

Quaderni camilleriani

15

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

Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri



Quaderni camilleriani 15

Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri

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 15

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

Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri

A cura di

Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini, Veronka Szőke

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 15

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

Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri

ISBN: 979-12-80024-33-6

2021 Grafiche Ghiani

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

QUADERNI CAMILLERIANI 15

- 7 *Premessa*
GIUSEPPE MARCI & MARIA ELENA RUGGERINI

Testimonianze

- 11 *Spie linguistiche ne Il cuoco dell'Alcyon*
GIUSEPPE MARCI

Saggi

- 27 *Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani*
SIMONA DEMONTIS
- 45 *La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani*
LUCA DANTI
- 61 *Una lingua dell'estraneità: Il genovese in La mossa del cavallo*
FIORENZO TOSO
- 77 *Riccardino tra italiano e dialetto. Saggio di 'varianti' camilleriane*
DEBORA DE FAZIO
- 91 *Lettura stilistica della Stagione della caccia*
LUIGI MATT

Premessa

GIUSEPPE MARCI & MARIA ELENA RUGGERINI

Arrivato a un certo punto della vita, Andrea Camilleri ha sentito il desiderio di «riportare a casa le storie di Vigàta» (sono parole sue): un'ulteriore prova – se ancora non ne avessimo acquisito consapevolezza – che percepiva la sua opera, pur suddivisibile in romanzi e racconti storico-civili, polizieschi e fantastici, come un *unicum* inscindibile, espressione di un mondo fittizio divenuto con gli anni più reale della realtà stessa.

Fu così che, riscattati i diritti dai precedenti editori, conferì a Sellerio il mandato di ricomporre il mosaico realizzato nel corso di quattro decenni e che, con buona probabilità, nella sua mente si era delineato fin dagli inizi.

Sono, perciò, comparsi nella collana “La memoria” *La mossa del cavallo* (2017; prima edizione Rizzoli 1999); *Un mese con Montalbano* (2017; Mondadori 1998); *La scomparsa di Patò* (2018; Mondadori 2000); *Gli arancini di Montalbano* (2018; Mondadori 1999). Ora è la volta di *La pensione Eva* (2021; Mondadori 2006) che Sellerio propone con la consueta, nitida nota di copertina di Salvatore Silvano Nigro e l'accompagnamento di un'intervista con l'autore, *Il Grand Hotel Andrea Via Asiago, Roma*, realizzata da Antonio D'Orrico e pubblicata sul *Corriere della Sera-Magazine*, nel 2006, quando apparve la prima edizione dell'opera.

In quell'intervista D'Orrico gioca con una parola-chiave che riprende da Ornella Palumbo, la quale aveva parlato del grande successo di pubblico fatto registrare da ogni titolo di Camilleri, cui non corrispondeva, in quegli anni, «la valutazione della critica, spesso perplessa». D'Orrico, con ironico sovratono, chiosa: «Visto quello che si intende per critica in Italia sarei perplesso se non fossero perplessi».

Gioca, l'articolista, godendo della libertà che il mestiere giornalistico consente e che talvolta porta a esprimere felici intuizioni; senza che ciò faccia dimenticare gli azzardi e gli errori, inevitabilmente legati all'esigenza di sfornare un certo numero di battute in pochi giorni e, magari, in tempi anche più stretti. Ma in questo caso D'Orrico, gli va riconosciuto, intuisce e intuisce bene, esprimendo in quell'intervista, come in altre sue righe dedicate a Camilleri, concetti che hanno resistito all'usura del tempo e si sono dimostrati anticipatori.

Lo studio, le ricerche che aspirano a documentare un'affermazione col rigore dell'indagine critica hanno – devono avere – un passo più lento, specie se non si rivolgono ad autori vissuti in un passato lontano e la cui reputazione già consolidata esonera dal rischio insito nell'atto della valutazione di un fenomeno nuovo e complesso.

Lo abbiamo tenuto ben presente, tale rischio, avviando l'impresa dei *Quaderni camilleriani*, e quindi misurandoci con la possibile obiezione che per primi noi stessi ci facevamo: ma davvero è auspicabile progettare e tenere in vita una collana di volumi dedicati a un solo autore? Sarà possibile trovare studiosi disposti a dare un loro contributo all'impresa, stante la ‘perplessità’ della critica?

Ci sorreggevano, tuttavia, due convincimenti: che lo scrittore Camilleri, da noi letto fin dai primi titoli e fatto oggetto di studio, avesse qualità meritevoli di riguardo, e che la tante volte segnalata disattenzione nei suoi confronti tale effettivamente non fosse e, comunque, non implicasse di necessità un giudizio negativo nei confronti dell'autore.

A sfogliare oggi i volumi della collana, si deve constatare che gli studi critici pubblicati sono numerosi e possiamo testimoniare che mai nessuno ha rifiutato l'invito a indagare e scrivere su Camilleri per preconcetta perplessità: anzi, molti hanno colto l'occasione per riflettere su letture già fatte ed esprimere giudizi che potevano anche non essere di incondizionata adesione e di plauso: come è del tutto normale in una seria ricerca che si confronti con i dati ricavati dallo studio.

Con questo quindicesimo volume, il nostro proposito di *notomizzare* l'opera di Andrea Camilleri compie un ulteriore progresso. In apertura, il saggio di Simona Demontis si sofferma sulla scenografia costituita da Vigàta e, in particolare, sulla varietà delle tipologie abitative; a seguire, Luca Danti osserva l'imitazione delle *maniere* altrui e la ricca produzione di falsi del nostro Autore.

Si procede poi con tre saggi legati dal comune interesse per la lingua e la scrittura: per il genovese impiegato nella *Mossa del cavallo*, per le varianti apportate alla seconda redazione di *Riccardino*, per lo stile della *Stagione della caccia*. Ne sono autori, rispettivamente, Fiorenzo Toso, Debora de Fazio e Luigi Matt, le cui parole conclusive con efficacia portano a compimento il ragionamento fin qui svolto, così come potrebbero costituire una epigrafe da porre in testa all'impresa dei *Quaderni camilleriani*: il compito del critico è discernere, valutando con metodo e prudenza: anche per capire se sia sempre vero che la grande quantità di lettori raggiunti costituisca un indice di scarsa qualità.

A ragion veduta, dunque, potrebbe avere ragione D'Orrico, al quale piace amplificare teatralmente e concludere la sua intervista a Camilleri con un'immagine barocca, nella cui esagerazione si cela un fondo di verità: «Consideri, la prego, questa non un'intervista ma una processione. In suo onore e dell'arte del romanzo».

Di quell'arte del romanzo, anche con questo volume i *Quaderni camilleriani* si occupano.

Testimonianze

Spie linguistiche ne *Il cuoco dell'Alcyon*

GIUSEPPE MARCI

Saggio novantenne, uso a dialogare con i sapienti dell'antichità, Andrea Camilleri si interrogava sul mistero dell'esistenza e agli spettatori convenuti per ascoltarlo nel Teatro Greco di Siracusa diceva:

Forse vi state chiedendo la vera ragione per la quale mi trovo qui.
Ho trascorso questa mia vita ad inventare storie e personaggi, sono stato regista teatrale, televisivo, radiofonico, ho scritto più di cento libri, tradotti in tante lingue e di discreto successo. L'invenzione più felice è stata quella di un commissario.
Da quando Zeus, o chi ne fa le veci, ha deciso di togliermi di nuovo la vista, questa volta a novant'anni, ho sentito l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità e solo venendo qui posso intuirlo. Solo su queste pietre eterne.
Ora devo andare¹.

Ricapitolava, in tal modo, una vita operosa: gli oltre cento libri, le storie e i personaggi, perfino quel «commissario» da cui tante volte sembrava avesse voluto prendere le distanze e che qui, invece, ha una menzione d'onore. Era sintesi che non intendeva essere conclusiva: c'era il nodo dell'eternità, da sciogliere. Ma c'era anche da aggiungere una tessera all'ampio mosaico che lo scrittore aveva creato, e non doveva essere una tessera da poco, bensì capace di comprendere insieme le ragioni della vita e della morte; di chiudere un discorso in maniera appropriata, ovvero riprendendone il filo e, seguendolo, raggiungere la fine del percorso.

Le donne e gli uomini capaci di elaborare un progetto di lunga realizzazione, e che magari comprenda l'arco di un'intera esistenza, sanno che, nella fase iniziale, quel progetto, nell'audacia del pensiero, contiene il disegno delle linee d'insieme, i profili generali: nitidi e, per così dire, definitivi. Ma di definitivo non c'è niente nella mente creativa che, rinnovandosi di continuo, delinea un futuro somigliante ma non identico a quello ipotizzato nel momento in cui il progetto era stato concepito.

Tuttavia, l'atto della creazione letteraria, per Camilleri, è un divenire che recupera il proprio passato e con esso costruisce il futuro. Un passato non solo individuale ma collettivo: l'insieme delle parole delle frasi sentite; di tutto ciò che egli stesso ha scritto nell'arco di una vita e che non è divenuto inerte materia d'archivio ma resta attivo e quotidianamente si rinnova; delle pagine lette attingendo agli scaffali di una biblioteca universale. Tale vastità di letture e di altissima conoscenza non confligge né oscura le

¹ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 55. Non tragga in inganno il tono bonario e apparentemente discorsivo di questo congedo; in realtà, sottotraccia lungo tutta la *Conversazione*, c'è il dialogo con autori e personaggi della classicità. In primo luogo con Odisseo che davanti ai Feaci diventa aedo e racconta di sé, quindi con Omero. «Del resto – ha scritto Morena Deriu – lo stesso Camilleri gioca con la possibilità di essere riconosciuto come un odierno Omero: il motivo della cecità come pure la penetrazione tra l'oralità della *performance* teatrale e la sua successiva trasposizione scritta fanno dell'autore una sorta di incarnazione in chiave contemporanea di una figura divenuta, essa stessa, personaggio» (M. DERIU, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «ClassicoContemporaneo», 6 [2020], pp. 37-58; il passo citato è a p. 53).

narrazioni proprie della sua terra: i *cunti* ascoltati quand'era bambino, gli scritti degli autori siciliani, celebri od oscuri, per lui sempre meritevoli di attenzione.

«La mia lingua è in continua evoluzione», diceva nei suoi ultimi anni e lo ripeteva con un tono di lieve stupore, come se l'evoluzione della lingua fosse autonoma e indipendente, seguisse un suo proprio percorso: quasi senza tener conto di colui che l'aveva ideata, che di tale processo osservava gli esiti, non senza meraviglia. Ma Camilleri non era un sognatore, bensì un artigiano della parola che trovava materiali nuovi e subito pensava alla loro collocazione, come accade, ad esempio, quando narra la *riemersione* della parola *ciucciuneddru*:

Vorrei scrivere romanzi adoperando un vocabolario che mi sta rinascendo dentro e che io credevo estinto. Per esempio: posso giurare che tra i tre, i quattro e i cinque anni mia madre mi avesse chiamato in un modo con cui non mi chiamò mai più, una volta raggiunti i sei anni; una volta raggiunti i sei anni mi chiamò col diminutivo, *Nenè*, ma prima m'aveva sempre chiamato: *Ciucciuneddru*, *Ciucciuneddru me'*. Questo mi è nato dal discorso fattomi da una signora: «Quanto mi piacerebbe sapere come era Montalbano bambino!». Allora mi passò subito nella mente: probabilmente sua madre lo chiamava *Ciucciuneddru* come la mia chiamava me. Vallo a usare, *Ciucciuneddru!* Certe parole spaventano persino me. Dico: qui arrivo all'incomprensibilità più assoluta e io vorrei che tutto fosse compreso fino all'ultimo².

Un vocabolario che talvolta rinasce, come nel caso appena citato, per un motivo che possiamo dire occasionale; altre volte, per una deliberata ripresa.

È quanto accade, a mio parere, ne *Il cuoco dell'Alcyon*, romanzo conclusivo e singolare, l'ultimo licenziato da Andrea Camilleri e pubblicato, mentr'egli era ancora in vita, nel maggio del 2019. La sua prima singolarità è dovuta alla doppia nota finale, in luogo di quella solitamente apposta dallo scrittore al termine di ogni suo titolo; l'altra ad alcune insistenti particolarità linguistiche che fungono da spie della poetica camilleriana.

La nota siglata A. C., come i lettori abituali sanno, è una caratteristica dei romanzi di Camilleri che ne *Il cuoco dell'Alcyon* se ne serve per spiegare come questo racconto sia nato «una decina d'anni fa non come romanzo ma come soggetto per un film italo-americano»³ poi non realizzato. Su tale 'sceneggiatura', con alcune varianti, lo scrittore dichiara di aver costruito la nuova opera: quasi sfidando l'impressione che può subito derivarne di un'*americanata*, ovvero di un racconto esagerato e un po' *kitsch*, come talvolta gli europei pensano siano i costumi nordamericani; e in effetti c'è un gesto del commissario Montalbano che parrebbe più confacente all'ispettore Callaghan... Ma l'America di Camilleri è altra cosa.

C'è, poi, la seconda nota, o, meglio, la *Nota alla nota*, in cui l'autore dichiara di essersi fatto rileggere il libro, prima di darlo in stampa, e di averne tratto la convinzione che in esso «il linguaggio [sia] totalmente contemporaneo, l'ho aggiornato tutto»⁴. Ci spinge, dunque, a prestare attenzione alla lingua, oltre che ai tratti del commissario Montalbano dipinto quale doveva essere con una decina di anni di meno, nel momento in cui fu stesa la sceneggiatura.

Sugli aspetti linguistici della prosa camilleriana si è soffermato Luigi Matt, rilevando, tra l'altro, il «nettissimo incremento numerico dei dialettismi, che ora contendono alle forme italiane la predominanza sulla pagina»⁵: non è quindi su tale aspetto che intendo

² G. MARCI, «Camilleri e la lingua: 'Abbunnànza' o 'Abbunnànzia'?', «Bianco e nero», 590 (2018), pp. 86-87.

³ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon* (in sigla, CAL), Palermo, Sellerio, 2019, p. 249.

⁴ Ivi, p. 251.

⁵ L. MATT, «Lingua e stile della narrativa camilleriana», in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93,

fissare lo sguardo, quanto e piuttosto sulla incidenza che in questo romanzo hanno i vocaboli ripresi dalla parlata dei siculo-americani, e su che cosa questo possa significare.

Va subito detto – per meglio valutare come l'innovazione conviva con la ripresa di una personale tradizione – che c'è un termine *testimone* da cui siamo immediatamente sollecitati. Si tratta di *mosione*, ovvero *musione*, come Camilleri scriveva, un quarto di secolo prima, ne *Il gioco della mosca*, nella *microstoria* intitolata, appunto, *Musione*. Attribuiva alla parola il significato di 'movimento', la faceva derivare dall'inglese *motion*, e spiegava: «È parola che appartiene a quel linguaggio misto di siciliano, napoletano e americano adoperato non tanto dagli emigrati ma dai loro figli nati negli Stati Uniti»⁶.

Aggiungeva di averla incontrata in tre occasioni: due nella lingua parlata⁷ e una in quella scritta, ovvero nei versi della poesia di un «un siculo-americano»; li ho ricordati in precedenti occasioni⁸; ma posso ora aggiungere ulteriori elementi.

Occorre, innanzi tutto, dire che 'musione' esiste anche nel siciliano, il Mortillaro lo riporta nel suo dizionario⁹, compare nelle fiabe raccolte da Giuseppe Pitrè¹⁰, come pure nella lingua creata da Stefano D'Arrigo per *Horcynus Orca*¹¹. Ma quel che forse importa

<<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>. Si vedano, inoltre: M. PANETTA, "Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri", «Diacritica», VI.34 (2020), pp. 93-110; D. DE FAZIO, "Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto, più diletto", <<https://www.treccani.it>>, 17 settembre 2020.

⁶ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 73.

⁷ Nel primo caso, si parla di una casetta costruita sulla spiaggia che, a causa di uno smottamento, «Fece una leggera musione» (*ibidem*); nel secondo, dell'avvertimento rivolto agli occupanti di una vettura in bilico su uno strapiombo: «Non facciamo musione!» (*ibidem*).

⁸ «Tengo uno storo abbascio città / dove se vuoi farmi fone / qui tutto è pace e tranquillità / nemmeno il vento ci fa musione», G. MARCI, "Il telero di Vigàta", in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9, Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 8-18 (i versi citati son a p. 15), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>; 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, La magia del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 43-55, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>>. I versi compaiono ne *Il gioco della mosca*, cit., p. 74. Allo stesso componimento Camilleri fa riferimento nella conversazione con Tullio De Mauro quando, parlando dell'interesse che fin dall'infanzia provava per l'opera dei pupi, e particolarmente per «la storpiatura che facevano dell'italiano, cioè il tentativo che facevano di parlare in italiano», aggiunge: «Un giorno, diventato più grandicello, mi capitò tra le mani un libro straordinario di poesie. Non so dove è andato a finire. Era un libro stampato a New York negli anni Trenta e conteneva poesie d'amore scritte in quella lingua strepitosa che era l'italo-siculo-americano. Versi come "Tengo uno storo abascio città" mi rivelavano una lingua stupenda» (A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, pp. 35-36).

⁹ «Musìoni, s. f. il fendersi, lo screpolare, parlando di fabbriche, di recipienti, od altro. 2. Parlando di persone, vale qualunque movimento, gesto, o cenno di voler fare, o non fare, ec.», V. MORTILLARO, *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo 1876 [Forni, 1970], p. 719; «musìoni f. [...] il fendersi, il crepare, di un muro, di un intonaco, di un edificio o anche di un terreno; *fari m.* fendersi, crepare», G. PICCITTO, *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. TROPEA, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1985, vol. II, p. 922.

¹⁰ «A la terza vota, 'Ntonia s'adduna di tutti li musioni di lu Scavu». Il vocabolo è così spiegato in nota: «*Musioni*, mosse anche piccolissime», G. PITRÈ, *Lu Scavu*, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo 1870-1913, poi Palermo, Il Vespro, 1978, vol. I, p. 180 e nota 2; «Quannu fòru quasi un migghiu a mari, la varca si musiau e nisceru ddui», G. PITRÈ, *Ràisi Vitu Lùcchiu*, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, cit., vol. IV, p. 3. Nel *Glossario* il Pitrè ribadisce: «*musioni*, mozione, mossa, movimento», *ivi*, p. 335.

¹¹ «Parlava con quella, e intanto considerava e vedeva le altre che, se stava a lui dirlo, le avrebbe dette tutte morte: seguitavano a non dare musione alcuna da sotto le schiene», S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 17; «Però Nasodicane non faceva musione di sorta, suo padre parlava e non gli succedeva niente», *ivi*, p. 423; «si tennero quatte nell'acqua, senza fare musione, coi soli becchi allo scoperto», *ivi*, p. 887. D'Arrigo impiega anche il verbo *musionare*: «Desiderò vederla da più vicino, se musionava da babba o da scaltra», *ivi*, p. 20; «musionò con gli occhi», *ivi*, p. 993.

più ricordare e che i primi due versi della quartina citata da Camilleri e attribuiti a un poeta «siculo-americano» sono molto simili a quelli iniziali di un sonetto di Achille Almerini (1880-1947), medico nato a Garlasco (Pavia) – quindi né siciliano né napoletano –, poi emigrato negli Stati Uniti, il quale «pubblicò a proprie spese a New York, nel 1912, una corona di sonetti umoristici intitolata *La colonia di Dante*»¹². Almerini, sostiene Durante, «fu tra i primissimi a pubblicare un'opera interamente scritta nel curioso gergo italo americano»¹³.

Riporto qui il sonetto che interessa il nostro discorso, non solo per i due versi iniziali, ma anche per un termine contenuto nel penultimo verso:

Tengo lo *storo* in basso di città
 e quando vuoi puoi farmi il *telefòno*:
 viemmi a trovare, ogni momento è buono:
 mattina e sera il *business* mi tien là.
 Distante? Eh! Cento blocchi, non canzonzo:
 ma la distanza a te che te ne fa?
Dont chèr, con tutte le comodità
 di tutti i treni e i *carri* che ci sono.
 Non è un gran *trubel*; basta che tu provi;
 alla terza Avenù c'è l'*oliveta*:
 prendi il treno e discendi in *Aussonstritto*,
 fai quattro blocchi a destra e vedi scritto
 fra l'*andetèca* ed il *rialestèta*:
 «Qui si parla italiano» e lì mi trovi¹⁴.

Andetèca, “impresario di pompe funebri” è il termine che deve richiamare ora la nostra attenzione. Tanto più che Francesco Durante, nel suo prezioso lavoro, ricorda un altro italo americano, Eduardo Migliaccio (1882-1942) – proveniente da Cava de' Tirreni (Salerno) e «protagonista assoluto del vaudeville della Little Italy storica, quella del Lower East Side di Manhattan»¹⁵ –, il quale ha tra le sue opere un componimento intitolato *L'impresario di Pompe funebri (l'ondertecco)* che così comincia:

Che ci volete fare, certa gente,
 se crede che per fare l'ondertecco
 nun ce vulesse propriamente niente.
 Ma dezze uaie de mecco big mistecco¹⁶.

Nella efficace rima *ondertecco / mistecco* troviamo due parole, una delle quali già conosciamo (sia pure nella variante *andetèca*) e sappiamo corrispondere a “impresario delle pompe funebri” dall'inglese *undertaker*; la seconda, *mistecco*, viene sempre dall'inglese *mistake*, e significa “errore”. È necessario tenerli a mente, questi vocaboli, insieme a *musione*, e ad altri ancora, che non cito: ma come si fa a non richiamare almeno un verso di Tony Ferrazzano, vibrante di italico orgoglio linguistico? Eccolo: «Biccosa,

¹² F. DURANTE, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005, vol. II, p. 441.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 442. A piè di pagina, una nota spiega i termini in *slang* italoamericano: «*storo*: da “store”, negozio; *basso di città*: “down town”, la parte meridionale della città; *Dont chèr* = “do not care”, non te la prendere; *carri* “cars”, le vetture del tranvai; *trubel* = “trouble”, fastidio, seccatura; *oliveta* = “elevated”, la ferrovia sopraelevata; *Aussonstritto* = “Houston Street”, nome d'una strada frequentata da italiani; *andetèca* = “undertaker”, impresario di pompe funebri; *rialestèta* = “real estate”, nome delle agenzie di beni immobili».

¹⁵ *Ivi*, p. 383.

¹⁶ *Ivi*, p. 398. In nota è chiarito che *dezze uaie de mecco big mistecco* deriva da «That's why they make a big mistake».

mi no llaico lingue storte», che, più o meno significa: «Because I don't like lingue storte», ovvero «Perché non mi piacciono lingue che non sono italiane»¹⁷.

Musione (divenuto *mosione*), *ondertecco*, *mistecco* (nella forma plurale *mistacchi*) e *biccosa* sono alcuni dei vocaboli che troviamo ne *Il cuoco dell'Alcyon*¹⁸.

A che cosa dobbiamo questa impennata della lingua camilleriana?

È una lunga storia letteraria che proveremo a risolvere in poche battute: ma non possiamo fare a meno di fissare almeno due momenti, risalendo, per il primo, al 1958. In quell'anno, infatti, la casa editrice Einaudi pubblica una raccolta di racconti di Leonardo Sciascia, *Gli zii di Sicilia* che comprende un racconto, *La zia d'America* contenente una serie di termini (per lo più glossati in nota, appartenenti alla parlata siculo-americana. La zia, del resto, è una vera 'zia d'America', ricca e benefica – oltre che direttiva, sul piano politico –, che dagli Stati Uniti arriverà portando doni, immagini di una vita fantastica quali un ragazzino siciliano a stento riesce a concepire¹⁹) e parole. La prima è *storo*, che noi già conosciamo, e che la nota al testo spiega: «*store*, negozio»²⁰.

¹⁷ Ivi, p. 402.

¹⁸ Gli altri sono: «àrboro» = *harbour*, “porto” (CAL, p. 197); «baibai» = *bye-bye*, “arrivederci” (CAL, p. 197); «beccaus» = *backhouse*, “latrina, gabinetto esterno” (CAL, p. 173. Il termine, con relativa spiegazione, è anche nella conversazione con Tullio De Mauro: «Il bagno era la conquista di alcuni contadini al mio paese, e lo chiamavano beccàus, dall'americano back house. Mentre prima si chiamava 'u retrè, cioè a dire la ritirata. Di ritorno dall'America dal francese retrait si passò all'inglese beccàus», A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 40); «biccosa», «biccosse» = *because*, “perché” (CAL, 167 e 178); «Broccolino» = Brooklyn (CAL, p. 166); «car» = *car*, “automobile” (CAL, pp. 148, 173, 175, 178); «cent» = *cent* (CAL, p. 149); «faivi» = *five*, “cinque” (CAL, p. 166); «fone» = *phone*, “telefono, telefonata” (CAL, pp. 172, 173, 197); «gullaicchi» = *good luck*, “buona fortuna, auguri” (CAL, p. 178); «Mulbirri stritti» = Mulberry Street, strada di Little Italy, Manhattan (CAL, p. 166); «mistacchi» = *mistake*, “errore, sbaglio” (CAL, p. 172); «mosione» = *motion*, “movimento” (CAL, p. 167); «ondertecco» = *undertaker*, “impresario di pompe funebri” (CAL p. 166); «pittura» = *picture*, “fotografia” (CAL, p. 169); «pulissi» = *police*, “polizia” (CAL p. 150); «sciuri» = *sure*, “certo, certamente” (CAL p. 176); «squisa» = *exquisite*, “gentile, squisita” (CAL, 167); «stritti» = *street*, “strada” (CAL p. 166). Va aggiunta la parola «ciungam» = *chewing-gum*, “gomma da masticare” (CAL, p. 29) che dalle altre elencate si differenzia per la collocazione nel romanzo: i vocaboli siculo-americani, che ricorrono nell'episodio di cui è protagonista il poliziotto americano Jack Pennisi, sono concentrati nei capitoli dodici, tredici, quattordici e quindici (precisamente alle pp. 148-197); *ciungam* (che in Sciascia compare nella forma *ciunga*) appartiene al differente ambiente linguistico del secondo capitolo, è pronunciata da Mimì Augello e non necessariamente deriva dal contesto siculo-americano, essendo piuttosto un vocabolo italo-americano diffuso in Italia con l'arrivo degli Alleati nel 1943, quindi non soltanto in Sicilia ma anche in altre regioni. Il vocabolario Treccani registra «gomma da masticare = *chewing gum*, (fam.) cicca, (pop., disus.) cingomma, gomma americana», <<https://www.treccani.it>>.

¹⁹ Anche se qualche contatto con quel paese lo ha avuto, quando in Sicilia sbarcarono gli americani, accolti come liberatori persino da quelli che prima gridavano: «duce, per te la vita» (L. SCIASCIA, *Gli zii di Sicilia*, in ID., *Opere. Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2012, vol. I, p. 47).

²⁰ Ivi, p. 45. Gli altri termini sono: «Fàit: *fight*, pugno» (ivi, p. 45); *Brucchilin* (Brooklyn, non glossato; ivi pp. 53, 54); «Ciunga: *chewing-gum*» (ivi, p. 54); *alò* (non glossato, *hello*, “salve, ciao”; ivi, p. 54); «chendi: *candy*» (“caramella, dolciumi”; ivi, p. 55); «giuda: *jew*, ebreo» (ivi, p. 61); «scioppa: *shop*, bottega» (ivi, p. 61); «cubbài: *good bye*, addio» (ivi, p. 63); «orràit: *all right*, benissimo» (ivi p. 79); «boifrendo: *boy-friend*» (“ragazzo, fidanzato”; ivi, p. 79); «lofio: *loafer*, lazzarone» (ivi, p. 80); «aiscule: *high-school*, scuola superiore» (ivi, p. 80); «giobba: *job*, lavoro» (ivi, p. 82); «farma: *farm*, fattoria» (ivi, p. 82); «carro: *car*, automobile» (ivi, p. 82); «aisebbòcchese: *icebox*, frigorifero» (ivi p. 83); «uasetoppe: *washtub*, macchina per il bucato» (ivi, p. 83); «smarto: *smart*, guappo» (ivi, p. 83); «sciaràp: *shut up*, zitto!» (ivi, p. 83); «scecchenze: *shake hands*, stretta di mano» (ivi, p. 83); *polise* (non glossato; ivi, p. 85); *uischi* (non glossato; ivi, p. 85); «le Tombe: *the Tombs*, il carcere di New York» (ivi, p. 85); «sichinienza: *second-hands*, seconda mano» (ivi, p. 89). Cfr., al riguardo, S. C. SGROI, “Leonardo Sciascia ‘scrittore di cose’ o di ‘parole’? Ovvero la sua eredità linguistica (e metalinguistica)”, in C. DE CAPRIO e C. VECCE (a cura di), *L'eredità di Leonardo Sciascia. Atti dell'incontro di studi Napoli 6-7 maggio 2010 – Palazzo Du Mesnil*, Università degli Studi “L'Orientale”, Napoli, 2012, pp. 231-297: «Nello stesso racconto Sciascia attinge a piene mani all'italo-americano, sulla scorta di un art. di A. Gisolfi del 1945, apparso sulla rivista “Il mese”:

È come se, in quell'albeggiare degli anni Cinquanta del Novecento – anni di spirito positivo e ricostruttivo, di fiducia nella vita e nella letteratura; di memoria, per i siciliani, dello sbarco avvenuto nel 1943, che aveva rinnovato il contatto con un mondo lontano ma noto, gli Stati, dove si parlava un linguaggio incomprensibile quanto familiare o, per lo meno, in certa misura addomesticabile –, Sciascia avesse voluto sondare una possibilità espressiva che sembra anche dare risultati apprezzabili; alla quale, però, rinuncia²¹.

Ma quell'esperimento letterario aveva in sé una profonda necessità che altri, come più tardi Camilleri, avrebbe avvertito, dando personali risposte a un'esigenza non molto diversa da quella che aveva suggerito a Sciascia le soluzioni adottate in *La zia d'America*. Penso soprattutto a Stefano D'Arrigo che nel 1975 pubblica *Horcynus Orca*, romanzo caratterizzato da una «lingua che mescola la roccia con l'acqua salata»²², l'italiano col siciliano, ma anche con l'inglese, il francese e perfino il latino.

Per quanto concerne il siciliano, Luigi Matt spiega che, come l'elaborazione di D'Arrigo procede, partendo da *I fatti della fera* verso *Horcynus Orca*: «si registra in particolare la tendenza a diminuire sensibilmente i sicilianismi allo stato puro, sostituiti da forme italianizzate»²³. L'italianizzazione riguarda anche il latino²⁴ e il francese²⁵; ma

aiscule, aisebocchese, alò, boifrendo, carro, chendi, cubbai, fait, farma, giobba, giuda, lofio, orrait, polise, scecchenze, sciarapp, scioppa, di sichinienza, smarto, storo, le tombe 'il carcere di N.Y.', uasetoppe» (il passo citato è a p. 272).

²¹ Così Sgroi spiega il processo che riguarda principalmente la lingua siciliana, ma coinvolge anche quella siculo-americana: «Quanto al colorito della lingua, l'A. è consapevole della sua progressiva dedialeltalizzazione inevitabilmente legata alla tematica dei propri testi: “mi accorgo che la mia sintassi si è fatta progressivamente meno dialettale, che oggi mi si è fatto più raro l'uso di ‘sicilianismi’, che le *Parrocchie* (1956) è zeppo di dialetto, mentre *Todomodo* (1974) ne è esente, ma anche che l'insieme del processo è andato avanti del tutto naturalmente. Dal momento che mi allontanavo psicologicamente, intellettualmente e sentimentalmente dalle cose siciliane, non era forse normale che mi allontanassi anche dalla sintassi, dalle parole?”» (ivi, p. 271).

²² W. PEDULLÀ, “Introduzione”, in S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Rizzoli, Bur, 2017, p. XVII. «Allora 'Ndria propose a se stesso il compromesso che imporrà al suo autore: non delfino e nemmeno fera, ma un incrocio fra maschio e femmina, che sarà fecondo. Dunque “delfi-fera”, una parola che obbedisce a questa cosa nuova: un delfino che si nutre di fera come l'italiano si alimenta da secoli mangiandosi i dialetti. Perciò la lingua di *Horcynus Orca* sarà sempre di più lingua di delfino (c'è sempre meno dialetto e sempre più italiano nel finale del romanzo) che assimila gli elementi più nutrienti e più appetibili della dialettale fera. E 'Ndria penserà in italiano “alto” il flusso di coscienza che mescola quanto la mente va richiamando da ogni angolo bui della sua vita» (ivi, p. XXIX).

²³ L. MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 114.

²⁴ *sursincorda*, lat. *sursum corda*, occorre nel testo una decina di volte; ad esempio: «E allora, giovinone bello, avanti, sursincorda» (S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, 1975, cit., p. 28); «Coraggio. Sursincorda» (ivi, p. 193); «Orsù, sursincorda» (ivi, p. 324); «Sursincorda, Ciccina Circé. Coraggio, Ciccinella» (ivi, p. 345); «tomavano gli afflitti e patiti padre e madre che appena giorno, sursincorda, sursincorda, avrebbero ripigliato ad andare avanti con quella vita» (ivi, p. 455); «Giovanotti, forza, sursincorda: armiamo quella lancetta là» (ivi, p. 546); «Sursincorda, si disse, sursincorda, Caitanello» (ivi, p. 585); «avanti, forza, sursincorda» (ivi, p. 823). Interessante anche l'uso di *quilibet* («un quilibet qualsiasi», ivi p. 40) e *macula* («pura, senza macula, e odorosa come una rosa», ivi, p. 1213), che vantano numerose occorrenze, o *non plussultra* («un nonplussultra di bestino», ivi, p. 916).

²⁵ Lingua d'antica consuetudine e che ha lasciato tracce nel siciliano; nella nota 18 abbiamo già trovato la parola *retrè* che Camilleri fa derivare dal francese *retrait*; Varvaro conferma: «retrè s. m. ‘gabinetto di decenza’ (1851), prestito come parola di moda dal fr. *retrait* ‘lieu d'aisance’, con ogni verosimiglianza introdotto pressappoco nel periodo in cui se ne ha la prima attestazione» (A. VARVARO, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano (VSES)*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et Philologie / Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2014, *ad vocem*): anche con la lingua francese i personaggi di D'Arrigo mostrano confidenza e la usano con disinvoltura, alle volte mantenendo la grafia originaria («argenté», ivi, p. 785; «bombé», ivi, pp. 495); altre adattando all'uso italiano la forma originaria; ad es. «abitué» (ivi, p. 48; *habitué*), «bigiù» (ivi, p. 373; *bijou*), «benvolonté» (ivi, p. 49; *volonté*), «bisquì» (ivi, p. 23; *bisquit*), «blummaré» (ivi, p. 258; *bleu marine*), «buché» (ivi, p. 303; *bouquet*), «garzonne» (ivi, p.

è l'inglese la lingua che maggiormente ci interessa, e per molteplici motivi. Sullo sfondo c'è la generale cultura dell'ambiente siciliano, l'antica storia dell'emigrazione in America, lo sbarco degli americani in Sicilia (e, tra questi, i figli dei siciliani emigrati negli Stati Uniti, che arrivavano nella terra dei padri, scelti dai comandi militari per la loro competenza linguistica in fatto di siciliano) nel luglio 1943²⁶: una confidenza dunque, con un mondo chiamato familiarmente, e quasi per diminutivo, «gli Stati»²⁷. Ne deriva, alla pagina darrighiana, un'incidenza che non può non essere ritenuta significativa; per rendersene conto, e ricordato il già menzionato *musione*, basterà citare qualche esempio, a cominciare dall'espressivo «baksaide»²⁸ (*backside*, “posteriore, sedere, didietro”); con la variante «bacchisaide»²⁹: «bosso»³⁰ (*boss*, “capo”), «businisso»³¹ (*business*, “lavoro, mestiere, attività”), «cuttere»³² (*cutter*, “lancia, canotto”), «ferribò»³³ (*ferry-boat*, “nave traghetto”) «jotto»³⁴ (*yacht*, “imbarcazione a vela, panfilo”), «loffio»³⁵ (*loafer*, “fannullone, perdigiorno”; “lazzarone”, come abbiamo visto, nella nota de *La zia d'America*; la parola è attestata nei dizionari siciliani: «Lòfiu, agg. inetto, insulso. *Balordo*»³⁶), «rait»³⁷ (*right*, “giusto, appropriato, opportuno”).

Giuseppe Antonelli – implicitamente citando il titolo di un libro di Carlo Levi che qui cade in taglio perché vi si narra l'esperienza di un viaggio in Sicilia – ha scritto: «Le parole sono pietre. Pietre che rotolano nel tempo e intanto s'impastano di storia, trattenendo un poco di ogni epoca»³⁸.

È esattamente ciò di cui stiamo parlando, a proposito delle parole siciliane che, rotolando nel tempo e impastandosi di storia, dalle *trazzere* siciliane a *Mulberry Street*, hanno trattenuto qualcosa di ogni epoca e di ogni luogo attraversato; e ciò che hanno raccolto è stato assunto dagli scrittori che, a modo proprio impiegandole, le hanno caricate

375; *garçonne*), «impurparlarsi» e «purparlé» (ivi, p. 1215 e p. 16 ; *pour parler*), «sciangé» (ivi, p. 311; *changer*).

²⁶ Anche D'Arrigo, come Sciascia e Camilleri, non può esimersi dal menzionare in *Horcynus Orca* lo «sbarco alleato in Sicilia» (ivi, p. 485) che, per un personaggio del romanzo, ha un retrogusto particolare: «lo portarono ai bordi dello stradale per dove entravano gli americani, perché gliela vollero dare al loro padre quella soddisfazione di vedere gli americani sbarcati in Sicilia, dopo che per tutta la vita seppero solo di siciliani sbarcati in America» (*ibidem*).

²⁷ Camilleri, in una delle circostanze in cui menziona il toponimo, addirittura e quasi per maggiore familiarità, lo scrive con l'iniziale minuscola: «Pare che in quel periodo, agli stati, gli fosse venuta la bella pensata che un cristiano non avesse il diritto di ubriacarsi quando gliene prendeva desiderio» (A. CAMILLERI, *Il corso delle cose* [1978], Palermo, Sellerio, 1998, p. 84); «gli scaricatori non si fecero pregare, forse perché il dispiacere di dover tanticchia lasciare il santo venne prontamente compensato con buona moneta degli stati» (ivi, pp. 119-120).

²⁸ Presente in oltre trenta occorrenze, tra le quali: «era disposto a dargli quanto gli domandava, tutto quello che gli pareva, anche il baksaide» (S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, 1975, cit., p. 963); «“Il baksaide? Proprio, proprio il bakside” fece quasi a sfida. “Perché, che differenza ci trovate fra baksaide di femmina e baksaide di maschio?”» (ivi, p. 1017).

²⁹ Ivi, p. 1216.

³⁰ «Don Luigi però, era per tutti il bosso, e non solo di chiamata, non tanto per quest'intesa di capo mezzo all'inglese che gli veniva dalla qualifica di nostromo» (ivi, p. 205).

³¹ «capite perché sempre vi dissi che l'americano è un grande uomo businisso, e sarebbe a dire uomo d'affari, uomo dall'agire smagato» (ivi, p. 507).

³² «Forse è un cuttere, pensò, e l'idea non gli parve tanto spropositata. Sì, perché no? Più ci pensava e più se ne persuadeva. Sì, va be', si diceva: il cuttere è un gioiello, una cosa talmente fina, che per bellezza grande, di figura, non ha nemmeno poppa e dove si volge, è sempre snellezza di prua» (ivi, p. 325).

³³ «A poco a poco il loro discorso cadde sui ferribò, sui bei ferribò spariti, persi» (ivi, p. 42); «entrarono alla Stazione Marittima, passando per la zona dei ferribò» (ivi, p. 1244).

³⁴ «a bordo dello jotto nessuno dette segno di vita» (ivi, p. 674).

³⁵ «s'imbarcarono sopra quel mezzo da sbarco, sopra quel loffio natante di guerra» (ivi, p. 1167).

³⁶ V. MORTILLARO, *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, 1876 (Forni, 1970), *ad vocem*.

³⁷ «al so rait» (S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, 1975, cit., p. 418).

³⁸ G. ANTONELLI, *Una vita tra le parole*, Milano, Le grandi collane del Corriere della sera, 2019, p. 17.

di ulteriori valenze, le hanno ornate con gli artifici della letteratura. L'un l'altro trasmettendosi – quando di grandi scrittori si tratti – non modelli da imitare, ma sfide da accettare, attestazioni di una possibilità. Come a Camilleri accade con la lettura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*³⁹, altrettanto gli capita con D'Arrigo, di cui parla con ammirazione e familiarità⁴⁰: ne ha letto l'opera e anche da questa ha ricavato la testimonianza di una realizzazione, la sollecitazione a osare, che, per quanto riguarda l'inglese o, per meglio dire, il siculo-americano, propone con particolare intensità ne *Il cuoco dell'Alcyon*.

Per capirne le ragioni e il percorso abbiamo dovuto perlustrare (anche se solo parzialmente, e con la consapevolezza che molto lavoro resta da fare) quella che, riferendosi al *Milione* di Marco Polo, Giulio Busi chiama «officina letteraria»⁴¹, ovvero l'insieme delle conoscenze che, nel caso di Andrea Camilleri, appartengono a un universo cronologicamente a noi più vicino rispetto a quello poliano: ma di analoga latitudine, visto che, partendo dalla Sicilia, abbiamo dovuto varcare l'Oceano Atlantico. Solo così, dunque, abbiamo potuto scoprire che non di un'americanata si tratta, ma della ripresa e riuso in contesti appropriati di parole che gli italiani emigrati negli Stati Uniti (e particolarmente quelli di Sicilia e di Napoli) hanno creato e fatto arrivare in Italia.

Il punto del ragionamento è: perché il nostro scrittore fa tutto questo, ne *Il cuoco dell'Alcyon*?

La domanda è necessaria, anche se non esistono risposte certe e possiamo solo formulare un'ipotesi, partendo dalla considerazione che il vero *ultimo* volume – anche dal punto di vista dell'approdo linguistico – non è *Riccardino* (scritto nel 2005, rielaborato nel 2016 e pubblicato nel 2020, dopo la morte dell'Autore⁴²), ma *Il cuoco dell'Alcyon*: e Camilleri lo sa bene, quando firma, nell'aprile 2019, la *Nota* in cui dice della nascita, «una decina d'anni fa» di una sceneggiatura dalla quale, con procedimento inverso rispetto al consueto, ha poi *tratto* un romanzo che, come aggiunge con modestia, «inevitabilmente risente, forse nel bene, forse nel male, della sua origine non letteraria»⁴³.

³⁹ «Forza e coraggio che ho preso anche da Carlo Emilio Gadda. Perché, mi sono detto, se lui scrive così, perché anch'io non posso scrivere come più mi piace? Preciso subito che non ho nulla da spartire con la ricerca di Gadda, però voglio sottolineare il fatto che lui mi ha dato il coraggio di scrivere in un certo modo», L. ROSSO, *Caffè Vigàta. Conversazioni con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Aliberti editore, 2007, p. 56; «In un intervento del 27 maggio 2003 nella Basilica di Massenzio a Roma, *Passato, futuro e variazioni sul tema*, Camilleri indica un progenitore manifesto e uno mascherato di Montalbano: il Gadda del *Pasticciaccio* («Mi ha dato il coraggio di scrivere in dialetto») e il commissario De Vincenzi di De Angelis, un investigatore “di buone letture, che tiene conto della logica quanto delle suggestioni, dei suggerimenti che vengono dalla sua solida cultura”», G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 196.

⁴⁰ Di *Horcynus Orca* parla come di un «capolavoro di invenzione linguistica» (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 121). Sempre in *Certi momenti* narra l'episodio del glossario richiesto da Vittorini per *I giorni della fera* e rifiutato da D'Arrigo, e di quello che invece compare in *Un filo di fumo* e fu causa di un dissidio tra i due. L'episodio è anche ricordato ne *I racconti di Nené*, con l'aggiunta dell'aneddoto della madre di Camilleri *rubata* da D'Arrigo (cfr. A. CAMILLERI, *Il furto della madre*, in ID., *I racconti di Nené*, Milano, Melampo, 2013, pp. 105-107) e in G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 51.

⁴¹ G. BUSI, *Marco Polo. Viaggio ai confini del Medioevo*, Milano, Mondadori [2018], Oscar storia, 2019, p. 120.

⁴² A. CAMILLERI, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020; A. CAMILLERI, *Riccardino Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di S. S. NIGRO, *Le due redazioni del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2020.

⁴³ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 249.

Sotto il profilo delle scelte linguistiche, mi sembra che non ne risenta per niente: con quella ripresa di *musione-mosione*, parola-chiave tratta da *Il gioco della mosca* e posta alla base di una costruzione al tutto nuova. O, per essere più precisi, di una parte del romanzo verso la quale il lettore viene spinto perché comprenda che proprio lì è racchiusa la *morale della favola*: non solo de *Il cuoco dell'Alcyon*, ma dell'intera epopea di Montalbano. O, se vogliamo, dell'*odissea* di un uomo che attraversa i drammi del secondo Novecento e dei primi due decenni del duemila, conoscendo, per l'esperienza diretta del commissario di polizia, i tormenti dei delitti e dei castighi; come pure i travagli che derivano da vicende politiche che nel triplice piano locale, nazionale e internazionale sembrano sempre difformi rispetto all'esigenza di chi vive una vita quotidiana fatta di lavoro onesto, di bisogno di tranquillità e giustizia.

