

Quaderni camilleriani

14

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

Tra letteratura e spettacolo



GRAFICHE GHIANI



Quaderni camilleriani 14

Tra letteratura e spettacolo

Comitato Scientifico

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

Direzione

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

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, SIMONA DEMONTIS, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE
(Sede italiana)

VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO
(Sede spagnola)

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani 14

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

Tra letteratura e spettacolo

A cura di
Giuseppe Marci

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 14

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

Tra letteratura e spettacolo

ISBN: 979-12-80024-07-7

2021 Grafiche Ghiani

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

QUADERNI CAMILLERIANI 14

7 *Premessa*
GIUSEPPE MARCI

Testimonianze

11 *Il lettore, lo spettatore. Il fenomeno Camilleri tra letteratura e spettacolo*
MARINO BIONDI

35 *Camilleri falsario*
LUCA CROVI

Saggi

45 *Il Pirandello di Camilleri: la Biografia del figlio cambiato*
SIMONA COSTA

53 *Intrecci, caratteri e ambientazioni nei 'romanzi italiani' di Andrea Camilleri*
COSTANZA GEDDES DA FILICAIA

61 *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia*
SABRINA BORCHETTA

Premessa

GIUSEPPE MARCI

Nel suo intervento di apertura del volume tredicesimo dei *Quaderni camilleriani*, Giovanni Capecchi ricordava come gli interventi lì raccolti fossero nati nell'occasione di una giornata di studi – intitolata *La magia del contastorie* – organizzata a Perugia nel 2019; e aggiungeva che il volume successivo ne avrebbe costituito «la prosecuzione». Questo pensavamo, progettando un futuro, quale poteva essere ipotizzato in tempi normali.

Ma gli eventi pandemici hanno fatto irruzione nelle nostre vite imponendo stili inusitati e ritmi rarefatti, rallentamenti e ripiegamenti in sé stessi. Anche occasioni, per chi volesse coglierle; e quindi quello che il Guicciardini avrebbe chiamato «el beneficio del tempo», ovvero l'agio della riflessione, dello studio, di nuove acquisizioni. Per cui possiamo dire che i saggi raccolti in questo volume, nati per quella occasione perugina ideata e compiuta da Giovanni Capecchi, hanno subito un processo di elaborazione, sono divenuti altro da quello che erano nell'originale concezione; uno se ne è aggiunto, a completare il quadro: mi pare richiami un'attualità diversa da quella sanitaria; non meno coinvolgente e drammatica.

Ma procediamo con ordine, partendo dal primo contributo, quello di Marino Biondi, che fin dall'iniziale nota esplicativa richiama il *contesto*: e mai come ora (tanto più nell'occasione del centenario di Leonardo Sciascia) all'insieme delle circostanze in cui le nostre azioni si svolgono dovremmo prestare attenzione. Nel suo saggio ampio e documentato – *scritto*, come si dice per sottolineare la valenza dello stile – il *contesto* si manifesta, in tutta la sua importanza, fin dall'iniziale nota esplicativa che dice come quelle pagine siano «nate nei giorni del *lockdown* e della pandemia da Covid-19».

Biondi traccia un quadro d'assieme del “fenomeno Camilleri”, focalizzando l'attenzione sulle pagine del romanziere e sui film che ne sono derivati, ovvero su *letteratura e spettacolo* e quindi sul ruolo del lettore e dello spettatore. L'obiettivo è quello di dar conto delle qualità di «uno straordinario narratore», capace di compiere un'impresa rara nelle lettere italiane: «irradiare intorno a sé un consenso gioioso e un interesse fresco e genuino anche per la narratologia, notoriamente scienza morta in mano ai soli studiosi». Capace, a ben vedere, di attrarre i lettori con la saga del commissario Montalbano per spingerli alla lettura dei romanzi storici, primo fra tutti *Il re di Girgenti*, al quale l'autore particolarmente teneva e che in effetti è uno (forse il più grande) dei suoi capolavori: a proposito di questo romanzo Biondi può parlare di «una forma aperta, ricca, addirittura arrogante per la sicurezza che Camilleri mostra nei suoi mezzi espressivi».

Una cornice interpretativa che sembra costituita *ad hoc* per dare risalto ai successivi contributi: la testimonianza di Luca Covi che, attraverso una memoria familiare, ricostruisce aspetti significativi della vita e dell'opera di Camilleri non solo scrittore ma anche produttore di sceneggiati televisivi che, come quello relativo al Maigret di Simenon, hanno segnato un'epoca; i saggi di Simona Costa, che approfondisce il rapporto di Camilleri con Pirandello, e di Costanza Geddes da Filicaia che si occupa dei romanzi ‘italiani’, a proposito dei quali vorrei aggiungere un ricordo personale. Quando lo scrittore

giunse a Cagliari nel 2013 per ricevere la laurea *honoris causa*, incontrò gli studenti universitari e i suoi lettori in un'aula magna gremita e, possiamo aggiungere, entusiasta. Fuorché su un aspetto: Camilleri ricevette una critica proprio in relazione ai romanzi 'italiani'. Rispose, rivendicando il diritto, che spettava a un autore noto e apprezzato per l'invenzione e l'impiego della lingua *vigatèse*, di esprimersi 'sperimentalmente' anche in lingua italiana.

L'ultimo saggio, di Simona Borchetta, è dedicato a *Conversazione su Tiresia* e ricostruisce le modalità attraverso le quali l'autore ha creato la figura di un Tiresia «persona e personaggio», attingendo alla tradizione classica e alle letterature moderne, ma spingendosi sino alla contemporaneità dell'arte cinematografica: letteratura e spettacolo, ancora.

Il Tiresia camilleriano conclude dicendo: «Vi chiederete cosa faccio adesso. Attualmente vivo a Brooklyn e ogni tanto mi chiamano per fare la comparsa in un film. Nella mia ultima interpretazione ero Tiresia che vendeva cerini, persona e personaggio finalmente ricongiunti». Borchetta commenta: «Dalla Grecia, alla Sicilia, agli Stati Uniti, patria di Pound, Eliot e, dal punto di vista letterario, anche di Pavese, traduttore della letteratura americana: la vicenda di Tiresia non può che contemplare il passaggio del testimone della classicità dal teatro greco a Broadway e Hollywood».

Quando per la prima volta abbiamo letto (e visto nella stupenda cornice del teatro greco di Siracusa) *Conversazione su Tiresia*, non abbiamo dato lo stesso peso che oggi conferiamo a queste parole; né, qualche mese fa, avremmo colto tutte le implicazioni contenute in quel percorso che Borchetta delinea con riferimento alla geografia (dalla Grecia, alla Sicilia, agli Stati Uniti) e alla letteratura (le letterature classiche, quella italiana, le letterature moderne contemporanee e il cinema).

Ma il *contesto* non è mai indifferente, e noi oggi leggiamo le parole dello scrittore, avendo negli occhi le drammatiche immagini dell'assalto al Campidoglio di Washington: l'attualità statunitense arrivata di prepotenza nelle nostre vite sembra richiamare un concetto che Camilleri ha proposto nella sua opera, dall'inizio alla fine, come per segnalarcene l'importanza storica universale e la centralità nella sua scrittura.

Proviamo ora a rileggere racconti e romanzi: partendo dal *Corso delle cose* (scritto nel 1968 e pubblicato nel 1978), per arrivare a *Conversazione su Tiresia* (2018) e a *Il cuoco dell'Alcyon* (2019; tra le storie di Montalbano, una delle vette narrative): l'America (la «Merica», o gli «Stati», come alcuni personaggi confidenzialmente li chiamano) c'è sempre. Come c'è in molti altri romanzi e racconti che qui non è il caso di richiamare, ma che stanno a testimoniare una continuità di interesse e di ispirazione narrativa.

Se provassimo a darne una spiegazione riferendoci al contesto siciliano segnato da una forte migrazione verso gli «Estate Unite» o gli «Iunaresteti America» (come scrive Tommaso Bordonaro, conterraneo di Camilleri), probabilmente saremmo nel giusto, ma avremmo colto solo una parte della questione. Perché ciò che Camilleri vuole indicare non è un aspetto antropologico che, peraltro, non ha riguardato unicamente la Sicilia ma l'intera nazione italiana, l'Europa e gli altri continenti coinvolti, a vario titolo, nel fenomeno migratorio.

Con tutta probabilità, tracciando il percorso di Tiresia, dalla Grecia alla Sicilia agli Stati Uniti, ci sta indicando il mondo, e l'universo dei valori civili e letterari che l'umanità ha costruito nei secoli della sua storia: che vanno custoditi e difesi anche scrivendo romanzi di rimarchevole forza narrativa o cercando di capirli e spiegarli, come proviamo a fare con questo nostro lavoro nato nei limiti della clausura e desideroso di contribuire a superarli.

Dobbiamo essere grati a Giovanni Capecchi e alla Giornata di studi perugina del 2019 per aver dato avvio a un processo che qui giunge a compimento.

Testimonianze

Il lettore, lo spettatore. Il fenomeno Camilleri tra letteratura e spettacolo*

MARINO BIONDI

«Tu, a mia, non mi vieni appresso!». La dizione giurgintana suona a noi ermetica. Che significava questa frase? A Montalbano, per intima etnia, ne fu chiaro il significato, chiaro come l'acqua. E con lui a Camilleri, siciliano nello sguardo nella gestualità nei silenzi, nelle cose dette e nelle non dette.

Venivano a significare: tu non verrai al mio funerale, sarò io a venire al tuo perché ti ammazzerò prima.

Come era possibile, fra Pirandello e l'amico suo stimatissimo Nino Martoglio, parlare a lungo, solo 'taliandosi', guardandosi senza proferire verbo. Scienza siciliana delle più esclusive, non diremo omertose, ma ermetiche appunto, degne di un isolano Trismegisto misterico. Una serie di esempi non solo di lingua camilleriana, ma di lingua siciliana che si allea allo scrittore per distinguere e rendere speciale – esclusiva – la sua valenza d'espressione¹.

Sicilia dunque. Da vicino e da lontano, in presenza e nella perpetua assenza della memoria. La Sicilia che fu anche di Sciascia, dentro una Sicilia, il cui titolare e non solo letterario era stato il girgentano Luigi Pirandello. E il comune senso della Sicilia (la sicilitudine), ammesso che fosse comune senso, e non iperfetazione esegetica. Vedremo ancora che la storia della sicilitudine (neologismo coniato da Crescenzo Cane), Camilleri mal la sopportava, come credeva che un nero d'Africa mal sopportasse la senghoriana negritudine (*négritude*). E non solo come isola, ché le isole nel mondo sono tante ma rara (e unica) la Sicilia. Anche se Camilleri era scettico sulle definizioni schematiche dell'antropica sicula (siciliano di scoglio o di mare aperto, secondo una tassonomia di Vittorio Nisticò), tuttavia si arrendeva nel dialogo con Marcello Sorgi ad ammettere che i primi tempi (intorno al 1949) di un siciliano che avesse scelto l'avventura del distacco in terraferma potevano essere difficilissimi, conditi di senso di inferiorità (il siciliano, in quanto tale, deriso) e voglia di primato, un compensatorio ipertrofico primato: «Era a un tempo una forza motrice e una remora»².

Sicilia come mondo linguistico. Lingua è storia e cultura di un paese. Anzi, la questione della lingua è sempre qualcosa di più di una mera questione di lingua, investe piuttosto un sistema di segni, macrosegni storici, sociali, nel caso specifico una lingua-espressione in taluni casi pressoché intraducibile. Familiare e connaturata al suo personaggio sovrano (Salvo Montalbano, cognome siciliano ma anche barcellonese) e

* Nella giornata di studi in omaggio ad Andrea Camilleri, *Le magie del contastorie*, svoltasi all'Università per Stranieri di Perugia il 26 settembre 2019, ero stato chiamato ad occuparmi dei due romanzi *Il re di Girgenti* e *La rivoluzione della luna*. Da quell'intervento (intitolato *La storia e l'invenzione: il Seicento di Camilleri*), ampiamente rivisto, sono derivate queste pagine, nate nei giorni del *lockdown* e della pandemia da Covid-19.

¹ M. PISTELLI, «Montalbano sono». *Sulle tracce del più famoso commissario di polizia italiano*, Firenze, Le Càriti, 2002, p. 16 (*Così parla Montalbano*).

² M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 38-39 (*Siciliani di scoglio o di mare aperto*).

all'intera comunità siculo-vigatese, la quale spartisce con lui quel codice originario. Ma per noi Montalbano non è la pietanza principale. Spezia onnipresente. Ma il piatto è il burattinaio. Camilleri orditore di trame, di storie, di intrecci (taluni anche pretenziosi, o che un po' casualmente si snodano), animale (*absit iniuria*) narrante tra i più spontanei, e al contempo attrezzato di tecniche, della nostra letteratura moderna. L'attrezzatura gli proveniva dall'essersi occupato tutta la vita di storie (gialle) – Maigret, Sheridan – di teatro (le prime commedie di Eduardo), di teatro da telecamera (gli sceneggiati televisivi). Da confezionare (e produrre) per il pubblico televisivo (*fiction* in gergo). Crescemmo con quegli sceneggiati, lunghi lenti solenni, la prosa in televisione (di venerdì), Dostoevskij, Dickens, Cronin, fra gli italiani Ugo Betti (*Corruzione a Palazzo di giustizia*), Federico Zardi (*I Giacobini, I grandi camaleonti*), Diego Fabbri (*Processo a Gesù*), sì, anche il Martoglio dell'*Aria del continente*, incomparabili classici rispetto alle serie odierne, calamitose per conformismo e uggiosa *correctness*, confiscate ogni sera da preti che vanno in bicicletta e marescialli che gli corrono dietro. Questo ci fa persuasi che anche Camilleri abbia preso parte a quella gloriosa impresa di pubblica istruzione che è stata la vilipesa televisione di Stato a canale unico. Dai racconti di fate e di streghe, dalle *magarie* isolane, alla letteratura formativa di una nazione, ai progetti per una educazione di massa. I paramenti a loro modo sacri del narratore popolare, una sacralità antropologica del narratore orale che non parlava solo per sé stesso, e dietro di sé aveva una comunità e una porzione robusta di tempo storico: tutta questa dotazione era portata in dote alle moderne tecniche di trasmissione narrativa.

A dirlo anche quel suo rispetto profondo, che non era solo memoria o familiare devozione, per i vecchi (le vecchie) della sua infanzia, il vestiario come nera armatura (come le nostre nonne, sempre vergini seppur maritate, sigillate in ricami di lutto), la loro fede, il loro dialogo semplice e svelto con le potenze invisibili, il Cuore di Gesù, i Santi del Calendario, ciascuno con un patronato, un tutorato su questa terra, dialoghi e fedi oggi incomprensibili, che contengono tutta la forza scaturita dall'esperienza, anche se solo psicologica, del soprannaturale. Tutta questa svariata fenomenologia di parole, di visioni, di miti, riusciva a comporre il suo senso atavico del tempo – il suo spessore ricco più di ogni presente che tale fosse soltanto – e delle eredità che si trasmettono quando le si voglia recepire e, come lui voleva e sapeva, trasmettere.

Una spinta di verità, l'impulso a un fatto vero, a un nucleo di verità (accaduta), essenziale per avviare la macchina della narrazione. Il suo romanzo storico si rese possibile su quelle basi di memoria radicata, trapiantata, una memoria che non solo ricordava ma fosse in grado di rivivere (resuscitare). Nei suoi romanzi storici, come *Il re di Girgenti*, avveniva come una trasposizione, una regressione, anche una *Nekyia*, agli inferi della stirpe. Questo viaggio a ritroso dello scrittore era indirizzato alla ricerca di elementi di *pathos*, quelle speciali atmosfere che si sprigionavano da un tempo lontano. Le sorprese dell'altrove (antropologico, psicologico), per non dire dell'altrove politico e sociale. Non era la crociana storia, sempre contemporanea, i riflessi al sapere e alla coscienza del presente. Regredire significava indietreggiare, scendere, involvarsi in una tenebra di miseria, di passione, di violenza. Senza troppo confortevoli uscite di sicurezza (tipiche dello storicismo, e della storia accademica). Quei romanzi non erano per niente facili. E quel passato era davvero terra straniera. Elvira Sellerio, constatato l'esito del romanzo *La forma dell'acqua* (1994), il primo Montalbano, prototipo ancora isolato, molto probabilmente non concepito per essere il primo di una serie, del resto licenziato alla non verde età di 68 anni, trattò con lui, quando ancora non era famoso, anche su questo piano di scambio. Montalbano apriva la strada con il suo successo alle altre più ardue avventure nel tempo remoto della sua isola (cui lo scrittore teneva di più). Con

quella bonomia arcaica che mostrava anche in queste rappresentazioni un po' infere della sua terra, Andrea Camilleri ha letteralmente colonizzato le lettere contemporanee.

Ci porterà in giro tra le pagine e i tanti ricordi. Da ogni ricordo, questo scrittore che pure diceva di sé di non sapere inventare di sana pianta, era capace di cavare una storia un racconto un romanzo. Un chiodo alla parete per appenderci il proprio quadro. Facendoci forti anche di cornucopie e tesori, come il libro *Il carico da undici*, il quale ha inteso superare «l'asfissiante e garrula bipolarità tra serie di Montalbano e romanzi storici», dando conto di «un canone autogeno, alla cui creazione Camilleri non ha prestato che una involontaria esecuzione automatica»³.

E ancora Sicilia, Sicilia e storia. Letteratura e storia⁴. «L'isola è una polveriera» (parola del colonnello Aymone Vidusso, comandante la piazza militare di Montelusa). Montelusa a cui Zosimo, il re plebeo, nell'omonimo romanzo del reame girgentano restituiva il nome arabo di Girgenti. Questa è la premessa.

Nella Sicilia dopo l'Unità, terra ancora di 'cappelli' feudali, latifondi, tirannelli anarchici mascherati di devozione ai prefetti (i proconsoli del Regno), soprusi, tasse, fame, e odio, in ogni dove. La democrazia risorgimentale è quella immaginata (e già ferocemente irrisa) nel romanzo *I Viceré*, quando viene descritta (e a futura memoria) la campagna elettorale di Consalvo. Dietro Camilleri c'è la secessione meridionale, ma ormai essa ha perduto l'asprezza, il risentimento, l'algida virulenza vigenti nel mostruoso vicereame derobertiano. Si volge a un controllato melodramma e a ritmi, a sonorità, di opera buffa. È una secessione che ormai, dati i tempi, non mette certo in crisi o in pericolo l'unità ma si limita a fare la satira delle sue manchevolezze. Non è Verga, non è De Roberto, e neppure Tomasi di Lampedusa. Il minuetto dell'opera buffa trionfa al botteghino, e diverte le masse nazionali.

Come quando nella centralità del teatro cittadino, durante lo spettacolo, la comunità apprendeva, a orecchie unificate, un notiziario di gran momento: che al perito agrario Salamone erano da un mese spuntate le corna, e la figlia maggiore dei Vinci fosse «inequivocabilmente buttana». Il tutto davanti al palco del prefetto regio, il loquente ma non assennato Bortuzzi, in quella realtà incapace d'intendere e volere. Il proconsole scemo.

I dialoghi, gli incontri e gli scontri, le tensioni, tutte si svolgono, compresa la rappresentazione teatrale, in questa santa barbara politica, in una condizione che non ha trovato l'assetto, l'equilibrio. Un bel duello di lingue si svolge, indimenticabile per il lettore, nella prima parte del romanzo *Il birraio di Preston* («questo comerdione del Birraio», detto in suo latino), che ci sembra un romanzo contenitore dei vari tipi, personaggi e situazioni, conflitti intimi alle comunità (Vigàta, Montelusa), oltre che una summa nella romanzeria camilleriana dei tanti problemi e afflizioni, non risolti i primi, inflitte le seconde, causati dall'Unità d'Italia, la quale viene chiaramente subita, e solo ipocritamente, quando è fatto stretto obbligo di cerimoniale e di interessi, condivisa e celebrata.

Un duello di lingue, allorché come in una sfida, che è sempre anche politica, e comunque di forza e di potere, si confrontano e si scontrano un codice aperto, altezzoso, nella circostanza frivolo (e fatuo), quale è il toscano del Bortuzzi prefetto di Montelusa («Te tu, Orlando, sei sempre una gran bella testa di 'azzo. Dovevi dirmelo

³ G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Lorenzo Barbera Editore, 2007, p. 6.

⁴ *Letteratura e storia. Il caso Camilleri*, Introduzione di A. BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004, è una esauriente raccolta di saggi che mostrano l'alto livello degli studi camilleriani. Ne citiamo solo alcuni: N. BORSELLINO, «Teatri siciliani della storia. Da Sciascia a Camilleri»; G. LANZA TOMASI, «Invenzione e realtà ne «Il re di Girgenti»»; J. VIZMULLER-ZOCCO, «La lingua de *Il re di Girgenti*»; G. MARCI, «*Il re di Girgenti*, lo «scrittore italiano» e la cognizione della diversità».

immediatamente. Vai»; «“Avanti, avanti, ’arissimo” fece gioviale il prefetto»; «“Non mi di’a!” E immecci sì, glielo dico!»; «Siamo alle porte hoi sassi, ’arissimo»; «Hosa mi viene a raccontare, Ferraguto? Che a Vigàta ci stanno i migliori critici musì ali del mondo?») e la serie dei codici di cui dispone un uomo, Emanuele Ferraguto.

Meglio noto *urbi et orbi* come don Memè, u zu Memè, zio Memè, di nessuno zio, cordiale, paziente, invitante nel sorriso, capace di tutto, di non commuoversi di fronte al corpo straziato del figlio Gnazino, neppure ventenne, e già morto ammazzato, e di agire di conseguenza, come una macchina da guerra nel vendicarsene, con misura biblica quanto a legge del contrappasso, sempre lo stesso piglio pragmatico e una volontà disumana. Uccide con le sue mani gli assassini del figlio, avendo avvocato a sé l’indagine, e li evira. Segue un protocollo, «nell’ordine», un orribile scannamento, su cui sorvoliamo e che lo scrittore puntualizza in dettaglio, lo stesso che avevano applicato a Gnazino. Per prepararsi al delitto che cancellerà il delitto, u zu Memè si isola, si concentra, trattasi pur sempre di una seria transazione di affari, per dare il meglio di sé. Era andato in galera per questo, ma ne era uscito per il trionfante convergere di alibi che gli erano stati forniti nello stesso giorno da molti specchiati cittadini, un veneto (il ricevitore postale Bordin Ugo), un astigiano (il dottor Pautasso Carlo Alberto, direttore dell’ufficio imposte), un pratese (il ragioniere Ginnanneschi Ilio, addetto al catasto). Viva l’Italia solidale.

«Ma quant’è bella l’unità d’Italia!» aveva esclamato don Memè con un sorriso più cordiale del solito, mentre gli si aprivano le porte del carcere.

Ma veniamo ai codici di Ferraguto: il parlare latino, il parlare spartano, il parlare in chiaro. Il parlare in chiaro si identifica nel parlare latino. Il parlare oscuro si rifugia nell’idioma siciliano. «Spartano vuol dire parlare con parole vastase». Don Memè è un lessicografo, ben consapevole che dalla intonazione di lingue può sortire qualsivoglia esecuzione di realtà.

Anche l’Eccellenza, schermitore verboso (toscano) e inconcludente («Lei sa home la penso»), alla fine capisce: «“Mi rimetto interamente a voi, al vostro tatto” concluse alzandosi»⁵.

Ogni ladrone ha la sua devozione. E l’avrà avuta anche don Memè. Ma qui, nella figura del Ferraguto, nella sua sorridente ferinità, anche la Sicilia di Camilleri, che tendiamo a descrivere sempre come un paradiso (e lo è), mostra il suo volto barbarico, il suo fondo barbaricino, nella crudeltà senza limite di alcuni personaggi che la rappresentano. Quanto al prefetto, che dice e disdice in lingua toscana («sempre una testa di minchia fiorentina è»), e che si è guardato bene dal conoscere la terra affidatagli da uno Stato che sarebbe il caso di dire ‘cornuto e mazziato’ dai suoi stessi funzionari («Che domande, Ferraguto! Voi sapete benissimo che io non amo uscire da ’asa. La Sicilia la honosco bene sulle figurine. Meglio che andarci di persona»), ebbene l’Eccellenza Bortuzzi si staglia in tutta la sua imbecillità, alla quale qualcuno lassù ha dato la patente di nuocere governando. Anche il colonnello Vidusso, «piemontese ferrigno», lo considerava un coglione, e ne scriveva per metterlo su carta in un rapporto al superiore diretto, il tenente generale Avogadro di Casanova, di stanza a Palermo. L’esercito si difendeva dai funzionari dementi, e ne veniva tutelato. «Bortuzzi poteva murmuriarsi quanto voleva, il colonnello Vidusso aveva le spalle coperte»⁶. Anche nella circostanza è una questione di lingua, di lingue e dialetti. Il pagliaccesco Bortuzzi parlava come uno Stenterello.

Vidusso in piemontese stretto-ferrigno:

⁵ Questa citazione e le precedenti sono tratte da A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, (1995) 2019 (63^a edizione), in particolare dalle pp. 37-44 (*Chiamatemi Emanuele*).

⁶ Ivi, p. 83 (*Lei sa home la penso*).

Aveva quindi convocato il suo portaordini fidato. “Porta ’s mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?”. “Giüda fauss!” fece il portaordini, offeso dalla domanda del suo superiore: a tornare in serata con la risposta era certo di farcela⁷.

E non abbiamo finito. Il generale Casanova rispondeva: «Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y’ m racumandu, c’a vada a pieslu ’nt cùl»⁸.

Ma l’Italia come poteva stare in piedi in questa babele?

Vigàta è un luogo immaginario – non esiste lo spazio di quell’eden, né Vigàta né Montelusa stanno sulle carte geografiche – dalla naturale fascinazione paesaggistica, un eden fra il mare e la collina – non ci piove mai, c’è sempre il sole, la popolazione è pacifica, sì qualche delitto ma che sarà mai – e si porta appresso un codice immaginario, batte una propria moneta linguistica (ed espressiva). Da aggiungere che Vigàta, questo eden romanzesco, che il lettore vorrebbe abitare e non solo leggere, sembra godere di una extraterritorialità rispetto a una notevole altra parte della Sicilia. In paese, in quel paese, Cosa Nostra appare, quando appare, defilata delicata invisibile⁹.

Una discrezione criminale, un tatto, invero strani da comprendere, e si dica strano, almeno inizialmente per il lettore talmente avvezzo a una quota massiva di mafiosità sparsa tra letteratura giornalismo cinematografia da sentire come un vuoto, uno straniamento morale, ragionando su una specie di equivalenza morale, che un personaggio di conclamata radiosa onesta simpatia come Salvo non potrebbe che essere, anche per il mestiere che svolge, un militante Antimafia. Quel lettore, come si vede condizionato, con un ‘pregiudizio Sicilia’, si spingerebbe a ipotizzare: forse che Vigàta è babba, provincia babbea? «Ma quando mai», direbbe Montalbano.

Ho qui cercato di descrivere una perplessità che pure è circolata tra una parte di lettori, educati dalla stessa letteratura siciliana e dal suo nume Sciascia, che aveva in uggia la mafiologia, sostituita da una cognizione del contesto, comprensivo della mafia e di ogni sua futura evoluzione politico-criminale. Tuttavia c’è una cronaca di Camilleri che è sconvolgente e ci dice che così non è stato¹⁰. Il tutto da una radice siciliana, di un codice che si deve condividere, affinché si accenda l’attenzione, e sgorghi il felice esaudimento del racconto. Un punto linguistico essenziale, che la Sicilia riesce a esprimere con particolare efficacia (come il romanesco per il cinema di una volta, oggi abusato e sentito come logoro dialetto incomprensibilmente egemone)¹¹.

Parole raccontate, come sono quelle dei grandi affabulatori popolari. E non sorprenda se ci viene in mente Piero Chiara (1913-1986), anch’egli di paterni lombi siciliani (suo padre Eugenio era nato a Resuttano, un solitario borgo delle Madonie, da lui ribattezzato Roccalimata). Anch’egli arrivato tardi alla scrittura, discusso, marginalizzato, poi

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Si veda F. LA LICATA, “La mafia – che non c’è – nei romanzi di Camilleri”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016 (disponibile su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>), p. 13: «La mafia, intesa come totalizzante impero del male, in effetti non emerge nei racconti che vedono protagonista quel commissario Salvo Montalbano, sicilianissimo, ma davvero atipico perché lontano dallo stereotipo di uomo imbelles e rassegnato. Non emerge nel senso che il mafioso non è mai il protagonista delle storie. Tuttavia l’onorata società non è che non esista nelle trame: c’è ma non sta in primo piano per esplicita volontà dell’autore che dichiara apertamente di non voler contribuire al consolidamento del mito della mafia».

¹⁰ S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 32-35 (*La palma va a Nord*).

¹¹ Cfr. l’ampio studio di P. MANINCHEDDA, “La traduzione del mondo siciliano”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari 9 marzo 2004, Cagliari, Cuccu, 2004, pp. 57-64.

riconosciuto. Delizioso novellatore. Piero, che il padre obbligava ogni anno a un viaggio in Sicilia, a scopo istruzione, e che per affrontarlo si metteva alla cintura un revolver *Smith & Wesson*, voleva scordarla la Sicilia, farla finita coi ricordi, anche se all'isola aveva dedicato un libro, *Con la faccia per terra*, resoconto di un viaggio del 1961 e racconto sul padre, recentemente ristampato¹².

Un mondo che fu una *magaria*, ecco quello che Andrea Camilleri ha regalato ai suoi lettori e al suo pubblico, negli anni, tra i titoli Sellerio e le versioni televisive, che in nessun modo si potrebbero trascurare (dove il mio titolo, *Non solo letteratura*), per la loro fedeltà e per la specifica qualità del prodotto. Che abbondanza di raccolto per un lettore affamato di storie (e per la critica, con tutti i distinguo, fra comune lettore-lettrice, e il critico, affetto talora da una certa disappetenza, e viziato dagli sperimentalismi). Romanzi, racconti, saggi, articoli e *pamphlet* politici, copioni teatrali e televisivi, paratesti introduttivi, interviste, una autobiografia che, non finendo di sgorgare a ogni occasione, si è fatta quasi storia della Sicilia moderna, anche per la grazia comunicativa di questo siciliano tanto ben disposto e cordiale, contento anche di essere stato baciato da una (meritata) fortuna, di fronte ad altri autori, grandi voci dell'isola, che preferirono (Sciascia) un roccioso silenzio.

Camilleri collaudò anche un altro genere, la «muzziata», che nel dialetto siciliano significa «compera (o vendita) di cose dello stesso genere ma di tipo diverso». Tradotto anche in quel banco di pesce, in cui alla fine del mercato si vendeva merce pregiata e più umile a un prezzo intermedio. Certi discorsi camilleriani, la sua oralità, erano «muzziata», molto saporita del resto¹³.

