri in persona, protagonista e voce narrante, si trova a scoprire e a rivelare sconosciuti aspetti della vita di Caravaggio.³⁵ Poco prima di *cedere la parola* all'artista del Seicento, riportando stralci dei manoscritti autografi che ha letto e in parte trascritto, egli indugia a lungo, di notte, sul terrazzo della stanza d'albergo in cui soggiorna.

Salii in camera e mi misi alla finestra. [...] Rimasi un'oretta così. La notte pareva finta nella sua perfetta bellezza. A un tratto arrivò, leggero, l'odore dei gelsomini. Francamente mi parve troppo, e me ne andai a letto³⁶.

Se Camilleri, nel racconto, si ritrae dalla massima soavità raggiunta dalla notte non appena il gelsomino vi infonde il suo respiro, altri personaggi, in altre notti e su altre terrazze, osano invece toccare il fiore, coglierne i petali, quasi fossero un magnifico amuleto.

In *Requiem per Chris*³⁷ il musicista Enrico Rava contende al vento qualche petalo di gelsomino, come se volesse, nei limiti del possibile, salvare i candidi fiori, tanto preziosi, da una vana dispersione:

³⁴ A. CAMILLERI, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 165. La citazione ariostesca è tratta dal primo canto del poema (ottava 37, vv. 1-2): Angelica, fuggita dall'accampamento cristiano, trova infine modo di nascondersi e di riposare in un boschetto ombroso, riparato, ingentilito dai fiori.

³⁵ Si veda il contributo di G. DELL'AQUILA, "L'ossessione del sole nero: il Caravaggio di Andrea Camilleri", «Nuova ricerca», XVII/XVIII (2008-2009), pp. 197-207.

³⁶ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 32. Il corsivo è nel testo.

³⁷ Lo si legge in A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, con prefazione di Roberto Scarpa, a cura di ANNALISA GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 297-313. "Requiem per Chris è il titolo di uno spettacolo per voce recitante e musica di Enrico Rava che ha debuttato a Parma, presso la reggia di Colorno, nel settembre 2006 ed è stato più volte replicato coinvolgendo, tra

La serata è splendida, silenziosissima. La terrazza è come annegata nel bianco dei gelsomini. Rava ne raccoglie un po', li mette in tasca. [...]
Ma prima d'uscire, si affaccia sul balcone. C'è un vento molto forte che sta portando via i fiori dei gelsomini. Ne rimane qualcuno in un posto un po' riparato. Rava ne coglie qualcuno, l'intasca. Gli ricordano la prima volta che ha sentito parlare di Chris Lamartine³⁸.

Capita peraltro di rado, nei racconti e nei romanzi camilleriani, che il vento sia *avversario* del gelsomino. Molto più di frequente, è suo alleato e ne diffonde la fragranza, o ne viene a tal punto avvolto che quelle che spirano sono autentiche “ventate di gelsomino”³⁹, non di semplice aria.

Un soffio lieve e un balcone, in luogo di un forte vento e di un'ampia terrazza, caratterizzano invece il *contatto* fra Assunta Callarè, un'anziana donna, e il gelsomino. Figura importante nel romanzo *Privo di titolo*⁴⁰, Assunta, ottantenne cui una malattia ha tolto la vista, riesce ciò nonostante a percepire il mondo attorno a sé con estrema chiarezza grazie a un udito finissimo. Durante la sera – il 24 aprile del 1921 – che vede esplodere, lungo le vie del suo paese, la violenza sanguinaria, scaturita da odio politico, intorno alla quale si dispone il racconto, la donna è appunto seduta al balcone.

[...] c'era un vinticeddro leggero leggero che le portava il sciauro del gelsomino che teneva in un grande vaso sullo stisso balcone. Si calò in avanti, allungò una mano, tastando colse cinque fiori, ne aspirò il profumo, se li infilò sutta alla pettorina, accussi le avrebbero portato friscura sulla pelle⁴¹.

Il gesto compiuto dalla vecchia signora è forse l'unico tratto di delicatezza, anche muliebre, in un libro che ben illustra, reinterpretando una drammatica vicenda realmente accaduta, la barbarie mistificatoria, sguaiata nell'ingiustizia e nell'ostentazione di prepotenza e arbitrio, peculiare del fascismo nelle fasi della sua affermazione; il fresco fiore còlto da Assunta sembra corrispondere alla sua onestà, alla franchezza e al candore di cui dà prova nel fornire la propria versione sugli eventi: lei, testimone cieca ma tutt'altro che inattendibile... testimone, volutamente, inascoltata dai potenti.

Il gelsomino, fiore del Paradiso, non solo ricorda l'Eden da cui proviene, volgendosi al passato ma, quando associato ad azioni buone (come lo è quella compiuta da Assunta), sembra altresì volgersi verso un auspicabile futuro, sembra indicare quanto potrebbe ancora essere pura, e candida, e bella, l'esistenza sulla terra.

Per tutti: non solo per gli uomini.

Lo dimostra il capitolo *Amicizia* del volume *I tacchini non ringraziano*.

gli altri, attori quali Marco Baliani e Sergio Rubini” (dall'introduzione: ivi, pp. 293-296, p. 296; il corsivo è nel testo).

³⁸ Ivi, pp. 302 e 307.

³⁹ A. CAMILLERI, *Il patto*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 169-175, p. 169. *Il patto* è il quindicesimo racconto della silloge.

⁴⁰ Cfr. G. MARCI, M.E. RUGGERINI, “La narrazione autobiografica di uno Scrittore: 1925-1949. Parte seconda, in G. MARCI, M.E. RUGGERINI (a cura di), *La narrazione autobiografica di uno Scrittore*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 23), pp. 58-112, p. 58; <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-23>>.

⁴¹ A. CAMILLERI, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005 (edizione Mondolibri, Milano, su licenza Sellerio), pp. 21-22.

Camilleri, invitato a pranzo in un famoso ristorante di campagna, ammira i due giardinetti che lo costeggiano, punteggiati da rose ma, soprattutto, da un “gelsomino che predominava spandendo un profumo dolcissimo”⁴².

E la dolcezza del profumo anticipa un atto di dolce carità, di cui è autore, però, non un uomo, bensì un cane. Un cane che, sebbene sia macilento e terribilmente affamato, resta generoso: quando gli viene porto un cartoccio contenente del cibo, non lo tiene tutto per sé, ma lo condivide. Con un’amica ancora più affamata, una gattina “seminascosta tra le radici di un gelsomino”⁴³.

Non potrebbe esserci rifugio migliore, per chi si senta fragile, delle radici di un gelsomino: pianta che accarezza e consola, mentre fa sognare con il suo profumo. Pianta che, grazie a quello stesso profumo entro cui si stemperano e sciolgono tensioni e durezza del cuore, sembra insistere nel voler propiziare e proporre una qualche forma d’amore: la fraterna solidarietà dei viventi, l’armonia fra le creature.

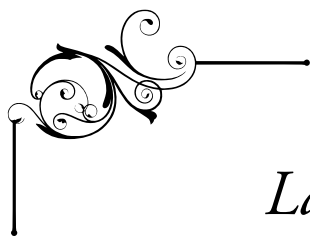
⁴² A. CAMILLERI, “Amicizia”, in *I tacchini non ringraziano*. Disegni di Paolo Canevari, Milano, Salani, 2018, pp. 95-106, p. 100.

⁴³ Ivi, p. 102.