Svolgendo le sue indagini, Montalbano interpreta questo sentimento e da ciò è spinto, talora, a forzare le procedure: quando il seguirle pedissequamente significhi negare, di fatto, le esigenze investigative. A suo modo (e per quanto è consentito dai disincantati tempi contemporanei), il commissario è un *eroe* che combatte una *guerra* aspra. All'ultima battaglia muoverà in una situazione di grave difficoltà psicologica: *radiato* dalla polizia e quindi trasportato nella condizione del *cavaliere solitario*. Ma avrà al suo fianco una sorta di *alter ego*, un poliziotto americano giunto in missione in Sicilia e con il quale, all'inizio e per telefono, quasi per saggiare le reciproche virtù, incrocia le armi:

«Tu sì in Italia e devi rispittari la liggi taliàna».

«Masannò che mi succedi?» spìò sfuttenti 'u miricano.

«Succedi che faccio bloccari le strate in cinco minuti e tu addiventi comu a un surci dintra alla gaggia».

«Dici davvero?».

«Davero».

«Ma tu vo' travagliari cu mia o no?».

«Sì, ma comu dicu iu. O almeno, mittennunni prima d'accordo»⁴⁴.

Citando un autore caro a Camilleri, e dimenticando i tempi presenti, verrebbe da dire: «Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!».

Resta da capire com'è che il poliziotto «miricano» parli il vigatese, ovvero abbia con Montalbano un fondamentale punto in comune nel quale, insieme alla spia della poetica, sembra celarsi il segnale della visione del mondo proposta da Andrea Camilleri.

Come rivela il nome di battesimo, «Jachino, opuro Jack che è meglio»⁴⁵, Pennisi è figlio di siciliani, nato negli Stati Uniti dove ha costruito la sua vita, amando il lavoro che svolge per l'FBI e le modalità, tutte americane, con cui quel lavoro è praticato. Ha appreso, dai parenti, la cultura e la lingua del luogo d'origine: il presente americano e il passato vigatese convivono in lui e si compenetrano, offrendo non nostalgie ma opportunità anche comunicative, come si comprende quando deve (ed efficacemente riesce a) spiegare il significato di parole per Montalbano ignote, come «beccaus»⁴⁶, e

⁴⁴ Ivi, p. 150. Il romanzo esplicita il retropensiero di Montalbano: «Che minchia si cridivano 'sti miricani? Ch'erano i patroni del munno? Che potivano fari i commodazzi loro 'n casa d'autri? Non si potiva proprio diri che la collaborazioni con l'FBI era accomezata bona» (ivi, p. 151).

⁴⁵ Ivi, p. 167.

⁴⁶ «Ma prima di nesciri aio bisogno di ghiri nel beccaus». Montalbano si 'mparpagliò. E che era 'u beccaus? Il miricano s'addunò del sò dubbio. «Comu si dici beccaus? Aspetta, ora mi veni. Ah, ecco, 'u cessu, 'u ritrè» (ivi, p. 173). A proposito di questo termine, credo sia utile chiamare in causa lo scrittore americano Jerre Mangione, conosciuto da Camilleri nel 1947 e a lui legato da amicizia, come si comprende leggendo un passo dell'intervista rilasciata a Saverio Lodato: «Venne premiato Jerre Mangione, che per l'occasione tornò a Porto Empedocle. Fu proprio Sciascia, presidente della giuria, a proporre di scegliere Jerre, del

insidiose quali «àrboro»⁴⁷, che un siciliano, in questo caso errando, riferisce al concetto di “albero” e non alla parola inglese *harbour*.

Del resto, i due si trovano reciprocamente simpatici, e si stimano. Dopo l’iniziale scambio di battute telefoniche che abbiamo letto, Montalbano incontra di persona Pennisi che così viene presentato: «era un quarantacinchino con la testa a palla di bigliardo, naso spaccato da ex pugilatori, occhi cilestri, sorriso tutto denti, ariata simpatica, da galantuomo aperto e sincero»⁴⁸.

E Pennisi non nasconde la sua ammirazione (certificata dalle indagini svolte dall’FBI) per Montalbano: «Ci avivano ditto che tu eri ’u megliu ficu do panaro da ’sti parti. Ma non ti faciva fino a tanto! Complimenti!»⁴⁹.

Da questo reciproco sentimento, cresciuto mentre bevono caffè e whisky con ghiaccio seduti nella verandina che suscita il compiacimento di Pennisi⁵⁰, nasce l’invito a fare «’na passata pilaja pilaja fino alla Scala dei Turchi»⁵¹: e ci imbattiamo così in un altro segnale, rappresentato, questa volta, non da una parola ma da un toponimo che dal primo romanzo,

quale l’editore Franco Angeli aveva da poco pubblicato *Mont’Allegro*. Il cinema era gremito per la presenza di Sciascia, mentre Jerre non lo conosceva nessuno. Anche quella, con Leonardo e Jerre Mangione, fu una serata indimenticabile. Sono ricordi che evocano rapporti umani di grande dolcezza, più che ricordi letterari» (S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 247). Camilleri conosceva, dunque, *Mont’Allegro*, opera narrativa dal forte contenuto sociologico, pubblicata da Jerre Mangione negli Stati Uniti nel 1942 e in traduzione italiana da Franco Angeli, nel 1983, col sottotitolo *Una comunità siciliana in America* e la prefazione di Leonardo Sciascia. In *Mont’Allegro* leggiamo (e Camilleri ha letto prima di noi): «Un vocabolo che il signor Mencken [L’edizione da cui cito spiega in nota: «Louis Mencken (1880-1956), scrittore statunitense. La sua opera più importante, *La lingua americana (The American Language)*, fu pubblicata fra il 1919 e il 1948»] dovrebbe inserire nella prossima edizione del suo libro è *baccauso* che, per quanto io ricordi, ha fatto sempre parte del vocabolario dei miei parenti. I miei genitori lo appresero probabilmente da altri siculo-americani, quando arrivarono a Rochester. Sicuramente il vocabolo non aveva alcuna relazione col loro nuovo sistema di vita cittadino. Veniva usato per indicare il gabinetto e derivava chiaramente dalla parola americana “backhouse” [spiegazione in nota: «“backhouse”: letteralmente, parte posteriore (*back*), cioè sul retro della casa (*house*)»] che fiori in un’America più primitiva e più contadina. Non mi resi conto della sua origine “Chic Sale” [spiegazione in nota: «“Chic Sale”: accostamento di due termini in lingua francese e di senso opposto: “elegante” (*chic*) e sporco “*sale*”] fino a pochi anni fa, quando visitai per la prima volta l’Italia, una nazione senza gabinetti nel cortile dietro casa, e là disorientai i siciliani usando questa parola. Eppure avevo usato *baccauso* tutta la vita, sempre con l’impressione che fosse un’autentica parola siciliana» (J. MANGIONE, *Mont’Allegro. Una memoria di vita italo-americana*, [1942, I ed. ital., 1983] a cura di C. TOSCANI, Torino, SEI, 1996, p. 59). Sulla lingua degli immigrati siciliani negli Stati Uniti (e in particolare su *beccaus*, con la variante *bacausu*), Mangione ritornerà in un ampio studio condotto con Ben Morreale e pubblicato, nel 1992, in edizione statunitense e, nel 1996, in traduzione italiana, dove si legge: «Nuove parole entrarono nella lingua degli immigrati creando un *patois* che rifletteva i primi contatti avuti con l’America. Si trattava principalmente di termini di uso pratico che non esistevano nei dialetti: “ticket” (biglietto) divenne *ticchetto*, “job” (lavoro) *na gioba*, “factory” (fabbrica) *fattoria*. In seguito ci sarebbe stato “la investigat” (*the investigator*, l’investigatore) e “lu omme reliev” (l’*home relief* o sussidio per la casa). Ogni volta che era possibile si usava ancora il termine italiano. Un uomo che andava a lavorare in una fabbrica o come “bricklaya” ovvero come *bricklayer* (muratore) si diceva ancora che andava a “zappare”. Mentre i confini della loro vita si ampliavano, si ampliava anche il loro linguaggio: le donne andavano alla “marchetta” (al mercato) a “fari la spisa”. Ben presto usavano “lu strittu” per indicare la *street* (strada), la *backhouse* (casa sul retro) divenne la “bacausu”» (J. MANGIONE, B. MORREALE, *La storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana* [1992], Torino, SEI, 1996, p. 163).

⁴⁷ *Àrboro* è un vero e proprio *falso amico*: «“Saranno all’àrboro alle cinco”. Àrboro? E che àrboro era? Di ficu, d’aulivo, di persica? “Scusa, che àrboro?”. “Come si dici? ’U cosu... ’u portu”» (A. CAMILLERI, *Il cuoco dell’Alcyon*, cit., p. 197).

⁴⁸ Ivi, p. 165.

⁴⁹ Ivi, p. 168.

⁵⁰ «Lo sai che ’sto posto è vero bello? Non c’è mosione, nenti trafficu, c’è aria bona, la pilaja è granni...» (ivi, p. 167).

⁵¹ Ivi, p. 173.

Il corso delle cose, giunge fin qui, a completare una parabola: in quell'incomparabile scenario, nel primo romanzo due amici giungono alla resa dei conti e alla morte, qui, ora, due che non si erano mai visti prima cementano un'amicizia.

O forse è qualcosa di più di una semplice amicizia: è l'evoluzione contemporanea di un *cunto* epico che, in una fase di tranquillità prima della battaglia, mette di fronte due guerrieri quali possono essere, non nel tempo d'Omero ma nel XXI secolo, senza clangore d'armi, e senza numi protettori: con l'esatta percezione del pericolo di morte imminente sull'azione che, seduti su quella «marna bianca», stanno progettando.

Combatteranno la loro battaglia: uno dei due cadrà, come usa dirsi *nell'adempimento del dovere*; l'altro vivrà con il peso di una storia che «non gli sarebbe mai appartenuta. L'avrebbe rinnegata, scancellata per sempre dalla sua memoria»⁵².

Una storia orrenda che, nella sua conclusione, sembra del tutto negativa; ma, a ripensarci, è riscattata proprio da quel momento di umanità, di massimo sforzo per incontrarsi e comprendersi.

Per esprimere siffatta concorde tensione, significativamente, Andrea Camilleri si è affidato a un lessico prima non adoperato con tale abbondanza e intensità. È questa immissione di parole siculo-amicane che qualifica *Il cuoco dell'Alcyon*, precisa le concezioni dell'autore e, se mai ce ne fosse bisogno, allontana dal vigatese la connotazione di lingua *locale*, attribuendole una dimensione più vasta e corrispondente all'ampiezza di quella *officina letteraria* al cui interno Camilleri l'aveva forgiata.

⁵² Ivi, pp. 246-247.

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose* (1978), Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il furto della madre*, in ID. *I racconti di Nené*, Milano, Melampo, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020.
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di S. S. NIGRO, *Le due redazioni del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2020.
- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Una vita tra le parole*, Milano, Le grandi collane del Corriere della sera, 2019.
- D'ARRIGO, STEFANO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- BUSI, GIULIO, *Marco Polo. Viaggio ai confini del Medioevo*, Milano, Mondadori [2018], Oscar storia, 2019.
- DERIU, MORENA, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «ClassicoContemporaneo», 6 (2020), pp. 37-58.
- DURANTE, FRANCESCO, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, vol. I 2001, vol. II 2005.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MANGIONE, JERRE, *Mont'Allegro. Una memoria di vita italo-americana*, [1942, I ed. ital., 1983] a cura di C. Toscani, Torino, SEI, 1996, p. 59.
- MANGIONE, JERRE, MORREALE, BEN, *La storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana* [1992], Torino, SEI, 1996.
- MARCI, GIUSEPPE, "Camilleri e la lingua: 'Abbunnanza' o 'Abbunnanzia'?", «Bianco e nero», 590 (2018), pp. 86-87.
- MARCI, GIUSEPPE, "Il telero di Vigàta", in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9, Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 8-18, <<https://www.camillerindex.it>>.
- MARCI, GIUSEPPE, "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", in G. CAPECCHI (a cura di), *Quaderni camilleriani/13, La magia del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 43-55, <<https://www.camillerindex.it>>.
- MATT, LUIGI, *La narrativa del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2011.
- MATT, LUIGI, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93 <<https://www.camillerindex.it>>.
- DE FAZIO, DEBORA, "Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto, più diletto", <<https://www.treccani.it>>, 17 settembre 2020.
- PANETTA, MARIA, "Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri", «Diacritica», VI.34 (2020), pp. 93-110.
- PEDULLÀ, WALTER, "Introduzione (Congetture per un'interpretazione di *Horcynus Orca*)", in S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Rizzoli, Bur, 2017, pp. V-XXXIV.

- ROSSO, LORENZO, *Caffè Vigàta. Conversazioni con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Aliberti editore, 2007.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Gli zii di Sicilia*, in ID. *Opere. Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. SQUILLACIOTI, Milano, Adelphi, 2012, vol. I, pp. 37-249.
- SGROI, SALVATORE CLAUDIO, “Leonardo Sciascia ‘scrittore di cose’ o di ‘parole’? Ovvero la sua eredità linguistica (e metalinguistica)”, in C. DE CAPRIO e C. VECCE (a cura di), *L’eredità di Leonardo Sciascia. Atti dell’incontro di studi Napoli 6-7 maggio 2010 – Palazzo Du Mesnil*, Università degli Studi “L’Orientale”, Napoli, 2012, pp. 231-297.
- MORTILLARO, VINCENZO, *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo 1876 (Forni, 1970).
- PICCITTO, GIORGIO, *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. TROPEA e S. C. TROVATO, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977-2002.
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo [1870-1913], Il Vespro, 1978.
- VARVARO, ALBERTO, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano (VSES)*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et Philologie / Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2014.

Saggi

Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani

SIMONA DEMONTIS

Premessa

Probabilmente nessuno si è preso la briga di contare i personaggi *d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età* ideati da Andrea Camilleri: centinaia di caratteri diversi emergono dalle pagine dei suoi romanzi e dei suoi racconti, dai suoi ricordi e dalle sue testimonianze. Bambini prodigio e fanciulle in fiore, mafiosi vecchio stampo e di ultima generazione, nobili decaduti e giovanotti rampanti, predicatori invasati e parroci compassionevoli, ottusi gerarchi e politici arrivisti, giovinette pudiche e laide *cajorde*, investigatori acuti e criminali efferati: difficile fornire una lista esaustiva che dia conto della fantasia creativa dello scrittore. Di molti di questi personaggi esiste un'accurata descrizione fisica, di altri si ricava solo un tratteggio sommario; piuttosto spesso il nome e il linguaggio costituiscono una spia significativa delle loro peculiarità: basti pensare all'allusione al mare nel nome della sirena Maruzza, ai nomi Mazzacan, Caccialupi, Scornafuoco dei gerarchi fascisti¹.

Il mondo camilleriano coincide perlopiù col microcosmo di Vigàta, in cui solitamente sono ambientate le vicende; come è noto, la località è di fantasia e, pur ispirata a Porto Empedocle, non vi corrisponde se non parzialmente, «a geometria variabile»². Per esempio, non coincidono le intestazioni stradali, le denominazioni dei quartieri, la localizzazione degli edifici pubblici; i toponimi dei dintorni, inoltre, sono presentati con microvariazioni che ne garantiscono subitanea riconoscibilità: Sciacca diventa Fiacca, Calatabiano si trasforma in Calapiano, Siculiana in Sicudiana, Gela in Fela e così via; la sostituzione di Agrigento con Montelusa, ha invece radici pirandelliane³.

Gli avvenimenti si svolgono, quindi, quasi esclusivamente in Sicilia, in una scenografia che comprende le più diverse tipologie abitative. La diversificazione risulta ampia anche in ragione del fatto che molte delle opere non si svolgono nella contemporaneità, ma nel Seicento, nel periodo post-risorgimentale e occasionalmente in altri periodi storici. Lo scopo di questo contributo è dimostrare che esiste un rispecchiamento e talvolta una contrapposizione fra i protagonisti e i luoghi nei quali abitano o passano principalmente il loro tempo. Se infatti essi cominciano a prendere forma e quasi nascono, dalle parole che devono dire⁴, Camilleri fornisce ulteriori indizi

¹ Tra i numerosi contributi al proposito, mi limito a segnalare A. BRENDLER, F. IODICE, "Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16 Settembre 2002)", «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXXIV.2 (2005), p. 51 (JSTOR, <<https://www.jstor.org>>) e M. CASTIGLIONE, "Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa", «Il Nome nel testo», XV (2013), pp. 191-204.

² Definizione di Camilleri in G. BONINA, *Il carico da undici*, Siena, Barbera, 2007, p. 253.

³ Montelusa è menzionata per la prima volta in A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994 [I ed. 1992], p. 19. Si tratta di una contrada alle porte di Agrigento, citata in diverse occasioni da Pirandello.

⁴ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 121.

della loro caratterizzazione attraverso la rappresentazione delle loro residenze e degli spazi che frequentano, i quali quindi contribuiscono a rivelare altre peculiarità dei personaggi. Inoltre, nell'opera camilleriana le dimore connotano spesso comportamenti relativi ai ceti di appartenenza, rivestendo un ruolo emblematico e un valore extraletterario, poiché mettono in evidenza gli intenti ideologici, sociali ed etici dell'autore.

1. *Parva sed apta mihi*

La casa è un *corpus* di immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità: distinguere tutte queste immagini, dal momento che incessantemente si reimmagina la propria realtà, vorrebbe dire svelare l'anima della casa [...] La casa è immaginata come un essere concentrato. Ci richiama ad una coscienza di centralità⁵.

Parafrasando Bachelard, la casa di Marinella – toponimo che viene usato molto spesso metonimicamente – svela l'anima di Salvo Montalbano, che appunto in essa *incessantemente si reimmagina*: è un villino singolo, con una verandina proprio sulla spiaggia; i diminutivi conferiscono un maggiore senso di intimità e confortevolezza.

La vista sull'acqua è fondamentale: il giovane Montalbano agli inizi della carriera era stato assegnato come vicecommissario a Mascalippa, paese di fantasia in provincia di Enna, in cui aveva affittato un appartamento proprio nel centro del paese, in modo che fosse impedita la vista sul paesaggio montano⁶. Si tratta palesemente di una dimora che percepisce come provvisoria, che certo non lo fa sentire 'a casa', come acutamente intuito anche dal quel *gran sbirro* del suo capo che, a dispetto delle differenti idee politiche, era stato il suo mentore. Questi, infatti, interpellato dal Questore, aveva sconsigliato quella località come destinazione del suo vice dopo la promozione a commissario, proprio per incompatibilità ambientale⁷.

Il villino di Marinella, invece, è la residenza ideale per il commissario: è una tana, un guscio⁸ che deve rimanere ben distinto dal luogo di lavoro. Infatti, appena trasferito da Mascalippa, non prende nemmeno in considerazione l'eventualità di sfruttare, come il suo predecessore, l'alloggio di servizio posto all'ultimo piano del caseggiato del commissariato. Montalbano manifesta una sorta di comprensibile ansia nel riservarsi una sfera del privato, la qual cosa può apparire paradossale in un uomo abituato a frugare nell'esistenza della gente e invece ne è ovvia conseguenza. Sono sintomatiche anche le nuotate solitarie alla ricerca di spazi illimitati, mentali più che fisici; oppure la mania di mangiare da solo senza parlare, per concedersi esperienze sensoriali più profonde; e ancora, le passeggiate digestive e meditative sul molo o sulla spiaggia di fronte alla sua casa, fatte raramente in compagnia e diventate un *topos* del suo comportamento.

Per come è raffigurato, quindi, egli non potrebbe vivere stabilmente neanche in un appartamento di un condominio, in un palazzo dove «non vi sono angoli per l'intimità»⁹: avrebbe orrore degli spazi condivisi, degli sguardi curiosi e dell'invasione dei vicini. Per questo motivo, il racconto *La finestra sul cortile*, omaggio palese al film *hitchcockiano*, è piuttosto eccentrico rispetto alle altre narrazioni, perché Montalbano, eccezionalmente

⁵ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2011, p. 45.

⁶ A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, in ID., *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004, p. 108.

⁷ Ivi, p. 106. Pare lo stesso disagio dell'*omo di mare* che Camilleri descrive nel suo soggiorno a Enna, nel 1945 (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 97).

⁸ Sulla casa come guscio insiste nella sua articolata analisi G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 132-166 e *passim*; sinteticamente è soprattutto inteso come difesa protettiva rispetto all'esterno.

⁹ Ivi, p. 56; le parole sono attribuite dall'autore a Baudelaire.

in trasferta, è ospite nell'appartamento di un collega a Roma¹⁰. Costretto a casa per un lieve infortunio, spia il vicinato con dei potenti binocoli, reiterando il meccanismo *voyeuristico* del celeberrimo modello e trovando la soluzione a un piccolo enigma.

L'identificazione della casa di Marinella come residenza ideale del personaggio è tale che Camilleri trova opportuno raccontare come è stata acquisita, descrivendo un primo incontro quasi amoroso, un vero colpo di fulmine:

Ogni volta che ci passava davanti, ci lassava il cori: se arrinisciva a trasire in una di quelle villette, non ne sarebbe nisciuto mai più. Maria, che sogno! Susirisi la matina presto e caminare a ripa di mare! E macari, se il tempo si isava, farisi una longa nuotata!¹¹.

Possederla è quindi l'insperata realizzazione di un sogno: l'abitazione non è grande, ma è funzionale e comprende le camere necessarie per vivere comodamente. È una villetta semplice e sobria che soddisfa i suoi bisogni: singola ma non isolata, vicina quanto basta al centro della cittadina, facilmente raggiungibile, ma distante a sufficienza, tale da garantire l'esigenza della dimensione privata. Montalbano ha una personalità solitaria e complessa che deve fare i conti con il difficile rapporto col padre, la fobia del matrimonio, il fallimento della paternità putativa, i sogni premonitori, lo sdoppiamento attraverso le lettere scritte a sé stesso. Ha la necessità di avere il controllo sulla sua vita, di perseguire *illusioni di stabilità*: infatti paventa una promozione che merita, perché implicherebbe un trasferimento e quindi un cambiamento radicale delle sue abitudini e delle sue certezze¹². Questa casa gli permette di chiudersi al mondo esterno, di separare nettamente l'altro luogo in cui dimora: il commissariato in cui svolge la sua professione. Solo saltuariamente, infatti, Marinella è territorio di scontri o di incontri connessi con l'indagine di turno. Del resto, Montalbano non 'fa' il poliziotto, 'è' un poliziotto e non è possibile distinguere in lui la persona dall'uomo di legge, se non attraverso la diversa scenografia nella quale si muove. Per questo, è rara la coincidenza tra l'abitazione e il luogo di indagine che si concretizza in alcuni racconti, in cui il commissario è di solito temporaneamente immobilizzato: tra questi, il già ricordato *La finestra sul cortile* e *Giorno di febbre*, in cui il commissario risolve un caso pur restando a letto, influenzato¹³.

Marc Augé ha osservato che ormai nell'abitare moderno non esiste più la distinzione tra il focolare, vigilato da Estia, la divinità che sovrintende l'interno, e la soglia, protetta dal dio Hermes, rivolto verso l'esterno. L'uomo contemporaneo è dotato di strumenti tecnologici che lo spingono verso contatti e scambi anche remoti, determinando il trionfo di Hermes e lo spodestamento di Estia¹⁴. Il temperamento umbratile di Montalbano, invece, sembra favorire il perpetuare dell'insediamento casalingo di Estia¹⁵, relegando il dominio di Hermes sul luogo di lavoro; l'uso di computer *et similia* è del resto perlopiù demandato ad altri, perché il commissario è notoriamente poco a suo agio con tali

¹⁰ A. CAMILLERI, *La finestra sul cortile*, originariamente pubblicato ne «Il nasone di Prati», 30 marzo 2007, poi a puntate in «Agrigentonotizie.it», dal 28 giugno 2008, infine confluito in ID., *Racconti di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2008.

¹¹ A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, cit., pp. 128-129. L'acquisto del villino è menzionato in ID., *Ventiquattr'ore di ritardo*, in AA.VV., *Una giornata in giallo*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 9-42.

¹² Davanti alla probabile eventualità della promozione, prospettatagli dal Questore, Montalbano si lascia sfuggire un *lapsus* freudiano: «Non potremmo dire che è colpa di Fazio?». «Come, colpa?». «Scusi, mi sono sbagliato, volevo dire merito» (A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 36).

¹³ A. CAMILLERI, *Giorno di febbre*, in ID., *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, pp. 7-20.

¹⁴ M. AUGÉ, *Prefazione*, in ID., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009, p. 9. Le riflessioni di Augé prendono le mosse dall'opera di J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi, 1970 (M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 49).

¹⁵ Il televisore che sostituisce il focolare (ivi, p. 9) sembra l'unica concessione di Montalbano a Hermes.

strumentazioni. Per quanto Montalbano possa rinchiudersi nel suo ufficio, il commissariato per lui è luogo di socializzazione e di incontri: è senza dubbio un *nonluogo* per le persone di passaggio¹⁶, che devono fare una denuncia o rendere una testimonianza o che sono state fermate o arrestate, ma costituisce un'altra residenza stabile per il commissario e la sua fedele squadra.

Questo ambiente permeato di lealtà, se non di amicizia, è come una famiglia patriarcale su cui Montalbano esercita un'autorità indiscussa a cui solo il recalcitrante vice Mimì cerca talvolta di sottrarsi. Per i membri dello *staff* il commissariato non è un luogo connotato da un'anonima, spaesata e breve permanenza: essi anzi ne ricavano un'identità riconoscibile, vi abitano, in senso lato. Seguendo l'ampia accezione di Heidegger, infatti, l'essenza dell'abitare è intimamente collegata col costruire, alla possibilità di essere protetti dal male e dalle minacce¹⁷ e comprende quindi il concetto di cura: «Il tratto fondamentale dell'abitare è questo salvaguardante aver cura (*Schonen*). Esso pervade l'abitare in tutta la sua ampiezza. Questa ci fa mostra di sé non appena pensiamo che nell'abitare ha radice l'essere dell'uomo, nel senso del soggiornare dei mortali sulla terra»¹⁸.

Abitare, costruire, avere cura: un *climax* che si realizza nella fattoria di Gnazio Manisco, in cui l'abitazione e i fabbricati annessi – stalle, depositi, recinti ecc. – hanno forma di cubi e di cuboidi, nelle cui misure si ripetono il numero tre e i suoi multipli, il due e il dieci. Costruzioni regolari che assecondano la funzionalità, senza concessioni al superfluo e che Camilleri favoleggia abbiano ispirato il famoso architetto tedesco Walter Gropius, fondatore della *Bauhaus*¹⁹. Pur non avendo studiato e non essendo nemmeno muratore di mestiere, infatti, l'uomo intuisce le proporzioni perfette e, quando gli fanno notare che aveva rispettato i criteri di simmetria propri dell'architettura razionalista, egli risponde in modo disarmante che gli era semplicemente sembrata la giusta misura²⁰.

Gnazio è una sorta di anti-Ulisse²¹: non è l'eroe *bello di fama e di sventura*, dal multiforme ingegno, che è obbligato a lasciare l'amata Itaca e spende ogni energia per ritornarvi. È invece un uomo maturo, di principi saldi, che da ragazzo ha abbandonato volontariamente la Sicilia per trovare sistemazione in America e che è stato costretto a tornare nell'isola prima del previsto²² per sfuggire (paradossalmente) alla mafia che l'aveva minacciato e reso zoppo. Al rientro in patria, ha ambizioni semplici, i desideri basilari dell'emigrato di ritorno: una moglie, dei figli, un pezzo di terra dove costruire una casa e campare la famiglia.

¹⁶ Nell'accezione di Augé: «Certamente dei luoghi (luoghi di incontro e di scambio) si possono costituire in quelli che, per altri, risultano piuttosto dei nonluoghi» (*ibidem*).

¹⁷ Cfr. M. VIVARELLI, "Costruire ed abitare la biblioteca. Teorie, esperienze, pratiche per uno spazio da leggere", «Biblioteche oggi», gennaio-febbraio 2009, p. 37.

¹⁸ M. HEIDEGGER, *Costruire Abitare Pensare*, a cura di M. BARISON, in L. TADDIO (a cura di), *Costruire Abitare Pensare*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 21.

¹⁹ A tal proposito, si veda T. FIORE, "Builders, mermaids and the Bauhaus: new visions of the migrant return in Andrea Camilleri's «Maruzza Musumeci»", «Studi italiani», 54.2 (2015), pp. 183-196. L'autrice si discosta da altre letture del romanzo che enfatizzano il ruolo della protagonista femminile e la discendenza dalle sirene odissiache, per proporre una visione concentrata sul protagonista maschile e sulle problematiche dell'emigrazione.

²⁰ A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 125.

²¹ Cfr. M. DERIU, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, p. 34. Già S. S. Nigro definisce Gnazio «un anti-Ulisse» nel risvolto di copertina del libro.

²² Gnazio ha sempre avuto intenzione di rientrare in patria: «lui nella Merica non ci voleva morire, lui voleva morire nella sò terra, chiuri l'occhi per sempri davanti a un aulivo saraceno» (A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 17).

Inizialmente le porte e le finestre delle *casuzze* a forma di dado danno sulla campagna, obbedendo all'avversione di Gnazio, ancora scapolo, per il mare. Successivamente l'uomo, per amore di Maruzza, la sposa-sirena, si apre al suo mondo costruendo una camera sopraelevata, con un balcone che si affaccia sulla spiaggia, una cisterna da riempire di acqua di mare, le camere per i figli. Il protagonista non supera la sua fobia per l'acqua, ma scende a compromessi per rispetto di Maruzza: una coppia che poteva apparire improbabile può, dunque, vivere felicemente, perché ognuno dei due si trova a suo agio negli spazi in cui rispecchiarsi. Nella prima fase della costruzione, Gnazio ha realizzato i fabbricati secondo le proprie esigenze, trasformando degli spazi in luoghi delimitati; nella seconda fase ha ideato un'abitazione che rispondesse alle necessità della famiglia, tramutando quegli edifici in casa²³. Ciò è testimonianza del fatto che il progetto è stato progressivamente adattato, mirando ad *avere cura* della moglie e a proteggere la famiglia con immobili indistruttibili dagli eventi naturali. Infatti saranno abbattuti solo da mani umane, dai bombardamenti americani, così come le case sbilenche di Capitan Caci avevano resistito al terremoto, ma non all'albagia di un ingegnere ottuso²⁴.

Se Gnazio, quindi, nel primo episodio della *Trilogia delle trasformazioni* altera amorosamente il programma di partenza, un altro personaggio camilleriano nel corso della narrazione rivoluziona radicalmente la sua condizione: la marchesina Anita di Santa Brigida, una delle protagoniste femminili de *Il sonaglio*, l'elemento finale del trittico fantastico.

Qualunque narrazione può essere interpretata focalizzando l'attenzione su un aspetto in particolare²⁵: la critica finora ha puntato la sua attenzione soprattutto sul reciproco snaturamento fra Giurlà e Beba, trascurando la fanciulla con cui la capretta condivide l'azione e l'amore per il ragazzo. La sua personalità, in effetti, non è particolarmente approfondita: diciottenne, bellissima, è abituata agli agi e al lusso; frequenta una scuola privata in Svizzera e solo in estate vive nel palazzo del padre, una residenza di grandi dimensioni, con scaloni di marmo, mobili e suppellettili di pregio, camere enormi che, agli occhi dello spaesato capraio, appaiono sterminate, separate da corridoi infiniti. La ragazza tuttavia appare ombrosa, poco incline alla socializzazione, gentile ma distante; dal suo atteggiamento trapela l'insicurezza conferitale da una malformazione a un piede di cui evidentemente ha tale imbarazzo che è indotta a passare le giornate di vacanza presso il lago, a sfuggire il contatto umano e familiarizzare con Beba. Alla fine del romanzo la vediamo, secondo la sua precisa volontà, novella sposa di Giurlà e trasferita nella casetta del capraio, umile dipendente di suo padre, nella *mannara*, vicino allo specchio d'acqua; la povera dimora è stata solo leggermente allargata e sistemata per accoglierla più confortevolmente possibile.

Un comportamento così insolito richiede una spiegazione. Per il marchese, incredulo ma condiscendente, si tratta di una infatuazione, probabilmente passeggera, della donzella in pericolo per il cavaliere dalla lucida armatura che le ha salvato la vita, un capriccio originato dalla riconoscenza²⁶. Per affetto, assiste impotente al declassamento sociale

²³ Si cerca di rendere la dicotomia presente nel concetto di *heim/haus*, che in italiano non esiste e che è reso invece in inglese dai termini *home/house*: l'aver cura heideggeriano permette di avere una "casa" (*heim*), partendo da ciò che era solo un edificio (*haus*). Al proposito, cfr. M. PESARE, "La sicurezza dei luoghi. Abitare come aver-cura", «Quaderno di Comunicazione», 6 (2006), p. 94; nonché il commento di M. BARISON, in M. HEIDEGGER, *Costruire Abitare Pensare*, cit., pp. 11-50.

²⁴ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 109-111.

²⁵ Come sostiene P. PARISI PRESICCE, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, Milano-Udine, Mimesis/Eterotopie, 2017, p. 196.

²⁶ *Mutatis mutandis*, il tema è quello dell'eroe, il quale «con la sua spada fiammeggiante, con il suo intervento, con la sua vita, libererà la terra dal tiranno», che simbolicamente rappresenta la morte (J. CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012, p. 25 [I. ed. 1949]).

della figlia, pur di guarirla dalla melanconia nella quale era precipitata dopo l'incidente al lago e da cui solo la vicinanza di Giurlà l'aveva distolta. È il marchese a insistere per fare interventi migliorativi alla casetta, perché non si capacita che Anita possa ridursi in spazi così ristretti²⁷. Giurlà inizialmente si presta quasi malvolentieri ad accudire la malata: viene trattenuto per giorni a palazzo e ha il pensiero fisso rivolto a Beba, sepolta nella capanna sotto il paglione. È impossibile, ai suoi occhi, che una nobile si possa innamorare di un villano: è convinto che il pericolo di morte abbia stravolto la mente delicata della marchesina, vittima di una fissazione, e si sente ingabbiato in una situazione che non ha cercato e che non capisce²⁸.

Il sogno di Giurlà in cui Beba e Anita si accordano, il ritrovamento fortuito del sonaglio in fondo al lago sono segni dell'immissione del soprannaturale all'interno della narrazione: l'atteggiamento della ragazza non è dovuto quindi a un capriccio momentaneo o allo scivolamento in una dolce follia. Il testo non dice inequivocabilmente che l'essenza della donna e della capra si sono fuse in nome del comune amore nei confronti del giovane; il letto nuziale, collocato proprio sopra la tomba di Beba, realizza tuttavia un ideale passaggio di consegne fra le due amanti. La scelta abitativa di Anita ci rivela l'autentica personalità della ragazza, la quale ha capito che Giurlà l'avrebbe accettata senza pregiudizi, così com'era, col piede caprino: lei stessa, forse per la prima volta, non rinnega quella sorta di doppia natura che il destino le ha assegnato. Abitare nell'umile casetta per Anita significa, allora, esaudire il suo desiderio di emancipazione, di autodeterminazione; esprime la volontà di non obbedire alle cieche tradizioni nobiliari, di essere finalmente libera di vivere apertamente secondo la sua natura, senza più nascondersi, senza più vergognarsi.

2. Cattedrali e palazzi: i soprusi del potere

In *The Lord of the Rings*, il tracotante Re dei Nazgûl si crede invincibile, perché, secondo una profezia, non può essere ucciso da nessun uomo vivente: infatti non viene annientato da possenti guerrieri, ma da una donna e uno *hobbit*, la principessa Éowyn e Merry²⁹, il valore dei quali fino ad allora era stato sminuito e messo in dubbio. Mentre la sua spada si spezza e la sua corona rotola via, segni evidenti della sconfitta di un presunto potere immortale, lo Stregone di Angmar si dissolve e di lui rimane solo il fagotto informe dei suoi abiti: nel tolkieniano mondo *fantasy* di *Arda*, il Bene vince sempre sul Male.

Nell'opera camilleriana i palazzi del potere e i suoi abitanti sono associati ai soprusi, alla corruzione, all'ingiustizia, a un ambiente infetto che si nutre da secoli di una prepotenza incancrenita e alimentata dalla paura e dall'omertà. Due imprevedibili meteore, anche in questo caso, riescono a spezzare, seppure solo temporaneamente – l'universo camilleriano è decisamente più realistico –, questa tirannia: una nobildonna, Eleonora di Mora, e un contadino, Zosimo. Sono *outsider* di inaspettate virtù, corpi estranei presto espulsi dal sistema immunitario degli organismi delle istituzioni ormai compromesse, come medicine dai troppi effetti collaterali. Trono e altare si stringono, uniti in un patto scellerato, atto a mantenere il controllo e rigettano nell'anonimato la bella Eleonora, riprendendosi palazzo e potere. Analogamente, le congiure nelle residenze

²⁷ A. CAMILLERI, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 188.

²⁸ Giurlà potrebbe profittare della situazione, invece non mostra alcuna volontà di avanzamento sociale, contravvenendo al pensiero di G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 89, secondo il quale «chi ha la capanna sogna il castello».

²⁹ Cfr. J. R. R. TOLKIEN, *The Return of the King, being the third part of The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, pp. 823-824. La profezia (unitamente all'episodio degli alberi semoventi) è palesemente ispirata al *Macbeth*.

nobiliari annullano i provvedimenti di Zosimo, saggi ed efficaci, ma soprattutto a vantaggio di molti.

La splendida figura di donna Eleonora ne *La rivoluzione della luna* è un esempio palmare della possibilità di ottenere un buon governo col semplice rispetto delle leggi e la perequazione delle risorse. Per riferirsi alla sua leggendaria bellezza, Camilleri ricorre all'ineffabilità stilnovista: «Non ci sunno paroli capaci di cuntarla»³⁰; la sua teatrale entrata nella sala consiliare, invece, ricorda l'ingresso di Angelica, incantevole e incantatrice, nella corte di Carlo Magno, nel Primo canto dell'*Orlando Innamorato*³¹.

Durante il suo troppo breve dominio – appena il tempo di un mese sinodico – la nobildonna scoperchia un intreccio di accordi sottobanco fra dignitari di corte e alto clero, che profittavano sfacciatamente delle loro mansioni con la certezza dell'impunità, per assegnare incarichi e prebende, allo scopo di perseguire fini personali e defraudare la Corona³². A coadiuvarla, accanto ai pochi nobili di alto lignaggio e prelati di provata fedeltà, un medico, tramite e portavoce della miseria della popolazione, vittima delle soperchierie dell'alleanza fra Stato e Chiesa. Il mondo maschile, però, rivendica subdolamente e con prepotenza il potere, non di rado associato alla virilità, come di propria e unica pertinenza; è sintomatico che una persona di capacità indiscusse sia destituita proprio perché donna e in quanto tale non può rappresentare il potere del Papa. Il vescovo Turro Mendoza riesce quindi a togliersi la soddisfazione di far destituire Eleonora poco prima di essere privato per sempre della libertà, incarcerato a vita per aver commesso il *nefando crimine* con i bambini del coro delle voci angeliche e aver trasformato la casa del Signore nella tana di un pedofilo. Era stato l'unico a contrastarla con qualche risultato, organizzando, sulla base di accuse pretestuose, una grottesca congrega di fanatici, abilmente aizzati durante una furiosa predica dal pulpito della Cattedrale. La chiesa principale di Palermo diventa così simbolo del potere temporale ecclesiastico, teatro di una sarabanda di religiosi invasati e di fedeli inferociti che coprono il tragitto verso il Palazzo reale vociando e inveendo: la triste parata di un popolo bue che si lascia trascinare dall'odio di un imbonitore e che si disperde alla prima minaccia.

In un'altra Cattedrale, a Girgenti³³, si svolge la cerimonia di incoronazione di Zosimo, che viene consacrato con una corona di spine, a ribadire il parallelismo con la vita di Cristo³⁴ e le difficoltà della cura della cosa pubblica. Poco tempo dopo il re contadino salirà sul patibolo, ingannato da quei nobili di cui si era dovuto fidare e che, nell'impossibilità di manipolarlo, lo hanno tradito. Palazzi e ville diventano luoghi in cui ideare tranelli e complotti atti a liberarsi del fastidio di uno scomodo riformatore.

³⁰ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 35: nelle parole riecheggiano i noti versi di *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* di Guido Cavalcanti.

³¹ Si può notare la somiglianza fra «Fu come se nella scuria del saloni fusse comparso tutto 'nzemmula un punto di luci cchiù luminoso del soli che abbagliava accusi forti da fari lacrimiare l'occhi [...] I Consiglieri [...] correro squasi fusse 'na gara verso il troniceddro ammuttannosi e travaglianno di gomito» (ivi, pp. 44-45), con «Essa sembrava matutina stella [...] Ogni barone e principe cristiano / In quella parte ha rivoltato il viso, / Né rimase a giacere alcun pagano; / Ma ciascun d'essi, de stupor conquiso, / Si fece a la donzella prossimano» (*Orl. Inn.*, I, I, 21, 23).

³² Il regno di Eleonora dura dal 3 al 30 settembre 1677 (ancora il 3 e i suoi multipli) ed è storiograficamente documentato in modo piuttosto debole, come Camilleri ricorda nella *Nota* (A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., pp. 271-276), lasciando ampio spazio alla creatività dello scrittore nella ricostruzione della vicenda.

³³ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 405.

³⁴ Cfr. B. PORCELLI, "Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri", «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXXIV.2 (2005), pp. 113-124, JSTOR, <<https://www.jstor.org>>; l'autore osserva che i diversi elementi agiografici connotano il romanzo come modello della vita di Cristo, anche in senso parodistico.

Significativamente, la casa di Michele Zosimo viene bruciata, per fare *tabula rasa* di tutto ciò che egli aveva rappresentato. Costruita da suo padre Gisùè ed ereditata dopo che la famiglia era stata sterminata dalla peste, la *casuzza* diventa a poco a poco il luogo di ritrovo della *chiurma* di Zosimo, che ogni domenica si riunisce per ripercorrere le vicende locali e per discutere di una Sicilia stretta fra i Savoia e i Borboni, uno scacchiere politico in cui i *viddrani* sono pedoni insignificanti e sacrificabili. Sotto l'albero d'ulivo e l'irridente bandiera inneggiante al toro «che aviva inculatu un nobili e ne aviva castratu un altro»³⁵, la casa diventa il centro della sovversione nei confronti dei nobili imbelli, indifferenti ai governi e interessati solo al proprio tornaconto. Il luogo dove progettare di cambiare il mondo e realizzare un sogno da regalare alla gente onesta e lavoratrice usando l'arma più pericolosa: la fantasia.

Ne *Il re di Girgenti* si conferma quindi la contrapposizione di valori tra il palazzo e l'abitazione più umile, evidenziata ne *Il sonaglio*, e rinvenibile in numerose altre opere camilleriane. Ne *La stagione della caccia*, ad esempio, la differenza di classe è simboleggiata dal dualismo alto/basso, espressione metaforica della scalata sociale: le signorine di buona famiglia si affacciano dalle terrazze dei palazzi del centro di Vigàta, costringendo i villani di passaggio a stare a naso in su per ammirarle. È così che il giovanissimo *ingravidabalconi* Fofò La Matina fa conoscenza con la marchesina 'Ntontò Peluso³⁶: frutto proibito, introvabile nell'orto delle meraviglie del padre Santo. Se il farmacista favorisce o determina la morte dei familiari dell'amata – ammettendo amaramente nel finale che non ne valeva la pena –, tuttavia, è per mantenere un patto infantile fatto con gli occhi, non perché «chi ha la capanna sogna il castello»³⁷.

Peraltro, il marchese Peluso *u vecchiu* anticipa l'iniziativa di Fofò e gli sfugge, trascinandosi inopinatamente in mare, dopo che per dieci anni era rimasto, immerso nella sporcizia e immobile come una statua, davanti al Circolo dei nobili, su una sedia impagliata diventata la sua casa³⁸. In seguito, don Filippo – in lutto per la morte del padre e del figlio – va a *sbariarsi* in campagna lasciando l'ampio palazzo a due piani perché gli sembra oppresso da una maledizione, non certo per la volontà di declassarsi³⁹. In campagna costruisce con le proprie mani un caminetto, simbolo del focolare familiare, che ritrova per breve tempo con la nascita di un altro agognato maschio, in una situazione ambigua che rimanda a certe novelle pirandelliane.

Il fornello spento e il mangiare scarso delle misere case dei marinai, degli spalloni e dei carrettieri fa da contraltare in *Un filo di fumo* ai pranzi da sette portate offerti da nobili come il marchese Curtò nella sua villa fuori città. Ma la vera differenziazione di comportamento e di sentimenti, in questo romanzo, è nelle due cerimonie che si svolgono contemporaneamente, nel finale, nelle diverse chiese di Vigàta. Nella modesta chiesetta,

³⁵ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 339.