Il metodo camilleriano prevede almeno una terna di modalità di intervento: la memoria, la ricostruzione storica, l'invenzione. E sono modalità che tendono alla cooperazione, spesso agiscono insieme, impastate anche da una felice oralità. Anche perché nell'invenzione entrano memoria e storia, e viceversa. La storia (si pensi a *Diario del '43*) presta al presente, e precisamente alla curiosità di Montalbano, al suo fiuto, sempre nuova materia di inchiesta. Il filo d'oro per tessere altra narrativa, mista abbondantemente di invenzione. È un congegno, una narrazione a ciclo continuo (una dinamica sotto questo aspetto pirandelliana, da cantiere a ciclo continuo ed esiti variabili), che si nutre e si attiva ogni volta di una facoltà eminente, quella di sapere sviluppare in racconto anche una sola frase, un rigo, una parola:

«Sono riuscito a portare qui e a nascondere quattro bombe a mano, di quelle piccole, rosse e nere che si chiamano Balilla. Duce, saprò servirmene!»; «10 ottobre. L'ho fatto. Sono vivo. È stato terribile, tremendo. Non pensavo che... Dio mi perdoni»¹⁴.

La poligrafia si traduce pertanto in una effusa storicità, più o meno rigorosa e vincolata, che è storia o più rigorosamente tale solo nello spazio letterariamente deputato al genere del romanzo storico (*Il re di Girgenti*, *La rivoluzione della luna*). Ma alita sempre il respiro storico della tenace testimonianza personale (e il vecchio, proustianamente un

¹² P. CHIARA, *Con la faccia per terra*, Prefazione di G. PAMPALONI, Milano, Oscar Mondadori, 2020. Libro che Sciascia aveva fortemente criticato, accusandolo di avere come giustiziato i ricordi. Nella introduzione ai Meridiani delle Opere di Chiara (ivi, 2007), il curatore Novelli scriveva che il fenomeno Camilleri era stato anticipato, e favorito, dal fenomeno Chiara. Lontanissimi i poli geografici di Vigàta e Luino, ma con un cordone siciliano che non deve essere stato privo di una qualche funzione.

¹³ S. PILIA, «Giocando con la mosca», in G. MARCI (ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 85-96.

¹⁴ A. CAMILLERI, *Un diario del '43*, Palermo, Sellerio, 2020 (versione e-book). Era apparso in *Un mese con Montalbano*, Mondadori, 1998, poi Sellerio, 2017.

gigante nel tempo, ha del tempo una memoria dilatata a storia), così vitale e carica di una genuina passione civile.

Tale slancio testimoniale, questa felicità memoriosa, assimilano il fascismo, in vari modi e sensi. Un romanzo come *La presa di Macallè* (2003), che ha suscitato polemiche, e per tanti motivi non ha goduto della rendita di popolarità di altri libri, si svolge al tempo della guerra d'Etiopia, e affonda al 1935, all'appiglio di un ricordo individuale dello scrittore, allora bambino, non già abissino, ma figlio dell'impero, e chiamato a celebrarlo nello Stadio Comunale del paese. Un restauro documentato di fascismo, fascismo vissuto come quella generazione immersa ed educata dal regime (il calcio nei 'coglioni', ricevuto da Alessandro Pavolini al Comunale di Firenze per alcune intemperanze del giovane littore, è da leggenda)¹⁵.

Fascismo meticolosamente rivisitato nei costumi e nelle istituzioni, nonché nella formazione del fanciullo (Michilino apprende l'*Inno del Balilla*, legge le riviste a fumetti «Topolino», «L'avventuroso», «L'audace», «Il Balilla»). *Cuore* di De Amicis si rivela, pur nella distanza astronomica dalla Torino sabauda, severissima forgiatrice di uomini per le sue guarnigioni, non solo militari, un formidabile 'sergente' letterario nell'addestramento ai doveri (il piccolo Marco legge il racconto *Dagli Appennini alle Ande*). È il mondo dei fascisti in azione agli occhi di un bambino (Michilino Sterlini, figlio del camerata Giugiù, ma anche figlio della Lupa, povero 'picciliddro')¹⁶.

Camilleri torna al romanzo puro. Un bambino guarda il mondo nei fascisti Anni Trenta e il mondo gli ruba l'infanzia. «Una priapata storica è, questo romanzo di Camilleri. Dal "furore" alla "cenere". A Vigàta»¹⁷.

In verità l'eredità da quella «adolescenza da sillabario», il martirio ideologico inflitto a un minore, risultava, quanto a esiti caratteriali, esistenziali, assai meno tragica che per l'autore di *Eros e Priapo*, che ne fu ferito in modalità più crude per il sistema nervoso. Un'altra forma di testimonianza passa anche attraverso la sorte politica tra fascismo e antifascismo occorsa alla memoria politica di Pirandello, a fronte del regime caduto, se così posso esprimermi, nella trappola del suo proprio e teorizzato sentimento del contrario (e va da sé non fu solo una adesione umoristica la sua, ma pirandelliana, sì, provocatoriamente pirandelliana).

Del fascismo Camilleri è stato, per la naturale ironia della rievocazione e la diffidenza ispiratagli dagli opportunismi italici, dagli eroi e resistenti della Venticinquesima ora, un osservatore lucido, naturalmente satirico sul passaggio di stato, sulle metamorfosi della transizione (alla Brancati, per intenderci). Anche l'investigazione di Montalbano si allarga alla storia, pesca qualche volta nella profondità del tempo storico (nel romanzo *Il cane di terracotta* e nei racconti *La sigla*, *La veggente*, *Being here*, *Un diario del '43*, *Meglio lo scuro*). Indagini sul filo della memoria (praticate anche da Carlo Lucarelli).

Vero è che una narrazione siffatta, così larga, e amplificata, ha pur dovuto giovare, oltre che delle tecniche e dei talenti, di un istinto di socialità. Una potente ed efficace estroversione atta a diffondere (e moltiplicare) gli effetti della scrittura e dello stile. La testa (e la memoria del cuore) gli ha fatto dire a un amico recente, pure lui siciliano illustre, il già citato Marcello Sorgi, figlio di Nino (penna leggendaria dell'«Ora» di Palermo), che sono esistiti dei lettori i quali, confezionando lettere e talora lettere anonime, hanno cercato più o meno innocentemente di entrare nel meccanismo dei racconti di Montalbano, di violarlo, magari facendo illazioni poco lusinghiere sul

¹⁵ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 46-47.

¹⁶ S. DEMONTIS, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 65-84.

¹⁷ Così scrive S. S. Nigro nella quarta di copertina che accompagna il romanzo (Palermo, Sellerio, 2003).

comportamento investigativo del commissario¹⁸. Tutto ciò è piuttosto impressionante, e potrebbe assomigliare a un delirio, ma accade al livello della lettura, se così possiamo esprimerci, posseduta dal demone della narrazione. Camilleri sapeva allora corrispondere, affinché i posseduti tornassero in sé. Sciamano benigno, innocente e senza invidia. Quando sentiamo, depositata in alcuni bei libri di dialogo, la sua voce, la avvertiamo nitida, ingenua, come ingenua e veridica è stata la sua senile soddisfazione per il grande successo riscosso¹⁹.

Si sentiva in retrospettiva un passato limpido, chiaro, non si dice senza drammi, ma privo di veleni, e torbidi risentimenti. In quel passato dello scrittore si era innestata, insieme a una vena di fantasia (Nonna Elvira, la nonna uccisa dalla bellezza nella Villa adrianea di Tivoli)²⁰, e un ceppo di stravaganze romanzesche (lo zio Alfredo Capizzi e la sua biblioteca, odeporica al vento degli oceani, melvilliana e conradiana, insieme alla opzione magica, a fronte della professione di medico), il gusto di buttarle fuori quelle fantasie, di narrarle quelle stravaganze, ché ogni storia narrata è una forma di straniamento offerta al proprio prossimo, se no tanto varrebbe starsene alla mera realtà, di tracciarle quelle avventure udite o sognate, come una sorgente che scaturisse dalla terra. A me Camilleri, per quella sua facilità naturale a costruire storie, piccole o grandi, solo aprendo bocca, mi è sempre sembrato un raddomante che ovunque battesse la verga acqua facesse uscire, un filo d'acqua rinfrescante. Una Sherazade maschio, ché sulla maschilità della sua penna, e della sua concezione delle storie²¹, dubbi non ve n'erano, che non temesse nessun califfo malvagio e raccontasse per sé, a ogni spuntare dell'alba.

E non era solo la volontà di vedersi pubblicato (solo Kafka poteva gustare fino in fondo il piacere di essere respinto da un editore): «Non per vanità personale, ma proprio sinceramente per poter raccontare la storia a qualcuno. Perché se tu sei un narratore la cosa la vuoi narrare, altrimenti ti scrivi “caro diario” e te lo metti nel cassetto»²².

Forse negli anni Cinquanta a fungere da diario furono i versi («erano poesie, a sfondo sociale, versi quasi parlati, come delle lunghe lasse»), anch'esse giunte a pubblicazione su riviste e collezioni editoriali («Mercurio», «Inventario» diretta da Luigi Berti, *Lo Specchio mondadoriano* in un'antologia di poeti giovani, curata da Ungaretti²³).

Una narrativa connotata da socialità che bene si coglie in Camilleri, nella sua narratività a effetto fisico (l'oralità), nel suo carattere spontaneamente comunicativo. Molto amato dal pubblico, e appena accarezzato dalla critica, una formula che può rendere la varietà di atteggiamenti nei confronti della sua arte.

E veniamo alla metafora della palma, della mobile palma, scelta da Sciascia per quella caratteristica di spostarsi. La palma mediterranea, la temperie siciliana, saliva decisamente al nord con Camilleri, simbolo di una Sicilia che, se pure non aveva cancellato da sé le stimmate del pirandellismo e della austera cultura critica e stilistica di

¹⁸ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 15-16 (*Il caso Camilleri*): «Cosa fai di queste lettere? Le conservi? Rispondi a tutte? Io le raccolgo tutte».

¹⁹ Ivi, pp. 16-17: «Io, lo devi credere dal profondo del cuore, non ho mai invidiato nessuno. Anzi, veramente ho gioito. Ti faccio un esempio: quando esplose il boom del “Nome della rosa” di Umberto Eco, cominciarono le traduzioni all'estero, non si parlava d'altro che di questo best-seller italiano. Io, che avevo lavorato come regista con Eco, ero felice per lui e anche per la nostra letteratura. Come uomo di teatro non ho mai provato invidia per Strehler o per Ronconi. Mai, in nessun momento della mia vita. Adesso sono ripagato» (*Il caso Camilleri*).

²⁰ Ivi, p. 35 (*Siciliani di scoglio e di mare aperto*).

²¹ L'educazione sentimentale passava anche attraverso la misurazione degli strumenti di eros: «Quando tu hai dieci anni, in Sicilia, cominci in cerchio, con tutti i ragazzi, a misurarti il pene; non c'è dubbio che questo è uno dei primi esercizi di quel pezzo di adolescenza che ti introduce nell'età adulta» (ivi, p. 17 [*Il caso Camilleri*]).

²² Ivi, p. 65 (*Come nasce uno scrittore*).

²³ Ivi, p. 64 (*Poesie, che poesie?*).

Sciascia, non apparteneva propriamente a nessuna di quelle, ma era una specie di sintesi giocosa di entrambe. Come fenomeno botanico eccezionale (la palma sulla banchina polare), eppure siglato da una unanimità dei consensi. Ogni volta che mi è capitato di leggere interviste e interventi suoi, ho constatato quanto fosse profonda e radicata in lui la conoscenza della cultura siciliana, soprattutto di quella che sfugge alla gran parte della comunità dei lettori, conoscenza in termini di riviste, scrittori, intellettuali. Non solo, ma come la Sicilia, l'essere siciliano, l'appartenenza quindi, sviluppassero in lui la coscienza di essere potenzialmente a rischio di una deità primitiva, di una misteriosa e comunque non tutta dominabile potenza. E questo stato potesse, del tutto irrazionalmente, spaventarlo: «Mah, dev'essere qualcosa di ancestrale, va a sapere»²⁴.

Anche l'amicizia in Sicilia, fatta di diffidenza e di silenzi, è un'arte difficile. Ma anche un'arte prossima all'amore. Nel senso che oggi potrebbe anche non essere compreso che l'amicizia fra siciliani, quando si decida e si voglia che amicizia sia, è qualcosa di forte, di assoluto (non il facoltativo, il quasi frivolo valore transeunte, come era propenso a giudicare Proust nel bilancio della *Recherche*). Gli amici siciliani si parlano con parole che sono d'amore, o per lo meno simili a quella potenza. A ben guardare la donna, il corpo mistico della femmina, che pure abitualmente abita la loro mente (e il sensorio), è pur sempre lontana. Sono i maschi a essere vicini, anche quando celebrino compunti il loro amore muliebre. Quando l'amicizia si rompe – l'esempio nel dialogo con Sorgi era quella antica ed emblematica tra Federico II di Svevia e Pier delle Vigne – allora non la si rimedia più, perché i cocci non possono resistere alle passioni che la alimentavano. Il nemico può tradire, è il mestier suo, ma l'amico, se lo fa, si dannava per sempre. Arte complessa, arte difficile. In Sicilia tutto lo è²⁵.

Amato, il commissario Montalbano. Buon sangue di sbirro. L'umanissimo, e anche vitalissimo, Salvo. Sulla pagina e sul video. Rassegna stampa su siti web (Camilleri Fans Club, www.vigata.org). Censite centododici opere del Maestro, nell'attesa di tre opere postume. La collana *Quaderni camilleriani*, avviata nel 2016 da Giuseppe Marci per studi e bibliografie. Gli italiani amano i commissari purché virtuali. E hanno amato il suo artefice. In Montalbano è andato a depositarsi un ingente patrimonio, da varia provenienza, di gialli, polizieschi, gialli tendenti al *noir*, un genere internazionale molto popolare²⁶. Un nesso lega il nostro commissario, anzi un omaggio vero e proprio allo scrittore di Barcellona, Manuel Vázquez Montalbán, il padre del detective Pepe Carvalho, più un investigatore privato che un poliziotto, con il quale Camilleri dichiarava di avere contratto debiti di letteratura, di tecnica letteraria – al tempo de *Il birraio di Preston* –, un debito su tutti, quello di scrivere gialli ma con vasti, grandi contesti. Una lezione che veniva anche da Gadda e da Sciascia. Gialli di grandi contesti e di altrettanto vasti pasticci. Solo così il giallo, come contenitore problematico, riusciva a emanciparsi dalle servitù di genere. È stato osservato che il *metteur en scene*, Alberto Sironi (1940-2019), «aveva creato un linguaggio filmico che era una citazione più letteraria che cinematografica, più metaforica che realista»²⁷. Intorno a Montalbano, che non è solo, anche se libero e indipendente da qualsivoglia legame, un uomo compiuto in sé, c'è un coro, un paese, una comunità.

Un bel libro di Saverio Lodato, ricco di fatti e di aneddoti, affrescato di colori d'ambiente, ci consente di penetrare nella sua vita, altrettanto lunga e ricca, *La linea della palma*.

²⁴ Ivi, pp. 18-20 (*Il caso Camilleri*).

²⁵ Ivi, p. 23 (*La sicità*).

²⁶ Cfr. J. DOUTHWAITE, "Montalbano - Type and prototype of the detective", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 11-56.

²⁷ T. RIZZO, "L'ultimo Montalbano", su «Il Foglio», 28-29 marzo 2020.

Andrea Camilleri è uno degli ultimi siciliani illustri della sua generazione. Leonardo Sciascia e Gesualdo Bufalino, suoi amici e colleghi in anni lontani, non ci sono più, Vincenzo Consolo continua scrivere, a produrre idee, ad abitare letterariamente la sua Sicilia, pur dimorando fisicamente a Milano, ma è sempre stato il più giovane fra quei siciliani illustri. Conosciamo tutti lo scrittore Andrea Camilleri. Non conosciamo, o almeno conosciamo molto poco, l'uomo²⁸.

La nazione lo ha pianto nel giorno della sua morte (17 luglio 2019). Mi ritorna in mente allora, per quel sincero e diffuso cordoglio, il tempo dei grandi poeti che erano anche poeti popolari, nel giorno della loro dipartita, i Carducci, i Pascoli, non il D'Annunzio, che si era ormai superbamente inumato da sé nella sua tomba sul lago. Sì che c'era una sua epica nazional-popolare in Camilleri. Era lo scrittore, al modo in cui Fausto Coppi sarebbe stato lo sportivo, l'airone delle vette alpine. Sophia Loren, la bella procace italiana. Umberto Eco, lo scrittore sapiente. Tra Camilleri ed Eco, senza voler fare confronti, entrambi bestselleristi di lungo corso, c'erano differenze sul piano del loro porsi alla lettura delle masse. Eco si mostrava come l'accademico che aveva letto tutti i libri, e scriveva sempre da una cattedra universitaria, da una fioritura bibliografica, come Nero Wolfe in mezzo alle sue orchidee, tra gli scaffali di una biblioteca. Camilleri poteva fare tranquillamente a meno di tutta quella scenografia prosopografica. E risultava anche più simpatico e rassicurante. E tuttavia il professore e il tecnico dello spettacolo televisivo avevano in comune l'arte di mischiare l'alto e il basso, dosaggio essenziale per conseguire una cultura che non si tradisca come tale ma che sia vincente sul piano della comunicazione. Quanto ai libri, non saprei dosare quantificando le rispettive referenze bibliografiche, insomma i libri letti, ma sono sicuro che quanto a conoscenza di spettacoli, arti teatrali, varie e circensi, intrecci, romanzerie, Camilleri fosse anch'egli un onnisciente. Una icona pop. E la grande vecchiaia, che progressivamente lo colse (in pratica ce lo ricordiamo solo da vecchio), fu, con quella voce roca di fumo, e poi alla fine con la cecità di un Omero agrigentino, un sicuro valore aggiunto. Icona pop. Lo dico con tutto il rispetto e la considerazione del caso, riflettendo sul fatto che per diventare tale, occorre che si attivi un processo iconico, una simbolizzazione di massa, il che equivale a un gigantesco soprassalto della fama²⁹.

Insomma, non solo la letteratura. Non solo la scrittura. La quale per sua natura non muove (sommueve queste onde di celebrità). Da sole, letteratura e scrittura, non hanno la propulsione per mettere in orbita i personaggi. Nel cielo delle *star*, intendo. E alla loro morte né Proust né Kafka né altre grandezze assolute innescarono una qualche commozione. Non è la grandezza assoluta, il genio smisurato, che conquista la cima della popolarità, di una amorosa condivisa popolarità, né voglio parlare solo banalmente di successo, ma un mix di qualità, di virtù, peculiarità anche di superficie, forza comica e temprata popolare, dove i valori assoluti si relativizzano e si espandono, vanno come un mare a bagnare vastissimi litorali di terra (e di umanità). E tuttavia quella (sussiegosa) carezza della critica, io credo che si sia abbastanza presto convertita in attenzione. In un inquieto stimolo a riflettere. Un'attenzione, se non sempre partecipe, certo rispettosa, dico di più, ammirata verso la poliedricità sperimentale di questo eccelso novellatore. E anche tecnico, prima ancora che artista, non per deprezzarlo. Uno straordinario narratore. Per iscritto, o seguendo le vie imperscrutabili dell'oralità, i suoi racconti hanno pervaso buona parte della penisola e delle sue genti.

²⁸ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 13 (*La palma va a Nord*).

²⁹ Per una riflessione sulle ragioni che stanno alla base della popolarità e del successo di Camilleri rimandiamo a G. CAPECCHI, "Tutti i numeri di Camilleri", in M. PISTELLI, N. CACCIAGLIA (a cura di), *Perugia in giallo 2007. Indagine sul poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 93-103.

Devo anche premettere (ma dovevo dirlo prima) che fino agli ultimi tempi non ero stato un lettore particolarmente assiduo di Camilleri. Come tanti italiani lo conoscevo, lo ammiravo, gli abbiamo voluto bene un po' come a un nonno saggio, ma sempre vitalissimo e anticonformista, della Nazione italiana. Era un uomo dalla mente lucida, e sempre sveglia. E non era un 'piacione', sapeva anche dispiacere (nelle scelte politiche). Anche a fronte di interlocutori qualche volta banali, spesso proni – si sa la fama, il successo possono essere disarmanti e i nostri cronisti adorano feticisticamente il successo, vogliono blandirlo, compiacerlo, anche amministrarlo, esserne complici e mettersi accanto a esso come Zelig – ebbene anche con tali interlocutori ossequiosi Camilleri banalità non ne diceva. Ne dedussi che fosse immune da quella deriva a dire – mi si passi il termine poco meno che tecnico e coerentemente contestuale – 'minchiate'. Sapeva invero come pochi fare emergere dal discorso generale le innumerevoli minchiate che lo popolano, come i pesci il mare. Era un impareggiabile osservatore flaubertiano della stupidità umana, flaubertiano ma mai acido né troppo nevroticamente dolente. Ed era un uomo di sinistra ma, per restare in ambito flaubertiano, non somigliava a Homais.

Sono stato e continuo a essere anche un telespettatore, e credo che sia importante che il lettore lo sia stato, e continui a esserlo. Ho partecipato al 'fenomeno Camilleri', un fenomeno di cultura popolare, raro, in ogni tempo nella letteratura italiana e nella cultura. Qui ricordo una specie di lezione, disinvolta e argutissima, non professorale ma armata di una speciale competenza, fatta nel nostro dipartimento fiorentino, aula magna di Piazza Savonarola (primi anni Duemila), sulla sua storia di narratore e regista televisivo, in cui ebbe a ricordare più volte, con particolare enfasi, Ruggero Jacobbi (1920-1981), critico delle avanguardie, a me noto soprattutto come critico e in un certo senso riscopritore e valorizzatore del Pratolini romanziere storico³⁰.

Jacobbi era stato importante anche per Camilleri, lettore e facitore di tutte le trame. *Un filo di fumo* (1980) ebbe fortuna perché il suo autore lo aveva destinato a Jacobbi, il quale aveva già recensito con favore *Il corso delle cose* (1978). Un giallo di mafia a Vigàta, anzi in una Porto Empedocle, ancora riconoscibile come tale, porto e Scala dei Turchi, prima che in *Un filo di fumo* subisse la metamorfosi mitica nel *topos* di Vigàta. Il corso delle cose è sinuoso, da una frase del filosofo francese Merleau-Ponty, una non linearità che era ben compatibile con la realtà siciliana (e forse non solo), e con la Sicilia nei suoi scrittori (Capuana, Pirandello, Brancati, Sciascia). I moventi umani elementari ma oscuri, le cerimonialità allusive a un'altra seconda natura, un superamento dei parametri della logica comune (Jacobbi)³¹.

Un altro grande lettore, e critico, agli inizi della carriera, fu Niccolò Gallo, consulente editoriale della Mondadori, il quale da par suo aveva cominciato a visionare, ad aggiustare, a dispensare i suoi consigli, e poi, all'improvviso, era morto (4 settembre 1971)³². Gallo, un *editor*, se ve ne è stato uno. Un Max Perkins italiano.

Un *Genius* pago del suo retroscena. «Mi dicevo egoisticamente: se Nicolò campava, il libro usciva»³³.

In quella circostanza accademica ma che accademica non fu, per la capacità di Camilleri di irradiare intorno a sé un consenso gioioso e un interesse fresco e genuino anche per la narratologia, notoriamente scienza morta in mano ai soli studiosi, ricordo di avere colto e ammirato la ricchezza dei riferimenti culturali e mediatici. Le piattaforme su cui era in grado di muoversi come su un *tapis roulant* erano praticamente tutte quelle

³⁰ Si veda il volume E. PANCANI (a cura di), *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, Firenze University Press, 2007.

³¹ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 63 (*Come nasce uno scrittore*).

³² Ivi, p. 62 (*Come nasce uno scrittore*).

³³ Ivi, p. 65 (*Come nasce uno scrittore*).

esistenti nell'arco di potenzialità espressive che vanno dalla stampa di Gutenberg ai medium del cinema e della televisione, passando dalla lunga e davvero formativa esperienza teatrale. Camilleri sapeva suonare molti strumenti. Era un virtuoso della tastiera del racconto – e del resto bastava che aprisse bocca –, qualsivoglia tastiera avrebbe saputo armonizzarla, trarne il suono, individuale e comunitario, della narrazione. Bastava che aprisse bocca perché ne uscisse, come da una sorgente, il fiume del racconto (quella volta in forma di lezione, alla quale era avvezzo dai tempi dell'Accademia d'Arte Drammatica).

Sapeva come entrare nel racconto, come chi avesse maturato domestichezza con le formule, e sapesse ironicamente addomesticarle: «Era una notte che faceva spavento, veramente scantusa»³⁴.

Era una notte dumasiana, buia e tempestosa, e che notte se no.

Scantusu, tempestoso, quasi da far paura, era anche il Pirandello drammaturgo e vicino di casa, mezzo parente (la nonna paterna, Caterina Morello, era cugina di Luigi) – i ricordi risalgono alla metà degli anni Trenta – ed esserci nato a due passi dal Caos era già di per sé un affar serio, e forse una questione di destino. Come Racalmuto, con Sciascia. Assediato da personalità geniali, esigenti, scomode, cerebrali. Forse vale la pena rammentare, mentre scriviamo nella drammatica contingenza virale, che Pirandello nacque durante un'epidemia (il 1867), dalla madre Caterina sottratto al colera che insidiava Porto Empedocle, nacque scosso (e settimino). Non parliamo poi degli scotimenti e terrori che al nascituro e adolescente Luigi vennero in copia dall'iracondia del padre suo Stefano. Donde la credenza nel figlio cambiato (in fasce da «li donni», le streghe neonatologhe, e quanta arte pirandelliana uscirà da quella culla, come da un vaso di Pandora, dalla novella *Il figlio cambiato* fino al primo atto de *I giganti della montagna*).

Quanto alla nascita in fuga dal morbo, nessuna ipotesi ci autorizza a pensare a concepimenti traumatici in questi mesi di futuri drammaturghi. A Pirandello, che fu oggetto di storie e di una florida aneddotica (il Pirandello fascista per i federali in orbace, e antifascista per i prefetti democratici), oltre che di messe in scena teatrali, dedicò la *Biografia del figlio cambiato*, e l'antologia *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, edite rispettivamente nel 2000 e nel 2007 (Rizzoli). Pirandello gli era prossimo – i nonni materni Fragapane erano stati coinvolti in un episodio della biografia della futura moglie di Luigi, Antonietta Portolano. Ma, questione di carattere e di una certa sua autonomia nella formazione, Pirandello non lo sovrastava schiacciandolo con le sue ossessioni (la morte, il sesso, spesso fusi nello stesso ansimare e penare dei corpi, macabro anche l'amore). Era un pirandellismo non esasperato, laicizzato, riportato a norma di vita vissuta. Pirandello era stato integralmente, fisiologicamente assimilato, ma come se un vaccino ne avesse tenuto sotto controllo taluni preoccupanti effetti collaterali (sul carattere, per non dire di certo replicato e non più sopportabile manierismo).

Ogni stranezza, ogni enigma della realtà, ogni parte oscura dell'essere e del vivere, anche le contraddizioni dello stare al mondo, erano cose di Pirandello ormai. Al suo sacrale prestigio teatrale riconducibili (come in un proverbio). Camilleri aveva dalla sua una solida cultura letteraria, in cui il pirandellismo era stata una componente, una dose, non il piatto unico per una ossessiva monofagia. Aveva letto i romanzi capitali (l'Ottocento in blocco). E scriveva più in chiave ottocentesca, in una temperatura ottocentesca, come navigando nella corrente del golfo emanata dal secolo dei romanzieri, sapendo che l'estremismo novecentesco era stato nemico del romanzo, o per lo meno della sua compiutezza strutturale, della sua storicità (travasandosi poi nella teatralità stecchita ma a suo modo popolare, perché in fondo compresa, di Beckett).

³⁴ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 9.

Nulla del teatro antico e moderno, italiano ed europeo, gli era ignoto. Confessò di avere scritto una sola commedia, *Giudizio a mezzanotte*, prima e ultima, anno 1948, premiata da Silvio d'Amico e Guido Salvini (Firenze, Palazzo Vecchio, primo incontro con Niccolò Gallo, il lettore, l'editor, il levatore). Affermava altresì, nonostante la dimestichezza con testi teatrali, allievo a Roma del maestro Orazio Costa, di non sapere scrivere per il teatro, ma il teatro seppe farlo e dirigerlo³⁵.

La sua prima regia teatrale risaliva al 1953. Favorita dall'amico Calendoli, e tratta da un'opera di Raul Maria De Angelis, era stata promossa dalla recensione pressoché taumaturgica di Silvio d'Amico³⁶. Aveva lavorato quattordici anni presso l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Sandro d'Amico, redattore per il teatro italiano contemporaneo, esperto anche di quello francese e addetto alla stesura e verifica della bibliografia cinematografica. Una vera e propria erudizione nutrita dalla collaborazione alla rivista teatrale «Scenario», diretta da uno dei tanti personaggi geniali e bizzarri incontrati nella sua vita, il siciliano Giovanni Calendoli (fascista di un qualche rilievo, docente a Padova di storia del teatro). Accresciuta fattivamente nel mestiere e dal mestiere, che era cominciato con una borsa di studio (30 mila lire), vinta per l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Conoscenze testuali, e teoria, ma anche una prassi altrettanto importante e decisiva. La professione di regista radiofonico e televisivo lo aveva reso pragmatico e felice utilizzatore di tutte o quasi le tecniche del racconto umano. Era capace di mimare le scene, indicare l'esatta posizione di persone e di arredi, le voci degli interpreti, nell'interno di una messa in scena, perché regista degli accadimenti da rappresentare. Si tenga conto di questa sua alta e (per uno scrittore) rara professionalità. Uno scrittore non solo di penna, fornito di una strumentazione più articolata. Della pratica, della manualità teatrale, dell'uso della didascalia. Un artigianato ben studiato, ben fatto, prima che fosse arte, e arte in quanto artigianato.

Chi scriveva non sceneggiava soltanto ma operava in regia. Aveva davanti a sé il quadro del racconto dalla scrittura alla fattualità della confezione. «È vero, io ho fatto molte cose e sicuramente il regista è il mestiere che ho fatto di più»³⁷.

Aggiungiamo la definizione che ne diede Giorgio Prosperi, quella di regista studioso (di Pirandello, *in primis*, e l'avanguardia storico-rivoluzionaria di Majakovskij, che significava anche comunismo e sua delusione).

Il fatto che nell'opera vastissima di questo poligrafo, rivelatosi scrittore per certi aspetti straordinario per come ha saputo interpretare e far propria una corallità di racconto – un'opinione pubblica di epici pettegolezzi –, sia emersa la storia poliziesca del commissario più noto ormai in Italia, noto e amato, il commissario Salvo Montalbano, con le fattezze che si sono poi telegenicamente imposte di Luca Zingaretti (Roma, 1961), una fisionomia – una identità fantasmatica – cui lo scrittore non aveva pensato, poi accettandola di buon grado, denotava che il concepimento della figura in assoluto dominante l'immaginario dei lettori/spettatori era stato elaborato e portato a compimento con duplice strumentazione: la scrittura ma non solo. Ormai è evidente che Montalbano è un personaggio video-scritto.

