

Quaderni camilleriani

17

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

Camilleri narratore storico e civile



GRAFICHE GHIANI



Quaderni camilleriani 17

Camilleri narratore storico e civile

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), CESÀREO 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), 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), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

Direzione

GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)
MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale

PAOLO LUSCI (paololusci@gmail.com)

Coordinamento redazionale

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

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani 17

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

Camilleri narratore storico e civile

A cura di
Sabina Longhitano

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 17

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

Camilleri narratore storico e civile

ISBN: 979-12-80024-32-9

2022 Grafiche Ghiani

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

QUADERNI CAMILLERIANI 17

- 7 *Premessa*
GIUSEPPE MARCI
- 9 *Isole e olivi: il Seminario messicano del 2019*
Islas y olivos: el Seminario mexicano de 2019
SABINA LONGHITANO
- Saggi**
- 13 *Un contastorie fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell'Ottocento*
SABINA LONGHITANO
- 42 *«Siamo condannati ... alla nevrosi del concetto e della forma»: la evolución técnica de Capuana como tratamiento del organismo artístico*
BRIAN ZUCCALA, DIEGO MEJÍA ESTÉVEZ
- 62 *Morte, coscienza e interiorità in Anonimo veneziano di Giuseppe Berto*
ALAN PÉREZ MEDRANO
- 77 *Camillieri in classe: il testo letterario quale strumento per lo studio della lingua e della cultura italiana LS*
GIOVANNI CAPRARA
- 99 *I romanzi di Montalbano: storici e civili?*
GIUSEPPE MARCI

Premessa

GIUSEPPE MARCI

Questo volume viene da lontano: nel tempo e nello spazio.

Le sue radici affondano in una collaborazione, ormai consolidata, dei Seminari sull'opera di Andrea Camilleri con la Cátedra extraordinaria Italo Calvino della Universidad Nacional Autónoma de México che insieme organizzarono, nel 2019, un incontro dedicato a: *Isole e olivi: paesaggi naturali e umani nella letteratura*. Furono proposti, in quella occasione, alcuni dei contributi che, arricchiti attraverso successive rielaborazioni, qui pubblichiamo.

L'intento che animava quell'incontro di Città del Messico nasceva da un convincimento allora alle prime espressioni e che poi, con ulteriori studi, si è rafforzato: essere, quella di Camilleri, una personalità capace di coltivare – per la notevole quantità di letture fatte fin dall'infanzia e per la molteplicità di frequentazioni che furono una costante nella vita dello scrittore – attenzioni e curiosità diversificate e tali da spaziare in ambiti non sempre prevedibili. Certo, Camilleri e la Sicilia, Camilleri e Sciascia, Camilleri e gli scrittori siciliani: tutto giusto e degno del massimo riguardo, ma fermarci a questi aspetti rappresenterebbe un limite e, a ben vedere, un'ingenuità. Perché l'uomo era un curioso esploratore di universi letterari (e più ampiamente culturali), assetato di conoscenze e di rapporti umani, pronto alla collaborazione, allo scambio delle idee, al confronto delle letture condivise con gli amici. La sua stessa vita, del resto, ce lo mostra proteso verso molteplici impegni professionali: regista e insegnante di teatro, conoscitore del mezzo radiofonico e televisivo, attento alla cinematografia, alla musica e alle arti; solo in età matura scrittore che questo amplissimo bagaglio porta con sé e se ne serve nella composizione della sua opera. Quando usiamo il termine opera, dobbiamo precisare che non intendiamo riferirci ai romanzi e ai racconti che, con tutta evidenza, costituiscono l'elemento da cui è acceso il nostro interesse, ma ci spingiamo più in là, ritenendo che in quel contesto occorra inserire materiali solo in apparenza minori o secondari, articoli e interviste in cui Camilleri scriveva e diceva di ciò che aveva letto e di ciò che lo aveva colpito, svelando latitudini di paesaggi esplorati e acutezza di giudizio.

Per spiegare meglio cosa intendiamo, vorremmo fare un solo esempio (che, per altro, richiama uno degli articoli contenuti in questo volume): quando nel 2018 l'editore Neri Pozza ripubblicò *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, volle corredarlo con un testo, *Quel film mai girato*, che Camilleri aveva pubblicato, nel 2009, in *Ferrara. Voci di una città*. Scelta quanto mai intelligente (ché aiuta a capire meglio la figura di Berto) e propizia per noi: ci consente di vedere come l'orizzonte del nostro scrittore, per dirla con le parole di Whitman riprese da Bob Dylan, «contenga moltitudini». Molti sono gli spunti che l'articolo offre, lasciando percepire al lettore la commistione tra la memoria personale di un uomo di vaste esperienze e la ricostruzione attenta di un episodio se vogliamo minore: colpisce che quanto viene narrato, per fili che tanto sottili non sono, sia legato alla vita e alla scrittura del nostro Autore.

Quel film mai girato, infatti, parla con minuziosa perizia di cinema, di produttori (Dino De Laurentis, Carlo Ponti), attrici (Silvana Mangano, Sofia Loren), di ambientazione e di personaggi (le valli di Comacchio, i pescatori di frodo), di romanzi trasposti

cinematograficamente (*La Romana*), di scrittori, soggettisti e sceneggiatori (Roseda Tumiatì, Giuseppe Berto, Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati), di fatti riferiti ai primi anni Cinquanta.

Ma c'è un *prequel* che ci riporta indietro nel tempo, e in un luogo al di là dell'oceano: un campo di concentramento degli Stati Uniti dove, durante la Seconda guerra mondiale, si trovarono costretti Gaetano Tumiatì, Dante Troisi, Giuseppe Berto e Alberto Burri. Detto che di Burri Camilleri parla con ammirazione in un'intervista («Ci sono alcuni maestri che ho amato alla follia: Alberto Burri, Lucio Fontana e Alighiero Boetti»); che di Berto aveva messo in scena *L'uomo e la sua morte*; e che del ruolo svolto da Gaetano Tumiatì proprio *Quel film mai girato* tratta; tutto questo considerato, possiamo brevemente soffermarci su Dante Troisi.

Troisi, «magistrato e scrittore (meglio: scrittore e magistrato)» è nominato fin dal primo titolo, *Il corso delle cose*, per il ruolo che ebbe nella travagliata vicenda editoriale di quel romanzo e per la sceneggiatura, realizzata insieme all'altro magistrato e scrittore, Antonio Saguera, che i due giuristi prestati alla scrittura da *Il corso delle cose* ricavarono.

Vita e letteratura, dunque, strette in un intreccio che rappresenta uno dei fondamenti della prosa camilleriana, forte di una verità che sa trasformarsi in letteratura senza perdere la sua originaria energia.

Isole e olivi: il Seminario messicano del 2019

Islas y olivos: el Seminario mexicano de 2019

SABINA LONGHITANO

Nel contesto delineato da Giuseppe Marci nella *Premessa* si possono inscrivere i contributi che formano questo volume: a cominciare dall'articolo di Brian Zuccala e Diego Mejía che esplora l'evoluzione delle tecniche narrative messe a punto da Capuana, in particolare l'uso del discorso indiretto libero, che, come leggiamo in un corposo articolo di Luigi Matt pubblicato nel volume 12 dei nostri *Quaderni*, è un tratto sempre più spiccato nell'evoluzione dello stile narrativo di Camilleri. A proposito del tema del Seminario, va notata anche l'ambientazione fortemente caratterizzata in senso locale in *Profumo*, con una processione di flagellanti che fa da significativo sfondo alla morte della vecchia Gertrude, in cui la descrizione è tracciata sia per mezzo della definizione dei diversi tipi umani che vi prendono parte, sia attraverso i dialoghi.

Nell'articolo si mostra proprio come nello sviluppo della tecnica narrativa capuaniana i dialoghi teatralizzati assumano uno spazio sempre maggiore, mentre l'uso del discorso indiretto libero si specializza, focalizzandosi sulla caratterizzazione della nevrosi. E se l'eredità della narrativa siciliana dal verismo in poi è stata spesso invocata per analizzare le tecniche narrative di Camilleri, l'influenza di Capuana è stata poco esplorata a fronte di quella di Verga: questo studio stabilisce alcune coordinate metodologiche ed analitiche che si potrebbero proficuamente applicare anche alla narrativa camilleriana.

Ancora sulle tecniche narrative, questa volta di un autore che, come Camilleri, si è cimentato con la scrittura cinematografica e teatrale, il contributo di Alan Pérez propone un nuovo sguardo sull'officina creativa di Giuseppe Berto, descrivendo il lungo percorso di gestazione del romanzo *Anonimo Veneziano* (1976), che comincia dalla sceneggiatura filmica del 1966 – a cui segue un film di grande successo –, pubblicata nel 1971. L'intenzione di Pérez è quella di sgombrare il campo da una serie di pregiudizi della critica, che hanno favorito una confusione fra tre opere che si collocano in tre ambiti artistici diversi, riconoscendone invece la specificità. Fra i primi due testi e l'ultimo, a cambiare sono le condizioni discorsive determinate dal genere, che nella sceneggiatura implica una trasposizione filmica, ed è questa caratteristica che va tenuta sempre presente per analizzare le tecniche narrative messe in atto di volta in volta da Berto. Pérez mostra come le possibilità di un narratore esterno vengano estremamente limitate nei primi due testi, in cui tutto si concentra nel dialogo a due voci e nelle didascalie, che hanno la funzione di rendere intuibili le motivazioni e i sentimenti dei personaggi, come richiede il mezzo narrativo. Nell'analisi del romanzo invece emerge l'estrema cura di Berto nel creare un narratore eterodiegetico, dinamico e a focalizzazione mobile: e anche la caratterizzazione di Venezia non rappresenta semplicemente l'ambientazione, come nel dramma, ma funziona invece come un'ulteriore focalizzazione sui personaggi. Quest'ultimo ci sembra uno spunto prezioso di analisi anche per la narrativa camilleriana, così attenta ai *luoghi*: in questa direzione vanno le osservazioni di Giuseppe Marci sul ruolo del già pirandelliano *ulivo saraceno*, nonché il titolo stesso del Seminario.

Vita e letteratura: esperienze umane e passionante letture che conformano una narrativa la cui cifra sia tematica che stilistica è quella di una ricerca di *autenticità* nella

limpida espressione di valori umani e civili. Ciò vale non solo per la produzione definita appunto *storica* e *civile*, cioè i romanzi ad ambientazione ottocentesca, primonovecentesca e del Ventennio, ma anche per il ciclo dedicato al commissario Montalbano.

Giuseppe Marci, nel suo contributo, parte dalla convinzione che sia impossibile comprendere il fenomeno letterario Camilleri senza intendere i suoi romanzi *vigatesi* come un sistema unico: un affresco, un *telero* (questa fortunata definizione è sua, in un articolo uscito sul volume 9 dei nostri *Quaderni*), un *sistema* come quello di Simenon. Propone quindi di estendere anche alla serie di libri dedicati al commissario Montalbano la definizione di *storici*, con particolare, ma non esclusivo, riferimento alla storia contemporanea, e di *civili*, relativi cioè alle passioni di *civis* e non solo di funzionario di Stato, che caratterizzano il personaggio di Montalbano e ne ispirano il pensare e l'agire. Marci propone un'analisi tematica del ciclo di Montalbano per tracciare un ritratto personale e privato di Salvo Montalbano dal quale traspaiono i suoi valori, la sua identità civile e politica, mostrandoci come da una «funzione» narrativa l'autore costruisce il suo personaggio, prestandogli alcune delle sue predilezioni, politiche e letterarie.

Di passione storica di stampo prettamente postrisorgimentale siciliano si occupa l'articolo di Longhitano, che colloca la prima fase della produzione camilleriana, il Ciclo dell'Ottocento, all'interno del dibattito su statuti e forme del romanzo storico italiano per ragionare sulla particolare concezione della veridicità – necessaria in ogni narrazione storica come parte delle aspettative del pubblico – dell'autore. Benché basata sul dialogo con fonti storiche in generale esplicitate dall'autore, la costruzione del contesto storico, sociale e culturale che contribuisce a mantenere il patto letterario di verità del «modo storico» è essenzialmente letteraria, come mostra un'analisi tematica del ciclo come un affresco, un *telero* in cui si collocano le storie narrate. Nel caso specifico di Camilleri, inoltre, la ricerca di *autenticità* in cui si concretizza il patto letterario passa attraverso una ricerca linguistica sotto il segno dell'espressivismo, la cui evoluzione sottende l'assunzione di specifiche tecniche narrative, di focalizzazioni che implicano polifonia.

Stabilire una forte relazione fra lingua e cultura, fra *forme* e *contenuti*, è indubbiamente fondamentale non solo nella critica letteraria ma anche nella didattica delle lingue, sia materne, sia straniere: in tempi recenti si arriva perciò a parlare di didattica di *linguacultura*. Le proposte didattiche concrete che rispondono a questa necessità enfatizzano l'uso in classe di testi *autentici*, cioè testi prodotti da e per parlanti nativi della lingua, per rispondere a esigenze comunicative reali e significative: e cosa c'è di più autentico e significativo del testo letterario per avvicinare a una lingua, che è anche, sempre, una cultura, un *mosaico di culture*?

L'articolo di Giovanni Caprara mostra un percorso didattico, costruito su romanzi gialli italiani contemporanei, in cui l'attenzione agli aspetti lessicali e morfosintattici si intreccia significativamente con strategie di lettura che mettono in luce caratteri letterari – la costruzione dei personaggi, la voce, il registro linguistico, lo stile – e culturali, relativi sia all'ambientazione del romanzo che all'autore. Come esempio particolarmente significativo per noi, Caprara presenta il risultato del lavoro fatto su un frammento de *Il sorriso di Angelica*.

Proporre in classe un testo linguisticamente *denso* come tutti i romanzi *vigatesi* di Camilleri (la precisazione è d'obbligo, giacché non possiamo ignorare che una piccola porzione della produzione camilleriana è scritta in italiano standard) significa scommettere sulla motivazione degli studenti, innescata dallo *straniamento* linguistico come accesso a un mondo che incuriosisce, nel suo essere *locale* e nelle molteplici prospettive della narrazione – e dall'immediatezza, dall'*autenticità* dello stile camilleriano: come scrive Giuseppe Marci, questo sguardo è capace di *contenere moltitudini* che si possono esplorare nella didattica della lingua straniera da un punto di vista sia linguistico che letterario e culturale.

Saggi

Un *contastorie* fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell'Ottocento

SABINA LONGHITANO

Premessa

In questo articolo è mia intenzione considerare nel quadro della critica attuale sul romanzo storico la prima fase della produzione storica e civile camilleriana, quella degli anni Novanta, come un ciclo narrativo, costituito da cinque romanzi e da due saggi. A partire dal riconoscimento di una sostanziale continuità, non solo letteraria ma anche storica e culturale, fra il romanzo storico ottocentesco e quello attuale, la narrativa a tema storico viene definita come un «modo letterario», caratterizzato fondamentalmente da un patto di veridicità fra autore e pubblico. Ciò implica una concezione pragmatica del genere letterario, che considera le sue riattualizzazioni e ridefinizioni in ognuna delle sue realizzazioni concrete, in una relazione necessariamente dialettica coi propri modelli.

Per ragionare sulla particolare concezione della veridicità – necessaria in ogni narrazione storica come parte delle aspettative del pubblico – di Camilleri in questo ciclo, farò una rassegna della funzione di quelli che sono stati definiti come «appigli storici»¹, cioè le occasioni di ognuno di questi testi, che Camilleri puntualmente esplicita nelle note finali. In secondo luogo, dopo aver ribadito e approfondito la definizione di questo ciclo all'interno della tradizione del romanzo postrisorgimentale siciliano, ne analizzerò alcuni aspetti tematici per mostrare come la costruzione letteraria del contesto storico, sociale, culturale contribuisca a mantenere il patto letterario di verità che caratterizza il «modo storico».

Nell'ultima parte della mia analisi presenterò, sulla scorta degli studi di Luigi Matt, una rapida caratterizzazione delle scelte linguistico-stilistiche di Camilleri, in particolare in questi suoi primi romanzi. La ricerca di autenticità che il patto letterario implica deve passare attraverso una ricerca linguistica: nel caso peculiare di Camilleri essa si compie, come sappiamo, sotto il segno dell'espressivismo, con la necessità impellente di una lingua propria il *vigatese*, una lingua chiaramente letteraria, ma con forti radici nei dialetti siciliani (prima di tutto, ma non solo, quello di Porto Empedocle-Vigàta), la cui evoluzione implica l'assunzione di specifiche tecniche narrative, di focalizzazioni che creano autentica polifonia: *questa* lingua coniugata con queste tecniche costituisce il narratore non già come un «tragediatore», come vedremo, ma come un *contastorie*. E l'autenticità della sua voce, e del modo in cui riesce a dar espressione ai suoi personaggi sono fondamentali nella costruzione di una – pur parziale e marginale, ma non per questo meno importante – verità, sempre volta alla restituzione della memoria, cui Camilleri aspira.

¹ S. S. NIGRO, «Le «Croniche» di uno scrittore maltese», in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, pp. XI-LVI, p. XV.

1. Il ciclo camilleriano e il dibattito su statuto e funzioni del romanzo storico

Nato all'inizio dell'Ottocento con una struttura aperta e una condizione ibrida il romanzo storico è figlio dello storicismo, dell'idea delle «magnifiche sorti e progressive», dell'Europa delle nazioni e delle rivoluzioni, delle grandi contrapposizioni ideologiche e della lotta di classe². Nella seconda metà dell'Ottocento il genere si pratica in maniera parodica e polemica a partire da una visione negativa della Storia, un rifiuto esplicito del concetto di progresso, senza però determinare il suo declino: ciò non implica infatti una perdita della centralità, della necessità della rappresentazione della storia. Essa rimane comunque centrale nella definizione di «romanzo antistorico», coniata da Vittorio Spinazzola riferendosi al polemico rovesciamento dell'ottimismo storicista attuato dagli scrittori siciliani postunitari, il cui capostipite si identifica nei *Vicerè* di De Roberto, che nega la funzione progressiva della storia vista come un *continuum* in positiva e significativa evoluzione.

Nella prima metà del Novecento le scritture storiche occupano uno spazio marginale sia in quanto distante dal centro degli interessi culturali dell'epoca, ma anche, più pregnamente, in quanto al punto di vista adottato nella narrazione, che fa propria una marginalità geografica, storica e culturale, procedendo lungo due linee. La prima è la continuazione, nel romanzo siciliano, della linea «antistorica» di De Roberto, che, con *I vecchi e i giovani* di Pirandello e poi col *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, concentrandosi sul tema del fallimento del Risorgimento, si continua a confrontare col modello romantico riletto e reinterpretato dal verismo. La seconda esprime, con un tono programmaticamente minore, punti di vista storicamente emarginati, in particolare quello femminile, per riscrivere pagine storiche o interpretare problematiche socioculturali attuali, con autrici come Anna Banti e Maria Bellonci. Ed è proprio la marginalità della prospettiva a mantenere uno spazio di vitalità per il romanzo storico³.

A metà degli anni Settanta, la polemica sulla morantiana *Storia* sembra sancire la fine dell'eredità del romanzo storico classico: e invece, dopo l'apparizione de *Il nome della rosa*, considerato il primo romanzo postmoderno italiano, assistiamo negli anni Ottanta e nei primi Novanta a una rinascita del genere, con romanzi definiti come «neostorici»⁴.

E se Margherita Ganeri sottolinea che «nella narrativa postmoderna i generi letterari sembrano aver perso il carattere di paradigmi autonomi e differenziati», mentre «dopo la svolta postmoderna, il romanzo si è allontanato sempre di più dai moduli sperimentali ed è andato ripristinando schemi e strutture tradizionali»⁵, a me pare che la sperimentazione più spregiudicata sulla forma-romanzo sia da collegare, molto prima che al postmodernismo, al modernismo, categoria poco usata e poco studiata in Italia⁶, e a mio avviso un utile inquadramento critico anche per la narrativa camilleriana: ma non di questo mi occuperò in questa sede.

² M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Manni, 1999, p. 8.

³ Ivi, pp. 84 e 86-87.

⁴ «Solo alcuni titoli di rilievo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta: *Retablo* (1987) e *Nottetempo casa per casa* (1992) di Vincenzo Consolo, *Il fuoco greco* (1990) di Luigi Malerba, *La chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini, *Le strade di polvere* (1987) di Rosetta Loy, *I fuochi del Basento* (1987) e *La baronessa dell'Olivento* (1990) di Raffaele Nigro, *La lepre* (1988) di Vincenzo Cerami, *L'ereditiera veneziana* (1989) di Fulvio Tomizza, *Una città proletaria* (1989) di Athos Bigongiali, *Tra le mura stellate* (1991) di Cristina Lagorio, *La briganta* (1990) di Maria Rosa Cutrufelli» (M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., pp. 149-150).

⁵ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 11.

⁶ Per una caratterizzazione del modernismo italiano, cfr. R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, pp. 7-14 e M. TORTORA, «La narrativa modernista italiana», «Allegoria», 63 (1999), pp. 83-91.

Ragionando sull'indipendenza o meno dello statuto generico del romanzo storico, Ganeri lo definisce come un «modo letterario» più che un genere *stricto sensu*; distingue inoltre chiaramente la nozione di realismo come un registro letterario metastorico, che si attua di volta in volta in generi storicamente e culturalmente determinati. I registri letterari – in cui il verosimile si contrappone al comico, al favolistico, al fantascientifico – condizionano l'adozione di un genere o «modo» ma, «mentre i registri sono categorie che toccano trasversalmente lo spazio di più generi, i «modi» e i generi sono forme storiche, dotate di marche distintive e di tratti e caratteri specifici»⁷. Come vedremo, invece, nella particolare declinazione del realismo camilleriano invece il comico non si oppone al verosimile.

La narrazione storica impone una modalità di scrittura molto diversa da quella di altre modalità come, ad esempio, quella fantastica o quella lirica, e specifiche regole strutturali di organizzazione dei contenuti narrativi. È il patto letterario, insomma, a distinguere il modo storico dagli altri, premettendo «un rapporto fiduciario fra scrittore e lettore, fondato sulla certificazione delle verità del narrato, e implica un'impostazione didattico-esplicativa della scrittura»⁸. È questo in sostanza il tratto che caratterizza il romanzo storico, anche se non ne fa necessariamente un modo letterario indipendente.

Questa verosimiglianza o plausibilità, questo patto fondato sulla veridicità si misurano sull'orizzonte storico e cognitivo specifico di ogni specifica realizzazione di «modo storico». È quindi importante analizzare le strategie che ogni singolo autore mette in atto per ottenere come effetto la verosimiglianza, che garantisce il «modo storico», coniugandole con l'analisi degli aspetti formali specifici di ogni riattualizzazione del genere, a partire dall'assunzione di un criterio tematico come criterio unificante, come fa Hanna Serkowska riferendosi a una «scrittura o modulo narrativo sul tema del passato»⁹.

A partire dal Novecento la stessa apertura e complessità di prospettive che caratterizzano la storiografia si riflettono sulla narrativa: è la prospettiva sul passato a determinare inevitabilmente una relazione dialettica con gli strumenti stilistici e narrativi codificati dal romanzo storico ottocentesco. Ciò implica l'assunzione di una prospettiva epistemologico-conoscitiva specifica, e quindi di una modalità di scrittura, come ha ben sottolineato Ganeri, che muta al mutare della prospettiva storica.

La questione nodale, dall'Ottocento ad oggi, rimane quella del rapporto fra storia e invenzione, e di conseguenza fra storiografia e letteratura. Se il romanzo storico classico si proponeva come modello di storia totale, dialogando con visioni progressive e organiche della storia, la sua funzione muta dopo le esperienze degli *Annales*, la microstoria, le prospettive postcoloniali e quelle di genere, che implicano sì una moltiplicazione delle prospettive storiche nella loro complessità e a volte contraddittorietà, la rinuncia a una sola storia, ma non certo la negazione della storia *tout court*.

È un volume miscelaneo, frutto di un congresso del 2002¹⁰, ad occuparsi della presenza e delle funzioni della storia nella prima fase della narrativa camilleriana. A partire dall'imprescindibile lezione manzoniana¹¹, Camilleri viene collocato all'interno della grande tradizione *antistorica* siciliana postunitaria, che va da Verga a Sciascia passando da Pirandello e Brancati senza dimenticare l'ardua lezione del radicalismo

⁷ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 30.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ H. SERKOVSKA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del 900*, Pesaro, Metauro, 2012, p. 12.

¹⁰ S. LUPO et al., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.

¹¹ Cfr. E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", in S. LUPO et al., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 111-137.

linguistico e stilistico di D'Arrigo. È Sciascia che, recuperando, dopo la contestazione tomasiana, l'influenza di Manzoni sull'idea di scrittura come impostura pur attraverso la polemica lezione di De Roberto, prende molto sul serio l'idea di «falso significativo» come un *exemplum* paradigmatico, e della possibilità di narrare verità per mezzo della finzione letteraria¹².

In consonanza con le prospettive sulla narrazione a tema storico come un «modo», il saggio di Salvatore Lupo pubblicato in questo stesso volume definisce i romanzi storici camilleriani come «l'ennesima trasfigurazione del romanzo storico, e l'ennesima grande proposta della letteratura regionale alla letteratura nazionale»¹³. Gli scrittori siciliani ambientano le loro opere soprattutto in Sicilia: scrivono quindi in qualche modo su se stessi, ma allo stesso tempo esprimono una grande apertura al mondo. Sulle rinnovate fortune del romanzo storico nel ventunesimo secolo, la riflessione di Lupo è la seguente:

Non mi stupisco della fortuna del genere letterario *romanzo storico*. Io faccio lo storico, e l'insegnante di storia. [...]. Pensavo che la dispiegata potenza della modernità ci condannasse a vivere in un eterno presente con un duplice, deteriore effetto: da un lato la condanna a ripetere gli errori del passato, dall'altro l'impossibilità di immaginare un futuro diverso, e possibilmente migliore. Ora comprendo che le cose stanno diversamente. Sulla rappresentazione del passato si è sempre giocata e si gioca tuttora una partita importante nella lotta per la legittimità politica e le identità sociali, destinata a intrecciarsi e a confondersi con la partita che si gioca tra gli storici di professione [...] Distinguere con immediatezza i campi della storiografia, della – *public history* o uso pubblico della storia, delle identità collettive o della mera mitologia è sicuramente arduo. C'è una moltiplicazione dell'offerta di conoscenza storica, c'è una proliferazione delle sedi in cui le rappresentazioni del passato vengono prodotte, nonché dei soggetti produttori di tali rappresentazioni [...]. Voglio solo ricordare la microstoria, esperienza d'avanguardia della storiografia italiana [...]. Non si voleva cercare la piccola storia o la storia dei piccoli fatti (la storia locale), bensì i grandi fenomeni della vita sociale attraverso la piccola scala [...]. Per questa via si è in qualche modo tornati alla storia narrativa da un lato, dall'altro (come nel caso della prospettiva «di genere» ispirata al femminismo) si è accreditata una metodologia in cui fosse decisiva la soggettività dello storico¹⁴.

La relazione di Camilleri con la microstoria non è evidentemente relativa ai metodi specifici, quanto alla prospettiva e all'intenzione, alle motivazioni della scrittura: un uso pubblico della storia e delle identità collettive con una chiara funzione politica, militante. Nella partita che si gioca sulla memoria, Camilleri sa bene da che parte stare e da che parte vuole portare, con la sua affabulazione, il suo pubblico.

Con tutto ciò in mente, mi propongo di analizzare quello che definirò come il Ciclo ottocentesco camilleriano come un «modo» di narrazione a tema storico, chiedendomi in primo luogo come l'autore stabilisce il patto letterario di verosimiglianza, che implica stabilire il senso del vero a cui il narratore vuole attenersi, con che argomenti lo sostiene, attraverso quali strategie questa credibilità si attua.

2. La funzione delle fonti storiche o l'eloquente elusività della Storia nel Ciclo dell'Ottocento

Una felice definizione di Salvatore Silvano Nigro nell'*Introduzione* all'edizione Mondadori dei *Romanzi storici e civili*, del 2004, sottolinea la forte unità, la continuità d'ispirazione di questo filone della produzione camilleriana, considerando questo *corpus* come delle *Croniche* che «raccontano i “fatti” di Vigàta, dalla fine del Seicento agli anni

¹² H. SERKOWSKA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, cit., p. 50.

¹³ S. LUPO, «La storia, le storie», in S. LUPO et al., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 21.

¹⁴ Ivi, pp. 22-23.

Trenta del Novecento»¹⁵. Seguendo questa linea di pensiero, Giuseppe Marci ha considerato tutta la produzione camilleriana ambientata a Vigàta – quindi non solo i romanzi storici ma anche il ciclo del commissario Montalbano – come un grande affresco, un *telero*¹⁶, una saga unica le cui basi, stabilite fin dal primo romanzo, *Il corso delle cose*, si sviluppano e si riprendono fino all'ultimo, *Il cuoco dell'Alcyon*¹⁷:

Si costituirebbe, così, un'unica categoria composta dalle storie di Vigàta, ovvero da tutte le opere storiche, civili, di genere poliziesco o appartenenti al fantastico, ambientate in quella città inventata e nello stesso tempo tipica. Tali opere si esprimono nella lingua del luogo, il vigatese, e sembrano formare un'unica storia, un grande affresco che, mettendo davanti agli occhi del lettore il paese immaginario di Vigàta – ricco di peculiari caratteristiche sociali, culturali, storiche e linguistiche –, in effetti descrive un mondo (il mondo) in pace e in guerra, in tristezza e in allegria; nelle circostanze ordinarie della vita e in quelle straordinarie degli avvenimenti drammatici e della morte; nei tempi antichissimi e in quelli moderni e contemporanei [...]. Aiuta a spingerci in questa direzione la politica editoriale adottata da Camilleri, che negli ultimi anni ha trasferito a Sellerio titoli in precedenza affidati ad altri editori: quasi volesse che l'intera storia di Vigàta fosse raccolta unitariamente, e in una sede siciliana. È un'indicazione extratestuale di cui importa tenere conto; e costituisce un elemento non secondario del discorso su territorio e identità culturale e letteraria, quale si esprime nell'opera camilleriana¹⁸.

In questa occasione mi occuperò di quello che, in questo *corpus*, si può definire come Ciclo dell'Ottocento, composto da cinque romanzi e due saggi narrativi.

Il primo romanzo del ciclo è *Un filo di fumo*¹⁹ (d'ora in poi FF), seguito dal primo dei due saggi narrativi, *La strage dimenticata*²⁰ (d'ora in poi SD). I romanzi storici e civili successivi sono *La stagione della caccia*²¹ (d'ora in poi SC) – seguito dal secondo saggio narrativo, *La bolla di componenda*²² (d'ora in poi BC) –, *Il birraio di Preston*²³ (d'ora in poi BP), *La concessione del telefono*²⁴ (d'ora in poi CTL) e *La mossa del cavallo*²⁵ (d'ora in poi MC).

La costante e dolorosa riflessione sulla Sicilia postunitaria (una parziale eccezione è rappresentata da SD, che è ambientato nel 1848, fungendo comunque da significativo antecedente) sembra quasi un bordone alle riflessioni e inquietudini storiche e civili sul presente che permeano i primi romanzi gialli del commissario Montalbano²⁶.

Alla base di ognuno di questi sette testi oggetto della mia analisi c'è quello che Nigro definisce come un «appiglio storico»²⁷. E salta agli occhi il fatto che dalle fonti storiche

¹⁵ S. S. NIGRO, “Le cronache di uno scrittore maltese”, cit., p. XV.

¹⁶ G. MARCI, “Il telero di Vigàta”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani 9. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 8-18, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf#page=10>> [8 febbraio 2022].

¹⁷ G. MARCI, “La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 43-55, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/11/Quaderni-camilleriani-13.pdf#page=45>> [8 febbraio 2022].

¹⁸ G. MARCI, “Il telero di Vigàta”, cit., p. 11.

¹⁹ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [1980].

²⁰ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997 [1984].

²¹ A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994 [1992].

²² A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997 [1993].

²³ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1999 [1995].

²⁴ A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.

²⁵ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999. Sarà pubblicato da Sellerio nel 2017.

²⁶ Cfr. G. MARCI, “La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*”, cit.

²⁷ S. S. NIGRO, “Le «Croniche» di uno scrittore maltese”, cit., p. XV.

citare nelle note in calce ad ogni romanzo si possono desumere – paradossalmente, come vedremo – bizzarri indizi di plausibilità.

Una funzione della veridicità della narrazione si individua in generale nei paratesti (frontespizio, titolo, dedica, epigrafi, appendici, note, indice e ripartizioni interne del testo) e dei peritesti (premesse, introduzioni)²⁸. E di note, tipicamente finali (anche se a volte riportate dall'edizione nel risvolto di copertina) il nostro autore, come vedremo, fa regolare uso nel Ciclo dell'Ottocento.