³⁶ A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, cit., p. 69 e p. 35. Il primo incontro fra i due protagonisti ricorda quello, con esito più felice, fra Caitanello Cambria e l'Acitana in S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 455. L'autore aveva espresso il concetto dei siciliani *ingravidabalconi*, più inclini alle parole che ai fatti, già nel racconto che racchiude l'idea del romanzo *in nuce*, A. CAMILLERI, *Ballata per Fofò La Matina*, in S. QUADRUPPANI (a cura di), *14 colpi al cuore*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 17-28 [I ed. in *Portes d'Italie*, Paris, Fleuve Noir, 2001]).

³⁷ Cfr. nota 28 *supra*.

³⁸ Il personaggio del vecchio marchese appare decisamente tributario del Ferdinando Currò d'arrighiano che, sentendosi un peso inutile, sceglie di annegarsi; il *pellisquadre* ormai paralizzato era obbligato a limitarsi a osservare il mare: una «sedia impagliata, coi rinforzi di asticelle ai piedi e alla spalliera, che gli aveva fatto suo nipote Anselmo, era per lui casa, lastrico, marina, letto» (S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, cit., p. 539).

³⁹ Confermando in questo caso l'assunto di Bachelard «chi ha il castello sogna la capanna [...] o meglio, abbiamo ciascuno le nostre ore di capanna e quelle di palazzo» (G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 89).

costruita dai pescatori con le loro mani⁴⁰, infatti, un compassionevole padre Cannata celebra i mesti funerali dei marinai russi, morti a causa della tempesta. Sono presenti i pochi superstiti e i pescatori locali che avevano rischiato la loro stessa vita per soccorrerli; le povere bare vengono trasportate nel cimitero, tra le lacrime sinceramente commosse delle donne del paese, col pensiero rivolto ad altre donne di un altro Paese lontano e sconosciuto, in un mutuo dolore senza nome e senza Nazione.

L'altra funzione, antitetica e blasfema persino agli occhi del dissoluto padre Imbornone, che spaventato e felice vi si presta senz'altro, è la solenne Messa per grazia ricevuta, commissionata dalla famiglia Barbabianca. Viene celebrata nella Chiesa Matrice, che era una chiesa con tutti i crismi, dotata di scalinata, colonne e campanile⁴¹, ma che, ospitando una tale *kermesse*, viene delegittimata nella sua sacralità. Gli sporchi affari dei venditori di zolfo sono stati salvaguardati proprio dal naufragio, goffamente e frettolosamente raffigurato nella tavoletta *ex-voto*, dipinta in memoria del 'miracolo' e poi murata nella colonna sul molo, in onore della Madonna. All'empia processione, accompagnata dalle musiche di Rossini e Donizetti suonate dalla banda municipale, partecipa vestito a festa tutto il resto della popolazione di Vigàta, in cui serpeggia la soddisfazione, lo scorno o la meraviglia, ma nessun rimpianto o rimorso.

La differenza fra religione istituzionalizzata e religiosità popolare era stata già ben messa in evidenza nel romanzo d'esordio, *Il corso delle cose*, in cui si descrive animatamente la pittoresca e sincretistica processione in onore di San Calogero davanti agli occhi inorriditi del piemontese Monsignor Rufino, altro personaggio decisamente incompatibile con l'ambiente. Questi assiste incredulo alla celebrazione, che doveva partire la mattina dalla chiesa e rientrarvi per la funzione serale, con la bara del santo trasportata a braccia da uomini col distintivo del PCI e da soldati di colore – impazziti di gioia nel vedere un santo nero (questo particolare episodio è ambientato nel 1946). La festa si svolge fra spari di mortaretti e mitra, in una girandola di lanci di pane e dollari, con intere famiglie in posa per la fotografia-ricordo vicino al santo⁴². Quando il corteo si ferma al molo anziché tornare per la Messa, il presule non si contenta delle imbarazzate spiegazioni del parroco, *invecchiato a vista*, bolla l'evento come un rito pagano, minaccia la scomunica e impone una composta cerimonia formale, seguita da pochissimi fedeli, separandola nettamente dagli affollatissimi festeggiamenti tradizionali⁴³. Il vescovo manifesta un atteggiamento inconciliabile e, rifiutandosi di comprendere il territorio e di dividerne gli usi, non ottempera certo alla missione pastorale, ma è l'ennesima dimostrazione della stereotipata, pretesa superiorità del settentrione rispetto al meridione, i cui selvaggi e blasfemi costumi hanno bisogno, ai suoi occhi, di essere educati e temperati. Con l'intenzione di sentirsi a proprio agio, quindi, pretende comportamenti per lui abituali, incurante di creare il disagio altrui, come qualcuno che invade la casa in cui era stato invitato, esigendo di decidere ritmi e orari inusuali ai suoi abitanti.

3. Sparluccianza

L'aggettivo *sparluccicante* (e il verbo *sparluccicare*, anche nelle varianti *sbrilluccicante* e *sbrilluccicare*) nel significato di "brillante, splendente" viene utilizzato di frequente da

⁴⁰ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1980], p. 115.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Dal romanzo è stato tratto uno sceneggiato, *La mano sugli occhi* (Rai 2, 1979), in cui per rappresentare la festa di san Calogero sono state utilizzate anche autentiche immagini di repertorio. La suggestiva cerimonia è visibile su Camilleri Fans Club, "La mano sugli occhi", <<http://www.vigata.org>> [19 febbraio 2020].

⁴³ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 [I ed. 1978], pp. 115-121.

Camilleri, soprattutto in riferimento agli occhi (più raro il sostantivo *sparluccichio* o *sbrilluccichio*)⁴⁴. Il termine è connesso anche a tutto ciò che è lucido, come le vetrine di un negozio, un paio di scarpe o il cranio di un uomo calvo; oppure che risalti nel buio, come le stelle o il metallo di un bossolo. Piuttosto spesso è associato ai concetti di ordine e di lindore, alludendo a un nitore anche metaforico, che rifletta il carattere del personaggio.

Ne *La forma dell'acqua* vi è un esempio lampante: Fatma è una bella tunisina che si guadagna da vivere facendo la prostituta, ma non per questo abdica alla dignità: ha un'abitazione men che modesta, ma cerca di tenerla nel miglior modo possibile e infatti «Tutto sparluccicava in un ordine perfetto»⁴⁵. Il personaggio è introdotto dalla descrizione della sua casa, poi se ne dà una rappresentazione fisica; infine, è evidente l'empatia dello scrittore, l'assenza di un suo giudizio moralistico circa l'attività del personaggio e anzi la presenza di una riflessione critica sulla disumanità di certe situazioni. Ne *La pazienza del ragno* c'è un episodio analogo in cui un'attraente giovane donna, per dare *adenzia* al marito invalido, non ha trovato altro mezzo che ricevere uomini a pagamento. In questo caso la raffigurazione del personaggio e di cosa indossi precede quella delle stanze in cui «Tutto sparluccicava di pulizia»⁴⁶. In entrambi i brani si suggerisce implicitamente che le vicissitudini delle due donne non riescono comunque ad annullare il loro decoro interiore, il quale si riflette nell'esteriorità delle loro umili dimore, riflessione allargata in diverse occasioni anche ad altri emarginati.

Camilleri è tuttavia ben lontano dal trito *clichè* del *καλὸς καὶ ἀγαθός*: basti pensare a donna Trisina ne *La mossa del cavallo*, indiscutibilmente *beddra* ma *cajorda*, o alla gigantessa gentile ma non di bell'aspetto nel racconto eponimo. Infatti, una prima esemplificazione di *sparluccicanza* – mi si perdonerà l'azzardo di un vocabolo mai usato dall'autore – è offerta da *Il corso delle cose*, in cui il protagonista è un vecchio operaio. L'anziano e affezionato Mammarosa è praticamente l'unico a preoccuparsi davvero per l'incolumità di Vito e il candore dei suoi indumenti rispecchia la sincerità della sua immutata fedeltà. Pur essendo cieco, è ansioso di fornire indizi per le indagini del maresciallo Corbo ed è pronto a offrire a *Vituzzo*, figlio dell'antico padrone, il suo unico letto («lo tengo pulito», tiene a precisare⁴⁷) nel povero sottano dove vive.

Appartamenti ben tenuti, lindi e rassetati sono anche indizio dei comportamenti convenzionali delle persone 'perbene', che non vogliono essere scandalosamente associate a fatti criminosi⁴⁸. L'ordine maniacale della villa a tre piani dell'innocuo protagonista del racconto *Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili*, peraltro, è dovuto al disturbo dell'accaparramento compulsivo, che spinge ad accumulare beni di qualsiasi tipo, a conservare ossessivamente oggetti inutili agli occhi dei più, percepiti da chi ne soffre come indispensabili pezzi della propria vita⁴⁹. Per converso, la disposofobia può diventare anche patologica e pericolosa per la salute propria e altrui: la mania religiosa di

⁴⁴ Per le voci *sparluccicanti*, *sparluccichio* e le varianti si consiglia la consultazione di G. MARCI, *CamillerINDEX* (camillerindex.it), 2016-.

⁴⁵ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 58; anche la *càmmara* di Karima in ID., *Il ladro di merendine*, cit., p. 58 è «d'eseplare pulizia».

⁴⁶ A. CAMILLERI, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 108.

⁴⁷ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, cit., p. 100.

⁴⁸ Per l'invadenza o la reticenza tra gli inquilini di un palazzo al centro di un'inchiesta (di evidente ascendenza simenoniana), basti ricordare A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit. Nello stesso volume viene sottolineato che «L'appartamento dei Lapecora era in ordine perfetto» (ivi, p. 40), cosa che nel finale apparirà in contrasto con la gretta personalità della padrona di casa, assassina per avarizia, non per gelosia.

⁴⁹ Cfr. A. CAMILLERI, *Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 133. Il racconto deriva da un fatto autentico (cfr. ID., *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 128-129).

due anziani fratello e sorella sfocia in un delirio che li spinge a sparare alla cieca per difendere la loro proprietà: la perlustrazione nella loro casa rivela un cafarao di oggetti sacri e non, ammassati in una sporcizia indescrivibile e repellente, evidente conseguenza esteriore del loro disagio mentale⁵⁰.

Anche in altre occasioni ambienti trascurati e sudici sono una manifestazione di un malessere più ampio: ne *Il sorriso di Angelica*, l'Io di un medico, consumato dal desiderio di vendetta, una volta raggiunto l'obiettivo «si sfalda in modo irreversibile»⁵¹ e il narratore sottolinea che «Non c'era il minimo ordini dintra alle càmmare grannissime»⁵². Anche in questo caso l'uomo viene descritto fisicamente, poi se ne menziona l'abbigliamento e infine la trascuratezza delle stanze, ma con la finalità di rappresentare negativamente lo sconvolgimento dello stato d'animo del personaggio, con un procedimento simmetricamente antitetico rispetto a quello citato in precedenza da *La pazienza del ragno*, in cui l'intento era dipingere un ritratto positivo della donna. Per Camilleri, la presenza insolita di disordine e lerciume, quindi, viene spesso associata a circostanze inconsuete, per esempio l'assenza della figura femminile in case di uomini temporaneamente soli o vedovi, oltre che, ovviamente, alle scene del crimine. In simili frangenti, tuttavia, lo scompiglio di una casa, più che essere connesso alla personalità della vittima che vi dimorava, è connaturato all'evento criminoso.

4. Luoghi della memoria

L'espressione 'luoghi della memoria', ormai di uso comune⁵³, si deve a Pierre Nora, insigne rappresentante della *Nouvelle histoire*, la corrente storiografica francese che nell'indagine storica lascia largo spazio anche alle riflessioni inerenti alle scienze sociali. Nella sua ponderosa opera Nora opera una distinzione fra luoghi che materialmente concorrono alla ricostruzione del fatto storico (monumenti, archivi, sacrari e cimiteri di guerra ecc.); luoghi astratti, atti a rievocare avvenimenti e favorire celebrazioni di anniversari fondamentali per la creazione di uno spirito identitario nazionale; luoghi che mettono in relazione la memoria e il racconto (scritti autobiografici, installazioni artistiche, produzioni cinematografiche ecc.)⁵⁴.

L'ultimo ambito è quello più immediatamente pertinente al tema di questo lavoro: la narrazione di luoghi in cui la componente affettiva assume qualche rilevanza anche riguardo alla memoria collettiva. I personaggi, in questo caso, coincidono con l'autore stesso e la sua famiglia di origine e sono rappresentati attraverso *La casina di campagna dei nonni*, la casa delle vacanze a cui l'autore accenna reiteratamente nel corso della sua lunga di vita di *contastorie*⁵⁵. Sono ricordi che travalicano il mero ambiente familiare e assurgono a testimonianza antropologica delle abitudini di vita durante le vacanze estive delle famiglie borghesi siciliane nel primo Novecento: a confermarlo, la straordinaria consonanza delle pagine camilleriane con quelle della conterranea Simonetta Agnello Hornby. La scrittrice, legata a Camilleri da profonda amicizia, descrive infatti nel suo

⁵⁰ A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, pp. 22-23.

⁵¹ G. FABIANO, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 107.

⁵² A. CAMILLERI, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 245.

⁵³ Da quando, nel 1993, venne inserita nel dizionario *Le Grand Robert de la langue française*, l'espressione ha avuto larga diffusione travalicando ampiamente i confini della Francia.

⁵⁴ P. NORA, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, 3 voll.

⁵⁵ In A. CAMILLERI, *La casina di campagna*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018, sono raccolti tre memorie (già edite) e un racconto (inedito); la casa è affettuosamente rammentata in L. ROSSO (a cura di), *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012, pp. 60-63, nonché in A. CAMILLERI, *La casa di campagna*, in ID., *Esercizi di memoria*, cit., pp. 43-52 e in numerosi altri scritti.

romanzo autobiografico *Un filo d'olio* un'ambientazione e una serie di situazioni analoghe⁵⁶.

Nelle memorie di Camilleri si avverte la nostalgica tenerezza per ciò che è stato, «la pienezza originaria dell'essere della casa»⁵⁷ e la differenza con il presente; affrontare lo scarso miglio di distanza fra il centro abitato e la casina delle vacanze era un'avventura, con le strade non asfaltate; a causa della mancanza della corrente elettrica era la diversa illuminazione a scandire cerimoniali differenti⁵⁸, determinando luci rarefatte e corridoi oscuri; l'assenza dell'acqua corrente costringeva la servitù a delle *corvée* quotidiane. L'enorme casa (non le spettava statuto di 'villa' perché costruita da borghesi, nonché luogo di lavoro quotidiano per alcuni membri della famiglia) era popolata da personaggi dalle caratteristiche singolari e il lettore diventa spettatore di intimità raccontate con divertito riserbo e realistica concretezza: il polso di ferro della nonna Elvira, che teneva la casa in pugno; l'impassibilità del nonno Vincenzo, laconico e riflessivo; l'eccentricità dello zù Colonnello, parente 'largo' e poeta velleitario.

A dispetto dell'appellativo affettuosamente antifrastico, la *casina* si presentava grande, accogliente e solidale e la padrona di casa, religiosissima, la interpretava in modo pieno: nella cappella annessa si celebrava la Messa, a cui chiunque poteva assistere, e il venerdì c'era la caritatevole consuetudine di elargire un pasto e un'elemosina a chiunque si presentasse, mentre donna Elvira offriva a Dio il sacrificio del suo digiuno⁵⁹.

Scorrendo questi ricordi legati alla fanciullezza, si comprende che non si tratta semplicemente della casa delle vacanze, di una dimora stagionale: non è solo il luogo concreto dell'infanzia, ma anche quello dell'infanzia immaginata⁶⁰. Non si fa fatica, allora, ad intuire lo scrittore *in pectore* nel bambino che gioca con i paramenti sacri della cappella di famiglia scimmiettando i gesti del Papa⁶¹; non è difficile prevedere il teatrante nel ragazzino che su una vecchia Scat abbandonata nella rimessa, ormai senza ruote, fantastica di essere corridore professionista come Nuvolari e di percorrere piste interminabili. Quella *casina*, Camilleri non ha più voluto visitarla, ma ne ha conservato gelosamente le chiavi e una fotografia nel portafogli⁶²; la casa che ha sentito più sua, non lo è mai stata interamente, perché da sempre spartita in comproprietà con diversi eredi, ed ora non esiste più. Saccheggiata dai ladri, nel corso degli anni si è trasformata in un rudere pericolante che è stato abbattuto fra mille polemiche⁶³; eppure questo «senso del luogo, patrimonio inalienabile di ciascun individuo nato in Sicilia»⁶⁴ risorge ogni volta attraverso le figure di coloro che l'hanno abitata, autentico luogo della memoria individuale⁶⁵.

⁵⁶ S. AGNELLO HORNBY, *Un filo d'olio*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 11 e sgg.

⁵⁷ Così G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 35; inoltre, «la casa tiene l'infanzia immobile tra le sue braccia» (ivi, p. 36).

⁵⁸ A. CAMILLERI, *Le vacanze alla casina*, in ID., *La casina di campagna*, cit., p. 18.

⁵⁹ A. CAMILLERI, *Yerma*, in ID., *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 202-205. Cfr. anche A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 60.

⁶⁰ L. ROSSO (a cura di), *Una birra al Caffè Vigàta*, cit., p. 63.

⁶¹ Ivi, pp. 62-63. L'autore si limitava a immaginarsi vescovo in M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 36; e si contentava di sognarsi cardinale in A. CAMILLERI, *Ricordi chiusi a chiave*, in ID., *La casina di campagna*, cit. p. 29.

⁶² L. ROSSO (a cura di), *Una birra al Caffè Vigàta*, cit., p. 60; G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 332.

⁶³ L'evento ha avuto una larghissima copertura mediatica, per la quale si rimanda alla "Rassegna stampa" del dicembre 2018 del Camilleri Fans Club, <<http://www.vigata.org>> [14 febbraio 2020].

⁶⁴ Cfr. G. MARCI, "Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana", 2020, p. 1, disponibile su Camilleri Fans Club, <<http://www.vigata.org>> [24 aprile 2020].

⁶⁵ Altri luoghi significativi sono la casa e la biblioteca di «u zz'Arfredu», lo zio magico in A. CAMILLERI, *Chi è che trasi nello studio?*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Roma, Edizioni dell'Altana, 1997, pp. 15-18.

I ricordi di quegli ambienti costituiscono un serbatoio immenso da cui cominciano a prendere forma le fantasie che confluiranno nelle sue straordinarie capacità di narratore, nutrite dall'oralità dei racconti favolosi del contadino Minicu⁶⁶, dotato di mitica capacità affabulatoria, senza dimenticare la nonna Elvira, la donna che parlava con gli oggetti e gli animali e gli stimolava l'inventiva. Oralità che poi il destino ha nuovamente imposto al Camilleri ormai cieco.

Tra i *lieux de mémoire* di Pierre Nora figurano i monumenti che richiamano il fatto storico alla memoria collettiva. La parola monumento deriva infatti dal latino *monēre*, "ricordare": che sia il nuraghe Losa, il Colosseo o il Taj Mahal, allude a qualcosa destinato a perdurare, che coniuga felicemente e concretamente il tempo con lo spazio e che è strettamente connesso al passato e all'identità di un popolo. Come ricorda Augé, «Senza l'illusione monumentale, nei confronti dei viventi, la storia non sarebbe che astrazione»⁶⁷. Analogamente, si possono individuare rappresentazioni più modeste della memoria personale – un altare, una pietra, un albero⁶⁸ – che mirino a rendere omaggio duraturo, se non perenne, a qualcosa o a qualcuno che ha rivestito un significato importante, anche se magari non condiviso o addirittura da tenere segreto. Non è un caso che in diverse indagini Montalbano sia affiancato da persone anziane che rappresentano in realtà la memoria storica dello scrittore stesso⁶⁹. È in questa chiave che si può interpretare il sepolcro nascosto nella grotta del *crasticeddru* de *Il cane di terracotta*, che si supponeva dovesse restare occulta e che infatti il commissario sente di avere involontariamente profanato⁷⁰. Risvegliare i dormienti da quella che era stata intesa come la loro ultima dimora ha fatto riflettere l'uomo, più che il poliziotto, sulla sacralità della morte, che in precedenza aveva negato⁷¹. Sacralità sulla quale Camilleri, peraltro, insiste a proposito di un indimenticato episodio della sua giovinezza, raccontato più volte, che gli aveva provocato viva indignazione e sconcerto: il frangente in cui il generale Patton vandalizza la croce di un tedesco⁷², intesa dallo scrittore non tanto come contrassegno religioso, ma, in senso lato, emblema iconico della memoria.

Un altro monumento *sui generis* è la pianta di sorbo su cui Zosimo ha intagliato le sue leggi⁷³: questa sorta di scultura etica ha inizialmente rappresentato motivo di speranza riguardo alla possibilità della giustizia sociale, basata sulla perequazione delle risorse e sulla ripartizione tra i periodi lavorativi e i momenti ricreativi. Successivamente diventa amaro simbolo di un'occasione persa, perché le scritte, a poco a poco ricoperte dalla

⁶⁶ Tra le numerose pagine affettuosamente dedicate a Minicu, mi limito alla raffigurazione in A. CAMILLERI, *Certi momenti*, cit., pp. 113-115.

⁶⁷ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 50.

⁶⁸ L'albero che ricorre con insistenza nelle opere di Camilleri è l'ulivo saraceno, sul quale non mi dilungo in quanto la sua valenza e la matrice pirandelliana e sciasciana sono già state esaurientemente approfondite in G. MARCI, "Abbracciare ulivi saraceni?", in G. DOTOLI (a cura di), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane, 2017, pp. 109-125. Nel saggio viene sottolineato, infatti, come in alcuni casi la pianta assurga a ruolo di personaggio e che Camilleri si riappropri e rivalizzi la riflessione di Sciascia a proposito di Pirandello «L'olivo saraceno a simbolo di un luogo, a simbolo della sua memoria, della Memoria» (ivi, p. 115).

⁶⁹ Il «preside Burgio [che] in fondo rappresenta Camilleri», ha osservato G. MARCI, *Affresco siciliano o della Bellezza intravista*, cit., p. 8, riferendosi a un personaggio che fa spesso capolino nelle inchieste 'geriatriche' a cui Montalbano non riesce a sottrarsi. In A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 212, l'indagine viene definita infatti un «viaggio nella memoria dei vecchi».

⁷⁰ Ivi, p. 124: «davanti ai due corpi che per sempre avrebbero dovuto restare ignorati nel loro abbraccio, aveva profanato la morte».

⁷¹ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 23.

⁷² A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, cit., pp. 57-58. Cfr. anche A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma*, cit., pp. 115-116, ma l'episodio viene ribadito con forza anche in altre occasioni.

⁷³ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 373-374. Nella *Nota* (ivi, p. 448) l'autore dichiara che «le 'leggi' di Zosimo, scritte su un albero scortecciato, sono prese in prestito dall'abate Meli».

corteccia, diventano illeggibili⁷⁴; il che allude emblematicamente al ritorno all'ordine, all'occultamento dei buoni propositi, alla sparizione di una cometa che ha brillato per troppo breve tempo. Un feticcio che sembra ormai inutile e che infatti viene risparmiato dalla furia persecutoria che dà fuoco al resto dei possedimenti del rivoluzionario decaduto, ma che tuttavia rimane un manifesto, una sorta di *colonna infame* a futura memoria. Si configura, infine, come un piccolo monumento anche il ricordo che Camilleri ha voluto dedicare a uno scrittore surrealista misconosciuto e scomparso misteriosamente, nel racconto eponimo *Serbati Angelo*⁷⁵, un omaggio che sembra quasi voler sfatare l'ungarettiano *E forse io solo so ancora che visse*.

5. Conclusioni: dalla parte di Chevalley

Le case in letteratura assumono di frequente un ruolo simbolico: il *palazzotto di don Rodrigo sorgeva isolato*, ben staccato dalla *gente di nessuno* del paesello e soprattutto più in alto, a significare la superbia del suo padrone, la sua superiorità di lignaggio; il *castello dell'Innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa*, in modo che il *selvaggio signore* potesse dominare i dintorni, come di diritto, non avere nessuno al di sopra di lui e guardare solo verso il basso, per individuare vie di accesso e di fuga. Per tornare in ambito siciliano, la *casa del nespolo* identifica i *Malavoglia*. Persa e riscattata con pervicacia da Alessi e Mena, rappresenta la religione della famiglia, l'etica del lavoro, l'obbedienza a leggi non scritte. 'Ntoni, che quei valori li ha rinnegati, quelle tradizioni le ha disprezzate – condannando indirettamente padron 'Ntoni alla morte solitaria in ospedale, Lia alla prostituzione –, non può più abitarci: al contrario di Ulisse, persino il cane non lo conosce e gli è ostile. Nel finale del romanzo si aggira fra le stanze e i ricordi di un mondo al quale non appartiene più; anche i pur affezionati fratelli sanno in cuor loro che non può restare, perché, secondo la visione di Verga, non ci sono seconde occasioni per chi ha tradito le proprie origini. Analogamente, mastro don Gesualdo, ben lontano da Mangalavite, è condannato a rantolare, abbandonato e derelitto, nel palazzo del duca suo genero, di cui paga il lauto mantenimento, ma in cui nessuno gli perdona le sue basse origini e le sue mani callose.

Il Palazzo del Principe di Salina e la residenza estiva di Donnafugata, peraltro, rafforzano quest'aspetto del mondo siciliano, quello della sonnolenta nobiltà in decadenza, ma abbarbicata ai propri privilegi e pronta a scendere a compromessi per preservarli. Una classe che esibisce ostentatamente il lusso, espressione della sua presunta supremazia, evidenziato dai marmi, dagli stucchi, dagli affreschi ormai indecifrabili, dalle innumerevoli stanze disabitate, in alcune delle quali, con orgoglioso compiacimento, Don Fabrizio non aveva mai posto piede, «perché soleva dire che un palazzo del quale si conoscessero tutte le stanze non era degno di essere abitato»⁷⁶.

Nella sua opera Camilleri fa metaforicamente convivere il superfluo e il necessario, il ricco e il povero, il nobile e il villico: fa abitare i suoi personaggi in case e appartamenti, ville padronali e casine di campagna, sottoscala e *cattoj*: ognuna di queste dimore contribuisce a rappresentare il carattere e le peculiarità dei protagonisti⁷⁷. Osservando lo spaccato di alcune di queste abitazioni, come fossero case delle bambole, si può fare una

⁷⁴ Ivi, p. 423.

⁷⁵ A. CAMILLERI, *Serbati Angelo*, in ID., *Esercizi di memoria*, cit., pp. 63-72.

⁷⁶ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 145. Fra i tanti approfondimenti possibili, mi limito a M. PAINO, «La narrazione per immagini nelle pagine del Gattopardo», «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 2 (luglio-dicembre 2013), pp. 36-49.

⁷⁷ Come messo in evidenza da FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997, p. 74.

perlustrazione dall'alto verso il basso anche letteralmente. Si potrà notare che il trascurato *tettomorto* del palazzo Barbabianca in *Un filo di fumo*, che «si sa, non era posto di frequenza»⁷⁸, diventa il luogo perfetto per ospitare gli incontri clandestini tra la svizzera Helke e il sordomuto Totuzzo, uniti da una diversa emarginazione. Un angolo di un solaio ingombro può trasformarsi nel *tuttomio* in cui si possa rifugiare Arianna, una mente dissociata che riavvolge fili visibili solo a lei⁷⁹, in quell'atmosfera di inevitabilità e rassegnazione di stampo Faulkneriano, presente già nell'ambientazione morbosa e asfittica de *L'odore della notte*. In questo romanzo, l'allucinata protagonista, la «cinquantina, tozza e sgraziata» Mariastella, per evitare il carcere all'amato – amore mai corrisposto né consumato –, lo uccide e confina la spoglia in un'ampia stanza della sua casa in sfacelo, che diventa prigione e tomba nel contempo⁸⁰. Dall'assassinio rimosso da una mente sconvolta, alla lucida premeditazione della giovane Adriana che, ne *La vampa d'agosto*, pur di vendicare le sevizie e la morte della sorella gemella, abilmente affascina e cinicamente illude e lusinga il maturo Montalbano, trascinandolo in una discesa agli inferi da cui egli cercherà di liberarsi attraverso le abituali, familiari e catartiche bracciate, nuotando e piangendo⁸¹. I momenti topici della vicenda – l'inopinato ritrovamento del cadavere, la seduzione, l'omicidio – si svolgono tutti in un piano interrato che viene scoperto per caso, svelando un altro sepolcro che doveva rimanere nascosto, come la relazione proibita tra il commissario e la ragazza.

Infine, il polo opposto della soffitta: la cantina, l'essere oscuro della casa, il luogo delle paure inconsce per Jung⁸², il sotterraneo buio, murato senza via di uscita, oggetto di incubi onirici che scompaiono con la luce. E che invece si sono concretizzati per centoquattordici disgraziati galeotti nella fossa assimilabile a una cantina della torre di Borgata Molo: ergastolani fatti morire soffocati in un locale sotto il livello del mare, senza prese d'aria, nel contesto della repressione di una ribellione locale ai margini dei moti in Sicilia del 1848. Un massacro di *gente di nessuno* che magari meritava il carcere, ma non la morte del sorcio, minimizzato dalla ragion di Stato e punito facendo ricorso al *tatro*, perché i detenuti non interessano a nessuno⁸³. Una strage da non dimenticare e invece insabbiata per decenni, ricordata da un'altra «crucidda»⁸⁴, un simbolo non solo cristiano, ma di umana pietà. Quella fossa colma di cadaveri rappresenta non la giusta punizione per i delitti commessi dai carcerati, ma l'ottusità di chi detiene il potere; non si può non pensare alla fine non dissimile di tanti migranti nel mar Mediterraneo, a sostegno dei quali lo scrittore si è speso fino agli ultimi mesi di vita dichiarando apertamente «Non in nome mio»⁸⁵.

Ci è sembrato giusto concludere questo lavoro citando uno dei volumi della produzione cosiddetta civile di Camilleri, che nella sua vasta opera ha saputo descrivere il *vivente polipaio* dell'umana specie: attraverso la sontuosità opulenta dei palazzi e delle magioni, ha deprecato una classe moribonda composta da personaggi stizziti e autoindulgenti, incapaci di comprendere i mutamenti della realtà. Stando sempre “Dalla parte di

⁷⁸ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, cit., p. 49. Infatti per G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., p. 53, «la soffitta è caratterizzata dall'ascensione verso la più tranquilla solitudine».

⁷⁹ A. CAMILLERI, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013.

⁸⁰ A. CAMILLERI, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 16 e p. 213.

⁸¹ A. CAMILLERI, *La vampa d'agosto*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 271.

⁸² G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 45-47: «Invece di affrontare la cantina (l'inconscio), “l'uomo prudente” di Jung cerca per il suo coraggio gli alibi della soffitta».

⁸³ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1984], p. 24.

⁸⁴ Ivi, p. 47.

⁸⁵ A. CAMILLERI, “Non in nome mio”, Fanpage.it., «YouTube», 24 gennaio 2019, <<https://www.youtube.com>> [22 febbraio 2020].

Chevalley”⁸⁶, si è schierato in difesa degli ultimi che cercano riscatto, dipingendo una terra in rivolta e la dignità di case rudimentali senza scendere in stucchevoli luoghi comuni; non ha taciuto la desacralizzazione di edifici religiosi, votati alla lussuria di religiosi debosciati e indegni e ha tributato a una croce il giusto rispetto anche laico nei confronti della morte.

«In Italia se tu non fai una cattedrale non sei un architetto. Invece ci sono delle cattedrali orrende, delle chiese orrende, e delle chiese di campagna meravigliose»⁸⁷ ha affermato Camilleri, rivendicando la sua scrittura come forma di artigianato. Interpretando in senso lato il suo pensiero, implicitamente lo scrittore dichiara e suggerisce (se ce ne fosse bisogno), tra la maestosità e l’empatia, da che parte stare.

⁸⁶ A. CAMILLERI, “Dalla parte di Chevalley”, «La Stampa», 14 maggio 1999, <<http://www.archivio.lastampa.it>> [20 febbraio 2020].

⁸⁷ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 79. Il concetto è stato ribadito più volte, fino al recente A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 74-75: «Non credo di essere un grande scrittore. In Italia si ha l’ambizione di creare cattedrali, a me piace invece costruire piccole disadornate chiesette di campagna. E tanto mi basta».

Bibliografia

- AGNELLO HORNBY, SIMONETTA, *Un filo d'olio*, Palermo, Sellerio, 2011.
- AUGÉ, MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, con una nuova prefazione dell'autore, Milano, Elèuthera, 2009.
- BACHELARD, GASTON, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2011.
- BOIARDO, MATTEO MARIA, *Orlando innamorato*, a cura di A. SCAGLIONE, Torino, UTET, 1984.
- BONINA, GIANNI, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007.
- BRENDLER, ANDREA, IODICE, FRANCESCO, "Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16 Settembre 2002)", «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXXIV.2 (2005), pp. 47-57, JSTOR, <<https://www.jstor.org>> [1 febbraio 2020].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 [I ed. 1978].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1980].
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1984].
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. 1992].
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Chi è che trasi nello studio?*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Roma, Edizioni dell'Altana, 1997, pp. 15-18.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ballata per Fofò La Matina*, in S. QUADRUPPANI (a cura di), *14 colpi al cuore*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 17-28 [I ed. in *Portes d'Italie*, Paris, Fleuve Noir, 2001].
- CAMILLERI, ANDREA, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La vampa d'agosto*, Palermo, Sellerio, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *Racconti di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ventiquattr'ore di ritardo*, in AA.VV., *Una giornata in giallo*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 9-42.
- CAMILLERI, ANDREA, *La casina di campagna*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- CAMPBELL, JOSEPH, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012 [I. ed. 1949].
- CASTIGLIONE, MARINA, "Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa", «Il Nome nel testo», XV (2013), pp. 191-204.
- D'ARRIGO, STEFANO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.

- DERIU, MORENA, “Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell’*Odissea*”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isoliditudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 23-41.
- FABIANO, GIUSEPPE, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- FIGLIANO, TERESA, “Builders, mermaids and the Bauhaus: new visions of the migrant return in Andrea Camilleri’s «Maruzza Musumeci»”, «Studi italiani», 54.2 (2015), pp. 183-196.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Costruire Abitare Pensare*, in L. TADDIO (a cura di), *Costruire Abitare Pensare*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 11-50.
- MARCI, GIUSEPPE, *CamillerINDEX* (camillerindex.it), 2016-.
- MARCI, GIUSEPPE, “Abbracciare ulivi saraceni?”, in G. DOTOLI (a cura di), *L’ulivo e la sua simbologia nell’immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane, 2017, pp. 109-125.
- MORETTI, FRANCO, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997.
- NORA, PIERRE, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, 3 voll.
- PAINO, MARINA, “La narrazione per immagini nelle pagine del Gattopardo”, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 2 (luglio-dicembre 2013), pp. 36-49.
- PARISI PRESICCE, PAOLO, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, Milano-Udine, Mimesis/Eterotopie, 2017.
- PESARE, MIMMO, “La sicurezza dei luoghi. Abitare come aver-cura”, «Quaderno di Comunicazione», 6 (2006), pp. 83-98.
- PORCELLI BRUNO, “Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi ‘storici e civili’ di Camilleri”, «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XXXIV.2 (2005), pp. 113-124, JSTOR, <<https://www.jstor.org>> [05 febbraio 2020].
- ROSSO, LORENZO (a cura di), *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire*, Palermo, Sellerio, 2000.
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL, *The return of the king, being the third part of The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi, 1970.
- VIVARELLI, MAURIZIO, “Costruire ed abitare la biblioteca. Teorie, esperienze, pratiche per uno spazio da leggere”, «Biblioteche oggi», gennaio-febbraio 2009, pp. 34-63.

Sitografia

- CAMILLERI, ANDREA, “Dalla parte di Chevalley”, «La Stampa», 14 maggio 1999, <<http://www.archiviola stampa.it>> [20 febbraio 2020].
- CAMILLERI, ANDREA, «Non in nome mio», Fanpage.it., 24 gennaio 2019, «YouTube», <<https://www.youtube.com>> [22 febbraio 2020].
- CAMILLERI FANS CLUB, “Rassegna stampa: dicembre 2018”, <<http://www.vigata.org>> [14 febbraio 2020].
- MARCI, GIUSEPPE, *Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana*, 2020, pp. 1-11, <<http://www.vigata.org>> [24 aprile 2020].

La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani

LUCA DANTI

1. Il contastorie a due voci

La rottura del silenzio da parte del Camilleri narratore avviene nel segno dell'originalità espressiva, la quale gli ha permesso di ritagliarsi uno spazio, ancora minimo, all'interno delle storie della letteratura. Il vigatese, l'amalgama di italiano e siciliano, estremamente mobile nella grafia, è il banco di prova per i traduttori che, attraverso strategie differenti¹, hanno trasportato la voce dello scrittore di Porto Empedocle fuori dai confini nazionali. Le prime righe di *Mani avanti*, il breve scritto che fa da postfazione al *Corso delle cose* (1978), confermano la novità dell'esordio camilleriano: «Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare le storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie»².

Tuttavia questa «langue personelle»³ non esaurisce la lingua e lo stile di Camilleri, il quale non solo racconta storie proprie con parole proprie, ma anche storie di altri con parole proprie, e perfino storie di altri con parole di altri, senza che questi ultimi le abbiano mai scritte. Gli altri autori vengono citati e assorbiti nel vigatese, ma talvolta – più nettamente nei romanzi storici che nei polizieschi – il vigatese si eclissa per lasciare spazio all'imitazione di altre 'maniere' e alla quasi conseguente produzione di falsi o, per meglio dire, di parodie di falsi, dal momento che da parte dell'autore manca la volontà di ingannare i propri lettori.

Per quanto il vigatese abbia poco di sorgivo e sia, come ha scritto pionieristicamente La Fauci, «un costruito letterario, un artificio formale»⁴, ovvero, gli fa eco a distanza Matt, «una lingua diversa da un dialetto filologicamente rappresentato»⁵, è stata un'innovazione (fortunata) nel ripetitivo paesaggio letterario della postmodernità⁶. Applicando una delle principali acquisizioni della riflessione di Orlando, per il momento al solo piano della forma del contenuto, e considerando unitariamente le componenti dell'enunciazione camilleriana, si può affermare che quest'ultima è una «formazione di compromesso»⁷ tra il vigatese, lingua di una spontaneità costruita a tavolino e,

¹ Cfr. 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. 23-35: 31-34, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021].

² A. CAMILLERI, *Mani avanti*, in ID., *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 2015³⁶, p. 141.

³ S. QUADRUPANI, "Note du traducteur", in A. CAMILLERI, *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999, p. 7.

⁴ N. LA FAUCI, "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", «Prometeo», XIX.75 (2001), p. 32.

⁵ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, p. 59, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021]. Ciononostante lo studioso avanza perplessità condivisibili circa la categoria di «tragediatore», impiegata da La Fauci a proposito del narratore camilleriano, cfr. *ivi*, pp. 78-82.

⁶ Cfr. N. LA FAUCI, "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", *cit.*, pp. 30-31.

⁷ Cfr. F. ORLANDO, *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992, pp. 210-218.

ciononostante, lingua della memoria⁸, degli affetti⁹ e delle prese di posizione¹⁰, e lo stile citazionista, del *pasticheur*, dell'estensore di apocrifi, dal quale promana il fascino inconfessabile del deresponsabilizzato gioco postmodernista.

A proposito della letteratura dialettale, D'Onghia ha parlato di «ritorno del represso linguistico» e per il secondo Novecento, Camilleri compreso, ha definito una formazione di compromesso in cui la repressione (R) è costituita dalla «lingua “bianca” o plastificata» e il represso (r) dai «succhi» o dagli «acidi dialettali»¹¹. Il discorso di D'Onghia risulta perfettamente complementare a quanto abbiamo esposto e spinge a proporre, per le soluzioni linguistiche e stilistiche camilleriane, una frazione simbolica «a tre piani»¹²:

$$\frac{R}{r = R} = \frac{\text{«lingua “bianca” o plastificata»}}{\text{vigatese}}$$

$$r \quad \text{lingua e stile degli altri}$$

Basterà sondare *Il re di Girgenti* (2001) ad apertura di libro e si vedrà che il vigatese, per quanto 'antichizzato' e come i dialetti veri e propri, sia funzionale al ritorno di contenuti repressi di carattere osceno e/o aggressivi nei confronti del potere costituito¹³. Bisogna tenere presente, però, che il vigatese si contraddistingue per la sua unicità, ovvero originalità, e per essere anche la lingua dell'impegno civile; pertanto esso entra in tensione con un ulteriore livello linguistico e stilistico, regressivo, ludico, provocatoriamente *désengagé*, che sa rifare persino la «lingua “bianca” o plastificata» e che possiamo definire 'lingua e stile degli altri'.

Dalla nostra coppia antinomica – vigatese vs lingua e stile degli altri – risultano in apparenza esclusi i testi propriamente dialettali, come la commedia *Troppu trafficu ppi nenti*, andata in scena nel 2000 e pubblicata nel volume degli scritti teatrali¹⁴ e i romanzi mondadoriani in lingua italiana: le lingue di queste opere si differenziano dal vigatese e, in entrambi i casi, possono essere ricondotte a lingue e stili di altri¹⁵. Nel primo romanzo

⁸ Non senza qualche forzatura ideologica, Nicotri osserva: «Gli innumerevoli termini arcaico-dialettali del “camillerese”, da meridionale premoderno, sconfitto e superato dalla Storia, sono il pendant ideale nei confronti di modernità e postmodernità minacciose, incalzanti, nordiche in quanto “anglo”, imposte, vincenti e/o supponenti» (P. NICOTRI, “Camilleri: la sua lingua contadina origine del successo letterario e commerciale”, «Blitz Quotidiano», 10 settembre 2012, <<https://www.blitzquotidiano.it>> [25 aprile 2021]).

⁹ La lingua del narratore camilleriano, plasmata a partire dal «“parlato” quotidiano di casa mia» – A. CAMILLERI, *Mani avanti*, cit., p. 142 – «fornisce al lettore il piacere della diversità nell'identità e quindi un viaggio a ritroso verso le proprie radici linguistiche. Tale viaggio a ritroso è spesso non solo virtuale: tutti gli italiani hanno alle spalle una varietà locale, moltissimi una varietà locale meridionale: quella in cui si esprimevano i genitori e i genitori dei genitori» (N. LA FAUCI, “L'italiano perenne e Andrea Camilleri”, cit., p. 33).

¹⁰ Cfr. T. DE MAURO, “L'«accipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 30-31.

¹¹ L. D'ONGHIA, “Per una teoria della letteratura dialettale in Italia”, in S. BRUGNOLO, I. CAMPEGGIANI, L. DANTI (a cura di), *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 235, 236.

¹² Cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997, pp. 24-25.

¹³ Cfr. L. D'ONGHIA, “Per una teoria della letteratura dialettale in Italia”, cit., pp. 240-245.

¹⁴ Cfr. A. CAMILLERI, G. DIPASQUALE, *Teatro*, Siracusa, Lombardi, 2003, pp. 191-268.

¹⁵ Eccentriche, ma non troppo, rispetto al discorso sulla narrativa, risultano le inchieste storiche *La strage dimenticata* (1984) e *La bolla di componenda* (1993), a proposito delle quali, Maiolani di recente ha scritto: «Sono molti i tratti che distinguono il dittico di testi qui considerati dal resto della produzione camilleriana. Innanzitutto, l'aspetto, evidentissimo e insolito, della veste linguistica. Fatta eccezione per qualche raro regionalismo (ad esempio, “magari” per ‘anche’), Camilleri scrive infatti in un italiano limpido e scorrevole». Lo studioso non tarda a identificare gli ascendenti che condizionano questo «italiano limpido

in italiano, *Il tailleur grigio* (2008), nella voce narrante sopravvivono sparute tessere lessicali vigatesi, «alla stregua di un beffardo monumento ai caduti»¹⁶, ed è come se Camilleri si divertisse a imitarsi, per prendere congedo da sé; nelle prove successive, infatti, si impadronisce della «lingua della borghesia italiana» per raccontare le sozzure della *middle class*¹⁷. Così la tinta grigia passa dal tailleur alla scrittura che, osserva Ferlita, diventa «trasparente» e «sembra evocare il fantasma di Moravia»¹⁸.

La commedia dialettale, invece, non solo è l'adattamento di un'opera preesistente, ma ha alle spalle il celebrato modello della traduzione pirandelliana del *Ciclope* di Euripide¹⁹. La lingua di *Troppu trafficu ppi nenti* è più spostata verso l'estremo del vigatese, eppure non coincide con esso; tale lingua, ha scritto Longhitano, è «uno fra i numerosi siciliani camilleriani» che, metabolizzando la lezione di Pirandello, si basa su «un'eccellente mimesi del parlato» espressionisticamente arricchita, a livello lessicale, di «parole antiche, stranianti o utilizzate con connotazioni attualmente poco comuni»²⁰. Inoltre, *Troppu trafficu ppi nenti* nacque sulla scia della fantasiosa ipotesi sulle origini siciliane di Shakespeare, tant'è che l'opera viene così presentata: «Testo attribuito a Messer Michele Angelo Florio Crollanza, archetipo, pare, dell'illustre testo *Molto rumore per nulla* dietro la cui figura dell'autore si cela William Shakespeare»²¹. Anche qui chi sta giocando con la letteratura è tentato di cedere all'apocrifo.