Ho letto da qualche parte che Balzac è stato all'origine delle serie televisive, e c'è molto di vero in questa linea ereditaria, se non si enfatizzano invalicabili confini fra il leggere (mentale) e il vedere, figlio di altri sensi, e non minori. Per quanto l'*homo videns* (lo spettatore) sia considerato meno evoluto intellettualmente rispetto all'*homo* che media e interpreta nella sua mente un codice tipografico, sviluppandone immagini e fantasie. La creatura di carta e la creatura-video. Il personaggio Montalbano, la sua umanità e lealtà,

³⁵ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 42 (*Siciliani di scoglio o di mare aperto*).

³⁶ Ivi, pp. 53-54.

³⁷ Ivi, p. 62 (*Come nasce uno scrittore*).

i tic, il linguaggio, i silenzi, le sfuriate, la sagacia con cui governa il piccolo regno dei collaboratori e subordinati, l'intelligenza con cui sa ascoltare il più intelligente di tutti (Fazio, Giuseppe, sempre assorto, concentrato – tranne che per un fugace innamoramento – con uno sguardo che guarda dove altri non fanno o non possono guardare³⁸; non certo il suo secondo e assai poco vicario Mimì Augello, femminiere incontenente³⁹; Agatino Catarella, l'angelo del commissariato, è l'adoratore del corpo del re, un re taumaturgo)⁴⁰. Da tenere in considerazione l'attaccamento alla funzione che svolge, l'etico spirito di servizio: dopo Genova e la Scuola Diaz, vergogna della Polizia italiana, e sua pagina nera, come testimoniato dal romanzo, settimo della serie, *Il giro di boa* (Sellerio, 2003), Salvo voleva dimettersi.

Un poliziotto immaginario, non esistente in natura, cercò di salvare l'onore del corpo, operazione generosa ma insufficiente sul piano storico.

Ad assaltare quella scuola, la Diaz, e a fabbricare prove false non è stato qualche agente ignorante e violento, c'erano questori e vicequestori, capi della mobile e compagnia bella.

Questo sembra il contatto, a più intensa tensione, tra l'immaginaria polizia di uno scrittore sinceramente democratico, e una quota parte della polizia reale nell'Italia del luglio 2001. Va detto anche che Mimì Augello ha un ruolo importante nel fare recedere il suo superiore dalle dimissioni. Come si vede, la costruzione di quel personaggio è venuta al mondo nella consapevolezza di questo mondo. Con un doppio accudimento e tecnica di allevamento. Insieme alla scrittura d'autore, la sceneggiatura (che era anche dell'autore, insieme allo staff della produzione), e la regia, quindi l'interpretazione degli attori e il loro fissaggio in stereotipi.

Montalbano è sempre riconoscibile a occhio nudo, senza visori né occhiali interpretativi, e con lui tutti gli altri. Lo spettatore, desideroso di una confortevole immutabilità, è garantito. Che non ci saranno sorprese. Posso dirlo? L'unico movimento imposto a tanta naturalezza di edenico paesaggio interamente maschile (eterosessuale, ma maschile, teneramente virile, prettamente siciliano, il maschio essenzialmente desiderante) è la presenza dell'amante femmina che viene da lontano, Livia, la donna del Nord (Genova), troppo emancipata, parlante in un'altra lingua, e anche un po' troppo dialettica, vorrei dire sessualmente sindacalizzata, per quel suo amore mediterraneo, e strana anche agli occhi del mondo che gli gira intorno. La quota rosa restava fuori del coro di Vigàta.

Chiunque avrà notato che, ove si manifesti la donna-compagna, la donna nel privato dell'esistenza, la quale ambirebbe ad avere per sé l'uomo Montalbano, è come si verificasse un rallentamento dell'azione, si osservasse una pausa, un intoppo, una crepa nel ritmo della storia. Lasciamo stare che il personaggio femminile si rivela petulante, polemico, non (sempre) capisce, non condivide il codice. Essa è progressista, e si sa fin da Flaubert che quel tipo di personaggio è il più parodiabile.

³⁸ G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 88: «Giuseppe Fazio: ispettore (dominato dal “complesso dell'anagrafe”), “sbirro vero” dotato di fiuto, intuito, molto protettivo nei confronti di Montalbano, tollera meglio di Augello i cambi di umore del commissario e rispetta i tempi di elaborazione delle sue ipotesi investigative. Al contrario di Augello, le sue iniziative investigative sono sempre logiche e complete» (*La squadra di Montalbano*).

³⁹ Ivi, pp. 87-88. «Prendi il rapporto tra Montalbano e Augello, il suo vice. In realtà è un rapporto di profonda amicizia. Lui sa che è pronto a gettarsi nel fuoco per Augello e viceversa. *Però Augello gli vuole fregare il posto*. Ma non è detto. È tutto così scoperto che Montalbano può tranquillamente continuare a ritenere Augello un amico proprio perché lo considera incapace di fottergli il posto» (*La testa ci fa dire*, cit., p. 29).

⁴⁰ G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri*, cit., pp. 88-90.

Sta di fatto che non si crea quella perfetta simbiosi poliziesco-maritale, di Maigret con la signora Maigret. Un miracolo di Simenon, e forse un suo sogno, quella felice pacificante armonia, di indemoniato poligamo. Nelle storie di Montalbano non c'è alcun bisogno della signora Montalbano, che infatti tale non è, perché non ci fu matrimonio. Ci fu fidanzamento (congiunti stabili, oggi la domanda sarebbe d'obbligo), ma essa non fu impalmata con sacramento. Molto più fasciose (e minacciose) sono le donne che entrano nelle storie, ragazze e maritate e adulate e vedove, *fimmine* di una procacità esplosiva, da far urlare alla luna non solo l'Augello incontenente.

Una siffatta difficoltà di inserimento viene documentata dalle attrici che si sono succedute nell'interpretazione del ruolo: Katharina Bohm, Lina Pened e Sonia Bergamasco, attualmente in carica come *first lady* dell'isola letteraria di Vigàta⁴¹. La varietà delle compagne è consentita. Il loro giro di valzer. Nessuna è stereotipicamente dominante. Nessuna memorabile. Ma proviamoci a mutare qualcosa sulla scacchiera in cui si muovono le pedine maschili.

Un culto di massa. E qui cerchiamo di fissare le date di quel culto. Una storia televisiva, la quale risale ormai all'altro secolo (1999). Su Raidue, il 6 e il 13 maggio, andarono in onda i primi due episodi, *Il ladro di merendine* e *La voce del violino*. In successione *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta* (2000); *La gita a Tindari* e *Tocco d'artista* (2001). E così via proseguendo, a coppie di episodi o a quaterne, nel 2002, 2005, 2006, 2008, 2011, 2013, 2016, 2017, 2018. I due nuovi episodi, *Salvo amato*, *Livia mia* e *La rete di proiezione* sono stati trasmessi il 9 e il 16 marzo 2020. Per non contare le repliche. Un altro fenomeno, tra il narrativo e il televisivo puro, si attivò per una specie di partenogenesi, quello che Aldo Grasso ha chiamato *spin-off*, le derivate dall'originale: *Il giovane Montalbano*, interpretato da Michele Riondino (dal 2012 al 2015). Produzione è la Palomar di Carlo Degli Esposti⁴². A conferma di questa popolarità, una vera e propria adozione di massa, basti dire che nel tempo gramo della quarantena nazionale da virus, in questo congelato non tempo, quando gli italiani sono stati segregati nelle proprie case senza potere uscire, la programmazione Rai ha richiamato in servizio (da lunedì 20 marzo 2020) il Camilleri già trasmesso, il suo usato più sicuro, a cominciare da *L'altro capo del filo*⁴³.

Fu chiara fin da subito la simpatia del personaggio – un uomo non bello ma molto piacente, di terra e di mare, una scolpita rasatura, virile senza dismisure maschiliste, scarno ma sensibile, passione e *self control* – sostanzialmente corretto – nonostante certi subito sedati ribellismi nei confronti dei superiori gerarchici (alcuni arroganti, altri stupidi). Con un fidato canale di comunicazione mediatica. Poi il suo appetito, anch'esso piacevole, che molto ricorda Maigret (e il Maigret di Gino Cervi), il vino al posto della birra, e solari osterie al posto dei *bistrot* parigini. Quando si siede al tavolo della trattoria, che è una costola di casa sua, lo spettatore mangia con lui. Un *De gustibus* il suo veramente contagioso.

Come la fantasia culinaria. «Amava il cibo e quelli che lo amavano quanto lui, tanto da scriverne in continuazione e da trasmetterne la passione ai suoi personaggi, trasformandoli in apostoli del suo epicureismo pacioso»⁴⁴.

Non è solo per lui, negli affanni della giornata, un appagamento del palato, è anche un momento di pace, di silenzio ascetico (a tavola non si parla), di selezionata, amorosa

⁴¹ Ivi, pp. 90-91 (*Livia*).

⁴² A. GRASSO, *Storia critica della televisione italiana, II 1980-1999*, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 1037-1038.

⁴³ Id., "Le critiche a Montalbano e la forza suadente della ripetizione", su «Corriere della Sera», 1 aprile 2020.

⁴⁴ M. NIOLA, *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019.

fraterna convivialità (con una delle sue donne, o con Mimì e Fazio). Il cibo, il buon nutrimento, è anche come per il Vázquez Montalbán, una filosofia morale, di vita.

Fra le ricette, protocolli di quella filosofia, nella cucina siciliana, la pasta *'ncasciata* (un piatto degli dei), la pasta alle triglie, le triglie allo scoglio, le carni di polpo, la pasta alla Norma, gli ormai iconici arancini di Adelina. Dessert, granita e cannoli, su cui vigeva un contenzioso con il dottor Pasquano (cannoli e autopsie). Salvo adora il cibo, suo o della trattoria Calogero, o dell'Adelina, la santa donna madre di un ladro patentato e patrona della casa del commissario, che equivale un press'a poco alla figura di Celeste Albaret nell'universo proustiano. Sono i suoi punti di riferimento, lo amano, lo viziano. Che bisogno c'è di una donna?

Ma come gusta i cibi Montalbano, come se li ricanta nel palato, e prima ancora di portarle alla bocca, come contempla nelle triglie crude il sapore e lo sposalizio col mare, nessuno lo ha mai fatto, anche in una televisione come la nostra appaltata ai cuochi, ivi divenuti pensatori ed egemoni. Molti di loro, più che cuochi, metacuochi, filosofi dei fornelli, che se la tirano assai più di quei pochi intellettuali clandestini e paranoici che enumera il nostro sventurato paese. Donde l'empatia del Salvo-salvatore, il Salvo Sother, crescente con le folle che si calcolarono a milioni (oltre i dieci milioni di spettatori, anche se in crescendo d'offerta e nella progressiva cristallizzazione mitologica). Un commissario risolutore di casi spinosi, difficili, contorti, sempre più intorcigliati (di recente l'artificio dei casi, e mi riferisco ai trattamenti televisivi, è risultato palese).

La serie, visto l'esito, nel 2002 approdò alla prima rete, la cosiddetta Ammiraglia, da allora ufficialmente camilleriana, con il rimbalzo editoriale della Sellerio, anche in occasioni di alcune esternazioni dello scrittore, mediate da mitici sacristi dell'informazione-formazione italiane, che sono il da poco pensionato Vincenzo Mollica e il sempre più prestigioso, nonché catodicamente ubiquo, Fabio Fazio (citato recentemente anche da papa Bergoglio come un maestro di pensiero da additare ai popoli sofferenti nell'attuale congiuntura dell'Occidente, l'occidentale tramonto da virus. In altri tempi questa audace consacrazione avrebbe provocato uno scisma).

Il 23 marzo 2020, a farci compagnia nella segregazione domiciliare dell'epidemia, è stato il film televisivo, tratto dal romanzo *La concessione del telefono*, facente parte, con *La mossa del cavallo* e *La stagione della caccia*, della trilogia *C'era una volta Vigàta*, regia di Roan Johnson, interpretato da Fabrizio Bentivoglio e Andrea Vassallo. La storia, la tragedia anche comica di un uomo ridicolo, Filippo Genuardi, commerciante di legnami, ci riporta all'Ottocento, un secolo amato dallo scrittore – Sicilia 1891 – coperto, oscurato dalla schiacciante contemporaneità di Montalbano. Lo spettacolo televisivo, fedele al romanzo, presentato dallo stesso Camilleri, che sembrò essere lieto del ritorno del passato storico (e di sé stesso come romanziere storico) ha l'andamento di un'opera buffa, accentuata dall'accompagnamento musicale nella versione filmica, con qualche punta di trasgressività in materia di desideri carnali, espressi anche dalle donne portatrici sane di una libido galoppante. Quella linea, così ardentemente voluta dal protagonista, mettendo in mezzo anche la mafia (un Don Lollò, anche per merito di Bentivoglio, di squisita fattura cerimoniale), veicola infatti caldi, caldissimi sensi. E il personaggio di Pippo Genuardi, preso com'è dal demone meridiano di *fimmine*, è un Paolo il caldo senza dramma, o solo in chiave farsesca. Un priapismo meno dolente. Il prefetto di Montelusa, Marascianno, è l'altra figura comica (un pezzo di bravura di Corrado Guzzanti). Un autentico idiota, ma idiota nocivo, repressore psicopatico, che si esprime governando con i numeri del lotto (La smorfia napoletana), onusto di corna maritali che l'hanno reso psicologicamente ma politicamente pericolosissimo, fissato su anarchici e socialisti, un servitore dello Stato, come si dice in questi casi, e che l'amministrazione centrale del nuovo Stato

promuove, inviandolo a Palermo a coordinare tutte le prefetture dell'isola. Un riso amaro⁴⁵.

Quell'enorme successo ha in parte – e comprensibilmente – rimosso una vasta regione non periferica e neppure laterale ma sicuramente sommersa del vasto continente camilleriano. Il romanzo storico, territorio che appare subito straniato rispetto all'eden di Vigàta. Terra straniera almeno fino a quando le tecniche del levatore dal passato profondo, quindi fuori dalla visuale e dalla sensibilità della propria memoria, non ne avranno almeno recuperato una parte. Alla cadenza del romanzo storico, alla sua forte cifra dialettale, alla sua distanza sociale (in fatto di usi e costumi, di condizioni di vita), il lettore si abitua a passi tardi e lenti. Sì che quando si approda a quel continente, diciamo subito di non facile e corriva esplorabilità, mutano le abitudini del lettore, di quello per così dire commissariato o sedotto da Montalbano.

Narratore per istinto, narratore per natura, padrone delle tecniche della narrazione, espertissimo di ogni forma di teatralizzazione dell'umano, come romanziere storico Camilleri diviene anche un filologo della ricostruzione. Modello, il Pirandello de *I vecchi e i giovani*, ma non solo. Sicché un lettore di Camilleri, un lettore del poliziesco, del giallo, della forma del giallo appresa alla scuola di Sciascia, che lo invitò a impiegare questa struttura – la struttura del giallo – perché genere letterario più regolamentato, legato a precisi protocolli, e quindi utile probabilmente a formarlo, a disciplinare cioè uno scrittore tanto vitalmente sorgivo e divagante, uno spontaneo affabulatore, illimitato, se non fosse intervenuta la coazione di strutture e paradigmi. Come al poeta la metrica, al narratore il congegno di una precisa e coadiuvante struttura. Quella fu la strada per trovare una sua forma compiuta, altamente riconoscibile. Montalbano, con il quale Camilleri mostrava disputando di avere un rapporto dialettico, non serenissimo. Non condividendo ogni suo tratto, ma poi accettandolo, consapevole di aver trovato in carriera, come narratore di storie, una forma, e una forma umana tanto ben voluta.

Forma chiusa, forma vincolata. Personaggio connotato e identificato. Il giallo è anche un genere letterario che comporta o dovrebbe comportare il lieto fine di una conclusione che conforti. Nello scontro tra il bene e il male, l'uomo delle Istituzioni, il detective, il poliziotto, l'esponente dell'Arma, dovrebbe in qualche modo, alla fine, far quadrare i conti della giustizia. Questo avviene in genere nel poliziesco e fa del poliziesco effettivamente un genere letterario legato anche, in parte, alla servitù di genere: regole non trasgredibili, pena la ribellione dei lettori.

Ma la scoperta avviene, per il lettore dimidiato, condizionato (dalla stessa fama), quando si comincia a leggere l'opera, esplorandola per altre vie. Quando ci si allontana dalla darsena dove è attraccato il vascello Montalbano. Nel mare aperto delle scritture di storia. Opera vasta, complessa, di non facile e scontata orditura. Faccio mia la parola che ha adoperato Giuseppe Marci, nella sua splendida introduzione alla giornata di 'Omaggio ad Andrea Camilleri' svoltasi il 26 settembre 2019 all'Università per Stranieri di Perugia⁴⁶: una sinopia, un affresco («una sinopia tenuta entro una scala minima»), era stata precisa definizione di Gianni Bonina⁴⁷.

Un affresco in cui le varie storie, varia misura e impegno (racconti, racconti lunghi, racconti documentari, saggi storici, veri e propri romanzi), finiscono per trovare ciascuno il proprio spazio. Una specie di grande mosaico. E si comincia a comprendere la

⁴⁵ A. GRASSO, "Un Camilleri che regala risate con un fondo di amarezza", su «Corriere della Sera», 25 marzo 2020.

⁴⁶ Cfr. G. MARCI, "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", in G. CAPECCHI (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020 (disponibile su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>, pp. 43-55).

⁴⁷ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 39.

eccezionalità di questa mente. La mente di Camilleri, la memoria, la sterminata cultura. Memoria che è storia, cultura, esperienza, saggezza. Memoria in azione che attiva l'ingente patrimonio di cui dispone. Una scoperta per il lettore abituale. Una cultura che comprende letteratura, storia e una enorme esperienza di uomo di spettacolo. L'esperienza di regista. Quando Camilleri non era ancora conosciuto, era tuttavia conosciuto e apprezzato (qui ricordo la testimonianza di Angelo Guglielmi, che fu suo amico, direttore di Rai Tre) come regista: regista televisivo, regista di drammi, regista del teatro classico, antico e moderno.

Allievo di Orazio Costa, ne assunse il posto, come docente di Regia teatrale all'Accademia di Arte Drammatica di Roma, nel 1974. Fondamentale questa conoscenza del teatro. Non c'è copione teatrale, antico e moderno, da Shakespeare a Beckett, a copioni italiani (naturalmente Pirandello nel suo Dna agrigentino, quella grande famiglia che nasce e cresce in un secolo all'ombra dell'olivo saraceno). Il teatro non esce mai dall'ottica e dalla tecnica dello scrittore. Un'esperienza eccezionale e, quando la racconta, avvincente⁴⁸. Sorgi ha scritto che anche Montalbano, pur nel suo isolamento (rifiuto delle pubbliche relazioni, una evidente orsaggine sociale che gli preclude ogni avanzamento di carriera), era un teatrante, un «tragediatore», che aveva succhiato a Camilleri un po' del mestiere da teatrante⁴⁹.

I due libri storici, di cui mi resta l'obbligo di parlare, sono stati una autentica scoperta, soprattutto *La rivoluzione della luna*, che è uno dei libri meno noti; e l'altro, *Il re di Girgenti*, il romanzo più vasto, ambizioso, complesso che Camilleri abbia scritto, pubblicandolo nel 2001⁵⁰. Un cambio di registro, non infrequente negli scrittori, quanto più sono autentici e sperimentali. All'uscita, con un risvolto firmato da uno dei suoi interpreti di elezione, Nigro, il quale è solito accompagnare con pezzi di bravura le edizioni della «Memoria» di Sellerio, la critica non se ne accorse o lo accolse tiepidamente. Questo è l'avverbio che viene adoperato dalla precisa cronologia biografica che accompagna il volume dei *Romanzi storici e civili* nei «Meridiani». Quella che era, per Camilleri, l'opera della sua vita, *Il re di Girgenti*, viene quasi affossata dai recensori. Non è che manchino ragioni obiettive, e sono le difficoltà che un'opera siffatta oppone al recensore frettoloso, che vorrebbe, non dico come alcuni marcare in fretta il cartellino, ma non fermarsi a ogni angolo. E invece deve penetrare in un universo linguistico che non consente la celere scansione a orologeria tipica di chi deve giorno per giorno rendere conto della letteratura in cronaca, sbrigarla, sbattere la letteratura in cronaca.

La letteratura in cronaca soffre sempre, soprattutto la grande letteratura, perché *Il re di Girgenti* è un romanzo ambizioso (e difficile). Un romanzo che il suo autore, senza troppa modestia ma sicura conoscenza dei classici, paragonava al capolavoro latino di Petrarca: *Rerum vulgarium fragmenta*, ovverosia Montalbano era il *Canzoniere* opposto all'*Africa*, alla ontologica superiorità del latino classico. E in effetti le storie dello sbirro sono state il canzoniere romanzesco degli italiani, sia in forma scritta, sia nelle eleganti esecuzioni del regista Alberto Sironi e di Luciano Ricceri scenografo.

Eppure qui vorrei dire, anche con una descrittiva fenomenologica, che queste difficoltà il lettore finisce per superarle lentamente, passo dopo passo – «tanticchia tanticchia» –, pazientando, leggendo e rileggendo, per rendersi lettore sensibile e omeopatico a quella lingua che non è italiana anche se è italiana, non è siciliana anche se è dialetto siciliano, lingua mescidata, mista, e meticcata. Una specialità di Camilleri (non apprezzata da Sciascia). Lingua mista di storie, e di invenzione. Quella di prendere le lingue (in questo caso l'italiano e il siciliano, quando non appare – come sovente appare – anche lo

⁴⁸ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 32-35 (*Siciliani di scoglio e di mare aperto*).

⁴⁹ Ivi, p. 30 (*La sicilitudine*).

⁵⁰ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

spagnolo) e farne qualcosa che non esisteva prima, rifiutandosi in genere di offrire al lettore un glossario. Non c'è un glossario, e non ci sono note, se non rarissimamente. Camilleri riesce a creare una lingua che diventa, con difficoltà e qualche sacrificio, una lingua ospitale per il lettore. Il lettore si forma, si educa e attrezza da sé, e finisce per decifrare quegli impasti, capisce quale è la funzione dell'italiano (quando è nudo italiano), quale la funzione del dialetto. La lingua della terra, lingua secolare del contadino e della brutalità contadina, pura carnalità. Non c'è nessun idillio contadino. Del resto nessuno scrittore, che si carichi seriamente della fatica umana nella storia, può essere mai scrittore arcadico. Sarebbe spossarsene subito di quella storia (e del suo genio), subito dopo averlo evocato. Ché ogni scrittore storico evoca il tempo come per negromanzia. Il naturalismo contadino, corpo e abitudini del corpo, anatomie e fisiologie, meglio che in qualunque cittadino o nobile, imbandiscono il menu forte di queste storie. Un realismo che scandalizza e spiazza – il lettore e lo spettatore – perché realismo molto teatrale. Il teatro ritorna. Allestito, preparato a dovere, da chi sa le storie e pure lo spettacolo delle storie.

Lo spettacolo del passato, grande e pauroso. Il passato. C'è nel passato, e si sente, una nuclearità irrevocabile. E ogni rapporto tra invenzione e storia è l'unico marchingegno atto a intervenire su quella memoria cancellata dei fatti estinti, delle persone morte. L'immodificabile quadreria di ciò che fu. Il romanzo storico è storia che si inventa la storia. Sono – *Il re di Girgenti* e *La rivoluzione della luna* – o non sono romanzi storici? Le teorie possono certificarne l'appartenenza alla categoria. Ma tali non sono se commisurati al vaglio del rigorosissimo e imprescindibile protocollo manzoniano.

In Manzoni non c'è una pagina di storia che non venga da documenti, filtrata da chi detiene una testa di storico. Uso questa espressione perché Camilleri aveva scritto, scrivendo di materia storica: «Non ho testa di storico»⁵¹. E lo diceva nel momento in cui scriveva evidentemente del passato, storico e lontano. E allora che significato poteva avere? «Non tengo testa di storico, ma tengo testa da letterato». Starebbe a indicare l'esito della lezione, che gli veniva da Sciascia, precisamente dalle prime pagine del romanzo di storia e taroccamento della storia (taroccamento come sfacciata invenzione), *Il Consiglio d'Egitto*. L'autore metteva in scena l'abate Giuseppe Vella, fracappellano dell'Ordine di Malta, e – attenzione – «numerista del lotto», smorfiatore di sogni, dai sogni abituato a trascegliere «gli elementi che potevano assumere una certa coerenza di racconto». Falsario, all'evidenza, non privo d'ingegno, ché tutti i falsari sono critici geniali che hanno ecceduto, non si dice tradito, la funzione. Falsario con metodo, che per campare aveva portato alla quasi perfezione e statuto di scienza l'artificio. Manipolatore bisognoso di carte e cartigli che alla storia appartengano. E che cosa non contiene la storia, questa gran tenuta. Da Malta si era fatto venire un fidato amico, un assistente, il monaco Giuseppe Camilleri⁵².

Il lettore del *Consiglio* e lettore di questo libro, che è un libro di filologia, filologia sceneggiata e romanzata, sapientemente trattata da uno scenografo del tempo, se si mette al posto del Camilleri coadiutore del Vella arabista, viene a ritrovarsi entro una scuola-laboratorio di un abile spregiudicato curioso posticcio rigore performativo del passato. Il duo, il trio Vella-Camilleri-Camilleri, si pongono a risuscitare il tempo con tutti i loro trucchi, l'anima del tempo con i trucchi del mestiere (*Il trucco e l'anima* era un libro che Camilleri ben conosceva, del suo giovane troppo presto scomparso amico palermitano, Angelo Maria Ripellino, l'autore di *Praga magica*). C'era tutta una tenzone col tempo, la si sente. Sonde, trivelle, artifici, e gli inchiostri del Vella, tutta una mirabile fattuccheria (resuscitatrice, negromantica). 'Passato a noi', sembra che dica l'abate gerosolimitano.

⁵¹ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, (1984) 1997, p. 69.

⁵² Cfr. L. SCIASCIA *Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, (1963) 1974, alle pp. 14, 28-29, 55, 59.

Monumentale inganno.

Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. La storia delle foglie, la storia dell'albero. Fesserie!

Uno dei punti più alti e sensibili, in un romanzo storico (*Il Consiglio d'Egitto*)⁵³, dell'agnosticismo (con accenti da lirica greca di Mimnermo). Storia? Nessuna storia. O la storia delle infinite storie (delle foglie, di ogni singolo organismo, vivente e caduco). La storia (e ai piani alti dell'intelletto la storiografia) esplodeva, come accade all'agnosticismo, nelle incalcolabili testimonianze del mondo innumerevole. «E mio padre? E vostro padre?». Si sarebbe mai sentita la voce di chi nella storia ha avuto fame?

Camilleri (con una emme) intese affinare i suoi strumenti di scavo narrativo, affinché resi più sottili e affilati sentissero le voci più flebili dal tempo (la miseria, la fame, la disperazione). Sotto il profilo teorico credo però ritenesse sostanzialmente vera la lezione di scepri (truffaldina la sua parte) dell'abate Vella, arabista al soldo dei feudi avversari della corona, che la storia altro non fosse che una costruzione di costruzioni, una descrizione di descrizioni, se non proprio necessariamente e crudamente un falso, ché non arrivava a questo, un nichilismo che respingeva. Importava la costruzione, sapere che quell'evento non avrebbe mai potuto essere raccontato per com'era stato, portato dal fiume del tempo e niente che potesse recuperarlo.

Camilleri aveva letto – erano stati i suoi vicini di casa – i presocratici. Il liceo frequentato ad Agrigento gli aveva dato quella formazione classica robusta, piuttosto rara nei nostri scrittori di oggi, e non dimenticata. I filosofi antichi e moderni. Qui, al punto, si lega – mi veniva in mente ascoltando la relazione di Daniele Piccini⁵⁴ – il fatto che il suo primo gesto espressivo non poteva che essere la poesia. La poesia è una sirena ingannevole, essa tenta i giovani tanto più teneri e imberbi, senza vissuto, prima che si leghino ai legni della nave in tempesta (delle loro fisiologiche emozioni), e molti vi fanno naufragio. Pertanto occorre resistere alla poesia, quand'essa s'annunci da sé (sedicente), rinviarla al tempo che verrà, metterla alla prova. E infine è quasi sempre bene congedarla. Visitato inizialmente da quella notoria ciurmatrice, Camilleri giustamente dilazionò, e non fu poeta. Ma i poeti li ha letti. Questo occorre fare, leggerli i poeti, non sostituirsi a essi, quando non se ne abbiano i mezzi, come troppo spesso succede ai poeti della domenica.

C'era anche un'altra ragione a insospettirlo. I poeti che lo avevano formato indossavano divise molto pesanti e sgargianti, comandavano legioni, erano poeti gerarchici da chiamata alle armi. Carducci che più professore non si potrebbe, un poeta da Ministero e Consiglio di Facoltà. E d'Annunzio che ci ha fatto scontare le sue meraviglie a lacrime di sangue, più pesanti e onerose delle gocce d'acqua silvana nelle orge versiliesi. Come si sarebbe potuto con costoro, mettersi per la stessa strada. Meglio il grigiore dei narratori, la prosa di cenere di Pirandello. Un'amica, la sorella di Gaspare Giudice (grande amico di Andrea, e biografo del girgentano), Lia, vedendolo sulle tracce di quei due (temibili) condottieri, gli consigliava fraternamente di disertare l'armata dei Vati. Da lì, dall'essersi accorto che rime e versi non erano nell'oroscopo, cominciava *in nuce* la carriera del raccontatore di storie.

⁵³ Ivi, p. 59.

⁵⁴ Ora pubblicata: D. PICCINI, "Camilleri poeta: primi appunti", in G. CAPECCHI (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020 (disponibile su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>>), pp. 56-63.

La mente di Camilleri. Ascoltando la relazione di Marci, ora pubblicata nel tredicesimo volume dei *Quaderni camilleriani*, abbiamo ritenuto il concetto, più ancora che l'impressione, di una forte capacità di connessione. Il connettere storie. Una dall'altra. E il riattivarle da un punto all'altro, da un segmento all'altro (la sua capacità di riannodarle). La pratica dello sceneggiatore lo aiutava a non considerare sacra e inviolabile la scrittura (e l'autorialità). Camilleri, sia che parlasse con Marcello Sorgi nel libro-intervista, sia che a lungo interloquisse con Saverio Lodato in quella bella e torrenziale autobiografia estorta, non faceva altro che creare situazioni e storie. Germogliare, avrei potuto scrivere. Ricreare dalla cronaca situazioni di storia. Una mente mirabilmente tarata per produrre, affabulando, storie. Sempre e in ogni occasione che gli fosse richiesta, la sua parola era tale in quanto raccontava.