Bibliografia

- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron* (a cura di AMEDEO QUONDAM, MAURIZIO FIORILLA, GIANCARLO ALFANO), Milano, Rizzoli, 2013.
- BOSSI, LISE, *Vincenzo Consolo, dal sorriso allo spasimo: l'impossibile romanzo*, in «reCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman», 21 (2018), «Studi per Vincenzo Consolo», pp. 87-97.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, con prefazione di ROBERTO SCARPA, a cura di ANNALISA GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *La casina di campagna. Tre memorie e un racconto*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *I tacchini non ringraziano*. Disegni di PAOLO CANEVARI, Milano, Salani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMPANELLA, ANGELO, "Il linguaggio violento del potere ne *La presa di Macallè*", in LUIGI MATT (a cura di), *Lingue e stili di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 26), pp. 50-63, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-26>>.
- CAPECCHI, GIOVANNI, "E ripigliò ad acchianare": la Commedia non solo umana di Andrea Camilleri" in GIUSEPPE MARCI, GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»*, 2023 (Quaderni camilleriani, 20), pp. 65-76.
- CASTIGLIONE, MARINA, "Scantu, cantu e cuntutu in Maruzza Musumeci: un'analisi etnodialettologica", in MORENA DERIU (a cura di), *Fimmine (...ci vogliono occhi per taliarle)*, Cagliari, 2023 (Quaderni camilleriani, 19), pp. 114-127, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-19>>.
- CATTABIANI, ALFREDO, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1998.
- CONSOLO, VINCENZO, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994.
- CONSOLO, VINCENZO, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1988.
- CONSOLO, VINCENZO, *Lo spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, 1998.
- DELL'AQUILA, GIULIA, *L'ossessione del sole nero: il Caravaggio di Andrea Camilleri*, «Nuova ricerca», XVII/XVIII (2008-2009), pp. 197-207.
- DEMONTIS, SIMONA, "Lo scontro dei valori nel raffronto fra *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri e *El maestro de esgrima* di Arturo Pérez-Reverte", in DUILIO CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 34-54, (<<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>).

- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 23-41 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- DUFOUR NANNELLI, INNA, *Gelsomino: il profumo dei fiori*, Schio (Vi), Idea Books, 2006.
- FAVARO, FRANCESCA, “Le materne sirene di Andrea Camilleri da *Maruzza Musumeci* a *Il canto del mare*”, in MORENA DERIU (a cura di), *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 25), pp. 34-49, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-25>>.
- GROSSI, LINA, *Profumo di gelsomino. Il fascino della pianta e la seduzione della sua fragranza*, Torino, Il Leone Verde, 2022.
- MARCI, GIUSEPPE; DEMONTIS, SIMONA, “La narrazione autobiografica di uno Scrittore: 1925-1949. Parte prima”, in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *La narrazione autobiografica di uno Scrittore*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 23), pp. 11-54, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-23>>.
- MARCI, GIUSEPPE; RUGGERINI, MARIA ELENA, “La narrazione autobiografica di uno Scrittore: 1925-1949. Parte seconda”, in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *La narrazione autobiografica di uno Scrittore*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 23), pp. 55-112, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-23>>.
- O’CONNELL, DARAGH, *Consolo narratore e scrittore palincestuoso*, in «Quaderns d’Italià», 13 (2008), pp. 161-184, pp. 183-184.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Novelle per un anno* (a cura di MARIO COSTANZO, premessa di GIOVANNI MACCHIA), Milano, Mondadori, 1985.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Tutti i romanzi* (a cura di GIOVANNI MACCHIA, con la collaborazione di MARIO COSTANZO), vol. II, Milano, Mondadori, 1973.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il contesto*, Milano, Adelphi, 1994.
- SQUILLACIOTI, PAOLO, *Gli strani nomi di luoghi e personaggi nel Contesto di Sciascia*, «il Nome nel testo», XIV (2012), pp. 339-348.
- SQUILLACIOTI, PAOLO, *Sulle fonti de Il consiglio d’Egitto*, in ANTONIO CAPPUCCIO, GIACOMO PACE GRAVINA (a cura di), *Leonardo Sciascia e la Storia del diritto*, Messina, Messina University Press, 2023, on-line, pp. 47-62.
- VIVA, SAMANTHA AGATA, *Sciascia, la polemica e l’incognita Courier*, tesi di Dottorato di ricerca, 2008-2011, Università degli Studi di Catania.



La Biblioteca di Camilleri

Andrea Camilleri aveva due biblioteche: una negli alti scaffali che ornavano la casa di via Asiago, traboccanti di volumi che sapeva ritrovare per lunga consuetudine; divenuto cieco, dava esatte indicazioni perché gli prendessero l'opera di cui voleva sentir leggere un passo.

L'altra – più ricca e sempre disponibile – l'aveva nella sua sbalorditiva memoria, ordinata in un repertorio di libri letti in anni lontani e nel presente. Citava autori, titoli, trame, personaggi e argomenti: ne parlava con i suoi interlocutori, li menzionava nelle opere che scriveva.

Di questa seconda biblioteca vorremmo qui compilare un catalogo minimo.

Wisława Szymborska

SIMONA DEMONTIS

... *E s'inarca,*
tarda estate, un'orografia di brace.
EUGENIO MONTALE, *Ramo d'autunno*

Nel 1996 il Nobel per la letteratura viene aggiudicato a Wisława Szymborska (1923-2012), “per la poesia che con ironica precisione permette al contesto storico e biologico di venire alla luce in frammenti di realtà umana”¹.

Wisława Szymborska ha vissuto tutta la sua esistenza in Polonia ed è stata poetessa, illustratrice, operatrice culturale; Czesław Miłosz, Premio Nobel per la letteratura nel 1980, può essere considerato il suo mentore. Durante la sua carriera ha attraversato il periodo della Seconda guerra mondiale e del successivo regime comunista imposto sul territorio, rimanendo inevitabilmente condizionata dalla temperie culturale (una sua opera è stata bloccata dalla censura negli anni Quaranta), tant'è che ha rinnegato alcune raccolte poetiche, ritenendole troppo compiacenti nei confronti del governo e rifiutandosi di ristamparle. Dopo aver raggiunto una certa fama nel 1957, grazie alla silloge *Appello allo Yeti*, ha continuato a lavorare come poetessa e redattrice di riviste e si è nettamente schierata a favore della dissidenza politica, collaborando con Solidarność. Dopo il conferimento del Nobel, in patria ha rafforzato il suo successo raggiungendo considerevoli tirature, inoltre i suoi volumi sono stati tradotti in diverse lingue straniere; in realtà era già nota e apprezzata nell'ambito mitteleuropeo e in Francia, ma poco conosciuta nel mondo mediterraneo, nel quale le traduzioni si sono moltiplicate solo in seguito all'assegnazione del premio.

Come ricorda Pietro Marchesani, lo storico curatore e traduttore in italiano delle opere di Szymborska, nel Belpaese la scrittrice era pressoché sconosciuta – del resto anche Miłosz non era molto famoso in Italia fino all'epoca del premio –: erano apparse solo sette sue poesie nell'antologia *Poeti polacchi contemporanei*, curata da Carlo Verdiani nel 1961 per le edizioni Silva, mentre il progetto del sagace editore Vanni Scheiwiller di pubblicare *Gente sul ponte*, risalente al 1991, si realizza solo qualche mese prima del Nobel, nel 1996². Nel 2009 Adelphi pubblica *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*: è quasi un'opera omnia, poiché in seguito l'autrice pubblicherà solo altre due raccolte. Nel 2013, l'anno successivo alla morte, in Polonia viene istituito il *Nagroda im. Wisławy Szymborskiej (Wisława Szymborska Award)*, che premia libri di poesia in originale polacco e in lingua straniera tradotti in polacco.

¹ Il Nobel per la letteratura è stato assegnato a una donna nove volte nel XX secolo (tre volte negli anni Novanta) e nove volte nell'ultima ventina di anni (cfr. “Donne Nobel per la letteratura”, <<https://www.raicultura.it/letteratura/foto/2020/12/Donne-Nobel-per-la-letteratura-6cbf95ab-e3c2-46bc-960c-ae7bcc6e4fdf.html>> [ultima consultazione 25 gennaio 2026]).

² P. MARCHESANI, *Introduzione*, in W. SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 17-36.

È noto che il giovane Andrea Camilleri ambisse a diventare un poeta, che i suoi esordi letterari consistano in alcune poesie pubblicate su riviste e antologie³ e che l'autore abbia sempre mostrato interesse e attenzione nei confronti della poesia, specie contemporanea. Nella sua produzione si rintracciano, infatti, citazioni esplicite e implicite di numerosi poeti, da Leopardi a Montale, da Penna a Pasolini, da Eliot a Auden, da Breton a Prévert e di alcune poetesse: Maria Attanasio, Patrizia Cavalli, Mariangela Gualtieri e, appunto, Wisława Szymborska.

La prima volta che Szymborska viene nominata nell'opera di Camilleri è in *L'ombrello di Noè* (2002), attraverso Roberto Scarpa, il quale trae da una strofa di *Il 16 maggio 1973* (1993) ispirazione per il titolo del dialogo con Camilleri che dà inizio al volume, *Il frullo della memoria*⁴:

[...] Scuoto la mia memoria -
forse tra i suoi rami qualcosa
addormentato da anni
si leverà con un frullo⁵.