2. Su genealogia e fenomenologia dell'apocrifo camilleriano

La citazione, più o meno scoperta, è il sintomo dell'attrazione per le parole degli altri che, passando per il *pastiche*, si appaga appieno nell'apocrifo. L'attitudine camilleriana al falso è stata brillantemente illustrata da Nigro, il quale ne ha attribuito la paternità letteraria a Sciascia, al suo *Consiglio d'Egitto* (1963), dal momento che si chiamava Giuseppe Camilleri – e l'altro Camilleri lo sapeva bene –²² il monaco gaudente

e scorrevole»: il Manzoni della *Colonna infame*, ma soprattutto lo Sciascia delle 'inquisizioni'. Non stupisce, allora, che il punto in cui Camilleri più si affranca dai suoi modelli sia contraddistinto dall'uso di un'altra lingua: il diciassettesimo capitolo della *Bolla* riporta un fatto interamente inventato e interamente in vigatese. Secondo Maiolani, Camilleri compie questa scelta «nel tentativo di affermare in modo netto la propria identità di scrittore», mediante «un'infrazione dei canoni del genere delle narrazioni documentarie sciasciane, che si può leggere a tutti gli effetti come una simbolica uccisione del padre» (M. MAIOLANI, «Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia», «Diacritica», VI.34 (2020), pp. 76, 86, <<https://diacritica.it>> [25 aprile 2021]). È evidente che anche la lingua delle inchieste storiche oscilla tra i poli opposti del *continuum* stilistico camilleriano.

¹⁶ S. FERLITA, «La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri», in *Gran Teatro Camilleri*, cit., p. 85.

¹⁷ Ivi, p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 87. Celebre il giudizio di Contini sulla lingua di Moravia: «una grigia e neutra *koinè* di capitale» (G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 993).

¹⁹ Cfr. A. CAMILLERI, «Una storia di contraddizioni e ripensamenti», introduzione a L. PIRANDELLO, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, in ID., *Maschere nude*, IV, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1249-1291: 1283-1286.

²⁰ S. LONGHITANO, «*Troppu trafficu ppi nenti*: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare», in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *Quaderni Camilleriani/6. La bolla di composizione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, p. 78, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021].

²¹ A. CAMILLERI, G. DIPASQUALE, *Teatro*, cit., p. 191.

²² Intervistato da Bonina, Camilleri, forse sornionamente riferendosi anche a sé, afferma: «Perché riconoscersi a tutti i costi in un personaggio di fantasia? Avrei dovuto querelare Leonardo Sciascia per *Il Consiglio d'Egitto* dove c'è un losco frate Camilleri?» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 550). In un'altra intervista, a proposito del romanzo di Sciascia, Camilleri dichiara: «*Il Consiglio d'Egitto* Io ritengo che sia il più bel libro di Sciascia [...]. Certo che ha avuto un'influenza sul mio libro *Il re di Girgenti*, anche se volevo dire una cosa. Il modo, la procedura di approccio alla storia di Sciascia

chiamato da Malta a Palermo dall'abate Vella per aiutarlo nell'allestimento dei suoi falsi²³.

Vella che smonta e rimonta i codici, mescolandone le carte, insegna a Camilleri a decostruire la trama e a riassemblarla, gli insegna a scrivere *Il birraio di Preston* (1995), che, grazie alla lezione parallela di Vázquez Montalbán, ha una perfetta tenuta logica, a differenza della sgangherata vita del profeta Maometto dell'abate maltese. Con la «lingua araba fondata praticamente da lui, da lui creata»²⁴, Vella indirizza il discepolo verso il vigatese, la «lingua mischia, più inventata che vera»²⁵ dalla grafia mutevole, come erano stati mutevoli i caratteri mauro-siculi velliani – ««una volta è scritto in un modo e una volta in un altro»»²⁶. Camilleri, non sapendo inventare dal nulla²⁷, prende spunto da un documento, anche minimo, e fa procedere la narrazione fabbricandosi da solo ciò che gli manca, memore sempre del magistero di Vella: «Studio, dunque: ad adeguare la fantasia alle sparse nozioni»²⁸. Infine, il discepolo esaudisce il desiderio del suo maestro ideale, che aveva confessato con amarezza al proprio aiutante: ««La storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà nella storia? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fino da sentirlo?»»²⁹. Nel *Re di Girgenti*, tentato risarcimento di chi è stato tagliato fuori dalla storia ufficiale, i falsi si moltiplicano: «prima di mettere mano a *Il re di Girgenti*, mi sono preparato tanti documenti apocrifi. [...] È un mio modo di entrare dentro la storia da raccontare»³⁰. È fondamentale notare che i «documenti apocrifi» non sono *divertissement*, ma servono alla narrazione.

Al di là dell'incrostatura antichizzante, il vigatese è presente anche nel *Re di Girgenti*, tuttavia esso regredisce fino a scomparire negli apocrifi, dove viene messo a frutto l'insegnamento anche di un altro maestro: il Manzoni³¹ dell'*Introduzione ai Promessi sposi* che, sotto la penna dell'anonimo, aveva rifatto i *topoi* dell'erudizione bartoliana³².

Le cronache di monsignor Principato, il verbale dell'inquisizione redatto da don Bentivoglio, i settenari e i martelliani del canonico Verruso – da valutare a parte le citazioni manipolate tratte da Picone e quelle estrapolate dal notaio girgentano Minzoni-Manzoni³³ – sono solo una minima parte dei documenti falsi approntati da Camilleri. Come l'autore stesso racconta, al centro del romanzo doveva trovarsi una sezione documentaria che avrebbe ricostruito gli eventi pubblici tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo e i fatti della vita di Zosimo dai sedici ai trentotto anni. Le prime lettrici del romanzo – la moglie e la figlia dello scrittore ed Elvira Sellerio – concordarono nel giudicare il libro appesantito dal dossier di apocrifi; allora Camilleri decise di selezionare

è assai più leale e veritiera di quanto non lo sia la mia. Cioè a dire... Leonardo si basa su una relativa verità storica; io la storia me la invento» (T. CANCELLERI, «Dialogo con l'autore», in EAD., *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de "Il re di Girgenti"*, Pescara, Tracce, 2005, p. 99).

²³ Cfr. S. S. NIGRO, «Le «Croniche» di uno scrittore maltese», introduzione ad A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, pp. XI-XV.

²⁴ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989, p. 40.

²⁵ S. NIGRO, «Le «Croniche»», cit., p. XIII.

²⁶ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 108.

²⁷ Si veda M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 74.

²⁸ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 31.

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., pp. 369-370.

³¹ Sui rilevanti richiami ai *Promessi sposi* nel *Re di Girgenti*, cfr. ERMANNO PACCAGNINI, «Il Manzoni di Andrea Camilleri», in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di Antonino Buttitta, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137: 125-137.

³² Cfr. S. S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 59-62.

³³ Cfr. G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., pp. 229-230.

solo i falsi strettamente necessari e rifonderli all'interno del romanzo³⁴: ad esempio, l'avventura dell'agente della dogana durante il terremoto del 20 settembre 1693³⁵, in origine avrebbe dovuto essere la «Relazione inviata dal Barresi su richiesta del geologo montelusano Onofrio Li Puma»³⁶. L'assorbimento dell'atto ufficiale nella diegesi comporta, fra l'altro, la traduzione della prosa ricercata del funzionario Vincenzo Barresi nel 'cunto' in vigatese antichizzato con protagonista don Cecè.

Qui non si tratta di allestire l'apparato genetico del *Re di Girgenti*, la vicenda è interessante perché illumina l'ambivalenza camilleriana nei confronti del falso: da una parte, l'autore produce in sovrabbondanza falsi che lo soddisfano – «erano una meraviglia»³⁷ –, dall'altra, compie, a malincuore, la selezione, castrando l'ipertrofia degli apocrifi, in base a un criterio funzionale, ossia travasando nell'opera finita solo ciò che serve al racconto³⁸.

La quantità e la varietà dei falsi è mutevole ed essi vengono intercalati al racconto vero e proprio secondo molteplici soluzioni: nel *Birraio di Preston*, gli apocrifi più rilevanti sono confinati nel capitolo *Nell'accingermi alla descrizione* dove si susseguono lettere eterogenee per mittente e destinatario; nel capitolo *Giagia mia cara*, dove la lunga lettera del prefetto alla moglie è contrappuntata dagli episodi che preparano la prima dello spettacolo; nel finale, intitolato *Capitolo primo*, costituito dalla ricostruzione pretesa oggettiva di Gerd Hoffer sulla notte dell'inaugurazione del teatro di Vigata. Nella *Concessione del telefono* (1998), la voce ufficiale delle «cose scritte» è regolarmente alternata a quella confidenziale della «cose dette»; la medesima impostazione ritorna nel *Nipote del Negus* (2010), dove le «cose scritte» sono riunite in carpete, così come, nella *Mossa del cavallo* (1999), la seconda metà della narrazione era stata inframezzata dai documenti raccolti nei faldoni A e B.

Summa dell'inventiva del Portoempedoclo è *La scomparsa di Patò* (2000)³⁹, romanzo dalla chiusa pirandelliana, integralmente costituito da apocrifi. La trama è prodotta dalla successione cronologica dei documenti: prime pagine di giornale, comunicazioni ufficiali della delegazione di pubblica sicurezza e della stazione dei carabinieri, missive private, lettere minatorie, scritte sui muri, manifesti, carte della prefettura, della questura, del ministero dell'interno, della curia e via dicendo. Nella *Scomparsa di Patò* si trova in bella mostra il catalogo tipologico degli apocrifi camilleriani e il corrispondente ventaglio di opzioni stilistiche: dalla prosa melata degli organi di stampa del potere a quella provocatoria dei giornali non allineati con la maggioranza di governo, dall'antilingua della burocrazia alle sgrammaticature dei semianalfabeti, dall'ampollosità dei cattedratici (più o meno di professione) alle arguzie dei poeti vernacolari, dal cabarettistico italiano degli anglofoni ai preziosismi magniloquenti dei potentati.

Una menzione a parte va riservata a *Inseguendo un'ombra* (2014) per due ragioni: la prima è che le vicissitudini del personaggio principale, Samuel-Guglielmo-Flavio, come «mentitore e falsario»⁴⁰, rinviano inequivocabilmente a quelle dell'abate Vella nel *Consiglio d'Egitto*⁴¹; la seconda è che, richiamandosi al principio calviniano «un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 232-233.

³⁵ Cfr. A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2016²⁴, pp. 292-296.

³⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., pp. 1680-1683.

³⁷ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 232.

³⁸ Gli apocrifi scartati sono stati pubblicati da Nigro in appendice ai *Romanzi storici e civili*, cfr. A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., pp. 1677-1734.

³⁹ Cfr. L. MATT, «Lingua e stile della narrativa camilleriana», cit., pp. 71-72.

⁴⁰ A. CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014³, p. 219.

⁴¹ Cfr. S. S. NIGRO, *Inseguendo un'ombra*, cit., risvolto di copertina.

potenza»⁴², Camilleri presenta la sua opera come manifesto del ‘falso funzionale’, non solo e non tanto alla diegesi, ma all’illuminazione, attraverso il «verosimile»⁴³, della «faccia oscura della luna»⁴⁴, ossia dei buchi neri della storia.

La diffrazione delle conclusioni, nella biografia romanzata, è dovuta all’assenza di notizie certe sulla fine dell’umanista siciliano del quale non si sa se sia morto in carcere a Viterbo oppure se, dopo essere evaso, sia tornato alla natia Caltabellotta. Il quarto capitolo della quinta parte è costituito da uno stralcio di una lettera apocrifia del nobile Guglielmo Raimondo Moncada, che si può immaginare indirizzata al re di Spagna: il falso in volgare quattrocentesco informa di un soggiorno di Samuel-Guglielmo-Flavio nel territorio di Caltabellotta e della ripartenza dell’uomo, molto invecchiato, verso una meta imprecisata. La formula di congedo, «tanto per vestra cognitione»⁴⁵, sembra alludere alla valenza gnostica del falso più per il pubblico dei lettori che per l’illustre destinatario della missiva; restando nell’ambito del plausibile, integrandosi con i documenti d’archivio, l’apocrifo riesce a lumeggiare e completare il ritratto di una figura enigmatica, camaleontica e inafferrabile, lambendo la leggenda dell’Ebreo errante dannato e immortale. Dove si arena la ricostruzione dello storico, le subentra l’invenzione dello scrittore.

L’attitudine sin qui illustrata per campioni, colloca Camilleri nell’alveo della narrativa isolana, o meglio, lo riconnette proprio con il ‘peccato originale’ di questa tradizione; infatti, agli albori dell’opera di Verga altro non ci sarebbe stato che un non troppo scherzoso atto di contraffazione, ossia *Lu cumpari*, l’ottava composta da Capuana e spacciata a Lionardo Vigo come autentico canto popolare. Lo scrittore di Mineo voleva beffarsi di certo deterioro campanilismo *fin de siècle*, ma non era nuovo al confezionamento di parodie di falsi⁴⁶ e Camilleri ha ben appreso questa prassi fondante per la «scuola narrativa siciliana»⁴⁷.

3. Il falso per il gusto del falso

Gli apocrifi camilleriani non dolosi rientrano sempre in disegni narrativi più ampi, tranne che in un caso, quello della novella di Antonello da Palermo (2007), l’unico falso fine a sé stesso, concepito dal padre di Montalbano nell’ambito della serie degli «Autentici falsi d’Autore», ora «Falsi originali», dell’editore Guida⁴⁸. La novella rappresenta per Camilleri la possibilità di giocare al falsario per il puro piacere di farlo, senza la preoccupazione di usare le parole degli altri in funzione di un fine che non sia appagare l’euforia del contastorie; del resto l’esergo boccacciano avverte: «Si ragiona di quello che più aggrada a chiascheduno» (p. 7).

⁴² I. CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. 210, cit. in A. CAMILLERI, *Inseguendo un’ombra*, cit., p. 85.

⁴³ A. CAMILLERI, *Inseguendo un’ombra*, cit., p. 85.

⁴⁴ Ivi, p. 83.

⁴⁵ Ivi, p. 235.

⁴⁶ Cfr. S. RAPISARDA, “Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane”, in G. PERON e A. ANDREOSE (a cura di), *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, Padova, Esedra, 2008, pp. 337-345.

⁴⁷ Cfr. G. LOCASTRO, *La scuola narrativa siciliana*, in ID., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS, 2018, pp. 11-26: 15-17.

⁴⁸ Si veda G. BOCCACCIO, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d’autore di Andrea Camilleri*, Napoli, Guida, 2007. Le citazioni, di cui indicherò a testo la pagina, saranno tratte dalla nuova edizione: A. CAMILLERI, G. BOCCACCIO, *Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta*, Napoli, Guida, 2018.

Avvalendosi della terminologia di *Palimpsestes* (1982), Montanile ha classificato la novella come «una sorta di ibrido tra il *pastiche*, il recupero strumentale e la *forgerie*»⁴⁹. In effetti, il piccolo volume di Camilleri, essendo un ‘falso originale’, non vuole presentarsi né come completamento né come prosecuzione d’autore del capolavoro boccacciano – non è perciò una *forgerie* –, ma è anche vero che, nella novella, Camilleri si eclissa per fare spazio al giovane Boccaccio e organizza tutta una serie di giustificazioni a posteriori per dissimulare la propria mano. Se avesse voluto realizzare un *pastiche*, secondo la definizione genettiana, Camilleri avrebbe dovuto seguire il modello dell’*Introduzione dei Promessi sposi*: là, a un certo punto, Manzoni interrompe la copiatura del manoscritto dell’anonimo e interviene in prima persona.

Il romanzo *Il colore del sole* (2007) viene spesso associato alla novella non compresa nel *Decameron*, dal momento che anch’esso ruota attorno a un manoscritto rocambolescamente ritrovato, contenente autografi di Caravaggio. Sia la novella attribuita al certaldese sia le pagine di diario attribuite al pittore lombardo stanno, è evidente, su un piano diverso rispetto agli apocrifi che costituiscono i romanzi storici – per la maggior parte lettere di personaggi verosimili, ma inventati –, in quanto Camilleri decide di confrontarsi con le opere mai scritte da due noti artisti storicamente esistiti. Il Camilleri scrittore famoso diventa protagonista di ciò che egli stesso racconta e, in entrambe le opere, viene avvicinato da due sconosciuti che provocano in lui reazioni di diffidenza non a caso analoghe: «troppi manoscritti e dattiloscritti quotidianamente ricevo dai miei lettori i quali ritengono che dalle loro storie io possa trarne materiali per i miei romanzi» (p. 14); «Era sicuramente uno di quei miei lettori che mi scrivono racconti della loro vita esortandomi a trarne un romanzo»⁵⁰. In realtà, i potenziali seccatori catturano l’attenzione dello scrittore che si trova calato in (pseudo) *detective story*⁵¹ – «“Ho fatto esaminare la cartolina da un mio amico della polizia scientifica”» (p. 16); «Oltretutto scrivo romanzi polizieschi»⁵² –, al termine delle quali, la ricompensa è data dai due preziosi inediti che possono essere pubblicati. Inediti perfettamente complementari, perché se la novella è la tessera esclusa dal capolavoro di Boccaccio, le pagine caravaggesche venute alla luce sono quelle che Camilleri ha potuto trascrivere da un più corposo scartafaccio.

Tuttavia nel *Colore del sole*, il falso presenta un legame profondo con la cornice romanzesca in cui è inserito, ne costituisce la scoperta *mise en abyme*: «Solo allora mi resi conto che il misterioso Carlo, mentre mi dava da leggere le pagine di Caravaggio braccato dalle guardie papali e dai sicari dei Cavalieri di Malta, stava vivendo egli stesso una situazione analoga, ricercato dalla polizia e dai sicari della mafia»⁵³. La necessità di chiudere il cerchio – la vicenda di Carlo che riflette quella del pittore – sta a significare che la cornice legittima il falso, ne spiega il senso, sfatandone la gratuità.

Nel caso dell’apocrifo boccacciano, invece, non solo la fabbricazione della novella è fine a sé stessa, ma anche ciò che le ruota attorno – la «Notizia» del ritrovamento, la «Nota al testo» e il «Glossario» – serve solo a rendere più credibile il falso, a creare il suo «pedigree»⁵⁴, facendo il verso, con gusto squisitamente postmodernista, agli strumenti della critica e della filologia.

⁴⁹ M. MONTANILE, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», III.10 (2014), p. 15, <<http://sinestesiaonline.it>> [25 aprile 2021].

⁵⁰ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2009, p. 24.

⁵¹ Cfr. G. MARCI, M. E. RUGGERINI, “Narrare l’arte, illustrare le parole”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, cit., pp. 17-19.

⁵² A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 14.

⁵³ Ivi, p. 118.

⁵⁴ A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale* [1990], Torino, Einaudi, 1996 [trad. it. Sergio Minucci], p. 53. Sui *topoi* della falsificazione, cfr. ivi, pp. 10, 39-71.

Nella «Notizia» viene ricostruita la biografia del mai esistito studioso del *Decameron*, Giovanni Bovara, omonimo del protagonista della *Mossa del cavallo*, il quale, durante la Grande Guerra, grazie a un compagno di trincea, avrebbe avuto modo di leggere una novella inedita di Boccaccio, della quale avrebbe fatto eseguire una copia presso uno studio notarile. La copia, poi, sarebbe stata fortuitamente rinvenuta da una nipote di Bovara, che l'avrebbe sottoposta a Camilleri. L'invenzione dell'apocrifo boccacciano comporta l'invenzione di altri falsi – le cartoline inviate dal fronte da Bovara alla moglie, l'autentica del notaio Visentin –, volti a fornire prove materiali che suffraghino l'autenticità della novella.

La «Nota al testo» discute le ragioni dell'esclusione della novella dalla redazione definitiva del *Decameron*, citando e problematizzando passi di Padoan e Asor Rosa – riferimenti ad altri saggi boccacciani di Bartoli, Löhmann e Branca si trovavano già nella «Notizia». Secondo Camilleri, la novella di Antonello da Palermo risalirebbe al periodo napoletano di Boccaccio e sarebbe stata una delle prime scritte dall'autore; lo dimostrerebbero l'assenza di «scioltezza» e di «felicità nel raccontare» (p. 41), rivelatrici di un novelliere che non ha ancora perfezionato la sua maniera, e l'opzione, ancorché limitata, del dialetto, che sarebbe pressoché scomparsa dall'opera finita. Il 'falsario' mette le mani avanti: se, nel *Colore del sole*, si tutela avvertendo di aver limato in alcuni passaggi «la scrittura irta e spigolosa» di Caravaggio⁵⁵, per renderla più accessibile al lettore, nella novella precorre l'eventuale obiezione sull'autenticità del dettato boccacciano, sostenendo che si tratta pur sempre di un Boccaccio alle prime armi, ben diverso dallo scrittore maturo.

Per il 'falsario' è inevitabile sorgente di autocompiacimento introdurre nel falso il proprio marchio di fabbrica, nel caso specifico, il dialetto, che viene contrabbandato come sperimentazione del giovane certaldese. Sempre nel *brand* rientra la scelta di una novella di beffa a sfondo sessuale; infatti, ad attestare che l'erotismo solare e giocoso costituisce l'elemento di Camilleri, bastano le riuscite imitazioni delle metafore sessuali boccacesche che permettono di apprezzare l'arte del *pasticheur* nella *variatio*: «quello [l'«orgoglio» di Antonello] era caduto in profondissimo sonno quasi fosse addoppiato» (p. 26), «ad uccellare si va solo quando si hanno arnesi atti all'uccellazione» (p. 26), «stavasi con la lancia in resta» (p. 27), «il lenzuolo mutar si potea in tenda» (p. 32), «e così esso restato m'è non altro che marmo» (p. 33), «il miracolo della resurrezione di Lazzaro e degnamente festeggiarlo» (p. 35), «il dormiente risvegliarsi e anzi con prepotenza domandargli di cibarlo subito dopo sì lungo digiuno» (p. 36).

La novella di Antonello da Palermo, stando al suo curatore, non sarebbe stata inserita fra quelle della terza giornata, dove avrebbe dovuto originariamente essere collocata, per non esagerare proprio con le situazioni da *pochade*. Boccaccio l'avrebbe accantonata, senza trovarle un posto nelle giornate a tema libero, per il suo stile 'primitivo' e per la tematica eccessivamente oscena rispetto alle altre novelle. Tuttavia, come si legge nella «Nota al testo», alcuni lacerti della novella esclusa sarebbero stati riciclati nelle novelle pubblicate: «se ne trovano tracce nella decima della Seconda giornata, nella decima della Terza, nella quinta della Settima e nella terza della Decima» (p. 44). Il 'falsario' indirettamente spiega come ha operato, dal momento che basta rovesciarne le indicazioni, per capire quali sono state le sue fonti; ad esempio, VII 5 e II 10 forniscono elementi, ripresi *ad verbum*, per definire la relazione tra il vecchio medico Pietro Pagolo Losapio e la giovane moglie Iancofiore: la prima novella serve a tratteggiare la gelosia inizialmente infondata del marito⁵⁶, la seconda l'insufficienza dell'uomo nel soddisfare la propria

⁵⁵ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, cit., p. 33.

⁵⁶ Camilleri scrive di Losapio: «di lei oltre misura era geloso, né altra cagione a questo avea in pria se non che come egli molto l'amava così estimava che ogn'uomo l'amasse» (p. 21), riprendendo il boccacciano:

consorte, nonché il calendario delle astinenze sessuali imposte dal primo alla seconda⁵⁷. III 10, invece, viene utilizzata più avanti, nella parte conclusiva della novella, come serbatoio di licenziosità metaforiche per il primo incontro notturno tra Antonello e Iancofiore⁵⁸. X 3, infine, non può essere considerata un ipotesto dell'apocrifo: nulla rimanda alla novella di Natan e Mitridanes e agli esempi, anche estremi, di liberalità e munificenza in essa contenuti. I personaggi della novella pseudo-boccacciana sono mossi da istinti elementari: l'industria di Antonello è orientata a conseguire l'oggetto del desiderio, ovvero la soddisfazione degli appetiti sessuali; dal canto suo, Losapio non si prende cura disinteressatamente di Antonello, ma solo dopo essere stato ricompensato dal padre del protagonista e con la speranza di speculare sulla malattia: «La civanza era tanta e tanta ancora ne potea venire se il giovane avrebbe ospitato» (p. 29). Il rapporto di Antonello con Losapio rovescia quello di Mitridanes con Natan: è vero che il giovane Mitridanes vuole eliminare il vecchio rivale, ma, presa coscienza della sua superiore magnificenza, si inchina umiliato davanti a lui; nel caso, invece, della novella camilleriana, il giovane si adopera a beffare il vecchio, secondo lo schema collaudato che discende dalla commedia classica.

È molto probabile che la fonte della novella di Antonello da Palermo sia IV 10 e non X 3, dal momento che in essa troviamo il personaggio del vecchio medico, maestro Mazzeo, incapace di soddisfare la giovane moglie, alla quale spiega la necessità di astenersi dai rapporti sessuali dal momento che comportano un gran dispendio di energie;

«di lei divenne oltre misura geloso: né altra cagione a questo avea, se non che, come egli molto l'amava e molto bella la teneva e conosceva che ella con tutto il suo studio s'ingegnava di piacergli, così estimava che ogn'uomo l'amasse». La porzione eliminata dall'apocrifo – «e conosceva che ella con tutto il suo studio s'ingegnava di piacergli» – priva di complessità i due personaggi: Iancofiore, essendo «una giovanetta bellissima e semplicissima» (p. 21), non si dà particolare preoccupazione di piacere al proprio sposo, d'altra parte Losapio altro non è che la *silhouette* di un geloso, incapace dell'osservazione acuta del personaggio decameroniano. Il taglio non è casuale, ma confermerebbe l'inesperienza di Boccaccio che ancora non era capace, secondo la tendenziosa esegesi del 'falsario', di «arricchire il racconto con quelle sfumature caratteriali dei personaggi che saprà in seguito usare [...] per dar loro maggior polpa, più spessore e consistenza» (p. 41). Della gelosia del medico si legge: «E così ingelosito, tanta e soverchia guardia ne prendeva e si stretta la tenea che non sono similmente servati manco quegli che a capital pena son dannati» (p. 22); la soluzione camilleriana semplifica il dettato del *Decameron*: «E così ingelosito tanta guardia ne prendeva e si stretta la tenea, che forse assai son di quegli che a capital pena son dannati, che non sono da' pregionieri con tanta guardia servati». Le citazioni sono tratte da G. BOCCACCIO, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 1108. Per le successive citazioni decameroniane, indicherò la pagina tra parentesi.

⁵⁷ Così Camilleri sulla semi-impotenza di Losapio: «la prima notte egli incappò una volta per consumare il matrimonio a toccarla, e di poco fallò che quella una non fece tavola; il quale poi la mattina, essendo in sua scienza profondo molto, un lattovaro si preparò che consentigli appena un corto congiungimento» (p. 21); una descrizione che ricalca quella della scarsa prestantza sessuale di Ricciardo da Chinzica: «la prima notte incappò una volta per consumare il matrimonio a toccarla, e di poco fallò che egli quella una non fece tavola; il quale poi la mattina, sì come colui che era magro e secco e di poco spirito, convenne che con vernaccia e con confetti ristorativi e con altri argomenti nel mondo si ritornasse» (p. 480). L'unica variante è dovuta al fatto che Losapio sia medico e non giudice come Ricciardo, il che comporta anche la sforbiciata del calendario delle astinenze; scrive Boccaccio: «altre eccezion molte, avvisandosi forse che così feria far si convenisse con le donne nel letto, come egli faceva talvolta piatendo alle civili. E questa maniera, non senza grave malinconia della donna, a cui forse una volta ne toccava il mese e appena, lungamente tenne» (p. 481). Camilleri è costretto a modificare, perdendo in arguzia: «altre eccezioni sì che alla donna una volta ne toccava il mese» (p. 22).

⁵⁸ La menzione in senso figurato dell'inferno, per descrivere il bruciore che tormenta Antonello a causa dell'unguento di Losapio, consente il recupero della novella in cui monaco Rustico insegna ad Alibech a «rimettere il diavolo in inferno» (p. 642); sono decameroniane le due metafore dell'erezione: la «resurrezione della carne» (p. 34, identica nel *Decameron*, p. 645) e della «superbia del capo» (p. 34) – «gli trassero sì la superbia del capo» (p. 647), in Boccaccio, però, con riferimento all'eiaculazione.

inoltre, il narratore boccacciano rinvia esplicitamente al calendario di Ricciardo in II 10⁵⁹. Più che di una svista di Camilleri, si tratta di un'indicazione volutamente erronea, che fa sistema con altre minime incongruenze⁶⁰, delineando quell'insieme di dettagli che permette all'occhio di un lettore attento di identificare un falso come tale, all'interno della logica di un gioco liberatorio, ma innocente⁶¹, o, se vogliamo, di un «delitt[o] che non ambisc[e] alla definizione di delitt[o] perfett[o]»⁶².

4. Il timballo e chi lo scrisse

Almeno su un punto, però, l'allievo ha battuto il maestro: «don Giuseppe non era in grado di cogliere il gentile significato che sua eccellenza aveva voluto dare alla citazione, né di capire che si trattava di una citazione»⁶³. L'abate Vella, pur masticando l'arabo, non riesce a cogliere i riferimenti colti di Abdallah Mohamed ben Olman alla poesia di Ibn Hamdis⁶⁴; Camilleri, all'opposto, intesse le sue opere di citazioni, stando sempre in equilibrio tra un'intertestualità gravida di implicazioni semantiche e il gratuito *clin d'œil*. Un'altra formazione di compromesso che può essere sussunta in quella più generale tra vigatese e lingua degli altri e che, dando conto della complessità dell'opera camilleriana, supera certe polarizzazioni delineatesi in ambito critico⁶⁵.

⁵⁹ Già Karin Vikström aveva segnalato IV 10 come ulteriore ipotesto in aggiunta ai quattro indicati da Camilleri, senza mettere in discussione la plausibilità di X 3 (cfr. K. VIKSTRÖM, *Le "fimmine" boccaccesche di Camilleri. Uno studio comparativo*, tesi di master, Università di Stoccolma, 2015, relatrice prof.ssa Luminitza Beiu-Paladi, pp. 11-12, <<http://www.vigata.org>> [25 aprile 2021]).

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

⁶¹ Una conferma in tal senso viene anche dal «Glossario», infatti la voce «addoppiato» nel senso di «aloppiato» – riferita al membro di Antonello – figura solo in IV 10 dove si trova l'«acqua adoppiata» usata come anestetico da maestro Mazzeo (p. 795). Anche il dantesco «cadendo come corpo morto», riferito ad Antonello che finge di non reggersi in piedi, è impiegato solo in IV 10 per descrivere l'amante della moglie di maestro Mazzeo che, drogato dall'«acqua adoppiata», «cadde a terra [...] né altra vista [...] fece che avrebbe fatto un corpo morto» (p. 788). Dal «Glossario» risulta che Camilleri abbia pescato un po' in tutto il *Decameron* – le voci «imbardarsi» e «sista», entrambe riferite all'eccitazione sessuale, ricorrono solo in IX 5, nella novella di beffa di Calandrino innamorato –, tuttavia sulla base dei lemmi inventariati, che non di rado sono *hapax* all'interno del capolavoro boccacciano, si può ipotizzare che Camilleri abbia attinto maggiormente alle novelle della seconda, terza e settima giornata, «sconfinando» nelle immediate vicinanze dei suoi principali ipotesti. Nella seconda giornata troviamo attestati: «boce» (II 5, *hapax*), «compenso» (II 7), «disagiato» (II 3, II 7), «grida» (II 8, *hapax*), «riotta» (II 7, *hapax*); nella terza: «doppiere» come «doppiieri» (conclusione), «querimonia» (III 1; «querimonie», III 3), «rammarichio» (III 6, *hapax*; ma «ramarichio» in IX 3 e nella conclusione della X giornata), «rattemperarsi» (III 3), «raumiliare» (III 6), «scignere» (III 8, *hapax*); nella settima: «accredere» (VII 1), «lattovaro» come «lattovari» (VII 3, *hapax*), «riprovvedere» (introduzione, *hapax*), «stamaiuolo» (VII 1, *hapax*), «testeso» (VII 9), «tintillano» (VII 3, *hapax*). Da X 7 è ripreso l'incipit della novella: «nel tempo che i franceschi di Cicilia furon cacciati» (p. 1557).

⁶² L. SERIANNI, «Italiano antico, italiano anticheggiante», in P. CIPRIANO, P. DI GIOVINE, M. MANCINI (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, II, Roma, Il Calamo, 1994, p. 707. La metafora è impiegata anche a proposito del siracusano Tommaso Gargallo, erudito ottocentesco e falsario per diletto, autore della novella pseudo-boccacciana *Il Palatino d'Ungheria*.

⁶³ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 15.

⁶⁴ Doppia citazione in A. CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*, cit., pp. 42, 174.

⁶⁵ Longhitano scrive: «Sia la propria autorappresentazione come tragediatore che il contenuto delle sue storie, le scelte intertestuali e le funzioni che all'intertestualità assegna lo configurano come un intellettuale impegnato, uno scrittore civile che crede nella possibilità di interpretare le storie, e la Storia, da una prospettiva diversa, e nella necessità di questo tipo di narrazione» (S. LONGHITANO, «Sull'intertestualità e le sue funzioni in *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*», in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9, Il telero di Vigàta*, cit., p. 57). D'altra parte, Zangrandi osserva: «Quest'ultimo [«chi scrive»], infatti, dà vita a un gioco intellettuale realizzato tramite l'utilizzo di frasi celebri, incipit di romanzi illustri, titoli di libri altrui, azzerando però la loro presunta funzione referenziale e informativa: non appena vengono nominati, diventano un'altra cosa. Camilleri quindi da un lato si fa beffe della

Per concludere, consideriamo un esempio di citazione, con importanti ricadute sul piano del significato, che permette di discutere degli ultimi romanzi camilleriani. *Il cuoco dell'Alcyon* (2019) è un'indagine di Montalbano 'prima maniera' – lo rivelano, al di là della veste linguistica⁶⁶, alcuni stilemi abbandonati nella progressione del ciclo⁶⁷ –, del resto il *plot* era stato concepito dieci anni prima della pubblicazione e nemmeno per un romanzo montalbaniano⁶⁸. È, dunque, un passo indietro rispetto al *Metodo Catalanotti* (2018) che immediatamente lo precede. Per constatare l' 'involuzione' guardiamo al tema della cucina, fondamentale nel definire l'ambientazione dei casi del commissario di Vigata, del quale pone in evidenza le ascendenze 'carvalhiane'. Nel penultimo romanzo camilleriano, il tema viene evocato sin dal titolo e avrà un ruolo centrale nella missione sotto copertura di Montalbano: i piatti che sfilano nel *Cuoco dell'Alcyon* sono essenzialmente frutto della sapienza di Adelina ed Enzo⁶⁹, né ci sono deviazioni rispetto alle abitudini tradizionaliste del commissario⁷⁰.

Nel *Metodo Catalanotti*, sin dall'inizio, le certezze alimentari del commissario vengono invalidate dalla dieta che Livia prescrive al fidanzato, alla luce dell'età che avanza⁷¹. Nel segno dell'anomalia culinaria è anche la relazione che Montalbano, per «sent[irsi] vivo»⁷², intreccia con Antonia, il nuovo capo della scientifica⁷³: il loro primo pranzo casuale insieme si svolge in un ristorante che Montalbano non conosce e dove «di pisci non ci nn'era manco l'ummira» (p. 85); dopodiché i due pranzano da Enzo, ma l'ombrosità della donna rischia di far perdere l'appetito al commissario; la caponata di Adelina, che Montalbano pensa di condividere con Antonia, finisce per restargli sullo stomaco; infine, i due si fermano in un ristorante dove si mangia «'na finizia [...] ma sono veloci» (p. 241). Ultima pietanza a comparire nel romanzo, suggello di un disordine anche gastronomico, è «un piatto mai viduto prima»: «Adelina [...] aviva preparato un meraviglioso timballo di maccaruna in crosta. Era prciso 'ntifico a quello contato nel *Gattopardo*: un timballo da principi» (pp. 248-249).

tradizione tramite l'inserimento nel testo di citazioni dislocate e dall'altro si diverte a giocare con il lettore che deve essere capace, a sua volta, di giocare con la produzione letteraria altrui e con Camilleri» (S. ZANGRANDI, "L'ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri", in A. M. MORACE, A. GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno Internazionale della Mod 12-15 giugno 2013*, II, Pisa, ETS, 2016, p. 1190).

⁶⁶ *Il cuoco dell'Alcyon*, in effetti, è scritto in un «ibrido siculo-italiano» e non in un «italiano punteggiato da elementi dialettali», come quello dei primi romanzi montalbaniani (L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 48).

⁶⁷ Come le lamentazioni di Catarella per le telefonate del questore, i modi untuosi del capo di gabinetto «Lattes e Mieles», il fatto che il commissario si compiaccia di guidare molto piano formando code di automobilisti, l'insofferenza di Montalbano per le frasi fatte, la sua goffaggine davanti alle telecamere (cfr. A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, pp. 39, 40, 43, 93, 163).

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 249-251.

⁶⁹ I due mettono a parte Montalbano dei loro segreti: «Ci misi picca a 'mparari come si faciva la pasta 'ncasciata e po', dato che c'era, come s'appriparavano le milanciane alla parmigiana»; ««Li voli per secunno 'nvoltini di piscispata?». «Si, però macari dell'involtini mi devi dari la ricetta»» (*ivi*, pp. 160, 182).

⁷⁰ Cfr. E. K. ECKERT, "Inspector Montalbano *a tavola*: Food in Andrea Camilleri's police fiction", in P. NACCARATO, Z. NOWAK, E. K. ECKERT (eds.), *Representing Italy Through Food*, Bloomsbury, London, 2017, pp. 97-100.

⁷¹ Si veda M. NOVELLI, "Vecchi, vecchiume, 'vicchiaglie' nelle indagini di Montalbano", in M. STURIALE, G. TRAINA, M. ZIGNALE (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva, Atti del Convegno internazionale di studi (19-20 ottobre 2017)*, I, Leonforte, Fondazione Cesare e Doris Zoppelli-Euno, 2019, pp. 243-249.

⁷² A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 251. Per le altre citazioni, segnalerò a testo la pagina tra parentesi.

⁷³ Sul rapporto di Montalbano con cibo e donne, cfr. E. K. ECKERT, "Inspector Montalbano *a tavola*", cit., pp. 100-102.

Nel romanzo di Lampedusa, il timballo è associato all'ingresso della sensualità pericolosa di Angelica in casa Salina ed è allegoria della corsa dei nuovi ricchi a spolpare l'aristocrazia, amministratrice poco oculata di una ricchezza immensa⁷⁴; nel *Metodo Catalanotti*, proprio per il richiamo al *Gattopardo*, il piatto è connotato, nonostante l'aspetto trionfale, in maniera disforica e fa sistema con gli altri echi 'gattopardeschi' diffusi nella produzione di Camilleri, andando a materiarne il crescente pessimismo di fondo⁷⁵.

Montalbano non si limita a tradire Livia, la mette in discussione, sostituendole una donna che, sebbene debba partire, alla fine del romanzo è ancora al fianco del commissario, diversamente da quanto era accaduto nella *Vampa d'agosto* (2006) dove Adriana era stata arrestata, dall'*Età del dubbio* (2008) dove Laura era rimasta uccisa in una sparatoria, da *Una lama di luce* (2012) dove Marian era stata accantonata, poiché la morte di François aveva ricondotto Montalbano alla sua fidanzata di sempre. Così come nel *Gattopardo* Angelica batte Concetta, almeno in apparenza, nel terzultimo romanzo di Camilleri Antonia batte Livia.

Nell'incapacità a rassegnarsi alla fuga dei giorni e all'amore «vecchio, consunto [...], stanco» (p. 259) per Livia, e negli slanci velleitari per Antonia, deflagrano, rispettivamente, l'inappagamento – amplificazione della «quaresima di tutti i jorni» della *Rete di protezione* (2017)⁷⁶ – e l'egoismo del commissario: «“Ma tu, anche solo per un attimo, ti sei chiesto cosa voglio io?”» (p. 251) gli domanda Antonia.

Il timballo allude al declino di un rapporto e gli fa seguito la memoria dell'occasione mancata: «Quando s'era apprisintata la possibilità di prinnirisi [...] le “responsabilità” della loro [quella del commissario con Livia] relazioni, come con François, lui s'era 'nquartato» (p. 258). Il *Gattopardo*, che è per Camilleri il romanzo del gran rifiuto della responsabilità politica, stinge sulle meschinità intime del protagonista, un cavaliere con qualche macchia⁷⁷, un personaggio scisso tra «il commissario Montalbano» e «l'omo Salvo» (p. 122)⁷⁸. Il funzionario che mette ordine nel mondo con criteri saldi – «“So cos'è fuori o dentro la legge”» (p. 93)⁷⁹ – e l'uomo che misconosce i doveri della maturità nella disperata difesa del principio di piacere dalla *fuga temporum*, definiscono, a livello dei contenuti, un'altra formazione di compromesso⁸⁰.

Nella conclusione del *Cuoco dell'Alcyon* si accenna allo sdoppiamento di Montalbano, il quale vuole rimuovere da sé l'avventura vissuta: «L'avrebbe rinnigata, scancillata per sempre dalla sò mimoria. A bordo dell'Alcyon c'era stato un omo che non aviva né il sò

⁷⁴ Cfr. G. P. BIASIN, *I sapori della modernità. Cibo e romanzo*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 100-101; I. DE SETA, “Ironia e dissacrazione attraverso l'*ekphrasis* nel *Gattopardo*”, «OBLIO», II.8 (2012), pp. 28-29, nota 7, <<https://www.progettoblio.com>> [25 aprile 2021].

⁷⁵ Mi permetto di rimandare al mio “Il fascino indiscreto del *Gattopardo*. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani”, «Per Leggere», XVIII.35 (2018), pp. 134-166: 159-161.

⁷⁶ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 287.

⁷⁷ In senso contrario è orientata, invece, la lettura di G. LOCASTRO, *Le corna o la mafia. Un topos letterario fra Sciascia e Camilleri*, in ID., *Costellazioni siciliane*, cit., pp. 173-190: 185, 189.

⁷⁸ Su Montalbano e il suo doppio, mi permetto di rinviare al mio “La favola del nome ‘stracangiato’. Spigolature di antroponomastica sulla *Giostra degli scambi* e dintorni”, «il Nome nel Testo», XIX (2017), pp. 89-100: 97-100.

⁷⁹ Non così saldi: anche la linearità del giallo, che precipita allo scioglimento, si è incrinata; l'indagine è sempre meno a chiave e, come nel *Metodo Catalanotti*, la soluzione può sembrare sofisticata. Su questo cfr. S. S. NIGRO, “Il sistema Camilleri”, in *Camilleri sono*, «MicroMega», V (2018), pp. 33-37: 36.

⁸⁰ In base alla casistica orlandiana, ci troveremmo di fronte a una situazione di ritorno del represso «accettato ma non propugnato» (cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, in ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., pp. 81-87).

nomi né la sò facci. Un pifetto scanosciuto»⁸¹. Il travestimento garantisce la possibilità di prendere le distanze dall'accaduto e un epilogo consolatorio all'improbabile *spy story*.

In *Riccardino* (2020), che condivide con *Il cuoco dell'Alcyon* una prima stesura cronologicamente alta (2005) e una *facies* linguistica aggiornata alle più recenti inchieste montalbaniane (2016), la carica inquietante del tema del doppio viene disinnescata, proiettandola fuori dalla coscienza del protagonista e oggettivandola nell'attore della fiction televisiva. In questo romanzo che conclude il ciclo, l'indagine non viene spinta sino in fondo, sfiora un groviglio 'sciasciano' di collusioni tra politici, banchieri, mafiosi e prelati, ma al commissario, già di per sé stanco e demotivato, l'indagine viene tolta; il questore preferisce la soluzione di comodo proposta dall'Autore, che così la giustifica rivolgendosi al suo protagonista: «Sai quanti mi chiedono “una bella storia gialla” che sia semplicemente tale, vale a dire senza che c'entri la politica o la mafia? E poi ti domando: sei certo che un'indagine simile oggi te la lascino portare a termine?»⁸².

Il metodo Catalanotti rimane, dunque, la punta più avanzata del ciclo, in cui lo sdoppiamento, tutto interno al commissario, si profila più destabilizzante e le contraddizioni sollevate restano prive di soluzione. Di Camilleri non possiamo dire che «il fascino del Gattopardo non lo tocca»⁸³, l'influenza lampedusiana, a ben vedere, turba nel profondo Vigata e il suo commissario: in *Riccardino*, dopo che l'ipotesi investigativa di Montalbano si è arenata, il commissario non persevera, diversamente da quanto aveva fatto il capitano Bellodi nel *Giorno della civetta* (1961), e preferisce cancellare la sua cittadina, con un gesto di estrema difesa degli affetti e, al contempo, di amareggiata resa a una realtà che, al fondo, si rivela irredimibile.

⁸¹ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 247.

⁸² A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, Palermo, Sellerio, 2020, p. 247.

⁸³ C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 228.