Come il pensiero poetante, c'è la parola essa stessa narrante.

Mi accorgo di star divagando. È un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio. Ho bisogno di immaginarmi attorno quei quattro o cinque amici che mi restano a stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo tanticchia, me lo perdo, torno all'argomento⁵⁵.

Questo era il modo di raccontare di Camilleri. Non di Montalbano, ché il poliziesco è 'more geometrico'. In Montalbano bisogna riconoscere sempre il volto riflessivo di Fazio, le voglie di Mimì, le catastrofiche entrate in scena di Catarella: guai se non ci fossero dispensate, e sempre uguali a sé stesse. Il poliziesco è vincolato a una servitù di forme e congegni che è omaggio al lettore. Il romanzo storico, le altre vastissime storie, la cornucopia di storie che aveva in testa, per le quali in parte si documentava e che in parte s'inventava, nell'intreccio di storia e di invenzione, gli consentivano invece – ecco perché sono le sue opere maggiori – di essere libero da quella forma chiusa.

Il re di Girgenti è una forma aperta, ricca, addirittura arrogante per la sicurezza che Camilleri mostra nei suoi mezzi espressivi, in questa storia di Zosimo. È esistito Zosimo? Sì, e Camilleri è in grado di dirci quelle due o tre fonti a stampa, o anche quelle tre o quattro fonti documentarie che è andato a recuperare in archivio, e consentono di dire che uno Zosimo è vissuto un tempo. Tutto il resto è storia che a Zosimo viene attribuita dal talento affabulatorio. Che cosa è esistito insieme a Zosimo? È esistita una necessità, un'esigenza di giustizia che è la vera spinta propulsiva del romanzo. Un romanzo sul sogno della rivoluzione. La rivoluzione in Italia è sempre stata un sogno; è stata sognata, allucinata, qui è veduta nel sogno del romanzo. Rivoluzione che è fatta accadere nella scrittura di un contadino, Zosimo, il quale diventava re di Girgenti. Re per la notte di un sogno, perché poi viene tradito da chi al tradimento era uso, l'aristocrazia locale, senza la quale non si dava sopravvivenza.

Ma il romanzo è un romanzo che si porta appresso anche altri temi della vasta cultura camilleriana. Per esempio l'antropologia. Camilleri avrà fatto tesoro degli studi di Ernesto de Martino, *Sud e magia*. Il fatto che il romanzo dedichi molte pagine alla magia naturale, sia anche un piccolo trattato di diabolologia. Il lettore si abitua a interloquire con la gerarchia dei diavoli, li conosce, Belial fra questi, attraverso un esorcista, un mistico che vive in una grotta, un mistico-eretico-pazzo che è uno dei protagonisti del libro (Uhù Ferlito). I coiti sono qualcosa di più, epici congiungimenti carnali all'origine della speciale valenza dei concepiti (Simon Pes y Pes e Michele Zosimo nascono procreati nella stessa fecondissima notte da un portentoso Gisuè, padre generante e creatore). L'intuizione è questa: il passato è veramente una terra straniera.

⁵⁵ A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 27.

Ha altre qualità, modi diversi e inassimilabili di considerare l'umano. E poi conosce le carestie, pestilenze, la fame, le ingiustizie, le più scomposte e assolute, vizi, capricci, ottusità, Stati e poteri fondati sul latrocinio, la violenza bestiale delle folle, le sommosse e gli scannamenti, la morte, con un suo dominio centrale, ma anche l'abitudine alla morte, solo una più quieta continuità nella disgrazia del vivere. E l'altra dimensione che il moderno ha rifiutato (il trascendente). Un trascendente molto materializzato, amministrato – va detto – da un clero tanto lurido e corrotto da porsi – *e contrario* – come prova (*credo quia absurdum*) dell'esistenza di Dio. Il clero è in uno stato di morte dell'anima («Sò Cillenza Don Rutilio Turro Mendoza, viscovo di Palermo», in *La rivoluzione della luna*).

Vogliamo dire che quel passato, per come è fatto, non può transitare nella storiografia dei moderni. Con un semplice passaggio di carte, di documenti. Né basterebbe la verità archivistica. Quel passato ha bisogno dell'arte, anche delle arti magiche dell'artista. Ha bisogno delle sue evocazioni, delle sue cerimonie di scrittura (il risuscitamento). Non può essere raccontato affidandolo alle strutture del razionalismo storicistico, perché nel passato c'è la magia, il diavolo, il sacro, la superstizione, il buio, le tenebre, la morte, e tutto osta ai lumi, ai lumi pretesi ricostruttori-giudici del tempo. E quando calano nelle case dei contadini le tenebre, fanno sì sorgere i fantasmi, le fantasime, che appaiono anche nei grandi palazzi ducali di Palermo, dove i grandi signori dovrebbero essere più scettici, ma anch'essi, anche per la sporca coscienza che li attanaglia, vagano in balia di visioni e terrori. C'è sempre uno spettro (come in Shakespeare) a insidiare il potere, togliendogli almeno il sonno, come le sorelle fatali nel Macbeth. Nel *Re di Girgenti*, il soprannaturale che entra nella storia non veniva sacrificato, anche se a scrivere era un autore di formazione razionalistica. La bella mente camilleriana delle connessioni si lasciava possedere dalle diversità dei tempi, dalle straniere credenze, e sapeva come restituirle. «Ma com'è possibile che 'na fimmina...». «'Sta cosa è pejo di 'na rivoluzioni!»⁵⁶.

L'altro tema riguarda *La rivoluzione della luna*. È uno strano libro dedicato al potere, tema dei romanzieri storici, strano perché a due facce, un Giano bifronte. Il potere come riti, procedure, protocolli, istituzioni, transizioni, alleanze, consorterie oligarchiche.

Queste le più conservatrici, più delle Maestà: «Semo nui che riggemo ccà la monarchia spagnola. I Viciré venno e vanno. Nui ristamo»⁵⁷.

Il potere mostruosamente dipinto da un Arcimboldi satirico sta nelle pagine del romanzo come in una galleria di ritratti. Incarnazioni mostruose (corpi smisurati da ventri e pappagorgie). Metastasi della figura umana (aliena dal potere come morbo). Una certa mostruosità (si dica teratologia dinastica) è anche un lascito da De Roberto, dove sono ventri che partoriscono feti informi. Le malefatte del potere, soprusi, angherie, calunnie («a colpi di filame, 'nsinuazioni, mezze parole, calunni») – la lista è lunga – tradimenti, incesti e altri 'nefandi crimini' (nella sfera sessuale, *in utroque*, con i chierichetti da parte dei prelati sui troni vescovili di Palermo e Catania, ma anche con monache, impregnate e uccise). Tutto questo marciume era destinato a deformi configurazioni anatomiche, a uno sbocco fisiologico, degenerando in una accentuata bruttezza (e fa specie a sé la venustà della moglie di don Angel nella *Rivoluzione della luna*). Un orrore barocco che si vorrebbe vedere proprio dipinto, oltre che per iscritto relato.

E Camilleri lo sa.

«Il meglio pittori che c'era supra alla facci della terra non avrebbi mai saputo pittarla com'era».

⁵⁶ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 49 (*Donna Eleonora diventa Viceré e conquista tutti con qualche eccezione*).

⁵⁷ Ivi, p. 77 (*È guerra tra donna Eleonora e i Consiglieri*).

Donna Eleonora di Mora, de Guzmán, marquesa de Castel de Roderigo, viceré di Sicilia di Sua Maestà il Re Carlo III di Spagna, «con tutti gli onori e gli oneri, i doveri e i diritti a tal carica annessi»⁵⁸.

Anche con la testa non ci stanno più tanto (il potere corrompe i cervelli, abusa delle menti come dei corpi). Poi c'è il potere come persona, in persona, e in carisma.

Il potere ontologico, assoluto.

«Il voliri del Viciré è supremo e inoppugnabili sia che sia stato espresso a voci 'n prisenza di testimoni sia che sia stato scrivuto»⁵⁹.

Recitano i protonotari-cerimonieri dell'assolutismo regio. C'è un momento in cui la bellezza genuinamente la vince sul timore-terrore del potere, allorché i Consiglieri, affatati dalla bellezza di Donna Eleonora, si strafotterono all'unisono della gerarchia («I Consiglieri, stracatafuttennosinni della gerarchia, scattaro tutti e sei addritta, compreso il Gran Capitano»)⁶⁰. Un momento autentico, quando la «Beddra!», la «Fimmina di Paradiso!», ignari ancora della sua forza di carattere e di dominio, la vince su tutto, sul potere e sulla stessa carnalità. Su alcuni invincibili postulati: «*Un Viciré fimmina non è cosa di rispettu / li fimmini sunno bone sulo a lettu*»⁶¹. Di tanta bellezza, all'apparenza angelica, sarà dal vescovo chiamato a tutore il Maligno in persona⁶².

Il potere che in Sicilia si è manifestato a fasi successive e alterne, con vari domini: arabo, normanno, spagnolo, savoiano, austriaco, ancora spagnolo. Poi ancora i Savoia, edulcorati (nel ricordo) dall'epica (garibaldina). Prima dell'annessione (avrebbe detto il Principe Salina, recusando il laticlavio). La Spagna e la lingua della Spagna, nella mente camilleriana e nel sensorio stilistico, diventano effettivamente e suggeriscono i simboli di uno dei poteri dinastici più radicati e ramificati. Come nei *Promessi sposi*, dove l'ispanico entrava nella narrazione, la colorava in modalità espressionistiche (la Spagna espressionistica cifra del potere assoluto, e dell'imperialismo di quei tempi). Era Spagna pertanto ai tempi del pane mancante, delle rivolte sedate, delle soffici parole delle autorità, nei giorni, fuori dell'ordinario, in cui «le cappe s'inclinavano ai farsetti» (*I Promessi Sposi*, cap. XI). In rapporto alla dominazione spagnola, il potere, la diplomazia, la simulazione, la prepotenza (il potere che è prepotere, prevaricando sempre e comunque), riprendevano una delle loro più tipiche immagini, nella storia-leggenda della cultura letteraria.

A ogni tempo il suo potere e la sua lingua. Le vettovaglie linguistiche seguono il potere degli Stati, vassalli formali delle conquiste. La lingua è forse la più autorevole cortigiana di un impero. Nella Palermo dominata dai re spagnoli e dai viceré, dove vigeva «una normale mostruosità di governo, ora fastosa ora miserrima» (Nigro), il viceré che muore improvvisamente, che si fa «catafero» sul trono – il marchese don Angel de Guzmán – lasciava alla consorte l'incarico di governare – scandalo intollerabile «'sta gran camurria di fimmina» – perché donna, e per giunta bellissima («'na vinticinquina d'una bidrezza da fari spavento»)⁶³. E lei governava con saggezza, forza, lucidità, e senso di giustizia. È anche un importante tributo alla capacità delle donne di esercitare il potere con più equilibrio, nel passato (per un brevissimo periodo) e, chissà, se nel futuro. Nell'attuale tragedia pandemica che stiamo attraversando, sono molte le voci che lo hanno auspicato. Sennonché dura, consentitemi la nota, quel potere di donna, come la luna, per un ciclo

⁵⁸ Ivi, p. 32 (*Il breve giorno di gloria del Gran Capitano di Giustizia*); p. 41 (*Donna Eleonora diventa Viceré e conquista tutti con qualche eccezione*).

⁵⁹ Ivi, p. 43 (*Donna Eleonora diventa Viceré e conquista tutti con qualche eccezione*).

⁶⁰ Ivi, p. 45 (*Donna Eleonora diventa Viceré e conquista tutti con qualche eccezione*).

⁶¹ Ivi, p. 49 (*Donna Eleonora diventa Viceré e conquista tutti con qualche eccezione*).

⁶² Ivi, p. 149 (*Una domenica memorabile*).

⁶³ Ivi, pp. 14, 39 (*Il Viceré apre la seduta ma qualcun altro la chiude*).

lunare: ventisette giorni. La durata del ciclo del viceré di Sicilia fa comprendere l'eccezionalità di quella correzione del potere, dei «mostruosi» poteri.

Leggendo Camilleri, siamo quasi sempre immersi nel magma di Sicilia, lingue, figure, storie, tempi, vuoti del Cinque o Seicento, vuoti dell'altro periodo decisivo della storia italiana e della Sicilia, la formazione dello Stato unitario. Quel congiungimento, e tutta la sofferenza che ha prodotto, la letteratura che ha provveduto a creare, è davvero l'evento epocale, periodizzante, il prima e il dopo, il mai più come prima. La Sicilia è sempre al centro dell'inchiesta narrativa. Camilleri legge tutti i trattati e i viaggi in Sicilia, fa tesoro del viaggio in Sicilia di Sonnino e Franchetti, là dove si parlava (una delle prime testimonianze) del ruolo di Cosa Nostra nell'isola. Fa quindi della Sicilia, in cui tutta la storia, le storie, precipitavano, un condensato simbolico dell'Italia. Una inattesa coesione, e non solo narrativa, fra Sicilia nativa e l'Italia d'adozione. Ha sempre rifiutato l'etichetta di scrittore siciliano, sapendo di meritare, anche per la complessità delle sue rappresentazioni romanzesche, il riconoscimento di «scrittore italiano nato in Sicilia». La fama popolare ha posto un ulteriore sigillo alla sua legittima ambizione, e al riconoscimento che ne è seguito.

Camilleri falsario

LUCA CROVI

Quando il mio amico Giovanni Capecchi mi ha chiesto di partecipare a Perugia all'omaggio ad Andrea Camilleri intitolato *Le magie del contastorie*, nella prestigiosa sede dell'Università per Stranieri di Perugia, la mia risposta è stata immediata e non ho avuto dubbi anche sul titolo da dare al mio intervento: *Camilleri falsario*. Se tutta la giornata era dedicata al ruolo di affabulatore, contastorie e creatore di immaginari di Camilleri, ci tenevo a raccontare alcune curiosità sul suo modo di reinterpretare la realtà, sul suo approccio divertito nel confondere finzione e documentazione storica.

Totò sosteneva che «inventare è semplice, difficile è copiare». E con le falsità spesso l'attore napoletano ha giocato, lui che ne *La banda degli onesti* stampa soldi falsi e che in *Totò, Eva e il pennello proibito* ridipinge la Gioconda usando una modella maschile e si trova a disquisire sulla 'Maja desnuda', quella 'vesdida' e quella 'in camicia'. Come scrittore Andrea Camilleri ha spesso giocato sulla sua capacità di reinventare i modelli di altri, sulla sua capacità di imitazione e falsificazione che gli ha spesso permesso in maniera invisibile di riscrivere con la sua voce opere non sue. Fra gli scrittori che ha falsificato e reinventato ci sono Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, Boccaccio, Caravaggio, Stesicoro (tanto per citarne solo alcuni). E ogni volta è stato per Camilleri divertente ricopiare gli stili e le storie degli altri facendoli suoi. Ha abilmente confuso quello che hanno detto e fatto, ha imitato i loro stili, ha riassemblato le loro storie e questo suo gioco letterario lo ha sempre molto divertito e portato a sorridere. Mi ricordo che più di una volta chiacchierando con lui al telefono ha ricordato come uno scrittore può al contrario di uno storico inventarsi una fonte, creare un documento immaginario se questo gli serve a migliorare la forza del suo racconto o del suo romanzo. Se la fedeltà alle fonti dello studioso è fondamentale per non attuare falsificazioni, la reinvenzione dello scrittore lo è altrettanto per aumentare la qualità emozionale delle sue storie.

Adesso devo ammettere pubblicamente che anche io ho copiato l'idea del mio contributo. L'ho falsificata ed espansa partendo da un'intuizione non mia. La prima volta che ho sentito parlare di 'Camilleri falsario' è stato in Francia a un convegno dove venimmo accompagnati io e Carlo Lucarelli da Serge Quadruppani e Patrick Raynal. Nell'aula universitaria di Parigi dove ci trovammo a disquisire sulla storia e le evoluzioni del *noir*-giallo italiano, prima di recarci alla mensa studenti a mangiare tutti insieme, era previsto un incontro di Salvatore Silvano Nigro, che per primo raccontò l'abilità di falsario di Andrea Camilleri. Io e Lucarelli ci guardammo in faccia stupiti rispetto a quello che Nigro stava raccontando. Fino a quel momento eravamo convinti che le storie di Andrea Camilleri fossero tutte farina del suo sacco e Nigro invece ci svelava dove aveva copiato, preso appunti, ricreato certe trame. E Carlo avrebbe di lì a poco scoperto questa abitudine di Andrea quando gli suggerì di reinventare per il libro a quattro mani *Acqua in bocca* il modello di un volume americano basato sullo schema *look and feel* di una finta inchiesta basata su indizi che avrebbero svolto a distanza Salvo Montalbano e Grazia Negro.

Quella parte della mattinata parigina mi mise la curiosità di verificare ogni tanto i racconti che Andrea mi faceva alla radio e da quel momento in avanti ho capito che lui

come contastorie aveva tutte le licenze possibili del mondo, a partire da quella singolare di falsario. La forza incontestabile dei suoi racconti viveva anche grazie a quei falsi d'autore che spesso inseriva persino nei racconti orali. «Inventare è semplice, difficile è copiare»: aveva ragione Totò e Camilleri lo sapeva benissimo. Perché se si copia male tutti se ne accorgono e la copia è sempre più brutta dell'originale e priva di una propria personalità.

Andrea è stato una delle persone più entusiaste e stupefacenti che abbia mai incontrato nella mia carriera di conduttore per Radio2 e il rapporto fra lui e i suoi fans (legati al sito www.vigata.org) mi ha permesso di fare incontri incredibili e di far dialogare Andrea in radio con persone che lo divertivano e appassionavano: dall'esperto della scientifica Silio Bozzi al commissario Piergiorgio di Cara a scrittori come Carlo Lucarelli (che si messaggiava all'epoca con il narratore siciliano con cabaret di tortellini e riceveva cannoli con bigliettini per costruire il già citato *Acqua in bocca*), Andrea Vitali, Valerio Massimo Manfredi (che presentai a Camilleri a sorpresa come il più grande esperto di sirene del mondo antico per parlare di *Maruzza Musumeci*). Andrea per radio si raccontò in lunghe puntate dove come un fiume in piena descriveva gli incontri che gli avevano cambiato la vita, evidenziò la sua passione per il teatro, la radio, i retroscena della nascita dei suoi libri.

Di persona ci siamo incontrati solo una volta. Ero a Luino, quando gli venne assegnato il Premio Chiara e io e Mauro Novelli (che è diventato mio grande amico dopo che Andrea ci mandò insieme a Berlino a rappresentarlo per una settimana) lo intervistammo pubblicamente. Il mio approccio a Camilleri quindi è sempre stato orale. L'ho ascoltato a lungo. Era un incantatore di storie. Bastava anche una sola domanda per accenderlo, e dall'altra parte della regia i miei fonici sapevano che, una volta chiamato al telefono Andrea, avremmo registrato almeno 2 ore di speciale con lui. Nulla poteva interrompere quel fiume in piena.

Curiosamente in questi suoi lunghi racconti Andrea ha spesso citato persone incontrate in vita sia da lui che da mio padre. Ma non sempre la visione era identica. Mio padre è stato assistente per tanti anni di Elio Vittorini e me lo raccontava come l'intellettuale che gli aveva cambiato la vita a partire dalla prima partita di scopone scientifico che giocarono insieme. Mi portava da bambino sui Navigli a incontrare la sua ultima compagna Ginetta, passando ore e ore con lei a disquisire del periodo vissuto accanto a quell'uomo incredibile. Andrea Camilleri, invece, mi ha spesso raccontato il Vittorini uomo politico e impegnato socialmente e la disillusione dell'incontro che ebbe a Milano con lui. Il giovane Raffaele Crovi e il giovane Camilleri raccontavano entrambi Vittorini con entusiasmo ma in maniera diversa. Due diversi testimoni perché avevano avuto incontri diversi.

Mio padre e Camilleri hanno lavorato entrambi in Rai nello stesso periodo, eppure non si sono mai incontrati. Uno lavorava nei centri di produzione di Milano, l'altro in quelli di Roma, eppure non c'è mai stata un'occasione specifica per vedersi. Non hanno mai avuto contatti anche se sarebbe stato possibile, visto il ruolo di entrambi. Non hanno mai avuto scambi nemmeno letterari fra di loro. E, considerando i vari ruoli editoriali assunti nel tempo da mio padre, questo mi ha sempre stupito. Eppure c'è un racconto che Andrea e mio padre mi hanno sempre fatto, nello stesso modo, quasi con le stesse parole. Ed è quello dell'incontro a Milano con Georges Simenon. Mi svelarono che l'autore era venuto per rinnovare il contratto che aveva con Arnoldo Mondadori e, poi, per parlare successivamente degli adattamenti televisivi del commissario Maigret con Gino Cervi. Entrambi mi avevano raccontato del desiderio di Simenon di imbruttire Andreina Pagnani per renderla più simile alla signora Maigret letteraria. Ed Andrea ovviamente mi aveva spiegato le tecniche di montaggio e adattamento degli episodi operate da Diego Fabbri e

l'uso del gobbo da parte di Gino Cervi che odiava studiare a memoria i copioni e preferiva improvvisare con la pipa in bocca.

Mio padre e Camilleri mi hanno narrato lungamente Georges Simenon che con la pipa camminava sui Navigli in mezzo alla nebbia, lui che giocava a carte in un'osteria con i portuali della darsena, lui che aveva chiesto di essere accompagnato poi in un bordello in maniera riservata nella zona del vicolo dei lavandai. Era incredibile: mio padre e Camilleri raccontavano gli stessi dettagli, eppure non si erano mai incontrati di persona. Erano davvero stati presenti all'evento? E perché nessuno dei due aveva mai raccontato questa storia milanese in uno dei propri testi biografici ma solo in pubblico? Per anni non mi sono dato una risposta né l'ho cercata. Poi dopo aver visto esposte le foto che Emilio Ronchini aveva scattato per «Epoca» nel 1957 a Simenon nei luoghi raccontati da mio padre e da Camilleri ho capito tutto. La risposta era lì a portata di mano. Entrambi mi avevano raccontato quelle immagini, ma entrambi non erano mai stati in giro con Simenon per Milano.

Mio padre entrò in Mondadori come direttore editoriale nel 1960 e poi alla fine del 1966 passò a dirigere i programmi culturali della Rai nella sede di Milano. Camilleri invece a partire dal 1964 divenne assistente alla produzione de *Le inchieste del commissario Maigret*. Nessuno dei due ha mai scritto di avere incontrato specificamente Simenon a Milano, ma spesso questo episodio lo hanno raccontato con passione in pubblico, in maniera dettagliata. Mi sono tolto lo sfizio di interrogare mia mamma: «Ma papà ha mai visto Simenon di persona?». «No. Vuoi che non mi ricorderei una cosa del genere? Ne ho tradotti 4 dei suoi libri e tuo padre insistette che lo facessi anche dopo che se n'era andato dalla Mondadori perché diceva che era troppo importante tradurre Simenon, un onore. Riuscì però a perdere il contratto fatto per quelle traduzioni, tanto che per farci pagare andarono a recuperare l'originale in casa editrice. Prima ho tradotto *L'orsacchiotto*, poi tre romanzi di Maigret che uscivano su «Grazia», illustrati da Fernando Carcupino. Poi, sei arrivato tu e ho smesso per sempre di tradurre». Eh sì, sono arrivato io e ho scoperto che una di quelle tre storie è *Maigret e l'affare strip-tease* (le altre due sto ancora cercando di inquadrarle) e che mio padre rinnovò alcuni dei contratti di Simenon con Mondadori ma non lo incontrò mai di persona.

Per quanto riguarda invece Andrea Camilleri, prima di far decollare il progetto Maigret-Cervi della Rai, fu necessario che Simenon dicesse la sua sul cast e quindi avvenne un incontro probabilmente nella sua Villa di Epilinges vicino a Losanna con il suo editore Mondadori, Diego Fabbri e Andrea Camilleri. Lo scrittore siciliano ricorda:

«[...] Somigliava molto al suo personaggio, era, direi, decisamente maigrettiano. La sua massiccia cubatura occupava molto spazio, non parlava molto, piuttosto bofonchiava, e alle parole intercalava grossi silenzi. Mi parve un tipo calmissimo [...] In quell'incontro fu quasi sempre Fabbri a parlare e io riuscii a dire solo qualche parola, trovandomi d'accordo con Simenon sul fatto che Andreina Pagnani, come moglie di Maigret, era troppo giovane e troppo carina [...]»¹.

Era invece entusiasta della scelta di Gino Cervi e la trattativa così proseguì: «[...] Al ritorno a Roma facemmo pervenire una foto della stessa Pagnani, però truccata in modo che risultasse meno giovane e meno carina. L'approvazione di Simenon fu immediata [...]»².

Ma torniamo all'assunto. Se mio padre e Camilleri si sono inventati il loro incontro a Milano con Simenon, tuttavia il valore del loro racconto su cosa era successo in quei

¹ M. TESTA, "Simenon. Quando Camilleri lo incontrò", «Simenon Simenon», 4 agosto 2011 (disponibile su <<http://www.simenon-simenon.com/2011/08/simenon-quando-camilleri-lo-incontro.html>>).

² *Ibidem*.

giorni non cambia. Furono precisi nel descrivere gli eventi e in qualche modo ne furono testimoni a distanza e hanno avuto il piacere di raccontare quel singolare episodio davanti a un pubblico che nulla sapeva di quell'evento e che forse l'avrebbe dimenticato se loro non l'avessero ricordato. Fra l'altro Simenon passando da Milano ebbe anche l'idea di ambientare una storia di Jules Maigret proprio nella città lombarda. Ho trovato un articolo del *Corriere della Sera* che testimonia i sopralluoghi dello scrittore in città. Mio padre ogni tanto ha usato pseudonimi, ha raccontato episodi della sua vita aggiungendo o togliendo fatti, inserendo o togliendo persone dal contesto se ciò poteva migliorare il racconto orale. Ecco: anche Andrea Camilleri questo l'ha fatto talora nelle interviste che ho realizzato con lui e, andandole a riascoltare, potrei dirvi quando si è trasformato in falsario. Ma né lui né mio padre lo hanno fatto per raccontare menzogne, per ignorare delle verità, lo hanno fatto sempre in funzione della qualità del racconto che stavano facendo. Perché la storia, quella appassionante, quella che stupisce, quella che fa viaggiare e sognare, è più importante di tutto.

Allora adesso posso aprire ancora di più lo zoom della mia indagine e svelarvi alcuni casi in cui Andrea Camilleri è diventato un falsario letterario nei suoi romanzi e racconti. Se non l'avesse dichiarato esplicitamente non ce ne saremmo mai accorti. Ma ogni bravo falsario lascia sempre la sua firma in bella vista e vuole che sia notata. Potrei partire cronologicamente dall'*Intervista impossibile* al poeta greco Stesicoro che Camilleri realizzò per la radio in Rai assieme a Pino Caruso nel 1975, ma preferisco riproporvi nel dettaglio una prima confessione diretta di Andrea che riguarda *La concessione del telefono*, pubblicato nel 1998:

Nell'estate del 1995 trovai, tra vecchie carte di casa, un decreto ministeriale (che riproduco nel romanzo) per la concessione di una linea telefonica privata. Il documento presupponeva una così fitta rete di più o meno deliranti adempimenti burocratico-amministrativi da farmi venire subito voglia di scrivervi sopra una storia di fantasia (l'ho terminata nel marzo del 1997). La concessione risale al 1892, cioè a una quindicina d'anni dopo i fatti che ho contato nel *Birraio di Preston* e perciò qualcuno potrebbe domandarmi perché mi ostino a pistiare e a ripistiare sempre nello stesso mortaio, tirando in ballo, quasi in fotocopia, i soliti prefetti, i soliti questori, ecc. Prevedendo l'osservazione, ho messo le mani avanti. La citazione ad apertura di libro è tratta da *I vecchi e i giovani* di Pirandello e mi pare dica tutto. Nei limiti del possibile, essendo questa storia esattamente datata, ho fedelmente citato ministri, alti funzionari dello stato e rivoluzionari col loro vero nome (e anche gli avvenimenti di cui furono protagonisti sono autentici). Tutti gli altri nomi e gli altri fatti sono invece inventati di sana pianta³.

Passiamo ora alla seconda confessione pubblica di Camilleri rilasciata a proposito del romanzo *La mossa del cavallo* del 1999:

Questa vicenda prende lo spunto da una nota di Leopoldo Franchetti per la sua inchiesta controgovernativa sulle condizioni socio-economiche della Sicilia nel 1876. L'elaborazione romanzesca accentua alcuni dati che rendono appunto la storia di allora storia dei nostri giorni. La trama del libro è largamente definibile gialla e dal sapore paradossale, considerata l'ambientazione in una società nella quale il gioco di prestigio di una realtà di continuo manipolata rende difficile l'accertamento delle verità individuali e collettive. Nella *Mossa del cavallo* metto l'accento sul rovesciamento dei ruoli (il testimone che viene fatto passare per colpevole); insisto su un gioco delle parti che mi sembra essere sempre più consueto nell'Italia d'oggi⁴.

³ A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998, nota di copertina.

⁴ A. CAMILLERI, *Nota* introduttiva, reperibile in <<http://www.vigata.org/bibliografia/cavallo.shtml>>.

Arriviamo alla terza confessione rilasciata da Camilleri nel 2000 in occasione dell'uscita de *La scomparsa di Patò*:

Questo libro mi è stato suggerito dalle poche righe di Leonardo Sciascia che cito "in limine". In precedenza, sullo stesso argomento, avevo scritto un breve racconto apparso su "L'Almanacco dell'Altana 2000" e poi, in forma ridotta, sul quotidiano "La Stampa". Siccome però la storia continuava a macerarmi dentro, ci ho rimesso le mani modificandola e ampliandola fino a ricavarne questo "dossier". Mi sono inventato tutto, lo confesso. È possibile qualche coincidenza di nomi e cognomi, ma si tratta, lo ripeto, di dannate coincidenze. Del resto, da qualche parte del libro, c'è un tale che si chiama Andrea Camilleri. È un evidente caso di omonimia, dato che la storia si svolge nel 1890⁵.