Camilleri si è cautelato più di una volta con dichiarazioni come questa: «Ho spiegato che non ho testa di storico [...] m'accorgo che non ho consultato che pochi libri di storia e non ho messo piede in un archivio a cercare carte e documenti» (SD, p. 69). Ma è pur vero che, per narrarci la tremenda strage che i soldati borbonici comandati dal maggiore Sarzana fecero degli ergastolani, in poche pagine traccia rapidamente la storia di Agrigento e di Porto Empedocle dalla fondazione greca al 1848 citando Diodoro Siculo, Polibio, El Idrisi, la *Descrizione della Sicilia* di Camillo Camilliani (1584) e chiamando a testimonio una stampa francese del Settecento che raffigura Borgata Molo e la sua cupa Torre, nonché il saggio storico *Due punti da chiarire per la storia di Porto Empedocle*, del 1926, del podestà e storico Baldassarre Marullo – che Camilleri conobbe personalmente – pubblicazione che, come dichiara Camilleri in *La linea della palma* «mi è molto servita quando ho scritto *Un filo di fumo*»²⁹. Infatti un toccante frammento di un altro saggio di Marullo, *Porto Empedocle nelle probabili origini, nello sviluppo, nell'attività e ne' suoi bisogni*, è citato in FF (pp. 66-67), naturalmente cambiando nel titolo «Porto Empedocle» in «Vigàta». E di passaggio, mentre si riporta il numero dei morti a Borgata Molo, cento senza considerare gli ergastolani, Camilleri commenta che «di quei cento, trentacinque erano nicareddi che non superarono il primo anno di età e trentuno caruseddi che non ce la fecero a passare i dieci anni d'età» (SD, p. 14): un dato piuttosto preciso, anche se l'autore non ne cita esplicitamente la fonte.

Per descrivere le condizioni degli ergastolani Camilleri ricorre a *Della condizione attuale delle carceri e dei mezzi per migliorarla*, di Carlo Ilarione Petitti di Roreto (1840), *Carcere e società civile* del giudice della Corte Costituzionale Guido Neppi Modona (pubblicato poi da Einaudi nel 1973, nella sezione *Documenti* in *Storia d'Italia* V/2), e snocciola date e circostanze delle riforme carcerarie, dal 1850 alla *Carta del lavoro carcerario* del 1932 (SD, pp. 29-30), per concludere che la Torre, che ha visitato personalmente nei primi anni Ottanta (così come Vincenzo Consolo non manca di visitare i «Pozzi torti» di Sant'Agata di Militello e di trascriverne le scritte lasciate dai carcerati a conclusione del *Sorriso dell'ignoto marinaio*), «Tana era e tana era rimasta» (SD, p. 30). Nella descrizione della Torre di Borgata Molo si cita un canto popolare raccolto da Antonino Uccello in *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani* (SD, p. 26), che illustra le condizioni dei carcerati; e un altro canto, sempre raccolto da Uccello in *Risorgimento e società nei canti popolari*, apre la narrazione del Quarantotto palermitano (SD, pp. 31-32), le cui circostanze vengono narrate citando *Gli ultimi borboni a Palermo* di Harold Acton, le memorie di Giuseppe Pitrè e le *Memorie storiche* di Pasquale Calvi, per arrivare a un'amara valutazione dei «tribunali, popolari e no», ai quali «bisogna farci tanto di tara, m'immagino quante private vendette, quanti sgarbi e risentimenti si saranno, per l'occasione, travestiti da imparziale giustizia» (SD, p. 44). Camilleri fa infine l'esercizio di leggere fra le righe della cronaca di Marullo correggendone incongruenze ed errori, grazie alla «presbiopia mnemonica» della nonna paterna Carolina, giacché Marullo «è

²⁸ M. DI FAZIO, «Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo», in AA. VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988. pp. 57-123, apud M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit. p. 43.

²⁹ S. LODATO, A. CAMILLERI, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 127.

vago, impreciso e addirittura, con parola alla moda, depistante» (SD, p. 35), e va quindi interpretato «cum juicio (anzi con una fantasia temperata dal juicio) e con una buona dose di prudenza, un piede leva e l'altro metti» (SD, p. 44).

E se la citazione dal XIII capitolo dei *Promessi Sposi* («Pedro, adelante con juicio») rimanda all'impegno dello scrittore nei confronti di una verità storica che può essere legittimamente rappresentata anche attraverso la finzione, la camilleriana traduzione «un pedi leva e l'altro metti» racchiude *in nuce* la cifra del personalissimo stile di Camilleri che, per correggere l'impostura di questa storia si affida al proprio intuito di regista, che, nel leggere la relazione di Marullo, degli strumenti del regista di teatro si serve per avanzare le proprie ipotesi sulla ricostruzione dei fatti, come farà anche in BC a proposito dell'interrogatorio del tenente generale Avogadro di Casanova.

In FF l'appiglio storico, invero minimo, è «un volantino anonimo, trovato fra le carte di mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfo disonesto» (FF, p. 123). E un elemento di plausibilità che spiega l'improvvisa *katastrophé* è dato dall'analessi – l'unica nella narrazione, che si svolge aristotelicamente in un solo giorno, con perfetta unità di azione, luogo e tempo³⁰ – dell'apparizione e successivo inabissamento dell'Isola Ferdinandea fra il settembre e il dicembre 1831, che provocò una crisi internazionale, e della sua parziale riemersione quindici anni dopo, in cui si trasformò in una pericolosa secca.

La tematica del brigantaggio appare già in FF (p. 40), con un riferimento alla tremenda repressione del generale Boglione in Sicilia ed alla sua opinione sulla ferocia dei siciliani. In BC Camilleri, citando dati contenuti in Franco Molfese, *Storia del brigantaggio dopo l'unità* (Milano, 1964), colloca questo fenomeno in una luce ben precisa: «Brigantaggio l'ho scritto tra virgolette per farmi arrasso delle tesi della storiografia ufficiale, almeno come ancor oggi risulta dai libri di scuola, che mistificano, spacciando per banditismo quella che in realtà fu una gigantesca rivolta contadina» (BC, p. 19). In una delle ultime udienze, inoltre, quella in cui si presenta il barone Perroni Paladini, che «è uno che nello studio della storia ci sguazza beato» (BC, p. 75), si insiste sulla questione dei militi a cavallo, reparti armati irregolari non appartenenti né ai Carabinieri né alla pubblica sicurezza, al servizio degli interessi dei proprietari terrieri, il cui mantenimento previa regolamentazione o definitivo scioglimento è un *leitmotiv* nelle udienze. Il torbido carattere dei militi a cavallo avrà un ruolo fondamentale nel tragico esito di BP.

Più che un semplice appiglio storico, alcune fonti rappresentano un sottotesto con cui l'autore intrattiene un costante dialogo, o, come direbbe lui, *pistia* e *ripistia*, ricorrendovi spesso per sottolinearne le reticenze, le incoerenze, le omissioni, i silenzi. Il più presente è di certo l'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia* «che non è quella di Franchetti e Sonnino, ma quella parlamentare» (BP, p. 235), pubblicata da Cappelli nel 1969, cioè «quasi cent'anni dopo» (BC, p. 47). Citata già in FF nel contesto di una conversazione al Circolo dei nobili (FF, p. 36), alla voce «Campieri» del glossario finale l'*Inchiesta* riappare in quanto «contiene decine di pagine assai interessanti sull'attività dei campieri» (FF, p. 126). Non è del resto assente l'altra inchiesta, quella, più nota, di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino: «Anche i due volumi dell'inchiesta Franchetti-Sonnino del 1876 affermano le stesse cose sui campieri e sulla mafia in genere» (FF, pp. 126-127).

³⁰ B. PORCELLI, «Un filo di fumo, romanzo siciliano di Andrea Camilleri», «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 27, 1 (gennaio/aprile 1998), p. 100.

Le trame dei tre testi – due romanzi e un saggio storico – che seguono SD e FF prendono spunto da sorprendenti passaggi di questa *Inchiesta parlamentare*³¹. Cominciamo dallo scarno aneddoto citato nella nota finale di SC:

L'idea mi è venuta ventidue anni fa, leggendo i due volumi dell'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia* (1875-1876), stampati da Cappelli. Nascoste fra le millequattrocentoundici pagine [...] ci sono due battute fra uno dei membri della commissione e un responsabile dell'ordine pubblico in un paesino:

«Recentemente ci sono stati fatti di sangue al suo paese?»

«No. Fatta eccezione di un farmacista che per amore ha ammazzato sette persone».

Tutto qua. È da allora che ho principiato a ragionarci sopra, su questa storia. [...] Mi pare perdita di fiato dover dichiarare che nomi e situazioni (a parte la storia che è alla base del racconto) non hanno alcun rapporto con persone realmente esistenti o con fatti realmente accaduti. Hanno invece rapporto fra me e la memoria della mia terra (SC, pp. 153-154).

Salta agli occhi il fatto che uno degli aspetti meno plausibili della narrazione sia proprio quello documentato dall'*Inchiesta*. E su questo paradosso iniziale Camilleri ricama, amplificandolo nella progressione geometrica di una narrazione che si svolge nel contesto di una società violenta e rigidamente classista, bigotta, perbenista e ipocrita, in cui solo i nobili – nel cui sangue scorre spesso una vena di follia – possono permettersi tutte le bizzarrie e i colpi di testa, e invece un figlio di *viddrano*, pur se farmacista, non può coronare il suo sogno d'amore se non trasformandosi in un assassino seriale. I protagonisti di SC sono gli stessi personaggi – nobili e borghesi – intervistati nell'*Inchiesta*, che ne rappresentano le fonti.

Nella nota finale a BP Camilleri precisa che l'*Inchiesta* «subito si rivelò per me una vera miniera. Da domande, risposte, osservazioni, battute contenute nelle centinaia e centinaia di pagine sono nati il romanzo *La stagione della caccia* e il saggio *La bolla di componenda*. Questo nuovo romanzo allunga il debito» (BP, p. 235). Nella trama di BP le corrispondenze con un fatto presente nell'*Inchiesta* sono a dir poco sorprendenti:

L'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876) [...] Nell'udienza del 24 dicembre 1875 viene ascoltato il giornalista Giovanni Mulè Bertolo per sapere qual è l'atteggiamento della popolazione di Caltanissetta e provincia nei riguardi della politica governativa. Il giornalista dice, a un certo momento, che le cose sono mutate in meglio dal giorno dell'allontanamento del prefetto, il fiorentino Fortuzzi, che si era reso particolarmente inviso alla popolazione («Fortuzzi voleva studiare la Sicilia attraverso le figurine incise nei libri. Se un libro non aveva figure, non aveva importanza... Stava sempre chiuso fra quattro mura, avvicinato soltanto da tre o quattro individui a cui s'ispirava»).

³¹ Cfr. C. FAVERZANI, D. LANFRANCA, "Premessa", In ID. (a cura di), *Quaderni camilleriani 2/ La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 7-8, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=9>> [8 febbraio 2022]: «Come è noto, lo scrittore siciliano ha tratto ispirazione per un certo numero di romanzi (ma anche per qualche saggio) da quell'*Inchiesta parlamentare* sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia del 1876 che costituisce l'ennesimo tentativo di comprendere, questa volta con mezzi d'indagine adeguati, la "questione siciliana", cioè la particolare configurazione socioeconomica di un'isola in cui le politiche governative sull'ordine pubblico fallivano puntualmente e inesorabilmente», p. 8. Sull'*Inchiesta*, cfr. ancora 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*, cit., pp. 42-46, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=44>> [8 febbraio 2022]: «esiste per Camilleri un testo che abbia una funzione simile [a quella del velleiano *Consiglio di Sicilia* per Sciascia], un testo-specchio, cioè, della propria condizione di scrittore impegnato a narrare, attraverso la storia della Sicilia, le incongruenze della verità e dell'invenzione? A mio avviso, possiamo individuare ne l'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia* (1875-1876) questa sorta di *Ur-testo* dello scrittore empedocloino» (p. 44).

Il carico da undici Fortuzzi ce lo mise il giorno in cui, dovendo si inaugurare il nuovo teatro di Caltanissetta, impose che l'opera da rappresentare fosse *Il birraio di Preston* («Voleva imporre anche la musica a noi barbari di questa città! E con il nostro denaro» esclama sdegnato Giovanni Mulè Bertolo). Ci riuscì, malgrado l'opposizione delle autorità locali e il bello è che non si è mai saputo il perché di questo suo intestardirsi sul Birraio. Naturalmente durante la rappresentazione accaddero numerosi incidenti, un impiegato postale che disapprovava vistosamente venne il giorno appresso trasferito («dovette abbandonare il posto perché non aveva che 700 lire all'anno di stipendio e non poteva allontanarsi da Caltanissetta»), i cantanti furono subissati da fischi.

A un certo momento dovette accadere qualcosa di più serio, perché, dice sempre il giornalista, «entrarono in teatro militi a cavallo, truppa con le armi». Ma a questo punto i membri della commissione preferiscono glissare e passano ad altro argomento. La storia, sia pure così scarnamente accennata nella deposizione, mi pigliò e cominciai a travagliarmi sopra. Ne è venuto fuori questo romanzo, che è tutto inventato, a parte, naturalmente, lo spunto iniziale. Debbo ringraziare Dirk Karsten van den Berg per essere riuscito a procurarmi libretto e partitura del *Birraio* (BP, pp. 235-236).

Oltre alle circostanze specifiche della rappresentazione teatrale ed al suo tragico esito, quindi, chi legge apprende che autentico è perfino il libretto dell'opera *Il Birraio di Preston* di Luigi Ricci. Ciò non fa che aumentare *a posteriori* l'effetto di per sé esilarante che la menzione di alcuni frammenti dell'opera nel corso della narrazione – col feroce contrappunto dei commenti del pubblico in sala – ha già inevitabilmente avuto sul lettore. L'intenzione di Camilleri è sempre quella di sottolineare i vuoti lasciati dalla Commissione i cui membri, alla menzione dell'arrivo dei militi armati a cavallo, «preferiscono glissare e passano ad altro argomento» (BP, p. 236): e li colma con la peculiare verità della finzione letteraria.

In BC l'*Inchiesta* rappresenta una testimonianza – eloquentemente elusiva – dell'esistenza e dello smercio delle bolle di componenda, ed è ampiamente citata a partire da p. 41 e fin quasi alla fine, presentandola così: «Della “bolla di componenda” ne avevo letto qualcosa in una o due delle millequattrocentodieci pagine dell'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia*, avvenuta nel 1875» (BC, p. 41). L'ostinazione di Camilleri a consultare ed analizzare i verbali – non pubblicati – dell'*Inchiesta parlamentare* del 1875 è emblematica poiché suggella – e al tempo stesso spiega – l'elusività della bolla, rappresentandone la scomparsa come un gioco di prestigio che si svolge davanti agli attoniti occhi del Tenente Generale Avogadro di Casanova, e che Sciascia aveva già previsto:

Quando il disegno di questo scritto mi divenne chiaro, dissi a Leonardo Sciascia che avrei voluto scrivere qualcosa sulla bolla di componenda [...]. Dovevo assolutamente trovare una bolla di componenda originale per dare maggior credito a quanto avevo in mente di scrivere. Fece una pausa, mi talò, sorrise del suo sorriso. «Tu una carta così non la troverai mai». Mi disse. E infatti non l'ho trovata (BC, p. 108).

Questo gioco di prestigio, sembra implicare Camilleri, può succedere giusto in Sicilia, una terra abituata agli scempi, alle sparizioni, alle sottrazioni, ai silenzi omertosi: di queste assenze sembrano accontentarsi gli intervistatori, che in più di un caso glissano; e la sparizione della copia della bolla o la sua mancata copiatura, il lapidario «manca» nel fascicolo dell'archivio (BC, p. 69), non potrebbero essere più eloquenti rispetto al contesto in cui la ricerca si svolge.

Oltre alla narrazione dell'istituzione della Commissione parlamentare d'inchiesta, in BC si sottolinea che «Sempre nel 1875 Franchetti e Sonnino se ne andarono a fare un'inchiesta in Sicilia per i fatti loro [...]. La loro relazione finale fu più intelligente e acuta rispetto a quella della Commissione governativa. Andarono un poco più a fondo, ma radici non ne trovarono» (BC, pp. 46-47).

Camilleri mostra di aver consultato anche la *Relazione della commissione parlamentare di inchiesta sul fenomeno della mafia*, pubblicata nel 1972. Se in FF (p. 127) la menziona solo di passaggio, sempre riguardo ai campieri e alla mafia in genere («cose un po' diverse dicono i tre tomi della *Relazione della commissione parlamentare di inchiesta sul fenomeno della mafia* del 1972»), è di nuovo in BC in cui, dopo aver descritto le circostanze dell'istituzione della commissione parlamentare, ma soprattutto i criteri di selezione degli intervistati e il tenore delle domande, quelle sulla mafia in particolare, e aver fatto riferimento alle due inchieste già citate, Camilleri continua:

Come ho detto, gli atti della Commissione parlamentare vennero pubblicati quasi cent'anni dopo. Prima che venissero stampati era stata istituita nel 1962 una nuova Commissione parlamentare per indagare «sul fenomeno della mafia». Questa volta assieme alla relazione finale furono resi pubblici i verbali degli interrogatori (Roma, 1978). Posso affermare, senza timore di essere smentito, che lo Stato poteva risparmiarsi la spesa (che certo non sarà stata di lire centomila) per la gestione della commissione nuova. Basta cangiare nomi e aggiornare la scrittura degli atti cent'anni avanti. Perché le domande sono identiche, le risposte uguali, il risultato gemellare (BC, p. 47).

In questo stesso passaggio di BC si articolano le critiche di Camilleri al metodo di selezione degli informatori dell'*Inchiesta* e quindi alla sua efficacia. Dopo aver citato la prefazione di Leonardo Sandri all'edizione bolognese del 1968-69, in cui si precisa che gli intervistati erano soprattutto aristocratici e persone appartenenti ai ceti «abbienti e benpensanti» (BC, p. 45), e dopo la relazione sull'interrogatorio del Tenente Generale Casanova, che mostra come Camilleri abbia consultato anche i verbali dell'*Inchiesta* nell'Archivio di Stato, giacché essi non furono pubblicati³², la conclusione è la seguente:

Dal giorno in cui la Commissione si era trasferita in Sicilia aveva interrogato prefetti e sindaci, uomini politici e gente di cappello, proprietari terrieri e artigiani di nome, commercianti e nobili di sangue, magistrati e presidi, militari d'alto grado e chiarissimi professori universitari, questori ed esattori di tasse: il meglio, dai gattopardi in giù fino ai gatti di razza. E le risposte erano sempre state le stesse, con qualche leggera variante. Qualcosa di più interessante e diverso, la Commissione avrebbe potuto sentirlo dalle bocche di chi invece era stato escluso in partenza dalle liste degli interrogandi: operai, giornatanti, stagionali, saccaroli, solfatarci, salinari, minatori, pirriatori, carusi di miniera, spalloni, scicaroli, scaricatori, ambulanti, carrettieri e compagnia bella, tutta gente abituata a campare alla giornata, alla ventura, e perciò più propensa ad occuparsi di spicciole realtà quotidiane che non di grosse questioni sociali ed economiche (BC, pp. 70-71).

Senza queste testimonianze, conclude amaramente Camilleri, anche i fatti di corruzione più evidenti perdono logica e significato, conformano un paesaggio incoerente e contrastante: ciò che manca è «un tessuto connettivo [...] un'intelaiatura» (BC, p. 73), che sicuramente c'era ma era rimasta invisibile agli occhi dei Commissari. Un forte eco dell'elenco di coloro che non vennero ascoltati perché non contano («operai, giornatanti, stagionali...») si trova in FF (pp. 66-68), che analizzo *infra*.

È proprio nella ricostruzione di questa «intelaiatura», il *telero* a cui si riferisce Giuseppe Marci, quella che manca nelle inchieste, che s'impegna Camilleri nel Ciclo dell'Ottocento: e lo fa a modo suo, con gli strumenti argomentativi e narrativi che gli sono

³² Una trascrizione completa del verbale dell'interrogatorio del Tenente Generale Casanova è stata recentemente pubblicata da P. MANINCHEDDA, «Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)», in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *Quaderni Camilleriani 6/ La bolla di composizione*, pp. 23-46, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/09/Quaderni-camilleriani-6.pdf#page=25>> [8 febbraio 2022].

propri. È perciò che l'attenta disamina non solo del testo dell'*Inchiesta* parlamentare ma anche dei verbali mai pubblicati della Commissione parlamentare – consultati nell'Archivio di Stato – che si svolge nelle pagine centrali di BC, oltre al ricorso alle lettere di Giuseppe Stocchi a *La Gazzetta d'Italia* (BC, pp. 79-88) possono essere bilanciate e commentate da un mimo di Giuseppe Lanza e dalla geniale «parità» di Tano Fragalà, una fulminante invenzione finale dell'autore che, come un borghesiano *aleph*, fa balenare davanti ai nostri occhi in un solo momento l'esistenza, il senso, le interpretazioni e quindi i possibili usi della bolla: «Camilleri preferisce spezzare l'andamento saggistico con l'intrusione narrativa che, per citare il caso più significativo, trasferisce la bolla di componenda dal piano della ricerca a quella del conto di cui è protagonista Tano Fragalà»³³.

Nel romanzo che segue, CTL, la plausibilità della narrazione si basa su questa dichiarazione dell'autore:

Nell'estate del 1995 trovai, tra vecchie carte di casa, un decreto ministeriale (che riproduco nel romanzo) per la concessione di una linea telefonica privata. Il documento presupponeva una così fitta rete di più o meno deliranti adempimenti burocratico-amministrativi da farmi venire subito voglia di scrivervi sopra una storia di fantasia (l'ho terminata nel marzo del 1997).

La concessione risale al 1892, cioè a una quindicina d'anni dopo i fatti che ho contato nel *Birraio di Preston* e perciò qualcuno potrebbe domandarmi perché mi ostino a pistiare e a ripistiare sempre nello stesso mortaio, tirando in ballo, quasi in fotocopia, i soliti prefetti, i soliti questori, ecc. Prevedendo l'osservazione, ho messo le mani avanti. La citazione ad apertura di libro è tratta da *I vecchi e i giovani* di Pirandello e mi pare dica tutto. Nei limiti del possibile, essendo questa storia esattamente datata, ho fedelmente citato ministri, alti funzionari dello stato e rivoluzionari col loro vero nome (e anche gli avvenimenti di cui furono protagonisti sono autentici). Tutti gli altri nomi e gli altri fatti sono invece inventati di sana pianta.

Ciò che mi interessa mostrare qui è come l'appiglio storico del decreto ministeriale si articola con un contesto, implicito perché già costruito nei romanzi precedenti «pistiando e ripistiando» fra le pagine dell'*Inchiesta*, che adesso lo scrittore si ritrova bell'e pronto: e lo illumina con gli strumenti della letteratura. La citazione de *I vecchi e i giovani* racchiude uno dei nodi fondamentali della narrativa storica camilleriana: dice davvero tutto sia sulla prospettiva storica specifica di Camilleri che sulla sua fiducia nella funzione ermeneutica della narrazione, sulla tensione nei confronti di una verità che si può legittimamente rappresentare attraverso la finzione, come correttivo alle imposture della Storia.

Infine, ben più di un semplice appiglio storico sembra anche *Politica e mafia in Sicilia* di Leopoldo Franchetti.

«A Barrafranca due giorni fa furon tirate due fucilate in campagna a un prete ricco, corrotto, prepotente, odiatissimo in paese. Circa 60 metri lontano dal luogo dove cadde il prete stava un torinese venuto in Sicilia da pochi giorni come ispettore di molini (macinato). Questi voltava la schiena al prete. Al rumore delle fucilate si voltò e corse verso il prete il quale prima di morire gli disse: "M'ha assassinato il tale, mio cugino". Il torinese montò a cavallo e corse al paese a raccontare il fatto alla stazione dei carabinieri...e sulla sua strada a tutti raccontava l'assassinio e la rivelazione dell'assassino. Il prete aveva da 12 anni una lite col cugino che l'assassinò, vi era fra loro forte inimicizia; 24 ore dopo era stato arrestato come presunto autore dell'assassinio il torinese stesso e fra i testimoni a suo carico era il cugino stesso assassino del prete e tutto il processo s'informava su questa via mentre il paese intero e i comuni circonvicini diceva sotto sotto chi era l'assassino».

³³ G. MARCI, «La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*», cit., p. 44.

Questo è l'episodio, raccontato da Leopoldo Franchetti nel suo *Politica e mafia in Sicilia* scritto nel 1876, ma pubblicato nel 1995 (Napoli, Bibliopolis), che è alla base del mio libro, una farsa tragica (MC, p. 247).

In questa vicenda il convitato di pietra, come in *Il giorno della civetta* o in *A ciascuno il suo*, è la mafia: è lei il ragno che avvolgerebbe il genovese Giovanni Bovara nella sua tela se non si riappropriasse di colpo del siciliano, sua lingua d'origine, necessario per mettere in atto strategie e modalità comunicative al filo fra il detto e il non detto, affini a quelle dei suoi accusatori. Va a mio parere riveduta l'affermazione di Daniele in un articolo³⁴ che peraltro presenta molti spunti interessanti di analisi stilistica di MC, sulla poca o nulla importanza dello sfondo storico in MC – e anche in CTL –: il fatto che le questioni sulla tassa sul macinato o la burocrazia postunitaria non incidano direttamente sull'intreccio del romanzo non mi pare un motivo sufficiente a fronte di una visione unitaria del Ciclo dell'Ottocento come un *telero*, e soprattutto a partire dal riconoscimento delle intenzioni della scrittura camilleriana.

Sulla verosimiglianza storica di aspetti fondamentali della narrazione di MC, cito le pagine iniziali di un articolo di Fiorenzo Toso:

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 [...]: 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 [...] assumono una verosimiglianza forte, che si nutre probabilmente di ulteriori suggestioni: basti pensare ad esempio alle origini genovesi della famiglia di Luigi Pirandello. [...] 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 plausibile³⁵.

Uno stizzoso e oscuro riferimento del filoborbonico padre Imbornone al ruolo dei vapori di Rubattino nella spedizione del Mille in relazione alla gravissima decadenza postunitaria dell'industria tessile siciliana, che si trova in una conversazione al circolo dei nobili in FF, pp. 37-38 (è importante osservare che il *terminus post quem* di FF è il 1885, come si evince da «via dedicata nel 1885 a Quintino Sella», FF, p. 46), si chiarisce così con questi dati, sicuramente presenti all'autore.

La base storiografica e documentaria del ciclo ottocentesco camilleriano è quindi più forte di quanto egli stesso voglia farci credere, ma il compito del narratore sembra comunque quello di riempirne i vuoti, le reticenze, le assenze, dando corpo a storie e personaggi che emergono fra le righe dei documenti e dei saggi storici: microstorico nell'intenzione, anche se non ortodosso nei metodi.

La loro disamina apre spazi vuoti da riempire per tracciare una sinopia del mosaico e rendere così tangibili gli effetti delle condizioni storiche sulla vita reale delle persone.

³⁴ A. R. DANIELE, "Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul 'letterario' in *La mossa del cavallo*", «Diacritica», VI, 34 (2020), pp. 41-54, <<https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-VI-34-25agosto2020.pdf>> [8 febbraio 2022].

³⁵ F. TOSO, "Una lingua dell'estraneità: Il genovese in *La mossa del cavallo*", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÓKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 15 / Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 61-76, pp. 62-63, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2021/06/Quaderni-camilleriani-15.pdf#page=63>> [8 febbraio 2022].

È tale la motivazione di quest'ennesima riattualizzazione siciliana del romanzo storico (antistorico, direbbe Spinazzola: potremmo anche definirlo contro-risorgimentale) di stampo postunitario:

Alla fine di questo libro sono elencati centoquattordici nomi che non compaiono in nessuna lapide del nostro risorgimento italiano, centoquattordici caduti nella rivolta del 1848 in Sicilia. «Servi di pena» – com'erano chiamati i galeotti [...] – uccisi dalla polizia borbonica non per colpe particolari né perché rappresentavano un pericolo reale; se non quello, forse, che si associassero agli insorti. Le autorità, quelle borboniche e quelle unitarie, per diversa responsabilità ma per uguale malafede ne confusero ed occultarono la sorte, e nessun storico si è mai occupato di loro. Gli assassini e i complici silenziosi fecero la loro carriera, sotto i Borboni, prima, e poi nell'Italia unita. *La strage dimenticata* trae dall'oblio quei nomi, rintraccia gli assassini, ricostruisce i moventi. Ci rammenta, una volta ancora, come sia più «maestra» di quella delle lapidi la storia che cerca le acri, tragiche ed umili verità (SD, p. 69).

3. Camilleri «scrittore maltese»

La chiave di lettura di S. S. Nigro nel saggio introduttivo all'edizione Meridiani Mondadori dei *Romanzi storici e civili*, del 2004, ha già sottolineato la filiazione fortemente sciasciana, e de *Il Consiglio d'Egitto* prima di tutto, della narrativa di Camilleri: l'affabulazione estrosa, la «lingua mischia»; la narrazione contrappuntata da documenti, veri o falsificati.

Nato fra le righe del *Consiglio d'Egitto*, il narratore Camilleri prende stanza a Vigàta [...] nella provincia letteraria della pirandelliana Montelusa. E Vigàta e Montelusa rispettivamente confinano, nell'immaginazione, con Girgenti-Agrigento e con Porto Empedocle [...]. Camilleri e i suoi personaggi hanno comunanza di lingua. E questa lingua, il vigatese, confina a sua volta con il dialetto siciliano (parlato o scritto) come la lingua di Vella, sempre nell'immaginazione, confina con l'arabo. Le Croniche di Camilleri raccontano i «fatti» di Vigàta [...] sempre svolgendo il filo dell'impostura della storia [...]. Trovato un appiglio storico (un volantino, un decreto, la trascrizione di un'udienza in una inchiesta parlamentare, uno scorcio di notizia avanzato alla lettura di un libro), o semplicemente un aneddoto lessicale, Camilleri ci fantastica sopra³⁶.

La lettura di Nigro implica un'analisi del testo sciasciano considerato come la genesi stessa della narrativa camilleriana, in cui l'apparizione del monaco Giuseppe Camilleri diventa vera e propria profezia: Camilleri «scrittore maltese», ipostasi dell'abate Vella alla base non solo dello spirito della narrativa camilleriana ma anche dell'autocostruzione di Camilleri come affabulatore. Vella spiega «pianamente» a Camilleri:

Il lavoro dello storico è tutto un imbroglio, un'impostura: e [...] c'era più merito ad inventarla, la storia, che a trascriverla da vecchie carte, da antiche lapidi, da antichi sepolcri; e, in ogni caso, ci voleva più lavoro, ad inventarla: e dunque, onestamente, la loro fatica meritava più ingente compenso che quella di uno storico vero e proprio, di uno storiografo che godeva di qualifica, di stipendio, di prebende. «Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove; poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere [...]. Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avi e trisavoli? Sono discesi a marcire nella terra né più e né meno che come foglie, senza lasciare storia [...]. L'albero che resterà, se resterà, può anche essere segato ramo a ramo: i re, i vicerè, i papi, i capitani; e i grandi, insomma... Facciamone un po' di fuoco, un po' di fumo: ad illudere i popoli, le nazioni, l'umanità vivente... La storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro

³⁶ S. S. NIGRO, «Le «Croniche» di uno scrittore maltese», cit., pp. XIV-XV.

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?»³⁷.

Se sviluppiamo la lettura di Nigro, nel testo sciasciano troviamo però un controcanto alla concezione della storia di Vella – la Storia ufficiale come impostura, proprio perché incapace di porgere orecchio alle voci delle «generazioni di foglie che si susseguono» –: quello dell'avvocato Di Blasi, l'illuminista che afferma davanti al principe di Trabìa la necessità di insegnare ai contadini il diritto, «Il diritto del contadino ad essere uomo»³⁸, e che dopo un primo momento di perplessità diventa uno dei difensori dell'opera dell'abate; «crediamo che la verità era prima della storia, e che la storia è menzogna. Invece è la storia che riscatta l'uomo dalla menzogna, lo porta alla verità: gli individui, i popoli»³⁹.

L'apparente contrasto tra le due visioni si scioglie nella conclusione di Di Blasi, che, mentre viene torturato, pensa a Vella: «Ha declinato a suo modo l'impostura della vita: allegramente [...]. Non l'impostura della vita: l'impostura che è nella vita [...]. Non nella vita [...]. Ma sì, anche nella vita»⁴⁰. E teniamo a mente questo «allegramente», che marca in maniera determinante lo stile del nostro autore. Sembra davvero una profezia.

La Storia a cui si riferisce con passione Di Blasi, insomma, non è la stessa a cui si riferisce Vella, e sembra costituirne l'antidoto. Ha fatto bene Vella a svelare «l'impostura che è nella vita» burlandosi della Storia scritta dal potere: rimane aperta però l'altra possibilità, quella di narrare la storia del nonno, del padre, degli avoli e bisavoli, del gorgoglio delle loro viscere vuote e della voce della loro fame: delle «generazioni di foglie».