Bibliografia

- BIASIN, GIAN PAOLO, *I sapori della modernità. Cibo e romanzo*, Bologna, il Mulino, 1991.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'Opéra de Vigàta*, traduit par Serge Quadruppani, Paris, Métailié, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, introduzione di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, "Una storia di contraddizioni e ripensamenti", introduzione a L. PIRANDELLO, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. VARVARO, in ID., *Maschere nude*, IV, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1249-1291.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014³.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 2015³⁶.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2016²⁴.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, Palermo, Sellerio, 2020.
- CAMILLERI, ANDREA, BOCCACCIO, GIOVANNI, *Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta*, Napoli, Guida, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, DIPASQUALE, GIUSEPPE, *Teatro*, Siracusa, Lombardi, 2003.
- CANCELLERI, TINA, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de "Il re di Girgenti"*, Pescara, Tracce, 2005.
- 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, 2019, pp. 23-36, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021].
- CONTINI, GIANFRANCO, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- D'ONGHIA, LUCA, "Per una teoria della letteratura dialettale in Italia", in S. BRUGNOLO, I. CAMPEGGIANI, L. DANTI (a cura di), *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 229-245.
- DANTI, LUCA, "La favola del nome 'stracangiato'. Spigolature di antroponomastica sulla *Giostra degli scambi* e dintorni", «il Nome nel Testo», XIX (2017), pp. 89-100.
- DANTI, LUCA, "Il fascino indiscreto del *Gattopardo*. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", «Per Leggere», XVIII.35 (2018), pp. 134-166.
- DE MAURO, TULLIO, "L'«accipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.
- DE SETA, ILARIA, "Ironia e dissacrazione attraverso l'*ekphrasis* nel *Gattopardo*", «OBLIO», II.8 (2012), pp. 27-37, <<https://www.progettoblio.com>> [25 aprile 2021].

- ECKERT, ELGIN K., “Inspector Montalbano *a tavola*: Food in Andrea Camilleri’s police fiction”, in P. NACCARATO, Z. NOWAK, E. K. ECKERT (eds.), *Representing Italy Through Food*, Bloomsbury, London, 2017, pp. 95-110.
- FERLITA, SALVATORE, “La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 85-93.
- GRAFTON, ANTHONY, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale* [1990], Torino, Einaudi, 1996 [trad. it. Sergio Minucci].
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’italiano perenne e Andrea Camilleri”, «Prometeo», XIX.75 (2001), pp. 26-33.
- LOCASTRO, GIUSEPPE, *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS, 2018.
- LONGHITANO, SABINA, “Troppu trafficu ppi nenti: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare”, in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *Quaderni Camilleriani/6. La bolla di composizione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 57-80, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021].
- LONGHITANO, SABINA, “Sull’intermedialità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/9, Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 45-58, <<https://www.camillerindex.it>> [25 aprile 2021].
- MADRIGNANI, CARLO ALBERTO, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- MAIOLANI, MICHELE, “«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia”, «Diacritica», VI.34 (2020), pp. 74-87, <<https://diacritica.it>> [25 aprile 2021].
- MARCI, GIUSEPPE, RUGGERINI, MARIA ELENA, “Narrare l’arte, illustrare le parole”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 15-35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021].
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>> [25 aprile 2021].
- MONTANILE, MILENA, “Il Boccaccio di Camilleri”, «Sinestesiaonline», III.10 (2014), pp. 7-17, <<http://sinestesiaonline.it>> [25 aprile 2021].
- NICOTRI, PINO, “Camilleri: la sua lingua contadina origine del successo letterario e commerciale”, «Blitz Quotidiano», 10 settembre 2012, <<https://www.blitzquotidiano.it>> [25 aprile 2021].
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Il sistema Camilleri”, in *Camilleri sono*, «MicroMega», V (2018), pp. 33-37.
- NOVELLI, MAURO, “Vecchi, vecchiume, ‘vicchiaglie’ nelle indagini di Montalbano”, in M. STURIALE, G. TRAINA, M. ZIGNALE (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva, Atti del Convegno internazionale di studi (19-20 ottobre 2017)*, I, Leonforte, Fondazione Cesare e Doris Zoppelli-Euno, 2019, pp. 235-249.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992.

- ORLANDO, FRANCESCO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997.
- PACCAGNINI, ERMANNO, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di Antonino Buttitta, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.
- RAPISARDA, STEFANO, “Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane”, in G. PERON, A. ANDREOSE (a cura di), *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, Padova, Esedra, 2008, pp. 325-352.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il Consiglio d’Egitto*, Milano, Adelphi, 1989.
- SERIANNI, LUCA, “Italiano antico, italiano anticheggiante”, in P. CIPRIANO, P. DI GIOVINE, M. MANCINI (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, II, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 695-708.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- VIKSTRÖM, KARIN, *Le “fimmine” boccaccesche di Camilleri. Uno studio comparativo*, tesi di master, Università di Stoccolma, 2015, relatrice prof.ssa Luminitza Beiu-Paladi, <<http://www.vigata.org>> [25 aprile 2021].
- ZANGRANDI, SILVIA, “L’ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri”, in A. M. MORACE, A. GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno Internazionale della Mod 12-15 giugno 2013*, II, Pisa, ETS, 2016, pp. 1189-1202.

Una lingua dell'estraneità: Il genovese in *La mossa del cavallo*

FIorenzo TOSO

1. Andrea Camilleri affidò a un breve scritto del 2009¹ alcune considerazioni sul suo rapporto con Genova, città 'incontrata' quasi casualmente nel 1950, in occasione di un premio letterario del quale era risultato vincitore², e per la quale provò immediatamente un «colpo di fulmine», forse, afferma, per

la perfetta armonia tra gli abitanti e le loro case, tra gli abitanti e il loro cielo, tra gli abitanti e il loro mare, forse era la parlata strascicata e indolente, forse erano i volti che incontravi verso il porto, cotti dalla salsedine ma così pronti ad aprirsi in un bonario sorriso.

Complice la lettura di un libro di versi di Tullio Ciccirelli³, afferma lo scrittore, nei giorni di quella prima visita egli si immerse nella realtà ambientale della città, fino a incontrare «più che una compagna, una guida per il mio vagabondaggio» in una ragazza di Boccadasse, il piccolo e suggestivo borgo marinaro, inglobato nella metropoli ligure in cui collocherà successivamente il domicilio di Livia, la fidanzata genovese di Montalbano:

Altro colpo al cuore. Passai qualche ora alla finestra dalla quale si vedeva la discesa che portava alla spiaggia e il mare che sciabordava pigramente. Sentii mio quel paesaggio, come se mi fossi portato appresso un pezzo della mia Sicilia.

Molti anni dopo, Camilleri ritornerà ancora a Genova per dirigere uno sceneggiato radiofonico in quella sede RAI, per il quale coinvolgerà gli attori del Teatro Stabile locale. In quella occasione si imbatte in

un trentenne siciliano, che da bambino, si era trasferito con i suoi a Genova. Ad un certo punto mi rivelò che, mentre a casa con i suoi parlava in dialetto siciliano, spesso gli capitava di «pensare» in genovese.

¹ «Camilleri e il suo 'colpo di fulmine' per Genova». L'articolo comparve, con gli auguri di Camilleri per l'iniziativa editoriale, sul primo numero della rivista «Blue Liguria», bimestrale bilingue italiano-inglese di informazione varia e promozione turistica del territorio che ha oggi cessato le pubblicazioni. Alla morte di Camilleri è stato riprodotto sul sito d'informazione «La voce di Genova.it» (17 luglio 2019) dal quale sono tratte le citazioni qui riportate: lo si legge in <<https://www.lavocedigenova.it>> [consultato il 4 febbraio 2021].

² «Andai per la prima volta a Genova nel 1950, a venticinque anni, perchè avevo vinto ex aequo il premio di poesia indetto dalle Olimpiadi culturali della gioventù. Vissi una settimana incantata a contatto con personaggi come Sibilla Aleramo, Giacomo De Benedetti, Galvano Della Volpe, Massimo Bontempelli e altri che facevano parte delle varie giurie».

³ Tullio Ciccirelli (1918-1986), giornalista per il quotidiano «Il Lavoro» (di cui curò a lungo la critica teatrale e cinematografica) e amministratore locale nelle file del PSI, fu figura di rilievo nella cultura genovese del Dopoguerra. Ha lasciato alcune opere in versi tra cui una raccolta di *Poesie*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1941, apprezzata tra gli altri da Carlo Bo, alla quale si riferisce qui in particolare Camilleri.

Questa, a detta dell'autore, è la genesi degli atteggiamenti linguistici di Giovanni Bovara, il protagonista di *La mossa del cavallo*⁴, la cui lingua memoriale Camilleri avrebbe poi elaborato attraverso «una sorta di full immersion nelle poesie di Edoardo Firpo, da 'O Grillo cantadò a 'O Fiore in to gotto»⁵, giovandosi poi della consulenza della scrittrice Gina Lagorio e di Silvio Riolfo Marengo, allora *editor* presso la Rizzoli⁶, per «la revisione del mio improbabile genovese».

Il valore testimoniale di queste dichiarazioni è naturalmente indiscutibile, soprattutto per quanto riguarda la vicenda del rapporto di Camilleri con la città ligure, che è il contesto entro il quale lo scrittore inquadra storicamente, per così dire, l'utilizzo del genovese nella caratterizzazione linguistica di Bovara nel 1999: ma è lecito pensare che esse riflettano anche una sorta di 'sistemazione' a posteriori di scelte la cui motivazione appare assai più complessamente motivata, e meditata, di quanto non appaia da questo articolo.

2. Tali scelte riflettono in partenza, a mio parere, un'esigenza di verosimiglianza storica, recepita sicuramente attraverso la fase di documentazione che dovette preludere alla stesura del romanzo. L'azione di *La mossa del cavallo* si colloca cronologicamente a fine Ottocento, un momento caratterizzato dal consolidarsi di una importante rete di relazioni di natura economica e commerciale tra la Liguria e la Sicilia, nel solco, naturalmente, di una tradizione millenaria di incontri mediterranei⁷: sono gli anni, per fare un solo esempio, che vedono la fusione della genovese Rubattino e della palermitana Florio nella *Navigazione Generale Italiana* (1881), al termine di un processo di integrazione economica dell'imprenditoria isolana in un panorama nazionale in cui i gruppi mercantili genovesi detenevano un ruolo di particolare rilievo.

Su questo sfondo, gli spostamenti dalla Sicilia alla Liguria e viceversa, anche per quanto riguarda il nuovo funzionariato postunitario, erano all'ordine del giorno, e in questo senso le vicende biografiche dell'ispettore Bovara, che a Genova si era (p. 19) «guadagnato il diploma di ragioniere» assumono una verosimiglianza forte, che si nutre probabilmente di ulteriori suggestioni: basti pensare ad esempio alle origini genovesi della famiglia di Luigi Pirandello, un autore della cui 'presenza' risente in particolare la trama del romanzo⁸.

⁴ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999. Sul romanzo, anche per i riferimenti alla lingua, si vedano tra gli altri E. ARTESE, "Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato", in «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione», 1.6 (2000), pp. 11-25; M. CASTIGLIONE, "Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa", in «Il Nome nel testo», 15 (2013), pp. 191-204; M. CURCIO, *Abitare la lingua: La mossa del cavallo*, in ID. (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest-Torino-Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 47-58; D. LANFRANCA, "Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri", in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 42-46; B. PORCELLI, "Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri", in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 34.2 (2005), pp. 113-124.

⁵ Edoardo Firpo (1889-1957), poeta considerato tra le voci più significative dell'espressione in genovese del Novecento. Al nome della raccolta *O grillo cantadò*, Genova, All'insegna della Tarasca, 1931, Camilleri si richiama in un passo di *La mossa del cavallo* («quarche grillo cantadò...», p. 101). Lo stesso titolo fu peraltro ripreso per un'antologia della poesia firpiana (E. FIRPO, *'O grillo cantadò e altre poesie*. Traduzione dal genovese di Guido Sechi, Torino, Einaudi, 1974).

⁶ Gina Lagorio (1922-2005) scrittrice, critica letteraria e drammaturga. Silvio Riolfo Marengo (1940) è anche poeta ed è stato tra l'altro direttore della rivista letteraria «Resine» pubblicata a Savona.

⁷ Non è naturalmente il caso di fare qui la storia dei rapporti storico-culturali ed economici (non privi di significative conseguenze linguistiche) tra Genova e la Sicilia dal medioevo all'età moderna. Mi limito a segnalare C. TRASELLI, "Genovesi in Sicilia", «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 9 (1969), pp. 155-178.

⁸ Il trasferimento in Sicilia dei Perrandello antenati di Luigi Pirandello e le loro fortune furono legati nel sec. XIX proprio alla produzione e alla commercializzazione dello zolfo. Sulla loro provenienza da Pra

Si intravede insomma la volontà di alludere a un orizzonte storico-culturale nel quale anche le idiosincrasie linguistiche del protagonista di *La mossa del cavallo*, il suo stesso oscillare tra due lingue, trovano una giustificazione plausibile, molto più di quanto sarebbe accaduto se il sostrato culturale di Bovara avesse attinto da altre tradizioni regionali.

3. Questo richiamo a una verosimiglianza contestuale non limita tuttavia la libertà piena che Camilleri, secondo la propria abitudine, si attribuisce per quanto riguarda il proprio lavoro di elaborazione linguistica, ed è di estremo interesse il fatto che lo scrittore agisca sul genovese, all'interno di questa cornice, in maniera radicalmente diversa rispetto al suo *modus operandi* abituale sul siciliano. Ciò richiede ancora una volta un minimo inquadramento storico prima di esaminare più in dettaglio alcuni aspetti del genovese presente nel testo del romanzo.

Il periodo compreso tra gli ultimi tre decenni dell'Ottocento e lo scoppio del primo conflitto mondiale si caratterizza a Genova e in Liguria per una decisa ristrutturazione delle consuetudini linguistiche e degli stessi rapporti reciproci tra genovese e italiano⁹. In questa fase, certamente in anticipo sulla Sicilia e in più diretta consonanza con ciò che avviene nelle regioni settentrionali, l'italiano vede crescere significativamente il proprio ruolo come lingua parlata soprattutto presso il ceto borghese, parallelamente alla decrescita del genovese non soltanto come strumento usuale di conversazione, ma anche come varietà dotata di un prestigio identitario basato fondamentalmente su due punti di forza: il suo proporsi come lingua ancorata alle vecchie tradizioni repubblicane e antisabaude del periodo preunitario e il suo ruolo ancora vivo di strumento di comunicazione negli ambiti mercantili e commerciali, con una estensione mediterranea che, nel corso dell'Ottocento, era andata addirittura rafforzandosi rispetto ai secoli immediatamente precedenti¹⁰.

La saldatura, già a partire dagli anni Cinquanta, tra gli interessi del ceto imprenditoriale locale e la politica della monarchia sabauda, aveva cancellato progressivamente gli ultimi sussulti regionalisti, emersi ancora con forza col tentativo di secessione dell'aprile 1849, e aveva contribuito in maniera decisiva al processo unitario. Quest'asse politico-economico aveva escluso dai suoi benefici una classe operaia e portuale attraversata da profonde inquietudini, da un lato, e la vecchia aristocrazia repubblicana dall'altro, ambienti sociali nei quali il genovese aveva continuato a manifestare le proprie funzioni, oltre che dell'uso quotidiano, come lingua dell'identità.

La letteratura e la pubblicistica del periodo riflettono esattamente questa situazione, in cui la lingua regionale viene largamente utilizzata nei giornali popolari, nella narrativa d'appendice, nella poesia anche politica di ispirazione repubblicana e socialista non meno che nell'iniziativa di autori che puntano in maniera piuttosto elitaria a promuovere, in consonanza con la temperie rinascenziale che attraversa altri contesti regionali europei,

(borgo marinaro ora inglobato nel Comune di Genova) e su questa vicenda, che il drammaturgo non amò molto divulgare, anche per difendere il mito della propria origine «magnogreca» cfr. M. GENCO, *I Pirandello del mare ovvero l'enigma del nonno cambiato*, Roma, XL Edizioni, 2013.

⁹ Sulla storia linguistica della Liguria a cavallo tra il sec. XIX e il XX rimando a F. TOSO, "Per una storia dell'identità linguistica ligure in età moderna", in F. TOSO, W. PIASTRA (a cura di), *Bibliografia Dialettale Ligure. Aggiornamento 1979-1993*, Genova, A Compagna, 1994, pp. 3-44; ID., "Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria", «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 45 (2005), pp. 191-230.

¹⁰ Il periodo postunitario vede un'espansione della marineria ligure tra il Mediterraneo, l'Atlantico e il Pacifico con una rinnovata presenza linguistica dai porti della Crimea e dell'Africa settentrionale a quelli dell'Argentina, del Perù e della California. Su questi temi rimando a F. TOSO, *Il mondo grande. Rotte interlinguistiche e presenze comunitarie del genovese d'oltremare. Dal Mediterraneo al Mar Nero, dall'Atlantico al pacifico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

la restaurazione letteraria della *lingua zeneise* dei secoli d'oro: le manifestazioni di queste due tendenze si ravvisano bene nel poema 'nazionale' *A Colombiade* (1870) di Luigi M. Pedevilla (1815-1877) e nei romanzi di Luigi M. Chiozza da un lato, autori animati da una forte impostazione repubblicana e popolare, e dall'altro nelle opere teatrali del gesuita Luigi Persoglio (1830-1911) e nella traduzione della *Divina Commedia* (1909) di padre Angelico F. Gazzo (1845-1926)¹¹.

In alternativa a questa duplice impostazione, la letteratura borghese trova nel commediografo e poeta Niccolò Bacigalupo (1837-1904) il suo principale esponente, un autore che opera scelte linguistiche consonanti con un pubblico che sta preparando la propria definitiva adesione alla lingua nazionale attraverso il ricorso a un genovese sempre più italianizzante, mediante il quale lo scrittore sottintende un deciso abbassamento di toni della letteratura d'espressione genovese, dalla *lingua* capace di supportare messaggi politici e rivendicazioni identitarie al *dialetto* utilizzato prevalentemente con intenti parodici e farseschi¹²: è lo specchio dell'avvenuto coinvolgimento della classe intermedia (tale, nella rigida strutturazione sociale ligure dell'epoca, al di là dei successi economici conseguiti) nei benefici e nelle prospettive di crescita prodotti dalla realizzazione del processo unitario.

4. Possiamo ragionevolmente sostenere, allora, che un Giovanni Bovara delineato nei termini di un'aderenza alla realtà linguistica dei tempi e della connotazione sociale del personaggio, avrebbe 'pensato' e parlato in un genovese di netta impronta bacigalupiana, o quanto meno aderente ai suoi sviluppi novecenteschi, accessibili a Camilleri attraverso la frequentazione di filoni letterari più recenti: proprio come quello, ad esempio, ricordato dallo scrittore nel suo articolo, la linea poetica incarnata da Edoardo Firpo che segna per certi aspetti l'estremizzazione delle tendenze italianizzanti introdotte da Bacigalupo nel genovese.

Vero è che Firpo è realmente presente nel romanzo attraverso la citazione letterale di alcuni suoi versi, proprio nell'ultimo inserto genovese del romanzo:

...o comensa à vedde Zen lontann-a fra i monti scù e a marin-a, tagnà de feugo ch'a tremma
pösà in sce l'äia do mâ...¹³;

¹¹ Sulla letteratura d'espressione genovese nel periodo in questione cfr. F. TOSO, *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali. Profilo storico e antologia*, vol. VI, *Ottocento*, Recco, LeMani, 2009. Su Pedevilla e *A Colombiade*, ID., "A Colombiade e L'Atlantida: due poemi rinascenziali dell'Ottocento europeo", «Estudis Romànics», 32 (2010), pp. 267-283; sulla traduzione dantesca del Gazzo: ID., "Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)", «Università di Sassari. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere», 6 (2009), pp. 37-48.

¹² Bacigalupo è noto in particolare per la sua parodia in versi genovesi dell'*Eneide* (1895) e soprattutto per essere stato l'autore di diverse commedie successivamente riprese e portate al successo dall'attore Gilberto Govi. Sulla vita e l'opera cfr. G. PONTE, "Bacigalupo, Niccolò", in AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, Treccani, 1963 (ed. online: <<https://www.treccani.it>> [consultato il 4 febbraio 2021]).

¹³ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 243: "comincia a vedere Genova lontana ...". Il passo traspone in prosa l'ultima quartina della poesia *Zena de neutte da-i monti*, dalla raccolta *ciammo o martinpescou*, Caltanissetta, Sciascia, 1955: «Vegnì zù de seia da-i monti / fra e erbe äte e fiorie / e a lunn-a deserta in sciò mâ... // nuâ comme in mëzo à de onde / dove, into pöco barlumme, / e margherite gallézzan / e invèstan comme de sciumme... // e vedde Zena lontann-a / fra i monti scù e a marin-a, / tagnà de feugo ch'a tremma / pösà in sce l'äia do mâ...» "Scendere alla sera dai monti / tra le erbe alte e fiorite / e la luna abbandonata sul mare... // nuotare come tra onde / dove, nel poco barlume, / le margherite galleggiano / e investono come schiume // e vedere Genova lontana / tra i monti scuri e la marina / ragnatela di fuoco che trema / posata sull'aria marina...".

ma in generale, come vedremo in dettaglio, il genovese del romanzo non si attiene affatto alle soluzioni tipiche di questo poeta (presenti qui, ad esempio, in *marinn-a* in sostituzione di *mænn-a*), preferendo risalire a una *facies* più genuina della lingua.

È difficile dire quanto e come Camilleri sia stato al corrente di un contesto linguistico-culturale così complesso, ma se si fa mente locale sugli inserti genovesi in *La mossa del cavallo* salta subito all'occhio che lo scrittore, se anche intese prendere in considerazione un'aderenza agli usi linguistici *plausibili* del suo protagonista, se ne allontanò poi decisamente, e non certo in virtù dei correttivi eventualmente suggeritigli dai suoi dichiarati e un po' improbabili «ripetitori» di genovese, Gina Lagorio piemontese di Bra e con assidue frequentazioni della Riviera di Ponente, dove si parla qualcosa di sostanzialmente diverso dal genovese camilleriano, e Silvio Riolfo che avrebbe «guidato, con intelligenza e comprensione, gli incerti passi di Giovanni Bovara nel labirinto del dialetto genovese»¹⁴, ma che è in realtà nativo di Savona e che ha scritto belle poesie nell'ostica parlata dell'avito borgo montano di Castelvecchio di Rocca Barbena, nell'entroterra di Albenga.

In sostanza dunque, i richiami a Firpo e ai due mentori linguistici, nell'articolo del 2009, rappresentano una sorta di copertura, un richiamo ad *auctoritates* fittizie da parte dello scrittore che intese forse, in questo caso, divertirsi a confondere le acque, rinunciando anzi (deliberatamente? consapevolmente?) a servirsi di possibili ricorsi attraverso i quali attribuire al genovese di Bovara una effettiva verosimiglianza linguistica.

La lingua attribuita al personaggio risulta essere infatti una stilizzazione sostanzialmente lontana dalla varietà sociolettale 'media' e italianizzante della borghesia tardo-ottocentesca e novecentesca; e non è neppure, al tempo stesso, il risultato del gioco letterario al quale l'autore era solito ricorrere col suo sapiente dosaggio di siciliano e italiano nel tipo di *pastiche* che gli era più congeniale, e che per quanto riguarda il genovese si può incontrare in quegli stessi anni, ad esempio, in alcuni lavori teatrali di un'autrice a sua volta attenta alla caratterizzazione linguistica quale fu Elena Bono¹⁵.

La letterarietà adottata in questo caso da Camilleri va infatti nel senso di una ipercaratterizzazione in senso colto e autonomo nella resa del genovese, circostanza un po' sorprendente alla luce non solo di altre esperienze stilistiche dell'autore, ma anche di qualche sua presa di posizione sul ruolo in letteratura delle espressioni regionali¹⁶.

La ricerca di verosimiglianza alla quale accennavo in merito al contesto storico-ambientale delle relazioni ottocentesche siciliano-liguri non precluse, evitando con ciò l'aderenza alla plausibilità linguistica, il ricorso alla percezione dell'alterità forte del genovese rispetto al contesto isolano in cui si colloca l'azione, per sottolinearne il ruolo di lingua totalmente distaccata dal contesto culturale e antropologico in cui Giovanni Bovara è chiamato a vivere nella sua terra d'origine.

¹⁴ Ivi, p. 248 (Nota conclusiva).

¹⁵ Elena Bono (1921-2014) autrice di romanzi e racconti, scrisse anche per il teatro, e la si ricorda qui, in particolare, per il monologo *Ritratto di principe con gatto*, pubblicato nella raccolta *Gatto di sangue*, Recco, LeMani, 1993, in cui l'ultranovantenne Andrea Doria, vicino alla morte, si esprime in un efficace *pastiche* italo-genovese. Su questo caso di sperimentazione linguistica molto vicina alle soluzioni adottate da A. Camilleri nei suoi romanzi rimando a F. TOSO, "La ricerca linguistica tra studio di carattere e memoria storica: *Ritratto di principe con gatto* (1993) di Elena Bono", in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 99-107.

¹⁶ Possiamo limitarci a ricordare solo le considerazioni sul dialetto come lingua della spontaneità e degli affetti formulate ad esempio, a più riprese in A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2014, in cui lo scrittore, coerentemente con le scelte linguistiche profuse nella sua opera, mostra di prediligere il vernacolo come forma di espressione indissolubilmente legata alla dimensione diastratica che lo pone in diretto rapporto con l'uso della lingua, lontana pertanto dall'ipotesi di una elaborazione del dialetto come lingua letteraria a sé stante.

5. Ciò si nota bene nel fatto che solo molto occasionalmente genovese e siciliano si incontrano nel testo, e senza mai dare vita a reciproche contaminazioni: si tratta di due spazi linguistici che si ignorano e tendono a rimanere nettamente delimitati, col consueto strabordare del siciliano, semmai, chiamato a intridere a fondo l'italiano, il quale offre la propria ossatura alla lingua camilleriana, ma che non entra praticamente mai in contatto diretto col genovese, a sua volta salvaguardato, anche negli inserti più occasionali di singoli elementi lessicali liguri nel discorso, da qualsiasi forma di adeguamento morfologico all'italiano.

Questo ricorso stilistico insolito in Camilleri sembra trovare la sua motivazione nel fatto che, in rapporto al siciliano, il genovese si configura evidentemente come la lingua della realtà rispetto a un idioma che non è solo quello di una memoria faticosamente recuperata, ma anche quello dell'incertezza, dell'indeterminatezza, dell'allusione, in una parola dello stato di pericolo in cui Bovara percepisce sé stesso nel corso del suo 'ritorno' nella terra avita.

Ce lo dice chiaramente egli stesso, del resto, in un passo (p. 101) fortemente rivelatore:

à cavallo o Giovanni o chinava zù verso a cà de Vigàta e o s'abbrancava comme un ch'o s'è perso pe mà a-a sò lengua zeneise, quella inta quæ o l'aiva impreiso à vive e à raxonâ, pe sarvâse da-o màgrande di mocchetti, di ciæti, di sospetti, de fâscitæ inte quæ o l'ëa squæxi negòu appreuvo a-o ciæzâ in siçilian de sò coxin Fefè.

Il rapporto fra il genovese, lingua dell'attualità concreta di Bovara, e il siciliano, varietà indistinta e lontana, emerge bene nell'episodio in cui Bovara, al porto, si lascia prendere dai ricordi, che fanno riemergere in lui il *suo* (l'aggettivazione scelta da Camilleri è provocatoriamente incongrua) *dialetto* (pp. 52-53), come il siciliano è tutt'altro che casualmente chiamato rispetto al genovese definito *la sua lingua* nel brano appena citato, quasi a voler sottolineare, più che un diverso prestigio, il diverso rapporto con la solidità di una realtà oggettiva per il quale si richiede l'utilizzo di una *lingua*, appunto, di fronte all'ambiguità e all'indeterminatezza anche memoriale del *dialetto*:

Quarache baransella, nisciun bragosso co-e veie pinn-e de coî. Dòì pescoei dâvan recatto a-e ræ, un di dòì o stava co-a schenn-a arrembâ à unna doggia, un mainâ o l'assuccava unna çimma.

Chiuse per un attimo gli occhi, li riaprì, guardò nuovamente la scena e a mezza voce gli venne di ripetere quello che stava vedendo, ma con altre improvvise parole, altri suoni:

“Quarchi caiccu, nenti rizzi viliàri cu li veli culurati. Du' piscatura cusivanu 'nta riti, unu de' du' s'appujava cu i spaddri a una corda 'nturciuniàta, un marinaru attisava 'na cima.”

Che gli stava capitando? Era l'emozione esplosa all'improvviso a fargli recuperare il suo dialetto perduto contro il genovese e l'italiano?

Giusto lì da-o meu gh'ëa unn'ostaia brutta de fumme e de gente. Un camê, maniman o padron in personn-a, o gh'è vegnùo da-a tóa.

«Vorriæ unna lengua.»

«Eh?» fece il cameriere.

Giovanni si rese conto d'aver parlato in genovese. O l'ëa invexendòu.

«Portatemi 'na linguata.» disse in siciliano.

A lengua che gh'an servio da lì à 'n pittin a l'ëa bella fresca, stramesuâ.

Anche qui genovese e siciliano dunque non si toccano e, forse ad evitare equivoci, in questo caso l'italiano stesso pare esente da ogni contaminazione col siciliano.

La diversa funzionalità dei due idiomi appare confermata anche quando il confronto occasionale tra genovese e siciliano sollecita, più che una convergenza o una contaminazione, un'esigenza di traduzione, in cui alla dimestichezza col lessico genovese corrisponde l'incertezza nella resa in siciliano (p. 57):

Giovanni indossò e braghetto, lasciandosi però le scarpe, chiuse la porta di casa, rifece la discesa do derrùo (sdirrupu? Sbalancu?), stavolta però riuscì a non tagliarsi le mani, e andò a stendersi sulla rena.

Del resto, anche il distacco tra italiano e genovese rimane per lo più netto; spesso l'italiano 'apre' per così dire la strada, limitandosi a contestualizzare all'interno del racconto l'enunciato che poi fluisce interamente, salvo limitati 'puntelli', in schietto genovese:

A prima vista, la casa fece simpatia a Giovanni. Ci si arrivava, lasciata la provinciale, da una strada di campagna, stretta tra due muri impennacchiati da macchie di capperi e di saggina, piante di ficodindia, agavi, che finiva sull'orlo di un dirupo sotto il quale si stendeva la rena d'oro e s'allargava il mare turchino. A-a drīta, un pittin primma do derrùo, gh'èa 'na cioenda de ramme d'ærboo, un cancello rustico ch'o dava in sce 'n sentè ch'o portava da-a cà di tufo, venata da-o gianco da càçinn-a. Pòrte e giòxie èan tente de verde. La casa a l'èa comme 'na Te rovesciata, trè stansie de de sotto e unna de d'ato à quella into mèzo, ch'a l'èa grande, unna bella sala manxé: inte 'n canto gh'èa dòi fornelli. Gh'èa 'na tōa, quattro careghe impaggettæ, un buffècon di tondi, gòtti, forçinn-e, tutto lustro, bello netto [...]¹⁷.

6. È evidente insomma che Camilleri utilizza il genovese come una lingua estranea, 'altra', distante anche rispetto a un italiano coinvolto a sua volta nell'ambiguità e nell'indeterminatezza ambientale in cui il suo personaggio si muove. Nel concreto, l'esigenza di ribadire questa alterità si rispecchia fortemente in una scelta di soluzioni per le quali lo scrittore sembra essersi ispirato a forme di rappresentazione letteraria del genovese molto presenti nella realtà culturale degli anni Novanta, delle quali tenne evidentemente conto (forse proprio su suggerimento degli amici liguri o frequentatori della Liguria da lui menzionati) nella elaborazione della sua strategia linguistica.

Da un lato, vi è senz'altro una considerazione, da parte dello scrittore siciliano, dell'impostazione di carattere non soltanto linguistico ma in senso lato ideologico adottata da Fabrizio De Andrè (1940-1999) nel recupero del genovese a partire dal suo album *Creusa de mâ* (1984), che se un impatto notevole aveva avuto in tutta Italia, a maggior ragione aveva suscitato un particolare interesse a Genova e in Liguria: il genovese di De Andrè, lontano dalla realtà del parlato contemporaneo, andava a rappresentare una lingua per certi aspetti 'mitologica', riferita a un passato acronico e a un'ambientazione topograficamente non localizzata, per la quale un mondo di scali, di angiporti, di marinai, di andate e ritorni sovrapponeva all'immagine di Genova quella di altre città mediterranee¹⁸.

Il genovese non interessava a De Andrè in quanto tale, ma in quanto 'lingua del mare', ricca di umori levantini e di assonanze esotiche, ottenute proprio attraverso il conseguimento di una distanza significativa dalla lingua corrente, nella memoria, forse, di una fama letteraria di incomprensibilità che accompagna da sempre in Italia questo idioma, o più semplicemente dei luoghi comuni che lo circondano¹⁹: tuttavia l'uscita di

¹⁷ Avverto che d'ora in avanti, nel riportare alcuni brani del romanzo *La mossa del cavallo* a scopo di analisi linguistica, userò il corsivo per segnalare le forme italiane che compaiono nel contesto dell'uso del genovese.

¹⁸ Sul genovese di Fabrizio De Andrè come esempio di stilizzazione lontana dal parlato a fini squisitamente artistici cfr. F. TOSO, "De Andrè, il genovese", «Insula Europea», 15 gennaio 2019, <<http://www.insulaeuropea.eu>> [consultato il 4 febbraio 2021].

¹⁹ La fama di incomprensibilità del genovese nel resto d'Italia, ancora ampiamente divulgata, risale almeno alle polemiche linguistiche cinquecentesche e alle posizioni in merito di autori come Benedetto Varchi e Leonardo Salviati, ai quali si contrappose all'epoca un robusto movimento di reazione antitoscana che ebbe tra i suoi principali esponenti il poeta Paolo Foglietta, sostenitore della letterarietà e della nobiltà della

Creusa de mâ ebbe un rilievo notevole, negli ambienti culturali genovesi, come occasione di recupero e attualizzazione, attraverso la lingua, di un passato in buona parte mitico di circolazioni e di scambi interculturali, nel recupero di una connotazione ‘meticcias’ della città e dei suoi abitanti, proprio nel momento in cui andavano affermandosi altrove forme di localismo identitario a base fortemente territoriale.

Dall’altro lato, gli anni Ottanta e Novanta avevano visto in Liguria una crescita significativa, inversamente proporzionale alla crisi nell’uso parlato²⁰, dell’interesse per il genovese e i dialetti liguri, associato in termini artistici a una ripresa dell’uso con intendimenti lontani dalla caratterizzazione vernacolare, nel recupero di un filone mai del tutto interrotto di quella letterarietà ‘alta’ che rappresenta una costante dell’utilizzo scritto di una lingua alla quale cultori e amatori, pur nella sostanziale indifferenza, quando non ostilità, di istituzioni accademiche affette da un irridimibile misoneismo²¹, cercavano proprio allora di restituire visibilità, anche attraverso il recupero o la rivendicazione di funzioni di prestigio.

Su questo sfondo, il genovese che veniva scritto, cantato, rappresentato e in generale utilizzato con intendimenti artistici in quegli anni, secondo una costante che ha continuato poi a manifestarsi fino ad oggi, tendeva molto a distanziarsi da un parlato sempre più marginalizzato negli usi sociali e sempre più aperto all’interferenza dell’italiano: una lingua letteraria a tutti gli effetti, basata sul recupero dei testi antichi, sul confronto con la parlata delle aree conservative lontane dal centro urbano, su un dosaggio di forme idiomatiche e forme colte atte ad attualizzarne la funzione comunicativa in rapporto a una altrettanto urgente volontà di affermarne il valore identificante²².

È evidente che queste tendenze legate all’uso artistico del genovese erano destinate a convergere: se il genovese di De André veniva percepito – e per certi aspetti propagandato – come lingua di una memoria collettiva, per quanto in larga misura immaginata, il suo successo andava a incoraggiare anche quelle altre forme di recupero, contribuendo alla stabilizzazione di una immagine rinnovata dell’espressione nella lingua regionale.

Camilleri, forse proprio con la mediazione di quanti volle poi accreditare come sue ‘guide’ «nel labirinto del genovese», dovette intercettare questa duplice e convergente tendenza all’ipercaratterizzazione, scegliendo di adottarne gli esiti per definire il peculiare orizzonte linguistico di Giovanni Bovara, un individuo isolato dal contesto in cui agisce così come il genovese letterario di quegli anni poteva per molti aspetti apparire disgiunto da un contesto comunicativo concreto: uno strumento ideale, insomma, per rappresentare metaforicamente l’incomunicabilità tra il suo personaggio e la realtà siciliana.

lingua locale. Per questi temi cfr. F. TOSO, “Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria”; il saggio è citato nella nota 9.

²⁰ Per la situazione sociolinguistica della Liguria negli ultimi decenni, con particolare riferimento alla decrescita dell’uso del genovese e dei dialetti liguri, rimando in particolare a W. FORNER, “La posizione del ligure”, in AA.VV., *Il patrimonio linguistico storico della Liguria. Attualità e futuro*, Savona, InSedicesimo, 2019, pp. 47-68. Le statistiche ISTAT del 1987-1988 mostravano già la prevalenza dell’italofonia in famiglia (62%), nell’uso con gli amici (63,4%) e con gli estranei (79,1%), e nel 2000 si constatavano ulteriori progressi dell’italiano, lingua prevalentemente parlata in famiglia (67,5% contro un uso del genovese e dei dialetti locali per il 12,4% e l’alternanza di codici per il 17,9%), con gli amici (70,9%; dialetto 7,1%; alternanza 20,3%) e gli estranei (87,6%; dialetto 1,7%; alternanza 9,4%). La decrescita dell’uso parlato appare ulteriormente in crescita in base ai dati successivi.

²¹ Fece molto discutere, nel 1993, un’intervista al quotidiano locale «Il Secolo XIX» del poeta e accademico Edoardo Sanguineti (1930-2010) che arrivò a definire *tout court*, con riferimento alla Liguria l’uso del dialetto «nostalgico, regressivo e anche leghista».

²² Per la letteratura d’espressione genovese del periodo rimando al vol. VII, *Novecento*, dell’opera cit. a nota 11, *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali*.

Anche in questo caso dunque, obbedendo alle proprie urgenze stilistiche e narrative, le scelte di Camilleri si rivelano come sempre il frutto di una elaborazione intellettuale di estrema raffinatezza, per la quale si affidò senz'altro alla consulenza attiva (verosimilmente come traduttore o reinterprete di un palinsesto da lui stesso fornito) di qualcuno che non soltanto conosceva molto bene il genovese, ma che doveva essere consapevole, se non partecipe, del dibattito che lo circondava.

7. Uno degli aspetti che confermano quest'impressione è dato anzitutto dalla grafia utilizzata. Il genovese, secondo una tradizione plurisecolare, si scrive secondo criteri ortografici assai lontani dalla pronuncia²³, che malgrado una serie di oscillazioni e di soluzioni individuali ricorrenti, si rivelano coerenti e in larga misura idonei a rappresentare le peculiarità di una lingua particolarmente complessa soprattutto nell'ambito del vocalismo.

A differenza di De Andrè, che nelle copertine dei suoi album aveva scelto una grafia in larga misura orientata sul modello italiano, il genovese di Camilleri è scritto in maniera molto ortodossa, conformemente alla tradizione che richiede ad esempio l'utilizzo di < o > per / u / e di < u > per / y /, l'adozione del dittongo francese < eu > per / ø / e del digramma < æ > nella resa di / ε / aperta lunga, del segno di dièresi su vocale in corpo di parola e dell'accento circonflesso in posizione finale per distinguere le altre vocali lunghe da quelle brevi (riflettendo in ciò la rilevanza fonologica di tale distinzione), il contestuale utilizzo delle consonanti doppie per marcare la brevità della vocale precedente, e poi di < x > in corrispondenza di / ʒ /, di < nn- > (oggi reso piuttosto con < ñ >) per la nasale velare intervocalica / ŋ /, di < scc > per la sequenza / ʃf /, di < ç > etimologico per / s / e così via²⁴.

Possiamo verificare la sostanza di queste scelte attraverso la trascrizione in grafia fonetica di un brano in genovese di *La mossa del cavallo*, lasciando in grafia corrente gli inserti italiani (p. 38):

un peson ch'o l'impiva de poïa, da fâ vegnî di resâti. *Stava* dreto à un moin [...] no gh'èa nisciun. *Si era messo* à ciammâ ma no ghe dava a mente nisciun. O l'è intròu inte 'n stansion grande comme tutto, che no gh'èa ninte, manco un sacco veuo. Inte 'n canto gh'èa giusto un muggio de fænn-a. [...] comme impastâ de pâta, tòsto neigra. A pòrta a se gh'è serrâ derrê *le* spalle. O l'à çercou d'arvîla à son de scrolloin. Ninte. Quand'o l'à ammiòu torna into stansion, o s'è adæto che o muggio de fænn-a o montava e o montava, e o piggiava comme unna forma *curiosa*, cian cianin o se cangiava inte 'na tâncoa [...] che cian cianin o ghe vegniva vixin. [...] o l'à visto che quella bestiussa a ghe vegniva d'arrente, coscì vixin ch'a ghe toccava squæxi a *faccia* co-e sò sampe *pelose*. I euggi de quello bestia èan euggi da òmmo, e l'ammiàvan pin de compascion. [...] O s'è addesciòu scòo de suò, o cheu ch'o ghe piccava fòrte *nel petto*. Còs'o voeiva dî?

²³ La grafia del genovese appare già fissata in alcune sue linee principali nei primi testi letterari del sec. XIII, subendo nel tempo una costante evoluzione legata in particolare a esigenze di adeguamento all'evoluzione fonetica e morfologica della lingua, particolarmente dinamica in alcune sue fasi. Gli usi attuali sono successivi agli ultimi importanti mutamenti avvenuti tra il sec. XVIII e il XIX, e in particolare alla definitiva caduta di *-r-* intervocalica, che ebbe conseguenze importanti sulla struttura stessa del lessico genovese. Essa è tuttora esemplata (con ricorrenti aggiornamenti, l'ultimo dei quali risale al 2015) sulle precettistiche ottocentesche e in particolare sulle norme fissate per la realizzazione dei principali dizionari. Sull'evoluzione storica della grafia genovese dopo la fase classica (secc. XVI-XVIII) in rapporto alla produzione lessicografica cfr. F. TOSO, "Aspetti della lessicografia genovese tra Sette e Ottocento", «Studi di Lessicografia Italiana», 26 (2009), pp. 203-228.

²⁴ La grafia adottata nel romanzo non si distanzia da queste e altre consuetudini presenti nella norma ortografica in vigore negli anni Novanta, se non per qualche incertezza nell'uso degli accenti grave e acuto, che distinguono le vocali aperte e chiuse.

in pe'zun k u l inpi:va de 'pwi:ja, da fa: ve'ni: di re'sa:ti. *Stava* 'drent a η 'mwiŋ [...] nu 'ge:a ni'fjŋ. *Si era messo* a ffa'ma: ma nu ge 'da:v a 'mentē ni'fjŋ. U 'l e 'ŋtrōw ŋte η stan' sjuŋ 'grande 'kume 'tytu, ke nu 'ge:a 'niŋte, 'maŋ'nku η 'saku 'vō:u. inŋe η 'kaŋtu 'ge:a 'džystu η 'mydžu de 'feŋa. [...] 'kume ŋpa'sta: de 'pa:ta, 'tōstu 'nejgra. a 'pō:rt a se 'ge se'ra: de're: *le* 'spale. u 'la sēr'kōw d ar'vi:l a 'suŋ de skrō:'lwiŋ. 'niŋte. 'kwaŋd u 'la: 'mjōw 'tu:rna jntu stan' sjuŋ u s:a: 'de:tu kōw 'mydžu de 'feŋa w muŋ'ta:va e w muŋ'ta:va e w pi'dža:va 'kume na 'fu:rma *curiosa*, ffaŋffa'niŋ u se kaŋ'dža:va ŋte na 'ta:ŋkwa ke ffaŋffa'niŋ a ge ve'ni:va vi'ziŋ. [...] u 'la 'vistu ke 'kwela be'stjysa: ge ve'ni:va d a'reŋte, ku'fi vi'ziŋ ka ge tu'ka:va 'skwe:ʒ a *facia* kwe: sō 'saŋpe *pelose*. 'j ødʒi de 'kwelu be'stja 'e:aŋ 'ødʒi da 'ōmw e l a'mja:vaŋ piŋ de kuŋpa'fjuŋ. [...] u s a:de'fōw 'sku:u de sy'u:, u 'kō: k u ge pi'ka:va 'fō:rtē *nel petto*. 'kō:s u 'vwejva 'di:?

Pare dunque evidente che l'utilizzo di questa forma grafica, che risulta di non immediata comprensione per gli stessi parlanti genovesi meno avvertiti, è destinata a risultare ancor più ostica per un pubblico italiano abituato, anche nella resa dei termini dialettali, a una grafia che tende a presentare una maggiore corrispondenza con la pronuncia: così si comporta abitualmente Camilleri stesso nella trascrizione di parole siciliane, e si tratta di una convenzione abbastanza generalizzata nel caso di inserti vernacolari all'interno di un discorso in italiano.

L'adozione della grafia storica del genovese raggiunge immediatamente, invece, un effetto straniante, e poco conta tutto sommato se, per chi non abbia una conoscenza diretta della lingua, criteri come l'uso di < o > per / u / sembrano renderla apparentemente più vicina all'italiano stesso: si tratta evidentemente di una norma grafica nettamente distinta, e Camilleri – e chi con lui concordò un utilizzo che aderisce in maniera molto puntuale ai criteri tradizionali – doveva avere ben presente la scarsa adeguatezza di questa grafia nel caso si fosse voluto favorire una lettura del genovese effettivamente vicina alla pronuncia reale.