Lo so, adesso, dopo tre confessioni di fila, state anche voi pensando: cavolo, ma la conferenza di Salvatore Silvano Nigro tenuta a Parigi davanti a Covi, Lucarelli, Quadruppani e Raynal aveva più di un fondamento! Nigro è sempre stato «persona di fiducia e informata sui fatti» come direbbe il commissario Montalbano. E quindi proseguiamo con le testimonianze. Il 12 ottobre 2001 esce *Il re di Girgenti* ed Andrea racconta:

Nel giugno del 1994 nella libreria romana quotidianamente frequentata mi capitò di sfogliare un libretto intitolato Agrigento. E subito lessi queste parole che riporto e che si riferivano a un episodio del 1718 accaduto in quella città, quando si chiamava ancora Girgenti: "Il popolo riuscì allora a sopraffare la guarnigione sabauda, strumento di un sovrano scomunicato dal pontefice, assunse il controllo di Girgenti e puntò a riorganizzare il potere politico disarmando i nobili, facendo giustizia sommaria di diversi amministratori, funzionari e guardie locali, e addirittura proclamando re il proprio capo, un contadino di nome Zosimo. Ma la mancanza di un realistico programma politico privò di sbocchi positivi quella protesta distruttiva, e poco dopo fu facile per il Capitano Pietro Montaperto avere ragione degli insorti e riprendere il controllo della città". Restai strammato. Ma come, Agrigento, dove ho studiato fino al liceo, era stata, sia pure per poco, un regno con a capo un contadino e nessuno ne sapeva praticamente niente? Comprai il libretto edito da "Fenice 2000" (autori ne erano Antonino Marrone e Daniela Maria Ragusa), lo lessi trovandolo estremamente interessante. Due mesi dopo andai in vacanza al mio paese che dista qualche chilometro da Agrigento e riuscii a mettermi in contatto con Antonino Marrone. Fu gentilissimo, mi spiegò che quella vicenda l'aveva letta nelle *Memorie storiche agrigentine* di Giuseppe Picone, edito nel 1866. Un amico me ne regalò una copia anastatica. Picone dedica all'episodio due frettolose mezze paginette, definendo "belva inferocita" lo Zosimo e mantenendosi sempre sulle generali, tanto che non si capisce se il re sia stato giustiziato o se sia morto d'influenza. Di Zosimo si parla macari nel primo dei tre volumi di Luigi Riccobene, *Sicilia ed Europa* (Sellerio 1996): una decina di righe in tutto, dalle quali si apprende che Zosimo beveva vino miscelato con polvere da sparo. Tutte queste omissioni, distrazioni, tergiversazioni non fecero che confermarmi nel proposito di scrivere una biografia di Zosimo senza fare altre ricerche, tutta inventata. Le poche pagine che non sono di fantasia il lettore le riconoscerà agevolmente. Come agevolmente potrà riconoscere le citazioni (ad esempio, le "leggi" di Zosimo, scritte su un albero scortecciato, sono prese in prestito dall'abate Meli). Ancora: molte parole, verbi, avverbi sono talvolta scritti in modo ineguale; ma non si tratta né di errori né di refusi. Un grazie di cuore ad Angelo Morino, gentilmente intervenuto a correggere i miei azzardi "spagnoli"⁶.

Ora siete ancora più convinti, ma poteva osare oltre nella sua passione di falsario Andrea Camilleri? Poteva provare a imitare del tutto lo stile di un altro autore? La risposta inizia con *Il diavolo che tenta se stesso* pubblicato da Donzelli nel 2005. La casa editrice chiede a Camilleri consulenza per recuperare un racconto di Jacques Cazotte e l'editore stringe un patto diabolico con lo scrittore come ci svela:

⁵ A. CAMILLERI, *Nota*, in ID., *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000, p. 255.

⁶ A. CAMILLERI, *Nota*, in ID., *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 447-448.

Gli venne in mente che da qualche parte, per il tramite del suo Montalbano, Andrea Camilleri aveva evocato *Il diavolo innamorato*. Andò a scartabellare, e trovò un racconto, *L'arte della divinazione*, in cui il Commissario mostrava di conoscere bene il “delizioso romanzo” di Cazotte. E altre volte, del resto, l'odore del diavolo – quello “spaventoso feto di zolfo e di cloaca” – aveva fatto scientemente capolino tra quelle pagine. Chiedere a Camilleri di farsi complice? Quale sulfurea diavoleria poteva mettere insieme Andrea Camilleri e Jacques Cazotte? Quale scintilla poteva scoccare tra un grande scrittore d'oggi e uno dei più sublimi iniziatori della letteratura moderna? Si sarebbe lasciato “tentare”, Camilleri? Avrebbe accettato di scrivere una introduzione? Quanto avrebbe pesato l'amore per Cazotte del suo Montalbano? E quanto la malcelata simpatia dell'autore verso coloro che si trovano nella non invidiabile situazione di “dispiacere a Dio”? Bisognava tentare. L'editore gli chiese un appuntamento, lo andò a trovare, gli si sedette davanti e gli girò la demoniaca questione. Camilleri lo guardò per due lunghi secondi; strinse gli occhi in una fessura ancor più sottile del solito, poi disse: “Una introduzione no. Magari un racconto”⁷.

Quella storia si è poi intitolata *Il diavolo che tentò se stesso*. E se pensate che la carriera di falsario di Andrea si sia fermata lì, ve lo dico subito: vi sbagliate!

Nella collana «Autentici falsi d'autore» esce nel 2007 *Boccaccio - La novella di Antonello da Palermo*. Qui Camilleri racconta come è venuto in possesso di una copia manoscritta di un originale autografo di Boccaccio e spiega le probabili ragioni che mossero il narratore a escludere questa novella da quella che avrebbe dovuto essere la Giornata Terza del *Decamerone*. Il libro è dedicato a Giovanni Bovara, studioso

che poco prima di morire (1916) per le ferite riportate nel corso della prima guerra mondiale, scoprì fortunosamente una sconosciuta novella del Boccaccio, in seguito nuovamente dimenticata, che qui viene pubblicata per la prima volta. È molto probabile che la novella sia stata portata al Nord dallo stesso Boccaccio, quando nel 1351 era stato inviato in Tirolo come “ambaxiator solemniss” di Firenze, per farne dono propiziatorio a qualcuno⁸.

Incredibile come tutto sembri vero. Tutto credibile e letterariamente e storicamente plausibile con uno stile fedelissimo a Boccaccio, eppure siamo davanti a un vero, dichiarato, falso d'autore. E il gioco di Camilleri è proseguito nel tempo con risultati mirabolanti. Scelgo quindi ora un'ultima confessione che chiarisce l'intuizione di Nigro e l'abile scippo saggistico attuato dal sottoscritto, pensando di affrontare il tema di *Camilleri falsario* per il convegno a Perugia.

«Ho comenzato a lavorare a la Decollazione del Battista e la luce nera de lo sole nero non abbandonami più. Per me non havvi differenza alcuna tra la notte e lo jorno...»⁹. Così Andrea Camilleri dà voce a Caravaggio fra le pagine del volume *Il colore del sole*, pubblicato nel febbraio del 2007. In un possibile viaggio da lui realizzato da Roma a Siracusa per assistere alla rappresentazione di una tragedia classica lo scrittore siciliano immagina che gli siano accaduti alcuni avvenimenti misteriosi. In un casale ritroverà un

⁷ Nota dell'editore, in A. CAMILLERI, J. CAZOTTE, *Il diavolo tentatore innamorato*, Roma, Donzelli, 2005, p. 8.

⁸ Con lievi differenze, il testo compare nella nota di copertina in A. CAMILLERI, *Boccaccio. La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore di Andrea Camilleri*, Napoli, Guida editore, 2007: «Questo libro è idealmente dedicato a Giovanni Bovara, studioso del *Decamerone*, che poco prima di morire (1916) per le ferite riportate nel corso della prima guerra mondiale, scoprì fortunosamente una sconosciuta novella del Boccaccio, in seguito nuovamente dimenticata, che qui viene pubblicata per la prima volta. È molto probabile che la novella sia stata portata al Nord dallo stesso Boccaccio, quando nel 1351 era stato inviato in Tirolo quale “ambaxiator solemniss” di Firenze, per farne dono propiziatorio a qualcuno. Qui Camilleri, oltre a raccontare come venne in possesso di una copia manoscritta dell'originale autografo, chiarisce anche le probabili ragioni che mossero Boccaccio a escludere questa novella, in origine forse destinata alla Giornata Terza del *Decamerone*, dalla raccolta definitiva».

⁹ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 45.

diario appartenuto nientemeno che a Michelangelo Carrisi dove l'artista commenta in presa diretta l'esecuzione delle sue opere e gli eventi drammatici che sconvolgono la sua vita personale. Il lavoro sulla lingua e lo stile del falsario ed esperto di misteri Camilleri è notevole come si percepisce anche da questo brano:

[...] Hodie, a veder la scopritura della Decollazione con lo Gran Maestro sono convenuti li otto Cavalieri Capitolari, lo Collegial Maggiore, l'Inquisitore e fra' Raffaele. Nel silenzio che subito fecesi alla caduta del panno, l'Inquisitore, lo solo che ne avea facoltà, parlò per lo primo. Elli disse che lo Battista morto pareagli più vivo de li vivi. A queste sue parole fra' Raffaele, di repente impallidito, guardommi con alquanta preoccupazione. Ma l'Inquisitore altro non aggiunse e uscissene. Lo Gran Maestro invece chinossi ver me e sussurrommi che mai avea veduto in una pittura una morte tanto veritiera. Allora io resposi che forse solo chi ha dato la morte sa dipinger la verità della morte. In quel mentre fra' Raffaele che di molto erasi fermato a guardar da presso la Decollazione fece uno balzo indietro et assai pallido in volto domandommi se era pur vero quello che gli era parso di vedere e cioè che io avea messo la firma mia a la pittura acciò adoperando lo sangue fuoriescito da lo Battista. Elli è stato l'unico a notar ciò. Dissegli aver veduto giusto. Elli allora disse che l'aver tanto osato era somma blasfemia e che gran male ne averia avuto [...] ¹⁰.

Nelle pagine riportate di quel diario ne *Il colore del sole* siamo convinti di sentire la voce di Caravaggio, siamo convinti che Camilleri davvero ritrovato il memoriale, siamo convinti che tutto che quello che ci viene narrato sia veramente accaduto. Aveva ragione Totò: «Inventare è semplice, difficile è copiare». E se Andrea Camilleri è da sempre stato un incredibile contastorie, possiamo anche dire che è stato anche uno stupefacente falsario, capace di far sparire le prove della copia anche quando ci ha rivelato esplicitamente che la stava eseguendo. Perché, nella realtà, i suoi falsi sono, e sempre saranno, degli esemplari unici che nessuno potrà più imitare.

¹⁰ Ivi, p. 47

Saggi

Il Pirandello di Camilleri: la *Biografia del figlio cambiato*

SIMONA COSTA

Starting from a chance meeting in Girgenti between Andrea Camilleri, still a boy, and Pirandello, already old, and from the ties between their respective families, we aim to retrace the relations of Camilleri, director, biographer, critic, and writer, with Pirandello, character and writer. A strong link between the two is given by their belongingness to the same Sicilian linguistic world and, most of all, by their common investigation of the use of dialect and of its function. An important chapter of this relationship, besides, is Pirandello's biography, written by Camilleri as a novel and dramatically structured into three acts. While investigating ambiguous and contradictory family relations, Camilleri also leads us into the Italian political and civil scene, a nation formally united in the 1860s but still suffering the unsolved and tragic problems of a torn and superimposed unity. The linguistic question and the loss of the expressive vitality of the dialectal patrimony represent, both for Camilleri and Pirandello, one of the nuclei of this national problem.

Nascere a Girgenti, così come nascere a Racalmuto, getta certo una pesante ipoteca su vita e destino di un futuro scrittore. Così è stato per Sciascia (classe 1921), così per Camilleri (classe 1925), il cui primo e unico incontro con Pirandello fu tutto sotto il segno della paura. Tra i vari aneddoti che l'affabulatore Camilleri amava raccontare su Pirandello – come quello delle sue ceneri e del loro lungo e ‘pirandelliano’ travaglio, o del suo (stranamente) mancato discorso alla consegna del Nobel –, il più famoso di tutti, reiterato per scritto e oralmente in versioni lievemente variate, è infatti quello dell’inattesa visita pirandelliana a casa Camilleri alle tre di un caldo pomeriggio di giugno (o di maggio?). Bussano alla porta; tutti dormono, eccetto il piccolo Andrea (siamo nei ricordi dell’Andrea scrittore nel 1932/1933 o forse dopo il Nobel, nel 1935), intento a leggere (o, in altra versione, a giocare al piccolo chimico). Il ragazzino apre e si trova di fronte un uomo *scantusu* che gli chiede di vedere sua nonna Caterina: un vecchio con una barba a pizzo che gli sembra gigantesco, vestito da ammiraglio, con feluca, mantello, spadino, alamari e ricami d’oro¹. Era, in realtà, la divisa di Accademico d’Italia. Ma lo *scantu* aumenta alla reazione stralunata della nonna che appena svegliata si precipita quasi gemendo tra le braccia di quello sconosciuto, nonché degli stessi genitori, per cui non resta, ad Andrea, che nascondersi per tutto il tempo di quella terrificante ed ignota presenza, tapparsi le orecchie, serrare gli occhi e soffocare i singhiozzi.

Parrebbe, a posteriori, che fosse stato proprio quello *scantu* infantile a far poi tardare la messa in scena, da parte del Camilleri regista, delle opere pirandelliane. Siamo infatti nel 1958 quando Camilleri, le cui regie teatrali datano all’avvio degli anni quaranta, affronta per la prima volta Pirandello, portando in scena a Livorno *Così è (se vi pare)*. Eppure, imbattutosi nella prima commedia, rimase invischiato nelle altre ragionandovi sopra, scrivendone, parlandone, portandole sul palcoscenico. E teneva molto alle sue credenziali pirandelliane, che elencava nelle molte regie teatrali (18), televisive (3) e radiofoniche (6), nonché (pirandellianamente) nelle riduzioni teatrali di varie novelle, come *Il vitalizio*, *La cattura* e *Pena di vivere così* (queste due in collaborazione con Giuseppe Dipasquale), e come quelle confluite nello spettacolo *Pena di vivere così*, aperto dal *lever de rideau*, *Perché?*, edito nel 1892 sul settimanale «L’O di Giotto» e mai

¹ L’aneddoto è raccontato da Andrea Camilleri, oltre che nel suo *Il gioco della mosca* (Palermo, Sellerio, 1997) alla voce «scantuso» e in *Il mio Pirandello* (in ID., *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli, 2007), in più video e interviste cartacee e televisive.

rappresentato². Non solo, ma su Pirandello regista e drammaturgo Camilleri si è trovato a più riprese a intervenire in atti di convegni e seminari, nonché a parlare nelle scuole. Fino a più esauritive rese dei conti, sia con il personaggio Pirandello ritratto nei suoi rapporti familiari in quella biografia/romanzo che è la *Biografia del figlio cambiato* (2000), sia con la sua opera, in quella personalissima antologia, ben speculare agli interessi pirandelliani del suo curatore, dal piano titolo *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (2007).

Con una qualche civetteria autobiografica, Camilleri amava intrecciare anche i destini familiari tra casa Pirandello e casa Camilleri, tra loro del resto poco distanti. Se la nonna paterna, Caterina Morello, era cugina di Luigi, tra le carte di casa Andrea ritrovava molti fogli di ‘abbasso zolfi’, cioè certificati di deposito degli zolfi che i magazzinieri rilasciavano ai proprietari delle miniere. Tra questi anche un foglio con le firme di Stefano Pirandello, Calogero Portolano, Carmelo Camilleri e Giuseppe Fracapane, tra loro legati non solo dal commercio dello zolfo ma dall’essere tutti implicati in quei matrimoni di *sùrfaro*, ovvero di zolfo, nati a difesa dei commercianti siciliani contro le grandi compagnie straniere. Stefano e Calogero si accorderanno per far sposare Luigi e Antonietta; dal sodalizio lavorativo tra Carmelo e Giuseppe discenderà il matrimonio di padre e madre di Andrea Camilleri, che potrà testimoniare come quelle nozze di interesse finissero per essere poi coronate dall’amore (quando non travagliate dalla follia)³.

Al mondo siciliano appartiene fortemente, e mantiene la sua appartenenza nel tempo, il Pirandello di Camilleri. Ce lo dicono le pagine de *Il gioco della mosca*, alfabeto non propriamente pirandelliano, alla Sciascia, ma che tramite parole, proverbi, sentenze etc. in uso nella zona di Agrigento, ricostruisce una sequela di microstorie o meglio, dice l’autore, di «storie cellulari» disposte secondo l’alfabeto. Qui Pirandello compare più volte, anche a sorpresa, e se ne sottolinea l’attenzione mai dismessa verso il dialetto siciliano e le sue frasi idiomatiche, da lui volte anche in lingua e annotate in foglietti spersi per il mondo, come quelli ritrovati da Sciascia in un negozietto d’antiquario a Parigi⁴. E insieme a Pirandello, ecco Martoglio, a lui legato da una fraterna amicizia di impronta tutta siciliana, per cui apprendiamo, sotto la voce del verbo «taliari», che i due si parlavano a lungo, con discorsi complessi che non finivano mai, ma rigorosamente senza parole: parlavano, insomma, *taliandosi*. Impariamo, in queste pagine, anche le origini dei vari nomi pirandelliani della *Nuova colonia*, nella quasi totalità soprannomi usati in quel di Agrigento; ci vien detto inoltre che Tararà è una famiglia di pasticceri e che Zafara (don Lollò) è proprietario di una terra dove da bambino Camilleri andava a rubare i ceci verdi. Cecè dell’omonimo atto unico è in realtà camuffamento di Pepè: quel Pepè (Giuseppe) Malato, amico del bisnonno materno di Andrea, sindaco di Porto Empedocle e uomo politico, che aveva raccontato a Luigi un’avventura occorsagli nella dolce vita romana. Quello stesso Pepè, un cui vecchio gilet, trovato in un baule in casa di un amico, Andrea Camilleri indossò a lungo, trovando poi in questa casuale identificazione con il Pepè-Cecè pirandelliano la giustificazione all’incongruo errore di un critico che gli attribuì, con un giudizio negativo, la paternità stessa dell’atto unico *Cecè*

² Cfr. A. CAMILLERI, *Il mio Pirandello*, cit. Si cita dall’edizione BUR «Scrittori contemporanei» 2019, pp. 8-9.

³ Cfr. A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano Rizzoli, 2000. Si cita dall’edizione BUR del 2001, pp. 143-144.

⁴ Si legge infatti ne *Il gioco della mosca* che tra le carte ritrovate da Sciascia a Parigi, oltre al telegramma con cui Mussolini gli comunicava la nomina ad Accademico d’Italia, abbandonato in una camera di albergo a Berlino, vi fosse anche un foglio con il detto «iddru ci senti de gargi comu i pesci», (semi) tradotto in lingua «lui sente per le garge come i pesci». E sulle imprecise traduzioni pirandelliane di detti siciliani in italiano, Camilleri torna con «tiniri u mortu dintra u ripostu» approssimativamente traslato in «avere riposto il morto».

da lui messo in scena. Pare che, su suggerimento di Natalia Ginzburg, Camilleri abbia inviato al medesimo critico, onde fargli mutare giudizio, l'opera della sua maturità: *Sei personaggi in cerca d'autore*. E ancora: il Cirilincio della novella *La berretta di Padova*, non è nome di un uccello sciocco, come suggerirebbe Pirandello, bensì di una famiglia ben conosciuta da Camilleri e che al suo paese aveva da sempre venduto cappelli, coppole e berretti. «Sunnu cosi di Pirinnellu» è altra frase idiomatica de *Il gioco della mosca*: si diceva dalle parti di Camilleri negli anni Trenta e ci si riferiva a cose cervelotiche e tortuose, a intricate situazioni familiari, a improvvise agnizioni di vivi dati per morti o di morti creduti vivi.

La sicilianità così fortemente rivendicata da Camilleri a Pirandello è il filo rosso delle sue letture dell'uomo e dello scrittore. Un romanzo come *I vecchi e i giovani* è rimasto centrale nel tempo per il Camilleri autore di romanzi storici, che non solo fu regista dell'omonimo sceneggiato radiofonico a puntate del 1964 (per la riduzione di Mario Monicelli e con Gian Maria Volontè), ma che scrisse anche un'introduzione del romanzo per un'edizione Rizzoli del 2011. E un racconto tutto pirandelliano come *La tripla vita di Michele Sparacino* (2008/2009) fu ispirato dalla suggestione del finale proprio de *I vecchi e i giovani*, ovvero dall'equivoco dell'uccisione del vecchio ex-garibaldino Mauro Mortara per mano dei soldati dell'esercito italiano, inviati in Sicilia a reprimere la rivolta dei Fasci⁵.

Ma certo l'autore di una tesi di laurea sul dialetto di Girgenti e l'amico di Martoglio alle prese con il teatro dialettale e i suoi problemi di comprensione e diffusione dovevano essere particolarmente congeniali allo scrittore Camilleri e alla sua volontà di preservare e sdoganare il dialetto, in un *pastiche* linguistico che arrivasse intuitivamente agli spettatori. Nell'antologia pirandelliana da lui curata, eccolo dunque optare senza esitazione, per la sezione saggistica, su testi come *Prosa moderna*, sottotitolato *Dopo la lettura del "Mastro don Gesualdo" di Verga, Per la solita questione della lingua e Teatro siciliano?*, scritto, quest'ultimo, dove già il punto interrogativo finale molto dice delle perplessità pirandelliane sulle potenzialità di diffusione nazionale di un teatro dialettale. Eppure Pirandello scrisse quel «capolavoro assoluto» (definizione di Camilleri stesso, su avallo di un Gramsci e di uno Sciascia) che è *Liola, commedia campestre* stesa in quella particolare parlata di Girgenti che lui riteneva, tra le varie altre siciliane, «la più pura, la più dolce, la più ricca di suoni»⁶. Quella stessa parlata adottata nei suoi romanzi da Camilleri colpito, nel leggere *Teatro siciliano?*, da una dichiarazione di questo tipo: «un grandissimo numero di parole di un dato dialetto sono su per giù – tolte le alterazioni fonetiche – quelle stesse della lingua, ma come concetti delle cose, non come particolare sentimento di esse». Questa differenziazione tra lingua e dialetto come espressioni l'una di un concetto, l'altro di un sentimento fu, per lo scrittore che nel 1967 metteva mano al suo primo romanzo in preda ai dubbi sulla mescolanza tra lingua e dialetto, un fondamentale incoraggiamento a perseguire la strada intrapresa, spiegandogli anzi la necessità della sua problematica scelta⁷. Ed ovviamente tra le regie di Camilleri non poteva mancare il Pirandello dialettale, non solo con opere più conosciute come *'A birritta ccu' i ciancianeddi* (1978), ma anche con testi meno vulgati quali la versione dialettale del *Ciclope* di Euripide, *'U Ciclopu* (1969), o del *Glauco* di Morselli, *Glauco* (1970).

Una storia di contraddizioni e di ripensamenti si titola l'introduzione di pugno di Camilleri preposta alle *Opere teatrali in dialetto*, curate da Alberto Varvaro, nel quarto

⁵ Cfr. l'intervista di Camilleri con Francesco Piccolo, dal titolo *Un destino ritardato*, in appendice a A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.

⁶ A. CAMILLERI, *Il mio Pirandello*, cit., p. 32.

⁷ Ivi, pp. 18-19.

volume di *Maschere nude* apparso nel 2007 (stesso anno delle *Pagine scelte*) per la collana mondadoriana dei Meridiani. Una introduzione aperta proprio sul titolo dell'articolo del 1909, *Teatro dialettale?*, a rilanciare ancora una volta una perplessità e, insieme, una sfida. Lo sprezzo pirandelliano per le «spaventose bravure» di due attori siciliani applauditissimi, Giovanni Grasso senior e Mimi Aguglia, per i quali basterebbe stendere «canovacci e scenarii da commedia dell'arte», ha a contraltare la stima verso il «genialissimo poeta e drammaturgo dialettale» Nino Martoglio, nonostante il fallimento del suo tentativo di dar vita a un teatro siciliano non di maniera che rispecchiasse senza stereotipi i molti volti della Sicilia⁸. Sarà proprio la simbiotica amicizia con Martoglio a fare del perplesso e contraddittorio Pirandello un autore drammatico dialettale, anche grazie all'incontro e alla collaborazione, mediatore Martoglio, con l'attore catanese Angelo Musco. E non sarà allora un caso che il teatro dialettale pirandelliano si chiuda con quella caduta di Martoglio nella tromba di un ascensore di un ospedale di Catania: è il 15 settembre 1921, sei giorni dopo la prima a Palermo della versione siciliana di *Tutto per bene*, col titolo *Ccu 'i nguanti gialli*, interpretata ancora da Angelo Musco.

Da tutto questo resta facile comprendere come la cifra dialettale sia l'asse portante della *Biografia del figlio cambiato*, modulata su due diversi registri di scrittura, uno dei quali, su dichiarazione stessa d'autore, verrà man mano attenuandosi nel procedere del racconto fino a scomparire⁹. Si tratta, è ovvio, del registro dialettale, presentissimo sin dalla nascita nel bosco del Caos e sempre più diluito, fino alle ultime parole al figlio Stefano sul finale dei *Giganti*, a segnare le lontananze, ma solo geografiche, dalla terra natia. Si è dunque parlato, anche per il ricorso a tale mescolanza tra lingua e dialetto, non tanto di una biografia in senso stretto, ma del romanzo di una vita. Con un taglio ben preciso, come il titolo stesso subito suggerisce, ricalcando un travagliato lavoro pirandelliano, quella *Favola del figlio cambiato* la cui genesi (ispirata, ma solo in parte, da una novella del 1923, *Il figlio cambiato*, a sua volta rifacimento di un testo del 1902, *Le Nonne*) si lega strettamente a quella dei *Giganti della montagna*, divenendo lì il testo recitato dalla Contessa e dalla sua compagnia. Ma nel corso di quello stesso 1930 in cui Pirandello scriveva a Marta Abba dell'avvenuta trasformazione del *Figlio cambiato* a nucleo drammatico dei *Giganti*¹⁰, la *Favola* acquistava anche vita autonoma, tanto che, intervistato nell'estate del 1930, Pirandello ne parlava come di un copione da dare a Emma Gramatica o alla compagnia di Guido Salvini¹¹. Le cose andarono poi diversamente e la *Favola*, divenuta un libretto d'opera per Gian Francesco Malipiero, andrà in scena con alterne fortune nel 1934 dapprima in Germania: nel gennaio a Braunschweig con successo, nel marzo a Darmstadt dove subì (causa, sembra, le vesti troppo corte delle 'sgualdrinelle') una sospensione delle recite ad opera del ministro del culto dell'Assia. Tumultuosa, invece, la prima italiana del 24 marzo al Teatro Reale dell'Opera di Roma, alla presenza di Mussolini che, dopo la reazione del pubblico in sala, specie al terzo atto, vietò le repliche di un'opera che comunque non gli era piaciuta. Pirandello e Malipiero inviarono una lettera a Mussolini e cercarono di avere da lui, anche tramite Bottai, un'udienza che tuttavia non fu concessa. Per Pirandello fu una ferita non rimarginata e alle richieste di Malipiero di rivedere il testo, anche in vista di ulteriori messe in scena all'estero, dichiarò che «l'offesa gratuita e brutale» subita lo teneva

⁸ Cfr. A. CAMILLERI, «Una storia di contraddizioni e ripensamenti», Introduzione a L. PIRANDELLO, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1249-1291: 1251-1252.

⁹ Cfr. la *Nota* in appendice a A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 267.

¹⁰ Cfr. le lettere a Marta Abba del 17 aprile e del 25 aprile 1930 in L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1995, pp. 195-196 e 415-416.

¹¹ Cfr. I. PUPO (a cura), *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 449 e 451.

lontano dal rimettere le mani su quelle pagine (e persino dai *Giganti*)¹². Perché la *Favola* tornasse in scena si dovranno attendere gli anni cinquanta, quando fu rappresentata a Venezia per festeggiare i settant'anni di Malipiero (10 settembre 1952) e, per la prima volta in un teatro di prosa, al Piccolo Teatro di Milano con la regia di Orazio Costa, con l'accompagnamento musicale di Roman Vlad (24 maggio 1957). Chiaramente, questa, una svolta nella fruizione del testo, ribadita proprio dallo stesso Camilleri docente di regia, quando, nel luglio 1979, per l'Accademia nazionale d'Arte Drammatica allestì uno spettacolo in due tempi: il primo dato da una ridotta rivisitazione dei *Giganti*; il secondo dalla *Favola*¹³. E se apriamo le *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, nella sezione teatrale troviamo, dei *Giganti*, non il testo pirandelliano bensì il copione di regia di Camilleri, cui fa seguito, appunto, la *Favola del figlio cambiato* che del resto era stato, nel 1963, il secondo testo pirandelliano messo in scena da Camilleri, al Teatro Stabile di Palermo.

L'idea della *Favola* veniva per Pirandello da lontano, anche se non nella veste politica con tutta probabilità sgradita a Mussolini, ovvero la sostituzione del biondo e malinconico principe straniero con la sua deforme e demente controfigura, eletta a salire al trono al suo posto, poiché a tenere il potere «non importa che sia / questa o quella persona: / importa la corona!». Al di là ancora della novella di riferimento, che si limitava tuttavia a registrare realisticamente un episodio di superstizione (la sostituzione, da parte delle streghe, di bambini belli e sani con piccoli esseri mostruosi), possiamo infatti risalire alle leggende e alle favole locali che al piccolo Luigi raccontava la «cammarrera, la criata» Maria Stella¹⁴. Questa storia del figlio cambiato, avallata da una visita che Maria Stella lo condurrà a fare a un neonato non rubato ma spostato dalle *donne* (dalla culla fino a sotto il tavolo di cucina), resterà impressa indelebilmente nella fantasia di Luigi. Da parte sua Camilleri, nel gioco di specchi cui indulge, racconterà che i suoi stessi genitori, nel tentativo di frenarne le monellerie, parlavano di lui come di un figlio cambiato, gettandolo nel terrore. Anche Luigi dovette considerarsi un figlio cambiato, proiettando su questo mitografico immaginario la sua estraneità alla sanguigna e autoritaria figura paterna. Figura che tira i fili tutti di questa biografia che, più che al genere romanzo, potrebbe essere accostata a una *pièce* drammatica come la suddivisione in Primo, Secondo e Terzo suggerisce: tre atti dunque, più che di una commedia, di un dramma. Lo conferma la stessa citazione in esergo di un brano epistolare della madre di Luigi alla figlia Lina, sotto la data del 21 gennaio 1889, da Porto Empedocle:

Luigi ci scrive assai di raro ed io non trovo pace perché so che la sua vita è seminata di spine, ma vedo che non vi è rimedio, essendo così formata la sua natura. Quanto sarei stata più contenta se fosse stato meno intelligente e avesse potuto vivere la vita dei viventi!

Tutto siciliano è il primo atto, dall'epidemia di colera portata nell'isola dai militari inviati sul finire del 1866 a reprimere una rivolta (epidemia che indusse Antonietta a partorire non a Porto Empedocle ma nella casa di campagna di Girgenti), fino al trasferimento a Palermo, dove dalla relazione di Stefano con una parente vedova nasce una bambina che porta lo scompiglio in casa Pirandello, forse anche influenzando sulla malattia mentale che aggredisce Lina, l'amata sorella maggiore di Luigi. Di qui il ritorno della famiglia a Porto Empedocle, con l'eccezione – primo passo verso l'autonomia – di Luigi, ora diviso tra gli studi e l'amore per la cugina Lina.