Camilleri prende spunto per commentare con curiosità un verso di un'altra strofa della composizione, "Il sole sfolgorò e si spense"⁶, associandolo immediatamente a "si dilatò e si spense in un altro oro" da *Vecchi versi* di Eugenio Montale (1939)⁷, ritenendo straordinaria la coincidenza dei "versi che tornano"⁸. Dai materiali a disposizione non è possibile ricavare se Camilleri avesse già letto qualcosa della poetessa polacca o se Scarpa abbia il merito di avergliela introdotta; sappiamo per certo che almeno in seguito ha conosciuto e amato la sua produzione. È evidente da un articolo pubblicato nel 2010⁹, nato come intervento promozionale per la pubblicazione dell'audiolibro di *Il nipote del Negus*, ma in effetti testo che contiene suggestioni di rilievo: innanzitutto si sofferma sul valore dell'oralità nella sua scrittura; in secondo luogo, quasi presentisse la futura cecità, manifesta l'attenzione al pubblico degli audiolibri, assimilabile ai non vedenti. A questo proposito menziona alcuni versi di Szymborska, tratti da *La cortesia dei non vedenti* (2005):

³ Come sottolineato in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, "La narrazione autobiografica di uno Scrittore: 1925-1949. Parte seconda", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *La narrazione autobiografica di uno Scrittore*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 23), pp. 55-112, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-23>> e D. PICCINI, "Camilleri poeta: primi appunti", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 56-63 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.

⁴ A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002, p. 2.

⁵ W. SZYMBORSKA, *Il 16 maggio 1973*, in EAD., *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, cit., p. 333.

⁶ *Il sole sfolgorò e si spense / senza che ci facessi caso. / La terra ruotò e non ne presi nota.* (Ivi, p. 332).

⁷ [...] *ed il punto atono / del faro che baluginava sulla / roccia del Tino, cerula, tre volte / si dilatò e si spense in un altro oro* (E. MONTALE, *Vecchi versi*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 2005, p. 115).

⁸ A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, cit., p. 2.

⁹ A. CAMILLERI, "Camilleri scrivere ad alta voce", «La Repubblica», 25 marzo 2010, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/25/camilleri-scrivere-ad-alta-voce.html>> [ultima consultazione 21 gennaio 2026].

Il poeta legge le poesie ai non vedenti.
 Non pensava fosse così difficile.
 Gli trema la voce.
 Gli tremano le mani.

Sente che ogni frase
 è qui messa alla prova dell'oscurità¹⁰.

Le parole di Szymborska, lungi dall'essere scoraggianti e far ritenere insormontabile l'impresa di comunicare col pubblico attraverso l'udito anziché con la vista, sono per l'autore ricettivo un motivo di riflessione profonda, una spinta a cercare approcci diversi ed efficaci al compito che si propone, come quella di immaginarsi su un palcoscenico, non in uno studio di registrazione¹¹.

In quello stesso periodo il contastorie di Porto Empedocle e la poetessa di Kornik – entrambi nati, quindi, in cittadine decentrate rispetto alle grandi metropoli dei loro Paesi – si sono incontrati: è lo stesso scrittore a raccontarlo in uno dei concisi brani che contraddistinguono la rubrica *Posacenere*, per la «Domenica del Sole 24ore»¹²:

Anni fa, m'invitarono a una cena all'Ambasciata polacca in onore della poetessa Wisława Szymborska. Accettai di slancio, troppo forte l'amore che nuttivo per la sua poesia. Eravamo una dozzina attorno al tavolo. Fu un incontro indimenticabile. Dopo cena, qualcuno disse alla poetessa che mia moglie e io avevamo appena festeggiato le nozze d'oro. Ci guardò, ci sorrise, si alzò dal divano, annunciò che avrebbe detto per noi due una poesia composta per una coppia d'amici che aveva come noi raggiunto le nozze d'oro. Il suo traduttore la rese in italiano. Era una poesia affettuosa e ironica a un tempo. Poi la poetessa si voltò verso me e mia moglie e disse: «L'affetto prendetevolo tutto voi, l'ironia lasciatela all'altra coppia»¹³.

L'episodio si è svolto presumibilmente nel 2010 a Roma (Camilleri e Rosetta Dello Siesto si erano sposati nel 1957, quindi avevano festeggiato le nozze d'oro nel 2007), in occasione di uno degli eventi celebrativi dell'anno internazionale di Chopin che festeggiava il bicentenario della nascita del compositore; infatti, gli organizzatori – l'Istituto polacco di Roma e l'ambasciata della Polonia – chiamarono Camilleri e Szymborska a collaborare in qualità di membri del comitato d'onore¹⁴; le parole di Camilleri palesano anche in questo caso il suo profondo apprezzamento per l'opera della scrittrice sua coetanea.

Infine, alcuni versi di Szymborska sono espressamente citati in *Il metodo Catalanotti* (2018), il volume che chiude l'arco narrativo del commissario Montalbano. Il libro è inframezzato di interventi in versi che vengono inseriti a corollario degli incontri fra il

¹⁰ W. SZYMBORSKA, *La cortesia dei non vedenti*, in EAD., *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, cit., p. 392.

¹¹ A. CAMILLERI, "Camilleri scrivere ad alta voce", cit.

¹² A. CAMILLERI, *Posacenere*, «Domenica del Sole 24 Ore», 15 luglio 2012, <<https://www.vigata.org/bibliografia/posacenere.shtml>> [ultima consultazione 21 gennaio 2026] (poi in ID., *Segnali di fumo*, Novara, De Agostini/Utet, 2014, p. 24). La rubrica *Posacenere* di Andrea Camilleri per la «Domenica del Sole 24 Ore» durò dal 5 novembre 2011 al 2 dicembre 2012, <<https://www.vigata.org/bibliografia/posacenere.shtml>> [ultima consultazione 21 gennaio 2026].

¹³ La poesia in questione è *Nozze d'oro*, nella raccolta *Sale* del 1962, tradotta in italiano nel 2005, cfr. W. SZYMBORSKA, *Nozze d'oro*, in EAD., *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, cit., p. 121.

¹⁴ "Chopin 2010, doppio evento a Roma", Ansa.it, 30 gennaio 2010, <https://www.ansa.it/web/notizie/rubriche/spettacolo/2010/01/30/visualizza_new.html_1679338015.html> [ultima consultazione 21 gennaio 2026].

protagonista e la giovane Antonia Nicoletti, della Polizia Scientifica, che sembra sostituire l'evanescente Livia Burlando nel cuore del commissario. È proprio Camilleri a spiegarne in motivo in un'intervista:

Montalbano ha una sorta di pudore, ed io con lui, nel raccontare l'amore. Figuriamoci la passione. Ho sempre pensato che la poesia possa raggiungere nel minor tempo possibile l'apice dell'emozione, così come appunto la passione. Raccontare come l'amore entra nella vita di un signore di una certa età come Montalbano, esprimere un sentimento di cui ha quasi vergogna non era semplice. I versi di una poesia mi sono parsi il mezzo più appropriato. Ma comunque non è stata una mia idea¹⁵.

Non sappiamo di chi sia stata l'idea, Camilleri non l'ha specificato: magari della moglie Rosetta, *le sole vere pupille*, prima lettrice di ogni opera del consorte; oppure, più probabilmente, della fidata assistente Valentina Alferj, alla quale negli ultimi anni di cecità lo scrittore ha dettato i suoi libri, condividendo anche scelte narrative e che in nota – come da *L'altro capo del filo* in poi – viene ringraziata “per il suo impareggiabile contributo”¹⁶.

Ad ogni modo, i versi scelti da Szymborska appartengono a una lirica del 1972, *Ogni caso*: costituiscono l'ultima strofa di una poesia che dà apertura e titolo alla silloge stampata in Italia nel 2003, una raccolta significativa nella produzione della poetessa premio Nobel, definita da Miłosz “un particolare contributo alla poesia filosofica”¹⁷:

[...] Dunque ci sei? Dritto dall'attimo ancora socchiuso?
La rete aveva solo un buco, e tu proprio da lì?
Non c'è fine al mio stupore, al mio tacerlo.
Ascolta
Come mi batte forte il tuo cuore¹⁸.