È qui che sembrano forgiarsi, quindi, sia la «vocazione di falsario» di Camilleri che la sua passione per una verità della letteratura, una verità che si raggiunge narrando le storie di coloro che «sono discesi a marcire nella terra né più e né meno che come foglie, senza lasciare storia», che sullo sfondo della Storia ufficiale si muovono. A comportarsi, insomma, come quello «storico dall'orecchio fino» della cui esistenza Vella dubita.

E in effetti le dichiarazioni di Camilleri si muovono, come abbiamo visto, fra questi due poli: quello di una relazione spregiudicata col documento storico, e quello di una intenzione precisa in quanto al significato complessivo della storia, del suo effetto sia sull'intreccio che sull'interpretazione complessiva delle vicende – e quindi, di ritorno, la luce in cui esse a loro volta pongono i dati storici: alla sua funzione di riscatto e di restituzione della memoria.

Camilleri ha sempre voluto sottolineare, all'interno della propria filiazione sciascana, la differenza fra le modalità di ricerca di Sciascia e la propria affabulazione: «Il modo, la procedura di approccio alla storia di Sciascia 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»⁴¹. D'altra parte però abbondano dichiarazioni come questa: «In tutta la mia produzione letteraria, la storia assume un valore importante. I miei romanzi hanno dei riferimenti storico-temporali, che poi rielaboro in maniera del tutto soggettiva. Nel *Re di Girgenti*, in particolar modo, la presenza della storia è un riferimento costante. Una cornice che ha una funzione rilevante nel meccanismo del racconto»⁴², senza che ciò gli

³⁷ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto. Opere*, vol. I, Milano, Adelphi, 2012, pp. 393-394.

³⁸ Ivi, p. 453.

³⁹ Ivi, p. 446.

⁴⁰ Ivi, p. 479.

⁴¹ T. CANCELLERI, «Intervista ad Andrea Camilleri», *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de Il re di Girgenti*, Pescara, Tracce, 2005. Gli stralci che cito sono pubblicati senza numero di pagina su <<http://www.vigata.org/bibliografia/cancelleri.shtml>> [8 febbraio 2022].

⁴² *Ibidem*.

impedisce di creare una vera e propria batteria di documenti falsi⁴³, proprio come i codici e le monete dell'abate Vella, a supporto della storia di Zosimo.

Interamente sciasciana è quindi la tensione verso una verità che può essere legittimamente rappresentata dalla letteratura, e che rappresenta un'elaborazione di istanze già presenti nell'opera manzoniana, come la citazione delle testimonianze scritte e l'ibridazione, l'incrocio di generi e forme che, «ora compenetrandosi, ora distanziandosi»⁴⁴, strutturano la narrazione:

Lo scrittore non è [...] né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità. Per quanto mi riguarda, io scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più elucubranti, i quali vorrebbero fornire spiegazioni esaurienti e soluzioni a tutti i problemi. Sì, la storia mente e le sue menzogne avvolgono di una stessa polvere tutte le teorie che dalla storia nascono⁴⁵.

L'accorto tessuto narrativo sciasciano fatto di realtà e finzione diventa così «un metodo di conoscenza della realtà. Questa conoscenza non è propriamente scientifica, non è neanche poetica *tout court*, ma nasce nel punto complesso, direi nel gorgo, di confluenza tra questi due poli d'attrazione»⁴⁶.

In questo stesso gorgo si collocano i romanzi storici camilleriani. È perciò che, dopo aver analizzato la funzione delle fonti storiche ed il modo in cui Camilleri le interroga, mi interessa analizzare la costruzione letteraria del contesto storico del Ciclo dell'Ottocento.

4. La costruzione del *telero* nel Ciclo dell'Ottocento

Nel campo degli studi critici di letteratura è recente l'attenzione nei confronti di movimenti come il *New Historicism*, «che professa l'idea della frantumazione della storia in una pluralità di microstorie, fondate sulla “differenza” etnica, razziale o sessuale»⁴⁷. Questa concezione definita come «post-epistemologica» è motivata da un impegno etico e politico che spinge a mettere in discussione i canoni ufficiali della cultura in quanto espressioni delle classi e delle società egemoniche a danno di quelle subalterne⁴⁸.

L'ambientazione rigorosamente vigatese della maggioranza dei romanzi camilleriani, e *a fortiori* del Ciclo dell'Ottocento, permette di presentare aspetti della macrostoria attraverso frammenti di prospettive microstoriche.

In FF, definito da Nigro una «una sorta di “cantata” buffa corale»⁴⁹ compaiono moltissimi degli aspetti tematici che torneranno in tutto il Ciclo, che passo in rassegna in quanto contribuiscono alla sapiente costruzione letteraria di un contesto storico autentico, vivo, verosimile, spesso in margine ai documenti storici.

⁴³ Parzialmente pubblicati col titolo “Apocrifi per il *Re di Girgenti*” in appendice a A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., pp. 1677-1734; l'edizione integrale appare invece in appendice all'edizione commemorativa *Il re di Girgenti*, a cura di S. S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 2021, pp. 463-545.

⁴⁴ A. SGROI, “L'impostura e la storia. Sciascia dalle parti di Manzoni”, «Italogramma, Letteratura e Spettacolo», vol. 17 (2019), pp. 1-18, p. 4, <http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Alfredo_Sgroi_Limpostura_e_la_storia_Sciascia_dalle_parti_di_Manzoni.pdf> [8 febbraio 2022].

⁴⁵ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 81-82, *apud* A. SGROI, “L'impostura e la storia. Sciascia dalle parti di Manzoni”, cit., p. 1.

⁴⁶ G. FICHERA, “La strega, la contessa, il ragno. Sciascia e i differenziali della storia”, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», IV (2014), pp. 21-28, p. 22.

⁴⁷ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 12.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ S. S. NIGRO, “Le «Croniche» di uno scrittore maltese”, cit., p. XV.

Cominciamo dalla galleria dei «paesani garrusi», maliziosamente rappresentati da un elenco di scrittori siciliani, mentre Camilleri si annovera fra gli «arabi o maltesi che fossero, piedi incrotati, attaccati all'osso, che sparagnavano magari l'olio dei morti», stranieri insieme a «gli spagnoli tutti scocchi e maniglie, ma sostanza niente, sempre col naso arricciato, come se sentissero feto» e i «mangiapatate, scecchi tedeschi col paraocchi, capaci di sdirruparsi dentro un fosso pur di non spostarsi di un centimetro dalla strada segnata, teste di chiummo». La provenienza degli abitanti della borgata Molo torna in SD (p. 17): «un misto di napoletani, salernitani, licatesi e maltesi».

A Vigàta, come in qualsiasi paese della Sicilia, c'è chi conta e chi non conta: le conversazioni fra chi conta si svolgono in FF al Circolo dei Nobili, con Micio Tempio e la sua «grammatica pilusa» e la sublime poesia dell'Abate Meli come numi tutelari. All'antica separazione fra nobili e borghesi se ne sovrappone una più recente, in cui il blasone cede il posto al denaro: infatti in SC è proprio un nobile a ironizzare sul nome del Circolo «perché qua dentro, di nobili, ce ne siamo restati due, io e il barone Uccello. Tutti gli altri, non volendo offendere nessuno, con la nobiltà non ci accucchiano niente. A meno che non lo si voglia chiamare “Circolo dei due nobili e dei loro parenti”. Ma viene da ridere» (SC, p. 17). E in BP invece i circoli sono due: il circolo cittadino «Famiglia e progresso» e quello dei nobili a cui «vuoi per ceto vuoi per censo» un marchese deve appartenere: ma nel primo si discute con gran passione di musica – opera, soprattutto –, il secondo sembra un noiosissimo covo di papisti (BP, pp. 17-26). In ogni caso, questo è «uno degli ambienti più tipici dei romanzi storici di Camilleri, definito dallo stesso autore “coro laico”»⁵⁰.

Mi si permetta qui un unico esempio di analisi stilistica per illustrare un tema centrale dell'interesse di Camilleri: il popolo, quelli che non contano.

Per parlare del popolo la narrazione assume un ritmo formulare⁵¹ e circolare, in uno splendido passaggio sostenuto dall'anafora e dal poliptoto – fra mangiare, non mangiare, contare e non contare –, nel lungo momento in cui tutto il paese rimane in sospenso a guardare l'orizzonte nella stranita attesa dell'abbattersi della nemesi – nella veste dell'Ivan Tomorov – sulla testa di Barbabianca-Romeres: «Mangiava Michele Navarrìa» (p. 61); «Mangiava Padre Imbornone» (FF, p. 62); «Mangiava Ciccio Lo Cascio [...] Mangiava Filippo Ingrassia» (FF, p. 63); «Mangiava Paolo Attard» (FF, p. 64); «Mangiavano tutti, da Alajmo a Zizza, ma non era un mangiare uguale agli altri giorni [...] Non mangiò invece don Angelino Villasevaglios [...] non mangiò il principe di Sommatino [...]. Non mangiò Masino Bonocore» (FF, p. 65), contrappuntata da dove, come, cosa si mangiava o non si riusciva a mangiare.

La conversazione al Circolo dei Nobili su chi conta e chi non conta comincia con un eloquentissimo equivoco iniziale fra un piemontese benintenzionato e un cinico barone:

«Ma se il paese conta novemila anime!» aveva ribattuto Le Monnier. «Conta? Che conta?» Si era seriamente meravigliato il barone. «Il resto non conta, egregio amico». «Non conteranno, ma ci sono» [...]. Ma il barone aveva ragione e l'ingegnere torto: le altre ottomilasettecento anime – ed era francamente eccessivo chiamarle così – c'erano, pero contavano talmente niente che tanto valeva non contarle (FF, 66).

⁵⁰ L. MATT, “Lettura stilistica della *Stagione della caccia*”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 15 / Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, cit., pp. 91-107, p. 95, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2021/06/Quaderni-camilleriani-15.pdf#page=93>> [8 febbraio 2022].

⁵¹ Osservazioni molto simili si trovano in B. PORCELLI, “*Un filo di fumo*, romanzo siciliano di Andrea Camilleri”, cit., p. 101, riferendosi all'alternanza di una tecnica *capfinida* e di una anaforica.

Nel ritmo anaforico delle pagine che seguono, la folla di coloro che «non contano» irrompe in una descrizione che dà volto, carattere, dignità al brulicare umano di chi non conta, nomina i loro mestieri, tratteggia le loro condizioni di vita, spostandosi, come un pannello cinematografico, da chi lavora al porto – nella cui descrizione si cede spazio allo sguardo compassionevole di Baldassarre Marullo –, con uno *zoom* sulle piaghe degli spalloni che trasportano le coffe di zolfo sulle navi, a chi lavora nell'entroterra, per poi tornare sul mare e, «dato che s'era fatta l'ora di mangiare, anche loro mangiavano» (FF, p. 68), e chiudere questa circolare descrizione con uno *zoom* sul cibo di tutti coloro che non contano, un vero e proprio *leitmotiv* camilleriano:

e assieme agli uomini di mare, agli spalloni, a non contare c'erano i carrettieri, o meglio i conduttori di carretti [...]; a non contare c'erano i pirriatori delle cave e i minatori di sulfaro e di sale [...]; a non contare c'erano pescatori delle paranze [...]. Ma dato che s'era fatta l'ora di mangiare, pure loro che non contavano stavano mangiando. Lo facevano però con fantasia, perché c'era da prendersi per il culo, convincersi cioè che la scanata di pane di frumento da un chilo fosse appena bastevole per il companatico che non andava più in là di una sarda salata, di un uovo ciruso, di un pugno d'olive. Allora si faceva penzoliare dalla cima della canna la sarda salata e si dava un mozzicone al pane e una leccata alla sarda, una sola passata di lingua pelle pelle [...]. Oppure si metteva in bocca tutto intero l'uovo ciruso [...] e poi sempre tutto intero lo si tirava fuori e su questo sapore uno poteva mangiarsi mezza scanata [...]. I più fortunati [...] mangiavano caponatina [...] e si sentivano meglio di un re. [...] Mangiavano, e dei fatti che stavano succedendo in paese e di cui in qualche modo gli era giunta l'eco manco ne parlavano [...] speranza nessuna ne tenevano di cangiare posto, magari se qualche pazzo andava dicendo a mezza bocca che con i Fasci le cose sarebbero cambiate; «storia è e storia sarà» (FF, pp. 68-69).

A suggellare la rappresentazione di quelli che non contavano, la narrazione si sposta sulla loro implicita visione del mondo (di cui coloro che non contano «manco ne parlavano»), del potere, di Garibaldi e della leva – con un canto popolare –, visione riassunta in un proverbio, «salta il trunzo e va in culo all'ortolano» (e anche questo proverbio è un *leitmotiv*), poi ancora un disperato canto di lavoro, e infine un'immagine in cui cibo, lavoro e rassegnazione si associano:

Paolino Praticò che aveva finito di mangiare prima degli altri [...] si mise a fare la sua consueta cantatina:
Travagliu di la sira a la matina,
sugnu peju di un cani a la catina.
 E attorno a lui i picconieri, gli sterratori, i carusi, stavano con la testa calata sul loro pane (FF, p. 70).

La chiusura del circolo in questa descrizione non è perfetta: si comincia col cibo di chi conta, di chi può permettersi di non mangiare per scelta, e si chiude coi rassegnati bocconi di chi non conta.

Sull'inamovibilità delle condizioni sociali che determinano l'abisso che separa – che deve separare – i nobili dai *viddrani* è interamente basata la trama di SC, dove la descrizione della piazza principale di Vigàta sembra la concretizzazione fisica di questa assoluta rigidità: «Nello slargo si affacciavano la Chiesa Madre, il Circolo dei nobili, il palazzo a tre piani del barone Uccello, quello a due del marchese Peluso, cinque scagni di magazzinieri di zolfo, trita e fave, la Banca Sicula di Credito e Sconto e il Municipio» (SC, p. 11).

La rappresentazione della nobiltà siciliana è grottesca, caricaturale, debitrice delle livide rappresentazioni de *I Vicerè* molto più che delle riflessioni del principe Salina sugli

ouistiti al ballo⁵². Ne abbiamo già un assaggio in FF, col comico dialogo fra il demente Principe Luigi Gonzaga di Sommatino e il Principino figlio (FF, p. 41-45). Ma se in FF il centro della scena lo tiene la borghesia dello zolfo, in SC sono i nobili ad assumere la ribalta: dal sudiciume patologico del decrepito marchese Peluso («una curiosa statua senza basamento, allocata allato la porta mezzo chiusa del Circolo dei nobili. Assurdamente poggiato sopra un'autentica seggia di paglia a braccioli, il monumento rappresentava, in un colore tra il marroncino e il grigiastro, un decrepito signore di lunga barba, in stiffelius, un bastone da passeggio fra le mani incrociate sul ventre», SC, p. 11) che si dà la morte buttandosi in mare, al paradossale commento del figlio: («Povero papà, che fine orribile per lui. [...] Praticamente è morto lavandosi», SC, p. 29) alla figura bizzarra del marchese Federico Maria, detto Ricò perché «dolce di testa» (SC, p. 35); dalla demenza della marchesa madre alla lucidissima, pirandelliana follia finale di 'Ntontò. Non mancano i nobili liberali come il barone Uccello, che, in SC, è il personaggio più sensato; ma sono spesso bizzarri e contraddittori, come il marchese Curtò di Baucina, tanto «ardito nell'ampiezza delle idee di riforma sociale che amava professare al Circolo dei Nobili» quanto ferocemente avaro (FF, p. 65), o il marchese Coniglio della Favara che, troppo blasfemo per il Circolo dei nobili («me ne fotto delle conseguenze. Vede, a me san Giuseppe pare veramente troppo vecchio per farcela, con Maria», BP, pp. 19-20), forma parte di quello dei borghesi.

Il tema del trasformismo politico, fondamentale in FF («Barbabanca è una merda che ha galleggiato su tutto il fogname delle idee che ci hanno poi regalato l'unità: prima liberale antiborbonico, poi spia dei garibaldini, poi iscritto alla società massonica», p. 24), rappresenta anche la vera, tragica spiegazione dell'occultamento della strage dei «servi di pena» di Borgata Molo, poi Girgenti, ricostruita in SD: «Le autorità, quelle borboniche e quelle unitarie, per diversa responsabilità ma per uguale malafede ne confusero ed occultarono la sorte, e nessun storico si è mai occupato di loro. Gli assassini e i complici silenziosi fecero la loro carriera, sotto i Borboni, prima, e poi nell'Italia unita» (SD, p. 69).

In questo contesto non possono mancare i preti dissoluti, degni pastori in un *milieu* sociale assolutamente corrotto. In FF la funzione della laida figura di padre Imbornone arriva al culmine quando, durante la processione di ringraziamento della famiglia Barbabanca, con tanto di *exvoto* per grazia ricevuta color «giallo-sulfaro così chi voleva capire capiva» e banda municipale che suona *La gazza ladra* di Rossini, si commenta:

E mai padre Imbornone fu tanto felice e spaventato a un tempo: felice per quello che stava facendo, per l'empietà, la bestemmia che in quel momento erano in ogni suo atto, in ogni sua preghiera, e spaventato perché se Dio veramente esisteva, e con questa processione egli lo sfidava a dargliene una prova, rotti finalmente e definitivamente i coglioni, Dio avrebbe dovuto cancellarlo con un fulmine dalla faccia della terra (FF, p. 118).

Un *parrino* lussurioso, padre Carnazza – è da notare l'espressiva eloquenza di alcuni nomi, un tratto pirandelliano – tanto avaro e rapace da venire perciò ucciso da suo cugino per questioni di eredità è uno dei protagonisti di MC. Compare proprio nell'*incipit* («– Dominivobisco. – Etticummi spiri totò. – Itivinni, la missa è», MC, p.11), in cui si evoca tutto il clima *chiesastro* della Sicilia cattolica ottocentesca, col suo *latinorum* sicilianizzato, comune a pastore e fedeli. E non c'è modo di non vedere quest'*incipit* come una parodia di quello del *Gattopardo*.

⁵² Cfr. ad es. T. CANCELLERI, "Intervista ad Andrea Camilleri", cit: «– lei sente più "suo" *Il Gattopardo* o *I Vicerè* di De Roberto? – Io posso avere nella memoria un esempio. L'esempio non riguarderà mai *Il Gattopardo*; l'esempio riguarderà quasi sempre *I Vicerè* di De Roberto. Del *Gattopardo* io rifiuto tantissime cose; dei *Vicerè* di De Roberto io accetto quasi tutto».

Oltre alla presenza di prefetti, questori e altri funzionari dello Stato effettivamente esistiti in SD, BC, BP (con piccoli storpiamenti di nome) e CTL, lo sguardo dei continentali è spesso presente. E non solo la gamma ma la funzione di questa prospettiva è varia. Ecco allora l'ingegner Lemonnier «torinese sì ma uomo abile e pronto e nella sua materia, la miniera, un dio, che nei due anni di permanenza a Vigàta aveva imparato a capire qualche cosa dei siciliani» (FF, p. 20), il cui cognome francese evoca, come osserva Nigro, il tomasiano Chevalley e come Chevalley appare a volte candido e benintenzionato, come nella già citata conversazione su chi conta e chi non conta in paese (FF, pp. 66-68) o quando non capisce le citazioni oscene di Micio Tempio che il marchese Curtò e padre Imbornone si palleggiano maliziosamente (FF, pp. 78-81), ma che a proposito della sorte di Romeres-Barbabanca «pensò: l'avete lasciato vivo per potervelo cucinare a fuoco lento. Subito però si pentì del pensiero: non era suo, non gli apparteneva, per davvero i siciliani lo stavano contagiando» (FF, p. 41). Nessun problema di adattamento sembra avere il focoso tenente Baldovino di Cuneo, «che, dopo due anni di permanenza, era diventato più vigatese dei vigatesi» (SC, p. 18), al contrario del suo sostituto, Emiliano di Saint-Vincent, che, disciplinato, casto e amante della caccia, si ritrova attonito, dopo avergli rivelato le proprie intuizioni sulla singolare «progressione geometrica» (SC, p. 45) nei lutti in casa Peluso, a ricevere la confessione di Fofò la Matina e a consegnarlo alla Giustizia.

In BP lo sguardo del continentale è quello di uno di quei tedeschi «mangiapatate» stabilitisi a Vigàta: il Capitolo 1, che però è l'ultimo del libro, presenta la versione ufficiale dei fatti, indicativamente narrata da Gerd Hoffer, figlio dell'ingegnere minerario Fridolin, che accorre a spegnere l'incendio del teatro con una macchina a vapore di sua invenzione nel capitolo di inizio. Ricostruzione che, con la sua stolta e interessata falsità, contraddice ciò che dei fatti il lettore ha potuto dedurre, seguendo il delegato di P.S. Portera, a partire dalle verità frammentarie, narrate da punti di vista diversi, uno per capitolo, che costituiscono il romanzo. Ed è proprio nel conflitto fra queste versioni, quella frammentaria ma *vera* e quella ufficiale assolutamente e colpevolmente falsa, che si possono ricostruire, capire, toccare con mano, aspetti fondamentali del contesto storico, sociale e umano che Camilleri rappresenta e del carattere tragicomico comune a tutto il Ciclo su cui mi soffermerò più avanti.

Il cambio di prospettiva – da quella continentale a quella locale – costituisce infine l'aspetto centrale della narrazione – motore sia dell'*arché* che della *katastrophé* finale – in MC. Giovanni Bovara, ispettore ai mulini del nuovo stato sabauda – responsabile quindi di controllare la riscossione della famigerata tassa sul macinato, insieme all'obbligo di leva il provvedimento più impopolare – si riesce a salvare dal tranello tesogli dai mafiosi per incriminarlo di un omicidio che non ha commesso esattamente recuperando la propria identità isolana, che si estrinseca non solo nella reminiscenza della lingua, ma anche, e fondamentalmente, in ciò che l'adozione di questa lingua gli permette, nell'atteggiamento e nel tipo di argomentazione – capziosa, sofisticata, sorniona, allusiva – che assume durante l'interrogatorio (MC, pp. 209-217). La prospettiva continentale, in questo romanzo fortemente incentrato sulla mafia, è rappresentata anche dall'unico funzionario onesto, oltretutto intelligente: piemontese è infatti il procuratore del re Rebaudengo, di cui dirò più avanti.

Per finire questo sbizzo del quadro degli aspetti tematici comuni al Ciclo di Vigàta che contribuiscono direttamente o indirettamente alla rappresentazione di un contesto storico vivo e autentico, contribuendo così al mantenimento del patto letterario del modo storico, è importante menzionare la presenza di un elemento tematico fondamentale: la violenza, armata o no, dello Stato, della mafia o di entrambi insieme.

Il saggio narrativo SD è incentrato, oltre che sulla conseguente violenza alla memoria, sul tema della violenza di Stato, in questo caso di quello borbonico nel '48 siciliano, incarnata dalla polizia distaccata a Borgata Molo al comando del maggiore Sarzana; ma si parla anche di quella di Palermo e del nefando capo della polizia borbonica di Pantelleria, nonché, per l'uccisione di quest'ultimo, della mafia.

Nel fatto vero che sta alla base di BP, la violenza armata è prerogativa della famigerata milizia a cavallo, *de facto* strumento privato del Prefetto, consigliato dal mafioso don Memè, mentre l'Esercito e l'Arma si mantengono ai margini. In BP compare anche uno degli *avatar* del commissario Montalbano, il delegato di Pubblica Sicurezza Puglisi.

Dalla violenza armata si passa a quella, più sottile, della burocrazia e della Legge – entrambe sottilmente venate di sfumature mafiose – in CTL. È questo il romanzo in cui si rappresentano i complessi rapporti fra il cittadino siciliano – un borghese, anche se debosciato – con lo Stato, al tempo dei Fasci siciliani, ancor prima della tremenda ondata di repressione scatenata dal governo Crispi fra il 1893 ed il '94. È di nuovo la follia di un prefetto, stavolta appoggiato dall'Arma dei Carabinieri, a scatenare una tragicomica tempesta in un bicchier d'acqua, ed è un omologo del commissario Montalbano, il delegato Spinoso, avallato dall'intelligente questore Monterchi, colui che questa follia prova a contrastare. Ma invano: ed il finale è amaro, non per il privato cittadino, lui si scagionato, ma proprio per i due unici funzionari sensati, che saranno trasferiti. E ancora un *alter ego* di Montalbano, ma ancora più dello sciasciano Bellodi, è il procuratore Rebaudengo, anche lui trasferito alla fine di MC che, sognando di guardare dal ponte di una nave la Sicilia che si allontana, «seppe, lucidamente, di aver amato quella terra e che prima o poi ci sarebbe tornato. Si svegliò. “Mi ci romperò la testa” disse a voce alta» (MC, p. 243).

E se in tutto il Ciclo i mafiosi sono presenti e il loro operare si intreccia spesso con quello delle autorità costituite corrompendolo, com'è il caso di don Memè Ferraguto in BP e di don Lollò Longhitano in CTL, in MC è vano cercare di tracciare una linea di separazione fra la mafia e lo Stato. Con la cauta eccezione dell'Arma e quella decisa del procuratore del re, il balletto di funzionari di stato – delegato di P.S., intendente di finanza, deputati –, vescovo, avvocati, giornalisti prezzolati, tutti rappresentati come burattini nelle mani del mafioso don Cocò Afflitto e dei suoi faccendieri e scagnozzi, illustra chiaramente, attraverso il sottile gioco di «cose dette» e «cose scritte», quanto fitta sia questa trama di collusioni.

E amaro, nonostante la scarcerazione di Bovara, è il finale di MC, col trasferimento di Rebaudengo e di Bovara – come di Spinoso e Monterchi in CTL – e con l'asserimento di una versione ufficiale dei fatti assolutamente falsa. Il finale amaro è quindi una invariabile prerogativa del Ciclo dell'Ottocento: ma sul tragicomico camilleriano torneremo nella prossima sezione.

La tradizione dei «nomi parlanti» è antica nella letteratura italiana e fondamentale in Pirandello, i cui nomi e cognomi Camilleri talvolta echeggia. Già al margine, mi chiedo quindi – anche in base al sogno a lui attribuito nel catalogo finale (MC, p. 243) – se la figura del giudice Giosuè Pintacuda non evochi quella del sacerdote gesuita Ennio Pintacuda, il più controverso protagonista della «primavera di Palermo» nella seconda metà degli anni Ottanta. E del resto un lavoro da fare su questo ciclo come su altri cicli camilleriani è proprio quello delle sottili relazioni – innegabili, ma che andrebbero esplicitate caso per caso – col presente: quello dell'isola, del nostro Paese, di tutto il mondo.

E la concezione dell'imponente *corpus* vigatese di Camilleri come un *telero*, delineata dagli studi di Giuseppe Marci, ci fa ravvisare molti di questi elementi tematici, *mutatis mutandis*, nel contesto sotteso a tutto il Ciclo di Vigàta.

5. La narrativa camilleriana e la tradizione letteraria novecentesca

L'analisi delle funzioni delle fonti storiche da un lato e della costruzione letteraria degli elementi tematici che conformano il contesto storico, sociale, culturale del Ciclo di Vigàta dall'altro, in una relazione che contribuisce a stabilire e mantenere il patto di verità fra Camilleri e i suoi lettori, va integrata con analisi stilistiche e narratologiche fondamentali per caratterizzare la maniera in cui Camilleri intende il romanzo storico. Questioni come la tipologia del narratore, la scelta della prospettiva temporale e la stilizzazione linguistica concorrono, come osserva Hanna Serkowska:

a determinare l'atteggiamento dello scrivente nei confronti del passato, la sua concezione della storia, il rapporto verso la narrazione storica come tale. Il narratore, come uno storico, può avere la padronanza perfetta del mondo creato, presentato con un distacco storico, può inoltre commentare i fatti storici, esprimere sul loro conto determinati pareri (lo scrittore, come uno storico, proietta la sua visione della storia e conferisce ad essa la forma romanzesca), ma può anche avere un sapere limitato, imperfetto per così dire, di volta in volta diversamente motivato⁵³.

Un recente saggio di Luigi Matt⁵⁴ stabilisce, a mio avviso, una serie di punti fermi sulle caratteristiche linguistico-stilistiche della narrativa camilleriana, che non possono essere separate da considerazioni narratologiche. Cercherò qui di riassumerle, dando rilievo agli aspetti che riguardano il Ciclo dell'Ottocento, con l'obiettivo di mettere in luce delle questioni fondamentali sulla costituzione del narratore e il conseguente patto di veridicità. Questa precisazione è necessaria perché la messe degli studi stilistici sulla narrativa camilleriana è vastissima e in questa sede non è possibile, nonché riassumerla, neanche farne rassegna sommaria⁵⁵.

Mi baso quindi su questo fondamentale studio di Luigi Matt, che colloca fermamente la narrativa camilleriana all'interno della tradizione del secondo Novecento italiano, individuandone sia il rapporto con la tradizione letteraria che le peculiarità. La narrativa camilleriana viene collocata, «con un'etichetta un po' desueta», all'interno della narrativa popolare, una narrativa cioè intesa per il grande pubblico e che può far riflettere ridendo, caratterizzata da un gusto per la proliferazione di narrazioni minori che scaturiscono dalla gioia di narrare la molteplicità e la varietà dei casi e dei tipi umani, come un contastorie o un cantimpanca: ciò implica «la ricerca di una scrittura che risulti comprensibile e piacevole per moltissimi lettori»⁵⁶. Se però la tradizione narrativa popolare in Italia ha sempre utilizzato la lingua come mezzo più che come fine, la lingua di Camilleri si colloca senz'altro sul versante più radicalmente espressivistico della letteratura italiana, che nella tradizione Novecentesca caratterizza scrittori petrosi, ardui, come Gadda, D'Arrigo, Pizzuto e si coniuga con la messa in crisi delle forme stabilite, prima di tutto la forma-romanzo, e quindi con una struttura narrativa problematica, non fluida: questo non è certo il caso della narrativa camilleriana.

⁵³ H. SERKOVSKA, "Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli", «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», VIII, 1/2 (2006), p. 252.

⁵⁴ L. MATT, "Lingua e stile nella 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/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf#page=41>> [8 febbraio 2022].

⁵⁵ Gli studi camilleriani possono adesso contare su una recente ed esaurientissima bibliografia organizzata: S. DEMONTIS, *Quaderni camilleriani / Volume speciale 2021. Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>> [8 febbraio 2022].

⁵⁶ L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", cit., p. 40.

Nella tradizione letteraria italiana, inoltre, l'espressivismo linguistico è minoritario al nutrirsi di gerghi settoriali, di lingue furbesche e picaresche, delle *koiné* regionali, ma soprattutto degli eccessi e delle irregolarità dialettali da cui la lingua letteraria italiana è stata distillata, depurata, distinta dalle lingue parlate, per essere posta fin dalla Questione della lingua alla base di un'identità nazionale impossibile sul piano politico e sociale e raggiunta, anche se parzialmente, solo sul terreno letterario a patto di esprimersi, come direbbe Camilleri, con «parole di altri»⁵⁷.

Dovrebbe essere ormai chiaro che la lingua di Camilleri è una lingua non inventata ma letteraria, stilizzata in una ricerca di mimesi dell'oralità che non può mai coincidere con una semplice riproduzione della lingua orale, peraltro impossibile nella lingua scritta, ma che è costruita «in modo da dare al lettore la sensazione di essere di fronte ad una resa verosimile»⁵⁸, una verosimiglianza narrativa senza preoccupazioni glottologiche ma radicata nel dialetto, o meglio nei variegati registri e variazioni diatopiche dei dialetti siciliani: è perciò che, in consonanza con quanto espresso dall'autore stesso⁵⁹, è preferibile la definizione di «vigatese» a quella di «camillerese».

Nella sua analisi Matt osserva un progressivo avvicinamento della voce – e quindi della lingua – del narratore a quella dei personaggi: ciò non va letto come una progressiva invasione di campo della voce narrante, un sempre maggior protagonismo del narratore, definito come «tragediatore»⁶⁰, che filtra e quindi annulla quelle dei personaggi riducendole tutte alla propria cifra stilistica. Va letto invece, in senso radicalmente opposto, come una progressiva focalizzazione del narratore nel modo di pensare dei propri personaggi, con «un sostanziale parallelismo tra le modalità di adozione dei punti di vista, la gestione delle voci e le scelte linguistiche»⁶¹. È perciò che, facendo ammenda della definizione di «tragediatore» che ho applicato con leggerezza in uno studio precedente⁶² senza contemplarne appieno le implicazioni, adotto qui la definizione di *contastorie* per riferirmi al narratore camilleriano.

Questa tensione fra espressivismo linguistico e ricerca di una rappresentazione realistica si inserisce a pieno diritto e senza necessità di creare categorie *ad hoc* nella tradizione letteraria del realismo, come un filo rosso, minoritario sì ma chiaramente identificabile nella narrativa italiana del secondo Novecento. Una tendenza che, sulla scorta del Verga de *I Malavoglia* o del Fenoglio de *La malora*, lavora «ad abbattere il muro che nei romanzi ottocenteschi separava narratore e personaggi»⁶³.