¹² Per la lettera di Pirandello a Malipiero del 2 agosto 1934, da Castiglioncello, cfr. G. PETROCCHI, "Il carteggio Pirandello-Malipiero", «Ariel», 3 (settembre-dicembre 1986), pp. 136-137.

¹³ *La rappresentazione della favola destinata ai Giganti* è il titolo dello spettacolo dato all'aperto all'Aventino a Roma.

¹⁴ Cfr. A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 41 e sgg.

Il secondo atto si snoda dagli anni degli studi palermitani alla nascita de *Il fu Mattia Pascal*: periodo determinante e di svolte per Luigi, che da Palermo passa a Roma, poi a Bonn, poi nuovamente a Roma, in un progressivo allontanarsi dal nucleo familiare che tuttavia non recide la dipendenza, prima di tutto economica, dal padre. È a lui che scrive una lunga lettera, il 15 agosto 1891, perché chiuda definitivamente il fidanzamento con la cugina, del resto ampiamente logorato anche dalla relazione tedesca con Jenny (ufficiale dedicataria persino della raccolta lirica *Pasqua di Gea*, la cui pubblicazione era stata finanziata dallo stesso Stefano). È ai suoi voleri che si assoggetta nell'accettare quel matrimonio di *sùrfaro* con una ignota, quell'Antonietta Portolano che dovrà assicurare la tranquillità economica alla sua carriera di scrittore. Primo reciso taglio verso la catena paterna sarà il disastro finanziario che insieme alla miniera di zolfo travolgerà la dote di Antonietta, mutando drammaticamente lo scenario familiare.

Terzo atto. Aperto sull'«orrido abisso» in cui, come Luigi scrive alla sorella Lina, è precipitata Antonietta, questo ultimo atto ripercorre, della tragedia dell'uomo Pirandello e della sua famiglia, alcuni punti salienti: la paranoica persecuzione della gelosa Antonietta (forse parzialmente proiettata nella figura della moglie de *L'uomo dal fiore in bocca*) nei confronti del marito, intellettualmente destinato comunque a sfuggirle; l'arrivo a Roma del padre Stefano rimasto vedovo e le liti tra Luigi e la sorella Lina per il suo accudimento, sia fisico sia economico; l'accettazione finale, da parte di Luigi, del padre, che morirà nel giugno 1924 proprio nella casa del figlio; il rapporto, a sua volta, che il padre Luigi instaura con i propri figli.

Manca volutamente in questo quadro la figura di Marta Abba, solo marginalmente citata. Non a caso, perché, per il biografo Camilleri, Abba è presenza contingente, estranea al vero nucleo drammatico dei rapporti familiari di cui Luigi vuole rimanere padre padrone. E che non fosse figura radicata nella più profonda emotività pirandelliana paiono testimoniarlo i meno rilevanti esiti artistici delle *pièce* a lei ispirate.

Il figlio immaginoso a lungo tempo scambiato ha concluso il suo percorso con un suicidio: quello, appunto, del Figlio sul palcoscenico dei *Sei personaggi*. Suicidio catartico se, dopo, sarà possibile accogliere in casa il Padre e tutelarne gli ultimi giorni fino a tenergli compagnia, lui e gli amici, in lunghe e noiose partite a scopone, da perdere regolarmente per non scontentare quel vecchio ormai pressoché cieco e sordo, ma sempre duro e autoritario, e la cui morte produrrà nel figlio un'amara e quanto mai inquieta metamorfosi¹⁵. L'autorità infine riconosciuta a base del ruolo di Padre era già del resto stata ampiamente esercitata da Luigi verso i propri figli, destinati a rimanere imprigionati entro le sbarre di un possessivo ed esclusivo amor paterno: lo sapeva bene Stefano, che vanamente tenterà di sottrarsi a tale ipoteca mutando il proprio cognome e che dovrà riconoscere la propria sconfitta sui termini *Un padre ci vuole*, titolo di una sua commedia; lo sapeva bene Lietta, che sceglierà in tutta fretta un (infelice) matrimonio che la portasse geograficamente lontanissimo da quel Padre che non desisterà dal ricattarla affettivamente e dal punirla vendicativamente; lo sapeva bene Fausto che cercherà strade alternative per restar vicino (e a suo modo fedele) a un Padre pittore dilettante, cui nasconderà persino la nascita di un figlio. Il diabolico meccanismo della ripetizione fa insomma di Stefano padre un ulteriore padre Luigi.

È questa la storia che ci narra, da par suo, il contastorie Camilleri che, indagando fra le pieghe di rapporti familiari ambigui e contraddittori, ci porta anche sulla scena politica e civile di una nazione che, unificatasi formalmente negli anni sessanta dell'Ottocento, patisce le mai risolte e tragiche problematiche di un'unità lacerata e sovrainposta, di cui la diversificazione dialettale resta il controverso testimone. Ma la lingua, come sanno

¹⁵ Ivi., p. 237.

Pirandello e Camilleri, esprime il concetto delle cose, mentre il dialetto ne preserva il sentimento. E perciò sopprimere i dialetti sarebbe uccidere il cuore delle cose. La scommessa tra comprensione linguistica nazionale e dialettale vitalità emotiva travagliava Pirandello. Camilleri l'ha elaborata in un lungo percorso, il cui approdo non manca di puntelli pirandelliani.

Luigi Pirandello, si sa, lasciò per il suo funerale rigide e, per i tempi e il suo ruolo non solo di scrittore ma di Accademico d'Italia, del tutto anomale disposizioni testamentarie: avvolto, nudo, in un lenzuolo, senza fiori né ceri, portato via da un carro d'infima classe senza alcun accompagnamento, bruciato e, se possibile, disperse le ceneri. Sulle sorti di quelle ceneri, infine per un inatteso colpo di vento umoristicamente disperse, Camilleri, abbiám visto, aveva amato interloquire.

A sua volta Andrea Camilleri, giunto al *clou* del successo e di quella vendita di copie che assicura la fedeltà di larghi strati di lettori, ha optato per un funerale da svolgersi in forma privata e secretata, senza alcuna camera ardente, riservando a dopo la sepoltura la possibilità di una visita al cimitero prescelto. Cimitero poi rivelato per quello acattolico del Testaccio, tra l'altro ospitante le fatidiche 'ceneri di Gramsci'.

Perfino l'ultimo atto, per Pirandello come per Camilleri, appare dunque impresso da una forte specularità, nella testamentaria e orgogliosa rivendicazione di un proprio credo identitario.

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1997.
- ID., *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- ID., *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli, 2007.
- ID., “Una storia di contraddizioni e ripensamenti”, Introduzione a L. PIRANDELLO, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, Milano, Mondadori 2007, pp. 1249-1291.
- ID., *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.
- PETROCCHI, GIORGIO, “Il carteggio Pirandello-Malipiero”, «Ariel», 3 (settembre-dicembre 1986), pp. 136-137.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1995.
- PUPO, IVAN (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

Intrecci, caratteri e ambientazioni nei ‘romanzi italiani’ di Andrea Camilleri

COSTANZA GEDDES DA FILICAIA

This essay analyses the so-called ‘novels in Italian’ written by Andrea Camilleri between 2008 and 2013, with the addition of the detective story *Km 123* (2019). It also analyzes two collections of short stories: *Il diavolo, certamente* and *Donne*. The analysis focuses on the plots, the characters, the setting, the style and the language. The aim is to point out the characteristics of this group of works, also in comparison with the rest of Camilleri’s works. A great attention is dedicated to *Il tailleur grigio*, Camilleri’s first novel ‘in Italian’, because its plot and its characters seem very interesting and ingenious, and to the collection of short stories *Donne*, where Camilleri draws beautiful pictures of women who somehow influenced his life. They are sometimes real characters (for example, former girlfriends), sometimes mythological/historical characters (such as Elena of Troy, Beatrice Portinari, Ilaria del Carretto). Camilleri’s last novel ‘in Italian’, *Km 123*, is also attentively analyzed because it might suggest the author’s aim to revive this kind of novels after a six-year break.

Ponendosi l’obiettivo di analizzare sul piano linguistico, stilistico e contenutistico la produzione di Andrea Camilleri così detta ‘in italiano’, vale a dire non caratterizzata in maniera pervasiva da influenze dialettali, è preliminarmente necessario, di fronte al così vasto e variegato *corpus* delle sue opere¹, stabilire quali suoi scritti possano in effetti considerarsi estranei al filone dialettale ed eventualmente anche alla tipica ambientazione siciliana. Oggetto di questo studio sono, innanzitutto, *Il sabato con gli amici* (2009), *L’intermittenza* (2010), *Il tuttomio* (2013), *La relazione* (2014) e il recentissimo *Km 123* (2019)².

Tali i romanzi sono, naturalmente, estranei al ciclo del commissario Montalbano, e scritti in italiano standard, evitando sostanziali commistioni dialettali. La loro ‘italianità’, contrapposta alla ‘sicilianità’, è quindi da intendersi innanzitutto come ‘linguistico-stilistica’. Secondariamente, essa è anche una italianità di ambientazione poiché questi romanzi si svolgono quasi sempre fuori dalla Trinacria, vale a dire a Roma, come nel caso de *Il sabato, con gli amici*, de *La relazione* e del giallo *Km 123* o a Milano come *L’intermittenza*. A questa lista può tuttavia ben essere aggiunto *Il tailleur grigio* (2008), che invece è ambientato a Palermo e nella cui trama ha anzi un forte peso l’elemento della ‘mafia dei colletti bianchi’, vale a dire infiltrata nel sistema bancario e finanziario, con la

¹ Il Camilleri Fans Club, associazione di appassionati camilleristi che ha sempre operato in stretto contatto con l’autore, ha censito sul suo sito (<http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml>) 112 opere del Maestro, a cui vanno aggiunti adattamenti per il teatro e libretti d’opera, presentazioni e introduzioni. Si ricordi inoltre che è prevista, nel corso dei prossimi mesi, la pubblicazione di tre opere postume. Infine, le opere di Camilleri sono state tradotte in oltre 120 lingue. Si veda, a questo proposito, il saggio di G. CAPRARA, “Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l’opera tradotta e il successo internazionale”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 23-36 (disponibile su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>).

² Per un quadro generale sulla figura di Camilleri e sulle sue opere saranno utili le recenti monografie di F. GUAPELLA, *Guida allo studio di Andrea Camilleri*, Roma, Bonanno, 2015 e di C. ALIBERTI, *Andrea Camilleri*, Roma, BastogiLibri, 2018. Si ricordi inoltre il volume collettaneo *Alfabeto Camilleri*, a cura di P. Di PAOLO, Milano, Sperling e Kupfer, 2019. Resta tuttavia fondamentale, anche per il suo quasi pionieristico inquadramento critico dell’opera di Camilleri, la monografia di G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Firenze, Cadmo, 2000.

quale il protagonista si trova a confrontarsi. Tuttavia, l'ambientazione sociale alto borghese, che lo accomuna agli altri romanzi 'italiani', e il fatto che la patina dialettale, pur certamente presente, non sia pervasiva e si incaselli entro un italiano standard in qualche misura asettico e caratterizzato da un fraseggiare paratattico, fanno ritenere che questo romanzo appartenga a tale filone e anzi ne costituisca il, seppur atipico, capostipite. Un capostipite che, come ben si vede dalla data di pubblicazione, 2008, giunge piuttosto tardi nel percorso letterario di Camilleri, considerando che, come noto, il suo esordio narrativo avviene nel 1978 con *Il corso delle cose* mentre la notorietà comincia ad arridergli nel 1995 con *Il birraio di Preston*. Il gruppo dei libri 'in italiano' è inoltre arricchito da due altre opere che, pur non essendo romanzi, rientrano comunque nel genere narrativo: si tratta de *Il diavolo, certamente* del 2012 e *Donne* del 2014. *Il diavolo, certamente* trae ispirazione per il titolo dal nome del film di Robert Bresson, *Il diavolo, probabilmente*, del 1977, ed è costituito da trentatré racconti di ambientazione molto varia, e ciascuno molto breve, nel cui svolgimento, per così dire, 'il diavolo ci mette la coda', dando luogo a circostanze casuali, fortuite, imprevedibili, che mutano, talora in positivo, talaltra in negativo, il corso degli eventi.

L'idea che sottostà a questa raccolta di racconti appare efficace e originale. Tuttavia, gli esiti non possono dirsi parimenti validi: la maggior parte dei racconti non risulta infatti perfettamente riuscita né sul piano dell'intreccio, in alcuni casi banale in altri scarsamente verisimile, né su quello della resa linguistica. Una frequente critica rivolta al Camilleri 'italiano' è quella di utilizzare una lingua piatta, priva di tratti emozionali: tuttavia, nel caso de *Il diavolo, certamente*, la lingua adottata pare, per converso, eccessivamente enfatica, quasi incline a uno stile da rotocalco, caratteristica che, insieme alla scarsa efficacia delle trame, spinge a esprimere un giudizio non entusiastico sull'opera.

Donne è invece una raccolta di trentanove profili di figure femminili, reali, immaginarie o tratte dalla storia e dalla letteratura, che parte dalla A di Angelica, l'Angelica del *Furioso* ma anche Angelica Balabanoff che l'autore narra di aver conosciuto e molto brevemente frequentato, e giunge alla Z di Zina, giovane straniera segnata da una vita di abusi che Camilleri incontra su un traghetto diretto a Palermo³.

Ognuna di queste donne ha avuto un ruolo importante nella vita dell'autore, sia che si tratti di conoscenze reali, legate alla giovinezza trascorsa in Sicilia o invece alle età successive, sia che si tratti di figure storiche o letterarie. Andranno almeno ricordate, tra le figure reali, quella di Elvira Sellerio, la cui generosa umanità Camilleri descrive vivacemente, e quella della prostituta Oriana, inviata nella casa di tolleranza di Porto Empedocle con la disposizione che i suoi clienti si intrattenessero con lei per non più di 15 minuti. Si diffonde così la voce che le arti amatorie di Oriana fossero così coinvolgenti da non poter essere sopportate per lungo tempo e che per tale ragione le autorità avessero imposto questo limite temporale. Pertanto, gli esponenti del locale partito fascista fanno a gara per incontrare la donna onde dimostrare la loro virilità e resistenza superiori alla media. Ma invariabilmente ognuno di loro, dopo l'amplesso, viene colto da gravi malori. Si chiarisce alla fine che Oriana, bolognese di nascita, era stata costretta a dedicarsi al mestiere più antico del mondo dal fatto di essere stata esclusa, lei e la sua famiglia, dai più vari impieghi a causa della militanza antifascista e del rifiuto di prendere la tessera del partito. Quanto al limite temporale degli incontri amorosi, esso era stato imposto non già per prudenziali ragioni sanitarie, ma per evitare che Oriana, sorvegliata speciale a causa delle sue posizioni politiche, potesse avere il tempo per scambiare informazioni con eventuali clienti antifascisti. E pur tuttavia, alla prova dei fatti, tutti i fascisti che si appartano con lei ne escono malconci nel fisico e nel morale. Affascinante l'ipotesi di

³ In alcuni casi, più personaggi femminili vengono associati, in base al loro nome, a una stessa lettera dell'alfabeto. Questo spiega perché le figure descritte siano trentanove.

Camilleri che l'odio verso il regime provato dalla donna si trasmettesse ai detestati clienti fascisti durante l'amplesso quasi come una sorta di veleno.

Spostandosi sul versante dei personaggi storico/letterari, spicca l'ironicissimo profilo di Beatrice Portinari, che Camilleri presenta come inconsapevole vittima di morbosa ossessione da parte di un 'certo' Durante. Troviamo poi Elena di Troia, definita infine, pirandellianamente, 'uno, nessuno e centomila' per le molteplici sfaccettature della sua personalità.

Quanto a Ilaria del Carretto⁴, Camilleri elogia la sublime bellezza del suo volto nel sarcofago che Paolo Guinigi, il vedovo, commissionò a un giovane Jacopo della Quercia. E riguardo al fatto che forse la fanciulla lì raffigurata non corrisponda alle fattezze della venticinquenne Ilaria ma a quelle della prima moglie di Paolo, l'undicenne Maria Caterina Antelminelli, l'autore fa notare che il volto di Ilaria, così come è rappresentato nel sarcofago, fu certamente visto dal Guinigi e dunque, osserva Camilleri, se non reagì lui che ne era il vedovo, non c'è motivo perché altri reagiscano.

Relativamente invece alla produzione romanzesca in italiano, si è già accennato al fatto che l'atipico capostipite di questo filone può essere considerato *Il tailleur grigio* del 2008. Esso è anche, a nostro giudizio, il più interessante del *corpus* in quanto assomma in sé alcune caratteristiche molto originali. Si tratta infatti del primo romanzo di Camilleri in cui il protagonista, un dirigente di banca appena pensionatosi, non viene mai indicato con il nome proprio, che pertanto resta ignoto. L'opera gode inoltre di molti riferimenti letterari: l'andamento della malattia del protagonista che comincia a palesarsi non appena egli si è pensionato, quasi che la pensione stessa fosse la causa del suo ammalarsi, ha molti tratti in comune con la morte del tolstojano Ivan Il'ic. Infatti, Ivan e il pensionato camilleriano appartengono entrambi a un rango sociale elevato, entrambi reagiscono alla scoperta del male con incredulità, forse perché non abituati a essere messi in scacco da qualche elemento non controllabile, in questo caso la malattia; entrambi sono assistiti da un cameriere, Gerasim per Ivan, Giovannin per il pensionato, i cui nomi peraltro cominciano con la stessa iniziale e hanno una simile musicalità.

Alcuni caratteri comuni hanno anche le mogli dei due protagonisti, abituate entrambe ad una vita mondana e vacua. Ma mentre la moglie di Ivan continua in parte a condurre tale vita anche durante la malattia del marito, la moglie del pensionato, Adele, molto più giovane di lui e che da tempo lo tradisce apertamente, lui pienamente consapevole, sembra, nella circostanza della malattia, riscoprire i sentimenti di amore per il marito, e ne diventa la premurosa infermiera, trascurata come mai prima era successo nel fisico e nell'abbigliamento e dedita solamente ad assistere il consorte. Questa situazione è di grande conforto per il pensionato il quale si ritrova improvvisamente accudito dalla moglie che egli temeva non avesse provato mai per lui sentimenti amorosi e che avesse accondisceso al matrimonio solo per interesse. Ma la riconciliazione coniugale e la serenità d'animo del protagonista, pur nella prospettiva della morte, sono destinate ad infrangersi di fronte a due elementi. Innanzitutto la scoperta, da parte del pensionato, di alcuni appunti in cui Adele formula progetti e piani per il funerale di lui e per la divisione ereditaria: la circostanza gli appare insopportabile, con particolare riferimento al fatto che la consorte stia già pensando di tornare a una vita piena appena egli sarà morto o, anzi, proprio grazie alla sua morte. Inoltre, a seguito dell'aggravarsi delle condizioni di lui, Adele prepara e infine indossa un tailleur grigio (da cui, naturalmente, il titolo del

⁴ Da un punto di vista linguistico e culturale può essere interessante notare come Camilleri non inserisca nessun cenno al fatto che il nome Ilaria, diffuso nel centro-nord Italia, è invece impraticabile in Sicilia a causa della sua assonanza con il termine dialettale *lario/laria* ("brutto, sporco"). Ciò a riprova del fatto che *Donne* non subisce influssi dialettali, mentre l'ambientazione siciliana, pur presente in vari casi, non è però né pervasiva né costantemente centrale.

romanzo). Il protagonista è da parte sua a conoscenza del fatto che Adele indossa quell'abito solo in situazioni di lutto o pre-lutto (la morte del suo primo marito, poi di uno zio) e dunque la moglie con quell'abito addosso gli appare una sorta di correlativo oggettivo della morte, quasi una sua insopportabile reificazione. Il trapasso del pensionato è infine solitario e desolato e può per certi versi ricordare le morti altrettanto solitarie e desolate di tanti protagonisti della letteratura siciliana, innanzitutto i verghiani Padron 'Ntoni e Mastro don Gesualdo e secondariamente anche il principe di Salina che, pur contornato da parenti al momento del decesso, è però intimamente solo. Si ricorderà inoltre che anche al principe, nella agonia, appare, non come persona reale ma in forma di allucinazione, l'immagine di una bella ed elegante signora: è la morte, che però nel suo caso risulta portatrice di pace, mentre in quella del pensionato la figura reale di Adele con indosso il suo tailleur è l'incarnazione della sventura. E non sfuggirà nemmeno, di questo romanzo, la vena pirandelliana, con un riferimento ad esempio a *Pensaci, Giacomino*⁵ nel momento in cui il pensionato, consapevole della gioventù della moglie e della sua impossibilità di appagarla fisicamente, tollera, se non addirittura incoraggia, i suoi tradimenti fino a permettere che un giovane amante prenda il suo posto nel letto matrimoniale⁶.

Anche *Un sabato, con amici* può godere di reminiscenze pirandelliane in quanto i sette personaggi, tre coppie che si incontrano tutti i sabati più un vecchio amico, scapolo e gay, che si è riunito a loro dopo tanti anni, sembrano veramente tutti, per così dire, 'in cerca d'autore'. L'ambientazione, pur romana, è simile, per ceti sociale, a quella medio-alto borghese de *Il tailleur grigio* e profonda è la critica socio-culturale di Camilleri nel momento in cui i sei personaggi, che abitualmente si incontrano, pur apparentemente legati da una amicizia nata negli anni del liceo e da una affettuosa consuetudine,

⁵ Relativamente al pirandellismo di Camilleri si rimanda all'intervento di S. COSTA, "Camilleri pirandelliano. La *Biografia del figlio cambiato*", pronunciato in occasione della giornata di studi in onore di Camilleri presso l'Università per Stranieri di Perugia il 26 settembre 2019 e pubblicato in questo stesso volume dei *Quaderni camilleriani*. Nella intervista *Camilleri sono. Una presentazione*, contenuta nel volume, *Tutto Camilleri*, a cura di G. BONINA, Palermo, Sellerio, 2012, lo scrittore si sofferma più volte sul suo rapporto con Pirandello (benché non in relazione alla produzione camilleriana in italiano, peraltro ancora *in fieri* al momento della pubblicazione dell'intervista), ponendo ad esempio delle distinzioni fra la sua esplicita ironia e quella sottesa di Pirandello (p. 30). Sul paragone fra Camilleri e Pirandello si veda l'introduzione di Gianni Bonina a questo stesso volume. Risulta inoltre illuminante, per comprendere la profonda conoscenza dell'opera di Pirandello da parte di Camilleri, il suo saggio introduttivo al volume da lui curato, *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (Milano, BUR, 2007), nel quale lo scrittore si sofferma non solo sulla celeberrima produzione narrativa, saggistica e teatrale pirandelliana ma anche sulle raccolte poetiche, sugli articoli di giornale, e sullo scenario per un balletto, *La salamadra*, che Pirandello compose nel 1928. Si ricordi infine, per quanto riguarda le influenze pirandelliane ne *Il birrario di Preston*, opera tuttavia non compresa nel filone dei romanzi in italiano, il saggio di L. DANTI, "Una vistosa omissione o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri", «Italianistica», 43.3 (settembre-dicembre 2014), pp. 115-124.

⁶ Si segnala come il medico Antonio Virzi abbia dedicato a *Il tailleur grigio* una breve monografia (A. VIRZI, *Un malato senza nome: rivisitazione de "Il tailleur grigio" di Andrea Camilleri*, Milano, Franco Angeli, 2013) nella quale accenna (p. 13) a possibili analogie fra questo romanzo e *La morte di Ivan Il'ic*, precisando tuttavia che probabilmente Camilleri, per modestia, non avrebbe approvato il paragone. Si tenga presente che la monografia di Virzi non ha un taglio critico-letterario (è peraltro priva dell'apparato di note e di qualsiasi riferimento bibliografico), ma mira a stabilire, partendo dall'ottica di medico dell'autore, come si configuri ne *Il tailleur grigio* il così detto 'rapporto medico-paziente' e come sia gestita da parte del personale sanitario, ma anche dai familiari, la questione del rispetto per la figura dell'ammalato, per la sua dignità e per il suo diritto ad essere debitamente informato sulle proprie condizioni. Nell'ultimo capitolo dell'opera vengono inoltre avanzate ipotesi sul possibile diverso esito della malattia del protagonista se la stessa fosse stata diagnosticata precocemente e quindi precocemente trattata. Lo studio appare dunque, nel suo complesso, 'extra-vagante' rispetto al *focus* critico-letterario con il quale sembra opportuno analizzare l'opera.

nascondono ciascuno segreti e relazioni clandestine con altri personaggi del gruppo: Matteo, ufficialmente in coppia con Anna, è attualmente l'amante di Rena, ma in precedenza lo è stato di Gianni, il *single* omosessuale che giunge dal passato a turbare gli squilibratissimi equilibri della compagnia; Fabio, ufficialmente in coppia con Giulia, ha avuto in passato una relazione con Rena, ora moglie di Andrea; Andrea era stato fidanzato con Anna prima di sposare Rena ed ora è l'amante della stessa Anna. Gianni, come si diceva, entra nelle contorte dinamiche di queste coppie come punto di rottura: non solo è *single* e gay, ma anche squattrinato e *bohémien*, mentre gli altri personaggi hanno posizioni lavorative sicure e una mentalità conservatrice e ipocritamente ben pensante. Egli ricontatta Matteo, suo ex amante, per confidargli di essere vittima di un misterioso ricattatore che gli ha spedito delle foto che svelano non solo la loro passata relazione omosessuale ma anche le loro pratiche pedofile. Quando però diventa palese che il ricattatore misterioso non è altro che Gianni stesso, egli viene fatto precipitare da un balcone con la complicità attiva o passiva delle tre coppie (alcuni dei personaggi agiscono attivamente, altri coprono il delitto dichiarando alla polizia che si è trattato di un incidente). Questo finale pone naturalmente *Un sabato, con amici* nel filone di altri romanzi che presentano situazioni analoghe, quali *The beautiful cigar* di Edgar Allan Poe, *La chiave di vetro* di Dashiell Hammett e, in ambito italiano, *I ragazzi del massacro* e *Nessuno è colpevole* di Giorgio Scerbanenco. Infine, benché Camilleri non abbia mai fatto mistero della sua avversione verso il giallo 'alla Agatha Christie' e in particolare verso il ciclo di Hercule Poirot, appare palese anche una analogia fra le dinamiche di questa sua opera e *Assassinio sull'Orient Express*, il celebre romanzo della Christie nel quale i passeggeri del treno partecipano tutti, in un modo o in un altro, al delitto. Tuttavia, nell'opera della Christie la vittima è persona malvagia ed esecrabile che ha compiuto gravissimi torti nei confronti dei suoi uccisori. Invece il camilleriano Gianni, pur certamente a sua volta riprovevole in quanto dedito, in gioventù, alla pedofilia e ora improvvisatosi ricattatore per risolvere i suoi problemi economici, ha però uno spirito più libero e meno ipocritamente inquadrato dei suoi assassini e può dunque essere considerato, pur nel panorama di assoluta desolazione morale che caratterizza questi personaggi, come la figura in cui si intravede un barlume di perdurante umanità.

Il romanzo *L'intermittenza* è ambientato invece in una Milano mai esplicitamente nominata ma facilmente riconoscibile. Vi è descritta l'imprenditoria selvaggia e la cinica alta finanza che Camilleri sempre avversò anche assumendo posizioni politiche molto nette ed esponendosi in prima persona⁷. Interessante notare che, rispondendo all'intervista pubblicata nel già citato volume *Tutto Camilleri*⁸, l'autore ha chiarito di aver considerato di ambientare l'opera a Torino, città da lui meglio conosciuta rispetto a Milano, ma di avervi poi rinunciato per non creare l'equivoco che egli alludesse al *milieu* della famiglia Agnelli, alla quale invece riconosce una antica dignità imprenditoriale. La trama, molto complessa, si snoda fra vicende di tradimenti umani e sentimentali, sciacallaggio imprenditoriale, atteggiamenti cinici e oscuri disegni. Vede infine il protagonista, Mauro, perire in un incidente d'auto, che ne interrompe beffardamente l'esistenza proprio allorquando egli si sentiva vincitore di una fondamentale battaglia imprenditoriale grazie al suo assoluto cinismo e al suo totale disprezzo di ogni imperativo

⁷ Andrea Camilleri ha più volte espresso le sue posizioni politiche contrarie al centro destra e in particolare alla figura di Silvio Berlusconi. Si ricordino la sua partecipazione al "No Cav Day" a Roma l'8 luglio 2008 e l'aver promosso, nel marzo 2013, una raccolta di firme finalizzata a impedire a Silvio Berlusconi di entrare in Senato per la questione del conflitto di interessi.

⁸ L'opera è un preziosissimo strumento sia per ricostruire le trame delle opere pubblicate dal Maestro fino a quella data che per il loro inquadramento critico. Risulta infine molto utile la presenza di un'appendice di interviste a Camilleri che consente di ottenere uno spaccato del suo punto di vista.

morale. L'incidente viene peraltro causato da una 'intermittenza' del cervello, vale a dire una temporanea assenza di coscienza. Mauro era stato avvertito dai medici di questa possibile manifestazione fisica ed era stato messo altresì in guardia dai pericoli da ciò derivanti, soprattutto relativamente ai rischi durante la guida. Egli aveva però scelto di ignorare questi avvertimenti, assumendo così quel consueto atteggiamento supponente e sprezzante nei confronti degli altrui consigli che gli risulta in questo caso fatale. Quanto alla lingua del romanzo, siamo davanti a un italiano molto essenziale, regolare e per certi versi monocorde. È inoltre evidente come in questo romanzo il tema dell'erotismo svolga un ruolo fondamentale. Tuttavia, ne *L'intermittenza*, l'erotismo, lungi dall'essere una gioiosa espressione di vitalità, è fortemente connesso a manifestazioni di violenza incontrollata e reiterata: ad esempio, Mauro usa più volte violenza verso la propria moglie che percuote e costringe a rapporti sessuali.