In questo modo è suggellato un “intervallo”¹⁹ sul lavoro, durante il quale battono i cuori di Salvo e Antonia. La nuova collega sembra allargare definitivamente i buchi della sfiorata corazzata del commissario, un tempo di incrollabile fedeltà alla compagna Livia, poi sempre più conscio del tempo che avanza impietoso e incline a vampate romantiche con la bella di turno. È con i versi di Szymborska che si accende quello che nell'ultima poesia inserita nel volume viene indicato come “l'ultimo fuoco”²⁰ concesso a Montalbano, l'ultima possibilità di un'esistenza prima dell'inevitabile declino.

¹⁵ “In occasione dell'uscita de *Il metodo Catalanotti*, il nuovo romanzo con Montalbano, il Camilleri Fans Club intervista Andrea Camilleri”, 2018, <<https://www.sellerio.it/it/intervista-andrea-camilleri>>[ultima consultazione 25 gennaio 2026].

¹⁶ A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2019, “Nota”, p. 293.

¹⁷ P. MARCHESANI, *Introduzione*, in W. SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, cit., p. 28: “Per la sua connotazione intellettuale e la forma quasi saggistica, la successiva raccolta, *Ogni caso*, venne considerata «un particolare contributo alla poesia filosofica» (Cz. Miłosz)”.

¹⁸ W. SZYMBORSKA, *Ogni caso*, in EAD., *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, cit., p. 193 (citata in A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, cit., pp. 213-214).

¹⁹ Ivi, p. 213.

²⁰ A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, cit., p. 291: “*Il rogo che avvampò tutta la notte / E che ti arse fino alla più fonda radice / Alla prima chiara, si smorzò, perse impeto e vigoria, / mutò il suo rauco ruggire / in un balbettante crepitio. / Poi tacque, per sempre. / Era, lo sapevi, l'ultimo fuoco concessoti / dagli Dei nel tuo più che tardo autunno. / Non ce ne saranno altri. / Ma adesso basterà un Everest di cenere / Per seppellire questa manciata di braci / Che ancora si ostinano a bruciare?*”. È stato appurato che questa lirica è stata scritta appositamente da Camilleri per *Il metodo Catalanotti*, senza dare risalto alla sua

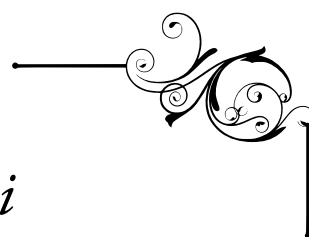
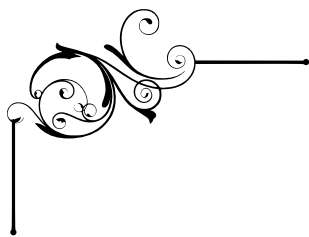
La lirica *Il rogo che avvampò tutta la notte* chiude la narrazione, lasciando degli interrogativi, non solo sulle sorti dell'appagata coppia, ma anche circa l'attribuzione stessa dei versi che, all'uscita del libro, non erano stati rivendicati con chiarezza da Camilleri, creando "un piccolo giallo"²¹. Curiosamente, per un certo periodo nel *web* la poesia è stata attribuita proprio alla stessa Wisława Szymborska; uno sguardo attento, tuttavia, rivela versi ricchi di suggestioni montaliane – e notoriamente Montale è stato uno dei poeti più cari a Camilleri –, come fosse la ripresa di un discorso troppo a lungo interrotto. Ci si potrebbe domandare il motivo per cui lo scrittore non abbia avuto la volontà di dichiarare pubblicamente che la poesia fosse sua, forse sempre per il sopracitato pudore; o forse perché il falsario Camilleri sovente si divertiva a dire solo la *mezza messa* e lasciare il pubblico ad almanaccare sulle sue intenzioni.

paternità (cfr. G. MARCI, "Premessa", in S. DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri nell'opera narrativa*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani. Volume speciale 2024/2), p. 8, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2024-2>>).

²¹ "In occasione dell'uscita de *Il metodo Catalanotti*, il nuovo romanzo con Montalbano, il Camilleri Fans Club intervista Andrea Camilleri", cit.

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri scrivere ad alta voce”, «La Repubblica», 25 marzo 2010 <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/25/camilleri-scrivere-ad-alta-voce.html>> [ultima consultazione 21 gennaio 2026].
- CAMILLERI, ANDREA, *Posacenere*, «Domenica del Sole 24 Ore», 15 luglio 2012, <<https://www.vigata.org/bibliografia/posacenere.shtml>> [ultima consultazione 21 gennaio 2026].
- CAMILLERI, ANDREA, *Segnali di fumo*, Novara, De Agostini/Utet, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI FANS CLUB, a cura di F. LUPO, 1997-, <www.vigata.org> [ultima consultazione 25 gennaio 2026].
- “Chopin 2010, doppio evento a Roma”, «Ansa.it», 30 gennaio 2010, <https://www.ansa.it/web/notizie/rubriche/spettacolo/2010/01/30/visualizza_new.html_1679338015.html> [ultima consultazione 21 gennaio 2026].
- “Donne Nobel per la letteratura”, <<https://www.raicultura.it/letteratura/foto/2020/12/Donne-Nobel-per-la-letteratura-6cbf95ab-e3c2-46bc-960c-ae7bcc6e4fdf.html>> [ultima consultazione 25 gennaio 2026].
- “In occasione dell’uscita de *Il metodo Catalanotti*, il nuovo romanzo con Montalbano, il Camilleri Fans Club intervista Andrea Camilleri”, 2018, <<https://www.sellerio.it/it/intervista-andrea-camilleri>> [ultima consultazione 25 gennaio 2026].
- MARCHESANI, PIETRO, *Introduzione*, in WISŁAWA SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 17-36.
- MARCI, GIUSEPPE, “Premessa”, in SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri nell’opera narrativa*, Cagliari, 2024 (Quaderni camilleriani. Volume speciale 2024/2), pp. 7-8, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2024-2>>.
- MARCI, GIUSEPPE; RUGGERINI, MARIA ELENA, “La narrazione autobiografica di uno Scrittore:1925-1949. Parte seconda”, in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *La narrazione autobiografica di uno Scrittore*, Cagliari, 2025 (Quaderni camilleriani, 23), pp. 55-112, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-23>>.
- MONTALE, EUGENIO, *Tutte le poesie*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 2005.
- PICCINI, DANIELE, “Camilleri poeta: primi appunti”, in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 56-63 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.
- SZYMBORSKA, WISŁAWA, *La gioia di scrivere (Tutte le poesie 1945-2009)*, Milano, Adelphi, 2009.



Gli amici di Camilleri

Raccogliamo qui una galleria di ritratti condensati in schede dedicate a personalità con le quali Camilleri è entrato in rapporto, stabilendo rapporti di vicinanza umana, intese culturali, collaborazioni di lavoro. Talvolta può essersi trattato di un semplice incontro, evocato in un racconto o nella battuta di un'intervista: pur sempre una traccia che può aiutare a comprendere qualche aspetto della sua opera.

Un Maestro, un amico. Intervista a Idalberto Fei

GINA GUANDALINI ha intervistato IDALBERTO FEI

Persona speciale, ai vertici della vita culturale italiana, Idalberto Fei è nato nel cuore della vecchia Roma da madre romana e padre senese. Si è laureato in Giurisprudenza alla Sapienza con una tesi sull'Inquisizione spagnola. È entrato alla RAI poco più che ventenne, dapprima in TV poi alla radio, in svariati settori narrativi e culturali, come programmista, conduttore, regista. Le sue attività si sono poi allargate all'organizzazione di spettacoli nei teatri e nei musei – spesso nell'ambito di festival internazionali – alla scrittura di commedie, radiodrammi e favole. Con il Festival Nuova Consonanza, per esempio, ha realizzato la messa in scena sonora dell'*Orlando furioso*. Di recente, per l'*International Journal of Dante Studies* ha creato il radiodramma *Parlando con Dante*

Per chi scrive, l'attività più affascinante di Idalberto Fei è quella di *grande burattinaio*, autore di testi e allestimenti per marionette. Il suo primo spettacolo fu *Ali e il serpente*, per un Festival organizzato a Roma, nei giardini di Castel Sant'Angelo. Nel 1979 è nata la sua compagnia "Il Laboratorio" specializzata in questo speciale settore; nel '90 Fei ha creato una scuola di teatro di marionette, dove i bambini imparano a costruirle, ad animarle e a recitare. "Il Laboratorio" è socio dell'UNIMA (Union International de la Marionette). Nel sorprendente elenco degli spettacoli agiti e creati da Fei, ricordo la versione teatrale di *Le tribolazioni di un cinese in Cina* di Jules Verne, melodrammi con dischi e marionette, in stile salisburghese, come *L'impresario delle Canarie* di Giovanni Battista Martini e *El retablo de Maese Pedro* di Manuel De Falla. Nel 2006 una regia di Fei della ricreazione multimediale dell'operetta *La Geisha* dell'inglese Sidney Jones, al Museo Orientale di Roma, ha permesso di riscoprire questo successo internazionale del 1896, che era sparito dai teatri.