La narrativa camilleriana inoltre, pur con una vasta gamma di corde e di toni, è senz'altro «sbilanciata sul comico». E, osserva Matt, al comico nella nostra letteratura, nonostante una gloriosa tradizione, si è sempre guardato con sospetto. Emblematico in questo senso il giudizio di Vincenzo Consolo – anch'egli un autore che si colloca sul versante espressivistico della lingua, anch'egli impegnato in una sua particolare

⁵⁷ Cito dall'*incipit* di una ormai celebre nota finale dell'autore, intitolata "Mani avanti", in A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, pp. 141-145, p. 141.

⁵⁸ L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", cit., p. 45.

⁵⁹ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013, p. 77, *apud* L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", cit., p. 60, n. 75. Cfr. anche G. MARCI, "Il telero di Vigàta", cit., p. 9.

⁶⁰ N. LA FAUCI, "L'allotropia del tragediatore", in S. LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 161-176; la discussione e confutazione di questa definizione si trova in L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", cit., pp. 78-82.

⁶¹ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 82.

⁶² S. LONGHITANO, "Sull'interstualità e le sue funzioni nel *Re di Girgenti*", in S. DEMONTIS, (a cura di), *Quaderni camilleriani 9/ Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 45-58, p. 54 sgg., <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf#page=47>> [8 febbraio 2022].

⁶³ L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", cit., p. 81.

declinazione di romanzo contro-risorgimentale siciliano ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* – su Camilleri come un autore disimpegnato in quanto autore comico. Contro questa posizione Camilleri si è espresso varie volte⁶⁴, per difendere la possibilità di far riflettere ridendo e per ragionare sulla rigida seriosità della tradizione letteraria italiana.

La comicità popolare prevede il ricorso a temi carnevaleschi come il cibo e il sesso, una dirompente fisicità, una caricaturale corporeità come minimo comun denominatore, un'ipercaratterizzazione dei personaggi la cui cifra è l'iperbole: non bisogna quindi stupirsi di trovare questi elementi nella narrativa camilleriana, o rimproverarli come una pecca all'autore⁶⁵.

È a partire da una coniugazione inusuale tra stile narrativo popolare (fluidico, aproblematico), prevalenza di temi e toni comici ed espressivismo linguistico che Matt caratterizza la narrativa camilleriana, inquadrandola all'interno della produzione letteraria del secondo Novecento.

Con tutto questo in mente, consideriamo ora in generale alcuni aspetti narratologici e stilistici che concorrono alla costruzione della voce del *contastorie* del Ciclo dell'Ottocento.

Lo studio delle peculiarità linguistiche e stilistiche non può svincolarsi dalle scelte narratologiche. Il ciclo dell'Ottocento si trova cronologicamente al di qua de *Il re di Girgenti*, identificato come il punto di svolta dello stile camilleriano in quanto alla pervasività degli elementi dialettali e alla ricerca di uno stile improntato sul parlato non solo nei dialoghi, ma anche nel tono del narratore⁶⁶. Ciononostante, il peso specifico degli elementi dialettali è molto maggiore se lo consideriamo sullo sfondo delle produzioni letterarie degli anni Novanta del secolo scorso, in cui i dialetti «erano appena stati riammessi sulla scena della prosa letteraria, dopo un trentennio di ostracismo che aveva conosciuto solo poche e marginali eccezioni»⁶⁷: l'effetto che essi provocano su un lettore degli anni Novanta va valutato a partire da questo dato. Ed è sempre Matt ad osservare che nel vero e proprio percorso didattico che Camilleri intraprende coi suoi lettori per introdurli alla propria lingua – e alle realtà che essa sottende – la vena più sperimentale è rappresentata proprio dai primi romanzi storici, che, presupponendo un pubblico di lettori più agguerriti rispetto a quello dei gialli del commissario Montalbano, «seguono logiche diverse di volta in volta»⁶⁸. Insomma, ferme restando le preziose analisi linguistico-stilistiche di Matt che mostrano una chiarissima evoluzione sia del vigatese che della voce del narratore, non c'è dubbio che già nel Ciclo dell'Ottocento si mettano in gioco tutti gli elementi linguistici, stilistici e narratologici con cui la narrativa camilleriana si continuerà a confrontare.

Se Matt si esprime con cautela rispetto alla definizione di tutta la narrativa camilleriana come plurilingue, poiché «è necessario, perché si possa parlare di una prosa plurilingue, che attraverso un uso intenso di forme di varia provenienza si dia vita a una miscela stilistica in cui trovino posto, alternandosi o contaminandosi, elementi connotati in modo molto differente, al limite antitetici (per esempio arcaismi e neologismi, aulicismi e forme

⁶⁴ Cfr. G. MARCI, «La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*», cit., p. 46 e S. LONGHITANO, «Sull'intertestualità e le sue funzioni nel *Re di Girgenti*», cit., p. 57.

⁶⁵ L. MATT, «Lingua e stile nella narrativa camilleriana», cit., p. 41.

⁶⁶ «Per la scrittura di Camilleri dal *Re di Girgenti* in poi si può parlare di ibrido siculoitaliano», L. MATT, «Lettura stilistica della *Stagione della caccia*», cit., p. 93.

⁶⁷ Ivi, p. 93.

⁶⁸ L. MATT, «Lingua e stile della narrativa camilleriana», cit., p. 49.

popolari)»⁶⁹, proprio l'alternanza e la contaminazione di questi elementi sono presenti nei romanzi storici: il plurilinguismo appare in essi un tratto fondamentale⁷⁰.

Il *contastorie* Camilleri è la voce cantante, ma non certo l'unica, nei due saggi narrativi, la cui cifra stilistica è in entrambi i casi l'andatura divagante, aneddotica, «a coda di porco» (BC, p. 31), in contrasto con altri tipi di montaggio sperimentati nei cinque romanzi. Sia le scelte linguistiche che l'impianto argomentativo dei due saggi contribuiscono a distanziarli dalla scrittura saggistico-storica e ad avvicinarli all'idea di narrazione. Ma quello del narratore-Camilleri è sempre un monologo polifonico, pronto com'è a dare spazio e voce ad altre prospettive per lavorare sulle sue reticenti fonti storiche.

La narrazione è inoltre sempre costruita, sostenuta e contrappuntata da un tessuto di modi di dire che condensano una *moralità* o *parità*, cioè narrazioni tradizionali con una morale finale, già presenti fin dalle sue origini nella narrativa sciasciana e che Sciascia raccolse in *Occhio di capra* (1984). Camilleri amplia questo tessuto con detti e aneddoti estremamente locali fino ad appartenere al *lessico familiare* di casa Camilleri, e ne presenta una prima raccolta ne *Il gioco della mosca*, del 1995: altre ne pubblicherà nel corso del tempo. Ma già in calce a FF troviamo un *Glossario*, di cui l'autore ci dice che fu suggerito da Livio Garzanti per la prima edizione e ristampato nell'edizione Sellerio, anche se «a distanza di diciassette anni [...] è diventato superfluo. Se, d'accordo con Elvira Sellerio, lo ripubblichiamo, è perché la cosa, sottilmente, ci diverte» (FF, p. 123). Nelle note al testo, Nigro osserva: «La presenza di chiarimenti linguistici d'autore indispetti Stefano D'Arrigo»⁷¹, che, come narra Camilleri stesso, per questa ragione lo incenerì col suo muto disprezzo e sicuramente non lesse il libro.

Ferma restando nei cinque romanzi la prevalenza delle «cose dette», cioè di dialoghi dal fortissimo carattere teatrale in cui è chiaro quanto la comicità camilleriana dipenda dalla ricerca linguistico-stilistica del vigatese, il *contastorie* è comunque sostanzialmente omodiegetico in FF e SC, la cui narrazione è sostanzialmente lineare, con alcune analessi e poche «cose scritte». Riguardo a FF è stato acutamente osservato che:

All'unità d'azione (l'attesa delusa degli eventi), di luogo (Vigàta), di tempo (il 18 settembre 1890) fa da contraltare una tecnica narrativa basata sul mutamento continuo di scena: il racconto si snoda per brevi paragrafi non titolati, separati da uno spazio bianco e dedicati a scenari e personaggi sempre cangianti. Il narratore prende, lascia, riprende i fili del discorso nel tentativo di rendere, più che la successione, la contemporaneità delle vicende. Si potrebbe pensare ad una pervasiva presenza di tecniche teatrali o televisive (Camilleri è anche regista teatrale e televisivo) oppure, almeno per l'aspetto puramente formale del dato, all'artificio della ripresa nel *Furioso* ariostesco, opera che l'autore ricorda più di una volta nel corso di *Un filo di fumo* anche attraverso la lente deformante delle rappresentazioni popolari siciliane⁷².

La struttura narrativa si complica nei romanzi successivi. BP ha una struttura frammentaria in cui ogni capitolo presenta fundamentalmente la prospettiva di un personaggio sugli stessi eventi, creando appunto un caleidoscopio di verità frammentarie

⁶⁹ L. MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 93, *apud* L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 41.

⁷⁰ Un'analisi più dettagliata dell'eterogeneità degli elementi linguistico-stilistici si trova anche in S. LONGHITANO, "Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri", in M. P. LAMBERTI, F. BIZZONI (a cura di), *La Italia del siglo XX. IV Jornadas internacionales de estudios italianos. Cátedra Extraordinaria Italo Calvino*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2001, pp. 327-345, <<http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/simple-search?query=Catedra+Calvino>> [8 febbraio 2022].

⁷¹ S. S. NIGRO, "Note ai testi", in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., p. 1737.

⁷² B. PORCELLI, "Un filo di fumo, romanzo siciliano di Andrea Camilleri", cit., p. 100.

ma non incompatibili, che vengono recisamente negate dalla versione ufficiale – la verità sui fatti, per giunta messa in bocca a uno stolido tedesco. L'avvertenza di leggere i capitoli nell'ordine che si vuole rimanda alla cortazariana *Rayuela*⁷³; e non possiamo fare a meno di evocare *Rashomon* di Kurosawa, anche se solo per analogia. Nel forte sapore teatrale dei dialoghi, che ricorda una di quelle commedie plurilingui del Cinquecento, sono presenti dialetti e accenti non solo siciliani, e delle varie Sicilie in senso diastratico e diatopico, ma anche il fiorentino di Bortuzzi e della moglie Giagia, il romanesco di Nando Traquandi, l'accento del tedesco Hoffer e il dialetto piemontese di Avogadro di Casanova e Vidusso: e la caratterizzazione di ognuno di questi personaggi passa prima di tutto attraverso una forte caratterizzazione linguistico-stilistica: a questo proposito, pensiamo al *latino* di don Memè Ferraguto.

Il *contastorie* si nasconde dietro le quinte anche in CTL: resta il regista che scrive i dialoghi, imita splendidamente una gamma di registri epistolari, burocratici e giornalistici nelle «cose scritte» e poi monta il tutto. La voce narrante riappare in MC, in cui l'alternanza delle «cose dette» e delle «cose scritte» con la voce del narratore si arricchisce di una variazione di discorso indiretto libero (*free indirect speech*): le *cose pensate* in dialetto genovese da Giovanni Bovara, in terza persona, che mi sembrano indicare un primo, ancor timido esperimento di focalizzazione del narratore sul protagonista che Matt considera come un tratto distintivo dell'evoluzione dello stile di Camilleri negli ultimi romanzi del ciclo di Montalbano⁷⁴. Ma alle analisi stilistiche non si può dar spazio in questa sede.

Il meccanismo della *katastrophé* finale, fra tragico e burlesco, si ritrova in tutti i romanzi: in FF e SC determina gli aspetti più paradossali della narrazione, e difatti in SC la *katastrophé* è doppia: la prima, solo apparentemente felice, è il matrimonio di 'Ntontò Peluso con Fofò La Matina, mentre la seconda è l'inattesa e gratuita confessione di Fofò che lo conduce al patibolo. L'amara conclusione non avviene «per un ribaltamento tragico (che sarebbe comunque una conclusione dotata di nobiltà), bensì a causa di un'imprevedibile implosione che frustra le attese del lettore»⁷⁵. In BP e CTL la *katastrophé* è rappresentata dalle versioni ufficiali dei fatti, che contraddicono tutto quanto l'autore ci ha fatto credere – e che continueremo, come lettori, a credere ancor più fermamente. In MC la *katastrophé* è unica ma di segno doppio: Bovara si salva, sì, ma giustizia di certo non è fatta.

Luigi Matt osserva il taglio tragicomico comune a tutti i primi romanzi storici camilleriani, soffermandosi sulla prominenza di questo tratto in SC: un tratto già presente nella narrativa siciliana ma in particolare in un modello centrale, a mio avviso il più forte nella narrativa camilleriana di taglio storico: quello di Sciascia⁷⁶.

Ciò che a me preme sottolineare è che nella coniugazione camilleriana del tragicomico in tutto il Ciclo dell'Ottocento, senza eccezioni, il tragicomico scaturisce invariabilmente dalle dinamiche – di scontro, tensione, aporia, contraddizione – fra le storie narrate, i casi individuali e specifici e il contesto dell'antirisorgimento siciliano costruito nel *telero*. È questa relazione che produce un finale amaro, una delusione di legittime aspettative di giustizia e verità in FF, BP, MC. In SC, sebbene nel finale, paradossalmente, la confessione di Fofò La Matina ristabilisca la verità dei fatti e la giustizia, consegnando alla legge un vero e proprio *serial killer*, ciò non può cancellare l'originaria ingiustizia sociale – l'impossibilità non solo per un *viddrano* ma anche per un borghese, anche se

⁷³ Edizione italiana J. CORTÁZAR, *Il gioco del mondo*. Traduzione di F. NICOLETTI ROSSINI, Torino, Einaudi, 1969.

⁷⁴ L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 82.

⁷⁵ Ivi, p. 40.

⁷⁶ *Ibidem*.

farmacista di sposare una nobile; l'uccisione violenta del padre di Fofò, rimasta impunita – implicata nella narrazione, coerentemente col *telero* generale.

In conclusione, nella declinazione popolare, tragicomica ed espressivistica del romanzo storico del Ciclo dell'Ottocento, come del resto nella tradizione del romanzo storico italiano, primo fra tutti *I Promessi Sposi*, il patto letterario di veridicità non dipende strettamente dalla verità della vicenda in sé quanto dall'autenticità della rappresentazione di un contesto storico e culturale che implica anche un orizzonte di interpretazione dei fatti, e quindi la possibilità di estrarne un senso, un significato, che va sempre nella direzione della restituzione della memoria. La prospettiva microstorica consiste in un dialogo *dal basso e dai margini* con alcuni testi storiografici, in particolare con la storiografia meridionalista – risalendo ai documenti d'archivio non pubblicati – che tende a evidenziarne errori intenzionali, sviste e miopie e a colmarne i vuoti, a tracciare la sinopia dei frammenti – a volte preziosi – con strumenti eminentemente letterari. E in questa prospettiva, che si iscrive nella tradizione letteraria del romanzo storico, va considerata, come già per Manzoni e Sciascia, l'invenzione di documenti plausibili anche se falsi, funzionali alla narrazione.

I meccanismi di autocertificazione, di autenticazione della voce del narratore si costituiscono a partire dal posizionamento della voce narrante come *contastorie* ed alla costruzione narratologica, al montaggio di dialoghi e testi, alla capacità del *contastorie* di dare effettivamente spazio a prospettive diverse: e ciò conduce necessariamente a una ricerca di autenticità anche a livello stilistico e linguistico, che nel caso – peculiare ma come sappiamo non unico – di Camilleri sfocia nella costruzione di una lingua letteraria sempre più fortemente radicata nei dialetti (insisto sul plurale, in concordanza con le analisi di Matt⁷⁷) siciliani, che si evolve con l'evolversi dello stile dell'autore e quindi della prospettiva del narratore, ma il cui obiettivo è stato fissato con estrema precisione dallo scrittore fin dal primissimo romanzo: «Dopo tanti anni passati come regista [...] a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare storie mie con parole mie»⁷⁸, si legge nella postfazione al *Corso delle cose*, che, dopo aver narrato le vicissitudini della stesura del romanzo e l'illuminazione offertagli dal radicalismo della ricerca linguistica del *Pasticciaccio* come un esempio da seguire, continua: «Lo considerai un discreto avvio per una ricerca sul linguaggio certamente lunga e difficile»⁷⁹. Una duplice ricerca di autenticità – di storie proprie che non si possono che *contare* con parole proprie – che è durata per tutta la vita dell'autore.

⁷⁷ Cfr. L. MATT, "Analisi stilistica de *La stagione della caccia*", cit., p. 100, nota 20.

⁷⁸ A. CAMILLERI, "Mani avanti", cit., p. 141.

⁷⁹ Ivi, pp. 142-143.

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 [1978].
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [1980].
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997 [1984].
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1994 [1992].
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997 [1993].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1999 [1995].
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2021 [2001].
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. NIGRO, Milano Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- CANCELLERI, TINA *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de Il re di Girgenti. Con un'intervista ad Andrea Camilleri*, Pescara, Tracce, 2005.
- CORTÁZAR, JULIO, *Il gioco del mondo*. Traduzione di F. NICOLETTI ROSSINI, Torino, Einaudi, 1969.
- DANIELE, ANTONIO R., “Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul ‘letterario’ in *La mossa del cavallo*”, «Diacritica», VI, 34 (2020), pp. 41-54, <<https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-VI-34-25agosto2020.pdf>> [8 febbraio 2022].
- DEMONTIS, SIMONA, *Quaderni camilleriani / Volume speciale 2021. Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>> [8 febbraio 2022].
- DI FAZIO, MARGHERITA, “Dal titolo all’indice: forme di presentazione del testo”, in AA. VV., *L’età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988, pp. 57-123.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.
- FAVERZANI, CAMILLO, LAFRANCA, DARIO, “Premessa”, in ID. (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 7-8, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=9>> [8 febbraio 2022].
- FICHERA, GABRIELE, “La strega, la contessa, il ragno. Sciascia e i differenziali della storia”, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», IV (2014), pp. 21-28.
- GANERI, MARGHERITA, *Il Romanzo Storico in Italia*, Lecce, Manni, 1999.
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’allotropia del tragediatore”, in S. LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 61-76.
- 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, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=44>> [8 febbraio 2022].
- LODATO, SAVERIO, CAMILLERI, ANDREA, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- LONGHITANO, SABINA, “Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri”, in M. P. LAMBERTI, F. BIZZONI (a cura di), *La Italia del siglo xx. IV Jornadas internacionales de estudios italianos. Cátedra Extraordinaria Italo Calvino*,

- México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2001, pp. 327-345, <<http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/simple-search?query=Catedra+Calvino>> [8 febbraio 2022].
- LONGHITANO, SABINA, “Sull’intertestualità e le sue funzioni nel *Re di Girgenti*”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani 9/ Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 45-58, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf#page=47>> [8 febbraio 2022].
- LUPO, SALVATORE, “La storia, le storie”, in ID. *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 21-27.
- MANINCHEDDA, PAOLO, “Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d’inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)”, in G. CAPRARA, V. R. CINQUEMANI (a cura di), *Quaderni Camilleriani 6/ La bolla di composizione*, pp. 23-46, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/09/Quaderni-camilleriani-6.pdf#page=25>> [8 febbraio 2022].
- 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. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 43-55, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/11/Quaderni-camilleriani-13.pdf#page=45>> [8 febbraio 2022].
- MARCI, GIUSEPPE, “Il telero di Vigàta”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani 9. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell’area mediterranea. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 8-18, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf#page=10>> [8 febbraio 2022].
- MATT, LUIGI, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile nella 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/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf#page=41>> [8 febbraio 2022].
- MATT, LUIGI, “Lettura stilistica della *Stagione della caccia*”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 15 / Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 91-107, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2021/06/Quaderni-camilleriani-15.pdf#page=93>> [8 febbraio 2022].
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Le «Croniche» di uno scrittore maltese”, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, 2004, pp. XI-LVI.
- PACCAGNINI, ERMANNINO, “Il Manzoni di Andrea Camilleri”, in S. LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.
- PORCELLI, BRUNO, “*Un filo di fumo*, romanzo siciliano di Andrea Camilleri”, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 27, 1 (gennaio/aprile 1998), pp. 99-103.
- SCIASCIA, LEONARDO, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Torino, Einaudi, 1979.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il Consiglio d’Egitto. Opere*, vol. I, Milano, Adelphi, 2012 [1963], pp. 345-499.

- SERKOWSKA, HANNA, “Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli”, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», VIII, 1/2 (2006), pp. 251-270.
- SERKOWSKA, HANNA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro, 2012.
- SGROI, ALFREDO, “L'impostura e la storia. Sciascia dalle parti di Manzoni”, «Italogramma, Letteratura e Spettacolo», 17 (2019), pp. 1-18, <http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Alfredo_Sgroi_Limpostura_e_la_storia_Sciascia_dalle_parti_di_Manzonei.pdf> [8 febbraio 2022].
- TORTORA, MASSIMO, “La narrativa modernista italiana”, «Allegoria», 63 (1999), pp. 83-91.
- TOSO, FIORENZO, “Una lingua dell'estraneità: Il genovese in *La mossa del cavallo*”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani 15 / Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 62-76, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2021/06/Quaderni-camilleriani-15.pdf#page=63>> [8 febbraio 2022].

«Siamo condannati ... alla nevrosi del concetto e della forma»: la evolución técnica de Capuana como tratamiento del organismo artístico

DIEGO MEJÍA ESTÉVEZ, BRIAN ZUCCALA

1. «Entrare ... nella pelle del nostro personaggio»¹: Fisiopsicología y filología de dos casos patológicos

Es consabida la filiación de Andrea Camilleri con otros escritores sicilianos (en particular Luigi Pirandello y Leonardo Sciascia). Sin embargo, las confluencias que guarda con Luigi Capuana se han visto, comparativamente, poco atendidas, aun cuando la reflexión en torno a una literatura siciliana es de interés capital para ambos, y quizá especialmente para Camilleri. Con ello en mente, uno de los propósitos de este artículo es abonar a redondear ese mapa de la narrativa siciliana a partir de las líneas de convergencia de sus grandes autores.

Como punto de fuga, vale decir que Camilleri utiliza diversos componentes que pueden considerarse teatrales para la configuración de su narrativa. Así se constata, por ejemplo, en las diversas intervenciones del volumen *Gran Teatro Camilleri* (2015). Capuana, por su lado, en el marco de una intensa experimentación técnica, acomete una suerte de teatralización de la novela a través de un particular reajuste de diégesis y mimesis que, asimismo, se liga al modo de representación del submundo psíquico de sus personajes.

La teoría de Luigi Capuana – con su consabida «ossessione [...] per il personaggio»² – ve el principio-efecto-método de la impersonalidad como el instrumento fundamental para permitir que la narración produzca «creature reali e vive»³ y, «al pari del personaggio [...] viva l'azione»⁴. El Capuana narrador trabaja en esa dirección, como es sabido, desde los inicios y durante toda la década de los años ochenta y, por ejemplo en *A Neera*, afirma claramente cómo, al intervenir de modo significativo en su primera *Giacinta*, su intento primario fuese aquél, en síntesis, de «mutare [...] la narrazione in azione»⁵. En la época de la primera versión de *Giacinta* (1879), de hecho, «la forma [...] del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette, e l'altra, che più [...] seduceva [Capuana], dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi»⁶. Críticos más o menos recientes, a partir de Madrignani⁷, han utilizado entonces (del mismo modo) estas evidencias autorales como

¹ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, p. 221.

² L. MICHELACCI, *Il microscopio e l'allucinazione: Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon, 2015, p. 80.

³ L. CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898, p. 23.

⁴ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo: Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. XI.

⁵ L. CAPUANA, "A Neera", in *Giacinta e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 36.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il Naturalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1970, pp. 218-224.

apoyo a la tesis de que la evolución técnica capuaniana haya consistido sobre todo en una progresiva teatralización de la novela, por medio del discurso directo, y que tal evolución haya acaecido sustancialmente en la década de la obsesiva reescritura de *Giacinta* – publicada en al menos tres grandes versiones (en 1879 por Brigola en Milano, y tanto en 1886 como en 1889 por Giannotta en Catania)⁸.

Acerca de las motivaciones tras dichas rescrituras, con base en el consabido esfuerzo por mantener la literatura, a la manera de De Sanctis, autónoma, la crítica, en general, está ya más bien de acuerdo en considerar un hecho sobre todo técnico en vez de, póngase por caso, ético. Si bien efectivamente en sintonía con el «imperativo imposto ai letterati dall'Unità in poi [...] di moralizzare il romanzo nazionale» éstas responden – sostiene la crítica reciente – de modo principal a la intención de «rinnovare il codice narrativo attraverso sperimentazioni formali»⁹. Capuana, de ese modo, buscaría un «sympathetic reader-response», aunque «not as an end in itself»¹⁰, y en cambio más bien como método de convalidación de sus habilidades para solicitar la sensibilidad artística de sus lectores, desarrollando y europeizando el gusto. Enrica Rossetti es quizá quien ha analizado con mayor detalle cómo Capuana, en términos técnicos, consigue poner en marcha su método de la impersonalidad, encausado a obtener el efecto de invisibilidad autoral mediante su progresiva desaparición, con respecto – de seguir a Monika Fludernik, a quien retomaremos – de las técnicas de «linguistic representation of speech and consciousness»¹¹ de los personajes.

Al aplicar un análisis cuantitativo de los periodos en *Giacinta* en su versión de 1886 y la de 1889, «intendendo con questo termine ogni sezione di testo che inizia con una maiuscola e termina con un segno fermo di punteggiatura», Rossetti divide y reagrupa, por un lado, aquellos que pueden ser considerados parte de la «diegesi del romanzo» – en la cual el narrador omnisciente cuenta la historia¹² mediante el discurso indirecto o el indirecto libre – y, por el otro, «i periodi che invece sono propri della mimesi del romanzo», es decir donde se utiliza el discurso directo. Al confrontar las ediciones de 86 y 89 en relación a estos parámetros, Rossetti remarca cómo en ambas ediciones la cantidad de partes dialogadas prevalece sobre la narración, es decir cómo la historia resulta progresivamente dramatizada a través del discurso directo, y cómo tal prevalencia aumenta en la edición del 89. «Essendo il dialogo una parte dominante del teatro» – continúa Rossetti – «le proporzioni fra dialogo e racconto [danno] un'indicazione del tipo di romanzo che Capuana ha scritto»¹³, es decir, una novela teatral:

⁸ Sería también mencionada al menos una edición de 1914, la cual, sin embargo, difiere sólo mínimamente de la de 1889. Observaciones ulteriores se encuentran en P. BARNABY, “Giacinta: A Reformed Character?”, «The Italianist» 11.1 (1991), pp. 70-89 y M. DURANTE, “Tra la prima e la seconda *Giacinta* di Capuana”, en *Capuana verista: Atti dell'incontro di studio, Catania 29-30 ottobre 1982*, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 199-263. Acerca de la sátira pública de estas rescrituras véase M. PAGLIERI, “Lettere e recensioni”, in L. CAPUANA, *Giacinta, secondo la prima edizione del 1879*, Milano, Mondadori, 1980, p. 224.

⁹ A. CARTA, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Firenze, ETS, 2008, p. 17.

¹⁰ P. BARNABY, “Giacinta: A Reformed Character?”, cit., p. 85.

¹¹ Éste es el subtítulo de M. FLUDERNIK, *The Fictions of Languages and the Languages of Fictions*, New York, Routledge, 2005 [1993].

¹² Utilizamos *historia* en su sentido narratológico (*story*) según S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction*, New York, Routledge, 2002, en oposición a narración (*narration*).

¹³ E. ROSSETTI, “Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana”, in M. PICONE, E. ROSSETTI (a cura di), *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno (Montreal, 1989), Roma, Salerno, 1990, pp. 128-129.

Nel cercare di spiegare la propria accezione del termine impersonalità del romanzo, Capuana sembra dirigersi verso una sovrapposizione dei generi [...] e arriva alla fusione dei due generi in uno [...], un genere letterario che si potrebbe categorizzare come il romanzo teatrale¹⁴.

En ese sentido Ambra Carta¹⁵ remarca que, justo sobre estas bases, el marco cronológico decisivo para dicha maduración técnica es el del 1879-1889: «un periodo di intensa riflessione teorica sulle forme narrative e anche di sperimentazione delle nuove tecniche di rappresentazione della realtà»¹⁶. Tal cuadro crítico – tanto en el plano temporal como en el técnico – nos parece haya permanecido poco atendido, por una crítica que, con respecto al análisis de las estrategias narrativas, siempre ha considerado de mayor interés a Giovanni Verga.

Estas dos conclusiones serían, en cierta medida, susceptibles de reelaboración. En el aspecto cronológico, de hecho, solamente pocos meses separan *Giacinta* del '89 y la primera edición de *Profumo*, publicada en la «Nuova Antologia» de julio de 1890¹⁷. Y sin embargo, como explica Madrignani: «Fra [la] prima edizione [di *Profumo*] e quelle successive raccolte in volume le innovazioni e le variazioni sono minime: scompare la divisione in due parti, muta, ma non spesso, il lessico, più accurata è la punteggiatura»¹⁸. A pesar de que el simple hecho de que Capuana quede pronto satisfecho con la redacción definitiva de *Profumo* autorice a pensar que un cierto equilibrio técnico, en opinión del autor, haya sido alcanzado¹⁹, un análisis del tipo de Rossetti y Carta no se ha extendido jamás a *Profumo*. Es precisamente esta laguna la que pretendemos llenar con el presente artículo.

Existe, para continuar, una segunda cuestión que concierne justo a las mencionadas afirmaciones de Capuana acerca de la vida de «personaggio» y «azione». No es posible sino hacer notar cómo justo en *Giacinta* (y *Profumo*, en la que, para De Roberto, «non succede quasi niente»²⁰) buena parte de tal *azione* no sea algo que un personaje hace, dice o piensa, sino más bien un proceso interior, oculto, fisio-psicológico. En el fondo, una escena teatral, es decir una escena dialogada en discurso directo, no parece ser la única manera ni necesariamente la mejor de representar en forma impersonal – «cancellando qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore fac[cia] qua e là capolino»²¹ – lo que ocurre al interior de un personaje, sobre todo, como se verá, cuando se trata de un organismo ofuscado por la neurosis. En tales casos, un diálogo (discurso directo) entre dos interlocutores claramente no es apropiado, y una descripción extradiegetica – en indirecto – de dichos procesos fisio-psicológicos implica de modo evidente la presencia de una omnisciente voz narrante²², que justo delata la existencia de

¹⁴ Ivi, p. 124; p. 126; p. 134.

¹⁵ A. CARTA, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, cit., pp. 65-112. La investigadora confirma el análisis de Rossetti, ilustrando cómo Capuana, si bien familiarizado con el uso del indirecto libre desde la primera edición de *Giacinta*, ostenta en todo caso «la preferenza [...] per modalità teatrali di espressione dei sentimenti del personaggio» (p. 78). «Se [...] l'obiettivo è passare dalla narrazione all'azione e emancipare i personaggi dall'autorità del narratore, il dialogo è il modo migliore per drammatizzare la scena e l'indiretto libero ne costituisce una sorta di fase di passaggio. Più si va nella direzione della "creatura vivente", più il narratore scompare, anche quello falsamente onnisciente che usa l'indiretto libero» (p. 79).

¹⁶ Ivi, p. 101.

¹⁷ Cfr. L. CAPUANA, *Profumo* in «Nuova Antologia», tra il volume 28.13 (101-117) e il volume 30.24 (693-712), 1890.

¹⁸ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 292.

¹⁹ Tal hipótesis se corrobora al examinar las novelas posteriores, estables desde un punto de vista filológico.

²⁰ C. DI BLASI, *Capuana. Vita, amicizia, relazioni letterarie*, Catania, Edizioni Biblioteca Capuana, 1954.

²¹ L. CAPUANA, «A Neera», cit., p. 36.

²² «Il principio verista [...] impone di raccontare gesti e azioni, non pensieri» (P. PELLINI, *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 132).

aquel autor que el modelo de la impersonalidad intenta remover, al menos en la percepción del lector.

En *Giacinta* y *Profumo*, la acción de la neurosis devasta la fisio-psicología del personaje femenino desde el interior y progresivamente, pero de modo inexorable, ofusca su raciocinio²³. Ya que se trata de los casos (considerados) cruciales del desarrollo de la teoría capuaniana de una acción que, en buena medida, corresponde a la secreta, misteriosa y esencialmente femenina²⁴ acción de la neurosis, la simple constatación cualitativa de una prevalencia del uso de una técnica sobre otra – con la reducción del discurso indirecto, que parece ser, como veremos, la técnica más cercana en términos narratológicos a la representación del pensamiento neurótico, a simple apéndice del discurso directo – no puede considerarse exhaustiva. Lo que se requiere, nos parece, es un análisis cuantitativo y cualitativo-temático de la proporción y distribución de las tres técnicas prevalentes, y un estudio que se extienda más allá del restrictivo límite temporal de la tercera *Giacinta*. Dada la naturaleza híbrida de este análisis, éste no puede efectuarse sino al recurrir, aunque – por fuerza – a vuelo de pájaro, a las dos ediciones mayores de *Giacinta* más disímiles entre sí, para después compararlas con la edición definitiva de *Profumo*.