Un contenuto fortemente erotico caratterizza anche il romanzo *Il tuttomio*, ispirato alla notissima vicenda di cronaca nera conosciuta come delitto Casati Stampa. È però probabile, come da più parti notato, che l'opera goda anche dell'influenza letteraria de *L'amante di Lady Chatterley* di David Herbert Lawrence. La protagonista femminile dell'opera, Arianna, è la giovane e bella moglie di Giulio, anziano e ricco possidente ormai incapace di intrattenere relazioni sessuali a causa dell'avanzare dell'età e delle menomazioni subite in un incidente. Poiché il marito non vuole privare la consorte di quella vita sessuale che egli non può darle, analogamente a quanto fatto dal marchese Casati Stampa, la spinge a intrattenersi con i più vari e prestanti amanti, di norma in presenza del marito stesso in quale trae piacere ed eccitazione sessuale da questa situazione. Ma tale inconsueta e atipica forma di equilibrio della coppia viene turbata allorché Arianna, così come era successo alla Casati Stampa, sembra farsi coinvolgere sentimentalmente dalla relazione sessuale instaurata con il giovane Mario. Il limite del romanzo, che presenta spunti di interesse legati in particolare alla descrizione del personaggio di Arianna e della sua psicologia, sembra risiedere innanzitutto nell'eccessiva adesione della sua trama alla nota vicenda di cronaca nera, di cui l'opera sembra una riproposizione quasi pedissequa, fatta eccezione per alcuni particolari (ad esempio il misterioso 'tuttomio', angolo della soffitta dove Arianna custodisce cimeli e segreti) e per il finale che vede perire il solo amante e invece sopravvivere i due coniugi. A ciò si aggiunge la sostanziale mancanza di approfondimento dei vari personaggi che, con l'unica, peraltro parziale, eccezione di Arianna, appaiono descritti in maniera schematica e poco efficace. Quanto alla forma stilistico-linguistica, se il lessico appare aderire a un italiano standard a tratti enfatico, la sintassi risulta fortemente paratattica, quasi a voler proporre la trasposizione di un discorrere immediato e non eccessivamente meditato.

La relazione si presenta invece come un romanzo più complesso, interessante e avvincente. Nell'afa estiva di Roma, un giovane impiegato di banca si ritrova solo: infatti, la moglie e il figlioletto sono in vacanza mentre egli si è dovuto trattenere in città in quanto deve urgentemente scrivere una relazione i cui contenuti potrebbero portare degli sconvolgimenti nel mondo bancario. Ma, nel frattempo, cominciano ad accadere molti fatti strani e inquietanti. Nel contempo, gli si palesa una misteriosa donna bionda, Carla, da cui resta irretito. La forma qui adottata da Camilleri riecheggia certamente il *thriller* psicologico, genere finora non affrontato dall'autore nell'ambito della sua produzione in italiano. Ciò avviene peraltro nel romanzo che provvisoriamente chiude il ciclo 'in italiano': infatti nel 2019, a distanza di cinque anni da *La relazione*, l'autore riapre il filone 'italiano' con il gradevole giallo *Km 123*. Non si può dunque escludere che, se il Maestro non fosse scomparso, la sua produzione in italiano avrebbe potuto avere ulteriori sviluppi.

Peraltro, la trama di *Km 123* è avvincente e ben calibrata. Il romanzo si apre infatti sull'immagine di un cellulare spento, quello dell'imprenditore Giulio Davoli che, finito in ospedale per un brutto tamponamento subito sull'Aurelia appunto al km 123, è impossibilitato a rispondere alle chiamate di Ester, la sua amante. Al suo capezzale c'è infatti sua moglie, l'algida Giuditta. La situazione assume poi i contorni del giallo quando un testimone dell'incidente afferma con insistenza che la macchina di Giulio è stata speronata con il preciso intento di farla precipitare da una scarpata. Chi dunque ha cercato di uccidere Giulio? E perché? Forse la moglie tradita? O l'amante? O altre oscure figure? Un finale inaspettato con tutti i crismi del *coup de théâtre* risolverà infine il giallo. Va notato, sul piano linguistico, come questo ultimo romanzo in italiano di Camilleri mostri un fraseggiare più vivace e scelte lessicali particolarmente felici. È probabilmente il forte sostrato umoristico che caratterizza questa narrazione a favorire una felice riuscita anche della dimensione linguistica.

Che dire dunque, in conclusione, della produzione in italiano di Camilleri? Se essa certamente si configura come un percorso non centrale sia rispetto al ben più ampio e solido ciclo di Montalbano che in relazione ai così detti romanzi storici e civili, molto importante è notarne la sostanziale compattezza di ambientazione sociale e alcune somiglianze nelle trame. Quanto al linguaggio, i risultati appaiono variabili. Se a volte esso risulta effettivamente scarno, in altri casi si avverte invece la pienezza del periodare e la forza delle parole. Ciò avviene, ad esempio, in alcuni passaggi de *Il tailleur grigio* ma anche nei deliziosi e ironici quadri di figure femminili che sono ospitati nella raccolta *Donne*. Da non trascurare, come già accennato, anche il tasso erotico delle narrazioni, particolarmente accentuato in *Il tuttomio*, che può anzi essere considerato un romanzo erotico in senso stretto. Va infine notato come Camilleri riesca, tanto in questo *corpus* quanto in generale nella sua produzione, a mostrare grandi capacità descrittive, supportate da notevole perizia e precisione dei dettagli. A tal proposito, appare opportuno ricordare come, nell'intervista contenuta nel già citato volume *Tutto Camilleri*, a proposito de *Il tailleur grigio*, l'intervistatore si soffermi sulla minuziosa descrizione lì contenuta relativamente alla malattia del protagonista, un cancro terminale alla prostata. Chiede l'intervistatore al Maestro: «Lei, Camilleri, dimostra molto bene di conoscere il tumore alla prostata, tanto da sapere che certi esami diagnostici sono pure molto dolorosi. Si è documentato o cosa?». Questa la risposta di Camilleri: «Mi è capitato di descrivere, spero bene, degli omicidi eppure non ho mai ammazzato nessuno»⁹.

A quanto pare, anche al Maestro di Porto Empedocle, così come a quello di Girgenti, la potenza della cifra ironico/umoristica, peraltro declinata in una graffiante battuta, è sempre stata chiara e lampante.

⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 432

Bibliografia

- ALIBERTI, CARMELO, *Andrea Camilleri*, Roma, BastogiLibri, 2018.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, Milano, Rizzoli, 2007.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Firenze, Cadmo, 2000.
- CAPRARA, GIOVANNI, “Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l’opera tradotta e il successo internazionale”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rthesis», 2019, pp. 23-36, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>.
- DANTI, LUCA, “Una vistosa omissione o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri”, «Italianistica», 43.3 (settembre-dicembre 2014), pp. 115-124.
- DI PAOLO, PAOLO (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling e Kupfer, 2019.
- GUASTELLA, FEDERICO, *Guida allo studio di Andrea Camilleri*, Roma, Bonanno, 2015.
- VIRZÌ, ANTONIO, *Un malato senza nome: rivisitazione de “Il tailleur grigio” di Andrea Camilleri*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*

SABRINA BORCHETTA

Tiresias, the blind seer, is mentioned in classical literature since Homer's epic poem and often returns in epic and tragic myths. During his life, he experiences blindness, sex change, prophetic ability, relationship with the gods and extraordinary longevity. The character is included in both modern and contemporary literature, and becomes the protagonist in *Conversazione su Tiresia*, a theatrical monologue by Andrea Camilleri. The duplicity of the character in Camilleri's monologue leads to an identification between the author and the character, seer and poet, who sees the past, the present and the future in spite of his blindness. Tiresias-Camilleri is both *mantis* and poet: the purpose of speech is expressed through quotes from Pavese ("I ciechi", *Dialoghi con Leucò*) and Pound (from the *Cantos*), in relation to the key-concepts: *things*, *words*, *illusions*, *threats*, which the two passages share. Pavese's Tiresias explains to the young Oedipus that 'things', because of the gods, become *words*, *illusions*, *threats*; in Pound (who Camilleri lets speak as Tiresias), *things* are historical facts, *illusion* is knowledge, *words* are the predictions of the *mantis*, *threat* is implicit in the invitation to the young Pentheus to trust the prediction, punishment the inevitable disaster, which links, moreover, the tragic figures of Oedipus and Pentheus. Through the two passages and their contextualization, despite the structural and conceptual differences, the disenchanting vision of the world and the role of divinity emerge, the illusory nature of knowledge, the ambiguous story of the blind *mantis* who eternally witnesses history.

1. Introduzione

All'interno della produzione letteraria di Andrea Camilleri, connotata principalmente dall'attenzione al romanzo storico e al giallo, *Conversazione su Tiresia*¹ rappresenta allo stesso tempo una svolta e un ritorno al teatro. Il titolo sembra alludere ad una struttura dialogica: in realtà, si tratta di un monologo, recitato nel 2018 dallo stesso autore nella cornice senza tempo del teatro greco di Siracusa, e a conversare *su Tiresia* sono tutti gli scrittori che lo hanno citato nelle loro opere e che vengono ricordati nel testo. Una conversazione letteraria e intertestuale, dunque, costruita su una rete di allusioni, rimandi e analogie, sfaccettata come il personaggio di Tiresia, l'indovino tebano che vive le esperienze della cecità, della preveggenza, del cambiamento di sesso, dell'eccezionale longevità². La trasformazione, in particolare, è un tema caro all'autore, come si evince anche dalla cosiddetta «trilogia della metamorfosi»³.

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

² Le fonti greche e latine su Tiresia sono raccolte in K. BUSLEPP, "Teiresias", in W. H. ROSCHER (a cura di), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Teubner, Leipzig 1916-1924, vol. V, coll. 178-200; L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976; E. DI ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007; G. UGOLINI, "Tiresia", *Il mito nella letteratura italiana*, diretta da P. GIBELLINI, vol. V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. CINQUEGRANI, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532.

³ M. DERIU, "Premessa", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le Collane di Rhesis», 2019, pp. 7-8, (disponibile su <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>).

2. Struttura di *Conversazione su Tiresia*

Il monologo è costruito su una serie di rimandi all'interno di una struttura circolare:

1) nell'*incipit* il protagonista si presenta come Tiresia in una delle sue sette vite, sottolineando che la sua longevità è un dono di Zeus; nella conclusione ritorna il riferimento a Zeus, che gli ha tolto *di nuovo*⁴ la vista;

2) Tiresia-Camilleri espone immediatamente l'intento di chiarire una volta per tutte la questione della trasformazione dell'indovino da persona a personaggio (dovuta, come si saprà in seguito, a Freud e all'elaborazione del complesso di Edipo⁵), e nella conclusione si evince che l'intervento chiarificatore si è realizzato («persona e personaggio finalmente ricongiunti»⁶);

3) Tiresia dichiara di essere nato a Tebe, e nei rigli finali afferma di vivere attualmente a Brooklyn: la sua parabola esistenziale, dal vecchio al nuovo mondo, lo ha portato ad essere un veggente-venditore che offre «cerini che si accendono e fanno luce nella notte»⁷;

4) con una autoreferenzialità venata di ironia, l'autore accenna a Montalbano nelle prime battute, mentre nelle ultime cita esplicitamente il 'commissario' come propria creatura letteraria⁸.

Si evidenzia chiaramente, pertanto, che l'immedesimazione autore-personaggio è la cifra distintiva del monologo⁹: la cecità accomuna entrambi, ma mentre l'indovino ha capacità divinatorie che gli consentono di scrutare il futuro, Tiresia-Camilleri indaga le ombre del passato, in una sorta di bilancio a ritroso della propria vita e della storia: *mantis* e aedo, dunque. La parola dell'aedo, come quella dell'indovino, è una «parola delegata»¹⁰, in quanto proferita da un mediatore per conto delle divinità, le Muse o Apollo. La consapevolezza del presente, del futuro e del passato, per il poeta, coincide con la padronanza del mito, mentre per il *mantis* riguarda «la conoscenza di avvenimenti che accadono in precisi segmenti temporali, in rapporto alle richieste che è chiamato occasionalmente a soddisfare»¹¹.

⁴ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 55.

⁵ Ivi, pp. 24-25.

⁶ Ivi, p. 55.

⁷ S. S. NIGRO, "Andrea Camilleri mitico indovino: 'Tiresia sono'", «Il Sole-24 ore», 1 giugno 2018, <<http://www.vigata.org/teatro/convtiresia.shtml>> [ultimo accesso 20 agosto 2020].

⁸ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 55.

⁹ Sull'immedesimazione autore-personaggio, si veda anche R. FURNO, "Mito: rappresentabilità e contemporaneità", in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrepress, 2019, pp. 172-173; S. BORCHETTA, "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*", «Diacritica», VI, 4.34 (2020), pp. 24-26; M. DERIU, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 38-39.

¹⁰ Sul rapporto tra le due figure nel mondo classico, C. PISANO, "Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica", «I quaderni del ramo d'oro on-line», numero speciale 2012, pp. 1-14.

¹¹ R. VELARDI, "Il sapere del *mantis* e il sapere dell'aedo (Hes. *Theog.*, 38; Hom. *Il.*, 1 70)", «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. s. 107.2 (2014), p. 35.

Nella tradizione classica, la privazione della vista è un tratto distintivo dell'indovino, oltre che dell'aedo¹². Tra i vati non vedenti, come Tiresia, vanno menzionati quantomeno Fineo, Polimestore ed Evenio. Del mito di Fineo esistono numerose versioni¹³: nelle *Argonautiche*, Apollonio Rodio narra che costui, avendo ricevuto il dono dalla mantica da Apollo, fu punito con la cecità e una lunghissima vecchiaia da Zeus, perché aveva osato rivelare i segreti degli dei¹⁴. Curiosamente, anche una delle varianti del mito di Tiresia vuole che il *mantis* tebano sia stato accecato per aver rivelato segreti divini indicibili¹⁵. Ossessionato dalle Arpie, che gli insozzano la mensa, Fineo sarà liberato del flagello dagli Argonauti Calaide e Zete¹⁶.

Polimestore è il re tracio al quale Priamo ed Ecuba affidano il figlio Polidoro, per metterlo al sicuro dalle insidie della guerra. Spinto dalla brama di ricchezza, il re uccide il giovane ospite per impadronirsi dei suoi beni. Euripide riporta la sua versione del mito nell'*Ecuba*: la regina, ormai prigioniera degli Achei, folle di dolore, attirato Polimestore in un tranello, gli uccide i figli e lo acceca. Il re tracio, ispirato da Dioniso¹⁷, profetizza la trasformazione di Ecuba in cagna.

La vicenda di Eveno di Apollonia è invece riportata da Erodoto (9 93-95): custode delle greggi sacre al Sole, Eveno si sarebbe addormentato, lasciando che i lupi facessero strage del bestiame. L'accecamiento inflittogli dai concittadini avrebbe però provocato la sterilità di campi e bestiame: dopo aver ottenuto un risarcimento per l'ingiusta punizione, imposto dagli oracoli di Delfi e Dodona, Eveno sarebbe diventato anche un famoso indovino. Cecità, poesia e chiaroveggenza, dunque, appaiono interconnesse fin dagli albori della letteratura occidentale; mentre, però, l'aedo declama i suoi componimenti in forma chiaramente intellegibile, il *mantis* deve svelare messaggi ambigui, che necessitano del ragionamento e dell'esegesi umana: se non lo fa, viene punito, come Fineo e lo stesso Tiresia¹⁸.

La trama della narrazione camilleriana, dopo *l'incipit*, prosegue con il richiamo alla nascita dell'indovino e al mito che lo definiva discendente di uno degli Sparti, i fondatori della città; gli argomenti successivi sono la descrizione della regione di Tebe con i riferimenti topografici al monte Citerone e ai miti di fondazione; la visione dei serpenti e la metamorfosi in donna, con le relative problematiche; il responso della Pizia e il ritorno al sesso maschile; la funzione di giudice nella lite tra Zeus ed Era e il conseguente accecamento da parte della dea irata, compensato da Zeus con il dono della preveggenza e della longevità. Viene fornita anche la versione callimachea dell'accecamiento, questa

¹² Oltre ad Omero, occorre far riferimento, solo a titolo di esempio, almeno a Femio e Demodoco, presenti nell'*Odissea* rispettivamente a Itaca e presso la corte dei Feaci. Inoltre, in *Il. 2* 591-600, Omero accenna a Tamiri, accecato dalle Muse perché osò sfidarle nel canto. Infine, Platone (*Phaedr.*, 243a-b) narra che il poeta Stesicoro sarebbe stato privato della vista per la sua maldicenza contro Elena di Troia, per la quale avrebbe poi composto una palinodia.

¹³ M. MELOTTI, "Il mito di Fineo. Immagini di marginalità in Tracia tra regalità e divinazione", in P. SCHIRRIPIA (a cura di), *I Traci tra l'Egeo e il Mar Nero*, Milano, CUEM, 2004, pp. 85-111.

¹⁴ *Argon.*, 2 178-193: si veda F. STAMA, "La cecità di Fineo: la conseguenza di un atto di ὕβρις o l'espiazione di una colpa di sangue?", «I quaderni del ramo d'oro on-line», volume speciale, 11 (2019), pp. 1-14.

¹⁵ L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias*, cit., pp. 101-104.

¹⁶ M. CENTANNI, "Il pasto nefasto di Fineo: storia di un banchetto punitivo nel mito greco", in F. LOLLINI, M. MONTANARI (a cura di), *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*. Atti del Convegno (Bologna 8-10 ottobre 2018), Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 143-152.

¹⁷ Eur. *Hec.*, 1267.

¹⁸ C. PISANO, "Il *mantis* all'ascolto degli dei", in I. BAGLIONI (a cura di), *Ascoltare gli dei/Divos audire: costruzione e percezione della dimensione sonora nelle religioni del Mediterraneo antico*, Roma, Edizioni Quasar, 2015, vol. II, pp. 68.

volta dovuto alla visione, da parte del giovane Tiresia, della dea Atena al bagno¹⁹. In tutto il testo si susseguono numerosi riferimenti mitologico-letterari volti ad illustrare, e talvolta a discutere, le fonti principali sul mito di Tiresia, dal mondo greco e latino, alla tradizione cristiana, fino al Novecento, con l'intento dichiarato di discernere verità e falsità nei riferimenti letterari.

3. Alcune note sul *mantis*

La vicenda letteraria di Tiresia, il cieco profeta di Tebe, e dei personaggi che con lui interagiscono nelle fonti greche e latine (Ulisse, Edipo, Narciso), può essere declinata su alcuni elementi ricorrenti: l'uso ambiguo della parola, che spesso, nelle predizioni del *mantis*, è avvertita come minaccia²⁰; l'illusione, da parte degli interlocutori del vate, di possedere la verità e di controllare il proprio destino; di conseguenza, il dualismo parole-cose, apparenza-realtà.

La figura del *mantis* viene evocata dalla maga Circe nel decimo libro dell'*Odissea* (488-540): ella consiglia a Odisseo di scendere nell'Ade per interrogare l'ombra di Tiresia, l'unico al quale Persefone abbia concesso di mantenere intatte le facoltà psichiche, il *nous*, anche dopo la morte, a differenza degli altri defunti²¹. Nel discorso di Circe sono presenti gli elementi che connotano la figura dell'indovino: l'origine tebana, la cecità, la saggezza, la chiaroveggenza. Nel libro undicesimo, nell'episodio della *Nekyia*, Odisseo evoca Tiresia, seguendo i consigli della maga: il *mantis* (vv. 90-151) predice all'eroe le difficoltà che dovrà incontrare durante il ritorno e poi l'epilogo del suo errare, la vecchiaia serena e la morte. Altri elementi che completano il ritratto di Tiresia sono lo scettro d'oro, la *seconda vista* (il vate riconosce immediatamente Odisseo, pur essendo cieco), l'autorevolezza, l'ambiguità dei responsi (la predizione della morte che verrà al Laerziade *dal mare*, senza ulteriori specificazioni²²). Tiresia è quindi superiore agli altri defunti perché conserva la capacità di vaticinare anche da morto: egli è, difatti, un mediatore tra il divino e l'umano²³, quindi partecipe dell'immortalità attribuita agli dei, grazie al dono della preveggenza,

Tiresia svolge, inoltre, un ruolo essenziale nella tragedia greca, in relazione alle vicende della dinastia dei Labdacidi: la fonte originaria si può rintracciare nel cosiddetto papiro di Lille 76, contenente un carme citarodico di Stesicoro, frammentario e relativo alla contesa tra Eteocle e Polinice, figli di Edipo, per la successione al trono paterno, con il tentativo di mediazione attuato dalla regina Giocasta alla presenza di Tiresia²⁴. Il profeta è presente nell'*Edipo re* e nell'*Antigone* di Sofocle, nelle *Fenicie* e nelle *Baccanti* di Euripide. Come ha dimostrato Ugolini²⁵, le scene principali in cui è presente Tiresia sono costruite sul «*topos del litigio*» tra il sovrano e il *mantis*: la predizione (o la rivelazione) sollecitata dal regnante ed espressa con reticenza dall'indovino, consapevole che le sue

¹⁹ Call. *Hymn.*, 5 75-136.

²⁰ G. UGOLINI, "Tiresia", cit., p. 513.

²¹ Sull'episodio, si veda E. DI ROCCO, *Io Tiresia*, cit., pp. 81-103.

²² Hom. *Od.*, 11 134-135: si veda G. UGOLINI, "Tiresia", cit., p. 512; J. TORRES, "Teiresias, the Theban Seer", «Trends in classics», 6.2 (2014), p. 343.

²³ L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias*, cit., p. 112; J. TORRES, *Teiresias*, cit., p. 356; G. UGOLINI, "Tiresia", cit., p. 518.

²⁴ G. UGOLINI, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tübingen, Narr, 1995, pp. 167-172; E. PITOTTO, "Varianti mitologiche e riflesso del pubblico nello Stesicoro di Lille", «Pallas», 83 (2010), pp. 277-294.

²⁵ G. UGOLINI, "Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio", «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 27 (1991), pp. 9-36; G. UGOLINI, "Tiresia", cit., pp. 512-514; ID., "Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna", in *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, Hildesheim, Olms, 2005, pp. 169-171.

parole risulteranno sgradite, provoca una reazione irritata e accelera la catastrofe politica e psicologica dei protagonisti. In particolare, il dialogo tra Edipo e Tiresia, in *Edipo re*, assume valore paradigmatico in relazione alla funzione dell'indovino²⁶. Questi, consultato sulla pestilenza che affligge Tebe, viene definito «profeta divino», rivelatore di verità, pertanto gode della stima e del rispetto di sudditi e regnanti, è addirittura paragonabile ad Apollo²⁷: egli, però, si mostra reticente a parlare, in quanto consapevole della reazione causata dalle sue rivelazioni. Edipo si è macchiato di incesto e parricidio, e finirà i suoi giorni esule e cieco; conosciuta la profezia, il suo atteggiamento nei confronti del *mantis* passa dalla venerazione all'offesa greve: Tiresia viene accusato di cecità fisica e mentale, nonché di corruzione. Il profeta reagisce richiamando il suo legame col dio Apollo, definito con l'epiteto di *Loxias* "l'ambiguo"²⁸, e sottolineando così l'ineluttabilità del destino umano, al quale è inutile opporsi. Come nota Ugolini, «analogamente, anche la sapienza che è legata agli dei e deriva da essi viene presentata in tutta la sua superiorità rispetto al sapere umano²⁹». Il vero cieco è proprio Edipo³⁰, che non vuole accettare la verità che ha sotto gli occhi e che lo porterà a togliersi la vista, una volta presa coscienza dell'orrore della sua situazione esistenziale. Solo allora, Edipo acquisterà piena consapevolezza di sé:

Edipo come Tiresia, Edipo come Omero: poeti e profeti uniti dalla cecità sull'immanente e dalla veggenza sul trascendente e sul futuro. Edipo, chiudendo gli occhi sul mondo, aguzza il suo sguardo su tutta la realtà che esiste oltre il mondo e dentro l'uomo, diviene consapevole e partecipe dei misteri che hanno marchiato la sua esistenza distruggendola e diviene anche innocente, perché solo ora è in grado di sapere, e solo il sapere può creare una discriminazione fra il bene e il male³¹.

La conoscenza vera, dunque, non si acquisisce con la sola esperienza sensoriale, che spesso, anzi, come nel caso di Narciso, inganna l'individuo. La ricerca della verità, per Edipo, passa piuttosto attraverso la deprivazione sensoriale. Come afferma Gigante, «possiamo oggi considerare acquisita per l'intelligenza della tragedia la definizione dell'*Edipo* come il dramma dell'uomo che ricerca la verità, vale a dire se stesso, con la divinità o contro la divinità, con Dio o senza Dio, fino al raggiungimento di essa»³².

Riguardo a Narciso, il bellissimo giovane invano amato dalla ninfa Eco, l'indovino rivela alla madre del ragazzo che il figlio vivrà a lungo, se non conoscerà se stesso³³: anche queste sono parole ambigue, che sveleranno la loro tragica verità nel momento in cui il giovane rimarrà vittima della passione suscitata dal proprio riflesso, vale a dire da un'illusione. A differenza di Edipo, Narciso rimane, fino alla fine, inconsapevole del proprio errore, nonostante l'ambigua profezia del *mantis*³⁴. Del resto, il compito dell'indovino è scrutare la volontà degli dei, che viene però rivelata, come si è detto, in modo ambivalente e suscettibile di interpretazioni diverse³⁵.

²⁶ Soph. *Oed. rex*, 300-462.

²⁷ Soph. *Oed. rex*, 284-86.

²⁸ Soph. *Oed. rex*, 410.

²⁹ G. UGOLINI, "Tiresia e i sovrani", cit., p. 33.

³⁰ Soph. *Oed. rex*: «adesso guardi dritto, ma presto non vedrai che tenebra» (419: βλέποντα νῦν 4ὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον), «Vede, e sarà cieco» (454: τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος).

³¹ G. BALDISSONE, *Gli occhi della letteratura: miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, «Biblioteca del centro novarese di studi letterari, vol. 20», 1999, p. 68.

³² M. GIGANTE, "Dalla parte di Edipo: lettura dell'*Edipo re*", «Studi classici e orientali», 37 (1988), p. 64.

³³ Ov. *Metam.*, 3 345-348: «[...] *De quo consultus, an esset/ tempora maturae visurus longa senectae, / fatidicus vates: "Si se non noverit" inquit.*

³⁴ G. BALDISSONE, *Gli occhi della letteratura*, cit., p. 43.

³⁵ C. PISANO, "Il *mantis* all'ascolto degli dei", cit., p. 68.

Parole e cose, realtà e illusione, cecità e chiaroveggenza: seguendo questa trama, due passi inseriti in *Conversazione su Tiresia* appaiono particolarmente significativi e complementari, il primo tratto dal dialogo *I ciechi*, di Cesare Pavese (*Dialoghi con Leucò*), il secondo dai *Cantos* di Ezra Pound.

4. Tiresia nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese

I *Dialoghi con Leucò* sono l'opera più controversa e, al contempo, cara a Pavese, come si evince dalle sue lettere e dalle sue ultime annotazioni³⁶. Si tratta di ventisette brevi dialoghi tra personaggi mitologici, pubblicati nel 1947, che furono accolti in maniera assai tiepida dalla critica dell'epoca, suscitando nell'autore una reazione prima di sconcerto, poi quasi di compiacimento nel veder realizzato il progetto di destinare l'opera ad un pubblico non specialistico, al fine di esaltare la funzione civile della letteratura mediante la fusione tra classicismo e modernità³⁷. I *Dialoghi*, che nella struttura richiamano le *Operette morali* di Leopardi³⁸ ma che annoverano, tra i modelli, anche Platone e Luciano³⁹, sono stati letti dalla critica in chiave autobiografica, antropologica, psicanalitica, ermeneutica⁴⁰. Gli studi più recenti sostengono il modello del «classicismo moderno»⁴¹ e leggono i personaggi dei dialoghi secondo la teoria del *doppio mostruoso*, presente tanto negli uomini, quanto negli eroi e negli dei: un «elemento fondamentale» dell'essere, da accettare, senza tentare di sopprimerlo, in una dimensione di convivenza tra uomini e dei e in ossequio alla legge del primitivo e del selvaggio⁴².

Il passo citato da Camilleri nella *Conversazione* è tratto da *I ciechi*, un dialogo composto nel 1946, che vede come protagonisti un giovane Edipo e l'indovino Tiresia. Il titolo allude alla cecità fisica del *mantis* e a quella morale di Edipo, che ignora il proprio *status* di parricida e figlio incestuoso, nonché l'accecamento che si infliggerà dopo aver scoperto la sua mostruosa condizione. I temi del dialogo sono la nascita degli dei, il destino, l'ambiguità del sesso. Il passo citato è inteso da Tiresia-Camilleri come una negazione del potere degli dei⁴³: «Il mondo è più vecchio [degli dei]. Già riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio – quando il tempo non era ancor nato. Le

³⁶ T. WCLASSICS, "Pavese *heautontimoroumenos*: l'interpretazione dei *Dialoghi con Leucò*", «Italianistica» 13.3 (1984), p. 398.

³⁷ D. VITAGLIANO, "I *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese tra classicità e modernità: il mito della/contro la crisi", in N. DI NUNZIO, S. JURISIC, F. RAGNI (a cura di), «*La parola mi tradiva*». Letteratura e crisi, «Culture territori linguaggi, vol. 10», Perugia, Università degli Studi di Perugia, 2017, pp. 352-353.

³⁸ Sui *Dialoghi* come «*Operette morali* del Neorealismo», in G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1003.

³⁹ E. CAVALLINI, "Pavese tra gli dei: Calvino primo commentatore dei *Dialoghi con Leucò*", in S. FORNARO, D. SUMMA (a cura di), *Eidolon. Studi sulla tradizione classica*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 125-143.

⁴⁰ All'interno della copiosa produzione critica sull'opera, si segnalano almeno: A. PELLEGRINI, "Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese", «Belfagor», 10.5 (1955), pp. 554-561; T. WCLASSICS, "Pavese *heautontimoroumenos*: l'interpretazione dei *Dialoghi con Leucò*", cit., pp. 397-404; B. VAN DEN BOSSCHE, "Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese. Un caso di riscrittura del mito classico", in *Lotta con Proteo e testualità della critica*. Atti dei XVI convegno AISLLI (Los Angeles, UCLA, 2001), Firenze, Cadmo, 2001, pp. 1153-1167; E. CAVALLINI, "Pavese tra gli dei", cit., pp. 125-143; L. MARCHESE, "I *ciechi* di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario", «Studi novecenteschi», 41.87 (2014), pp. 195-215; D. VITAGLIANO, "I *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese tra classicità e modernità", cit., pp. 349-357; A. COMPARINI, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano, Mimesis, 2017.

⁴¹ A. COMPARINI, "Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*", in E. CAVALLINI (a cura di), *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*. Atti del convegno, (Ravenna 2014), Bologna, Dupress, 2014, p. 54.

⁴² A. COMPARINI, "'Tu consideri la realtà sempre come titanica'. Pavese, Leucò e il doppio mostruoso", «Italianistica», 43.1 (2014), 2014, pp. 133-150.

⁴³ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 43.

cose stesse, regnavano allora. Accadevano cose – adesso attraverso gli dei tutto è fatto parole, illusione, minaccia».