Tra i primi esempi di *romanzo giallo* della storia si annovera *The Woman in White* del londinese Wilkie Collins. Idalberto Fei ha collaborato alla traduzione italiana, *La donna in bianco*, e ha scritto la prefazione per la ristampa del 2022 (Milano, Garzanti); è autore della sceneggiatura di una miniserie RAI (con Micaela Esdra e Paolo Bonacelli; regia di Mario Morini), che nel 1980 ebbe grande successo.

Ha vinto il *Prix Italia* 1999 con un testo di Federico Fellini, "Fuori programma Nr. 7", che ha poi portato in scena nel 2002 in Canada, allo Stratford Festival. Tra i suoi libri, tradotti in numerose lingue, voglio ricordare *Burattini a Roma - Storia del Teatro di figura nella capitale*, *Le 7 favole del gatto Pedro*, *William Shakespeare, I racconti d'inverno*, che è una riscrittura per ragazzi; negli ultimi anni: *Gilgamesh – Il re della terra tra i fiumi*, *Le montagne raccontano favole* e un omaggio a Ovidio, *Le Metamorfosi – Un viaggio fra i miti*.

G. G. *Nel 1985 hai curato uno spettacolo storico della RAI: La ragione degli altri di Pirandello con Andrea Camilleri regista – regia definita su Repubblica "singolarmente imparziale e distaccata" – e attori del calibro di Remo Girone, Lina Sastri, Maddalena Crippa, Achille Millo. È lì che è nata la vostra amicizia?*

I. F. Conoscevo Andrea prima de *La ragione degli altri* perché facevamo parte dello stesso ufficio RAI fiction in Tv, ma non avevamo mai lavorato insieme. Per dire le cose come stanno, lui era – con italica astuzia – del tutto sprecato sia come regista che come scrittore. Spesso lavorava per la radio dove erano più ospitali con lui. Ogni tanto ci fermavamo a parlare, lui era un narratore di storie senza pari, una volta me ne ha regalata una – ci ho vinto un piccolo premio (se volete leggerla si chiama *Il Matto*, è sulla prima pagina del mio sito www.idalbertofei.it). Comunque, come Dio volle, fu affidata a lui la regia di questa bella commedia di Pirandello, *La ragione degli altri*, e a me, che ero uno dei programmisti della prosa, il ruolo di curatore.

G. G. *In che cosa consiste esattamente questo ruolo?*

I. F. Il curatore di un programma televisivo ne è un poco il filo conduttore. Nel caso di una commedia lavora con il regista all'adattamento del testo quando è necessario; alla scelta degli attori; si occupa dei mille inevitabili inconvenienti durante la produzione; collabora con l'ufficio stampa per il lancio pubblicitario.

G. G. *Fu un esordio collaborativo felice?*

I. F. Ci mettemmo al lavoro con Lena, senza competizione, e con reciproca stima – qualcuno disse più tardi che eravamo stati gli unici a parlar bene l'uno dell'altro dietro le spalle. Il dramma pirandelliano è un triangolo: lui (Remo Girone) conteso fra due donne, la moglie fredda e borghese (Maddalena Crippa) e l'amante, una popolana semplice e passionale. Per questo ruolo Andrea voleva la bravissima Lina Sastri, ma lei in quel periodo era a Napoli, i cellulari erano di là da venire, avevo solo il telefono di casa, mi rispondeva la madre che parlava un dialetto stretto e non capiva quello che dicevo: con la forza della disperazione, mi finsi napoletano anche io (madre romana, padre senese) e mentre i colleghi di stanza si strozzavano dalle risate, riuscii eroicamente ad avere la Sastri. È su YouTube, giudicate voi se ne valeva la pena, lo scontro fra le due attrici è stato memorabile.

G. G. *Nel 1997 tu hai curato la regia radiofonica de Il birraio di Preston. Che è un melodramma di Luigi Ricci del 1847. Vuoi parlarci di quella vostra collaborazione?*

I. F. Anche questo programma è su YouTube. Era un radiodramma in due parti con Leo Gullotta, Maurizio Micheli e Lucia Poli; Andrea comparve nei panni di sé stesso come personaggio. Un gran divertimento, un bel cast. Lo ricordo con gioia. Adoravo questa storia beffarda: il prefetto toscano (Maurizio Micheli) che distrugge un paese, un teatro, la sua carriera per mettere in scena quest'opera dimenticata, *Il birraio di Preston*, ma perché? Lo rivelerà solo alla fine alla sua adorata moglie: era questa l'opera in scena la magica sera che si conobbero alla Pergola di Firenze, l'ha fatto per lei. Macché, replica la donna (Lucia Poli), si sbaglia, quella sera facevano *La Clementina*.

G. G. *Che è l'unica opera teatrale scritta da Boccherini nel 1786... Come si lavorava con Camilleri?*

I. F. I nostri incontri erano sempre a casa sua, e sempre in una leggera nebbia di fumo. Ci capivamo al volo e sbrigato rapidamente il lavoro – fosse radio o televisione, un libro o uno spettacolo di burattini – ci raccontavamo qualcosa di divertente. Un'atmosfera familiare, sua moglie Rosetta era adorabile, le mandavo sempre i fiori per le feste (“Mi

fanno sentir giovane” ringraziava lei), le sue figlie, le nipoti. Una di loro, la scrittrice Arianna Mortelliti, mi ha chiamato nella Giuria Radiodrammi nell’ambito del Premio Camilleri di quest’anno.

G. G. *C’è una risposta, una citazione, che ti ha sorpreso nel tuo rapporto con Camilleri?*

I. F. La risposta più sorprendente per me venne una volta che gli chiesi di quale scrittore gli sarebbe piaciuto avere la penna. Mi disse: “Ecco, se avessi la bacchetta magica di Harry Potter, quella di Gogol”.

G. G. *Poi hai curato la regia di Una sola debole voce, ancora con Remo Girone, e con Camilleri nel ruolo del boss mafioso.*

I. F. Era la prima volta che gli chiesi di fare l’attore; avvenne una cosa buffa, la voglio raccontare. *Una sola debole voce* era un lungo sceneggiato del mattino, scritto con maestria da Tania Di Martino. Una storia fra mafia e medicina, e al centro di questo diabolico intreccio, il capomafia Trimarchi che viveva celato in un bunker, faceva ammazzare l’amante al primo sospetto di tradimento. È il motore occulto di tutta la vicenda, anche se compare solo in due puntate; quelle poche volte che parlava doveva rimanere bene impresso nella mente dell’ascoltatore. Quando Elio Molinari me ne affidò la regia pensai subito ad Andrea per questo ruolo. Ma lui era appena andato in pensione dalla RAI e ci volle una lunga trattativa per riaverlo. Non era ancora il popolare Camilleri di Montalbano e quando entrò in studio e cominciò a registrare per la prima volta, la giovanissima Emma Caggiano, la mia assistente, commentò: “Come è bravo a fare questa voce scura ...”. Insieme a Raffaele Vincenti, il capotecnico, le spiegammo che Andrea non faceva alcuno sforzo. Andrea era il capomafia Trimarchi.

G. G. *Qui entra in campo la sicilianità di Camilleri, che linguisticamente è un fenomeno a parte...*

I. F. Il siciliano di Andrea è una *koinè* di vari dialetti dell’isola, gli attori si rivolgevano a me ogni tanto per chiedere lumi sul significato di una parola, io romano/senese non ero davvero in grado di rispondere, poi chiamavano una zia, un portiere, insomma chi potevano, e uscivano fuori dal guado senza disturbare l’autore.