2.1 *Giacinta* 1879

Para quien se dé a la tarea de diseccionar, a la manera del Capuana novelista «scienziato [...] dimezzato»²⁵, el organismo textual²⁶ de la edición Brigola (*Giacinta*79), encontrará una estructura de solamente «twelve slow moving chapters»²⁷, en los cuales Capuana adoptará de modo en absoluto homogéneo las tres técnicas (principales) de representación de la acción –incluso interna – de los personajes. Una vez resaltada la obvia prevalencia cuantitativa del discurso indirecto, seguido de lejos por el discurso directo y por un uso esporádico de indirecto libre, en el plano cualitativo inmediatamente se percibe cómo en *Giacinta*79 aparece el esfuerzo constante – alineado en el eje, del todo positivista, cuerpo-mente – por tematizar interioridad *versus* apariencia²⁸. La historia de la neurótica involución de la protagonista se pone en los términos, también éstos positivistas²⁹, de una creciente desarmonización entre interioridad y exterioridad de su organismo. Las referencias a una raramente se presentan sin la otra, y los temas del velar y develar, ocultar, enmascarar y desenmascarar, conjeturar y asegurar son recurrentes con tanta frecuencia que generan una suerte de circularidad temática.

²³ Recomendamos por su brevedad y concisión el reciente C. RAMSEY-PORTOLANO, *Performing Bodies: Female Illness in Italian Literature and Cinema (1860-1920)*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2018, p. 43.

²⁴ Con respecto a la bibliografía crítica tanto sobre la elusividad clínica a las enfermedades nerviosas en la segunda mitad del siglo XIX como acerca del tono médico que adquirió la literatura, específicamente en relación con dichas enfermedades, que, poco atendidas por la medicina, ofrecían a los escritores un territorio particularmente inexplorado en el cual experimentar a nivel artístico, véase al menos el fundamental E. COMOY-FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, en particular pp. 34-214, y C. RAMSEY-PORTOLANO, *Performing Bodies: Female Illness in Italian Literature and Cinema (1860-1920)*, cit., pp. 7-36.

²⁵ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, p. 30.

²⁶ Acerca de esta conocida personificación capuaniana de la novela moderna, cfr. L. CAPUANA, *Gli 'ismi' contemporanei*, cit., pp. 61-63.

²⁷ P. BARNABY, “Giacinta: A Reformed Character?”, cit., p. 71.

²⁸ A. STORTI ABATE, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989, p. 75.

²⁹ V. RODA, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984, pp. 136-137.

La novela se abre (capítulo 1) con la consabida escena mundana en el salón de provincias de la señora Marulli, en el cual todos los asistentes se escrutan recíprocamente con la mirada. La dueña de la casa examina al coronel para atisbar si puede ser un partido para su hija, Giacinta, con la cual el coronel está conversando. La señora «lo guardava fisso negli occhi per succhiargli a quel modo il segreto che le premeva» (11)³⁰. También el apuesto Andrea «teneva d'occhio con vivissimo interesse il colonnello e la Giacinta» (5), pero la mirada del narrador omnisciente hace que pronto los futuros amantes se examinen: «Trascorsero alcuni momenti di silenzio, durante i quali tutti e due stettero a guardarsi negli occhi per mutuamente scrutarsi il cuore» (11-12).

Sigue un largo *flashback* (capítulo 2). El narrador omnisciente nos conduce por medio de la *race* y el *milieu* de la protagonista, relatándonos la infancia solitaria y las carencias afectivas maternas, y sugiriendo al lector – de modo no muy explícito³¹ – el terrible abuso sexual por parte de un joven sirviente. Hasta aquí ha dominado en forma clara el indirecto, que abarca incluso las (pocas) incursiones en la fisiología de los personajes, que se dan a propósito del joven responsable del abuso, descrito en la clave de la fisionomía como: «un ragazzaccio dall'aria quasi minchiona [...] con la testa grossa, i capelli folti e arruffati, gli occhi pieni di malizia e di voglie animali, che si tradivano pure nel taglio delle labbra e nelle torosità del collo» (25). La depravación tan evidente en Beppe es, en cambio, mejor ocultada en otras partes. La voz narrante se utiliza para desmitificar la apariencia de la madre de Giacinta y para resaltar el *make up* genético, que las vuelve a ella y a su hija propensas a la depravación³²:

Bisognava proprio scendere nelle cieche profondità di quell'anima per iscoprirvi il segreto movente di ogni sua parola e di ogni suo atto. Apparentemente la signora Marulli sembrava una donna seria, tranquilla, assennata, dignitosa senza affettazione, sinceramente cordiale. In realtà bollivano nel suo cuore, lentamente depravato, tutti i bassi vizi del lusso, della gola, dell'avidità e del denaro! (19)

Después de que el abuso se hace público gracias a una sirvienta chismosa (capítulo 3), incluso la maduración de Giacinta en el colegio es representada en los términos de una desarmonía entre interioridad y exterioridad, para la que la influencia genética de la corrupta progenitora es exacerbada por el antiguo trauma: «Mentre il suo corpicino accennava [...] di prendere le proporzioni ben definite della pubertà, il suo spirito, sorpassando lo svolgimento fisico, diventava serio, positivo, quasi avesse avuto sul corpo l'immenso vantaggio di parecchi anni in più» (38).

Al lado de estos elementos de invasión narratorial sobre el organismo de Giacinta, sin embargo, aparecen las primeras trazas de indirecto libre. Giacinta experimenta de ese modo la pérdida de cariño de la madre – «sua madre non l'amava! [...]. Non voleva nemmeno lasciarle il meschino conforto di un'illusione?» (40) – y la aparentemente inmotivada hostilidad del pueblo. Su «comparsa in salotto» (44) ocurre en el «mondo femminile» de los burgueses conocidos de la madre, «che la festeggiava e la carezzava con trasporto, [...] con affettazione, come una nuova arrivata» (44). Este *milieu* es descrito por el narrador extradiegético como la apoteosis de la mistificación. Pero Giacinta se da cuenta pronto de que «sotto la maschera di certi sorrisi si celasse un che di

³⁰ Para favorecer la fluidez, pondremos entre paréntesis únicamente las referencias a las páginas de esta edición de la novela (*Giacinta*79) en este apartado y de la edición de 89 (*Giacinta*89) en el siguiente.

³¹ Sobre las rescrituras de este episodio confróntese P. BARNABY, "Giacinta: A Reformed Character?", cit.

³² La influencia de la señora Marulli se extiende a los otros miembros de la familia: «Il signor Marulli seconda[va] le idee della moglie riguardo al cercar di parere più ch'essi non fossero in realtà» (27). En modo análogo, la apariencia del señor Marulli no corresponde con su interioridad: «A vederlo, pareva che sotto quell'apparente torpore si dovesse nascondere un carattere violento, brutale, ma non era così» (17).

brutto, un che di ostile per lei» (61), y es consciente de la hipocresía: «Fra quelle splendide apparenze di benevolenza e di cortesia il suo spirito non fu vinto da nessuna illusione» (61). Un extenso indirecto libre cierra el pasaje, registrando la conversación entre la vieja sirvienta Camilla y la joven acompañante Marietta en presencia de Giacinta. Inadvertidamente una de ellas recuerda a Giacinta el terrible, aunque antiguo, episodio del estupro³³. Sobrevenida por dichas insoportables rememoraciones, Giacinta cae en cama con fiebre (capítulo 4). Su «sistema nervoso» está «in uno stato di esaltazione incredibile» (52) y su convalecencia, asistida por Mochi, el siniestro amigo de la familia, dura meses. Y, sobre el esquema de la dicotomía interior-exterior, vale mencionar que «quella lunga malattia aveva abbattuto il suo corpo, ma nella sua coscienza si erano invece sviluppate delle energie ch'ella non sapeva di avere» (52)³⁴.

Luego de este primer ataque nervioso, es notorio un incremento en el uso del indirecto libre sobre todo, pero aún no exclusivamente hasta ahora, para relatar lo que ocurre en su interior (capítulos 4-5) y cómo es devastada por la revelación de que tal hipocresía social se manifieste, incluso después de todos esos años, en el estigma del abuso como «l'impronta di un tallone fangoso che non poteva più lavarsi» (78); de cómo sus sentimientos son heridos: «A che piangere. A che disperarsi? Presentarsi a fronte alta doveva, con orgoglio sprezzante, fra quella brutta società dove il destino la spingeva» (60). Como resultado de esta nueva y violenta escena, Giacinta sufre un nuevo ataque nervioso. Inicialmente, un indirecto describe desde el exterior las tormentas psíquicas durante aquel «continuo rimuginio di sentimenti e di fatti ond'era affaticato il suo cervello [...] succedeva naturalmente una completa allucinazione» (72). La serie de alucinaciones que se suceden, durante las cuales ella decide casarse con Mochi, de lo que luego se arrepiente, están todas elaboradas en indirecto libre (con breves preludios en indirecto):

La fantasia, aizzata dall'insonnia, le moltiplicava i particolari con precisione minuta [...] la sua giovinezza era perduta! il suo cuore atrofizzato! [...] poi la visione mutava: Il Mochi la trattava da figlia [...] ma questo non le impediva di pensare ad altri [...] di amar altri, in idea [...] non era infedele facendo così! [...] poi la visione mutava di nuovo [...] la vita le si consumava con lentezza crudele! [...] e qui la visione gradatamente finiva (72-75).

Cuando incluso Mochi la rechaza a causa de «quella maledetta disgrazia [dello stupro subito]» (77) que la hace quizá una adecuada amante, pero jamás una esposa, esta ulterior afrenta agrava su «fiero fermento di sentimenti» (78) ofrecido, ahora, mediante un monólogo interior indirecto:

Ahimè! Quella fatal catena, fra i nodi della quale era stata avvinta sin dall'infanzia, le si era avviluppata più stretta alla persona! [...] Meglio era afferrarla con tutte e due le mani e sbatacchiarla sul volto di quella società che la voleva solidale della trascuranza e delle colpe di sua madre! Oh, sua madre! Sua madre! Come ella la odiava di tutto cuore in quei giorni! (78)

Este uso del indirecto libre culmina a la mitad de la novela (capítulo 6), cuando Giacinta cae presa de una alucinación neurótica justo en el altar, donde se dispone a casarse – a modo de revancha social – con un desagradable aristócrata prematuramente envejecido:

La Giacinta non vide, non comprese nulla di tutto questo [...] La croce d'argento non c'era più [...] i ceri davano una fiammolina rossastra ed avevavo il fungo: qualcuno di essi fumigava appestando la stanza col [loro] fetore [...]. Al posto del prete stava il Mochi,

³³ «Che aveva visto? Il diavolo in persona! Beppe [...] Quell'arnese da forza le metteva paura» (49).

³⁴ Mochi personifica el engaño: «era uno di quei caratteri vuoti, corrotti, che celano con la eleganza dell'esterno il putridume interiore [...], il suo egoismo portava una maschera di cortesi maniere» (54).

contorta la bocca da un sorriso infernale [...] la teneva per mano uno scimmione peloso, che la sbirciava con sconce occhiate [...] fu l'allucinazione di un istante (101).

Luego de la ceremonia, se encuentra en secreto con Andrea y se entrega a él, sellando de esta manera lo que ella considera que es su verdadero e íntimo matrimonio. El día siguiente (capítulo 7), Giacinta convalece una vez más luego de una sobreexcitación nerviosa de la noche anterior. Un indirecto libre registra tal confusión: – «Era dunque vero? Il matrimonio, la festa, l'Andrea, non aveva sognato?» (109) – y reproduce la reflexión mediante la cual Giacinta, así sea de modo desordenado, intenta racionalizar:

Quel che aveva fatto era il suo diritto [...] era la sua rivincita, il suo trionfo. La morale della società non poteva lanciarle una pietra. Non si era posta in regola con essa? Non aveva preso un marito? Le apparenze eran salve! Pigliando un amante faceva assai meno di tante altre [...] non voleva averne che uno solo, l'Andrea (109).

El narrador omnisciente interfiere aún con una descripción externa de sus sentimientos más recónditos:

Questa e qualch'altra idea della stessa natura le si raggiravano pigramente nel cervello annebbiato. Il tepore del letto la teneva sospesa tra sonno e veglia. [...] Sensazioni ed idee fondevansi poi in qualcosa né pensiero né senso, ma un lieve e direi quasi, un trasparente sopore dell'anima, dove la coscienza sorrideva tranquilla sebbene un tantino sbalordita (110).

La relación adúltera es trazada (capítulos 7-9) mayoritariamente con un discurso indirecto que describe la logística de los encuentros, y con usos del discurso directo que lo teatralizan (ver por ejemplo pp. 116-117). En el plano temático, la relación se desarrolla por medio de la oposición entre los personajes de Andrea y del Conde Grippa, y continúa la misma dialéctica de interior *versus* exterior. El vínculo entre Giacinta y Andrea, de tipo espiritual, halla un correlativo material en la casi idéntica hijita Adelina – «Ecco una catena immensamente superiore che annodava le loro vite, spirito e corpo in una volta, in guisa da confonderle in un solo organismo» (132) – que materializaba su matrimonio íntimo: «Con naturalissima semplicità ella invertiva le parti. Non riteneva l'Andrea per suo vero marito? [...] A che curarsi del mondo? Aveva un mondo a parte, tutto suo» (110; 133).

Sin embargo, esta fase de confianza en la reciprocidad de sus sentimientos dura poco: un extenso indirecto libre registra las palabras de las amigas de la señora Marulli, que informan a ésta del *affaire* de la hija (137), al cual sucede enseguida un diálogo entre madre e hija que concluye con la imposición por parte de la primera de abandonar la relación y su tentativa de hacer transferir a Andrea del banco que ella controla. Cuando Andrea renuncia, apoyado financieramente por la amante, la voz narrante se entromete: «Fu uno scandalo» (141). En la fragmentaria escena que sigue (capítulo 9) la señora Marulli tiene un nuevo enfrentamiento con la hija; Giacinta tiene una animada discusión con Andrea y se desahoga con la joven Marietta – de lo que luego se arrepiente – y es revelado al conde Grippa el romance de su esposa. El indirecto libre es aquí extendido a todos los personajes, aunque de diferentes modos: reproduce los comentarios de Mochi acerca de la condición de Giacinta, las consideraciones de Andrea y Giacinta, la reprimenda verbal de la señora Marulli a su hija³⁵, la discusión del Conde Grippa con sus amigos, la reflexión de Marietta sobre la desafortunada condición de su *señora*. Esta

³⁵ «Povera illusa, che credeva all'amore di un uomo! Facesse pure! Già ella non era mai stata la sua mamma per lei! Non le aveva mai dato retta! Facesse pure! Poteva forse impedirle? Ma avrebbe veduto! Povera illusa! Le sue parole le sarebbero un giorno ricadute tutte sul viso!» (144).

secuencia termina con la tardía entrada en escena del doctor Follini, quien llega para atender al padre agonizante de la protagonista.

El lector reencuentra (capítulo 10) a Giacinta dos años después, ya devorada por la creciente obsesión, en indirecto libre, no sólo de que él no la ama – «l'Andrea le sfuggiva?» (159) – sino de que le están matando a la hija con magia negra: «Era lui, col suo cattivo influo, che disfaceva il più forte nodo della loro catena di amanti» (165). Mientras tanto el doctor observa y hace diagnósticos presumiblemente objetivos, presentados en indirecto³⁶, sin ser, al mismo tiempo, (casi) jamás él mismo objeto del indirecto libre. Los pocos pasajes que contradicen esta tendencia provienen del propio Follini cuando es declarado enamorado por el narrador: «Al Follini era accaduto quel che accade a tutti coloro che scherzano col fuoco, si era scottato un pochino» (171). Al momento en que el indirecto libre es utilizado en él, Follini ha perdido, vale decir, su estatus de filtro objetivo y científico a disposición del autor (implícito); él mismo se ha convertido en un caso clínico, acaso un sujeto neurótico, debido a su anómala y extraconyugal atracción por una mujer gravemente perturbada y socialmente peligrosa³⁷.

Los dos capítulos conclusivos (11 y 12) narran el anticipado y trágico epílogo del colapso de *Giacinta*. Aquí, el narrador omnisciente casi se solaza de su propia omnisciencia – «la Giacinta non sapeva tutto» (174) – y sigue a Andrea hasta su pensión, donde éste está enamorándose de la enfermiza y *tarchettiana* hija del dueño de la casa. Dicha atracción exagera en él sentimientos encontrados, neurotizándolo; está enojado con Giacinta por su morbosa devoción y no obstante la admira por haber ignorado todas las convenciones sociales a fin de estar con él. La consciencia de Giacinta ya está completamente ofuscada por la neurosis: su desestabilizado sistema nervioso es el que guía, así sea de modo confuso, sus decisiones. El indirecto libre registra sus angustias, entre el sentimiento obsesivo que aún la tiene ligada a Andrea – «perché intanto restava attaccata a lui? Quale fatalità la incatenava?» (190) – y la sensación inefable de que ha dejado de amarla. En ese momento, ella se odia a sí misma y a su cuerpo, cuyo abuso la ha marcado para toda la vida, y decide «buttarlo in preda al primo capitato» (190) durante una mascarada.

En esta fase final de la historia, la voz narrante concede una exploración más profunda también de la interioridad de Andrea, que responde a la sobreexcitación nerviosa de Giacinta con una inercia que alude a la conocida definición de Mantegazza (1887) de neurosis como desequilibrio entre percepción y movimiento³⁸: «La sua natura fiacca e indecisa lo faceva patire [...] di uno stato d'animo dal quale non trovava modo di fuggire. In fondo a quell'apatia morale [...] l'Andrea rimase lungamente a dibattersi tra le proteste della sua dignità di uomo e le seduzioni del suo stato» (170-171). Nos percatamos así de que Andrea podría, después de todo, estar afectado por la misma neurosis. El indirecto libre se retoma entonces para describir a un Andrea dividido entre el valor recobrado para abandonar a Giacinta luego de una afortunada partida de juego – «Era libero! Un colpo di fortuna aveva infranto l'anello della sua catena di mantenuto! Era Libero! (203) – y el

³⁶ Acerca de los médicos que son *alter-ego* del autor véase por ejemplo A. CARTA, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, cit., p. 76. Sobre la naturaleza de la mirada clínica de los médicos capuanianos que es verbalizada y se torna diagnóstico, consúltese M. FOUCAULT, *The Birth of the Clinic*. Trans. A. M. SHERIDAN, New York, Routledge, 1976, p. XII.

³⁷ Con respecto al peligro del *otro*, véase A. PANICALI, “Del secolo nevrosico”, «Critica letteraria», 33.1 (2005), pp. 93-105 e E. COMOY-FUSARO, *Forme e figure dell'alterità: Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, 2009, p. 9.

³⁸ «A causa del nevrosismo la sensibilità cresce in grande sproporzione e assai più che il movimento. Il nevrosismo esagera tutte le forme e i momenti della sensibilità, fiacca e rallenta tutte le energie del moto; [...] [tale] disarmonia [...] È rovinosa; è fatale per tutte le funzioni della vita vegetativa e della vita psichica» (P. MANTEGAZZA, *Il secolo nevrosico*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995, p. 21).

dolor de verla sufrir: «Povera Donna! Pareva Rassegnata! [...] Certamente ella [lo] aspettava ancora!» (204). Al mismo tiempo, desde las «tenebre della follia» (210) – en las que Giacinta se halla ahora –, es aún el indirecto libre el que registra la resolución final de quitarse la vida, que emerge confusamente del torbellino de sus pensamientos. Luego de despedirse de Follini, que ha perdido la objetividad hacia su caso y ahora parte rumbo a los Estados Unidos, ella planea matarse con veneno curare: «La vita le aveva dato il suo estremo sorriso, ora poteva andarsene senza pensare ad altro! [...] oh morire a quel modo era quasi un non morire» (200-1). La novela termina con el narrador omnisciente que realiza un *zoom* sobre un Andrea que, en seguida de la muerte de Giacinta, experimenta de manera imprevista «qualcosa che somigliava a un gran sollievo» (211).

2.2 Giacinta 1889 (*Giacinta89*)

Tanto en la edición de 1886 (*Giacinta86*) como en la de 1889 (*Giacinta89*) el organismo textual es literalmente desmembrado y reconfigurado, pasando de los 12 capítulos de la primera edición a 41 primero y 50 después, con ambas ediciones subdivididas en tres partes. Acerca de la característica más obvia y más conocida que emerge al comparar la edición del 79 y la del 89 de *Giacinta* – las reescrituras de muchos pasajes en discurso directo y la drástica reducción de las escenas descriptivas – no hace falta extenderse. Baste reiterar cómo la primera escena del salón Marulli ilustra bien este cambio general. En *Giacinta89* la descripción extradiegética de los invitados es reemplazada por diálogos, pero ya se nota la aparición de algunos indirectos libres para revelar la interioridad de la protagonista, que observa y comenta mentalmente sobre los invitados que más la irritan: «Sotto il grande specchio di Murano [...] la bella signora Clerici rideva delle sciocchezze di quell'insulso dell'avvocato Ratti [...], più in là la signora Mazzi, bionda e grassona, [...] da quell'indolente che era, stava a sentire chissà quale discussione tra il Gessi e il giovane Porati [...] Oh! Sapevano scegliere quei due!» (42-43).

El *flashback* sobre Giacinta niña permanece casi sin variaciones, mayoritariamente en indirecto, con algún uso ocasional de indirecto libre para reportar las palabras de Paolo y Teresa Marulli. El episodio dialogado que desencadena la primera crisis nerviosa de Giacinta – la vieja sirvienta Camilla que menciona el abuso para disculparse por la acusación de haberlo divulgado – pasa del indirecto libre al discurso directo: «Ho sempre tenuto la bocca cucita a refe doppio. Fu quella cialtrona della portinaia [...] deve dirglielo lei [...] alla mamma che la Camilla non ci ha avuto nessuna colpa» (71-72). En las partes iniciales, asoman también algunos nuevos indirectos libres, que presentan los pensamientos de Andrea sobre el inexplicable comportamiento de Giacinta, cuando ella le dice que, incluso amándolo, el matrimonio es impensable: «Voleva sentirselo dire in faccia, se lei ne aveva il coraggio! [...] Ma che significavano tali parole in bocca ad una ragazza da cui appena gli era stato permesso, di furto, qualche bacio sulle dita» (50-51).

De aquí en adelante, si la prevalencia del discurso directo en los 50 capítulos es obvia, el *pattern*³⁹ del indirecto libre, en cambio, es más difuminado y más significativo. Las instancias fundamentales en las que éste era usado, en la edición del 79, para señalar la progresión de la neurosis de Giacinta permanecen en sustancia sin variación. Esto ocurre luego de que Giacinta se percata de las razones del prejuicio social en contra suya y acuña fantasías acerca de casarse con Mochi, o después de que se entrega a Andrea, y yace en estado casi inconsciente (96-97; 102-103); o, todavía, cuando sueña despierta con su matrimonio íntimo con Andrea y con la hija como materialización de este vínculo (159).

³⁹ Elegimos mantener el inglés porque nos parece resulte más apropiado en este contexto que potenciales equivalentes como *modelo* o *motivo*.

En otras palabras todos sus estados-acciones interiores se mantienen en indirecto libre, por lo cual Giacinta y su neurosis – «il verme che le rodeva il cervello» (104) – parecen permanecer como el catalizador principal. Este *pattern* después es reforzado considerablemente por las partes en que una sección de indirecto libre reemplaza un indirecto. Por ejemplo, en la escena de la confesión, durante la que una devastada Giacinta se dirige a Dios en busca de consuelo – «La Madonna [...] l'avrebbe consolata!» (108) – se evidencia cómo un pasaje en indirecto (*Giacinta*79, p. 84) es transformado en un párrafo de indirecto libre, que refleja mejor el «crollo di tutto il suo essere», y cómo ella se siente rechazada incluso por Dios: «Come? ... Era tutto? ... Invece di incoraggiarla, di sollevarla, le ragionava di difficoltà da vincere, di ostacoli da superare? Dio, dunque la respingeva? [...] Dio dunque la rigettava nell'abisso quand'ella, aggrappata all'orlo gridava disperatamente» (109).

Por el contrario, esos extensos fragmentos en indirecto que describen desde el exterior las variaciones fisiológicas del organismo de Giacinta – tales como sus «tuff[i] di sangue» (143) y sus náuseas – desaparecen completamente. Sin embargo, también el número de pasajes en discurso indirecto libre que se refieren a Andrea aumenta en términos globales. Esto es particularmente evidente en la segunda parte y en los momentos más intensos para él; por ejemplo cuando sabe que Giacinta está por casarse con el conde Grippa (120), o cuando sospecha que su *affaire* ha sido descubierto (174); o, incluso, cuando se percata de que los amigos lo evitan de un tiempo para acá (176). Cuando se entera de que Giacinta se casará con otro se agrega una sección entera en indirecto libre:

Che tradimento! ... che infamia! ... la vanità poteva dunque spingerla a mettersi sotto i piedi il solo cuore che l'avesse amata? [...] Gli faceva orrore ... e con che arte aveva saputo illuderlo! ... espressioni appassionate, promesse, giuramenti [...], ah, se fosse bastato il turarsi gli orecchi per impedire che la voce di lei tornasse ora a suonargli così insistente lì dentro! [...] ah se fosse bastato il tener chiusi gli occhi per non più vedersi ballare dinanzi, difformato, quel caratterino inglese delle sue lettere che ora gli mostrava l'atroce canzonatura nascosta [...] ed era finita così! (120)

Tal y como señala Barnaby con acierto⁴⁰, el episodio de la boda (*Giacinta*79, capítulo 6) se reduce de manera drástica en *Giacinta*89, aunque se le integra un importante pasaje en indirecto que alude justamente a Andrea, en ocasión del encuentro secreto con Giacinta. En la emotiva e intensa espera, las dudas, las angustias y la confusión de Andrea son elaboradas en indirecto libre: «Perché era venuto lì? Ah, ella voleva parlargli! Dunque sentiva il bisogno di scolarsi, di domandargli perdono? Che poteva mai dirgli? Il cuore di quella ragazza era proprio un enigma!» (133). O, incluso, cuando siente que su idilio podría ser descubierto y se recrimina con vehemencia por su propia ingenuidad: «In un momento di stupido abbandono [...] s'era lasciato sfuggire una mezza confidenza [...]. Gessi [...] aveva parlato! [...] Meritava degli schiaffi questo imbecille, ma perché prendersela con gli altri? L'imbecille era stato lui che non aveva saputo frenarsi! Scoppiava? Col suo segreto in corpo?» (155). Todos estos pasajes otorgan la estampa de un individuo débil, indeciso, potencialmente neurótico. Y, en vez de describir la apatía (como en *Giacinta*79), la edición del 89 la ofrece mediante indirectos libres autorreflexivos:

Il suo stomaco indebolito rifiutava i liquori assolutamente! [...] Ed ecco un'altra distrazione che gli veniva negata! Ormai non sapeva più in che modo affogare la sua noia, la sua stanchezza, la sua viltà!! ... Sì la sua viltà! Nessuno poteva rinfacciargliela più energicamente

⁴⁰ P. BARNABY, “Giacinta: A Reformed Character?”, cit., p. 23.

che non se la rinfacciase egli stesso [...] ma quel suo tardivo svegliarsi di dignità [...] che mai valeva? (219)

El médico mantiene la misma naturaleza inescrutable: justo como en *Giacinta*⁷⁹, Follini entra en escena en la última parte de la novela y – precisamente como en la edición del 79 – ningún indirecto libre se usa para inspeccionar su psiquis mientras él cumple con sus funciones profesionales. Cuando la condición de Giacinta empeora (200), es aún el discurso indirecto libre el que delinea la degeneración, alguna vez introducida por una breve interjección del narrador: «Uno sbuzzo di pazzia tornava a montarle al cervello: Oh avrebbe voluto meritarselo, almeno! [...] a che le servivano pudore, scrupoli, cuore? Solo a ridurla infelice!» (246).

Al comparar la primera y la última edición de *Giacinta*, nos damos cuenta de cómo la teatralización general subrayada por Rossetti y Carta oculta aspectos más sutiles. Por un lado, el uso global del indirecto libre aumenta en el 89 desde el primer capítulo, y aparece utilizado de modo progresivo para describir no sólo pensamientos genéricos, sino específicamente la trayectoria excéntrica, confusa, apenas racional de una consciencia – aquella de Giacinta – cada vez más afectada por su propia neurosis. Además, tal uso se intensifica de manera más elaborada en torno al principal personaje femenino (neurótico) y a aquel que le es más próximo, como si la congénita neurosis del primero contagiase al segundo. Y la presencia, en *Giacinta*⁸⁹, de indirectos libres a propósito de Giacinta (y Andrea) desde el principio – es decir cuando la patología de la protagonista aún no es revelada al lector – no invalida la plausibilidad de dicho *pattern* sino, por el contrario, la refuerza. En el tiempo del relato, justamente, el estupro de Giacinta y otros eventos que irreparablemente han desestabilizado su sistema nervioso preceden a la escena de apertura (lo que sigue en la narración es, de hecho, un *flashback*). En la narración de *Giacinta*⁸⁹, entonces, con su primera serie de indirectos libres, Giacinta es tratada en toda regla como un caso patológico. A partir de este breve examen, incluso sin siquiera mencionar *Profumo*, trasluce cómo las reformas técnicas para trazar la interioridad de los personajes de manera convincente y en un registro impersonal no pueden limitarse a una simple sustitución de discursos indirectos y directos. En consecuencia, se vuelve de relieve ampliar el análisis a *Profumo*, a fin de confirmar o desmentir, e intentar luego elucidar, la plausibilidad de este nuevo *pattern* narratológico.

2.3 *Profumo* (*Profumo*⁹⁰⁰)⁴¹

En la comparación entre *Giacinta*⁸⁹ y *Profumo* – al nivel de la representación de las acciones (internas o no) – antes que nada es notorio cómo, con la edición de 1890 de *Profumo* en la «Nuova Antologia», se retorne a una estructura textual más compacta de sólo 22 capítulos⁴². A la par de esta recomposición del cuerpo textual, desde el abundantemente descriptivo primer capítulo Capuana parece incluso volver a un amplio uso del discurso indirecto, sobre todo combinado con indirecto libre, en detrimento, de modo sorpresivo, justamente de aquel discurso directo que había prevalecido en su novela del 89.

⁴¹ Como se ha esbozado, al tomar en cuenta que *Profumo* no es sometida a sustanciales revisiones autorales, solamente las lexicales – y sólo para un episodio final que no modifica de modo fundamental las estrategias de representación de la interioridad – elegimos referirnos a la conocida edición de 1900 para Roux e Viarengo, que se encuentra reproducida en línea por Internet Archive a partir de la copia en posesión de Harvard University, y que es también aquella utilizada para la popular edición de P. AZZOLINI, Milano, Mondadori, 1996.

⁴² Esta subdivisión es eliminada tanto en la edición de 1892 (Pedone Lauriel) como en la de 1900.

En el capítulo inicial, mientras el indirecto del narrador omnisciente registra el viaje de Patrizio, Eugenia y Gertrude hacia el remoto pueblo de Marzallo, más de un puñado de indirectos libres ya ahondan en las afanosas preocupaciones del joven empleado del fisco acerca de los recientes vuelcos de su existencia, mientras cavila sobre el ánimo de los dos seres que más ama – «Come mai non aveva pensato a provvedersi di liquore esilarante o calmante?!» (3) – y con respecto a la capacidad de la esposa para adaptarse a la vida campestre y al nuevo orden: «Eugenia si sarebbe rassegnata a vivere [...] in questo gran casamento deserto?» (9). Él está particularmente preocupado por los nervios de ella: «[Eugenia] non era vecchia e inferma come la suocera; aveva altri gusti, altre abitudini, altri bisogni: immaginazione vivissima, nervi sensibilissimi, ahimé» (9).

Como en *Giacinta*, la segunda secuencia narrativa de *Profumo900* (capítulo 2) es un largo *flashback* a la infancia de Patrizio. Estas largas excursiones al pasado de Patrizio son todas realizadas mediante indirecto libre e introducidas por una serie de exclamaciones: «Oh [...] se ricordava!» (19-22). Estos indirectos libres se concentran en los momentos más dramáticos de su infancia, la muerte del padre, la ruina financiera de su familia – «il salone [...] le camere, la cucina, la terrazza [...] non potevano portarle via! [...] oh no!» (21) – y la miserable habitación en la que se vieron obligados a vivir después.