A parlare, nel dialogo di Pavese, è Tiresia, che si rivolge al giovane Edipo ancora ignaro del destino che lo attende, affermando la supremazia del mondo e del fato sugli dei, che possono dar nome alle cose e spostarle, ma non mutarle⁴⁴. La risposta sorpresa del giovane («Proprio tu, un indovino, dici questo?») ⁴⁵, viene seguita dalla spiegazione del *mantis*: il destino è insondabile, le divinità, come del resto gli esseri umani, possono solo dare un nome ai suoi effetti. Le parole, quindi, colgono solo la superficie delle cose, non il loro nucleo, che è roccia, come afferma più volte Pavese nei *Dialoghi*⁴⁶, e creano una dimensione illusoria, che è espressa dal giovane Edipo, forte delle sue certezze, sicuro del suo posto nel mondo e del suo destino. Ma, come afferma Tiresia, il cielo è vuoto, tutto può accadere nel mondo ma, soprattutto, «soltanto il cieco sa la tenebra»⁴⁷, parole che prefigurano la sorte che presto coglierà anche il suo ignaro interlocutore. Edipo e Tiresia, del resto, sono personaggi simmetrici⁴⁸, il secondo forma compiuta del primo, al quale fornisce anche la visione completa dell'esistenza, con numerosi riferimenti alla cecità futura⁴⁹. Edipo è protagonista anche del dialogo *La strada*: ormai la sua sorte è compiuta, il suo unico desiderio è *non essere Edipo*, l'uomo che credeva di avere in mano il proprio destino e che di questo, invece, è stato tragico e inconsapevole esecutore⁵⁰.

Nella *Conversazione*, la citazione tratta dai *Dialoghi con Leucò* è introdotta dall'affermazione che il Novecento è un secolo scettico, pertanto, secondo Camilleri, Pavese fa pronunciare a Tiresia «parole che negano il potere degli dei»⁵¹. La scomparsa degli dei olimpici viene effettivamente già annunciata, nel monologo, nel punto di transizione dall'età classica a quella cristiana (particolarmente critica nei confronti dell'indovino tebano, visto come simbolo di depravazione⁵²), tramite l'espressione «poi un giorno l'Olimpo divenne deserto», che sembra echeggiare le parole di Tiresia nel dialogo *I ciechi*: «non sai ancora che sotto la terra c'è roccia e che il cielo più azzurro è il più vuoto»⁵³. La scomparsa degli dei, affermata nel testo di Pavese, è accettata da Tiresia-Camilleri come un incontrovertibile dato di fatto, constatato personalmente: di conseguenza, nel prosieguo della narrazione le divinità del *pantheon* classico non saranno più citate, tranne, come si è detto, nelle conclusioni, con il riferimento a «Zeus, o chi ne fa le veci», che avrebbe inflitto una seconda cecità al *mantis*⁵⁴. Gli dei dell'Olimpo, nella visione di Pavese e Camilleri, sono solo illusioni, e il nome di Zeus diventa uno dei tanti attribuiti genericamente al destino: il Tiresia di Pavese e quello di Camilleri, dunque, sembrano esprimere la medesima visione scettica sull'esistenza di entità soprannaturali, preposte a governare il destino, assolutamente imponderabile, degli uomini.

⁴⁴ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968, p. 21, cfr. A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 44.

⁴⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 21.

⁴⁶ Ad esempio, *I ciechi*; *La strada*, C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 21-23; 65-68.

⁴⁷ Ivi, p. 23.

⁴⁸ A. COMPARINI, «Dialogismo, simbolo e allegoria nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese», «Critica letteraria», 163.2 (2014), pp. 1-31.

⁴⁹ A. COMPARINI, «Dialogismo, simbolo e allegoria nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese», cit., p. 22.

⁵⁰ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 65.

⁵¹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 44.

⁵² Ivi, pp. 30-36.

⁵³ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 22.

⁵⁴ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 56.

5. Tiresia nei *Cantos* di Ezra Pound

Il secondo passo oggetto di analisi è costituito da versi tratti dai *Cantos* di Ezra Pound, il poeta americano che Camilleri-Tiresia dichiara di aver incontrato personalmente negli studi della RAI di Roma⁵⁵. I *Cantos* (che arrivano, con i frammenti, alla ragguardevole cifra di circa 120 componimenti) costituiscono un lungo poema, composto in un arco temporale che va dal 1917 al 1968, suddiviso in decenni e sottoposto dall'autore a numerose revisioni. L'opera si apre con una traduzione molto libera dell'incontro tra Ulisse e Tiresia nell'Ade, nell'undicesimo canto dell'*Odissea*. Il poeta, novello Ulisse, inserisce nell'opera i suoi interessi letterari, culturali, storici, che spaziano dall'antichità classica alla contemporaneità, dall'America, alla Cina, all'Europa. Letteratura, mito, arte, storia, economia e politica si intrecciano secondo modelli di volta in volta adattati dal poeta ai suoi scopi, in una struttura che richiama l'*Odissea* omerica e la *Commedia* dantesca⁵⁶. Del resto, la dedica del poema di Eliot *The waste land* a Pound (che revisionò l'opera, riducendone di molto le dimensioni) recita proprio «al miglior fabbro», verso tratto dal ventiseiesimo canto del *Purgatorio*, quasi a ribadire il debito dei due autori con l'archetipo dantesco. Il fine dei *Cantos* è quello di comporre, come afferma l'autore con parole, a suo dire, mutuata da Kipling, «the tale of the tribe», la storia della tribù, un nuovo *epos* storico a carattere autobiografico⁵⁷. Gli ultimi, *The Pisan Cantos*, rappresentano una sorta di testamento spirituale e insieme di autodifesa dell'autore, accusato più volte dalla critica di essere uno dei cantori del fascismo⁵⁸.

Il testo, inserito nel monologo camilleriano e costituito da versi tratti dai *Cantos* II e XLVII, è il seguente:

Ho veduto quel che ho veduto
 Quando portarono il ragazzo dissi:
 “C'è un dio in lui”
 Ho veduto quel che ho veduto
 E tu, Penteo, faresti bene ad ascoltarmi
 E Cadmo, o la fortuna ti abbandonerà.
 Ho veduto quel che ho veduto
 E ho patito quel che ho veduto.
 A consultarmi nella caligine fosca
 Vennero ombre nell'inferno
 E io ripieno di sapienza più degli uomini in carne,
 ma ombra nell'ombra è il sapere [...]»⁵⁹.

⁵⁵ Ivi, p. 48.

⁵⁶ J. ROBAEY, “Pound traduttore di Omero: Canto I e Odissea XI”, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. r., 33.3 (1989), pp. 65-92; intervista a M. BACIGALUPO, “L'Inferno di Pound”, «Il Secolo XIX», 11 agosto 2017, a cura di Laboratori Poesia, <<https://www.laboratoripoesia.it>> [20 agosto 2020]. L'approccio ‘barbarico’ di Pound alla cultura europea è sottolineato da N. Bindi: «Pound è come un barbaro, ha imparato in poco tempo secoli di civiltà e tradizione e ne ha interiorizzato il fondamento. Il risultato è un approccio fresco, concreto, che risponde completamente alle esigenze di rinnovamento delle nuove generazioni poetiche. In conclusione, il proposito del poeta è quello di dar vita ad una nuova stagione della poesia, più dinamica anche nel rapporto coi classici. Il punto, quindi, non è tornare alle origini, ma essere l'origine» (“Il barbaro venuto dall'America. Il rapporto di Ezra Pound con la tradizione”, «Il pensiero storico. Rivista internazionale di storia delle idee», <<https://ilpensierostorico.com>> [2 gennaio 2021]).

⁵⁷ M. BACIGALUPO, “Autobiografia e modernismo: il caso Pound”, in *Impulso autobiografico: Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005, p. 266.

⁵⁸ Sulla poetica dei *Cantos* e sui rapporti del poeta con il fascismo, cfr. M. BACIGALUPO, “Pound's *Pisan Cantos* in process”, «Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics», 27. n. 2/3 (1998), pp. 93-106; ID., “Autobiografia e modernismo: il caso Pound”, cit., pp. 261-281; J. WINANT, “Ezra Pound and the form of explanation”, «Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics», 42 (2015), pp. 171-196.

⁵⁹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., pp. 46-47: non vengono qui riportati gli ultimi versi della citazione, perché ritenuti non funzionali alla presente analisi.

A parlare è Tiresia, ma in realtà i primi sei versi, che riprendono il canto II⁶⁰, in Pound sono pronunciati da Acete a proposito del dio Dioniso, mentre il riferimento al sapere «ombra nell'ombra» si trova nel canto XLVII⁶¹. Il vate è presente già dal primo dei *Cantos*, in cui il poeta americano descrive l'incontro tra Tiresia e Ulisse nell'Ade. I versi del secondo, invece, contengono un riferimento all'incontro del dio Dioniso con i pirati Tirreni⁶², del quale Pound è debitore alle *Metamorfosi* di Ovidio⁶³: Acete, scampato alla vendetta del dio contro i pirati, poi diventato suo adepto, testimone della teofania, narra l'episodio dell'incontro a Penteo, re di Tebe, come monito a non intralciare i progetti di Dioniso, giunto a instaurare il proprio culto nella città, e lo esorta a dare ascolto agli ammonimenti di Tiresia⁶⁴. L'argomento costituisce il nucleo delle *Baccanti* di Euripide (nelle quali però Acete non è presente): Penteo, nella tragedia euripidea, come nell'opera ovidiana, sarà punito per la sua incredulità, perché la madre Agave, credendolo un animale selvatico, nell'estasi orgiastica indotta dal dio, assieme ad un gruppo di Menadi lo ucciderà sul monte Citerone⁶⁵. La vicenda è presente anche nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli⁶⁶, nelle quali, però, ad ammonire Penteo con l'*exemplum* dei pirati è proprio Tiresia; Nonno, quindi, rielabora i materiali delle *Baccanti* e degli *Inni omerici* (VII 1-59), rendendo il *mantis* protagonista del racconto⁶⁷. Il sapere «ombra di un'ombra» in Pound alluderebbe alle teorie platoniche sulla conoscenza e al mito della caverna: Tiresia, ormai nell'Ade, accede alla conoscenza divina, ma non a quella umana, che è solo un'ombra di quella vera, diventando, quindi, anche filosofo, oltre che veggente⁶⁸.

Nella *Conversazione* il breve monologo viene, invece, pronunciato proprio da Tiresia: l'indovino diventa protagonista, ma i suoi moniti a Penteo, com'è noto dalle vicende della tragedia euripidea *Le baccanti*, sono destinati a restare inascoltati. La scelta dei versi, nella costruzione camilleriana del passo, mira a sottolineare la preveggenza di Tiresia, che conserva questo dono anche nell'Ade, e il fatto che il dono stesso sia anche una maledizione. Il riferimento alla sofferenza provocata dalla conoscenza, ricorrente nella tradizione classica⁶⁹, è ribadito, nella *Conversazione*, da una precedente citazione ripresa

⁶⁰ «I have seen what I have seen. When they brought the boy I said / “He has a god in him, / Though I do not know which god” / And they kicked me into the fore-stays. / I have seen what I have seen. / Medon’s face like the face of a dory, / Arms shrunk into fins. And you, Pentheus, / Had as well listen to Tiresias, and to Cadmus, / or your luck will go out of you», vv. 107-11, <<http://thecantosproject.ed.ac.uk/index.php>>, [20 agosto 2020].

⁶¹ «First must thou go the road / to hell / And to the bower of Ceres’ daughter Proserpine, / Through overhanging dark, to see Tiresias, / Eyeless that was, a shade, that is in hell / So full of knowing that the beefy men know less than he, / Ere thou come to thy road’s end/ Knowledge the shade of a shade, / Yet must thou sail after knowledge / Knowing less than drugged beasts phtheggometha/ thasson / φθεγγόμεθα θῦσσον», <<http://thecantosproject.ed.ac.uk>> [20 agosto 2020].

⁶² P. LI CAUSI, “Dal pesce all’uomo, dall’uomo al delfino: per una lettura zooantropologica di Ovidio, *Metamorfosi* III 660-686 (e di *Origin* di Daniel Lee)”, «Studi italiano di filologia classica», CX, IV serie, 15.1 (2017), pp. 55-86; L. ROMIZZI, “Il mito di Dioniso e i pirati Tirreni in epoca romana”, «Latomus», 62.2 (2003), pp. 352-361.

⁶³ M. BACIGALUPO, “Autobiografia e modernismo in America: il caso Pound”, cit., p. 268; E. DI ROCCO, *Io Tiresia*, cit., pp. 123-149; vedi, ad esempio, Ov. *Metam.*, 3 611-612 «quod numen in isto corpore sit, dubito; sed corpore numine in isto est».

⁶⁴ «And you, Pentheus, / had as well listen to Tiresias, and to Cadmus, / or your good luck will go out of you», E. POUND, *Cantos* II, vv. 114-116, <<http://thecantosproject.ed.ac.uk/index.php>> [20 agosto 2020].

⁶⁵ EURIPIDE, *Baccanti*, a cura di G. GUIDORIZZI, Venezia, Marsilio, 1982.

⁶⁶ F. TISSONI, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 215-217.

⁶⁷ E. DI ROCCO, *Io Tiresia*, cit., p. 209.

⁶⁸ Ivi, pp. 123-149.

⁶⁹ Ad esempio, per rimanere nell’ambito della tragedia, Tiresia esprime questo concetto in *Edipo re*: (vv. 316- 318): «Ahi, ahi! Sapere quanto è duro, quando a chi sa nulla giova! Io ben sapevo, ed obliai. Venir qui

da Dürrenmatt: «questa mia arte profetica, tu Zeus, / me l'hai concessa come privilegio, non è un dono ma la più tremenda delle condanne»⁷⁰. Il sapere, anche quello di un intermediario tra il divino e l'umano, non è altro che illusione, le parole della predizione suonano come una minaccia, ma in realtà tutto è già stato *visto* dall'indovino: il destino non farà altro che compiere il suo corso. Questo concetto è chiaramente esplicitato nella postilla che Tiresia-Camilleri aggiunge a commento della teoria di Boezio, il filosofo latino sostenitore dell'inutilità della mantica, in quanto il destino degli uomini sarebbe già predeterminato: «Vero è! Ma questo non significa che coloro che hanno il dono della predizione siano inutili. Sono utilissimi a tutti quelli che vogliono conoscere il loro immediato destino che sanno già scritto»⁷¹. Oltre a ciò, la testimonianza di chi ha visto e vissuto (l'indovino, come lo scrittore e il poeta), sono essenziali alla conoscenza, svolgono una funzione etica e civile fondamentale, anche in tempi apparentemente «privi di senso, come quelli dei giorni nostri»⁷². Tale funzione è ribadita e amplificata dalla scelta di citare, come ultima fonte sul *mantis*, il capitolo *Tiresia*, tratto da *La chiave a stella* di Primo Levi⁷³: la letteratura può salvare l'uomo anche dalla peggiore delle metamorfosi, «quella da uomo a non uomo».

6. Parole, illusione, minaccia

Le due citazioni di Pavese e Pound, inserite nella *Conversazione*, risultano funzionali alla costruzione di un discorso sull'illusoria precarietà della condizione umana. Camilleri, prendendo spunto dai versi di Pound, intesse un breve discorso lirico e lo attribuisce a Tiresia: in esso si possono rintracciare gli stessi concetti già espressi nel passo di Pavese. Le parole sono in opposizione alle cose, le predizioni del vate sono moniti minacciosi, che alludono ad un futuro tragico, il sapere è solo un'illusione: al fondo delle cose c'è il destino ineluttabile, che nemmeno gli dei possono cambiare. Del resto, le Moire, entità che presiedono al Fato, nel mito greco sono più antiche e potenti degli dei olimpici⁷⁴: nemmeno lo scettico Tiresia di Pavese e Camilleri può ignorare la loro eterna presenza, esemplificata dal concetto di *destino*⁷⁵. Inoltre, l'elemento autoreferenziale, presente tanto in Pavese quanto in Pound, viene ripreso da Camilleri in direzione di una desolata riflessione sul passato e sul presente, pronunciata dal veggente che tutto ha sperimentato nel corso delle sue vite. A tal proposito, introducendo, più avanti, i versi di Eliot, l'autore sottolinea ancora una volta la desolazione quotidiana e il valore dei «lampi di memoria» come rifugio dallo squallore quotidiano⁷⁶. Il valore della parola come testimonianza, però, viene ribadito, oltre che nel riferimento all'opera di Primo Levi, nella conclusione del monologo, i cui termini-chiave sono *eternità* e *storie*: il teatro e il mito sono finzione, le parole possono sembrare illusorie o minacciose, ma le storie narrate, ripetute, diffuse, rappresentano una finestra sull'eternità. L'amichevole colloquio dell'autore col suo pubblico può essere letto, quindi, come una sintesi esistenziale del narratore e dell'uomo Camilleri, che ha sempre coniugato letteratura e impegno civile. Un bilancio del genere può essere tracciato ed esposto solo in un teatro greco, sede in cui, per tradizione, si

non dovevo» (traduzione di E. ROMAGNOLI): si veda F. BARDI, «Il dialogo terapeutico in Euripide», «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 50 (2003), p. 101.

⁷⁰ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 22.

⁷¹ Ivi, p. 31.

⁷² Ivi, p. 50.

⁷³ Ivi, pp. 53-54.

⁷⁴ R. GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1983, pp. 27-28.

⁷⁵ A. CAMILLERI, «Camilleri sono», «Micromega», 5 (2018), p. 19: «Nell'atto stesso in cui nasci è scritto tutto».

⁷⁶ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 56.

enucleano, si confrontano, si dibattono i grandi drammi esistenziali. Non a caso, la conversazione di Tiresia-Camilleri con se stesso, con gli autori che hanno scritto di lui e con il pubblico si conclude con un appuntamento «tra cent'anni, in questo stesso posto»⁷⁷.

7. Conclusioni

Conversazione su Tiresia è un testo pensato per essere recitato⁷⁸: la cecità, che accomuna autore e personaggio, diventa uno dei punti di forza del *contastorie*⁷⁹, come avveniva per l'antico aedo. Il monologo si presenta come un testo costruito su una fitta rete di rimandi interni, pensato per essere contemporaneamente un racconto e un'autodifesa: l'introduzione, la narrazione dei fatti, le testimonianze di volta in volta ammesse come veritiere o confutate come false, l'appello finale all'uditorio, il tono alternativamente scherzoso, indignato o commosso, richiamano i canoni classici dell'oratoria giudiziaria⁸⁰. Le fonti letterarie citate, nello specifico Pavese e Pound, rispondono all'esigenza di avvalorare la veridicità dei fatti narrati e l'attendibilità del protagonista: in particolare, se le parole sono vane e minacciose, e la conoscenza illusoria, è il *mantis* con la sua autorevolezza a cercare di discernere la verità dalla menzogna. Tale autorevolezza gli viene conferita dal fatto di essere sia un testimone della Storia che un narratore, abituato, quest'ultimo, a destreggiarsi tra il vero e il verosimile, con l'obiettivo di imporre come attendibile la propria visione delle cose. Nella conclusione, pertanto, si ribadisce la simbiosi autore-personaggio già accennata nell'*incipit*: «Vi chiederete cosa faccio adesso. Attualmente vivo a Brooklyn e ogni tanto mi chiamano per fare la comparsa in un film. Nella mia ultima interpretazione ero Tiresia che vendeva cerini, persona e personaggio finalmente ricongiunti»⁸¹. Dalla Grecia, alla Sicilia, agli Stati Uniti, patria di Pound, Eliot e, dal punto di vista letterario, anche di Pavese, traduttore della letteratura americana⁸²: la vicenda di Tiresia non può che contemplare il passaggio del testimone della classicità dal teatro greco a Broadway e Hollywood. Nel film *La dea dell'amore* di Woody Allen (1995), si alternano, infatti, i piani della tradizione teatrale classica e della commedia americana contemporanea. Il protagonista, Lenny Weinrib (le cui vicende sono spiegate e commentate, sulla scena del teatro di Taormina, da Cassandra, Edipo, Giocasta, personaggi di un dramma allestito con tanto di coro e corifeo), incontra, per le strade della New York degli anni Novanta, Tiresia, «il veggente cieco di Tebe». Questi è rappresentato come un mendicante che, dopo aver riconosciuto Lenny senza vederlo (come avviene con Odisseo nell'*Ade*), gli rivela, in modo inequivocabile, il tradimento da parte della moglie. È questa l'ultima veste cinematografica che Tiresia-Camilleri sostiene di aver assunto, ed è ricco di suggestione il fatto che la parabola del personaggio letterario si concluda tra la Sicilia e Manhattan, «l'acropoli» di New York (come la definisce la stralunata Cassandra del film), nei panni di un mendicante cieco con la

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ A. CAMILLERI, "Camilleri sono", cit., p. 19.

⁷⁹ Da un'intervista a R. DE SANTIS, «La Repubblica», 26 maggio 2018: «Le storie nascono sempre dal buio? Una volta scrissi che i poeti greci si accecarono per diventare veri poeti», <<http://www.vigata.org>> [10 settembre 2020].

⁸⁰ Il riferimento più immediato è la produzione teorica di Cicerone relativa all'oratoria: si possono citare, *exempli gratia*, in relazione ai *genera dicendi*, *Orator*, 6 20-21; sulle finalità dell'orazione – *docere, delectare, flectere* – e le relative scelte linguistiche e lessicali, *Orator*, 21 69-71.

⁸¹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 56.

⁸² Dal 1938, Pavese lavora come redattore e traduttore della casa editrice Einaudi e si dedica alla traduzione, tra gli altri, di Dos Passos, Anderson, Faulkner e Melville. Cfr. P. FASANO, "Il mito americano di Cesare Pavese", «Italice», 85.2-3 (2008), pp. 295-310.

coppola in testa, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»⁸³. La *persona*, quindi, è intesa sotto la duplice connotazione di *individuo* e, etimologicamente, di *maschera*, che unifica le proprie identità agendo sulla scena, come personaggio teatrale e cinematografico, in una dimensione fatta di immagini, parole e illusioni. Un gioco di specchi dal sapore pirandelliano⁸⁴, un ponte tra letteratura, cinema e teatro, come lo è stata, del resto, l'intera produzione artistica di Camilleri.

⁸³ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p.55.

⁸⁴ Pirandello è stato uno dei punti di riferimento di Camilleri, che gli ha dedicato diverse pagine critiche: sulla questione, si veda G. MARCI, "Camilleri biografo di Pirandello", <<http://www.vigata.org/bibliografia/CamilleriBiografoPirandello.pdf>> [20 agosto 2020], ora in S. LONGHITANO, F. IBARRA (a cura di), *De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*, Ciudad de México, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, México, Universidad National Autónoma de México, 2020, pp. 137-148.

Bibliografia

- BACIGALUPO, MASSIMO, "Pound's *Pisan Cantos* in process", «Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics», 27 n. 2/3 (1998), pp. 93-106.
- ID., "Autobiografia e modernismo: il caso Pound", in *Impulso autobiografico: Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 265-281.
- ID., intervista su "L'Inferno di Pound", a cura di Laboratori poesia, «Il Secolo XIX», 11 agosto 2017, <<https://www.laboratoripoesia.it>> [20 agosto 2020].
- BALDISSONE, GIUSI, *Occhi della letteratura: miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, «Biblioteca del centro novarese di studi letterari, vol. 20», 1999, pp. 33-86.
- BARDI, FRANCESCA, "Il dialogo terapeutico in Euripide", «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 50 (2003), pp. 81-113.
- BINDI, NICOLA, "Il barbaro venuto dall'America. Il rapporto di Ezra Pound con la tradizione", «Il pensiero storico. Rivista internazionale di storia delle idee», <<https://ilpensierostorico.com>> [2 gennaio 2021].
- BORCHETTA, SABRINA, "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*", «Diacritica», VI, 4.34 (2020), pp. 19-27.
- BOSSCHE, VAN DEN, BART, "Dialoghi con *Leucò* di Cesare Pavese. Un caso di riscrittura del mito classico", in *Lotta con Proteo e testualità della critica. Atti dei XVI convegno AISLLI (Los Angeles, UCLA, 2001)*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 1153-1167.
- BRISSON, LUC, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976.
- BUSLEPP, KURT "Teiresias", in W. H. ROSCHER (hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Teubner, Leipzig, 1916-1924, vol. V, pp. coll. 178-200.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, "Camilleri sono", «Micromega», 5 (2018), pp. 3-32.
- CAVALLINI, ELEONORA, "Pavese tra gli dei: Calvino primo commentatore dei *Dialoghi con Leucò*", in S. FORNARO, E D. SUMMA (a cura di), *Eidolon. Studi sulla tradizione classica*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 125-143.
- CENTANNI, MONICA, "Il pasto nefasto di Fineo: storia di un banchetto punitivo nel mito greco", in F. LOLLINI, M. MONTANARI (a cura di), *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto. Atti del Convegno (Bologna 8-10 ottobre 2018)*, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 143-152.
- COMPARINI, ALBERTO, "Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*", in E. CAVALLINI (a cura di), *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese. Atti del convegno*, (Ravenna 2014), Bologna, Dupress, 2014, pp. 54-65.
- ID., "Dialogismo, simbolo e allegoria nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese", «Critica letteraria», 163.2 (2014), pp. 1-31.
- ID., *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano, Mimesis, 2017.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968.
- DERIU, MORENA, "Premessa", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani /8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, «Le collane di Rhesis», 2019, pp. 7-8, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>.
- DERIU, MORENA, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.
- DI ROCCO, EMILIA, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori riuniti, 2007.

- FASANO, PINO, “Il mito americano di Cesare Pavese”, «*Italica*» 85.2-3 (2008), pp. 295-310.
- FURNO, RAFFAELE, “Mito: rappresentabilità e contemporaneità”, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrepress, 2019, pp. 171-179.
- GIGANTE, MARCELLO. “Dalla parte di Edipo: lettura dell’*Edipo re*”, «*Studi classici e orientali*», 37 (1988), pp. 61-96.
- GRAVES, ROBERT, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1983.
- GUIDORIZZI, GIULIO (a cura di), *Euripide, Baccanti*, Venezia, Marsilio, 1982.
- LI CAUSI, PIETRO, “Dal pesce all’uomo, dall’uomo al delfino: per una lettura zooantropologica di Ovidio, *Metamorfosi* III 660-686 (e di *Origin* di Daniel Lee)”, «*Studi italiano di filologia classica*», CX, IV serie, 15.1 (2017), pp. 55-86.
- MARCHESE, LORENZO, “*I ciechi* di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario”, «*Studi novecenteschi*», 41.87 (2014), pp. 195-215.
- MARCI, GIUSEPPE, “Camilleri biografo di Pirandello”, <<http://www.vigata.org/bibliografia/CamilleriBiografoPirandello.pdf>> [26 agosto 2020]; ora in S. LONGHITANO, F. IBARRA (a cura di), *De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*, Ciudad de México, Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, México, Universidad National Autónoma de México, 2020, pp. 137-148.
- MELOTTI, MARXIANO, “Il mito di Fineo. Immagini di marginalità in Tracia tra regalità e divinazione”, in P. SCHIRRIPIA (a cura di), *I Traci tra l’Egeo e il Mar Nero*, Milano, CUEM, 2004, pp. 85-111.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Andrea Camilleri mitico indovino: «Tiresia sono»”, «*Il Sole-24 ore*», 1 giugno 2018, <<http://www.vigata.org>> [20 agosto 2020].
- PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968.
- PELLEGRINI, ALESSANDRO, “Mito e poesia nell’opera di Cesare Pavese”, «*Belfagor*», 10.5 (1955), pp. 554-561.
- PISANO, CARMINE, “Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell’indovino nella Grecia antica”, «*I quaderni del ramo d’oro on-line*», numero speciale 2012, pp. 1-14.
- ID., “Il *mantis* all’ascolto degli dei”, in I. BAGLIONI (a cura di), *Ascoltare gli dei/Divos audire: costruzione e percezione della dimensione sonora nelle religioni del Mediterraneo antico*, Roma, Edizioni Quasar, 2015, vol. II, pp. 63-69.
- PITOTTO, ELISABETTA, “Varianti mitologiche e riflesso del pubblico nello Stesicoro di Lille”, «*Pallas*», 83 (2010), pp. 277-294.
- ROBAEY, JEAN, “Pound traduttore di Omero: Canto I e Odissea XI”, «*Quaderni Urbinati di Cultura Classica*», n. r., 33.3 (1989), pp. 65-92.
- ROMIZZI, LUCIA, “Il mito di Dioniso e i pirati Tirreni in epoca romana”, «*Latomus*», 62.2 (2003), pp. 352-361.
- STAMA, FELICE, “La cecità di Fineo: la conseguenza di un atto di ὄψις o l’espiazione di una colpa di sangue?”, «*I quaderni del ramo d’oro on-line*», volume speciale, 11 (2019), pp. 1-14.
- TISSONI, FRANCESCO, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- TORRES, JOSE B., “Teiresias, the Theban Seer”, «*Trends in classics*», 6.2 (2014), pp. 339-356.
- UGOLINI, GHERARDO, “Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio”, in «*Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*», 27 (1991), pp. 9-36.
- ID., *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tübingen, Narr, 1995.

- ID., “Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna”, in *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realitat der klassischen Kultur*, Hildesheim, Olms, 2005, pp. 169-179.
- ID., “Tiresia”, *Il mito nella letteratura italiana*, diretta da P. GIBELLINI, vol. V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. CINQUEGRANI, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532.
- VELARDI, ROBERTO, “Il sapere del *mantis* e il sapere dell'aedo (Hes. Theog. 38; Hom. Il. 1,70)”, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. s. 107.2 (2014), pp. 27-44.
- VITAGLIANO, DANIELA, “I *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese tra classicità e modernità: il mito della/contro la crisi”, in N. DI NUNZIO, S. JURISIC, F. RAGNI (a cura di), «*La parola mi tradiva*». *Letteratura e crisi*», «Culture territori linguaggi, vol. 10», Perugia, Università degli Studi di Perugia, 2017, pp. 349-357.
- WINANT, JOHANNA, “Ezra Pound and the form of explanation”, «*Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics*», 42 (2015), pp. 171-196.
- WLASSICS, TIBOR, “Pavese *heautontimoroumenos*: l'interpretazione dei *Dialoghi con Leucò*”, «*Italianistica*», 13.3 (1984), pp. 397-404

Sitografia

Per i testi degli autori greci e latini si è fatto riferimento al sito della *Loeb Classical Library, Harvard University Press*.

Camilleri Fans Club, <<http://www.vigata.org>>.

The Cantos Project, <<http://www.thecantosproject.ed.ac.uk/index.php>>.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZÓKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUvoli, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZÓKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche 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)

Le storie narrate, ripetute, diffuse,
rappresentano una finestra sull'eternità.

Sabrina Borchetta

Camilleri sapeva suonare molti strumenti. Era un virtuoso della tastiera del racconto – e del resto bastava che aprisse bocca – qualsivoglia tastiera avrebbe saputo armonizzarla, trarne il suono, individuale e comunitario, della narrazione. Bastava che aprisse bocca perché ne uscisse, come da una sorgente, il fiume del racconto.

Marino Biondi