G. G. *In un tuo spettacolo di marionette hai coinvolto anche Camilleri. Vuoi dirci come è nato il tuo Lorenzino senza paura e come lo hai coinvolto?*

I. F. Era il saggio finale, la messa in scena conclusiva, nel 2000, del corso di teatro di burattini per bambini. *Lorenzino* l’aveva inventato una sera mio figlio Lorenzo, lo avevamo raccontato alla radio con Maria Teresa Ruta e poi pubblicato per le Edizioni Rai. È una favola classica, con l’eroe che parte in cerca di fortuna. La colonna sonora è registrata, ho pensato di chiamare Andrea come custode del castello. Recita il personaggio dell’Orco ghiotto di banane, apre le porte solo in cambio di banane. Ci tenne a dirmi che de *Il re di Girgenti*, che era il suo romanzo preferito, era stata fatta una versione per marionette.

G. G. Vedo che a Natale del 2001 sei stato regista di *La rivista sotto il tovagliolo*, quattro episodi di Fellini e di Mino Maccari, e che partecipò anche Camilleri. Che cosa ricordi?

I. F. Fellini mi aveva portato fortuna: con la regia di “Fuori Programma Nr. 7” vincemmo il Prix Italia, poi mi chiamarono a registrarlo a Budapest e a Lubiana – a Berlino mi dissero di non avere gli attori adatti – e l’ho portato in teatro allo Stratford Festival in Canada. Che bel ricordo! Nanà Mavaracchio che dirigeva in quegli anni la prosa radiofonica mi affidò la regia di questi testi scritti da un Fellini ventenne e squattrinato per la radio; un recupero sorprendente e inaspettato, ma devo confessare che a una prima lettura rimasi assai freddo, solo dopo capii la grande abilità, gli spruzzi surreali, la poesia, i semi del grande cinema di Fellini. Ho fatto la regia di queste storie per Radio 3. Sono quattro episodi del 1942, che si svolgono durante le feste di Natale. Nel secondo, una famigliola non ha il coraggio di ammazzare una gallina ricevuta in regalo; né il marito, né la moglie e neppure la cameriera se la sentono. Finiscono per rivolgersi al terribile portiere, ex ergastolano e finto pentito, interpretato da Andrea Camilleri. Non potevo fare a meno di lui neanche stavolta, lo chiamai ai microfoni di Radio3, interpretava un ex galeotto finto pentito che faceva di tutto per procurarsi il tacchino per Natale; diventa assassino oltre che di uomini, anche di galline. Era stato naturale chiedergli di dare la voce all’Orco goloso di banane nella mia favola per burattini. Per Fellini scelsi molte musiche degli anni ’40.

G. G. *Poteva mancare Montalbano nella tua collaborazione con Camilleri?*

I. F. Infatti la mia sceneggiatura dell’episodio *Il giro di boa* è andata in onda alla Deutschland Radio, nel 2007, con il titolo *Toter Mann*. In seguito è diventata audiolibro. All’estero credo che l’ammirazione per Camilleri sia nata con le storie televisive del commissario Montalbano. Ma ovviamente abbiamo a che fare con un autore e affabulatore attivo in molteplici direzioni.

G. G. *Ho avuto l’onore e il divertimento di vedermi assegnato da te un “cameo” nell’audiolibro de Lo scandalo del Quarto Re Maggio, la voce di una giornalista leghista che fa un editoriale esilarante. È vero che a questo romanzo è legato il tuo ricordo più struggente di Camilleri?*

I. F. La prefazione che Andrea mi ha fatto per *Lo scandalo del Quarto Re Maggio*, il mio primo romanzo, è la cosa più bella che ha scritto per me. Mi ha dato un’investitura a scrittore.

G. G. *Che cosa è stato per te Andrea Camilleri?*

I. F. Un Maestro. Un amico.

Appendice

A occhi ben aperti

Il pensiero e le opere di Andrea Camilleri in documenti digitali e narrati dal Maestro

VANNI BONI

Il titolo posto a questo contributo abbozza l'immagine restituita da un prolungato transito per testimonianze lasciate da Andrea Camilleri su sé stesso, sulle opere da lui consegnate e sulle proprie osservazioni della realtà, conservate in materiali digitali liberamente disponibili per la consultazione nella rete internet. Emerge una figura pubblica e privata di immisurabile latitudine intellettuale, capace di presidiare attraverso il proprio giudizio fatti e movimenti della storia nazionale letteraria, sociale e politica intercorsi nei decenni attraversati nella sua lunga e prolifica esistenza. I documenti digitali a lui associati, in modo particolare quelli pubblicati nei formati audio e video ai quali si farà più avanti riferimento, possiedono valori di interesse non omogenei, giustapponendo materiali di straordinario rilievo, per quanto in molti di essi espresso in prima persona dallo stesso Camilleri, a unità documentarie di estensione minima e arbitrariamente decontestualizzate da contenuti informativi più ampi. Considerate nel loro insieme, tuttavia, queste fonti – e certamente tra loro quelle più autorevoli – possono a buon diritto costituire una bibliografia integrativa dell'oramai vastissima produzione testuale dello scrittore o allo stesso dedicata.

Nella rete telematica tre grandi fonti primarie di dominio pubblico pongono attualmente come obiettivo esclusivo la vita e l'opera del Maestro. Si tratta del Fondo Andrea Camilleri, costituito dall'omonima associazione, il Camilleri Fans Club, anch'esso fondato da omonimo ente associativo e il *CamillerINDEX*, istituito in seno all'ambiente della ricerca scientifica specializzata di argomento letterario¹. Il *corpus* documentario reso disponibile da queste tre fonti e la loro rispettiva strutturazione interna differiscono in quanto a contenuti e preferenze di conservazione mentre coincidono, seppur non integralmente, i destinatari cui si rivolgono, rappresentati dall'ampia platea di critici, letterati, studiosi e appassionati delle opere camilleriane. Il Fondo, la cui sede è aperta alle visite del pubblico, organizza e indicizza in rete un ampio patrimonio di unità testuali, iconografiche e fotografiche legate alla vita di Camilleri, alle sue esperienze alla Silvio d'Amico, alla sua attività di regista e sceneggiatore, a bozze e glosse sulle sue opere, materiali provenienti in gran parte dalla residenza romana dello scrittore e altrimenti introvabili. Il Camilleri Fans Club, primo nato tra i siti esclusivamente dedicati all'autore e presentato in cinque lingue diverse, vanta uno sterminato patrimonio cumulativo di documenti in prevalenza testuali, non agevolmente individuabili in quanto purtroppo non indicizzati ma comunque archiviati in categorie manifestamente tipizzate; il sito rivela un non comune valore di appassionato proposito rivolto alla conservazione e alla valorizzazione dell'opera e della vita di Camilleri, attività continuativamente coordinate nel tempo tra i soci fondatori e i contributori. Il *CamillerINDEX* espone la

¹ Fondo Andrea Camilleri: <<https://www.fondoandreamilleri.it>>.

Camilleri Fans Club: <<https://www.vigata.org/index.html>>.

CamillerINDEX: <<https://www.camillerindex.it>>.

spiccata e duplice finalità di strumento integralmente indicizzato, ad alta intensità di ricerca lessicografica e lessicologica su testo e paratesto camilleriani e, per altro verso, si propone esplicitamente quale bussola per i lettori desiderosi di esplorare gli angoli più remoti dell'universo di significati e locuzioni idiomatiche intimamente sotteso all'intera opera di Andrea Camilleri.

In queste tre fonti primarie, di mole di per sé smisurata, non sono inclusi contenuti formati in digitale nativo. Al momento non vi si rinvencono, se non episodicamente, documenti video e audio quali testimonianze della proiezione diretta di Camilleri esposte su supporti differenti da riproduzioni di testi o d'immagini a stampa. Dall'intento di intraprendere quanto meno una prima individuazione di unità documentarie che possano costituire oggetto per una meglio compiuta catalogazione e classificazione, trae spunto l'indagine su quali delle cosiddette risorse elettroniche siano disponibili a una fruizione non intermediata, andando ad accrescere la cognizione collettiva dell'esistenza artistica e individuale di Camilleri. Precisati gli aspetti preliminari, l'esposizione del metodo e dei criteri di ricerca adottati diviene ora essenziale.