La exploración, en indirecto libre, de la interioridad de Patrizio cesa cuando (capítulo 3) la familia del alcalde de Marzallo llega para ofrecer sus respetos al nuevo y notable conciudadano. La extensa escena dialógica anticipa la primera de una larga serie de acaloradas discusiones entre los esposos, en las que Eugenia revela percibir la silenciosa hostilidad de la suegra. Sigue un ulterior indirecto libre, que devela la desconcertante reacción por parte de Patrizio ante un cambio operado en Eugenia – «Coi [...] non gli pareva più la sua dolce, la sua sommessa, la sua quasi timida Eugenia [...] tutti i lineamenti di lei parevano cambiati di punto in bianco, con quelle sopracciglia aggrottate, con quegli occhi dallo sguardo incerto, con quelle labbra aride e contratte» (42). Son éstos los síntomas⁴³ que preludian la primera crisis nerviosa: Patrizio «sent[e] irrigidire tutto il corpo di lei» (43), aturdido por las convulsiones. Gertrude entra en la sala precisamente en ese momento y sin miramientos afirma: «lo vedi, è un' isterica! E non volevi credermi!» (43).

Ahora que Eugenia es oficialmente un caso psico-patológico aparece el doctor Mola (capítulo 4). El *pattern* seguido en *Giacinta*, donde el hombre de ciencia explica su diagnóstico en discurso tanto directo como indirecto, sin ser jamás él mismo objeto de la indagación de los indirectos libres, es confirmado por *Profumo900*. La autoridad científica de Mola, si bien menor a la de Follini⁴⁴, no es puesta en duda en la narración. Con Eugenia, a quien se retoma «[dall'] abbattimento che segue le crisi nervose» (45), el lector es informado, una vez más en indirecto libre, de las posteriores preocupaciones de Patrizio, quien teme que «con quella crisi nervosa si fosse chiuso il felice ma troppo breve intervallo della sua pace domestica» (46), y luego confronta a su madre por su hostilidad evidente contra la nuera (49). Los dos capítulos sucesivos (5-6) se caracterizan por los singulares interludios populares de *Profumo*⁴⁵, en los que la colorida población de

⁴³ Debido a su minuciosidad puede verse V. PAPPALARDO, «Dalle eroine di Capuana alle isteriche di Freud», «Critica Letteraria», 25.95 (1997), pp. 250-269.

⁴⁴ Véase B. ZUCCALA, *Theory, Practice and Social Conceptualization in Luigi Capuana's Female Characters: Fiction and Gender*, Doctoral Dissertation, Melbourne, Monash University, 2018.

⁴⁵ Prácticamente todas las monografías sobre Capuana comentan la eficacia mimética de estas escenas folklóricas (desde E. SCALIA, *Capuana and His Times*, New York, Vanni, 1952, a J. DAVIES, *The Realism of Luigi Capuana: Theory and Practice in the Development of Late Nineteenth-Century Italian Narrative*, London, The Modern Humanities Research Association, 1979, hasta C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, cit.), pero están también los ensayos de P. AZZOLINI, «Un idillio naturalista: *Profumo* di Luigi

Marzallo invade teatralmente el claustro y la vida de la pareja. Las hijas del alcalde reconocen inmediatamente el inusual perfume de flores de naranjo que emana del cuerpo de Eugenia: «Si profuma? – domandò tutt’a un tratto Angelica ad Eugenia – Che odore di Zagara! Stordisce» (69).

En consecuencia (desde el capítulo 6 en adelante), la condición clínica de Eugenia se vuelve pública. La frágil condición de su sobreexcitado sistema nervioso resulta ampliamente discutida por el doctor y Patrizio, con Mola que admite humildemente que «la scienza è bambina intorno all[e] [malattie nervose]» (72). Justo mientras él inicia el examen de la paciente, el primer ejemplo sustancial de indirecto libre refiriéndose a Eugenia aparece, con las reflexiones de ella que se fijan obsesivamente en su enfermedad: «Si vedeva che era un pretesto per osservarla [...] era dunque proprio malata e non se ne accorgeva? [...] non le pareva d’esser sempre sul punto di cadere in un eccesso nervoso come giorni fa?» (77-79).

El doctor, que la engaña de modo bienintencionado, sugiere que su desequilibrio nervioso pudiera estar asociado a su embarazo. Pero ella comienza pronto a sospechar la mentira y, al descubrirla posteriormente, sufre una segunda crisis (93). Como en *Giacinta*, una vez que su condición empeora, sus elucubraciones acerca del odio de la suegra se tornan obsesivas e insistentes: «Mamma gelosa [...] della nuora! [...] Le pareva una mostruosità!» (151-152) y, también como en *Giacinta*, una serie de indirectos libres reproduce tal obsesión: «Quel chiodo le rimaneva conficcato proprio in mezzo al cuore. E la vecchia ve lo calcava più profondamente ogni giorno! Ah, quel suo silenzio, quegli sguardi diacci diacci, indifferenti a prima vista, ma così cattivi! [...] Sì sì faceva male a ripensarci, a fermarsi sopra con viva insistenza» (95).

La muerte inesperada de Gertrude (capítulo 9) sucede durante la «processione dei flagellanti» (111), un fresco folklórico trazado por completo mediante la descripción de los diversos tipos de personas que toman parte en él (en discurso indirecto), y los diálogos entre Patrizio y la familia del alcalde, que observa desde los balcones (en discurso directo). La muerte de Gertrude implica la inminente liberación de Eugenia y un discurso indirecto libre captura el correspondiente torbellino de emociones: «Tutti compiangevano la vecchia, che il gastigo di Dio aveva colpita. [...] Nessuno compiangeva lei. Ma la sua liberazione era prossima! Oh, avrebbe respirato finalmente!» (137). En indirecto libre es también ofrecido el estado catatónico de Patrizio: «Il suo pensiero stava fissato costantemente là [...] Non sapeva darsene pace! Non si sarebbe consolato più mai!» (146). El capítulo se cierra con otro indirecto libre que presenta la consciencia turbada de Eugenia (149-152). Impactada por la presencia invisible de la difunta – «Come lottare contro la invisibile nemica?» (149) –, su sufrimiento aumenta por la imposibilidad de hablarlo con alguien más que con la sirvienta Dorata: «Aveva tanto bisogno di compassione! Soffriva tanto maggiormente non potendosi confidare con nessuno! [...] Ed ecco la sua bella vita! Aggirarsi dentro due cellette di convento! Smaniare nella solitudine!» (151-153).

La tensión al interior de la pareja se relaja una vez más (capítulos 13 y 14) gracias a un interludio folklórico y casi teatral, durante el que la vivaracha hija del alcalde distrae a la pareja (y al lector) del duelo y de las respectivas fijaciones. Luego de que se van los invitados, y luego de un intento – fallido – de reconciliarse (capítulo 14), la narración vuelve al indirecto libre, y los dos nutren nuevamente en silencio su resentimiento recíproco. Eugenia «non aveva voglia di nulla, infastidita di tutto, di tutti, e specialmente di se stessa [...] simile ai cardellini che smaniavano nella gabbia» (181). El indirecto libre de Patrizio, en cambio, presta voz a sus más recónditos secretos y a sus temores más

Capuana”, «Lettere italiane», 36.3 (1984), p. 334 y de P. BARNABY, “The Haunted Monastery: Capuana’s *Profumo* and the Ghosts of the «Nuova Italia»”, «Romance Studies», 19.2 (2001), pp. 109-121, p. 114.

irracionales, entre los que se cuenta el de ser perseguido por la mala suerte: «Ah! La cattiva sorte non si stancava di perseguitarlo. Quando non poteva colpir lui, colpiva le persone a lui dilette. Chi sa che gli preparava per l'avvenire!» (180-181).

Sin indicios de inminente reconciliación entre los dos, el mismo esquema narrativo se repite una vez más, con otro intermedio folklórico (capítulo 15) al que siguen subsecuentes pasajes en indirecto libre, donde Eugenia comprende que, a pesar de que el perfume de azahar haya desaparecido, aún está enferma. «Sì, Patrizio e il dottore avevano ragione: era malata tuttavia e non voleva ammetterlo. Perché voleva nascondere, i suoi nervi fremevano. Pure [...] nessuna traccia di odor di zagara!» (206-207). Un diálogo revelador entre el Doctor Mola y Patrizio (capítulo 20) describe de modo explícito lo que la secuencia precedente de monólogos interiores había sugerido: «Ho già capito che qui i malati siete due e che vi è qualcosa di comune nelle rispettive malattie», y Patrizio remarca «Sì, i malati qui siamo due, forse io il più grave» (260-262). Las palabras de Mola, entonces, justifican retrospectivamente todos los indirectos libres utilizados para penetrar en la interioridad no sólo del personaje neurótico femenino, sino de la pareja neurótica en su conjunto.

Al mismo tiempo, la declaración de amor de Ruggero a Eugenia activa la última y la más intensa de las crisis nerviosas. Ahora también Eugenia, como Giacinta, desea la muerte: «Ah! Se uno di quegli eccessi nervosi l'avesse fatta restare là, stecchita sul colpo! Ma no, non sarebbe morta così presto! Doveva penare ancora, Signore Iddio! Che delitti aveva mai commessi da doverli scontare così duramente?» (268). De manera diversa al final de *Giacinta*, donde el lector asiste a la autodestrucción de la protagonista neurótica y al alivio de Andrea, en *Profumo* hay menor inclinación al determinismo naturalista, del que deriva la improbabilidad de un *happy-ending*.

El drama psico-patológico del relato reside en la incapacidad de la pareja para comunicar el recíproco malestar psico-sexual, e incluso su resolución ocurre solamente a través de pocas frases, que rompen un largo silencio: «Mi sentivo strozzare da quel che volevo e non potevo dirti» (282) – dice Patrizio – y esta confesión pauta la renovada comunicación, que se desarrolla después en discurso directo: «Con un lungo, dolce sussurro la confessione di Patrizio fluiva [...]. Ho avuto torto, ... ho avuto Torto! [...] quanto ti ho fatto soffrire, quanto ho sofferto! [...] Oh tu avevi ragione! Ma eri sempre mia è vero? è vero? – Non m'illudi Patrizio? Non m'inganni Patrizio?» (280-282). El drama de la incomunicabilidad llega a su natural resolución, y la pareja se vuelve a la ventana observando la tempestad que se avecina.

3. Tratar textos neuróticos

A partir del análisis conjunto de algunas técnicas narrativas empleadas en estas dos novelas se constata que, en primer término, no parece tratarse de un mero cambio sino de una recalibración de la proporción y distribución de discurso directo, indirecto e indirecto libre, con particular relevancia del uso de este último, que es empleado de modo progresivamente siempre más específico para dar voz a la muda, oscura y devastadora invisibilidad de la neurosis. A fin de intentar explicar estos nuevos *patterns*, es útil recurrir a la noción de equilibrio de técnicas diversas por un lado, y a aquella del paralelismo entre cuerpo textual y cuerpo biológico, ambas con corroboración tanto por las páginas teóricas de Capuana como por los textos científicos de la época.

De tal suerte, es necesario partir de cómo el autor, por un lado, describe el caso neurótico literario femenino – angular en ambas novelas – como una mezcla casi alquímica: «L'analisi può darci [...] un essere astratto, quasi chimicamente suddiviso in tutti i suoi integrali elementi, per esempio *Eredità* 10, *Ambiente* 15, *Circostanze*

individuali 40, *Forza maggiore* 30, *Elementi diversi* 5, Totale 100»⁴⁶; y cómo, por otra parte, en todo caso invoca la perfecta correspondencia de forma y contenido⁴⁷, sugiriendo así que toda porción del relato, que ilustra aspectos específicos del caso patológico, debe ser narrada utilizando la fórmula más apropiada. Esta doble correspondencia, de aplicarse a la representación del organismo de la entera obra de arte implica, según la teoría capuaniana, no sólo que haya determinados aspectos de la interioridad de un personaje que resulten mejor expresados por medio del indirecto libre, mientras que para otros sería más adecuado el discurso directo o el indirecto, sino también que balancear correctamente la distribución equivale a capturar la coherencia interna, es decir la *vida interior* del organismo artístico en su conjunto hasta el punto en que «Il miracolo [sia] riuscito. Quegli elementi disgregati [siano] diventati forma, organismo vivente per l'eternità»⁴⁸.

Durante dicho esfuerzo (re)equilibrador, en *Giacinta* y *Profumo*⁹⁰⁰, el discurso directo sigue una progresión que lo lleva a ser utilizado de modo predominante para representar interacciones orales de corte realista (*speech report*, al seguir a Fludernik) entre personajes en lugar de reflexiones (*thought report*). Sin embargo, luego de haber transformado muchas de las descripciones en *Giacinta*⁷⁹ en las escenas casi teatrales de *Giacinta*⁸⁹, Capuana reduce el impacto general del discurso directo en *Profumo*, empleándolo sobre todo para los interludios folklóricos y para las conversaciones de corte científico con el doctor, junto con – de modo significativo – la confesión final que cura los problemas psico-sexuales de la pareja. En contrapunto, el discurso indirecto deja de ser usado indiscriminadamente para las descripciones en *Giacinta*⁷⁹ – incluidas aquellas relativas a la acción invisible de las variaciones fisiológicas al interior del organismo neurótico de Giacinta – y pasa a un rol más balanceado, como un filtro que enlaza escenas folklóricas y dialógicas en *Giacinta*⁸⁹ y en *Profumo*.

El indirecto libre, a cambio, parece estar progresivamente ligado no a la totalidad de las reflexiones de los personajes, sino de modo específico a aquellas manifestaciones internas que son presentadas como la expresión fisio-psicológica de un organismo devastado por la neurosis. Esta ligazón resulta cada vez más refinada, al grado de definir con creciente precisión no solamente a los personajes neuróticos – Giacinta y Andrea en la primera novela y después Eugenia y Patrizio en *Profumo* – sino incluso las fases a través de las que empeora la neurosis y nubla la conciencia del individuo que la padece. Es así que las pocas instancias en las cuales es utilizado un indirecto libre, en la edición del 79, para trazar las manifestaciones de un personaje menor (como Camilla) o, a la manera de Verga⁴⁹, el pensamiento colectivo de una comunidad, desaparecen progresivamente.

Al interrogar la narratología contemporánea con respecto a la naturaleza del discurso indirecto libre, se encuentran evidencias que permiten hablar de una, nos parece, brillante intuición de Capuana acerca de que indirecto libre y neurosis puedan estar

⁴⁶ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 39.

⁴⁷ L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 120.

⁴⁸ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 39.

⁴⁹ Ensayos fundamentales como L. SPITZER, “L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*”, «Belfagor», 11.1 (1956), pp 37-53; G. BALDI, *L'artificio della regressione: tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, y T. PAGANO, *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, Madison, Teaneck, 1999, se enfocan en el uso más típico del indirecto libre por parte de Verga cuyo *contour oral* (T. PAGANO, *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, cit., p. 69) tiene la función de reproducir el lenguaje y la ideología de la comunidad entera de pescadores sicilianos. Acerca del indirecto libre en la literatura italiana, aunque no se analice a Capuana, véase R. CIMAGLIA, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana da Manzoni a Pirandello* (Tesi di dottorato, Roma, Università di Roma Tre, 2013), que refina precedentes estudios seminales como G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

intrínsecamente vinculados por características comunes. En su ya célebre *Narrative Fiction*, Rimmon-Kenan remarca, de hecho, que:

Many theorists consider the phenomenon [of the Free Indirect Discourse] to be only partially linguistic [...], [because it renders] not only the co-presence of two voices but also that of the narrator's voice and a character's *pre-verbal* (énfasi nostra) perception or feeling [...] whether visual, auditory or tactile⁵⁰.

Destaca, en este marco, cómo la naturaleza pre-verbal del indirecto libre es enfatizada con acierto justamente por especialistas como Fludernik, para quien «even gramatically irreproachable instances of [FID], when rendering a character's consciousness, come to signify more than just an internal speech act of that person»⁵¹. En opinión de Fludernik, elegir el indirecto libre para representar un proceso interior con frecuencia comprende la «turbulence» (75) hecha de revueltas no del todo racionales ni completamente coherentes de una consciencia desequilibrada. Parece entonces que, al vincular el indirecto libre con los procesos interiores afectados por la neurosis, los textos de Capuana hacen precisamente lo que la narratología contemporánea describe. Constantemente sumados al principio de que deba ser permitido a la vida interior de un personaje emerger en registro impersonal, los textos de Capuana gradualmente suspenden la posibilidad de usar en tales circunstancias tanto el discurso indirecto como el directo. Las alucinaciones de las neuróticas en *Giacinta* y *Profumo*, su delirio final y sus extremas e irracionales determinaciones, son *más* que meras instancias de discurso interior, más que sólo secuencias de autorreflexión, sino sobre todo expresiones ofuscadas de un organismo cada vez más sometido por la enfermedad⁵². Con frecuencia no se trata propiamente de verdaderos pensamientos ni de sensaciones formalizadas, sino de indefinibles estadios intermedios o liminares, difíciles de clasificar – de verbalizar, precisamente – como reflexiones, sensaciones, percepciones o emociones.

Si la perspectiva narratológica posibilita subrayar lo moderno de las intuiciones de Capuana – que en nuestra opinión podrían ser exploradas en el futuro en perspectiva comparada con respecto a otros autores –, es el enfoque cultural el que nos permite postular que el equilibrio técnico del organismo textual es buscado por Capuana no como una muestra de virtuosismo literario autorreferencial, sino sobre todo como medio para educar el gusto del lector. Mediante un gradual posicionamiento en el mercado, la determinada forma literaria que preconiza Capuana deberá permear en la sensibilidad del público. En *Per l'arte*, Capuana de hecho sugiere que pueda instruirse a los lectores en una nueva forma gracias a su progresiva exposición a ésta, que los perturbará, en un inicio, pero que será poco a poco asimilada: «Tra il gusto della folla e quello dei veri scrittori c'è sempre un urto [...] un conflitto. Si va avanti a forza di spinte e strappi: e il vostro gusto intanto si modifica e le forme dell'arte anche»⁵³. En el mismo tenor, se argumenta en esas mismas páginas que dicha educación de los lectores equivale a llegar a su sistema nervioso y estimularlo: «Un'emozione [artística] è affare di nervi. E i nervi bisogna educarli, bisogna abituarli, se si vuole che non rimangano sordi a certe delicate

⁵⁰ S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction*, cit., pp. 112-115.

⁵¹ M. FLUDERNIK, *The Fictions of Languages and the Languages of Fictions*, cit., p. 75.

⁵² Cfr. C. A. MADRIGNANI, «Reazione scomposta di una psiche malata», in ID., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet, p. 78.

⁵³ L. CAPUANA, *Per l'arte*, cit., p. 46. Capuana explica que dicho shock se normaliza progresivamente: «Avrete fatto l'occhio a quel disegno» e «a quel colore che ora vi sconvolgono i nervi (*ibidem*). Su ensayo sobre Alfonso Daudet (L. CAPUANA, *Cronache letterarie*, cit., pp. 51-78) reafirma del mismo concepto (p. 54).

impressioni»⁵⁴. El ensayo *La nevrosi artistica*⁵⁵ versa sobre cómo y por qué «noi oggi siamo condannati anche in arte alla nevrosi del concetto e della forma», en alusión, por una parte, al hecho de que la neurosis se haya convertido de modo inevitable en el asunto de numerosos trabajos artísticos⁵⁶, aunque resaltando, por otro lado, cómo muchas obras literarias se tornan ellas mismas *neuróticas*: «Sì è vero, noi siamo nevrotici ma non nel modo che l'arte odierna vuol darci a intendere. O, se siamo così, nevrotici, l'arte moderna si inganna nei mezzi che adopra per mettercelo sotto gli occhi [...], l'arte che tenta rappresentare la nevrosi non dovrebbe essere, alla sua volta, nevrotica»⁵⁷. La idea de un organismo textual neurótico – más que una simple licencia literaria – se halla en las obras científicas que conforman el trasfondo cultural de la escritura capuaniana.

Con mayor detalle, este concepto es discutido en algunos de los trabajos del mencionado y muy popular Paolo Mantegazza⁵⁸. Su «analisi scientifica del nevrosismo»⁵⁹ explica la neurosis del individuo sustancialmente como «hiperestesia»: un desequilibrio – a menudo un problema de exceso, aunque alguna vez de insuficiencia – en la sensibilidad de su sistema nervioso⁶⁰. Asimismo, remarca cómo la consecuencia de un sistema tal resulte, como hemos visto de modo sucinto, una paralizante condición inarmónica entre sensibilidad y movimiento. El individuo neurótico no funciona en la sociedad a causa de que percibe demasiado o no lo suficiente. Son justo estos textos de Mantegazza los que postulan la posibilidad de un texto neurótico⁶¹, cuya narración sufre de neurosis quizá en mayor grado que sus protagonistas y temas neuróticos. Al reseñar *American Nervousness*⁶² de Beard, Mantegazza se percata de lo siguiente:

Forse il bravo dottore [...] anche nella confusione caotica del suo catalogo, ha voluto raffigurare la fisionomia più generale del nevrosismo, che è appunto quella di essere proteiforme, variabilissima di minuto in minuto⁶³.

Beard, en suma, no sabría describir la neurosis de una manera literaria que no fuera en sí neurótica – entendiéndose eficaz – ya que él mismo está imbuido en la caótica hipersensibilidad de su propio catálogo. No es solamente el contenido del ensayo sino la forma, la lógica interna del texto es también neurótica: desequilibrada con respecto a las elecciones técnicas realizadas a fin de trazar su materia.

⁵⁴ Ivi, p. 46.

⁵⁵ L. CAPUANA, *Cronache*, cit., pp. 237-246.

⁵⁶ En *Cronache* explica que «I fisiologi [...] Hanno proclamato che oggi noi siamo tutti malati di nevrosi; gli artisti non hanno inteso a sordo, e, dalla vita, hanno trasportato la nevrosi nell'opera d'arte» (p. 238).

⁵⁷ Ivi, p. 241.

⁵⁸ Aunque en sintonía con la noción estética de la influencia, que se difundía entonces de modo concomitante, sin azar alguno, con las teorías sobre fluidos de Mesmer. Véase al menos, en relación con Capuana, G. SORBELLO, “Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura”, en G. LONGO, P. TORTONESE (a cura di), *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco, pp. 90-106, p. 99, y más en general A. VIOLI, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004. La familiaridad de Capuana con la obra de Mantegazza es de consenso crítico; acerca de los intercambios directos entre ambos cfr. Por ejemplo L. MICHELACCI, “Luigi Capuana e il corpo ferito. Due casi di stupro”, in A. BERRÉ, M. SPINELLI (a cura di), *Figure dell'anomalia. La costruzione del personaggio nell'Italia dell'Otto e Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016, p. 27.

⁵⁹ P. MANTEGAZZA, *Il secolo nevrosico*, cit., pp. 3-23.

⁶⁰ Ivi, p. 6.

⁶¹ Sobre las pretensiones literarias del propio Mantegazza véanse A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra '800 e '900*, Bologna, Patron, 1982, pp. 64-65, y B. MAIER, “Prefazione” a P. MANTEGAZZA, *Il secolo nevrosico*, cit., pp. VII-XIII.

⁶² G. M. BEARD, *American nervousness. Its Causes and Consequences*, New York, Putnam, 1881.

⁶³ P. MANTEGAZZA, *Il secolo nevrosico*, cit., p. 11.

Desde esta perspectiva, que lleva la impronta de Capuana y de Mantegazza al mismo tiempo, *Giacinta*⁷⁹ parece ser un texto severamente desequilibrado, paralizado por una excesiva cantidad de pasajes descriptivos en discurso indirecto. Capuana precisamente reconoce este punto débil de su propia composición y explica cómo los objetivos de sus intervenciones a la primera edición estuvieron dedicados a aumentar, justo, la «semplicità e rapidità»⁶⁴. En *Giacinta*⁸⁹, entonces, al intentar identificar la forma y la técnica intrínsecamente más apropiadas para cada detalle temático de la interioridad de los personajes, la (re)escritura capuaniana, en cierta medida, opera con el fin de *tratar* la neurosis del primer organismo textual de *Giacinta*. En dicha obra, tal tratamiento parece haber dado algún fruto, y las obsesivas manipulaciones del cuerpo textual no figurarán en las novelas del Capuana postverista⁶⁵ – *La Sfinge* (1895), *Il Marchese* (1901), *Rassegnazione* (1907) – que son presentados como textos *sanos* a la sensibilidad estética de los propios lectores.

La teoría de Mantegazza sugiere también – en *Epicuro* – que incluso «le malattie del senso estetico»⁶⁶ son también un hecho nervioso. Entonces, ¿el tratamiento de Capuana pudiese funcionar como antídoto no solamente para la hiperestesia de sus primeros componentes, sino también a los «pervertimenti della sensibilità letteraria» de sus lectores, alterados por el gran frenesí del siglo neurótico?

⁶⁴ L. CAPUANA, “A Neera”, cit., p. 31.

⁶⁵ Tomamos prestada esta fórmula de C. PESTELLI, *Capuana novelliere: Stile della prosa e prosa in stile*, Verona, Gutenberg, 1991, p. 14.

⁶⁶ «Il bello ha molte incognite, ma la x delle x è la conoscenza delle vibrazioni delle cellule nervose, che sentono il bello. L'istologia del sistema nervoso e la chimica della materia viva potranno soltanto in un giorno lontano darci la fisica dell'estetica» (P. MANTEGAZZA, *Epicuro, Saggio di una filosofia del bello*, Milano, Treves, 1891, p. 264).

Bibliografía

- AZZOLINI, PAOLA, “Un idillio naturalista: *Profumo* di Luigi Capuana”, «Lettere italiane», 36.3 (1984), pp. 319-338.
- BALDI, GUIDO, *L'artificio della regressione: tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.
- BARNABY, PAUL, “Giacinta: A Reformed Character?”, «The Italianist», 11.1 (1991), pp. 70-89.
- BARNABY, PAUL, “The Haunted Monastery: Capuana’s *Profumo* and the Ghosts of the «Nuova Italia»”, «Romance Studies», 19.2 (2001), pp. 109-121.
- BEARD, GEORGE MILLER, *American nervousness. Its Causes and Consequence*, New York, Putnam, 1881.
- CAPUANA, LUIGI, *Il teatro italiano contemporaneo: Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872.
- CAPUANA, LUIGI, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884.
- CAPUANA, LUIGI, *Profumo*, «Nuova Antologia», 28.13 (101-117) e 30.24 (693-712), 1890.
- CAPUANA, LUIGI, *Gli ‘ismi’ contemporanei: Verismo, simbolismo, idealismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898.
- CAPUANA, LUIGI, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.
- CAPUANA, LUIGI, “A Neera”, in *Giacinta e altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1972.
- CAPUANA, LUIGI, *Per l’arte*, a cura di R. SCRIVANO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994 [1885].
- CARTA, AMBRA, *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, Firenze, ETS, 2008.
- CAVALLI PASINI, ANNAMARIA, *La scienza del romanzo, Romanzo e cultura scientifica tra '800 e '900*, Bologna, Patron, 1982.
- CIMAGLIA, RICCARDO, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana da Manzoni a Pirandello*, Tesi di dottorato, Roma, Università di Roma Tre, 2013.
- COMOY-FUSARO, EDWIGE, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.
- COMOY-FUSARO, EDWIGE, *Forme e figure dell’alterità: Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, 2009.
- DAVIES, JUDITH, *The Realism of Luigi Capuana: Theory and Practice in the Development of Late Nineteenth-Century Italian Narrative*, London, The Modern Humanities Research Association, 1979.
- DI BLASI, CORRADO, *Capuana. Vita, amicizia, relazioni letterarie*, Catania, Edizioni Biblioteca Capuana, 1954.
- DURANTE, MATTEO, “Tra la prima e la seconda *Giacinta* di Capuana”, en *Capuana verista: Atti dell’incontro di studio, Catania 29-30 ottobre 1982*, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 199-263.
- FLUDERNIK, MONIKA, *The Fictions of Languages and the Languages of Fictions*, London, Routledge, 2005 [1993].
- FOUCAULT, MICHEL, *The Birth of the Clinic*. Trans. A. M. SHERIDAN, New York, Routledge, 1976.
- HERCZEG, GIULIO, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.
- MADRIGNANI, CARLO ALBERTO, *Capuana e il Naturalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1970.
- MADRIGNANI, CARLO ALBERTO, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet, 2007.

- MAIER, BRUNO, “Prefazione” a P. MANTEGAZZA, *Il secolo nevrosico*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995, pp. VII-XIII.
- MANTEGAZZA, PAOLO, *Epicuro. Saggio di una filosofia del bello*, Milano, Treves, 1891.
- MANTEGAZZA, PAOLO, *Il secolo nevrosico*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995.
- MICHELACCI, LARA, *Il microscopio e l'allucinazione: Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon, 2015.
- MICHELACCI, LARA, “Luigi Capuana e il corpo ferito. Due casi di stupro”, in A. BERRÉ, M. SPINELLI (a cura di), *Figure dell'anomalia. La costruzione del personaggio nell'Italia dell'otto e Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016.
- PAGANO, TULLIO, *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*, Madison, Teaneck, 1999.
- PAGLIERI, MARINA, “Lettere e recensioni”, in L. CAPUANA, *Giacinta, secondo la prima edizione del 1879*, Milano, Mondadori, 1980.
- PANICALI, ANNA, “Del secolo nevrosico”, «Critica letteraria» 33.1 (2005), pp. 93-105.
- PAPPALARDO, VALERIA, “Dalle eroine di Capuana alle isteriche di Freud”, «Critica Letteraria», 25.95 (1997), pp. 250-269.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- PESTELLI, CORRADO, *Capuana novelliere: Stile della prosa e prosa in stile*, Verona, Gutenberg, 1991.
- RIMMON-KENAN, SCHLOMITH, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, Routledge, 2002.
- RODA, VITTORIO, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984.
- ROSSETTI, ENRICA, “Il romanzo teatrale nei saggi critici di Capuana”, in M. PICONE, E. ROSSETTI (a cura di), *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*. Atti del convegno (Montreal, 1989), Roma, Salerno, 1990, pp. 113-134.
- SCALIA, EUGENE, *Capuana and His Times*, New York, Vanni, 1952.
- SORBELLO, GIUSEPPE, “Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura”, in G. LONGO, P. TORTONESE (a cura di), *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco, pp. 90-106.
- SPITZER, LEO, “L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*”, «Belfagor», 11.1 (1956), pp 37-53;
- STORTI ABATE, ANNA, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989.
- VIOLI, ALESSANDRA, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004.
- ZUCCALA, BRIAN, *Theory, Practice and Social Conceptualization in Luigi Capuana's Female Characters: Fiction and Gender*, Doctoral Dissertation, Melbourne, Monash University, 2018.

Morte, coscienza e interiorità in *Anonimo veneziano* di Giuseppe Berto

ALAN PÉREZ MEDRANO

E tu avresti in te il senso della morte?
(G. Berto, *Anonimo Veneziano*)

1. Il senso della morte

Nel 1962 sotto la regia radiofonica di Andrea Camilleri¹ venne messo in onda *L'uomo e la sua morte* di Giuseppe Berto², stampato e pubblicato nel 1964 come testo teatrale in due atti:

Il dramma si apre con l'irruzione di Salvatore e del suo luogotenente, Michele [...] nella casa di Don Luigino, uomo di cultura, scrittore per passione, non per gloria né per profitto, lontano parente di Pirandello, di cui porta il nome. Salvatore e Michele sono apparentemente in attesa dell'arrivo dell'aereo che li dovrebbe portare in America [...] Tuttavia, lo stesso Salvatore è consapevole del fatto che quella sarà la sua ultima notte in quanto Michele lo tradirà, consegnandolo alle autorità vivo o morto³.

Quella del 1962 non è stata l'unica occasione in cui Camilleri ha lavorato sulla regia di questo testo: a testimoniare e ratificare la sua attenzione e stima per l'opera di Berto è il seguente aneddoto, in cui Camilleri commenta anche il giudizio paradossalmente positivo e offeso di Leonardo Sciascia dopo la presentazione, stavolta a teatro, del dramma:

[...] sempre allo Stabile di Catania, misi in scena *L'uomo e la sua morte* di Giuseppe Berto, l'autore de *Il male oscuro*, incentrata sull'ultima notte del bandito Giuliano. Alla prima m'informarono che in sala era presente Sciascia. Alla fine c'incontrammo quasi per caso all'uscita del teatro. Mi tirò in disparte: «Bello spettacolo». «Grazie». «Ma vedo che hai preferito un autore continentale a me». E se ne andò. Se l'era legato al dito che io non avessi fatto la regia della sua commedia⁴.

Oltre alla versatilità del testo e la stima di Camilleri per l'opera bertiana (si noti bene che questa considerazione esiste già dagli anni che precedono *Il male oscuro*) mi interessa far notare l'importanza che il dialogo assume per Berto e Camilleri, sia per la creazione dell'opera che per la regia. È allora l'enunciazione del dialogo ad assumere un ruolo

¹ Dall'8 al 20 di marzo del 2021 sono state rimesse in circolazione alcune delle registrazioni delle regie radiofoniche di Camilleri per la RAI. L'iniziativa di omaggio all'autore siciliano si è svolta nello spazio teatrale di Radio Techetè ed è ancora disponibile in rete: <<https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2021/03/Rai-Su-Radio-Techete-Camilleri-alla-radio-05594b8a-b111-47c7-aea2-6d0c4ed39b1c-ssi.html>> [29 settembre 2021].