8. D'altronde, la volontà di non agevolare il lettore nell'interpretazione delle parti in genovese appare ampiamente confermata dalle scelte lessicali, che sembrano voler deliberatamente ribadire una barriera linguistica netta. Non si tratta soltanto delle difficoltà che il genovese può offrire a chi non lo parla e non lo conosce per l'impiego di voci che non sono di immediata comprensione fuori dall'ambito regionale ligure, ma che ricorrono usualmente, almeno, in bocca ai parlanti. Una scelta in senso ulteriormente idiomatico sembra voler accentuare qui il senso di straniamento del lettore e denuncia la volontà deliberata di accrescere la distanza rispetto al contesto linguistico generale del romanzo.

Nel brano che ho riportato qui sopra, ad esempio, se il significato di parole come *moin* [mwiŋ] “mulino” e *faenn-a* [fəŋa] “farina”, comunque piuttosto distanti dalla corrispondente forma italiana, si potrà desumere dal contesto e dall'ambientazione stessa del romanzo, credo che lo stesso non si possa comunque dire per voci come *poia* ['pwi:a] “paura”, *resāto* [re'sa:tu] “spavento”, *dā a mente* [da:'mentē] “rispondere, ascoltare”, *pāta* ['pa:ta] “fanghiglia”, *scōo* ['sku:u] “bagnato fradicio” che tuttavia dovrebbero appartenere ancora solidamente alla competenza lessicale del parlante medio; ma già un sostantivo come *peson* ['pezuŋ] “incubo” rischia di suonare abbastanza insolito persino agli orecchi di un genovese.

La strategia che tende a mimetizzare i significati e a rendere in qualche modo criptico il ricorso al genovese nel contesto del romanzo si ravvisa a maggior ragione nel caso di *tāncoa* ['taŋkwa]: si tratta di una voce per “scorpione” ormai poco familiare anche in genovese rispetto alla banalizzazione del significato attraverso *scorpion* [skur'pjuŋ], e anche se si fosse voluta mantenere con maggiore efficacia comunicativa l'idea dell'animale ripugnante e aggressivo senza per questo incorrere in un eccessivo

cedimento all'italianismo, sarebbe stato sufficiente ricorrere al frequente e usuale *ägno* ['a:ɲu] “ragno” con analogo effetto pittorico e più facile possibilità di accesso per quanti non conoscono la lingua.

I risultati di questa operazione tesa in maniera piuttosto evidente a ostacolare più che a favorire la comprensione immediata del messaggio, si desumono dal raffronto con la traduzione completa del brano commentato:

un incubo che lo riempiva di paura, tale da suscitare soprassalti [improvvisi spaventi]. *Stava* in un mulino [...] non c'era nessuno. *Si era messo* a chiamare ma nessuno gli prestava ascolto. Entrò in un enorme stanzone, nel quale non c'era nulla neppure un sacco vuoto. Solo in un angolo c'era un mucchio di farina [...] come impastata nel fango, quasi nera. La porta si chiuse alle sue spalle. Cercò di aprirla scrollandola. Niente. Quando ebbe guardato di nuovo all'interno dello stanzone, si accorse che il cumulo di farina cresceva e cresceva, e andava assumendo una forma *curiosa*, a poco a poco andava trasformandosi in uno scorpione [...] che a poco a poco gli si avvicinava. [...] vide che quella bestiaccia gli veniva accanto, così vicina da toccargli quasi la *faccia* con le sue gambe *pelose*. Gli occhi dell'animale erano occhi umani, e lo guardavano pieni di compassione. [...] Si svegliò madido di sudore, col cuore che gli batteva forte *nel petto*. Che significava?

9. D'altronde, anche limitandoci all'aspetto lessicale, tutti i diversi inserti genovesi del testo si prestano bene ad analoghe osservazioni. Anzitutto, molti dei termini utilizzati risultano piuttosto ostici non tanto per la loro derivazione etimologica, quanto per le peculiarità della fonetica storica del genovese (cadute di suoni consonantici, contrazioni vocaliche ecc.) che sembrano voler accreditare, anche in confronto alla relativa stabilità del siciliano, l'immagine della ‘babele fonetica’ a suo tempo evocata da Giacomo Devoto²⁵ con riferimento ai dialetti liguri: si può avere una certa difficoltà, così, a riconoscere immediatamente in *äia* ['a:ja] il corrispettivo di “aria”, in *veuo* ['vø:u] e *tiou* [ti'ow] lo stesso etimo di “vuoto” e “tirato”, a riconoscere la corrispondenza tra *pasci* ['paʃi] “passi” e *crovìghe* [kru:'vi:ge] “coprirgli” di p. 31, e i significati di *moin* [mwin] “mulino”, *muggio* ['mydʒu] “mucchio”, *fænn-a* ['fɛɲa] “farina”, *cian cianin* [tʃaɲtʃa'niɲ] “pian piano” (p. 38), *cheu* [kø:] “cuore” (p. 43), *ærboo* ['ɛ:rbu:] “albero”, *cäçinn-a* [ka:'siɲa] “calcina, calce” (p. 47), *töa* ['tø:a] “tavolo” (p. 48), *moæn* [mwɛɲ] “mani” (p. 51), *tiâ* [ti'a:] “tirare”, *poæ* [pwe:] e *moæ* [mwe:] “padre e madre”, *coi* [kwi:] “colori” (p. 52), *ciæo* [tʃɛ:u] “chiaro” (p. 101), *zenogge* [ze'nudʒe] “ginocchia” (p. 155), ecc.

Altre voci utilizzate, invece, appaiono esclusive o ‘tipiche’ dell'area ligure con pochi riscontri al di fuori di essa, o quanto meno con una netta distanza rispetto alle forme italiane corrispondenti, circostanza che ne accentua, anche quando siano relativamente note nel resto d'Italia, l'impressione di originalità del lessico genovese. È il caso ad esempio di parole come *reciòcca* [re'tʃoka] “risuona”, *inderrê* [iɲde're:] “dietro”, *sciortio* [ʃu:r'ti:u] “uscito”, *papê* [pa'pe:] “carta”, *sunaggin* [syna'dʒiɲ] “campanello”, *sciòllo* [ʃølu] “stupido”, *scappusso* [ska'pysu] “cappuccio”, *pertusi* [pɛ:r'ty:zi] “buchi”, *torna* ['tu:rna] “di nuovo”, *de longo* [de'lunɡu] “sempre” (p. 31), *poia* ['pwi:a] “paura”, *resäti* [re'sa:ti] “spaventi”, *dava a mente* [da:va'mɛnte] “ascoltava”, *päta* ['pa:ta] “fanghiglia”, *ammiòu* [a'mjow] “guardato”, *scöo* ['sku:u] “fradicio” (p. 38), *arzilla* [ar'zilu] “piacevole odore di salmastro” (p. 43), *un pittin* [iɲpi'tiɲ] “un poco”, *giöxië* [dʒo:zi:e] “imposte, persiane” (p. 47), *careghe impaggettæ* [ka're:ge ɲpadʒe'tɛ:] “sedie impagliate”, *tondi* ['tuɲdi] “piatti”, *götti* ['gøti] “bicchieri”, *forçinn-e* [fu:r'siɲe] “forchette”, *netto* ['netu] “pulito”, *man brutta* [maɲ'bryta] “mano sinistra”, *amàndoe* [a'maɲdwe] “mandorle”, *bricòccali* [bri'køkali] “albicocche”, *giäsemin* [dʒa:se'miɲ] “gelsomino”, *bæulo* ['bɛ:wlu] “baule”, *dâ recatto* [da:re'katu] “rassettare” (p. 48), *brugo* ['bry:gu] “erica”, *cäsette*

²⁵ G. DEVOTO, “Liguria”, in G. DEVOTO, G. GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 12.

[ka:'sete] “calze”, *avviòu* [a'vjow] “rapidamente” (p. 51), *lalla* ['lala] “zia”, *giastemme* [dʒa'stème] “bestemmie”, *braggi* ['bradʒi] “urla”, *arrembou* [areŋ'bow] “accostato” (p. 52), *brutto* ['brytu] “sporco”, *maniman* [mani'maŋ] “forse”, *lengua* ['leŋgwa] “sogliola” (p. 53), *euggiâ* [ø'dʒa:] “sguardo”, *meuio* ['møju] “maturo” (p. 61), *inspaximòu* [iŋspaʒi'mow] “spaventato”, *barcon* [bar'kuŋ] “finestra” (p. 69), *baietto* [ba'jetu] “guaito”, *ciæti* ['ʃɛ:ti] “pettegolezzi”, *appreuvo* [a'prø:vu] “dietro” (p. 101), *tâgnâ* [ta:'na:] “ragnatela” (p. 243), ecc.

Altri termini ancora tra quelli utilizzati nel romanzo appartengono a un lessico ricercato, in certa misura obsoleto e sconosciuto verosimilmente alla maggior parte degli stessi parlanti genovese, recuperati dalla letteratura, dai vocabolari ottocenteschi e dalle varietà periferiche e conservative della Riviera e dell'Entroterra: si tratta di voci che oggi potremmo definire schiettamente ‘letterarie’ come *peson* [pe'zuŋ] “incubo”, *o s'è adæto* [u sa:'dɛ:tu] “si è accorto”, *tâncoa* ['ta:ŋkwa] “scorpione” (p. 38), *derrùo* [de'ry:u] “precipizio”, *cioenda* ['ʃwɛŋda] “siepe”, *sala manxê* ['sa:la man'ʒe:] “sala da pranzo” (p. 47), *lummëta* [ly'me:ta] “lampada a olio”, *fiagni* ['fjaŋi] “filari di vite” (p. 48), *ciazza* ['ʃaʒa] “spiaggia” (p. 51), *scçiò sangue* ['ʃwi: 'sangwe] “perdere sangue” (p. 51), *doggia* ['duʒa] “botte”, *assuccâ* [asy'ka:] “raccogliere una corda” (p. 52), *stramesuâ* [stramezy'a:] “enorme” (p. 53), *fattoriso* [fatu'ri:zu] “sorriso” (p. 60), *sacranon* [sakra'nun] “imprecazione violenta” (p. 61), *fâghe o scoaccin* ['fa:gow ska'ʃiŋ] “inchinarlesi davanti” (p. 62), *botto* ['butu] “salto” (p. 68), *dâ breiga* [da: 'breyga] “infastidire” (p. 69), *mocchetti* [mu'keti] “allusioni” (p. 101), *gh'ëa picca* [ge:a 'pika] “non era il caso”, *schillante* [ski'leŋte] “terso” (p. 153), *ghiminn-a* [gi'miŋa] “inganno” (p. 154) e così via.

10. Il genovese di Bovera offre insomma un bel campionario di voci d'uso corrente ma di non immediata interpretazione fuori Liguria e poi di voci rare e obsolete, il cui significato si può desumere solo parzialmente dal contesto, dai rimandi interni (anche grazie all'appoggio delle locuzioni in italiano che intercalano parsimoniosamente il fraseggio genovese) o attraverso processi induttivi che implicano ad esempio il confronto con altre lingue.

Esaminiamo rapidamente, alla luce di queste considerazioni, anche il brano a p. 31:

A sò voxe a reciòcca into corridô veuo. O va inderrê, o piggia il campanello ch'ò l'ëa sciortio d'in mëzo a-i papê. O l'à sunnòu. O l'aspêta. *Caminiti manco stavolta si fece sentire. Uscì* into corridô, squæxi a-o scùo e tornò a scuotere o sunaggin. Tutte e pòrte di offiçi èan averte, *ma non si fece avanti* nisciun à domandâghe cös'ò fâva. O s'è affermòu in mëzo a-o corridô e, *con un certo nervosismo*, o l'à torna scrollòu o sunaggin. Ti me veu dî che quello sciòllo de 'n portê o s'è ascordòu de lê e o l'à serròu drento inte l'Intendensa? O fa âtri dötrei pasci, e o s'afferma torna, *e gli venne in mente quell'incontro a Reggio Emilia*. In sciò fâda sëia, con un amico, o l'aiva visto passâ pe stradda comme un monego con unna sottann-a grixà, o scappusso tiòu zù à crovîghe a *faccia*, doî pertusi da-i euggi. In man o gh'aiva un sunaggin e ô fâva sunnâ de longo.

Recioccâ per “risuonare” è in rapporto al più immediato *corridô* “corridoio”, che già sappiamo essere vuoto («veuo») dal brano precedente. *Sciortí* “uscire” e *papê* “carta” sono distanti dall'italiano ma appartengono a un orizzonte romanzo che condivide in francese, ad esempio, *sortir* e *papier*. Per *sunaggin* “campanello, sonaglio”, che richiama del resto l'italiano *suonare*, si offre comunque la traduzione all'inizio del periodo («o piggia il campanello»). Ancora, è evidente dal contesto che *sciòllo* sia un insulto non troppo pesante (“stupido”), e *scappusso* risulta meno distante da “cappuccio” nel momento in cui l'indumento appare indossato da un *monego* che è evidentemente un “frate”, un “monaco”; e il fatto che i *pertusi* siano due, nel momento in cui richiama

l'italiano *portugio*, voce insolita ma non rarissima, chiarisce anche il significato di *euggi* "occhi".

Il procedimento di lettura, anche se consente alla fine di approdare a una interpretazione sufficientemente chiara, appare insomma piuttosto complesso:

La sua voce risuonò nel corridoio vuoto. Tornò indietro, afferrò il campanello che era spuntato fuori di tra le carte. Suonò. Attese. *Caminiti manco stavolta si fece sentire. Uscì nel corridoio, quasi al buio e tornò a scuotere il campanello. Le porte di tutti gli uffici erano aperte, ma non si fece avanti nessuno a chiedergli cosa stava facendo. Sostò in mezzo al corridoio e, con un certo nervosismo, scrollò di nuovo il campanello. Non vorrai dirmi che quello scemo di un portinaio si era dimenticato di lui e lo aveva chiuso nell'Intendenza? Fece alcuni passi e poi si fermò di nuovo, e gli venne in mente quell'incontro a Reggio Emilia. Verso sera, insieme a un amico, aveva visto passare per strada una specie di frate con un saio grigio e il cappuccio calato a coprirgli la faccia, due buchi all'altezza degli occhi. Aveva in mano un campanello e lo faceva suonare in continuazione.*

11. Non si tratta, d'altronde, soltanto del lessico: il senso di straniamento linguistico appare accentuato, qui come in altri passi, dal ricorrere di alcuni aspetti sintattici e morfologici. Si passa così, ad esempio, dal presente storico del genovese al passato remoto dell'italiano (un tempo verbale assente in ligure), manca l'aspetto progressivo («nisciun à domandâghe cös'ò fâva» "cosa stava facendo"), gli avverbi *torna* "di nuovo" e *de longo* "sempre" danno al giro della frase un andamento insolito: *torna*, in origine forma verbale, potrà essere ancora percepito come tale e creare spaesamento in un'espressione come «o l'â torna scrollòu o sunaggin»; quanto a «ô fâva sunnâ de longo» l'espressione ha in genovese una sfumatura precisa, "lo faceva suonare sempre", intendendo "in continuazione", la cui interpretazione corretta rischia evidentemente di essere fuorviata dal confronto con l'italiano *a lungo*.

È forse proprio sulle peculiarità morfologiche e sintattiche, più ancora che sulla ricerca lessicale, che sembra di poter verificare l'intenzionalità di proporre il genovese come lingua indiscutibilmente 'altra' nel contesto del romanzo, ed è in questi ambiti in particolare che si rileva a mio avviso l'intervento di una mano capace di eludere anche i rischi del calco sull'italiano, nell'intento di restituire un genovese quanto più possibile caratterizzato, e per certi aspetti arcaizzante anche rispetto a una parlata che si caratterizza negli ultimi decenni per un'accentuata erosione delle sue strutture a discapito di una convergenza sempre maggiore con l'italiano.

Un intervento di questo genere è inequivocabile: neppure una frequentazione approfondita dei vocabolari genovesi consentirebbe infatti a un non parlante di utilizzare la forma appropriata in «unna scâ ch'a portava de d'âto» "una scala che portava al piano superiore" invece del concorrente (ma in questo caso inesatto) *de sovia* (p. 48), o di ricorrere alla flessione secondo il genere del numerale, che consente di distinguere, all'interno dello stesso passo, «doe ciasse» da «dòi barcoin»; allo stesso modo, viene rispettato accuratamente l'uso delle preposizioni, dove il genovese diverge in maniera particolarmente significativa dall'italiano: «o baçi *da* lavâse» "la bacinella *per* lavarsi" (p. 48); «comm'ò l'è stæto *da-o* pòrto» "quando fu arrivato *in prossimità del* porto"; «gh'è vegnùo i lampi de cãdo *da-a* vergheugna» "arrossì violentemente *per* la vergogna" (p. 58), fino al ricorso a finezze quali l'uso della doppia preposizione in «de pe-a costëa» "lungo il crinale" (p. 51) o in «tiâ de segùo da pe derrè a-o prion» "sparata certamente da dietro il masso" (p. 154).

Estremamente accurato è anche l'uso della sintassi verbale: in «pe quella neutte ghe toccava dormî senza lenseu» si utilizza l'imperfetto in corrispondenza di "per quella notte gli sarebbe toccato dormire senza lenzuola" (p. 48), secondo la costruzione più idiomatica, e in «Giovanni o l'è lì ch'ò s'assunna che l'è ancon neutte» "Giovanni sta

sognando che sia ancora notte” (p. 243) in alternativa a *stare* + gerundio viene preferito il costrutto più genuino (letteralmente “è lì che sogna”) e più distante dall’italiano; interessante per l’aderenza al genovese è anche l’uso del passato prossimo supercomposto in «comm’o l’è stæto arrivòu» “quando fu arrivato” (p. 51), e soprattutto la ricorrenza del mancato accordo in «no se sentiva e giastemme e i braggi» “non si sentiva(no) le bestemmie e le urla” (p. 52) o in «mancava i lenseu» “mancava(no) le lenzuola” (p. 61).

12. C’è da chiedersi a questo punto se un genovese meno ricercato e stilizzato, con le sue pur sempre vistose peculiarità fonetiche, morfologiche²⁶, sintattiche e lessicali rispetto al siciliano e all’italiano, anche in ossequio alla lunga tradizione che vuole questa lingua, come abbiamo visto, utilizzata per rappresentare la ‘diversità’ idiomatica nell’orizzonte peninsulare, non sarebbe stata sufficiente per gli scopi che Camilleri si era prefisso: in effetti un lavoro filologicamente accurato come quello condotto sulle parti genovesi di *La mossa del cavallo* rischia in fondo di non risaltare se non agli occhi di un lettore ligure e per di più dotato di una discreta competenza linguistica.

Qui entrano in gioco due possibilità di interpretazione: da un lato quella che esso sia stato esplicitamente sollecitato da Camilleri, desideroso di sfruttare all’estremo le potenzialità del genovese per gli scopi che si era prefisso, di realizzare (forse per sé stesso prima che per i lettori, anche per una sorta di gioco intellettuale) un contrasto linguistico in qualche modo estremo; dall’altro, quella per la quale chi lo sostenne e lo supportò in questa operazione, seguendone le indicazioni, sia intervenuto autonomamente, avuta mano libera dallo scrittore, andando addirittura oltre le sue stesse indicazioni e confidando sulla disponibilità di quest’ultimo ad accogliere serenamente i suoi interventi.

La mia impressione, credo di averla già fatta abbondantemente trapelare, è che Camilleri sia stato sempre e comunque presente nella ‘costruzione’ degli inserti genovesi, orientando le scelte adottate per il proprio personale disegno, esigendo una così netta caratterizzazione per conseguire un risultato preciso, che è quello che abbiamo sotto gli occhi, di un efficace contrasto stilistico, prima ancora che linguistico, che è venuto a crearsi all’interno del romanzo tra un genovese nettamente delimitato e stabilmente fissato da una parte e il consueto, geniale magma linguistico camilleriano dall’altro. Il risultato di un esperimento azzardato per certi aspetti, sicuramente riuscito ma destinato anche, e non sappiamo perché, a rimanere un *unicum* all’interno della produzione dello scrittore. Sui motivi della rinuncia a proseguire su una linea estremamente interessante di sperimentazione, il dibattito è ora aperto.

²⁶ Dalla lingua utilizzata nel romanzo emergono molto bene le diverse peculiarità morfologiche del genovese, tali da fornire in ogni caso, anche in quest’ambito, l’impressione di una lingua particolarmente eccentrica: ad esempio l’uso rigido dei pronomi clitici per la sola seconda e terza persona singolare (*ti t’è* “tu sei”, *lê o l’è* “lui è”), la grande ricchezza di soluzioni per la realizzazione dei plurali dei sostantivi (ad esempio l’arretramento del marcatore nel tipo *canson / cansoin*, che genera contrazione con una -a- precedente, per cui dall’arcaico *cain* si arriva a *chen*), l’eccentricità dell’accentazione delle forme della prima persona plurale dell’imperfetto indicativo (*cantàvimo* “cantavamo”) e così via.

Bibliografia

- ARTESE, ERMINIA, “Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato”, «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione», 1.6 (2000), pp. 11-25.
- BONO, ELENA, *Ritratto di principe con gatto*, pubblicato nella raccolta *Gatto di sangue*, Recco, LeMani, 1993.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- CASTIGLIONE, MARINA, “Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa”, «Il Nome nel testo», 15 (2013), pp. 191-204.
- CURCIO, MILLY, *Abitare la lingua: La mossa del cavallo*, in ID. (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest-Torino-Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 47-58.
- DEVOTO, GIACOMO, “Liguria”, in G. DEVOTO, G. GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 12.
- FIRPO, EDOARDO, *O grillo cantadô*, Genova, All'insegna della Tarasca, 1931, poi *O grillo cantadò e altre poesie*. Traduzione dal genovese di Guido Sechi, Torino, Einaudi, 1974.
- FORNER, WERNER, “La posizione del ligure”, in AA.VV., *Il patrimonio linguistico storico della Liguria. Attualità e futuro*, Savona, InSedicesimo, 2019, pp. 47-68.
- GENCO, MARIO, *I Pirandello del mare ovvero l'enigma del nonno cambiato*, Roma, XL Edizioni, 2013.
- LANFRANCA, DARIO, “Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 42-46.
- PONTE, GAETANO, “Bacigalupo, Niccolò”, in AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, Treccani, 1963 (ed. online: treccani.it).
- PORCELLI, BRUNO, “Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi ‘storici e civili’ di Camilleri”, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 34.2 (2005), pp. 113-124.
- TOSO, FIORENZO, “Per una storia dell'identità linguistica ligure in età moderna”, in F. TOSO, W. PIASTRA (a cura di), *Bibliografia Dialettale Ligure. Aggiornamento 1979-1993*, Genova, A Compagna, 1994, pp. 3-44.
- TOSO, FIORENZO, “Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria”, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 45 (2005), pp. 191-230.
- TOSO, FIORENZO, *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali. Profilo storico e antologia*, vol. VI, *Ottocento*, Recco, LeMani, 2009.
- TOSO, FIORENZO, “Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)”, «Università di Sassari. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere», 6 (2009), pp. 37-48.
- TOSO, FIORENZO, “A Colombiade e L'Atlàntida: due poemi rinascenziali dell'Ottocento europeo”, «Estudis Romànics», 32 (2010), pp. 267-283.
- TOSO, FIORENZO, “La ricerca linguistica tra studio di carattere e memoria storica: Ritratto di principe con gatto (1993) di Elena Bono”, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 99-107.
- TOSO, FIORENZO, “De Andrè, il genovese”, «Insula Europea», 15 gennaio 2019, <<http://www.insulaeuropea.eu>>.

TOSO, FIORENZO, *Il mondo grande. Rotte interlinguistiche e presenze comunitarie del genovese d'oltremare. Dal Mediterraneo al Mar Nero, dall'Atlantico al Pacifico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

TRASSELLI, CARMELO, "Genovesi in Sicilia", «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 9 (1969), pp. 155-178.

Sitografia

"Camilleri e il suo colpo di fulmine per Genova", «La voce di Genova.it», 17 luglio 2019, <<https://www.lavocedigenova.it>>.

Riccardino tra italiano e dialetto. Saggio di ‘varianti’ camilleriane

DEBORA DE FAZIO

Com'è noto, ad un anno esatto dalla scomparsa di Andrea Camilleri (luglio 2019) la casa editrice Sellerio pubblica *Riccardino*, il suo romanzo postumo dedicato all'ultima avventura ed indagine del Commissario Salvo Montalbano di Vigàta. All'uscita ha poi fatto seguito un'edizione speciale nella quale vengono presentate entrambe le versioni del romanzo: la prima, datata 2005, e la definitiva.

Nella nota al testo all'ultima versione¹, l'autore riferisce che era tornato a lavorare al romanzo quasi dodici anni dopo la prima stesura («a 91 anni compiuti»), che la trama non aveva subito cambiamenti e che però «fosse doveroso aggiornare la lingua», consapevole di quanto essa fosse cambiata nel corso degli anni.

In effetti, tra la prima stesura di *Riccardino* (coevo dello splendido romanzo *La luna di carta*²) e la seconda passano ben diciotto libri incentrati sulla figura del Commissario³.

Il critico Salvatore Silvano Nigro, autore di tanti risvolti di copertina dei romanzi nonché amico del Maestro di Porto Empedocle, ci fornisce un'immagine molto vivida: «il Camilleri della seconda redazione ha fatto un lavoro da maestro lapicida, o da miniaturista»⁴, corroborandola con un lungo elenco di varianti di diverso genere presenti nel romanzo. Camilleri, di fatto, «aggiorna» (per usare le sue stesse parole) il suo lavoro nella direzione di quello che ormai è, potremmo dire, il tasso di dialettalità a cui sa di potersi spingere, come osserva autorevolmente Luigi Matt: «Se si guarda all'insieme della produzione narrativa camilleriana, si ha quindi l'impressione di scorgervi una progressiva immersione nel siciliano. Soprattutto seguendo gli sviluppi del ciclo di Montalbano si può dire che dopo un avvio tutto sommato prudente, una volta che i lettori (molti dei quali, da quanto si sa, fedelissimi) hanno preso dimestichezza con quote moderate di dialetto è stato possibile aumentare la dose, fino agli esiti estremi dei libri recenti»⁵.

¹ A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, Palermo, Sellerio, 2020, pp. 275-276.

² A. CAMILLERI, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.

³ Sulla questione della fine della saga di Montalbano (diventata un *affaire* letterario, alimentato bonariamente dallo stesso Camilleri in varie interviste ed interventi, spesso in contraddizione tra loro – per es. “Camilleri, il testamento choc. Ho fatto morire Montalbano”, «la Repubblica», 6 marzo 2006; “Camilleri: ‘Mai detto che Montalbano morirà’”, «AGI», 6 marzo 2006; “No. Non ucciderò Montalbano”, «Quotidiano Nazionale», 7 marzo 2006; “Non ucciderò il commissario Montalbano”, «La Stampa», 8 marzo 2006; “Camilleri: ‘Montalbano non morirà’”, «Il Giornale», 9 marzo 2006), in particolare sulla presunta presenza di un manoscritto conservato nella cassaforte della casa editrice Sellerio e contenente le ultime vicende e la morte del commissario, cfr. D. DE FAZIO, “Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto, più diletto”, <<https://www.treccani.it>>.

⁴ S. S. NIGRO, “Le due redazioni del romanzo”, in A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 279.

⁵ L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, p. 49. E sicuramente una spia di ciò è proprio l'incremento notevole dei dialettalismi nei romanzi più recenti incentrati sulle storie del commissario di Vigàta. Un esempio è dato dai risultati dello spoglio de *La caccia al tesoro* (R. SOTTILE, “A caccia di ‘autoctonismi’ nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come

Riprendiamo⁶ un elenco dei principali fenomeni individuabili nel nono capitolo del romanzo (pp. 112-124: senz'altro uno dei più esilaranti e meglio riusciti, oltre che punto focale per lo svolgimento dell'indagine; altra esemplificazione utile tratta da altre parti del romanzo sarà indicata col numero di pagina), in modo da mostrare il lavoro variantistico eseguito da Camilleri⁷.

Un tratto linguistico che è sottoposto a sistematica sostituzione nel lavoro di revisione è quello delle desinenze: le uscite in *-i* del dialetto predominano su quelle in *-e* della lingua.

Nell'edizione del 2005 il fenomeno si presenta in 24 occorrenze (prevalentemente verbi all'infinito: *sintiri, sapiri* [3 occ.], *aviri* [2 occ.], *vidiri* [2 occ.], *mettiri, passari, appariri, cadiri, mangiare*; sostantivi e aggettivi: *granni, noci, voci, varberi, amori, beni, onori, tri*; altre forme verbali: *metti* “mette”, *fici*).

Nell'edizione definitiva, la lista si allunga (possiamo contare 87 casi): nutrita resta la sostituzione nelle voci verbali (*sfiorari, stetti, parsi, dissi, vinni, rapriri, considerari, tenni, dissi, osservari, fari, parsi, raccogliari, continiri, vidi* [2 occ.], *concludiri, misi, metti* [2 occ.], *rimetti, commettiri, trasportari, sali* “sale”, *devi* “deve”, *essiri, vinni, riggiri, sbattiri, convieni, pigliari*; anche con pronomi enclitico e quindi senza caduta: *pizzicarigli, ristarici*), ma essa aumenta decisamente in relazione a sostantivi singolari e aggettivi (*dolori* [2 occ.], *'mprissioni, chiaroviggenti* [8 occ.], *presenti, costruzioni, onori, veli, consapevoli* [2 occ.], *espressioni, stomachevoli, conclusioni, quali, correzioni, matrimoniali, parti, finali, lampioni, osservazioni, passioni, parti* [2 occ.], *irreparabili, errori, indagini, menti, orrori, ricevitori, matriali* “materiale”, qui con sincope) e si estende anche ad avverbi e congiunzioni (*certamenti, quatelementi, vagamenti, chiaramenti* [2 occ.], *inoltri, completamenti, praticamenti, momentaneamente, mentri* [2 occ.], *comunque, oltri, probabilmanti, fortunatamente, ardentementi, beni, completamenti*).

Vi sono due sole eccezioni: l'autoctonismo *taliare* (p. 106 e p. 114), italianizzato nella morfologia finale⁸, e il verbo *mangiare* che, anzi, in tutte e due le occorrenze del capitolo (pp. 119 e 120) viene modificato, nell'edizione finale, con l'uscita in *-e*.

Piuttosto interessante quest'ultimo caso, studiato da Giuseppe Marci⁹, che sembrerebbe contraddire la generale tendenza alla ‘vigatesizzazione’ della lingua attuata nel corso del tempo¹⁰. Notiamo innanzitutto che *mangiare* nella forma attiva presenta 8 occorrenze già nella prima redazione (tutte confermate: es. *mancava squasi una mezzorata all'ora che di solito andava a mangiare da Enzo* > *mancava squasi 'na mezzorata all'ura che di solito annava a mangiare da Enzo*) e che nei restanti sette casi il passaggio *mangiarri* > *mangiare* non presenta eccezioni (sia come verbo sia come infinito

‘accianza’ di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate”, in *La linguistica in campo. Studi per Mari D'Agostino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 195-212).

⁶ Da D. DE FAZIO, “Il ritorno di Camilleri”, cit.

⁷ L'esemplificazione si presenta in ordine di uscita nel testo.

⁸ All'interno de *La caccia al tesoro* «è possibile notare una fluttuazione di forme rappresentabile nelle seguenti coppie: *taliare/taliari, trasire/trasiri, firriare/firriari*, tutte e tre con decisa prevalenza della forma con l'uscita italiana» (R. SOTTILE, “A caccia di ‘autoctonismi’ nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come ‘accianza’ di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate”, cit., p. 207 alla nota 5). Lo studioso interpreta questa alternanza di forme nell'ottica della loro ampia circolazione e ricorsività nelle opere di Camilleri e nella letteratura siciliana.

⁹ G. MARCI, “Il caso di ‘mangiarri/mangiare’ in *La mossa del cavallo* e *Riccardino*”, *CamillerINDEX* (camillerindex.it), 2020.

¹⁰ Oltre che in *Riccardino*, il procedimento di passaggio all'italiano è presente anche in un altro romanzo di cui abbiamo una doppia redazione, *La mossa del cavallo* (quella del 1999 edita da Rizzoli – poi ripresa per Mondadori 2004 – e quella del 2017 per Sellerio).

sostantivato¹¹): rifiutò la proposta di firmarisi a mangiari > arrefutò la proposta di firmarisi a mangiare.

Curiosamente però *mangiari* resta tale nella forma riflessiva (due le occorrenze segnalate), per es.: *Appresso al cuscusu, fatto con oltre una decina di varietà di pisci, è, in teoria, umanamente impossibile mangiarisi autro pisci* (p. 46) > *Appresso al cuscusu, che Enzo aviva preparato con chiossà di 'na decina di varietà di pisci, sarebbi, in teoria, umanamenti 'mpossibili mangiarisi autro pisci* (p. 58).

Aggiungiamo qualche altro dato, per dare maggiore contezza della complessità della situazione. Dall'utile sezione 'anticipazioni' della banca dati *CamillerINDEX*¹² ci risultano oltre 600 occorrenze di *mangiari*. La parola è ben presente anche negli ultimi tre romanzi del ciclo di Montalbano, i più vicini, quasi 'coevi' quindi con la revisione di *Riccardino: La rete di protezione* (21 occorrenze), *Il metodo Catalanotti* (22), *Il cuoco dell'Alcyon* (32)¹³. Nelle prime due opere, però, *mangiari* è in concorrenza con la variante italiana (per es.: "*Succedi*" *dissi Montalbano "che ccà nni firmamo, scinnemo e ni nni ghiemo tutti a mangiare. Siete ospiti mè"*, *La rete di protezione*, p. 72; *Rimisi a posto il copione nel cuscione. Taliò il ralogio, si era fatta l'ura d'annari a mangiare, Il metodo Catalanotti*, p. 196) che, pur dall'anteprima limitata di *Google Books*, non è isolata¹⁴. Diverso il caso de *Il cuoco dell'Alcyon* in cui *mangiare* non risulta.

Come si è mostrato, Camilleri si 'concede' una vasta libertà di soluzioni fra le quali sceglie volta per volta.

Un altro tratto modificato a tappeto (una trentina di volte; nella prima edizione non ci risultano casi), non solo nei dialoghi, ma significativamente anche nel narrato è la caduta della vocale nell'articolo indeterminativo femminile, forma bandiera utile per riprodurre fenomeni di oralità tipici del parlato¹⁵ più colloquiale (*'na speci di scuncerto, 'na fastiddiosa nausea*, ecc.).

L'impiego di sicilianismi fonomorfolgici, o di forme ibride siculo-italiane consente di «saturare la pagina di dialettismi senza che ciò comporti un reale sforzo interpretativo da parte dei lettori: va considerato non solo che le forme in questione per lo più non si distanziano in misura eccessiva dalle corrispettive italiane, ma anche che esse presentano una sostanziale regolarità che ne facilita la ritraduzione»¹⁶; tutti fenomeni che possono essere inquadrati nell'ottica delle strategie messe in atto da Camilleri per 'assuefare' i suoi lettori (ancora una volta, soprattutto i fedeli alle imprese di Montalbano¹⁷).

Possiamo segnalare:

¹¹ Per es.: *il grosso del mangiari deve ancora viniri* p. 86 > *il grosso del mangiari devi ancora arrivari* p. 98.

¹² G. MARCI, "mangiari", *CamillerINDEX* (camillerindex.it), 2020.

¹³ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017; A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018; A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.

¹⁴ Sono cinque le visualizzazioni che consente l'anteprima limitata.

¹⁵ Sull'importanza dell'oralità nella prosa camilleriana, cfr. almeno T. DE MAURO, "L'«accipe» e il colibrì: linguaggio e ethos", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015; L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit.; F. LO PIPARO, "La lunga durata della lingua di Camilleri", in S. S. NIGRO [a cura di], *Gran teatro Camilleri*, cit.).

¹⁶ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 64.

¹⁷ Cfr. M. ARCANGELI, "Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 203-232.

- (1) la chiusura della tonica (*ora* > *ura* 2 occ.; *sola* > *sula*; *fosse* > *fusse*);
- (2) l'assimilazione *-nd* -> *-nn-* (*andava* > *annava*; *andò* > *annò* 4 occ.; *abbandonò* > *abbannunò*);
- (3) la cacuminale per *-ll-* (*le ricadeva sulle spalli* > *le ricadiva supra alle spaddre*; *gli voltò le spalli* > *gli votò le spaddre* p. 82);
- (4) il passaggio *e* > *i* in varie posizioni, protonica (*telefono* > *tilefono* 3 occ.; *trentina* > *trintina*; *adoperato* > *adopirato*; *attestavano* > *attistavano*; *superava* > *supirava*; *precisò* > *pricisò*; *lamentava* > *lamintiava*; *accecò* > *accicò*; *sentì* > *sintì*), tonica (*mettiti* > *mittiti*; *ricadeva* > *ricadiva*) o tutte e due (*vedeva* > *vidiva*);
- (5) le geminazioni intervocaliche (*libero* > *libbiro*; *tubo* > *tubbo*, *comodino* > *commodino* p. 3).

Resta la refrattarietà all'uso delle forme terminanti in *-u*: *scuncertu* della prima edizione viene corretta in *scuncerto*¹⁸.

Nella stessa ottica possono essere lette le numerose modifiche che vanno nella direzione di sostituire lessemi italiani con parole che si differenziano (oltre che per la forma fonetica) per un prefisso aggiunto: *cercai* > *accircai*; *benefici ricevuti* > *benefici arricevuti*; *ringraziò* > *arringraziò*; *canoscio* > *accanoscio*; *risentito* > *arrisintuto*; *rispunniri* > *arrispunniri*; *rifiutò* > *arrefutò*; ma anche *dimando* > *addimanno* (p. 5); *chiamò* > *acchiamò* (p.5); *chiamato* > *acchiamato* (p.5); *chiamare* > *acchiamare* (p. 5); *precipitata* > *appricipitata* (p. 30); *trovava* > *attrovava* (p. 44); *capiva* > *accapiva* (p. 44); *ripitirlo* > *arripitirlo* (p. 48); *riflettere* > *arriflittiri* (p. 84).

Non mancano gli interventi correttori anche a livello (micro)sintattico, che ben si accordano con «l'intensificazione del tasso generale di dialettalità»¹⁹:

- (1) la sostituzione del verbo *esserci* con *starci* (*meno male che c'era il dottor Pasquano* > *ci stava* p. 30; *c'era sempre* > *ci sta sempri* p. 15);
- (2) la sostituzione del passato prossimo con il passato remoto (*Che è successo?* > *che fu?* p. 57; *ha scatenato* > *scatinò* p. 57; *sono andato a mangiare* > *annai a mangiare* p. 157);
- (3) la frequentissima aggiunta di *che* ad altre congiunzioni (*appena raprì* > *appena che raprì*; *quanno la signorina Tina* > *quanno che la signorina Tina*; *proprio mentre una machina* > *proprio mentre che una machina*; *mentre quella armiggiava* > *mentre che quella armiggiava*; *mentre stava sconzanno* > *mentre che stava sconzanno*); anche *mentre si vedevano* > *mentre che si vidivano*; *appena capiva* > *appena che accapiva* (p. 44), *ma siccome il commissario* > *ma siccome che il commissario* (p. 89);
- (4) l'inserimento di accusativi preposizionali (*e tu perché chiami me?* > *e tu pirchì acchiami a mia?* p. 5);
- (5) l'impiego pleonastico di preposizioni (*E io sono andato a mangiare come tutti i cristiani!* > *E io annai a mangiare come a tutti i cristiani!* p. 157);
- (6) le frasi marcate (*Ancora una volta s'incaricò della risposta Liotta* > *Ancora 'na vota fu Liotta a farisi carrico della risposta* p. 17; *per esempio, il finale della Pazienza del ragno, non è completamento tuo?* > *per esempio, non sei stato tu a scegliere il finale de La pazienza del ragno?* p. 121);
- (7) le ridondanze pronominali (*mi disse* > *mi dissi a mia* p. 5).

¹⁸ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 53. Cfr. a tal proposito anche M. CASTIGLIONE, "Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani", «In Verbis», 4 (2014), pp. 59-72.

¹⁹ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 54.

Passando al lessico, possiamo notare poche variazioni. Ma tutte incasellabili nel *fil rouge* della complessiva leggibilità e fruibilità del romanzo. In un paio di passi abbiamo l’inserzione di due sicilianismi, uno semantico e l’altro lessicale, ben diffusi nei romanzi e ben noti ai lettori (secondo una tecnica camilleriana conosciuta e studiata²⁰): *macari* (*ma quel jorno non era cosa > ma macari quel jorno non era cosa; e si era inoltre sbacantata > e si era macari sbacantata*) e *scantò* (*venne pigliato dal panico > si scantò*); stesso discorso per *arricampativi* (p. 40) che sostituisce *potete tornarvene*.

In tanti casi la variante dialettale o locale è perfettamente intuibile dal contesto in cui è utilizzata²¹: *la voci sua di lei > la voci so di lei; subito fici una vociata di dolore > fici un lamintio di dolore; venite con mia > venite cu mia; un novissimo letto matrimoniale probabilmente rinforzato in acciaio [...] > un novissimo letto matrimoniale probabilmente rinforzato in azzaro*; soprattutto in passi in cui esse fanno grumo, come nell’iperbolica descrizione²² di Tina Macca – un caso, questo, di ‘ipercaratterizzazione’ del personaggio, tipico di Camilleri²³ –: *Indossava un vistito viola attillatissimo che per non esplodere doveva aviri le cuciture rinforzate col materiale adoperato per le vele da regata > indossava un vistito viola azziccatissimo che per non sploderi doveva aviri le cusute rinforzate col matriali adoperato per le vele da regata*.

Fermi restando i riscontri variantistici qui indicati, abbiamo spogliato gli *incipit* e gli *explicit* di ognuno dei venti capitoli che compongono il romanzo (grosso modo le prime e le ultime venti righe) al fine di verificare in quale modo le varianti interagiscano nella pagina, nel loro insieme (ove necessario ricorrendo ad una lettura interlineare).

In alcuni casi, non si registrano cambiamenti, se non di poco conto, come l’eliminazione di una parola ripetuta a stretta distanza (*Dottore, glielo dissi che il dottor Toti > Glielo dissi che il dottor Toti* p. 57), la variazione *il giorno appresso > ieri stesso* (*Molte carte però non sono più qui. Se l’è portate a Palermo un ispettore venuto dalla Direzione Generale il giorno appresso il delitto > Molte carte però non sono più qui. Se l’è portate a Palermo un ispettore venuto ieri stesso dalla Direzione Generale* p. 111), o qualche minimo cambiamento nella disposizione delle parole nel periodo (*Riattaccò e taliò in silenzio i tri che lo taliarono a loro volta in silenzio > Riattaccò e taliò ’n silenzio i tri che a loro vota lo taliaro ’n silenzio* p. 30). In particolare gli *incipit* in cui la lingua predominante è l’italiano (così come nei dialoghi: con Livia, pp. 75-75 e con il questore, pp. 38-39) non subiscono alcun rimaneggiamento: ci riferiamo ai capitoli 8 (in cui è presente un dialogo tra Salvo e Livia), 18 (vi è solo una diversa scansione dei capoversi) e 19; il discorso vale anche per gli *explicit* dei capitoli 9, 15 e 20.

Prendiamo l’*incipit* del primo capitolo (p. 3)²⁴:

²⁰ Cfr. R. SOTTILE, “La lingua ‘inventata’ di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale”, «Dialoghi mediterranei», 40 (2019), <<http://www.istitutoeuroarabo.it>>.

²¹ Cfr. L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit., p. 63.

²² Per l’impiego dell’iperbole come ingrediente del comico nella scrittura camilleriana, cfr. L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit., p. 41 (esempi di questa figura retorica nel romanzo *La rivoluzione della luna* sono in L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014, pp. 191-194). A nostro parere l’iperbole è una delle cifre stilistiche camilleriane. Solo nella pagina in cui è descritta Tina Macca (p. 114): *La torre di Pisa* – ad indicare l’acconciatura della donna –; *mezza quintalata di funnotinta; le cusute rinforzate col matriali adoperato per le vele da regata; si era macari sbacantata un decalitro di profumo*.

²³ Cfr. L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit., p. 41.

²⁴ Sia in questo passo che nei successivi è riportata in interlinea la versione del 2005.

telefono
 Il telefono sonò che era appena appena arrinisciuto a pigliari sonno, o almeno accusi gli
 parse a vacante
 parsi, doppo ore e ore passate ad arramazzarisi ammatula dintra al letto. Le aviva
 tentare
 spirimintate tutte, dalla conta delle pecore alla conta senza pecore, dal tintari
 arricordarsi
 d'arricordarsi come faciva il primo canto dell'*Iliade* a quello che Cicerone aviva scrivuto
 della *Catilinaria*
 al comincio delle *Catilinari*. Nenti, non c'era stato verso. Doppo il *Quousque tandem*,
 una
Catilina, nebbia fitta. Era 'na botta d'insonnia senza rimedio, pirchè non scascionata da
 un eccesso di mangiatina o da un assuglio di mali pinseri. Addrumò le luci, taliò il ralogio:
 lo chiamavano
 non erano ancora le cinco del matino. Di certo l'acchiamavano dal commissariato, doviva
 qualichi cosa andare
 essiri capitata qualichicosa di grosso. Si susì senza nisciuna pressa per annare ad
 una telefonica comodino
 arrispunniri. Aviva 'na presa telefonica macari allato al comodino ma da tempo non
 una
 l'adoperava pirchè si era fatto persuaso che quella piccola caminata da 'na cammara
 altra livarisi le
 all'otra, in caso di chiamata notturna, gli dava la possibilità di libbirarisi dalle filinie del
 restargli attaccate
 sonno che si ostinavano a ristarigli 'mpicccate nel ciriveddro. Pronto?