Propedeutico a qualsiasi attività di indagine è il definire l'oggetto di osservazione. Nel caso qui presentato esso è costituito dalla scelta tra documenti digitali in formato video e audio "di", "con" e "su" Camilleri esportati da formati analogici ovvero digitali nativi. Le alternative poste come preconditione risultano di particolare rilevanza, in considerazione del notevole numero di contributi nei quali si assommano materiali originali e specificamente progettati ad altri di natura discutibile, quando non mere repliche di fonti primarie. Contenuti "di" Andrea Camilleri, nei quali lo scrittore compare dunque come autore del materiale digitale non sono stati rinvenuti, pur presumendone l'esistenza ipotizzabile in riprese teatrali dallo stesso dirette o, se mai effettuate, da altre riprese di natura amatoriale privata o artistica. Al contrario, di misura oltremodo vasta risultano i contenuti "su" Camilleri a carattere giornalistico o scientifico, pubblicati anche in lingue straniere da organi di informazione o presso edizioni gestite da istituzioni culturali. Ci si è, pertanto, rivolti ai contenuti "con" Camilleri, nei quali lo scrittore compare in prima persona sia da solo sia insieme ad altri ospiti e in presenza di un intervistatore o di un moderatore. L'indagine ha fatto uso di tre motori operanti con differenti algoritmi di individuazione delle fonti² i quali, a mero titolo esemplificativo, per una ricerca avviata dalla stringa esatta "*andrea camilleri*" restituiscono singolarmente oltre un milione di risultati³. La ricerca fattuale, originata dalla stringa video "*andrea camilleri*" o dalla stringa audio "*andrea camilleri*" e da alcune varianti posizionali integrative, è stata reiterata su siti di origine internazionale e su idiomi nativi diversi; giova ricordare, anche in questa sede, come il criterio di dominio nazionale e lingua dei risultati estratti non siano tra loro equipollenti, in quanto i risultati provenienti da un qualsivoglia dominio possono includere esiti in lingua diversa dal contesto di origine del dominio stesso.

Nell'insieme di risultati così acquisito sono stati selezionati i soli immediatamente disponibili per la libera fruizione, con esclusione dei contenuti consultabili attraverso forme di abbonamento o di registrazione, in questo senso simulando la normale quotidianità operativa di un astratto utente medio nonché le limitazioni imposte sui diritti

² Nello specifico DuckDuckGo, Bing e Google.

³ In una ricerca esatta le virgolette sono essenziali. Pertanto i confini posti da una stringa quale video "*andrea camilleri*" sono più ristretti rispetto alla stringa video *andrea camilleri*, la quale tuttavia consente una più efficace disambiguazione su risultati altrimenti non pertinenti.

d'uso o riproduzione di contenuti protetti. Su tale *corpus*, finalmente costituitosi per successive fasi di affinamento, è stato da ultimo effettuato il controllo di autorità al fine di risalire ogni qualvolta possibile alla fonte primaria, unitamente a un contestuale controllo di ridondanza con lo scopo di eliminare i risultati aventi medesimo contenuto anche quando pubblicati da fonti secondarie con titolazioni differenti.

Al termine delle operazioni di scarto il *corpus* conclusivo raccolto e inventariato risulta allo stato attuale costituito da 147 unità video e 8 unità audio, per un flusso di oltre 36 ore di contenuti disponibili. Ma il personaggio Camilleri non è cometa sfolgorante la quale, dopo fugace apparizione, torna all'insondabile oscurità da cui è emersa. Una mera istantanea dell'esistente non potrebbe contribuire alla restituzione esaustiva dell'interesse che il Nostro ispira al di là delle innumerevoli pagine stampate alle quali pure, intuitivamente e necessariamente, lo correliamo. Presumendo una logica persistenza della suggestione suscitata dall'autore, l'analisi di quelle fonti che non dovremmo oramai più considerare come 'non tradizionali' è stata sviluppata in due fasi distinte: nel corso della prima, rappresentata da censimento, classificazione, valutazione e numero di accessi alle fonti, i documenti sono stati considerati tra il 15 agosto del 2024 e l'8 febbraio 2025; nella seconda, intervenuta tra il 15 novembre e il 6 dicembre 2025, sono stati ancora monitorati gli accessi ai medesimi documenti restituiti nella prima fase di indagine, con il fine di verificare se fosse riconoscibile e in quale misura l'incremento di consultazione delle risorse. L'esito è agevolmente riassumibile nei termini seguenti: il numero di accessi alle risorse digitali individuate e selezionate, a partire dalla data di pubblicazione e sino al termine temporale della prima fase, è computato complessivamente in poco meno di tre milioni e duecentomila nel periodo di osservazione; il numero di accessi alle stesse risorse, computato al termine della seconda fase, cresce sino al superamento della soglia di tre milioni e cinquecentomila.

Al di là dell'insorgente esigenza di affinare ulteriormente l'indagine, orientandola verso ipotesi congruenti in merito alle dinamiche di sviluppo negli accessi ad alcune delle fonti piuttosto che ad altre, una tale rilevante quantificazione complessiva è in qualche modo raffrontabile con il monitoraggio dell'attività di prestito effettuata in un'istituzione bibliotecaria. Tuttavia, il dato non esprime il numero effettivo di utenti singoli che accedono a una risorsa, ma il mero totale degli accessi effettuati sulla stessa, comprensivo dunque degli accessi multipli richiesti da un medesimo utente in tempi differenti. Il valore effettivo di tale dato è piuttosto da correlare a due proprietà inerenti una qualsiasi delle risorse in esame, vale a dire l'oggetto del contenuto e l'autorevolezza della fonte. In merito a quest'ultima caratteristica, con una cesura netta rilevabile tra le risorse riportanti una quantificazione superiore a cinquantamila accessi e quelle al di sotto di questa soglia, individuiamo senza sorpresa i contenuti maggiormente visualizzati in quelli pubblicati da canali ad ampia copertura territoriale o, per quel che attiene i confini italiani, moderati da figure giornalistiche e della cultura nazionale di chiara fama.

Quale Camilleri possono dunque conoscere, da queste molteplici testimonianze digitali, gli appassionati della figura dello scrittore, quella platea di lettori e appassionati tenaci i quali, meno di studiosi o ricercatori, hanno avuto occasione di frequentare incontri e presentazioni con il Maestro? Si erge un profilo artistico e umano molteplice sino all'eclittismo, di certo non integralmente avvertibile dalla lettura delle opere e dei testi amati dal grande pubblico. Rileva, sin dai primi ascolti, un'affascinante affabulazione qualificata da una sorta di lucida ipertestualità circolare dei riferimenti, un tessuto di richiami a eventi, significati e cronologie non costitutivi di mero rinvio ma di visioni

definite di aspetti specifici del reale, infine scientemente reindirizzati al punto dal quale la conversazione aveva tratto origine. Ecco allora Camilleri, nel terreno a lui forse prediletto, interpretare e chiosare la creatività e il pensiero letterario di Georges Simenon⁴, di Vittorio Bodini, Giorgio Scerbanenco o nel lungo e premuroso ricordo di Alfonso Gatto⁵, sino ai suoi debiti universali con Pirandello quando pone la domanda: “Perché non possiamo non dirci pirandelliani?”⁶, il vuoto non colmabile lasciato da Leonardo Sciascia nella politica e nella società nazionali:

“Io ho curato una piccola pubblicazione per Bompiani che erano le sue interpellanze parlamentari [...] l’incisività dei suoi interventi. Devo dire che la vera mancanza di Sciascia è proprio in questo [...] i suoi romanzi sono lì, io quando ne ho bisogno spesso e volentieri me ne vado a rileggere, ma mi manca la risposta di Sciascia alle domande di oggi”⁷.