² G. BERTO, *L'uomo e la sua morte*, RAI Radio 3, 1962. Registrazione. Disponibile in: <<https://www.raiplayradio.it/audio/2021/03/I-teatri-alla-radio-del-5042021---Le-regie-di-Camilleri---Luomo-e-la-sua-morte-1a-parte--a8db952c-f5dc-4216-9936-c2335f0d900b.html>> [29 settembre 2021].

³ E. LO VECCHIO, "Riscritture evangeliche in Giuseppe Berto", in *Giuseppe Berto: Cent'anni di solitudine*, a cura di C. DE MICHELIS, G. LUPO, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 28-41; qui p. 29.

⁴ A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 165-166.

capitale. Se si torna alla regia radiofonica del dramma, si osserverà che essa fa parte di un progetto ampio (nel contesto globale del lavoro di Camilleri per la radio) e di più lunga durata, in cui la cura di Camilleri non si restringe alla scelta dei testi ma dà un ruolo centrale alla modalità, appunto, dell'enunciazione:

Camilleri presenta radiodrammi sperimentali recenti, li commenta, li discute e poi tenta di definire lo «specifico radiofonico», cioè quell'idea, quella trovata che rende un testo perfetto per la messa in onda [...]. In realtà alla radio da molti anni ha affiancato anche l'attività di regista televisivo e delegato della produzione. Eppure con la radio continua a mantenere un rapporto speciale. Quando invita gli ascoltatori a produrre opere radiofoniche, a raccontare la mutazione dei tempi, Camilleri ha alle spalle già vent'anni di carriera e un migliaio di regie, tra teatro radiofonico, radiodrammi, trasmissioni culturali, sceneggiati a puntate. Non è autore di testi, ma adattatore e regista⁵.

Berto e Camilleri hanno nella loro cura per l'enunciazione dei dialoghi letterari un punto d'incontro. Non è casuale che la forma più scorrevole di questa modalità del discorso, ovvero il dialogo a due voci, assuma il ruolo principale nel secondo atto di *L'uomo e la sua morte* e sia anche la modalità scelta in *Anonimo Veneziano*. Berto e Camilleri hanno entrambi la consapevolezza dei molteplici ruoli del letterato e, allo stesso tempo, l'intelligenza e la responsabilità di far convergere i diversi ambiti del proprio lavoro, senza perciò trascurare la considerazione del discorso letterario assieme alla specificità del genere d'arrivo e, soprattutto, l'importanza della posizione che si assume rispetto al genere letterario (o artistico) sul quale si lavora.

È quindi una profonda attenzione al lavoro bertiano attorno ai dialoghi (in una prospettiva che tenga nel giusto conto l'incrocio del lavoro filmico col processo di composizione) quello che mi dà in questa sede l'occasione per proporre un nuovo esame dell'officina creativa dell'autore veneto, attorno alle diverse stesure di *Anonimo veneziano*. Per quest'analisi risulta più che opportuno parlare di Berto in un contesto camilleriano, poiché esiste un tessuto di rapporti diretti e indiretti che accosta le due personalità e ci aiuta a osservare meglio alcuni aspetti delle rispettive opere letterarie e, allo stesso tempo, testimonia un tratto di strada percorso in comune, attestato dal lavoro di Camilleri alle regie teatrale e radiofonica di opere di Berto. Inoltre si deve menzionare l'interesse e i diversi studi di Camilleri riguardo all'attività dei letterati del Novecento negli ambiti del cinema: nel caso di Berto concretamente il lavoro attorno alle sceneggiature⁶. Per quanto riguarda l'analisi letteraria di *Anonimo Veneziano*, uno sguardo aperto al grande schermo è non soltanto utile ma doveroso per la corretta contestualizzazione di una storia, che forse è più conosciuta per il film, che condivide con il dramma (1971) e il romanzo (1976) lo spunto iniziale e il titolo.

Tornando all'importante ruolo del modo dialogato, è conveniente sottolineare un'altra convergenza (quasi letterale) fra *L'uomo e la sua morte* e *Anonimo Veneziano* in una frase molto significativa sulla quale vale la pena soffermarsi: il signor Luigino Suddia, uno dei personaggi di *L'uomo e la sua morte*, rivolge le seguenti parole ai briganti che irrompono nella sua casa chiedendogli ospitalità: «Noi siciliani siamo la gente più triste che ci sia, appunto per questo senso della morte, sempre presente»⁷.

⁵ R. SACCHETTINI, "Andrea Camilleri e la radio: un'ipotesi di radio futura", «Doppiozero», (2019). <<https://www.doppiozero.com/materiali/andrea-camilleri-e-la-radio-unipotesi-di-radio-futura>> [29 settembre 2021].

⁶ A questo proposito risulta d'incalcolabile valore il testo di A. CAMILLERI: "Quel film mai girato", che accompagna l'ultima edizione di G. BERTO, *Il cielo è rosso*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 425-430.

⁷ G. BERTO, *L'uomo e la sua morte*, cit. Questa citazione è stata trascritta dalla registrazione vista la poca accessibilità del dramma scritto.

Anni dopo e dall'altro estremo dell'Italia il protagonista di *Anonimo Veneziano* pronuncerà quasi le stesse parole poco prima di confessare alla moglie (dalla quale si era da anni separato fisicamente, ma non sentimentalmente) che il «male in testa» lo porterà irrimediabilmente alla morte. È così che si rivolge a lei: «Non tutti possono capire. Credo che bisogna avere in sé il senso della morte per sentire questo tipo di bellezza»⁸; e la bellezza appartiene a Venezia, ovvero alla città in cui sono nati entrambi e la stessa che lei ormai «Non [può] più sopportare. [Perché] è marcia. Muore. Torna ad essere fango»⁹.

Oltre alla prossimità della morte come tematica legata profondamente alla tragica identità di una città e i continui riferimenti alle sacre scritture, entrambi i drammi hanno anche coincidenze nel loro percorso di gestazione e il loro binomio generico di origine: per *L'uomo e la sua morte* la sceneggiatura per cinema risale al 1960¹⁰ e il dramma venne stampato nel 1964; per *Anonimo Veneziano* la sceneggiatura filmica risale al 1966 e il dramma venne stampato nel 1971. Il film che si trova cronologicamente in mezzo ad entrambe le opere avrà però risultati ben diversi nella loro ricezione: nel primo caso come un fatto poco o praticamente per niente trascendente, nel secondo invece come occasione di denuncia, da parte della critica, di una oscura «operazione commerciale»¹¹.

Nelle pagine seguenti mi dedicherò ad un'analisi della parte iniziale sia del dramma che del romanzo di *Anonimo Veneziano*, con l'obiettivo di esaminare la prospettiva del narratore come uno sguardo che mira all'interiorità, con un approccio narratologico, a mio avviso adeguato per evidenziare le ottime risorse stilistiche di Berto nella stesura del romanzo; intendo in questo modo contribuire alla sua rivalutazione come uno dei grandi scrittori del Novecento. Per ricontestualizzare il rapporto del film con i testi letterari visiterò pure la versione filmica, che offre ottime opportunità argomentative. Mi interessa anche mostrare come certe accuse della critica rivolte al dramma abbiano favorito l'appiattimento del lungo percorso di gestazione e l'importanza generica nella vicenda letteraria di *Anonimo Veneziano* (che magari occorrerebbe declinare al plurale) deviando di conseguenza lo sguardo critico dagli spazi effettivamente letterari per favorire così una confusione fra tre opere espresse, apertamente e dichiaratamente, in tre ambiti artistici diversi, anche se in profonda relazione reciproca.

2. Primo atto

La storia di *Anonimo Veneziano* si è formata nell'incrocio di vari spazi artistici, generi letterari e addirittura modi discorsivi in un lungo arco di tempo. Si noti innanzitutto che dal primo spunto di collaborazione al soggetto di Enrico Maria Salerno fra il 1966-67

⁸ G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 47.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ «L'approdo di Berto alle riscritture evangeliche risale al 1960, con la stesura assieme a Peppino Amato di una sceneggiatura dal titolo *Morte di un bandito*, ispirata alla vicenda di Salvatore Giuliano e Gaspare Pisciotta, riletta alla luce del rapporto tra Gesù e Giuda. Il film viene realizzato nel 1961 dallo stesso Amato, senza, tuttavia, il contributo di Berto, che l'anno seguente, rivisto e riadattato in forma teatrale il testo originario e presentatolo con il titolo *L'uomo e la sua morte* al Premio indetto dalla Pro Civitate Christiana di Assisi per la stesura di un dramma sul tema *La presenza di Cristo nella vita moderna*, vince il concorso, nonostante alcune riserve della commissione, motivate dall'assenza di una prospettiva salvifica per il protagonista.» (E. LO VECCHIO, *Riscritture evangeliche in Giuseppe Berto*, cit., p. 29).

¹¹ «Quindi, se mi accusano di furberia, di venire a compromesso con l'industria culturale, io mi addoloro e mi offendo. Quest'accusa mi fu abbondantemente riversata addosso nel 1971, quando *Anonimo veneziano* fu pubblicato per la prima volta, in forma di dialogo diretto con qualche didascalia. Usciva al seguito di un film di grande successo – in effetti era il dialogo di quel film – e il sospetto che si trattasse di un'operazione commerciale fioriva spontaneo» (G. BERTO, «Prefazione all'edizione 1976», in ID., *Anonimo Veneziano*, a cura di C. DE MICHELIS, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 73).

passeranno quasi dieci anni fino alla pubblicazione del romanzo di Giuseppe Berto nel 1976:

Quando nel 1966 Enrico Maria Salerno mi propose di elaborare la scrittura del film che fu poi chiamato *Anonimo veneziano* io che non lavoro né volentieri né frequentemente per il cinema accettai [...] la storia che Salerno mi proponeva di scrivere doveva svolgersi a Venezia [...] e l'idea esposta mi interessò subito, la riconobbi a me congeniale. Anzi siccome vi trovavo più fermento per un lavoro teatrale che per un lavoro cinematografico, dissi che io avrei scritto soltanto i dialoghi [...] e mi accordai affinché questo dialogo rimanesse di mia proprietà per la stesura di un dramma¹².

Il dramma fu pubblicato nel 1971 e suscitò «lo sdegno di molti critici che lo accusarono di voler cavalcare l'onda lunga del successo derivante dal film»¹³, senza badare al fatto che l'impulso di collaborazione fra Salerno e Berto era condiviso, ma i loro scopi erano in fondo molto diversi nel modo di lavorare attorno ai dialoghi di Berto. In un confronto anche superficiale con il film risulta evidente che i cambiamenti del dialogo nel dramma sono minimi. La narrazione extradiegetica è naturalmente affidata alle sole didascalie, che rispondono alle esigenze di una distribuzione strutturale (soprattutto nelle pagine iniziali), a preparare il cammino per la messa in scena, la quale fin dall'inizio fu considerata da Berto come destinazione ideale per il suo dramma¹⁴ e avviene, sotto la regia dello stesso Berto, solo anni più tardi¹⁵.

Non si tratta quindi di un caso di trasposizione in romanzo di una sceneggiatura filmica, analoga al modello statunitense di *Love Story*: il dramma bertiano fu stigmatizzato senza fondamento critico né rigore metodologico, omogenizzando film e libro come se fossero un insieme narrativo indistinto, addirittura volendo confondere un testo teatrale con un romanzo, proprio come ha già commentato Cesare De Michelis nella sua *Cronologia di Anonimo Veneziano* (utilissima insieme agli altri materiali della sua edizione per una giusta contestualizzazione del romanzo) dalla quale riporto due stralci esemplari:

Uscendo [dalla presentazione del film *Anonimo veneziano*] sento un direttore editoriale che dice a un collega: «Hanno imparato la lezione di *Love Story*. Certo, un ritorno ai sentimenti come nel romanzetto di Segal. Ma anche la brevità di *Love Story*: sono 73 pagine di dialogo. Interessanti e ben scritte. La gente di oggi ha fretta. Si venderà come i panini»¹⁶.

I punti in comune tra le due opere sono veramente sorprendenti, al di là della differenza di stile e di «genere»: ambedue sono nello stesso tempo all'origine e derivano dai rispettivi ed omonimi film di successo, ambedue sono molto brevi, ambedue hanno alla base i binomi

¹² G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, cit., p. 5.

¹³ J. FELICE, «Quel peccato sublime: Tracce d'un amore antinomico nelle opere di Giuseppe Berto», «Studi novecenteschi», 38.81 (2011), pp. 71-99.

¹⁴ Come lo si può ufficialmente constatare nell'«Avvertenza» che accompagna la pubblicazione del dramma: «L'autore avverte che, per impegni da lui presi con la Società produttrice del film *Anonimo Veneziano*, questo lavoro non potrà essere rappresentato in pubblico prima dell'ottobre 1973», G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, cit., p. 7.

¹⁵ «La vicenda continua oltre la pubblicazione del romanzo breve, e *Anonimo veneziano* approda, dopo il cinema e la pagina scritta, al teatro. Un primo allestimento, in versione francese, viene presentato a Parigi, all'Odéon, nel 1976. Quindi, all'inizio del 1978, lo spettacolo, per la regia dello stesso autore, con Ugo Pagliani e Lorenza Guerrieri come protagonisti, debutta ad Arezzo e prosegue in *tourneé* a Venezia, nella provincia veneta e poi a Roma. Una registrazione realizzata durante le rappresentazioni romane verrà infine trasmessa alla televisione, sulla rete 1, subito dopo la morte di Berto, avvenuta nel novembre 1978.» C. DE MICHELIS, «Cronologia di Anonimo Veneziano», in G. BERTO, *Anonimo Veneziano*, cit., p. 81.

¹⁶ P. BIANCHI, «Il Giorno», 4 aprile 1971, *apud* C. DE MICHELIS, «Cronologia di Anonimo Veneziano», cit., pp. 78-79.

amore-morte e romanticismo-spregiudicatezza [...], ambedue infine hanno quel po' di contestazione che basta specie nei confronti del matrimonio¹⁷.

Bastava aspettare ancora cinque anni per capire che Berto per la scrittura del romanzo ispirato dai suoi dialoghi non ebbe nessuna fretta, anzi (a dargli retta) è stato quasi un colpo di fortuna¹⁸. D'altro canto, risulta ancor oggi preoccupante la pubblicazione di critiche letterarie (siano queste favorevoli o meno) basate su arbitrari criteri di gusto che argomentano punti in comune al di là del genere (pur se in un approccio comparatistico); ad aggravare la situazione è il fatto che l'operazione in cui un'opera letteraria deriva da e si trova all'origine di un film, sia menzionata spesso con leggerezza critica, come se si trattasse di travasare dell'acqua da un bicchiere a un altro. Bisognerebbe invece «imparare la lezione». A proposito di Berto e del suo rapporto col mondo del cinema, in un lavoro ricco di spunti interpretativi Saveria Chemotti commenta:

Berto non intende negare il concetto di reciproca autonomia tra cinema e letteratura, ma allo stesso tempo, come abbiamo già spiegato, fa risaltare pregiudizialmente la priorità feconda della narrazione [...]. I film, per lui, continuavano a raccontare una storia: «il romanzo è un racconto che si organizza in un mondo, il film è un mondo che si organizza in un racconto». [...]. Egli motiva, per esempio, la sua avversione al flash-back, spiegando che questo «trucco, a dire il vero un po' abusato, della rievocazione ad andata e ritorno», a suo modo di vedere, appesantisce il film rallentando l'azione. Predilige il racconto lineare, ben cadenzato nel ritmo e nella recitazione; la scansione narrativa, il ritmo della storia, diventano fattori prioritari, non complementari, nella valutazione della qualità del prodotto-film. La forza di un film scaturisce dalla sua esplicita logica narrativa interna¹⁹.

Il primato letterario di Berto è la narrazione: dalle sue parole e le sue opere si può notare l'aperta predilezione (anche se radicale e magari non del tutto sottoscrivibile) per la narrativa letteraria. La sua attività come scrittore narrativo invadeva pure gli altri campi del suo lavoro, ad esempio, quello della critica filmica: «In qualche caso la critica di Berto è particolarmente graffiante e sfrutta tutte le potenzialità stilistiche e le gamme dell'intonazione del discorso, attraverso l'interazione fra la diegesi, il tessuto narrativo e l'intervento diretto (in prima persona) dell'autore-narratore che così intende sottolineare certi aspetti grotteschi o contraddittori della rappresentazione cinematografica della realtà»²⁰. Risulta quindi strano che certo tipo di critica non si sia mai posta questa domanda: se Berto (dopo *Il male oscuro*) intendeva fare un *bluff* con *Anonimo Veneziano*, perché non usare le sue migliori carte? Qual era in profondità la motivazione che lo legava al dialogo di *Anonimo Veneziano*?

[...] già nel risvolto della prima edizione a stampa – quella del 1971 – l'autore orgogliosamente gli attribuisce «una sua autonomia artistica» rispetto all'omonimo film, che dovrebbe stimolare un confronto tra «un genere antichissimo e semplicissimo qual è il dialogo e un genere nuovo qual è il cinema», rivendicando «un contenuto, una sostanza

¹⁷ G. DE TURRIS, «La Nuova Tribuna», giugno 1971, *apud* C. DE MICHELIS, «Cronologia di Anonimo Veneziano», cit., pp. 78-79.

¹⁸ «La pubblicazione di *Anonimo veneziano* [dramma] mi procurò, dunque, prevalentemente dispiaceri. Mi ci sarei anche rassegnato, magari sognando di rifarmi dopo morto – bene o male l'avevo pur scritto misurandomi con l'eternità – se non mi fosse capitata tra le mani l'edizione inglese del mio lavoro, nella traduzione fatta da certa Valerie Southorn. Manovrando ingegnosamente con le didascalie, costei aveva trasformato il dramma in un racconto, ottenendo un risultato, per me, illuminante: se l'avevo fatto lei di testa sua, perché non potevo farlo io di testa mia?» (G. BERTO, «Prefazione all'edizione 1976», cit., p. 74).

¹⁹ S. CHEMOTTI, «Giuseppe Berto e lo spettatore medio», «Studi novecenteschi», 29. 63/64 (2002), pp. 31-75; qui p. 53.

²⁰ Ivi, p. 54.

poetica, insomma una verità» che appartiene alle parole prima di qualsiasi recitazione o regia²¹.

Se mi si permette un'analogia con la scienza naturale, i dialoghi di *Anonimo Veneziano* potrebbero corrispondere al DNA, mentre il dramma, il film ed il romanzo potrebbero pensarsi tutti come fenotipi²², in quanto evidenziano fisicamente i segni caratteristici inevitabilmente determinati dall'ambiente, cioè dal genere artistico che li esprime.

Parlare di una versione definitiva di *Anonimo Veneziano*²³ come di uno sviluppo artistico unitario mi sembra poco pertinente in termini analitici visto che (anche lasciando da parte il film e restringendoci a generi strettamente letterari) sia per il dramma che per il romanzo si ha bisogno d'un modo specifico per esprimere la narratività, che viene messa in moto principalmente attraverso il dialogo (nel caso del dramma concentrando il campo di espressione narrativa nelle didascalie e nei brevi spazi extradiegetici, come vedremo più avanti).

La struttura del dramma non è complessa e divide il primo atto in sette quadri, la cui ambientazione è segnata principalmente all'inizio di ognuna delle sette parti e allude a diversi luoghi di Venezia, sempre deserti: alcuni emblematici, ad esempio Ca' Foscari, altri addirittura generici, come un caffè o un campo qualsiasi. Il percorso dei due anonimi protagonisti, Lei e Lui, in questo primo quadro incomincia alla stazione ferroviaria «un mattino di novembre, non molto freddo, ma umido, nebbioso» e finisce prima che il treno delle cinque e quarantotto, che Lei dovrebbe riprendere, sia partito²⁴. Verso la fine dell'atto Lui confessa la sua malattia e la prossimità della sua morte, cioè la ragione per la quale ha fatto in modo che Lei tornasse a Venezia, e Lei decide di fermarsi in città.

L'atto secondo a differenza del primo «si svolge tutto in casa di Lui: finito il gioco dell'ambiguità i due ora affrontano il problema reale, e realistica è la scena in cui ciò avviene: un grande studio come quelli dei pittori, con letto, un pianoforte a coda, abbondanza di strumenti musicali e dei libri, qualche quadro»²⁵. Il ritmo della vicenda in questo secondo atto manifesterà un cambiamento notevole; finito il percorso per Venezia il nuovo punto di riferimento narrativo sarà il *Concerto per Oboe in Re Minore* di Alessandro Marcello, il terzo Anonimo veneziano, che gioca un ruolo importantissimo addirittura per il titolo e l'identità della storia²⁶, e sul quale bisognerà in altra sede approfondire l'analisi.

Tornando alla struttura del primo atto, i passaggi del dramma risultano ben identificabili nel romanzo, se seguiamo il percorso del dialogo. Per mostrare il legame fra le risorse del narratore (prospettiva, focalizzazione e modalità discorsiva) e quelle dell'esposizione drammatica, nelle seguenti pagine farò un'analisi comparativa tra i primi

²¹ C. DE MICHELIS, "Introduzione", in G. BERTO, *Anonimo Veneziano*, cit., p. 8.

²² «In genetica, l'insieme delle caratteristiche morfologiche e funzionali di un organismo determinate dall'interazione fra la sua costituzione genetica e l'ambiente», cfr. "Fenotipo", *Enciclopedia Treccani Online*. <<https://www.treccani.it/enciclopedia/fenotipo>> [10 ottobre 2021].

²³ «L'edizione definitiva, allargata e presentata a mo' di romanzo, uscirà soltanto nel 1976, sempre per i tipi di Rizzoli» (J. FELICE, "Quel peccato sublime: Tracce d'un amore antinomico nelle opere di Giuseppe Berto", cit., p. 77).

²⁴ G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, cit., pp. 11-49; qui pp. 11-12, 49.

²⁵ Ivi, p. 53.

²⁶ «Per molto tempo questo concerto fu un mistero. Lo attribuirono a Vivaldi, perché stava in mezzo a un certo numero di concerti di Vivaldi rielaborati da Bach. Poi saltò fuori un'edizione originale firmata Marcello e, si pensò a Benedetto Marcello. Infine, un quarto di secolo fa, scoprirono un'altra edizione stampata ad Amsterdam ai primi del Settecento, col nome completo: Alessandro Marcello, un fratello più vecchio e meno celebre di Benedetto. È bello che ad un certo momento salti fuori un po' di posto anche per i meno celebri. Quando uscirà il disco, naturalmente, metteranno il nome giusto. Per adesso ci piace ancora chiamarlo Anonimo Veneziano. Tutti noi, in fondo, siamo anonimi veneziani» (Ivi, p. 62).

due quadri sia del film che del dramma (strutturato anch'esso per quadri) e la trasformazione narrativa nel romanzo.

Prima però, per chiarezza nell'esposizione, è necessario un breve *excursus* sul dibattito riguardo all'esclusività del narratore e la sua possibilità pragmatica di funzionamento in altre discipline che non siano strettamente narrative.

Nelle varie tradizioni della narratologia contemporanea è stata sottolineata la necessità della mediazione da parte del narratore come una condizione *sine qua non* per l'enunciazione narrativa del testo di finzione: «Il narratore [...] è fondamentalmente l'istanza narrativa che regola le modalità dell'informazione. Non vi potrebbe essere racconto senza narratore, per quanto spesso la sua voce risulti, per così dire, senza volto, per una scelta libera deliberata dell'autore»²⁷; insomma, «es por la mediación de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana»²⁸.

Sebbene l'appartenenza specifica del narratore a testi strettamente letterari sia stata messa in discussione più significativamente dalla seconda metà del ventesimo secolo fino ai giorni nostri, la presenza di un tipo di *narratività profonda*, in altri sistemi significativi e artistici, è stata presa in considerazione dalla critica precedentemente: «Existen innumerables estudios sobre las estructuras narrativas en el drama, el cine, la mímica, la pintura o las tiras cómicas. De ellos se infiere que la narratividad trasciende no sólo fronteras genéricas y modales, sino semióticas, puesto que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación»²⁹.

La questione della *narratività multimediale* assieme al sempre più vasto orizzonte di rapporti fra letteratura e altre discipline artistiche hanno puntato il dito sul problema metodologico e concettuale del narratore in quanto costruito complesso, *Erzählinstanz* o addirittura istituzione narrativa esclusiva dell'enunciazione letteraria:

Ein transmedialer Ansatz des Narrativen verlangt nach einer medienunabhängigen Begriffsbestimmung, d.h. Darstellungsmöglichkeiten eines Einzelmediums dürfen nicht als definitionsrelevant gesetzt werden. Am Roman orientierte Erzähltheoretiker wie Franz K. Stanzel oder Gerard Genette, setzen die Existenz einer nachweisbaren Erzählinstanz als grundlegende Bedingung des Narrativen. Auch Chatman, der sich einerseits auch neue mediale Territorien vorwagt, passt andererseits sein Beschreibungsvokabular nicht der neuen Erzählumgebung an³⁰.

Dovrò aggiungere che insieme al ricorso a nuove proposte metodologiche è fondamentale sapersi collocare negli angoli e momenti giusti del fenomeno artistico in analisi, per dare così il peso che corrisponde alla modalità specifica dell'enunciazione: «aquellos estudiosos que hablan de la narratividad en la pintura, el ballet, o el drama hacen caso omiso del problema de la enunciación, presuponiendo así una especie de falsa identidad entre textos narrativos en su estructura semio-narrativa y textos narrativos que, además, tienen un modo de enunciación estrictamente narrativo»³¹. Visto che la genesi particolare di *Anonimo veneziano* si fonda sull'incrocio del dialogo con il dramma, con il film e infine con la narrazione *tout court*, propongo un'analisi narratologica aperta all'enunciazione drammatica e filmica, entro le considerazioni del dibattito concettuale e metodologico appena esposto.

²⁷ A. MARCHESI, *L'officina del racconto: semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1990, p. 78.

²⁸ L. A. PIMENTEL, *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, p. 12.

²⁹ Ivi, p. 13.

³⁰ N. MAHNE, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, p. 17.

³¹ L. A. PIMENTEL, *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*, cit., pp. 15-16.

3. I primi quadri del dramma

Il dramma, diviso in quadri, comincia con le didascalie, che descrivono il montaggio teatrale di una stazione ferroviaria³². A introdurre i dialoghi dei protagonisti è la voce fuori campo di uno *Speaker* (definito così dall'autore) che, in quanto istanza eterodiegetica, ci dà a una descrizione piuttosto indicativa dell'atmosfera, rivolgendosi al pubblico³³. Questa voce, in termini filmici paragonabile al *off text*, sparirà a partire dal secondo quadro, e perciò la sua funzione come narratore che media la vicenda (principalmente espressa dai dialoghi in discorso diretto libero) è da scartare; in seguito la funzione narrativa di dare le informazioni non provviste dai dialoghi dei personaggi viene risolta da didascalie piuttosto puntuali, che restringono la caratterizzazione dei personaggi a indicazioni alquanto precise, con al massimo aggiunte aggettivali o avverbiali: «[Lei] Alza le spalle, non risponde [...] Dopo la pausa, è Lui che riprende a parlare sempre con lo stesso tono ironico e aggressivo, ma in sostanza cercando dolorosamente un contatto che rifiuta. [Lei] Non risponde ma lo guarda con scoperta apprensione cercando di indovinare i pensieri»³⁴. Prima di sparire, lo *Speaker* assumerà brevemente l'istanza del narratore e presenterà lo statuto anagrafico³⁵ dei personaggi in un modo puntuale:

[...] Tra le persone scese dal rapido e che ora avanzano verso l'uscita, c'è una donna sui trentacinque anni [...] magra, molto bella, che ha per unico bagaglio una grande borsetta di coccodrillo. Per il resto, è vestita nel modo più comune possibile: gonna, golf a girocollo, soprabito piuttosto lungo. Indumenti poco appariscenti, forse scelti proprio con l'intenzione di non farsi notare, di non colpire con l'eleganza. Ma è un tipo di donna particolare, sarebbe elegante con qualsiasi cosa addosso. Viene avanti fino a fermarsi. Ora vediamo bene anche il suo volto: bellissimo, un po' duro, chiuso. Sembra un volto forte. Ma gli occhi ci fanno capire ch'essa è piena d'una paura che tenta invano di nascondere [...]. Davanti a lei, ad aspettarla sul limite del marciapiede d'arrivo, c'è un uomo sui quarant'anni, vestito senza alcuna cura, ma con una certa estrosità da artista. Anch'egli ha un volto forte e chiuso, e anch'egli ha una paura dentro, che tuttavia riesce a nascondere meglio di lei. I due rimangono un istante a guardarsi, prima di parlare³⁶.

³² «Il sipario si apre su di una scena completamente buia. Un altoparlante diffonde, attenuati, i normali rumori di una stazione moderna: voci, persone che si muovono, carrelli che passano, il fischio d'una locomotiva lontana. Lo stesso altoparlante annuncia [che] Il rapido da Milano è in arrivo sul primo binario. I rumori crescono d'intensità per qualche attimo, poi di nuovo si attenuano e sopra di essi si ode la voce dello speaker» [i corsivi distinguono il testo didascalico dal testo in scena] (G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, cit., p. 11).

³³ «Siamo alla stazione di Venezia. È un mattino di novembre, non molto freddo, ma umido, nebbioso. Come avete sentito, è in arrivo il rapido da Milano. Qualche facchino s'è già mosso col carrello incontro al treno che sta per fermarsi, ma non ha molta speranza di clienti: siamo fuori stagione. Infatti, sono soltanto tre o quattro i clienti-turisti carichi di valigie. Gli altri viaggiatori hanno borse a mano o valigette che portano agevolmente da soli, o anche nulla: gente che ripartirà con un treno del pomeriggio o della sera» (Ivi, pp. 11-12).

³⁴ Ivi, p. 15.

³⁵ «In un racconto noi osserviamo che un personaggio ha, innanzi tutto, un suo *statuto anagrafico*: nome, sesso, età, fisionomia – ciò che tradizionalmente costituisce il famoso “ritratto”, una sorta di carta d'identità che di solito accompagna l'entrata in scena dell'eroe; lo *status* familiare e sociale, con tutte le connotazioni relative sulla classe, sul sesso, sul lavoro, sulla cultura e sul ambiente, che manifestano la condizione di appartenenza e ancora gli attributi morali, psicologici, caratteriali e ideologici in una parola le qualità specifiche degli individui; infine le attitudini e i tratti comportamentali che per lo più indiziariamente alludono all'essere della persona» (A. MARCHESI, *L'officina del racconto: semiotica della narrativa*, cit., p. 187).

³⁶ G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, cit., pp. 12-13.

La procedura dello *Speaker* nel fare una presentazione dei personaggi è fino a un certo punto analoga a quella del film nel presentarci i personaggi in una sorta di ritratto a colpo d'occhio: il film però lo fa senza un *output* verbale, infatti l'opera di Salerno non fa mai uso del *off text*.



Ritratti³⁷

Quello che mi interessa però sottolineare con questo paragone non sono tanto le coincidenze o le divergenze dei ritratti dei personaggi (nel dramma e nel film), ma le condizioni discorsive analoghe nell'operazione di presentare i personaggi. Naturalmente nel film alla camera è strumentalmente vietato l'accesso alla coscienza dei personaggi, mentre lo *Speaker* (e in seguito la voce delle didascalie) benché abbia narratologicamente la possibilità di entrare nella loro coscienza, decide di fermarsi sulla soglia della loro psiche e di descrivere sempre brevemente, in margine agli atti verbali dei personaggi.

Questa operazione per uno scrittore come Berto implicava la necessità autoimposta di rendere intuibili le motivazioni psichiche delle azioni e dei discorsi dei personaggi rispettando i limiti del dialogo, con il peso della propria parola, evitando che eventuali digressioni rompessero con il ritmo della vicenda dialogata. L'abituale tendenza di Berto a narrare facendo largo uso delle facoltà di un narratore eterodiegetico, spesso dinamico e in focalizzazione mobile, in questo caso viene invece repressa:

Lui: (*Ancora aggressivo*) E sei venuta soltanto per paura?

Lei: Ti sembra di non avermi fatto soffrire abbastanza?

Lui: (*Un attimo di smarrimento di sofferenza di sincerità*) Non sempre lo facevo di proposito.

Qualche volta era come una forza di fuori di me, che mi spingeva a fare, a dire cose che non volevo. Forse ero già toccato. Non sono mai stato a posto col mio cervello, vero?

Lei: Forse non eri del tutto colpevole del male che mi facevi. Ma era male comunque³⁸.

Le parole finali di Lui in questo passo fanno parte di una serie di primi indizi sull'origine della paura e la motivazione per l'incontro degli sposi, ovvero, la malattia sofferta e la prossimità della morte di Lui (poco prima Venezia è stata amaramente descritta come «bella da morire»). Si gioca quindi sui rapporti di causalità e sequenzialità volendo deliberatamente far intuire non soltanto gli avvenimenti ma addirittura pensieri e affetti attorno a gesti, azioni e battute di dialogo. Pian piano si viene a definire il legame di una

³⁷ E. M. SALERNO, *Anonimo Veneziano*, Italia, Ultra Film, 1971, 3':55''.