Possiamo notare una ventina di interventi su fenomeni già indicati nello spoglio delle pagine precedenti (passaggio $e > i$ in finale di parola e in protonia, inserzione di *-i* in *arricordarsi*, caduta della vocale iniziale nell'articolo indeterminativo femminile, aggiunta di prefissi a parole italiane, assimilazione $nd > nn$, geminazioni intervocaliche, e poco altro).

Qualche altra osservazione. Per la grafia, si noti la resa univerbata di *qualichicosa* che concorre, come in altri romanzi, con *qualichi cosa*; nel lessico, la sostituzione della locuzione *a vacante (dintra al letto)* "inutilmente" con l'avverbio siciliano *ammattula*, ricostruibile dal contesto. Da *CamillerINDEX* possiamo rintracciare sia la variante *ammàtola* (s.v., un'attestazione ne *La stagione della caccia*), sia il suo uso in un'opera di Sciascia, ma ricorre in altre avventure di Montalbano (*La vampa d'agosto*, *L'età del dubbio*, *La pista di sabbia*)²⁵. Si veda anche la modifica della locuzione *livarisi le filinie* con *libbirarisi dalle filinie* e la sostituzione dell'aggettivo italiano *attaccate* con *'mpicccate*.

Osservazioni simili si possono svolgere per altri punti del romanzo: con pochissimi ingredienti Camilleri trasforma un periodo perfettamente in italiano in uno in dialetto credibile e allo stesso tempo perfettamente comprensibile. I passi che potremmo citare sono davvero tanti. Solo qualche esempio:

le volevo macari fare sapere che qua è successa una scenata veramente terribile > le volevo macari fare sapiri che ccà capitò 'na scinata tragica (p. 30; qui con soli sei interventi); *quella povera disgraziata si è precipitata qua > la povirazza si è appricipitata ccà* (p. 30; tre interventi).

²⁵ Cfr. s.v. *santo che non suda* la citazione tratta dal racconto di Sciascia *Il Quarantotto* del 1958 (consultato nell'edizione Adelphi [Milano, 2012], p. 144): «Ammattula ti spicci e fai cannola / ca lu santu è di marmaru e nun suda».

In altri casi gli interventi sono più radicali. Si veda nel passo che segue come la battuta di Fazio (p. 57) viene completamente stravolta:

Dottore, ha fatto venire quattro macchine da Montelusa e ha scatenato una caccia all'uomo > Dottore, allura scatinò un burdello di machine che annavano e tornavano campagna campagna alla cerca di 'sti tri.

In particolare la locuzione *caccia all'uomo*, di carattere tecnico, viene sostituita da una lunga sequenza 'espressionistica' che riesce a rendere quasi cinematograficamente quanto accaduto, anche con il ricorso ad un espediente frequente nella scrittura camilleriana, la «reduplicazione dei nominali con verbi di movimento»²⁶ (*campagna campagna*). Degno di nota anche il passo successivo (p.15), in cui il perfetto italiano del Commissario (*Lo vedi che c'era sempre una sorella da maritare?*) viene trasformato in un credibile vigatese con soli cinque colpi da maestro (*Lo viti che vota e rivota ci sta sempri 'na soro schetta da maritare?*), semplicemente ricorrendo ad un modo di dire che ha un suo corrispondente in italiano (*vota e rivota* "gira e volta"), la sostituzione di *essere* con *stare*, l'elisione dell'articolo determinativo, il solito cambio di desinenza, e l'inserzione di un dialettalismo schietto di facile comprensione, *soro*, che fa sintagma con l'aggettivo *schetta*, molto frequente nella prosa camilleriana²⁷.

Nel brano che segue invece la progressiva immersione nel siciliano è affidata di fatto al solo cambiamento decisivo di una sola battuta di Fazio, quella finale, che da sola basta a segnare il passaggio:

“Dottore, glielo dico o no al dottor Toti che l'ultima chiamata di Riccardo Lopresti è stata
dovrebbe
per la signora Liotta?” “Il questore m'ha detto che Toti è omo valente. Quindi dovrebbe
arrivarci da solo spera “Allora non gli dico nenti”
arrivarci da sulo. Ad ogni modo, fai come ti spercia il cori”. “Allura mi nni resto muto”
addecise
addicidi Fazio (p. 43).

Dall'incipit del secondo capitolo (p. 17) possiamo notare qualche ritocco che va nella direzione dell'oralità con l'inserimento di una frase scissa (*Ancora una volta s'incaricò della risposta Liotta, il portavoce > Ancora 'na vota fu Liotta a farisi carrico della risposta*).

Numerosi gli interventi all'incipit del capitolo sette. Qui, a parte l'inserzione di alcune frasi, i consueti fenomeni morfologici (*questore > questori, fece > fici*, ecc.), la preferenza per due varianti italiane al posto di quelle dialettali (*mangiari > mangiare, bicchiera > bicchieri*), Camilleri fa un uso notevole di «parole civetta»²⁸. Abbiamo infatti la sostituzione delle espressioni basse *che figura di merda* con *malafiura* e *'ncazzato* con *arraggiato*, *smorcari* soppianta il neutro *viniri*, e il meridionalismo adattato *attrasso* (ricostruibile dal contesto²⁹) l'italiano *ritardo*.

²⁶ Cfr. L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit., p. 56.

²⁷ Un nutrito elenco delle parole molto ricorrenti nei romanzi camilleriani è in L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit., pp. 50-51; cfr. anche I. VALENTI, “Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 237-242 (ma qui *schietto* manca).

²⁸ R. SOTTILE, “La lingua 'inventata' di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale”, cit., p. 198.

²⁹ Il sostantivo non è però estraneo ad altre opere di Camilleri, cfr. «Passati tri misi di cura, 'na notte Sisina pirmittì al marito di fari la cosa. E non sulu per una sula vota, dato l'attrasso che Cecè aviva» (A.

questore fece completamente mangiari
 Il colloquio col questori gli fici sbariare completamenti la gana di mangiare [epperciò
 'nveci di annare da Enzo, addicidì di puntare diretto a Marinella. La mangiata persa
 Che figura di merda
 l'avrebbi arrecuperata 'n sirata].[Non arrinisciva a livarisi dalla testa] la malafiura che
 reagire
 aviva fatto. Pigliato dai turchi, non aviva saputo reagiri come avrebbi dovuto. La
 a Marinella bicchiera
 vrigogna! La raggia! Arrivato 'n casa, si vippi dù bicchieri d'acqua uno appresso all'altro
 viniri una deserto
 pirchè il gran nirbùso gli aviva fatto smorcari 'na siti da spirduto nel diserto. Raprì la
 porta-finestra della verandina, respirò a funno l'aria di mari.
 era una jornata dal colore e dal calore di fine settembiro
 La jornata non pariva novimbrina, aviva un colori e un calori di un fini settembriro che si
 attardata apprisintata di ritardo
 era attardato strata strata e che si era apprisintato con dù misi e passa d'atrasso.
 Telefono una sicaretta dal pacchetto
 Staccò la presa del tilefono, s'assistimò sulla verandina, pigliò 'na sicaretta, se l'addrumò.
 a riflettere
 E principiò ad arriflittiri a menti frisca.
 questore ragioni
 Per prima cosa, non c'era dubbio che il questori aviva avuto tutte le raggiuni per essiri
 'ncazzato
 arraggiato con lui (p. 84).

Oltre alle parti iniziali e finali di ogni capitolo, abbiamo riservato un'attenzione particolare e spogliato per intero le sezioni del romanzo in cui compare la 'spalla' comica di Montalbano, l'agente Catarella³⁰, sia in considerazione della rilevanza 'seriale' di queste sezioni³¹, sia del frequente ammiccamento del commissario all'italiano popolare del centralinista³².

A questo proposito possiamo segnalare la citazione da parte del Commissario delle parole di Catarella (*un cinquantino dalla facci comunque, come diciva Catarella*, p. 116; *miracoli dell'informaticcia, come la chiamava Catarella*, p. 125), ma anche di un altro personaggio di estrazione socioculturale bassa: dice infatti di starsi recando da una *chiaromante chiaroviggenti* (p. 113, usando il 'titolo' che Tina Macca aveva usato con lui nel presentarsi) e soprattutto utilizza più volte quello splendido *nzè* "no", elemento distintivo del parlato della *fimmina signura*³³ (*Davanti alla porta spalancata, comparse*

CAMILLERI, *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 50). La voce ben attestata nei repertori siciliani (cfr. *VS* s.v. *attrassu*) è panmeridionale (cfr. *VSES* s.v. *attrassu*).

³⁰ Per alcune caratteristiche della lingua di Catarella, cfr. D. DE FAZIO, "La lingua 'pirsonale' di Agatino Catarella", cit.; aspetti interessanti anche in M. CERRATO, "Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto", in V. SZÓKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, p. 89.

³¹ Cfr. F. SANTULLI, "Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni", in I. BAJINI *et al.* (a cura di), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano, LED, 2017, p. 77. Quasi degli intermezzi comici, come osserva S. JURISIC, "La dimensione teatrale nei racconti di Andrea Camilleri", «Misure critiche», 10.1-2 [2011], p. 171.

³² Il Commissario segue spesso il suo sottoposto in alcune delle sue manie verbali, per esempio nell'impiego della figura etimologica: «"Montalbano sono." "Di pirsona pirsonalmente è dottori?" "Sì, Catarè, io di pirsona sono"» (A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 177; cfr. D. DE FAZIO, "La lingua 'pirsonale' di Agatino Catarella", cit.).

³³ Questo tratto del parlato di Tina Macca, oltre a caratterizzarla in senso diastratico, la rende perfettamente credibile e verosimile (cfr. a tal proposito P. BERTINI MALGARINI, U. VIGNUZZI, "Caratterizzazione

Fazio. “Dottore, permette?” “Nzè” fici il commissario. “Ti chiamo io tra cinque minuti” p. 55; “L’ha visto ’n facci, capitano?” “Nzè, purtroppo m’è venuto da starnutare e ...” p. 115).

Leggendo e confrontando questi passi abbiamo l’impressione che il gradiente di dialettalità sia, rispetto al 2005, molto più marcato. Qualche esempio per corroborare la nostra tesi. Nel brevissimo scambio di battute che segue c’è almeno l’inserzione successiva di due accusativi preposizionali (*a mia, a vossia*), della struttura ridondante col doppio complemento di termine (*mi disse a mia*), due cambiamenti di vocale finale, l’impiego di *acchiamare* per *chiamare* e la sostituzione dei due *me* con *mia*:

perché chiami me
e tu pirchè acchiami a mia?”
disse _____ di chiamarlo
“Pirchè Fazio mi dissi a mia d’acchiamare a vossia”
me
“A mia?” (p.5).

Gli esempi di questa tendenza si potrebbero implementare a dismisura, semplicemente scorrendo le pagine. Solo qualche assaggio: [...] *la fimmina signora, m’arrispose che il tubbo era stato arripurato* > [...] *la fimmina signura, m’arrispunni che il tubbo arripurato era* (p. 47; con chiusura di *o > u*, geminazione di *b*, posizionamento del verbo *essere* in clausola); poche righe dopo alla domanda postagli da Montalbano che gli chiede quale sia il nome della *fimmina signura*, Catarella, con il solito gioco di storpiatura e scambio di nomi propri (il cognome della signora è *Macca*) risponde: *Dottori, provo virgonia a ripitirlo* > *Dottori, m’affruntò assà ad arripitirlo* (pp. 47-48; in cui la locuzione *provare vergonia* viene sostituita con il verbo – molto impiegato da Camilleri – *affruntare*, mentre *ripitirlo* è accentuato con il prefisso); in altri passi gli interventi sono minimi, ma sostanziali (qui l’inserzione del dialettalismo secco *iddro* nella battuta di Montalbano): “*E se soffre d’inappetenzza, pirchè pensa che tutti sono privi di pititto come capita a lui?*” > “*E se soffre d’inappetenzza, pirchè pensa che tutti sono privi di pititto come capita a iddro?*” (p. 139).

Ma vediamo più nel dettaglio un altro passo in cui ci sono numerose variazioni e in cui (a parte i fenomeni già descritti) possiamo notare l’insistenza su alcune delle caratteristiche più note dell’eloquio catarelliano: lo *scangio* verbale³⁴, già presente nella versione del 2005, ma intensificato in quella definitiva, la tendenza all’elatività (tanto che l’avverbio *uggentevolissimamenti* diventa *uggentevolissimevolmenti*) e alla reiterazione (specialmente quando è preda dell’agitazione)³⁵, qui espressa con l’impiego della figura etimologica (*al telefono telefona*):

“*Al telefono c’è uno che dice che lui è un onorevole della giustizzia che dice che si chiama Saccoinmano che dice che s’attrova a Roma al minnisterio che dice che ci voli parlari di pirsona pirsonalmente uggentevolissimamenti! Che dice, dottori, ci lo passo?*” > *Al telefono telefona uno che dice che lui avi un sacco in mano che è onuri della giustizzia che dice che ’sto sacco è a Roma al minnisterio, che dice che ci voli parlari di pirsona pirsonalmente uggentevolissimevolmenti! Che dice, dottori, ci lo passo?*” (p. 237).

diatopica e ‘giallo all’italiana’”, in A. GALKOWSKI, T. ROSZAK [a cura di], *Semiotica generale – semiotica specifica*, Łódź, Università di Łódź, 2018, p. 202).

³⁴ Cfr. M. NOVELLI, “L’isola delle voci”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. XCIX.

³⁵ Cfr. L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit., p. 50 alla nota 39.

Come si vede, con pochi tocchi d'artista Camilleri vira decisamente nella direzione del dialetto, anzi del *vigatese*³⁷ (come viene corretto nell'edizione definitiva: *non dire parolacce e non parlare in dialetto > non dire parolacce e non parlare in vigatese*, p. 101; così Livia rimbrotta Salvo).

Proviamo a tirare le somme. Dai risultati dello spoglio condotto, pur a campione, non si può negare che vi sia da una parte un gruppo di correzioni direi quasi sistematico: ci riferiamo alle desinenze – pur con le minime eccezioni che abbiamo indicato –, all'afesi nell'articolo determinativo femminile, e in generale ad un fitto impiego di sicilianismi fonomorfologici, o di forme ibride siculo-italiane (o di parole «con basi comuni rispetto all'italiano» e «italiane dialettizzate» secondo la distinzione di Roberto Sottile³⁸). E sicuramente il 'peso' maggiore della 'dialettizzazione' grava proprio questa serie di interventi.

Da un altro punto di vista è senza soluzione di continuità anche la coazione a ripetere degli autoctonismi che vanno a sostituire parole, locuzioni ed espressione più 'neutre' sia della lingua sia del dialetto (*affrontare, amminchiato, arraggiato, babbiare, macari, smorcarì*, ecc.).

L'altra impressione è che la 'dialettizzazione' non sia omogenea in tutto il romanzo. Penso soprattutto ai passi in cui il codice predominante è l'italiano: come evidenziato nel corso dell'analisi, in alcuni punti le variazioni sono minime (o non ci sono per nulla), in altri (si pensi al dialogo tra l'Autore e Montalbano del nono capitolo) sono considerevoli.

Non solo. Possiamo riscontrare anche diverse modalità di avvicinamento al dialetto. In alcune pagine gli interventi dell'autore sono numerosi, fanno grumo (in un scambio di pochissime parole nel primo capitolo fra Catarella e Montalbano vi sono ben sei interventi 'forti', tra cui l'inserimento di due accusativi preposizionali e almeno altrettanti dialettismi). In altre a cambiare è un dettaglio minimo: (si pensi alla battuta di Fazio nel capitolo tre: *Allora non gli dico nenti > Allora mi nni resto muto*).

In generale si ha l'impressione di una sorta di 'intermittenza' (per citare un altro lavoro del Maestro, questa volta un romanzo 'borghese')³⁹ nel suo operato. Cosa che non sorprende nella sua scrittura. Se c'è una categoria che non si può applicare ai suoi romanzi è proprio quella della omogeneità: Camilleri mostra un «grado molto elevato di varietà stilistica»⁴⁰ e ciò vale in generale, ma anche per i romanzi del ciclo di Montalbano, anche per quelli tra loro non lontani nel tempo.

Se, come è stato autorevolmente affermato, nella scrittura camilleriana «sembrano non esserci confini prestabiliti tra l'italiano e il dialetto, codici caratterizzati da un interscambio simmetrico»⁴¹ in cui tutti i livelli linguistici (nessuno escluso) sono oggetto di ibridazione, non stupisce questa discontinuità, anche nella polimorfia, come osserva acutamente Matt⁴². Camilleri non ha nessuna remora nell'eliminare *bicchiera, mangiari, taliari* in favore di varianti della lingua o più vicine alla lingua. Non è schiavo della sua stessa prassi correttoria. Non è questo lo scopo principale dei suoi interventi, come ha affermato in numerosi scritti ed interviste. Ci piace citare questo passo:

³⁷ Camilleri apprezzava molto questa denominazione (cfr. A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, p. 77), e ci piace pensare che con questa correzione la abbia definitivamente 'consacrata'.

³⁸ Cfr. R. SOTTILE, "La lingua 'inventata' di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale", cit.

³⁹ Ci riferiamo a A. CAMILLERI, *L'intermittenza*, Milano, Mondadori, 2010.

⁴⁰ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 86.

⁴¹ Cfr. M. CASTIGLIONE, "Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani", cit., p. 66.

⁴² L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 54.

Il mio modo di raccontare obbedisce il mio ritmo personale, cioè obbedisce a certe leggi, a certe pause, a certe accelerazioni e *ralenti* che io sento dentro di me. Quando devo esprimere una situazione o un'idea in un dialogo di un romanzo che sto scrivendo a me più di tutto interessa questo, poi c'è il modo in cui lo metto sulla carta. Se, nel contesto generale, quella pagina ha un certo ritmo che mi serve per fare da controcanto al ritmo precedente o a quello che ho in mente di scrivere subito dopo, vuol dire che quella pagina io devo pensarla con un certo ritmo, che non è solo il ritmo della pagina in sé, ma è collegato al tutto come se fosse una sinfonia. È collegato a quello che c'è immediatamente prima e immediatamente dopo⁴³.

Con questa splendida metafora tolta dall'ambito musicale il grande Maestro ci dà conto, come riferisce con un'altra pregnante espressione figurata Luigi Matt, della sua unica, incredibile «fusione alchemica»⁴⁴.

⁴³ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 94.

⁴⁴ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 60 alla nota 65.

Bibliografia

- ARCANGELI, MASSIMO, “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 203-232.
- BERTINI MALGARINI, PATRIZIA, VIGNUZZI, UGO, “Caratterizzazione diatopica e ‘giallo all’italiana””, in A. GALKOWSKI, T. ROSZAK (a cura di), *Semiotica generale – semiotica specifica*, Łódź, Università di Łódź, 2018, pp. 195-213.
- CamillerINDEX* (camillerindex.it) [ultimo accesso 12 maggio 2021].
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Mondadori, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *La vampa d’agosto*, Palermo, Sellerio, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’età del dubbio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’intermittenza*, Milano, Mondadori, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *La regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, Palermo, Sellerio, 2020.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- CASTIGLIONE, MARINA, “Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani”, *«InVerbis»*, 4.1 (2014), pp. 59-72.
- CERRATO, MARIANTONIA, “Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto”, in V. SZÓKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 86-96.
- DE FAZIO, DEBORA, “La lingua ‘pirsonale’ di Agatino Catarella”, in AA.VV., *Montalbano sotto inchiesta: le parole scritte, le parole in TV*, <<http://www.treccani.it>>, 2019.
- DE FAZIO, DEBORA, “Il ritorno di Camilleri: Riccardino, più dialetto, più diletto”, <<https://www.treccani.it>>, 2020.
- DE MAURO, TULLIO, “L’«accipe» e il colibrì: linguaggio e ethos”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 19-31.
- JURISIC, SRECKO, “La dimensione teatrale nei racconti di Andrea Camilleri”, *«Misure critiche»*, n.s., 10.1-2 (2011), pp. 169-187.
- LO PIPARO, FRANCO, “La lunga durata della lingua di Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 32-41.
- MARCI, GIUSEPPE, *CamillerINDEX*, “Il caso di ‘mangiari/mangiare’ in *La mossa del cavallo* e *Riccardino*”, <<https://www.camillerindex.it>>, 2020.
- MARCI, GIUSEPPE, *CamillerINDEX*, “mangiari”, <<https://www.camillerindex.it>>, 2020.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93.

- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Le due redazioni del romanzo”, in A. CAMILLERI, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, Palermo, Sellerio, 2020, pp. 275-282.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Voce”, in P. DI PAOLO (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling&Kupfer, 2019, pp. 133-139.
- NOVELLI, MAURO, “L’isola delle voci”, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, pp. LXI-CII.
- SANTULLI, FRANCESCA, “Camilleri tra gastronomia e linguistica. Parallelismi e intersezioni”, in I. BAJINI *et al.* (a cura di), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano, LED, 2017, pp. 78-81.
- SOTTILE, ROBERTO, “A caccia di ‘autoctonismi’ nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come ‘accianza’ di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate”, in *La linguistica in campo. Studi per Mari D’Agostino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 195-212.
- SOTTILE, ROBERTO, “La lingua ‘inventata’ di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale”, «Dialoghi mediterranei», 40 (2019), <<http://www.istitutoeuroarabo.it>>.
- VALENTI, IRIDE, “Aspetti dell’inventività linguistica: Stefano D’Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 221-244.
- VS* = *Vocabolario siciliano* fondato da G. PICCITTO, poi diretto da G. TROPEA e S. C. TROVATO, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Opera del vocabolario siciliano, Catania-Palermo, 1977-2002.
- VSES* = A. VARVARO, *Vocabolario Storico-etimologico del Siciliano*, Edizioni di Linguistica e di Filologia, Centro di studi Filologici e Linguistici siciliani, Strasbourg, 2014.

Lettura stilistica della *Stagione della caccia*

LUIGI MATT

1. Un romanzo comico e tragico

La critica stilistica vive di un continuo movimento tra lo sguardo d'insieme e l'analisi dei dettagli. È evidente che si possono ottenere letture complessive attendibili solo partendo da una molteplicità di dati concreti da analizzare, confrontare e sistematizzare; ma l'esatto valore da attribuire a quei dati non si può determinare prescindendo da un'interpretazione globale. È insomma necessario improntare gli studi stilistici alla circolarità tra generale e particolare; ad esempio, se si vuole rendere conto in modo efficace della scrittura di un autore bisogna procedere dai singoli testi all'intera opera e viceversa, in un percorso continuo che ad ogni passaggio può portare nuove acquisizioni.

Dopo aver cercato di tratteggiare un profilo ad ampio raggio della scrittura di Andrea Camilleri¹, ho scelto in questa occasione di dedicarmi alla lettura stilistica di una singola opera: *La stagione della caccia*². Si tratta del romanzo che apre il periodo di straordinaria prolificità di un autore che, non lontano dai settant'anni, aveva fino ad allora pubblicato solo tre testi narrativi, e che da lì in poi scriverà più di cento libri. Sviluppando le modalità rappresentative sperimentate nel precedente *Il filo di fumo*, che ora appaiono svolte con maggiore consapevolezza e sapienza stilistica, Camilleri nella *Stagione* adotta un modello di romanzo storico corale, in cui la vicenda centrale viene innestata in un organismo fatto di molteplici scene secondarie, offrendo così una visione ampia di quel mondo caratterizzato dalla varietà di tipi umani, ambienti, situazioni – la Vigata di fine Ottocento – che tornerà non come sfondo ma come protagonista di parecchi notevoli romanzi.

Forse più che in qualsiasi altro suo romanzo, l'autore dà vita nella *Stagione* ad un perfetto bilanciamento tra comico e tragico. Per il primo aspetto ci si può limitare a notare la rappresentazione – già presente nel *Filo*, e poi attuata, spesso con maggiore intensità, in quasi tutte le opere successive – di quel *teatro del mondo* che in Sicilia assume caratteri peculiari, come mostra *ad libitum* la storia della letteratura isolana. Personaggi bizzarri, dominati da idee fisse potentissime proprio perché insensate; messe in scena delle più alte virtù ad uso degli sguardi della società, dietro alle quali si nascondono vizi privati, ma che in realtà sono di dominio pubblico³; ignoranza pervicace e astuzia diabolica non di rado coniugate nello stesso uomo; onnipresente tensione sessuale che trova un'infinità di

¹ Cfr. L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93. Rimando a quel saggio per tutte le questioni generali (di natura formale) sulla scrittura di Camilleri che man mano mi capiterà di richiamare, e anche per la bibliografia pregressa; si sono aggiunti nel frattempo altri contributi di carattere linguistico: M. PANETTA, "Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri", «Diacritica», VI.34 (2020), pp. 93-110; D. DE FAZIO, "Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto, più diletto", <<https://www.treccani.it>>, 17 settembre 2020.

² Citerò dalla seguente edizione: A. CAMILLERI, *La stagione dalla caccia*, Palermo, Sellerio, 1994 (la prima nella collana «La memoria»; il romanzo è uscito nel 1992, presso lo stesso editore, nella collana «Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura»).

³ Un esempio particolarmente felice di questo fenomeno si trova in un brano che nel seguito del saggio sarà oggetto di analisi stilistica.

modi diversi di esprimersi: questi, tra gli altri, gli ingredienti tipici del comico camilleriano.

La vena tragica, una componente che può risultare spesso meno visibile (e per questo, probabilmente, attende ancora di essere messa in rilievo adeguatamente dalla critica), ma che non manca mai nei romanzi di Camilleri, trova in quest'occasione la via per dilagare, dando vita al finale più amaro che si possa immaginare. La serie di delitti che colpisce Vigata – apparentemente inspiegabili non solo dal punto di vista del movente, ma anche per quanto riguarda la stessa realizzazione – appare da subito frutto della mente di un genio del male. Quando il lettore apprende che l'autore è il protagonista Fofò La Matina, fino ad allora il personaggio di gran lunga più positivo in scena, è portato a vedere frustrate tutte le sue aspettative, ma non per la scoperta del lato oscuro dell'uomo, quanto per la scarsa qualità della sua malvagità. Non è la catena di uccisioni in sé il problema; a muovere Fofò a compierla, infatti, sono due delle passioni letterariamente più produttive: la sete di vendetta e il desiderio amoroso. È difficile non guardare con simpatia alla storia di «un caruso di manco dieci anni, figlio di un viddano [...] che anche se riesce a coltivare erbe e verdure capaci di sanare ogni male sempre viddano resta», il quale vive un'agnizione d'amore paragonabile a quella della *Vita nuova*, ma viene allontanato dalla sua Beatrice, dal padre di lei, con «un càvucio nel culo» (p. 146). Nel momento in cui si scopre che per coronare l'amore che i due bambini si erano tacitamente giurati Fofò ha ucciso i rappresentanti di un mondo ingiusto che lo ritiene inferiore per motivi di sangue⁴, un mondo dominato dal degrado morale e dall'insipienza, si ha la sensazione di essere arrivati al compimento di una vicenda nobilmente funesta. Ma a quel punto il romanzo implode: Fofò confessa non per un sussulto di coscienza, ma molto banalmente per stanchezza: «ho capito, oggi, che mi sono stufato. Per tanti anni mi sono incaponito a volere una cosa e quando finalmente l'ho avuta mi sono addunato che non ne valeva la pena» (p. 147). Queste parole suonano come una sconfessione non solo dell'operato del personaggio, ma di un intero immaginario letterario. La dignità tragica che tanti malvagi dei romanzi possono comunque vantare si dilegua definitivamente nella massima più squallidamente triviale che possa essere formulata: «La femmina è lo scarso rimpiazzo di una buona minata»⁵ (p. 148).

⁴ Il padre dell'amata, che sarà una delle vittime dell'inventiva omicida di Fofò, rifiuta con sdegno la proposta fattagli dal *parrino* di concedere la mano della figlia ad una «persona che stima assai», ma di cui non può ignorare il peccato originale: «non è manco di rango civile, suo padre travagliava la terra per conto del mio. E lei vuole che io dia mia figlia al figlio di un piede incretato?» (p. 84). Perfetta, per rappresentare un modo di vedere il mondo, l'espressione *piede incretato* “zotico, villano” (italianizzazione del siciliano *pedi o peri ncretati*; cfr. G. PICCITTO, G. TROPEA, S. C. TROVATO, *Vocabolario siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002, s.v. *ncretatu*): l'appellativo sprezzante è attribuito dal nobile ignorante e di costumi corrotti al farmacista colto e capace di comprendere a fondo le persone, sulla base del pregiudizio che a definire un uomo conti solo la schiatta. In una pagina precedente del romanzo, lo stesso disprezzo è manifestato dal nobile per il prete, in un passo in cui è attivo il discorso indiretto libero: «a don Filippo di rivolgere un saluto a un parrino figlio di piedi incretati non gli passava manco nell'anticamera del cervello» (p. 55).

⁵ Sulla sentenza pronunciata da Fofò si tornerà in seguito. Si è parlato per il comportamento finale del protagonista di «un conato di noia brancatiana» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 64). Può essere letto come un punto di contatto con Brancati l'attributo *ingravidabalconi* col quale viene designato il protagonista. Nella *Ballata per Fofò La Matina*, un avantesto della *Stagione della caccia*, il termine viene espressamente ricondotto a Verga, che l'aveva usato in una conversazione con De Roberto (cfr. A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1664). Opportunamente nella sua dotta rassegna dei precedenti del termine Nigro ricorda anche l'*ingravidafinestroni* del *Bell'Antonio* (cfr. S. S. NIGRO, “Le «croniche» di uno scrittore maltese”, *ivi*, p. XXV): non c'è dubbio che molti personaggi di Brancati siano compiute incarnazioni del tipo umano designato dalla bizzarra etichetta verghiana (o da sue varianti): uno di quei siciliani che, come si legge nella *Ballata*, «per quante concrete imprese possano

Camilleri è spesso stato accusato di blandire il lettore, di offrirgli un intrattenimento pacificante: difficile che qualcuno possa proporre tale addebito, inconsistente in generale, per un romanzo come *La stagione della caccia*, il cui finale lascia un senso di amarezza invincibile, mostrando in modo impietoso quanto possa essere «atroce l'afa della vita»⁶.

2. La sicilianità linguistica

Passando agli aspetti formali del romanzo, che affronterò anche sulla base dell'analisi minuta di alcuni brani, è inevitabile focalizzare l'attenzione sulle principali differenze che la *Stagione* mostra rispetto ai testi del Camilleri più tipico. Bisogna subito precisare però che questa formulazione non è del tutto corretta: parlare di una scrittura camilleriana 'tipica' è lecito solo in parte, data la varietà di esiti che si può riscontrare anche in romanzi appartenenti allo stesso periodo e alla stessa tipologia narrativa. Tuttavia è possibile individuare, schematizzando molto, due fasi; il libro che si può indicare come punto di svolta – verrebbe da dire *giro di boa* – è *Il re di Girgenti*, uscito nel 2001. Da lì in poi la scrittura di Camilleri ha estremizzato molto due aspetti: la presenza pervasiva di elementi dialettali, e la tendenza a improntare la prosa sulle movenze del parlato, non solo nei dialoghi ma anche nel narrato.

Per quanto riguarda l'uso dei dialettismi, per coglierne la reale portata è indispensabile cercare di mettersi nell'ottica di un lettore del 1992, diversissima, da questo particolare punto di vista, da quella di un lettore di oggi. All'inizio degli anni Novanta i dialetti erano appena stati riammessi sulla scena della prosa letteraria, dopo un trentennio di ostracismo che aveva conosciuto solo poche e marginali eccezioni. Quasi trent'anni dopo l'impiego anche massiccio delle risorse linguistiche regionali è diventato piuttosto comune⁷. Il ruolo più importante per il processo di normalizzazione della dialettalità è stato svolto proprio dai romanzi di Camilleri, soprattutto quelli del ciclo di Montalbano, che anche grazie alle trasposizioni televisive hanno conosciuto un successo senza uguali. È quindi evidente che se a riprenderle in mano oggi le pagine della *Stagione* possono apparire tutto sommato poco dense di dialettismi (in particolare a chi ha seguito gli sviluppi della scrittura camilleriana), ai lettori della prima ora avranno fatto tutt'altro effetto.

Obiettivamente, è impossibile negare che il dialetto sia un ingrediente fondamentale della rappresentazione messa in atto nel romanzo. Prendiamo a titolo di esempio un breve brano:

Dopo le spiegazioni si senti calare sonno: salutò Pirrotta che sarebbe partito all'alba e che avrebbe dormito nella stalla per non portare incommodo alle due femmine, e si ritirò nella sua camera. Stette una picca assittato davanti alla finestra a farsi una pipata e poi, con le palpebre che gli facevano pampinella, si coricò. Come un colpo di magari, appena in posizione orizzontale, il sonno gli passò. Per ore si votò e si svotò con le lenzuola intorcinate attorno al corpo bagnato di sudore, poi si fece persuaso che l'unica era mettersi daccapo alla

vantare, stringi stringi amano più la corsa senza briglie della fantasia che il percorso obbligatorio e conosciuto dentro il solito recinto».

⁶ La calzante definizione, mutuata da un passo della novella *La carriola* di Pirandello, si deve a S.S. NIGRO, "Le «croniche» di uno scrittore maltese", cit., p. XXIX.

⁷ Mi limito ad indicare pochi studi panoramici sui dialetti come componenti stilistiche della narrativa di fine Novecento (e oltre): L. MATT, "Narrativa", in A. AFRIBO, E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 147-158; N. DE BLASI, "Dialetto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento", in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 15-53; L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Ariccia, Aracne, 2014, pp. 180-194; R. ALA-RISKU, *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa contemporanea*, Helsinki, Helsingin yliopisto, 2016.

finestra a taliare la stella del mattino. Senti Pirrotta che nella stalla sellava la mula e partiva. Aspettò che la luce dell'alba gli facesse travedere la linea del mare e si rioricò, gli occhi sgriddrati, le mani incrociate darrè la nuca. Così lo trovò Trisina che gli si stinnicchiò allato e cominciò a baciare fra i peli dell'ascella (p. 62).

In poche righe si trovano raccolte più di dieci forme o locuzioni siciliane: *incommodo*, *una picca* “un po”, *assittato* “seduto”, *a pampinella* “(occhi) semichiusi”, *magaria* “incantesimo”, *si votò e si svotò* “si voltò e rivoltò”, *intorciniate* “attorcigliate”, *si fece persuaso* “si convinse”, *taliare* “guardare”, *sgriddrati* “spalancati”, *darrè* “dietro”, *si stinnicchiò* “si stese”. Come si vede, si hanno perlopiù sicilianismi lessicali⁸; solo in un paio di casi si tratta di puri dialettismi fonetici, vale a dire forme che differiscono dalle corrispondenti italiane unicamente per la pronuncia (*incommodo*, *votò*, oltre a *Trisina*, che essendo un nome proprio va considerato a parte; in *svotò* c'è anche un diverso prefisso: *s-* in luogo di *ri-*)⁹.

Il siciliano rimane comunque in posizione decisamente minoritaria: dovendo dare una definizione sintetica, si può dire che questo brano è scritto in un italiano che pur se punteggiato di dialettismi non viene snaturato.

Si legga ora un passo dalla *Setta degli angeli*, di analoga lunghezza, e piuttosto affine al precedente dal punto di vista della realtà rappresentata (ad essere messa in scena è ancora la difficoltà a raggiungere la pace familiare, obiettivo prioritario per i maschi adulti dei romanzi di Camilleri):

Unico omo in mezzo a unnicci fimmine che ora s'azzuffavano, ora arridivano, ora chiangivano, ora chiacchiariavano, ora si pigliavano a mali paroli, ora facivano catunio, il marchisi certe volte 'nzallaniva e il nirbùso, di cui pativa macari quanno sinni stava a dormiri, gli acchianava tanto che spisso nisciva fora vistuto come s'attrovava e, per sfogarisì, attaccava turilla col primo che passava. Tutto quello che capitava dintra al palazzo, chi s'attrovava a caminare per via Cammarata, lo viniva 'mmmediamenti a sapiri dalle finestre sempri aperte, stati o 'nverno, da indove le chiacchiari delle unnicci fimmine, che usavano parlari sempri a voci àvuta, niscivano fora, e rimbalzano sulle petre, parivano ritrasire dalle stisse finestre dalle quali erano appena niscute¹⁰.

La schedatura dei dialettismi lessicali dà risultati leggermente inferiori rispetto al brano della *Stagione*: *catunio* “lite”, *'nzallaniva* “rimaneva stordito”, *macari* “anche”, *acchianava* “saliva”, *attaccava turilla* “attaccava briga”, *ritrasire* “uscire di nuovo”. Ma i sicilianismi fonetici dilagano fino a stendere una patina di dialettalità su ogni frase. Inoltre, anche la morfologia viene ora almeno in parte resa aderente al parlato siciliano; si noti ad esempio che le uscite in *-i* degli infiniti (*dormiri*, *sapiri*, *parlari*, oltre a *sfogarisì*, in cui va rilevata la mancata apocope) sono più frequenti delle forme italianizzate in *-e* (*caminare*, *ritrasire*), che invece nella *Stagione* erano molto maggioritarie (anche in verbi schiettamente dialettali: per esempio nel brano citato prima si ha *taliare*).

⁸ Da notare anche *pipata*, che pur essendo voce italiana - il *GDLI* (S. BATTAGLIA [fondato da], *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002) ne riporta numerose attestazioni di autori di ogni provenienza - è particolarmente diffusa nel parlato siciliano (già nel periodo in cui si volge la vicenda, come prova il fatto che i dizionari dialettali sette-ottocenteschi non mancano di registrarla: cfr. per esempio M. PASQUALINO, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino*, Palermo, Reale Stamperia, 1785-1795; V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Tip. del Giornale letterario / Stamp. Oreete, 1838-1844; A. TRAINA, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone, 1868).

⁹ Un fenomeno che si riscontra nelle righe in questione, e che in generale appare proprio delle scelte linguistiche di Camilleri, è la polimorfia: a fronte di un caso in cui si ha l'italianizzante *-ll-* (*pampinella*) se ne ha uno che mostra il tipico esito cacuminale del siciliano (*sgriddrati*). Anche riguardo alla resa grafica di quest'ultimo fonema nel romanzo si registrano oscillazioni (tra *-ddr-* e *-dd-*; in seguito Camilleri privilegerà la prima soluzione).

¹⁰ A. CAMILLERI, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 28.

È evidente che non si può più parlare semplicemente di sicilianismi che si innestano nell'italiano: le forme dialettali sono troppe per non snaturare definitivamente la lingua. Per la scrittura di Camilleri dal *Re di Girgenti* in poi si può parlare di ibrido siculo-italiano.

3. Le voci dei personaggi

Gli elementi dialettali non sono distribuiti uniformemente nelle pagine della *Stagione*; e va detto che non è sempre agevole individuare la *ratio* che sta alla base del loro inserimento. Per quanto riguarda i dialoghi, ci si attenderebbe a prima vista una differente resa a seconda del personaggio che parla di volta in volta, ciò che in realtà si riscontra solo in parte. Certo, come appare naturale, è nelle battute di alcuni personaggi appartenenti agli strati socioculturali più bassi che si ritrova il massimo di dialettalità possibile, come mostrano numerosi esempi: «Pippineddu u muraturi cadì da scala e si fici mali a una gamma» (p. 22); «Vossia m'avi a scusare, cillenza. Ma si avi intento di passare qua l'invernata, io che mi metto a fare il giro della Sicilia firriando come una strùmmula, una tròttula?» (p. 58); «E che fu, eccellenza, magari iddu si fece alloppiato? Ora glielo arrisbiglio io come piace a voscenza» (p. 62); «Io a voscenza l'aio sempre rispettato. E voscenza avi sempre rispettato a mia. Pirchè voli ora accuminzari a offèndiri?» (p. 72); «Voscenza mi deve scusare. Ma è dalle sette albe che travaglio e mi sento stanco e tanticchia imbracciato. Il sciauro della racina è tanto forte che è come se uno si vivissi cinque litri di vino» (p. 75); «C'è u sagristano, cillenza. Ci voli parlari da parte do parrino Macaluso» (p. 82); «Pinnuli ca u farmacista desi a cillenza. Ci facivano beni pi u brusciuri di stomacu» (p. 92); «Quannu Trisina trasi per arrisbigliarlu, u truvò mortu. E manco parìa, ch'era mortu, parìa ca durmiva» (p. 103). Si saranno notati alcuni tratti morfologici molto caratterizzanti, come le uscite in *-i* delle desinenze verbali e l'articolo *u*¹¹.

Quando a parlare sono i rappresentanti dei ceti superiori, si nota una netta prevalenza dell'italiano: i sicilianismi compaiono misuratamente, soprattutto (ma non sarebbe possibile individuare una regola precisa) in battute in cui si avverte un'intensificazione dell'espressività¹². Spesso le varie voci non appaiono linguisticamente caratterizzate: lo si nota ad esempio nelle scene in cui si assommano battute di molti personaggi, come quelle che si svolgono nel circolo dei nobili, uno degli ambienti più tipici dei romanzi storici di Camilleri, definito dallo stesso autore «coro laico»¹³. Si veda ad esempio questo scambio di battute, in cui tra le voci dei due interlocutori non si registrano differenze apprezzabili:

«Tutto bene a casa?» spiò il barone Uccello.

«Sì, perché?» rimandò il marchese che stava perdendo la terza partita mattutina.

«Mah, vuol dire allora che in paese dicevano minchiate».

«Sarebbero?».

«Che a notte funnuta a casa sua prima si sono sentiti due colpi e poi si videro fiammate dietro le persiane».

«Ma la gente di questo paese che fa la notte invece di dormire o di rasparsi le corna sue?».

¹¹ Le prime saranno adottate massicciamente nei romanzi di Camilleri, anche nel narrato, mentre il secondo rimarrà sempre confinato nella mimesi dell'oralità più popolare.

¹² Si tratta com'è noto di un fenomeno tipico del parlato di tanti italiani; i regionalismi tendono ad aumentare nelle situazioni che per loro natura fanno allentare il controllo linguistico: manifestazioni di collera o uscite scherzose, in particolare, sono terreno fertile per parole e locuzioni locali.

¹³ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 65. Proprio il confronto tra le conversazioni al circolo rappresentate in romanzi diversi mostra le nette differenze tra la prima fase della narrativa camilleriana e quella successiva al *Re di Girgenti*: nei testi appartenenti a quest'ultima, il modo di esprimersi dei nobili è caratterizzato da un'intensa dialettalità.

«Mah. Dicono che sono stati due botti di fucile... che so., di pistola».
 «Sono stato io, carissimo. Avevo comprato due furgaroni per spararli alla festa di San Calorio. Ma non l'ho potuto fare perché siamo a lutto. Li ho voluti provare».
 «Di notte?!».
 «Perché, c'è un orario preciso per provare i furgaroni?» (p. 53).

Il caso certamente più complesso e interessante è quello del protagonista. A rigore, ci si aspetterebbe che egli si esprimesse in un italiano quasi del tutto privo di contaminazioni siciliane. Tre fattori portano in astratto in questa direzione: il suo grado di cultura, superiore a quello di tutti gli altri personaggi in scena; i molti anni trascorsi lontano dall'Isola; la distanza ideale - si può anzi immaginare un vero e proprio rifiuto - che lo separa da un mondo in cui da bambino ha vissuto il doppio trauma della marginalità sociale e dell'assassinio del padre, efferato e accompagnato dallo sfregio¹⁴. Invece, in alcune occasioni nelle battute del personaggio entra il dialetto; le modalità non appaiono casuali: è possibile cercare di offrire un'interpretazione delle varie maniere di esprimersi da lui adottate.

Nelle prime scene in cui lo si vede rappresentato, Fofò viene chiamato dal narratore *forasteri*, perché tale egli appare agli occhi dei vigatesi. Può quindi sorprendere il seguente breve dialogo con una donna incontrata per caso:

«Mi scusi, signora, lei lo sa chi è quella persona che sta davanti al Circolo dei nobili?».
 «Ce ne stanno tanti sfacennati da quelle parti».
 «No, mi riferivo a un signore molto anziano che sta assittato sopra una seggia di paglia» (p. 16).

La seconda frase che Fofò pronuncia, coi suoi *assittato* e *seggia*, fornisce una prova certa al lettore che egli non è affatto un *forasteri* (suggerendo quindi, più in generale, l'idea che le persone non sono sempre quello sembrano), e questa è probabilmente la ragione per cui Camilleri lo fa parlare così. Ma c'è anche una diversa spiegazione, rivelatrice di un tratto costitutivo del personaggio: la sua capacità di mettere a proprio agio gli interlocutori, di cui nel romanzo darà continua dimostrazione (arrivando in parecchi casi al risultato di manipolarli per condurli a determinati comportamenti), gli può suggerire di rivolgersi alla donna in un modo che le ispiri meno diffidenza, favorendone la loquacità.