A nessun argomento, a nessuna questione Camilleri pare volersi sottrarre. Dalle vicende borboniche della Sicilia e del Mezzogiorno alla contemporaneità d’Italia, dal rifiuto dei forestierismi nella lingua ai sapori del palato nel giallo letterario⁸, dai rapporti familiari alla progressiva perdita della capacità visiva. Il Nostro ama l’incontro con l’altro, l’arguzia della battuta, la benevolenza dell’autoironia, come nel paradigmatico e brillante incontro con Margherita Hack al CNR⁹; in tale sede le due straordinarie personalità si misurano, si comprendono e infine si incontrano e motteggiano in un duetto memorabile nel corso del quale, al di là della leggerezza che nell’occasione pare prevalere, emergono gli interrogativi dirimenti sui misteri dell’esistenza dell’uomo nel cosmo e la non eludibile pervasività del dubbio. Figlio del migliore Sud italiano, Camilleri rivolge alla sua terra espressioni di stringente appartenenza quanto critiche fondate e mai compiacenti, confidando infine il rammarico per non avere, a sua convinzione, saputo difendere le conquiste materiali e morali seguite alla ricostruzione post bellica:

“A novantatré anni, a un passo dalla morte, mi trovo a lasciare in eredità ai nipoti, a miei pronipoti, un’Italia che non mi aspettavo di lasciare [...] Abbiamo ricostruito l’Italia, ora la stiamo risfasciando. E in questo, torno a ripetere, mi sento d’aver fallito come cittadino italiano”¹⁰.

Su questo argomento e sullo stato d’Italia ai nostri giorni si orientano le considerazioni testimoniate dagli interventi di poco antecedenti la sua scomparsa. Più del decadimento culturale, amareggia e preoccupa Camilleri l’incapacità empatica nella quale

⁴ Pregevole il contributo dedicato alla biografia di Simenon esposta da Camilleri in M. CALVANO, *Andrea Camilleri: tutto su Simenon*, <<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/09/Andrea-Camilleri-tutto-su-Simenon-64d50624-41b6-4e4d-9b8f-808b753e6618.html>>, RAI, s.d.

⁵ *Andrea Camilleri ricorda Alfonso Gatto*, Alfonso Gatto, <<https://www.youtube.com/watch?v=fv41XXEc2BQ>>, 2009.

⁶ *Andea Camilleri racconta il suo Pirandello*, RAI, <<https://www.teche.rai.it/2020/07/andrea-camilleri-incontri>>, (2000), m. 02:05; intervento a La Sapienza per l’uscita di “Biografia del figlio cambiato”.

⁷ F. CAVALLARO, *Camilleri racconta Sciascia*, Live Sicilia, <https://www.youtube.com/watch?v=w_G43rViubM>, 2014, m. 00:59.

⁸ Di sicuro rilievo il contributo a firma di U. BOSCHI, *Andrea Camilleri – I sapori del giallo*, <<https://www.youtube.com/watch?v=vEqLPTm2EY>>, Stefano Grilli, 2023.

⁹ S. DANDINI (a cura di), *Faccia a Faccia tra Margherita Hack e Andrea Camilleri sul futuro della scienza e non solo*, Random TV, <<https://www.youtube.com/watch?v=uipIW652R48>>, 2019.

¹⁰ S. FIORI, *Andrea Camilleri: "Come italiano, sento di aver fallito"*, I Vetri Blu, <<https://www.youtube.com/watch?v=j1rzflerRH4>>, 2018, m. 09:26.

collettivamente affondiamo, l'inadeguatezza a comprendere e farsi carico delle difficoltà altrui, l'intolleranza aggressiva contro coloro che percepiamo diversi. Al conduttore Fabio Fazio, il quale presentando una conferenza nella quale Liliana Segre stigmatizza l'indifferenza che ha occultato le vergogne dell'Italia fascista, gli domanda se non vedere quanto accade intorno possa essere una condizione comoda un Camilleri tanto addolorato quanto risoluto replica:

“Ma purtroppo sento. Purtroppo, Fazio, sento. Non ho bisogno di vedere in faccia chi pronuncia certe parole. Proprio in questo momento è una fortuna esser ciechi, non vedere certe facce ributtanti che seminano odio, che seminano vento e raccoglieranno tempesta [...]”¹¹.

Ci mancano Andrea Camilleri e la sua voce perennemente arrocchita dalle innumerevoli sigarette, assai più delle opere e dei gialli che ha lasciato. In questi attuali frangenti disgregati e sconcertanti, anche il suo sguardo a occhi eccezionalmente aperti avrebbe rappresentato una luce per scorgere la via di fuga dal tunnel che nel nostro tempo, contrari o compiacenti, ci troviamo costretti a percorrere.

¹¹ F. FAZIO (a cura di), *Che tempo che fa Andrea Camilleri - 28/10/2018*, RAI, <<https://www.raiplay.it/video/2018/10/Andrea-Camilleri---28102018-de8eace9-844c-426c-a4c2-4f625780f5c0.html>>, 2018, m. 08:25.

Elenco dei documenti digitali

Risorse digitali – 01 (Microsoft Excel format - XLSX)

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, SZŐKE)
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, SZŐKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolitudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il telero di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)
11. *La seduzione del mito* (CAPRARA, DEMONTIS, MAYOR, RIZK, SEDDA, TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, VIDAL)
12. *Parole, musica (e immagini)* (CAOCCI, MACCHIARELLA, MARCI, MATT, RUGGERINI)
13. *Le magie del contastorie* (AGNELLO HORNBY, CAPECCHI, DE MOLA, GIUBILEI, LUPO, MARCI, PICCINI, SCRIVANO)
14. *Tra letteratura e spettacolo* (BIONDI, BORCHETTA, COSTA, CROVI, GEDDES DA FILICAIA, MARCI)
15. *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri* (DANTI, DE FAZIO, DEMONTIS, MARCI, MATT, RUGGERINI, SZŐKE, TOSO)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZŐKE, ZECCA)
17. *Camilleri narratore storico e civile* (CAPRARA, LONGHITANO, MARCI, MEJÍA ESTÉVEZ, PÉREZ MEDRANO, ZUCCALA)
18. *Dalla Sicilia alle Americhe* (BANCHERI, BORCHETTA, CASINI, CAOCCI, DEMONTIS, FAVARO, MARCI, PARDINI)
19. *Fimmine (... ci vogliono occhi per taliarle)* (MARIANNA CASTIGLIONE, MARINA CASTIGLIONE, DEMONTIS, DERIU, PORCEDDU, TREU, VIKSTRÖM)

20. *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»* (CAPECCHI, DANTI, LONGHITANO, NIGRO, MARCI, MATT, VITTOZ, WOZNAK)
21. *La cululùchira e altri temi di Vigàta* (AGOVINO, DEMONTIS, EPIFANI, LOZZI GALLO, LUSCI, MARCI, SEBASTIANI)
22. *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni* (BIANCO, FIORILLA, LUPERINI, MARCI, RUGGERINI)
23. *La narrazione autobiografica di uno Scrittore* (DEMONTIS, MARCI, RUGGERINI)
24. *Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana* (BUSACCHI, DANTI, MARCI, SZÖKE, TAGLIAGAMBE)
25. *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli* (CROVI, DEMONTIS, DERIU, FAVARO, OTTONELLO, SEBASTIANI, VELASCO LÓPEZ)
26. *Lingue e stili di Andrea Camilleri* (CAMPANELLA, CASTIGLIONE, DE FAZIO, DI FALCO, MATT, TUNDO)
27. *L'occhio sociale di Camilleri* (BONI, BORCHETTA, CAOCCI, CASADEI, DEMONTIS, FAVARO, FEI, GUANDALINI, SCROCCU, TRAINA)

Volume speciale 2021. SIMONA DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*

Volume speciale 2023. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri in saggi e interviste* (non consultabile, in quanto sostituito dal suo aggiornamento: Volume speciale 2024/1)

Volume speciale 2024/1. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri in saggi e interviste. Edizione ampliata, riveduta e corretta.*

Volume speciale 2024/2. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri nell'opera narrativa.*

Volume Speciale 2025. GIUSEPPE MARCI, *Dizionario della lingua camilleriana: Vigatese-Italiano.*

La risposta più sorprendente per me venne una volta che gli chiesi di quale scrittore gli sarebbe piaciuto avere la penna. Mi disse: “Ecco, se avessi la bacchetta magica di Harry Potter, quella di Gogol”.

Idalberto Fei

Avendo vissuto, seppure da giovanissimo, il periodo della dittatura, Camilleri ne esalta il tratto surreale e caricaturale, cogliendo un aspetto essenziale della valutazione di Pietro Gobetti, ovvero la mancanza di serietà e l'improvvisazione dell'esperimento fascista.

Gianluca Scroccu