In effetti, nei vari episodi in cui compare, Fofò cambia stile di volta in volta. Quando è in scena nella sua veste professionale di farmacista tende ad usare un italiano totalmente privo di sfumature regionali, come si vede per esempio in questo passo:

Il dottore ha ragione. È un chiaro avvelenamento da funghi. Don Rico deve avere scambiato l'agarico piperino, che è letale e che da quelle parti abbonda, con l'agarico mousseron che invece è mangiabile. Un tragico errore (p. 39).

Completamente diverso è il suo modo di parlare in altri casi, in cui la situazione comunicativa favorisce minore formalità. Lo si nota in particolare in un dialogo col padre dell'amata, che vira presto verso lo scambio di confidenze:

Ficcava con la terra e con le piante [...] Le sto dicendo una cosa che non ho mai detto a nessuno, L'ho visto con questi occhi, una volta che facevo finta di dormire. Praticava un pertuso per terra o nel tronco di un albero e cominciava a ficcare. Concimava con il suo spacchio. Non sempre però lo faceva, solo certe notti che gliel diceva una ciàvula con la quale parlava (p. 68).

¹⁴ «Santo venne trovato sotto un palmo di terra, l'avevano scannato, avevano bruciato il giardino e sopra gli avevano gettato il sale» (p. 24).

Considerando che Fofò nutre rancore per quella che diventerà una delle sue vittime, e che mente fingendo di non ricordare un episodio infantile cruciale nella sua esistenza, probabilmente decisivo ai fini del destino suo e dell'interlocutore (il già citato «càvucio nel culo»), è verosimile leggere il suo uso di elementi dialettali come un modo per conquistare la fiducia e la benevolenza del marchese. Lo stesso episodio raccontato potrebbe essere inventato a tale scopo: la rivelazione di un segreto è ovviamente un modo perfetto per sancire la vicinanza con un'altra persona.

Completamente diversa è l'interpretazione più plausibile per un altro caso in cui il farmacista fa largo uso di dialettismi. Si tratta della confessione dei suoi delitti; eccone la prima parte:

A questa faccenda dei numeri non ci avevo mai fatto caso. Ma prima le voglio contare la storia di un caruso di manco dieci anni, figlio di un viddano, un contadino, mi scusi, che anche se riesce a coltivare erbe e verdure capaci di sanare ogni male sempre viddano resta, e questo caruso, venuto in paese a portare ai signori le cose che gli ha dato suo padre, cammina di strada in strada con la testa arrovesciata indietro, a taliare le picciottedde affacciate ai finestrini. Ma un giorno talia verso un balcone dove c'è una piccilidda di un sei anni che però appartiene alla famiglia più nobile e più ricca del paese. I due si allacciano con gli occhi, lui si paralizza in mezzo alla strada, lei resta immobile a metà d'un gesto che stava facendo d'aggiustarsi la treccina. E nel minuto che viene appresso, i due sono diventati grandi e possono parlarsi con gli occhi come due persone cresciute. Stanno a taliarsi ancora per altri due minuti e dentro un tempo tanto piccolo fanno conoscenza, decidono che sono fatti l'uno per l'altra, si sposano, invecchiano assieme. Fanno un patto. E quando escono da quella taliata, la promessa è diventata solenne. Poi arriva il padre della picciottedda, dà un càvucio nel culo al caruso, gli fa cadere le cose che quello aveva in mano. La vuole sentire una storia d'amore che principia così? (pp. 146-47)

L'uso di forme dialettali è qui incongruo, dato che ad ascoltare c'è il piemontese Emiliano da Saint Vincent, nuovo comandante della guarnigione di Vigata divenuto amico di Fofò. Quest'ultimo se ne rende ben conto: procede infatti a scusarsi per una parola siciliana, prontamente traducendola in italiano («un viddano, un contadino, mi scusi»); ma tale consapevolezza non gli impedisce di continuare sullo stesso registro. La spiegazione è semplice: l'emersione di tratti della lingua materna è dovuta al minore controllo emotivo, ben comprensibile data la situazione. Si tenga conto tra l'altro che la confessione non è programmata, ma scaturisce da un impulso spontaneo: l'argomento dei delitti viene introdotto dall'amico, che ha capito la logica che è alla base della cadenza con le quali le uccisioni sono state compiute, ma senza poter individuare il 'punto zero': è in quel momento che Fofò decide improvvisamente di svelare tutto. Il dialetto sembra essere qui la spia di una regressione all'infanzia: nel rievocare l'incanto del colpo di fulmine infantile, Fofò cerca inconsciamente di ritrovare il linguaggio che gli apparteneva, come se grazie ad esso potesse evitare la perdita dell'innocenza. Quest'ultima è causata non dall'aver dovuto uccidere molte persone per riavere 'Ntontò, la sua Beatrice, ma dall'amarissima constatazione che le cose a lungo sognate sulla base di un ricordo lontano nel tempo facilmente si rivelano, una volta divenute presenti e reali, terribilmente deludenti.

4. La voce narrante

Anche nel narrato la presenza del dialetto non è uniforme; ma non si può darne conto in modo efficace isolando questo solo aspetto: è necessario procedere a una lettura che tenga insieme prospettive diverse, non solo linguistiche ma anche narratologiche. Passerò dunque ad analizzare alcuni brani cercando di mostrare come le diverse soluzioni

linguistico-stilistiche si leghino strettamente ad esigenze di rappresentazione. Ecco l'inizio del romanzo:

Il pacchetto a vapore che faceva navetta postale da Palermo, il «Re d'Italia» – ma dai siciliani testardamente continuato a chiamare «Franceschiello» per un miscuglio di abitudine, luffaria e omaggio al re borbone che aveva istituito il servizio – attraccò, spaccando il minuto, alle due del dopopranzo del capodanno del 1880, nel porto di Vigàta.

Mentre dalle traballanti farlacche prontamente accostate al fianco del postale s'avventavano a terra i passeggeri di stiva in un subisso di vociate saluti pianti ceste di frutta sacchi di patate carusi panieri di pane mazzi di galline e pietre di sale, da una più dignitosa ma peggio traballante biscagliina rigida principiarono a scendere quattro passeggeri di cabina debitamente riveriti dal capitano Cumella, ralogio alla mano a significare che lui e la sua nave, mare d'oglio o mare d'aceto, sempre puntuali s'appresentavano. Erano, i passeggeri, a contarli acchianando da banchina a ponte:

il titolare dell'Officina Postale di Vigàta Colajanni signor Carlo, di ritorno da Trapani dove era andato per assistere, con paterna e inesausta premura, la figlia unica Sarafina che si sgravava per l'ottava volta;

la signora Tumminello Clelia, donna di sostanziosa bellezza, attaccata però da un male scognito che l'obbligava, una volta ogni due mesi, a portarsi a Castellammare per le necessarie cure: ma il vero giovamento, a detta delle malelingue, la signora lo traeva dall'estratto di ràdica che un suo vigoroso cugino di quelle parti era sempre pronto a somministrarle;

il comandante la guarnigione di Vigàta, Amedeo tenente Baldovino (o Baldovino tenente Amedeo?) di Cuneo, le cui militaresche mani sorreggevano i fianchi della signora Clelia nella pericolosa discesa dalla biscagliina.

Dopo i tre, gli altri scalini se ne restavano vacanti perché il quarto passeggero, un giovane forasteri non ancora trentino, abito quatrigliè e coppola inglese, di personale non tanto spicato, di stretto baffo e di asciutta prisenza, stava con un piede sul ponte e l'altro a mezz'aria, e pareva lo facesse apposta, con quel gesto di pedata, a mettere giusta distanza fra sé e gli altri compagni di viaggio.

Come del resto distante si era mantenuto nel corso della navigazione; di scarsa e cortese parola all'occorrenza ma subitamente mutànghero non appena la curiosità altrui manifestava l'intenzione di conoscerne nome cognome e professione.

Per cominciare a scendere la scaletta, il forasteri aspettò che il trio che lo precedeva avesse saldamente toccato terra e si fosse scambiato doverosi inchini e strette di mano e levate di cappello, poi si mosse. Ma senza prescia, bello posato, la testa che girava ora a dritta ora a mancina per taliare le basse case di Vigàta pittate di giallo, bianco, verde e azzurro. Sulla banchina, in un fiat, non c'era più anima creata, i passeggeri e quelli che li aspettavano erano scomparsi, cancellati da un gelido vento di tramontana. Arrivato ai piedi della biscagliina, il forasteri, che aveva in mano solo una valigetta a soffiutto, si voltò a taliare capitano Cumella (pp. 9-10).

La voce narrante pare appartenere ad un siciliano colto, che guarda lo sbarco dei passeggeri del Re d'Italia dal molo. Linguisticamente salta agli occhi il fatto che le forme siciliane, molto numerose, sono inserite in una prosa di stile piuttosto elevato, comunque lontanissima dal parlato. L'uso del lessico dialettale è evidentemente proprio del narratore, com'è perfettamente verosimile, nella Sicilia ottocentesca, anche in una persona che si trova in uno dei gradini più alti della scala sociolinguistica. Infatti esso non va imputato alla mimesi del modo di esprimersi dei personaggi, dato che in un solo caso si può parlare di discorso indiretto libero: si tratta della conclusione del secondo periodo, in cui la proposizione completiva («lui e la sua nave, mare d'oglio o mare d'aceto, sempre puntuali s'appresentavano») senza dubbio non è altro che la resa in terza persona di parole pronunciate d'abitudine dal personaggio che viene descritto («io e la mia nave, mare d'oglio o mare d'aceto, sempre puntuali ci appresentiamo»). Queste le coordinate generali; procederò ora ad un commento dettagliato.

L'ampio periodo iniziale è improntato ad uno stile piuttosto sostenuto: la costruzione, pur diretta, è movimentata dal lungo inciso centrale, che separa il soggetto (espanso) e il

predicato (e quest'ultimo è poi seguito da un altro inciso, più breve). Importante la presenza del termine siciliano *luffaria* "pigriزيا", poiché permette subito di inquadrare il narratore come parte del mondo che descrive; se al posto di esso si trovasse una parola in italiano, sarebbe naturale interpretare l'inciso come un commento sui siciliani pronunciato da una prospettiva esterna. Per quanto riguarda *pacchetto a vapore* "traghetto", si tratta di uno di quegli elementi, tipici del genere del romanzo storico, che permettono di legare linguisticamente la narrazione al tempo rappresentato: infatti è un termine che è stato relativamente comune tra Ottocento e primo Novecento, poi completamente uscito dall'uso¹⁵.

Il tono cambia un po' nel periodo successivo, anch'esso di ampio respiro. L'inquadratura è adesso ravvicinata: del Re d'Italia si mettono a fuoco i particolari: moltissimi e difficilmente distinguibili tra di loro, come ben espresso dal sostantivo *subisso*¹⁶, che introduce un'enumerazione in cui vengono accostati vertiginosamente (anche in conseguenza della mancanza di punteggiatura) elementi appartenenti ad ambiti sensoriali diversi, acustici e visivi. L'architettura rimane sintatticamente complessa: l'accumulo verbale infatti distanzia due sintagmi paralleli per la costruzione («dalle traballanti farlacche [...] da una più dignitosa ma peggio traballante biscaglina rigida»), caratterizzata anche da un tipicissimo modulo letterario: l'anteposizione dell'attributo al sostantivo a cui si riferisce. I due membri sono però molto diversi dal punto di vista lessicale: infatti le scale di cui si parla vengono designate rispettivamente attraverso un sicilianismo e un tecnicismo italiano della marineria¹⁷. Nel prosieguo del periodo popolarità e letterarietà vengono fatte convivere: in particolare ciò si riscontra nel complemento di modo «ralogio alla mano», che è caratterizzato da un sicilianismo ma anche dall'ellissi di *con*, interpretabile come tratto di stile ricercato¹⁸. Chiude, come già detto, una classica realizzazione di discorso indiretto libero.

¹⁵ Cfr. *GDLI*, s.v. *pacchetto*²; si tratta di un anglicismo (da *packet-boat*).

¹⁶ È un termine molto caro a Camilleri, come si può vedere dalle seguenti occorrenze: «E sulla "secca di Marullo", dopo avere scarrociato per oltre un'ora in un subisso di vento e di mare, la nave russa Ivan Tomorov [...] andò a rompersi le corna» (*Un filo di fumo* [1980], Palermo, Sellerio, 1997, p. 100); «Parlò ed ebbe un subisso di applausi» (*Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 43); «s'arritirò nella Catidrali in un subisso d'acclamazioni, battimano, sparatine, urla, pianti, risate, sbinimenti, azzuffatine che non mancano mai» (*Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 405); «Ogni anno la processioni di San Caloriu passava sotto i finestroni della sò casa in un subisso, un tirribilio di vociate, priere, tammurinate, scampanellate, marcette della banda comunale» (*La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 33); «Inchiodò che non aviva fatto manco deci metri di strata, provocanno un subisso di santioni e clacsonate alle sò spalli» (*Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 191). Come si sarà notato, si registra una certa varietà nella semantica dei *subissi* camilleriani, che possono fare riferimento a situazioni diverse, positive (le manifestazioni di gioia nel *Re*), negative (le intemperanze degli automobilisti nel *Campo*) e persino ferali (la violenza del mare nel *Filo*).

¹⁷ Per quanto riguarda il primo, è opportuno citare un passo di un altro romanzo camilleriano, in cui il termine viene chiosato: «quelle pesanti assi di legno che son nomate "farlacche" e che servono legate tre per volta a far da ponte tra la banchina del porto e i bastimenti» (*La scomparsa di Patò*, [2000], Milano, Mondadori, 2001, p. 36); il secondo è così definito in *Treccani. Dizionario della lingua italiana*, Roma-Firenze, Giunti-Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, s.v. *biscaglino*: «In marina, tipo di scala volante, costituita da due cavi verticali paralleli che sostengono una serie di scalini di legno (*tarozzi*), usata per varie esigenze di bordo oltreché come mezzo di fortuna in assenza delle scale dei barcarizzi».

¹⁸ Se ne rintracciano altre occorrenze nel romanzo; per esempio: «un decrepito signore di lunga barba, in stiffelius, un bastone da passeggio fra le mani incrociate sul ventre» (p. 11); «tornò a trovarlo con un pacco sotto al braccio, gli occhi lucenti di contentezza» (p. 34); «pareva una pupa di zucchero, piena come un aglino, il bacino accogliente, i lunghi capelli biondi, i pomelli arrossati, gli occhi chiari e un poco pazzi» (p. 49); «Sul suo letto stava il marchese, una fascia bianca attorno alla fronte» (pp. 92-93). Per la verità si tratta di un fenomeno microsintattico che manca ancora di un chiaro inquadramento. Quello che si può dire è che si affaccia in italiano nel Settecento (verosimilmente per influenza del francese), si diffonde nel secolo successivo e sembra diventare una vera e propria moda nella prosa novecentesca. Un precedente

L'equilibrio tra elementi appartenenti a registri diversi rimane anche nel lungo periodo in cui vengono presentati tre personaggi, due dei quali avranno poi un ruolo nella vicenda. La frase che introduce l'elenco dei passeggeri che sbarcano è connotata da un lato dall'anticipazione del verbo rispetto al soggetto, di tono certamente letterario, dall'altro da un sicilianismo non facile da decifrare per un lettore non isolano: *acchianando* "salendo" (il contesto renderebbe in astratto lecite anche altre interpretazioni: "passando", "spostandosi"; va detto comunque che il senso generale del passo non cambierebbe). Nei tre membri del catalogo la sostenutezza innegabile è controbilanciata da discese verso la popolarità (*si sgravava*), la dialettalità (*scognito* "sconosciuto") o il linguaggio burocratico. Quest'ultimo emerge attraverso due elementi: la sequenza cognome-nome (eventualmente separati dal titolo: «Colajanni signor Carlo», «Amedeo tenente Baldovino»), come all'anagrafe o in un verbale dei carabinieri; e l'uso di *comandante* col mantenimento del valore di participio presente («il comandante la guarnigione», e non «della guarnigione»). Vale la pena infine di segnalare come *ràdica* – termine-chiave del salace doppio senso utile ad introdurre un personaggio, Clelia Tumminello, che nel seguito del romanzo darà altre prove del suo insaziabile appetito sessuale – sia un vocabolo che conosce impieghi poetici illustri, di Pascoli e D'Annunzio¹⁹: gliene deriva una patente di nobiltà che cozza, accentuando la comicità del passo, con la prosaicità dell'immagine evocata.

Molto interessante, soprattutto dal punto di vista narratologico, il periodo, che vede la comparsa in scena del protagonista. Il fatto che quest'ultimo venga qualificato come straniero, quando invece nel seguito del romanzo si apprenderà che è un siciliano che ritorna dopo molti anni, porta inevitabilmente a ritenere che il narratore non sia onnisciente, ma vada individuato come parte di quella comunità di Vigata che verrà a lungo descritta impegnata a cercare di ottenere notizie sul misterioso nuovo arrivato. Ma c'è un fattore che complica tale lettura: l'aumento improvviso della densità di dialettismi, che comprendono gli stessi termini *forasteri* e *trintino* coi quali Fofò viene definito. Tale incremento si presta a due interpretazioni opposte. È possibile che il senso di estraneità che il personaggio trasmette col suo atteggiamento stimoli la voce narrante, per contrasto, a serrare le fila – se è lecito dir così – della dialettalità. Ma non va scartata l'ipotesi che invece il narratore sia onnisciente, anche se finge di non esserlo: in questo caso, conoscendo l'identità del protagonista, lo descrive con parole del suo dialetto d'origine (che a tratti si ritrovano, come s'è visto, nelle battute da lui pronunciate) per dare al lettore un indizio sulla realtà dei fatti. Per quanto riguarda il lessico, si presta ad un discorso generale a *quatrigliè* "a quadretti": si tratta di un francesismo comune (ma soprattutto nella variante *quadrigliè*) in buona parte del sud, e soprattutto a Napoli. È uno dei moltissimi casi di dialettismo non esclusivo del siciliano rintracciabile nella prosa di Camilleri (poche righe dopo si ha un caso analogo con *prescia* "fretta", parola che a tutt'oggi si può ascoltare quotidianamente a Roma), ciò che si deve semplicemente alla frequente diffusione sovraregionale di buona parte del lessico italo-romanzo. Questo fenomeno trae spesso in inganno lettori e critici, che possono avere la sensazione di una commistione di più dialetti che in realtà non è perseguita dall'autore²⁰: il fatto che una

interessante è costituito dalla prosa di Sciascia, in cui è corrente (cfr. L. MATT, "Lingua e procedimenti narrativi nel 'Consiglio d'Egitto'", «Il Giannone», XV-XVII (2019), p. 323). Più in generale, l'inizio della *Stagione* appare improntato ad un tono che ha punti di contatto con quello di tante pagine sciasciane.

¹⁹ Cfr. *GDLI*, s.v.

²⁰ Semmai sembra viva in lui la tendenza a contaminare più varietà di siciliano; e va tenuto in conto il fatto che in molte oscillazioni saranno in gioco non solo differenti parlate locali, ma anche (o soprattutto) diversi livelli sociolinguistici.

parola si usi non solo nell'Isola non la rende evidentemente meno adatta alla resa del mondo siciliano.

Il resto del brano, che può essere sufficiente leggere senza soffermarsi su ogni particolare, conferma la sensazione generale di una prosa che non concede quasi nulla alla riproduzione del parlato, in cui i numerosi sicilianismi si innestano anzi in strutture periodali proprie dello scritto colto. Si potrebbe dire che le scelte di Camilleri appaiono qui perfettamente speculari a quelle del Verga dei *Malavoglia*: notoriamente, la lettura delle pagine del grande romanzo verista evocano continuamente l'oralità spontanea – com'è naturale, data l'opzione per una voce narrante quasi completamente integrata nella realtà culturale e mentale che descrive –, sfruttando a fondo tutte le possibili risorse della sintassi e della fraseologia regionale e popolare, ma facendo scarsissimo ricorso ad elementi lessicali dialettali.

Il lettore che dopo la prima pagina pensi di aver individuato il tono medio del romanzo è però destinato a rimanere spiazzato. In molte pagine la narrazione procede adottando tutt'altro stile; eccone un piccolo saggio:

Nell'ultima matina del mese di frivaro, Mimi rapri la porta della camera del suo padrone per vestirlo, caricarselo sulla seggia e portarlo davanti al circolo. Il letto era sfatto ma il marchese non c'era. Il vecchio, in caso di necessità, due o tre passi da solo era capace di farli: però magari nel camerino del comodo di lui non c'era prisenzia. Pensò che il padrone nella nottata avesse avuto bisogno di qualche cosa e avesse domandato l'aiuto dei familiari e allora si mise ad aprire senza fare rumore le porte delle camere di don Filippo e di sua moglie, della marchesina 'Ntontò e del marchesino Rico. Tutti dormivano alla grossa. Impressionato, si fece una curruta fino alla cucina dove già la serva Pippinella travagliava: ma pure la femmina non sapeva niente. Scantata, Peppinella si mise magari lei a cercare il vecchio marchese. Dal tettomorto alla cantina ai magazzini alla stalla cercarono e ricercarono ma di don Federico manco l'ummira (p. 27).

Salta agli occhi, rispetto al primo brano, la netta semplificazione sintattica: nei periodi, mediamente molto brevi, trovano spazio poche subordinate; l'ordine delle frasi appare perlopiù diretto, e non complicato da incisi (l'unica eccezione è costituita da un sintagma brevissimo e 'leggero', essendo privo di verbo: «in caso di necessità»); i connettivi impiegati sono i più elementari: *e, e allora, ma, però*.

Completamente differente è anche la gestione della dialettalità: le frequenti forme siciliane, nella maggioranza dei casi non sono altro che varianti locali di parole italiane: *matina, frivaro, rapri, caricarselo, seggia, comodo, prisenzia, curruta*²¹, *ummira*. Fanno eccezione solo due sicilianismi semantici, vale a dire parole che rispetto alle corrispondenti italiane presentano un significato diverso: *magari* "anche", *travagliava* "lavorava"²².

Non c'è dubbio insomma che l'avvicinamento della voce narrante al mondo rappresentato sia ben percepibile, anche se l'adesione all'oralità non è completa; rimane almeno un elemento connotato come colto: il doppio congiuntivo nel seguente passaggio: «Pensò che il padrone nella nottata avesse avuto bisogno di qualche cosa e avesse domandato l'aiuto dei familiari». Ci si sarebbe potuto attendere *aveva* (oltre tutto,

²¹ A differenza delle altre forme, la dialettalità in questo caso è anche morfologica: il sostantivo *curruta* deriva infatti da un participio debole (vale a dire con accento sulla desinenza) di *curriri*, mentre l'italiano *corsa* ha origine da un participio forte.

²² Per quanto riguarda il verbo, va detto che il significato di "lavorare" non è inusitato nell'italiano letterario, ma è certo meno corrente di quello di "soffrire" o simili, e nella situazione linguistica moderna può considerarsi esclusivo delle parlate meridionali.

l'indicativo imperfetto è notoriamente uno dei tratti distintivi del discorso indiretto libero)²³.

Il passo appena commentato è rappresentativo del tono prevalente nella *Stagione della caccia*, anche se tra le numerose pagine in cui si riscontra un'analogia vicinanza tra la voce narrante e quella dei personaggi ritratti possono esserci differenze riguardo al dosaggio delle componenti colloquiali e dialettali. A riprova si legga un altro brano:

Natale Pirrotta accettò il rimedio proposto dal marchese solo perché gli piangeva il cuore a vedere la vigna che pativa il male. La soluzione inventata da don Filippo era di estrema semplicità. Se Natale non voleva dormire sotto lo stesso tetto di Trisina, bastava fabbricare una cammara allato alla casa grande con un suo tetto proprio, per Pirrotta. La cosa parse arraggiunata al campiere che si diede di gran gana a travagliare con con pietre, rena e quacina. La porta e la finestra arrivarono con un carretto guidato da Mimì. In capo a una ventina di giorni, Pirrotta poté andarci a dormire. E Maddalena, la soru di Peppinella, venne rispedita a Vigàta nel palazzo dei Peluso a fare da accompagnatrice della signorina 'Ntontò le rare volte che usciva per andare in chiesa. Alle Zubbie però le regole vennero sempre rispettate: dopo il mangiare della sera, Pirrotta andava a dormire nella sua camera a pianoterra, Trisina saliva a stinnicchiarsi nella matrimoniale a due lettini, il marchese si ritirava nella sua. Quello che succedeva tra don Filippo e Trisina dopo che si erano astutati i lumi, lo sapevano solo Dio, Pirrotta e tutta Vigàta (p. 71).

Questo passo è tutto improntato alla semplicità sintattica (le frasi vengono perlopiù giustapposte una all'altra, veicolando nel modo più lineare possibile le varie informazioni che il narratore dà al lettore), ma molto diversificato al suo interno quanto alle forme impiegate. I primi due periodi sono scritti in un italiano privo di screziature regionali. Totalmente diversi i due successivi, in cui la sicilianità si fa intensa; colpisce che ci siano ben quattro dialettismi fonetici o morfologici: *dòrmiri*, *cammara*, *arraggiunata*, *quacina* "calcina". A questi si aggiungono *gana* "voglia" e (di nuovo) *travagliare* "lavorare". Si noti peraltro che non sembra essere attivato il discorso indiretto libero, se non (forse) in una frase: «La cosa parse arraggiunata», che potrebbe essere interpretata come la resa in terza persona della risposta data dal *campiere* al padrone: «La cosa mi pare arraggiunata» (ma per la verità ci si aspetterebbe l'imperfetto e non il passato remoto). Poi si ha un'altra sequenza puramente italiana, a cui fanno seguito due periodi che ospitano un solo sicilianismo a testa: *stinnicchiarsi* "stendersi", *astutati* "spenti" (interessante soprattutto il primo, che è uno dei non frequenti dialettismi 'integrali' del romanzo presenti nel narrato e non in un dialogo: infatti sono aderenti alle parlate isolate tanto il tipo lessicale, quanto la morfologia, con la desinenza dell'infinito in *-ari*, che si mantiene intatta anche in presenza di un pronome clitico).

Gli ultimi due brani citati, se analizzati comparativamente, possono dare bene l'idea dell'andamento stilistico preponderante nella *Stagione della caccia*: il timbro su cui prevalentemente è accordata la prosa è quello colloquiale, ma gli elementi che concorrono a questo risultato possono variare continuamente. In particolare, tanto il dosaggio dei sicilianismi, quanto la disponibilità all'assunzione di tratti propri delle voci dei personaggi in quella del narratore non sono costanti. È anche importante sottolineare che spesso le singole scelte non sono facilmente interpretabili: per esempio, nell'ultimo brano si potrebbero verosimilmente togliere i sicilianismi nelle frasi che li contengono e viceversa metterne in quelle che ne sono prive senza stravolgere nella sostanza l'effetto complessivo.

²³ Ecco alcuni passi in cui invece il congiuntivo dell'italiano standard lascia il posto all'indicativo: «Pareva che si stava facendo un sogno» (p. 93); «pareva che si era levata d'incollo una decina d'anni» (p. 138); «ebbe l'impressione che faceva meglio se si susiva» (p. 144).

Di volta in volta la narrazione ospita forme dialettali in misura e con una distribuzione diverse. Frequentemente capita che il siciliano compaia solo dopo una porzione testuale in cui è assente; si hanno quindi periodi che appaiono linguisticamente divisi in due: «Lo scroscio della pioggia contro i vetri arrivò mentre don Filippo afferrava una seggia per assittarsi al capezzale» (p. 65), «Peppinella si allarmò subito e si precipitò nella camera della marchesina: non c'era, e non era manco²⁴ nel cammarino del comodo» (p. 93). Altre volte la mescolanza è più capillare: «Nudo, il sciàvuro di sua moglie si era fatto più forte, facendogli venire alla memoria notti di vent'anni prima, quando lui e donna Matilde stavano incollati per scascione più piacevole. E in più il feto di bruciaticcio che era rimasto spalmato alle pareti gli faceva aprire la tosse ma non se la sentiva di susirisi e andarsene in un'altra camera» (pp. 54-55). La presenza di dialettismi può essere in qualche caso molto intensa: «Poi la facenna cominciò a calare come era cominciata, in primisi perché la gente si addunò che, malgrado i tributi offerti alla marchesa, chi doveva morire moriva e chi doveva campare campava, e in secundisi perché certe matine i portatori di regali si trovarono davanti il barone Uccello che, vociando, li pigliava a càvuci in culo e nerbate» (p. 134). O viceversa un'unica forma regionale può costituire una macchia di colore in un passaggio per il resto completamente italiano: «Sul fatto che Nettie fosse cristiana invece non c'erano dubbi: ogni mattina, con il sole ancora a livello di mare, apriva il finestrone e si metteva a cantare le lodi del Signore battendo le mani e arriminandosi tutta. Era uno spettacolo. Fofò mise in vendita la casa con le colonne, incassò le carte e i documenti della signora e di don Totò per spedirli in America» (p. 130).

Come avviene per molte scritture stilisticamente complesse, soprattutto per quelle in cui sono sperimentate tecniche di plurivocità²⁵, l'incostanza dei procedimenti non è un limite, ma costituisce un fenomeno inevitabile: si può addirittura affermare che l'apparente incoerenza dei dettagli è necessaria affinché sia rispettata la coerenza dell'impianto generale. La varietà del mondo, dei suoi accidenti, delle persone che lo vivono può essere rappresentata molto efficacemente attraverso una prosa che accetta la scommessa dell'instabilità. In particolare, l'abbandono della narrazione di stampo tradizionale, svolta da un punto di osservazione che si mantiene sempre a grande distanza da ciò di cui parla, può comportare un continuo riposizionamento della voce narrante. In Camilleri, questo fenomeno è particolarmente evidente in alcuni romanzi, tra cui un posto speciale ha senza dubbio *Il re di Girgenti*, ma sottotraccia si può riscontrare quasi sempre; anche negli ultimi romanzi del ciclo di Montalbano – che pure sono focalizzati sul protagonista e adottano una lingua decisamente orientata verso il parlato (tanto dal lato della sintassi, fortemente deviante dalle norme dello scritto, quanto da quello delle singole parole, in cui la sicilianizzazione è intensissima) – sono frequenti le deflessioni puntuali dal modello scelto.

Nella *Stagione della caccia*, anche una volta che il narratore ha cominciato ad avvicinarsi al mondo descritto, contaminando la propria voce con quelle dei personaggi, è sempre possibile che si verifichino improvvisi movimenti in direzione contraria, come si nota spesso in singole frasi in italiano standard non prevedibili nel contesto e anche, meno frequentemente, in interi passi in cui il tono si rifà piuttosto letterario, come ad esempio il seguente, in cui tra l'altro il tema (i frequentissimi rapporti sessuali richiesti dal marchese alla moglie allo scopo di avere un figlio maschio, dopo la primogenita) si presterebbe in astratto ad essere trattato comicamente, e che invece viene inquadrato dalla

²⁴ Si tratta di un altro caso di parola che esiste anche in italiano, ma concorre certamente alla resa della sicilianità linguistica.

²⁵ Su cui è d'obbligo il rimando a C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

prospettiva della morale cristiana a cui la donna è aderente, con conseguente impiego di un linguaggio da catechismo:

Il suono della sua voce ebbe l'effetto di paralizzare per la sorpresa il marito dato che, seguendo l'insegnamento del defunto padre Carnazza che li aveva uniti in matrimonio, i rapporti fra gli sposi dovevano avvenire nel silenzio più rigoroso: solo ammessa, da parte femminile, la recitazione di qualche giaculatoria intonata alla situazione, ma a bassa voce, quasi un sospiro (p. 31).

Un caso a sé stante è quello di una scena in cui il tono molto letterario sarebbe a prima vista spiegabile con il fatto che vi viene rappresentata una manifestazione di amore romantico; ma complica le cose la focalizzazione sul personaggio di Ricò, un «picciotto dolce di testa», i cui pensieri «non venivano fuori conditi di quel sale che pare che sia la prerogativa umana», «[i]ncapace di formulare una frase con più di due parole e un verbo», il cui modo di comunicare è limitato a «risate che niente avevano d'umano somigliando una stampa e una figura al belato di una capra» (p. 35). Ebbene, ecco come viene descritto l'idillio da lui vissuto:

All'indomani all'alba se ne partì, scopetta in spalla. La doppietta era solo per figura, mai Rico avrebbe avuto la capacità d'usarla contro un essere vivente: la vista di un passero che teneva un cocchio di frumento nel becco, di un coniglio che s'infrattava, di una formica che strascinava un filo di paglia, lo riempiva di straziata felicità, una specie di musica principiava a suonargli dentro sempre più forte finché lo faceva esplodere in un gigantesco belato²⁶.

Quando, dopo tre ore di cavallo, arrivò sullo spiazzale della casina di Bonocore, vide corrergli incontro Carmelina, ansante. Era questo il suo segreto, non era affatto vero che i funghi del bosco della Citronella fossero più saporiti degli altri. Ma nella casa del curatolo ci abitava Carmelina, l'unica creatura, ne era sicuro, in grado di capirlo fino nel fondo più fondo. Il loro amore era cominciato un anno prima e durava ancora con accresciuta intensità. E da un anno Rico stava a domandarsi che cosa avesse attratto Carmelina verso di lui, quale l'origine del miracolo che andava vivendo. Stava, ricordava confusamente mentre abbracciato a Carmelina la baciava, parlando col curatolo e questo aveva detto una cosa che l'aveva fatto ridere: alla sua risata, Carmelina, che era all'orlo dello spiazzo, si era voltata di scatto e aveva cominciato a camminare verso di lui senza levargli gli occhi da sopra. Sì, tutto aveva pigliato principio così: con la sua risata. Baciò ancora una volta Carmelina poi, sentendo che non poteva più reggere, chiamò il curatolo per vedere se era nei paraggi. Non ebbe risposta, il campo era libero. Allora quasi a forza la trascinò dentro il pagliaro, si tolse i vestiti e, nudo, si stese per terra. Paziente e devota, Carmelina cominciò a leccarlo. Dopo un poco, capendo che lui stava per scoppiare come un cocomerello selvaggio e spandere torno torno il suo seme, Carmelina si voltò e aspettò il peso del suo maschio sul corpo (pp. 36-37).

L'effetto straniante del passo è accentuato dal fatto che il lettore crede che gli sia stato mostrato un momento di passione tra Ricò e una fanciulla di campagna. In realtà, un indizio viene offerto dal narratore quando mostra il giovane nell'atto di belare per esprimere la propria felicità; ma il lettore, sapendo che al personaggio è attribuibile qualsiasi bizzarra comportamentale, non se ne stupisce più di tanto. Solo nella pagina successiva, dopo un altro brano di sapore fiabesco in cui si racconta di Ricò che scopre nel bosco un fungo di dimensioni e fattezze inconsuete (tanto che a prima vista «gli parve d'intravedere la testina pallida e calva di un picciliddo di pochi mesi, con gli occhi

²⁶ Sembra qui di poter ravvisare un'eco della pagina iniziale di *Marcovaldo*, in cui viene rappresentato il protagonista come un uomo semplice la cui attenzione viene catturata dalla natura, colta nelle sue manifestazioni più dimesse: «una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse» (I. CALVINO, *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963, p. 11).

strappati via», immagine inquietante che va interpretata come preannuncio di sventura), viene svelata l'identità dell'amata:

Carmelina era squieta dato che Rico tardava. Si stava facendo notte e lei sapeva che a lui non piaceva camminare di notte. Magari il cavallo, attaccato a un tronco, si era fatto pigliare dal nervoso. Poi, non resistendo più all'ansia, Carmelina si mise a correre verso il bosco. Le bastò addentrarsi di poco: Rico stava appoggiato a un albero, gli occhi chiusi, bava gli colava dalla bocca e non rispondeva alla voce di lei che lo chiamava, disperata. E furono proprio quelle voci a far correre il curatolo.

«Sangue di dio!» santiò Bonocore e, forse per scaricarsi dallo spavento che gli metteva la vista di Rico che pareva già morto, mollò un potente calcio a Carmelina che si lamentava. Ma la capra non si spostò di un millimetro (p. 38).

Il fatto che l'oggetto dell'amore travolgente provato da Ricò sia una capra rende manifesto il cortocircuito tra la crudissima realtà dei fatti – la pratica, non inconsueta nelle campagne di un tempo, di sfogare le pulsioni sessuali col bestiame a disposizione – e la trasfigurazione operata nella mente del giovane ritardato, che dalla sua condizione pare attingere un candore in grado di rendere innocente e puro un atto che altrimenti verrebbe naturale giudicare turpe: nessuna massima si presta meglio a commentare l'episodio della paolina (e manzoniana) *omnia munda mundis*. Ovviamente, le percezioni di Ricò sono di natura preverbale: il narratore provvede a tradurle, cercando di esprimerle come il personaggio farebbe se fosse dotato del dono della parola. Si tratta quindi di un fenomeno di focalizzazione del tutto *sui generis*.

Per terminare la rassegna dei vari possibili posizionamenti del narratore rispetto alla realtà rappresentata nella *Stagione della caccia*, si citerà un ultimo passo, che mostra un'episodica intromissione di una voce fuori campo (e fuori dal tempo). Si tratta di una rapidissima annotazione che acquista importanza per la sua collocazione: la si trova infatti alla fine della confessione di Fofò, subito dopo il volgare epifonema già precedentemente citato («La femmina è lo scarso rimpiazzo di una buona minata»). Il narratore commenta così:

E non sapeva, Fofò, di formulare un pensiero che molti anni appresso sarebbe venuto in mente, preciso, a un tedesco di nome Karl Krauss (p. 148).

Colpiscono due sviste in questo passo: la grafia *Krauss* e l'appellativo *tedesco*. Difficile pensare che si debbano ad un momento di disattenzione di Camilleri: sembra più verosimile che si tratti di un fatto voluto; non è azzardato ipotizzare che in gioco ci sia un raffinato procedimento straniante²⁷. La voce narrante, in questo passo, pare appartenere ad un provinciale colto: abbastanza colto per aver notizia degli aforismi di Kraus, ma abbastanza provinciale da confondere gli austriaci coi tedeschi (in fin dei conti la lingua è la stessa), e da non ricordare con precisione come si scrive un cognome straniero. Va

²⁷ È vero che nel Meridiano entrambi gli errori sono stati corretti («un austriaco di nome Kraus»: A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., p. 292), ma è ben possibile che tale intervento sia frutto del lavoro redazionale e non di un'indicazione di Camilleri, tanto più che nelle successive edizioni uscite da Sellerio si ritrova la lezione originaria. Certo sarebbe curioso che chi ha lavorato al Meridiano non abbia neppure avvertito l'autore degli interventi (se ciò sarebbe giustificabile per *Krauss*, che può essere stato interpretato come puro refuso, non altrettanto si può dire per *tedesco*); ma altrettanto strano appare che Camilleri li abbia accettati (e nel caso le lezioni originarie sarebbero quindi da interpretare come errori involontari), ma poi si sia dimenticato di indicarli alla redazione di Sellerio. Giuseppe Marci, che ringrazio, mi segnala un altro caso di correzione apportata sul testo del Meridiano ma poi non recepita da Sellerio (si tratta di un refuso certo: «E quando volete parlate [*recte: parlare*] oscuro?» / «Parliamo in siciliano, Eccellenza»): cfr. rispettivamente A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 42; A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., p. 415).

notato anche il fatto che il farmacista è ancora più negativo di Kraus, per cui la donna costituisce un buon surrogato della masturbazione, anche se poi l'aforisma continua chiamando in causa la necessità di avere fantasia; anche in questo caso il commento fuori campo («preciso») non è corretto: forse il narratore condivide la misoginia manifestata da Fofò, e ricorda male, adattandolo alle sue idee, l'aforisma originale²⁸.

5. Conclusioni

L'analisi stilistica proposta dovrebbe mostrare il livello di complessità della rappresentazione messa in atto nel romanzo, ciò che è certamente dovuto ad una precisa scelta dell'autore. Se si pensa che ai continui cambiamenti di strategia osservabili nel narrato si somma la presenza a tratti abbastanza invasiva delle forme siciliane, in astratto si potrebbe immaginare che il romanzo risulti troppo difficile per un lettore medio. Ma i fatti dimostrano il contrario: è proprio *La stagione della caccia* il primo libro di Camilleri ad aver conosciuto un buon successo (anche se l'esplosione di quello che è certamente il maggior fenomeno editoriale degli ultimi decenni ha origine con l'avvio del ciclo di Montalbano).

La spiegazione di tutto ciò è semplice: l'autore dimostra, in questo come in tutti i suoi testi, di saper giocare contemporaneamente su due tavoli: la complessità stilistica e a volte (soprattutto nei romanzi storici) anche narrativa si coniuga con la ricerca della leggibilità, della piacevole scorrevolezza del racconto. I lettori più attrezzati potranno godere di entrambi gli aspetti, mentre agli altri è comunque assicurata una storia avvincente e ben strutturata, oltre ad una sapiente e verosimile rappresentazione di ambienti e tipi umani²⁹. È d'altronde evidente che la comune esperienza di lettura prescinde dal riconoscimento di tutti i procedimenti stilistici e narrativi attivati in un romanzo.

Una letteratura che voglia essere popolare, come senza alcun dubbio è quella di Camilleri, va necessariamente concepita per permettere anche una fruizione ingenua. La critica italiana guarda spesso con sospetto ad operazioni di questo tipo. Ma il compito primo del critico è discernere: se è innegabile che molti romanzi di successo sono costruiti in modo poco evoluto, e possono quindi soddisfare solo un pubblico di bocca buona, è doveroso riconoscere i casi in cui la grande quantità di lettori raggiunti non è indice di scarsa qualità. È il caso dei romanzi di Camilleri, tra i quali *La stagione della caccia* merita di occupare un posto di prima fila.

²⁸ Un precedente di intervento anacronistico del narratore, che probabilmente ha costituito un modello per Camilleri, è un noto passo del *Consiglio d'Egitto*, in cui le ottimistiche speranze di un futuro abbandono di pratiche disumane, formulato da un tipico intellettuale illuminista, viene smentito dal narratore sulla base delle molte atrocità novecentesche.

²⁹ Naturalmente lo stesso si può dire, a vari livelli, per molta narrativa moderna. Ad esempio, il comune lettore dei *Malavoglia* a cui si chiedesse di tracciare i confini tra le porzioni testuali focalizzate su uno o l'altro personaggio, le parti in cui il punto di vista è quello generico della 'gente' di Aci Trezza e quelle infine in cui la prospettiva è esterna, faticherebbe in molti casi a portare a termine il compito: sono moltissimi infatti i casi in cui è oggettivamente difficile, se non impossibile, avere certezze in merito (tanto che la lettura di una pagina del romanzo costituisce un perfetto spunto per una lezione universitaria in cui si vogliono illustrare i metodi della critica stilistica). Ciò non toglie che lo stesso lettore possa appassionarsi alle disavventure dei protagonisti.

Bibliografia

- ALA-RISKU, RIIKKA, *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa contemporanea*, Helsinki, Helsingin yliopisto, 2016.
- BATTAGLIA, SALVATORE (fondato da), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009.
- DE BLASI, NICOLA, “Dialetto e varietà locali nella narrativa tra scelte d’autore e storia linguistica di fine Novecento”, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all’Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 15-53.
- CALVINO, ITALO, *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo* [1980], Palermo, Sellerio, 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione dalla caccia* [1992], Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La scomparsa di Patò* [2000], Milano, Mondadori, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011.
- DE FAZIO, DEBORA, “Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto, più diletto”, <<https://www.treccani.it>>, 17 settembre 2020.
- MATT, LUIGI, “Narrativa”, in A. AFRIBO, E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 119-180.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Ariccia, Aracne, 2014.
- MATT, LUIGI, “Lingua e procedimenti narrativi nel ‘Consiglio d’Egitto’”, «Il Giannone», XV-XVII (2019), pp. 317-332.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Quaderni camilleriani/12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93.
- MORTILLARO, VINCENZO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Tip. del Giornale letterario-Stamp. Oreste, 1838-1844.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Le «croniche» di uno scrittore maltese”, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, pp. XI-LVI.
- PANETTA, MARIA, “Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri”, «Diacritica», VI.34 (2020), pp. 93-110.
- PASQUALINO, MICHELE, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino*, Palermo, Reale Stamperia, 1785-1795.
- PICCITTO, GIORGIO, TROPEA, GIOVANNI, TROVATO, SALVATORE C., *Vocabolario siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002.
- SEGRE, CESARE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- Treccani. Dizionario della lingua italiana*, Roma-Firenze, Giunti-Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013.
- TRAINA, ANTONINO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone, 1868.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

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

Volume speciale 2021. Simona Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*

Abbiamo sotto gli occhi un efficace contrasto stilistico, prima ancora che linguistico, tra un genovese nettamente delimitato e stabilmente fissato da una parte e il consueto, geniale magma linguistico camilleriano dall'altro.

Fiorenzo Toso

Il compito primo del critico è discernere: se è innegabile che molti romanzi di successo sono costruiti in modo poco evoluto, e possono quindi soddisfare solo un pubblico di bocca buona, è doveroso riconoscere i casi in cui la grande quantità di lettori raggiunti non è indice di scarsa qualità. È il caso dei romanzi di Camilleri.

Luigi Matt