³⁸ G. BERTO, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, cit., pp. 19-20.

Venezia morente con i protagonisti. Il lavoro di riscrittura dei dialoghi per il romanzo del 1976 è stato descritto da Berto in questo modo:

[...] le scarse didascalie sono diventate brani narrativi, scritti con fatica e puntiglio e ambizione, per raggiungere un approfondimento psicologico dei personaggi che il solo dialogo non consentiva, e per stabilire tra il protagonista che sta morendo e la sua città che sta morendo insieme a lui, un più pietoso legame. Posso dire che in vita mia non avevo mai lavorato tanto per scrivere tanto poco, né mi ero mai così abbandonato al tormentoso piacere di permettere ai pensieri di cercarsi a lungo le parole più appropriate, e nel cercarsele magari mutano e differentemente si presentano sicché ne vogliono altre, e così via³⁹.

Berto nel romanzo fa un uso pieno delle possibilità del narratore di manovrare magistralmente all'interno e all'esterno della coscienza dei personaggi e di alternare la focalizzazione su di essi mantenendo però l'unità di enunciazione della voce narrante eterodiegetica, il che permette un approfondimento dei dialoghi, rispettandone però il ruolo centrale nella vicenda narrata. Vediamo il passo corrispondente ai dialoghi citati in precedenza:

«E sei venuta soltanto per paura?»

«Ti sembra di non avermi fatto soffrire abbastanza?»

Sull'averla fatta soffrire abbastanza, lui può anche essere d'accordo. Non era stato facile vivere insieme, una continua lotta, molto distruttiva per entrambi, ma a quanto pareva inevitabile. «Non sempre ti facevo soffrire di proposito» egli dice. «Qualche volta era come una forza al di fuori di me, che mi spingeva a fare, a dire cose che non volevo. Forse ero già toccato». Toccato in testa, egli voleva dire, e davvero s'era toccato la testa, mentre lo diceva, ma lei guardava altrove. «Non sono mai stato a posto col cervello, vero? Perché non rispondi? Te lo chiedo»⁴⁰.

Con una cert'aria sentenziosa, la frase «Sull'averla fatta...» apre marcatamente l'intervento del narratore e evidenzia un atto verbale fallito del personaggio («Vabbè son d'accordo ti ho fatto soffrire abbastanza. Non era facile viver assieme, eravamo in lotta continua [...] forse ero già toccato»). Si tratta di un'autodifesa di Lui che non si realizza se non nella sua psiche; quella che sembrerebbe a prima vista un'informazione per il narratario è anche la trasposizione di un dialogo interiore del personaggio (monologo interiore, se lo preferiamo, nel senso che non viene enunciato benché Lei, il destinatario, sia presente).

Il narratore focalizzato ancora sul personaggio narra (dall'interno) magistralmente un *lapsus* paradossale. Lui ricorda la «forza al di fuori che lo spingeva a dire cose che non voleva», ma invece questa volta sì, riesce a reprimere il discorso, ma non l'azione e sebbene Lui non dica esplicitamente di essere già «toccato in testa» (svelando anticipatamente la sua malattia alla moglie), tuttavia non riesce a controllare la mano che in effetti tocca la sua testa. Ma Lei guarda altrove, e il narratore così passa per il momento a una focalizzazione esterna in cui la coscienza di Lei rimane ancora chiusa. Subito dopo il narratore torna a narrare in focalizzazione interna (stavolta su Lei), e giustifica anche il tono umano della risposta da Lei data: «“Perché non rispondi? Te lo chiedo”. L'ultima cosa l'aveva chiesta con umiltà, quasi con ansia, senza più ombra d'arroganza. E lei risponde, umanamente: “Forse non eri del tutto colpevole del male che facevi”»⁴¹.

³⁹ G. BERTO, “Prefazione all'edizione 1976”, cit., p. 74.

⁴⁰ G. BERTO, *Anonimo veneziano*, cit., p. 19.

⁴¹ Ivi, p. 20.

La focalizzazione sui personaggi continuerà a variare, senza abbandonare mai del tutto la prospettiva⁴² narrativa esterna (ovvero quella di una voce narrante eterodiegetica); ciò non esclude una eventuale narrazione consonante⁴³ più marcata e sostenuta, che però non giunge mai a una focalizzazione zero perché l'accesso ininterrotto del narratore alla coscienza dei due personaggi ostacolerebbe il ritmo narrativo:

En focalización cero las restricciones son mínimas y el acceso a la conciencia de los personajes es constante; en focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural. En consecuencia, tal impedimento resulta en una evidente restricción desde el punto de vista cognitivo⁴⁴.



Lui⁴⁵

Inoltre, l'analisi della versione filmica può risultare opportuna se vediamo rappresentata la necessità del narratore di restringere il suo accesso alla coscienza di Lui (restrizione che risulta molto più radicale per la camera) al momento iniziale di descriverlo mentre aspetta l'arrivo di Lei.

Lui, appena più anziano di lei, sui quarant'anni, la stava aspettando lì, cioè in testa al marciapiede numero quattro, da dove lei sarebbe necessariamente dovuta passare, si capisce se fosse venuta. Era venuta. Ora la guarda quasi a sfida, lei troppo bella ed elegante, mentre lui nei capelli, nelle pieghe del viso, nell'impermeabile gualcito, nelle scarpe non nuove né pulite, esibisce a sufficienza i segni d'un genio che non ha avuto molta fortuna⁴⁶.

⁴² «Habremos de insistir en que, así como no puede asimilarse totalmente la focalización a la perspectiva, tampoco pueden asimilarse la perspectiva y la voz que narra. Especialmente en la narración en focalización interna consonante se impone el deslinde entre estos dos aspectos, pues es muy fácil olvidar que quien narra no es el mismo que aquel desde cuya perspectiva se narra» (L. A. PIMENTEL, *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*, cit., p. 106).

⁴³ «En esta forma de focalización interna nos encontramos en la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. Por ejemplo, en *El retrato del artista adolescente* de James Joyce, la situación narrativa también es figural. Aun cuando la novela está narrada en tercera persona la conciencia focal es la de Stephen Dedalus, cuya perspectiva nunca abandonamos» (Ivi, p. 105).

⁴⁴ Ivi, p. 100.

⁴⁵ E. M. SALERNO, *Anonimo Veneziano*, cit., 2':33''.

⁴⁶ G. BERTO, *Anonimo veneziano*, cit., p. 13.

Per descrivere Lui il narratore deve collocarsi fuori dalla coscienza del personaggio alla quale però accederà mediante la consonanza preparata dalla frase «dove lei sarebbe necessariamente dovuta passare, si capisce, se fosse venuta» e che si compie a sufficienza con la conferma «Era venuta». Il triangolo narrativo si chiude con armonia in un brano in cui si sono descritte azioni di Lei, focalizzate da Lui ma enunciate dalla voce del narratore. Si tratta d'una procedura narrativa del tutto bertiana⁴⁷.

Si può concludere che sebbene la prospettiva del narratore sia in generale esterna, la componente psichica-interiore è in realtà quella che rende armonica l'alternanza della narrazione con le battute del dialogo. Il ruolo che Venezia gioca in questo triangolo narrativo però, così com'è già stato messo in rilievo dalla critica previa, non si riduce all'ambientazione:

Venezia non è causa diretta della morte del protagonista bertiano (come potrebbe invece essere in Mann), ma ne diviene la culla, lo scenario grottesco ma essenziale in cui la fine deve necessariamente andare in scena. Nessuna volgarità né lascivia ha la Venezia di Berto; soltanto una dignitosa e composta simbiosi con il protagonista. Qualche pagina fa, notavamo con acribia che la donna evocata da Berto in *Anonimo Veneziano* potesse rappresentare un'ipostasi della città stessa, una madre-amante santa ed al contempo puttana. Ma ella non si lascia soggiogare dalla voglia di martirio ed espiazione del protagonista, bensì abbandona i panni indecorosi della *femme fatale* per indossare quelli più consoni dell'amica, della madre⁴⁸.

Questo è un esempio del perché risulta conveniente non fare del dramma e del romanzo un'opera monolitica: il fatto che per una enunciazione teatrale il carattere visuale di Venezia sia relegato ai margini dello scenario non implica che nella vicenda narrativa questa città *contenga* i personaggi (concepita, seppure metaforicamente, come una culla). Indiscutibile è che la vicenda si svolge a Venezia. Ma quello che desidero proporre è un cambiamento di ottica che intende osservare i personaggi non *dentro* Venezia (né come ipostasi della città) ma osservare la città focalizzata nei personaggi: una simbiosi con il protagonista, appunto, vista dall'interno.

Una delle differenze fondamentali fra dramma e romanzo è la descrizione iniziale di una Venezia «sfumata in un residuo di nebbia che non ce la faceva né a dissiparsi né a diventare pioggia, un po' disfatta da un torpido scirocco più atmosfera che vento, assopita in un passato di grandezza e splendore e sicuramente anche d'immodestia confinante col peccato, la città era piena di attutiti rumori, di odori stagnanti nel culmine d'una marea pigra»⁴⁹: fin qua la focalizzazione e prospettiva ben possono coincidere con il narratore eterodiegetico che, come abbiamo visto in precedenza, non per forza è onnisciente né «guida i gesti e le azioni dei personaggi»⁵⁰. La descrizione della città sembrerebbe proporre una visione dall'alto:

⁴⁷ Si ricordi ad esempio l'esordio del racconto "La zitella" del 1963: «Sapeva benissimo di non essere bella. Sapeva perfino di non esserlo mai stata, neppure a vent'anni, quando press'a poco tutte sono belle. Immaginarsi poi ora, che di anni ne aveva trentasette. Eppure, sotto lo sguardo del signore che occupava il posto verso il finestrino, non si sentiva nemmeno brutta. Non che lui la guardasse in modo sfacciato, o anche solo insistente. Tutt'altro. Teneva un giornale davanti e solo ogni tanto come stanco della lettura, alzava gli occhi senza parzialità sui viaggiatori del sedile di fronte, guardandoli e non guardandoli si potrebbe dire, e su di lei non si fermava più che sugli altri però lei sentiva che il modo in cui guardava lei era diverso da quello in cui guardava gli altri» (G. BERTO, *È forse amore*, Milano, Rusconi, 1975, pp. 67-68).

⁴⁸ J. FELICE, "Quel peccato sublime: Tracce d'un amore antinomico nelle opere di Giuseppe Berto", cit., p. 98.

⁴⁹ G. BERTO, *Anonimo veneziano*, cit., p. 13.

⁵⁰ «Berto abbandona infatti lo sperimentalismo linguistico e contenutistico de *Il male oscuro* o de *La cosa buffa*, per sviluppare il suo testo all'interno d'una struttura classica, da romanzo ottocentesco. L'intreccio

Sole e luna le segnavano un ritmo diverso, e come sospinta da un doppio scorrere di tempo essa incessantemente moriva nei marmi e nei mattoni, nei pavimenti avvallati, in travi e architravi ed archi sconnessi, in voli di troppi colombi, nell'inquietudine di miriadi di ratti che si andavano moltiplicando in attesa. Della gente, ognuno portava dentro di sé una particella di quella finalità irrimediabile. Facevano le cose d'ogni altra gente, comprare il pane o il giornale, andare al tribunale o ad aprire bottega o a scuola e perfino in chiesa, e le facevano con più spensieratezza che altrove, con un ridere arguto e gentile, in una parvenza di commedia che peraltro era, appunto, un invito affinché la morte facesse più in fretta. Poi, un campanile via l'altro, il cielo opaco fu raggiunto dal mezzogiorno, ma non bastò a fare allegria nell'umido mezzogiorno di novembre. Al di là della commedia, chi aveva sentimenti e presentimenti poco lieti doveva per forza tenermeli. I mori dell'orologio batterono a turno, anch'essi due volte, le dodici ore sui tetti e sopra la vasta piazza del santo evangelista. Nella stazione [...]»⁵¹.

Arrivati a questo punto voglio riprendere l'analisi fatta in precedenza sulla focalizzazione del narratore sui personaggi e osservare che, quando si descrive «Della gente» che «portava dentro di sé una particella di quella finalità irrimediabile», la focalizzazione può corrispondere di più a quella di Lui che s'avvicina alla stazione: osservando *in agonia* la vita per le calli invece che la vita *per le calli in agonia*. La visione del campanile più avanti potrebbe piuttosto essere evocata nella mente di Lui dal suono delle campane (è ormai mezzogiorno!) più che dalla vista: un fatale *memento*, un conto alla rovescia. Sarà comunque Venezia, dall'inizio alla fine, a ricordargli la prossimità della sua morte. La prospettiva però, al di là del fatto che sia una visione dall'alto o dal basso, è certamente eterodiegetica ed esterna.

Concludendo con questo passo il percorso attraverso i primi brani del romanzo, vorremmo proporre la rilettura dell'intera narrazione e delle sue descrizioni della città attraverso quest'ottica. Nella mia analisi ho cercato di esemplificare l'importanza di questa considerazione per osservare la procedura compositiva di Berto, ma anche la costruzione dei personaggi che con la città hanno un rapporto strettissimo e interiorizzato. La visione di Venezia che ne emerge ci sembra valida per definirne l'essenza esclusiva nel romanzo *Anonimo Veneziano*, un'essenza inedita proprio perché è interiore e supera la descrizione ambientale per mezzo della armonica simbiosi fra le varie coscienze nella narrazione, magistralmente operata da Berto.

è lineare, intessuto di dialoghi e legato alla figura d'un narratore esterno onnisciente, che guida i gesti e le azioni dei personaggi, accompagnandoci per le calli e i sottoportici lagunari» (J. FELICE, «Quel peccato sublime: Tracce d'un amore antinomico nelle opere di Giuseppe Berto», cit., p. 90).

⁵¹ A questo proposito si possono osservare alcuni parallelismi con la descrizione di apertura del *Il cielo è rosso* che però è sostanzialmente una visione esterna: «E l'universo di Manzoni, come quello di Berto, è creato dall'occhio e gestito dalla visione [...] Con voluto anacronismo, la tecnica narrativa manzoniana è stata definita "quasi cinematografica" per rilevare le caratteristiche di puntualità spaziale e mobilità prospettica che caratterizzano l'inizio del romanzo. Si tratta di un'inquadratura dettagliata e precisissima (dall'alto verso il basso, e da nord verso sud) che segue il percorso di generazione del fiume Adda e lo accompagna verso il lontano orizzonte. Procedendo con un movimento che si potrebbe paragonare a quello dello zoom cinematografico, Manzoni presenta la sua descrizione dell'ambiente "come se la ripresa fosse fatta da un aereo: cioè la descrizione parte come fatta dagli occhi di Dio, non dagli occhi degli abitanti"» (C. DELLA COLETTA, «Gli anti-promessi sposi di Giuseppe Berto, ovvero il processo ai Padri», «MLN», 115.1 [2000], pp. 94-119).

Bibliografia

- BERTO, GIUSEPPE, *L'uomo e la sua morte*, RAI, Radio 3, 1962. Registrazione. Disponibile in: <<https://www.raiplaysound.it/audio/2021/03/I-teatri-alla-radio-del-5042021---Le-regie-di-Camilleri---Luomo-e-la-sua-morte-1a-parte--a8db952c-f5dc-4216-9936-c2335f0d900b.html>> [29 settembre 2021].
- BERTO, GIUSEPPE, *Anonimo veneziano: Testo drammatico in due atti*, Milano, Rizzoli, 1971.
- BERTO, GIUSEPPE, *È forse amore*, Milano, Rusconi, 1975².
- BERTO, GIUSEPPE, "Prefazione all'edizione 1976", in ID., *Anonimo veneziano*, a cura di C. DE MICHELIS, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 73-74.
- BERTO, GIUSEPPE, *Anonimo veneziano*, a cura di C. DE MICHELIS, Vicenza, Neri Pozza, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA: "Quel film mai girato", in G. BERTO, *Il cielo è rosso*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 425-430.
- CHEMOTTI, SAVERIA, "Giuseppe Berto e lo spettatore medio", «Studi novecenteschi», 29. 63/64 (2002), pp. 31-75.,
- DE MICHELIS, CESARE, "Cronologia di *Anonimo Veneziano*", in G. BERTO, *Anonimo veneziano*, a cura di C. DE MICHELIS, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 75-81.
- DE MICHELIS, CESARE, "Introduzione", in G. BERTO, *Anonimo veneziano*, a cura di C. DE MICHELIS, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 7-10.
- DELLA COLETTA, CRISTINA, "Gli anti-promessi sposi di Giuseppe Berto, ovvero il processo ai Padri", «MLN», 115.1 (2000), pp. 94-119.
- FELICE, JOHNNY, "Quel peccato sublime: Tracce d'un amore antinomico nelle opere di Giuseppe Berto", «Studi novecenteschi», 38.81 (2011), pp. 71-99.
- LO VECCHIO, ELISABETTA, "Riscritture evangeliche in Giuseppe Berto", in *Giuseppe Berto: Cent'anni di solitudine*, a cura di C. DE MICHELIS, G. LUPO, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 28-41.
- MAHNE, NICOLE, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- MARCHESE, ANGELO, *L'officina del racconto: semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1990.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.
- SACCHETTINI, RODOLFO, "Andrea Camilleri e la radio: un'ipotesi di radio futura", «Doppiozero», (2019), <<https://www.doppiozero.com/materiali/andrea-camilleri-e-la-radio-unipotesi-di-radio-futura>> [29 settembre 2021].

Filmografia

- SALERNO, ENRICO MARIA, *Anonimo Veneziano*, Italia, Ultra Film, 1971.

Materiali audio

- BERTO, GIUSEPPE, *L'uomo e la sua morte*, RAI Radio 3, 1962, <<https://www.raiplayradio.it/audio/2021/03/I-teatri-alla-radio-del-5042021---Le-regie-di-Camilleri---Luomo-e-la-sua-morte-1a-parte--a8db952c-f5dc-4216-9936-c2335f0d900b.html>> [29 settembre 2021].

CAMILLERI, ANDREA, Regie radiofoniche per la RAI, <<https://www.rai.it/ufficio stampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2021/03/Rai-Su-Radio-Techete-Camilleri-alla-radio-05594b8a-b111-47c7-aea2-6d0c4ed39b1c-ssi.html>> [29 settembre 2021].

Camilleri in classe: il testo letterario quale strumento per lo studio della lingua e della cultura italiana LS

GIOVANNI CAPRARA

1. Introduzione

Durante lo svolgimento degli ultimi corsi di lingua italiana presso l'Università di Málaga¹, pur non esistendo negli attuali ordinamenti² alcun riferimento specifico all'insegnamento delle materie letterarie, abbiamo volutamente inserito all'interno del programma del corso Idioma Moderno III (Italiano) la realizzazione di un itinerario in grado, a nostro giudizio, di rispondere agli interessi dei nostri studenti³. Riuscire a diffondere anche soltanto poche nozioni letterarie, e farlo con la consapevolezza di introdurre tematiche precise all'interno del programma formativo (basato quasi esclusivamente sull'insegnamento della lingua), è un compito arduo, in considerazione soprattutto del fatto che si tratta comunque di un programma sperimentale e parallelo al percorso linguistico. La nostra esperienza didattica in questo campo, supportata da una linea di ricerca consolidata nel tempo, tende a diffondere nei corsi specifici di Lingua Italiana per Stranieri (Italiano Ls) saperi letterari legati alla tradizione italiana, con uno sguardo attento rivolto anche allo studio della cultura. È quindi nostra intenzione mostrare come sia possibile vincolare lo studio della lingua a quello della cultura mediante la lettura di brevi brani letterari, con una serie di attività che culminano nell'elaborazione di una scheda da parte degli studenti, che nel caso in esame riguarda Andrea Camilleri e, in particolare, l'opera *Il sorriso di Angelica* (2010).

Cominciamo col proporre alcune riflessioni: come poter rendere piacevole, e al tempo stesso interessante, perché finalizzato all'approfondimento della materia linguistica, lo studio culturale, in particolare letterario, basato sulla lettura dei testi? E inoltre: come poter utilizzare il testo letterario per il raggiungimento degli scopi linguistici che si propone il nostro corso? Quali e quante strategie didattiche dovranno essere messe in atto e quali invece saranno da scartare *a priori*? La proposta di utilizzare testi letterari selezionati e adeguati al livello degli studenti non è considerata come una strategia alternativa rispetto a quella proposta dai manuali di italiano per stranieri attualmente in uso. Lo scopo delle riflessioni che seguiranno è invece quello di offrire un ulteriore *atout*

¹ Trattasi di corsi di 46 ore (6 crediti ECTS) concentrati principalmente in un semestre, all'interno dei Corsi di Laurea in Filología Hispánica, Clásica e Estudios Ingleses. I dati a cui facciamo riferimento si riferiscono all'esperienza realizzata durante l'A.A. 2020/21.

² La Dichiarazione di Bologna del 2010 rappresenta un grande sforzo di convergenza di tutto il sistema universitario europeo. L'accordo raggiunto dai paesi che aderirono a quella iniziativa ha inciso notevolmente sull'organizzazione degli studi umanistici, in particolare dei corsi di lingua straniera, al punto tale che, specialmente in alcuni atenei spagnoli, la riforma fu il pretesto per una radicale ristrutturazione di molti corsi di laurea. Di conseguenza, in alcune Facoltà e Scuole Universitarie spagnole molti corsi di lingua italiana sono stati addirittura soppressi (o hanno subito importanti riduzioni orarie) per far posto a materie specifiche dei rispettivi *curricula*.

³ Utilizzo la prima persona plurale perché questo contributo raccoglie una serie di riflessioni ed esperienze didattiche di un gruppo di docenti del Dipartimento di Italiano della nostra Università.

all'insegnamento della lingua, come complemento all'esperienza formativa tradizionale, con un'impostazione metodologica in grado di soddisfare prima di tutto la necessità di conoscenza della lingua, adoperando a tale riguardo il testo letterario. Siamo convinti che l'uso di testi letterari ci offra la possibilità di lavorare *con e per* la lingua in modo efficace, in linea anche con i fondamenti metodologici scaturiti proprio dall'uso del testo letterario per l'insegnamento delle lingue straniere.

Nella didattica dell'italiano Ls, il conflitto tra la *necessità* (dell'apprendimento) e l'*utilità* di usare tipologie testuali diverse a tale scopo continua a provocare dibattiti sulla validità dell'utilizzo di un testo letterario. Ciò ha portato alla produzione di un'ampia bibliografia che si è prodigata nel tempo per dare risposte funzionali a tale proposta.

Il profilo medio dello studente che si avvicina allo studio dell'italiano nella nostra Università è quello di un alunno iscritto a corsi di laurea in materie filologiche. Riuscire pertanto a trattare con questa tipologia di studenti argomenti di indole letteraria e culturale, congiuntamente ai saperi linguistici, pur se nel limitatissimo contesto orario messo a nostra disposizione, non dovrebbe essere complicato. Le preferenze degli studenti, però, almeno nella maggior parte dei casi, sono orientate ad un apprendimento pratico della lingua straniera, basato essenzialmente sullo studio delle situazioni orali e di uso quotidiano, preferendo quindi un approccio comunicativo piuttosto che soffermarsi sulla pratica della lettura di brani letterari. Quella che può sembrare una contraddizione con la tipologia dei corsi frequentati da chi studia italiano è invece una concezione piuttosto diffusa. Si è forse creata tra i nostri studenti l'erronea convinzione della non necessità di approfondire gli aspetti culturali della Ls o di circoscriverli soltanto alla materia linguistica, perché ritenuta più importante al soddisfacimento delle proprie necessità comunicative immediate.

Consapevoli della ritrosia nei confronti dello studio di testi letterari nell'ambito della lezione di Ls, nel nostro caso non giustificata se pensiamo soprattutto al fatto che il grosso della didattica da noi svolta avviene proprio nell'ambito degli studi filologici della Facoltà di Lettere, tra i motivi di questa mancanza d'interesse annoveriamo anche un evidente ritardo da parte del nostro Ateneo nell'attivazione di corsi specifici di letteratura che non sia quella spagnola. Ne sono testimonianza le tante inchieste finora realizzate, da cui si evince che il rapporto con la buona pratica della lettura, specialmente di opere letterarie, è gradualmente calato negli ultimi anni, come del resto avviene anche nella società.

Tra gli studenti universitari la lettura, di solito, è considerata una sorta di acquisizione «statica»⁴ della Ls, incapace di offrire le stesse opportunità dinamiche della lingua parlata, e per nulla rispondente alle necessità e alle esigenze del mercato del lavoro. Riteniamo invece che la lettura, e specialmente quella di testi letterari, sia sempre un'ottima risorsa didattica per il rafforzamento e l'apprendimento della lingua straniera. Sono grandi le opportunità offerte dal testo letterario, e riguardano non solo l'apprendimento della lingua, nelle sue diverse specificità, ma anche tutte quelle risorse metodologiche e cognitive che si mettono in gioco in una lettura profonda del testo: in questo senso, l'esperienza di lettura e approfondimento realizzata sull'opera di Andrea Camilleri è un modello significativo.

Siamo convinti della validità didattica del testo letterario in fase di apprendimento della lingua straniera: il suo impiego dovrebbe essere esteso a tutti i livelli, e non soltanto a quelli più elevati, come ci viene indicato nei riferimenti comunitari del *Quadro comune*

⁴ Come illustrato in F. DI GESÙ, G. COMPAGNO, "Le strategie d'intercomprensione spagnolo/italiano nell'analisi contrastiva delle canzoni", in L. BLINI, M. V. CALVI, A. CANCELLIER (a cura di), *Linguística contrastiva entre el italiano y las lenguas ibéricas/Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, vol. II, [s.l.], Associazione Ispanisti Italiani e Istituto Cervantes, 2007, pp. 131-144.

di riferimento per la conoscenza delle lingue (QCER)⁵. È arrivato il momento di decidere se è il caso di continuare a insegnare soltanto la lingua, facendo ricorso ad una metodologia pratica finalizzata a scopi comunicativi immediati che privilegia lo studio della morfosintassi oppure è il caso di intraprendere nuove iniziative, orientate possibilmente ad un'acquisizione più ricca, interdisciplinare (indipendentemente dal metodo).

L'esame di qualsiasi manuale di italiano Ls attualmente in uso presso il nostro Ateneo mostra la quasi totale assenza del testo letterario nel processo di apprendimento della lingua, indipendentemente dal livello di studio. Bisognerebbe pensare quindi a un suo reinserimento nei programmi accademici riguardanti le Ls, anche in virtù di un nuovo concetto di educazione al testo letterario che dovrebbe partire proprio dalle nostre aule, una pratica finalizzata all'esercizio *con* e *per* la lingua, sia scritta che parlata, affinché questa possa essere rivalutata e quindi vista come uno strumento valido per l'approfondimento culturale, e anche specificamente letterario, o comunque un mezzo utile per noi insegnanti, anche in parallelo al manuale.

Oltre alla mancanza di una cultura letteraria specifica impartita nel nostro ambiente educativo, c'è anche un'altra enorme questione che suscita importanti perplessità. Ci riferiamo alla quasi totale mancanza, nei manuali di italiano Ls, di riferimenti culturali idonei agli interessi dei nostri studenti, aggiornati e veramente rappresentativi. Anche in questo senso, si avverte una forte diminuzione, in termini qualitativi e quantitativi, della presenza di testi autentici, a scapito della conoscenza degli studenti, spesso ignari delle più semplici informazioni legate appunto alla cultura. L'insegnamento della cultura non può, insomma, essere ridotto alle semplici nozioni stereotipate di sempre.

Ci vogliono, soprattutto da parte di noi docenti, motivazioni precise per l'utilizzo del testo letterario. Riteniamo di poter sintetizzare in tre diversi aspetti l'avvio di una nuova tipologia di apprendimento dell'italiano come lingua straniera mediante, appunto, l'apprendimento congiunto della lingua, della cultura e della letteratura. Dipenderà soltanto dalle caratteristiche dei corsi e, quindi, dalla programmazione di volta in volta confezionata nei singoli ordinamenti, o dalla specificità degli stessi, se l'uso, la pratica e lo studio del testo letterario, della cultura e della materia linguistica, può essere gestito non in autonomia, ma in un agglomerato di buone pratiche. La tipologia degli studenti, il livello linguistico e le conoscenze culturali, il livello motivazionale e il loro interesse per la materia culturale e letteraria afferente alla lingua sono punti essenziali per approntare qualsiasi attività didattica. Non è credibile affermare, infatti, che gli studenti siano tutti interessati alla lezione di letteratura, o che siano disposti a studiarla durante le ore di lezione (nemmeno gli studenti dei corsi di laurea più affini). Per questo motivo teniamo molto in conto il percorso formativo proposto, ma soprattutto la centralità dello studente, le sue esigenze, i suoi gusti e i suoi interessi e, senz'altro, anche le sue priorità, nello sviluppo dell'attività di cui ci occuperemo più avanti.

Il testo letterario è in definitiva un mezzo incisivo che può avvicinare gli studenti alla cultura del Paese e quindi, attraverso questo approccio, essi potranno intraprendere percorsi interdisciplinari utili. Apprezziamo la posizione assunta da Sanz Pastor (2006) circa la validità del testo letterario, considerato tra gli esempi di *input* autentico. Le ragioni principali per l'inserimento del testo letterario nel percorso formativo linguistico e, quindi, le ragioni per favorire congiuntamente l'introduzione di linee didattiche orientate all'apprendimento linguistico e letterario, sono principalmente tre:

⁵ CONSIGLIO D'EUROPA, *Quadro comune di riferimento per la conoscenza delle lingue*, Milano RCS Scuola, 2002.

1. Creare un modello culturale perché gli studenti possano identificare una cultura diversa dalla propria, relativa alla nuova lingua che stanno imparando.
2. Creare un modello linguistico, dal momento che la letteratura può essere uno strumento per insegnare un vocabolario specifico oltre alla sintassi della lingua oggetto di studio.
3. Creare un modello di arricchimento personale: qui l'insegnante gioca un ruolo fondamentale dal momento che gli viene affidato il compito di aiutare gli studenti a trovare nel testo letterario stimoli relativi ai loro interessi personali⁶.

Non intendiamo proporre un uso del testo letterario come semplice pretesto per l'apprendimento linguistico, e nemmeno con la finalità esclusiva di trasmettere ai nostri studenti conoscenze e saperi storici della letteratura (autori, opere, generi, movimenti, ecc.). Piuttosto, siamo propensi a una strategia didattica orientata allo studio della lingua e della cultura in modo simultaneo, perché riteniamo che il testo letterario non debba essere «tradito», secondo l'accezione di Garrido y Montesa⁷: non è stato scritto con finalità didattiche imperniate, appunto, sullo studio della lingua, ma il suo valore è di gran lunga superiore (in qualità e stile), ad altre tipologie testuali, pur se più attuali e più vicine ad un esempio di lingua reale e attuale, rispondente ai bisogni della società.

2. Altre ragioni che giustificano la presenza del testo letterario nella didattica delle lingue straniere

Nel corso della nostra esperienza d'insegnamento della lingua italiana a studenti stranieri, abbiamo sempre vissuto l'attività didattica al limite di una immaginaria linea di demarcazione che vedeva, da una parte, l'interesse per l'approfondimento e per lo studio della lingua e, dall'altra, la necessità di collegare ad essa argomenti di tipo culturale e, nello specifico, letterari, con particolare riferimento al giallo, in una dinamica che ha innescato negli ultimi anni la nostra profonda convinzione dell'opportunità di considerare il valore del testo letterario durante l'apprendimento di una lingua straniera.

L'obiettivo specifico, quindi, diventa mostrare come attraverso l'uso del testo letterario, in una lezione di lingua italiana, sia possibile aiutare lo studente a migliorare le proprie competenze linguistiche, aumentandone di conseguenza la capacità di pensare come la lingua straniera si sviluppa e migliora (in molti casi, crea) un'adeguata conoscenza culturale. Non è nostra intenzione offrire linee guida diverse da quelle già conosciute e sperimentate da tutti coloro che si dedicano all'insegnamento dell'italiano; non proponiamo un cambiamento del concetto di insegnamento didattico, né l'utilizzo di metodi assolutamente innovativi. Piuttosto, il nostro obiettivo principale è provocare una riflessione aperta (e possibilmente critica) su un sistema di insegnamento dell'italiano per stranieri troppo spesso interpretato in modo rigido, in cui l'assenza del testo letterario dal percorso formativo linguistico è pressoché totale. Parafrasando il titolo di un articolo di Vincenzo Pinello⁸, vorremmo proporre un'attività didattica diversa, sperando di salvare definitivamente il testo letterario dall'«agonia» pronosticata dall'autore, specialmente nel

⁶ Cfr. M. SANZ PASTOR, «Didáctica de la literatura: el contexto en el texto y el texto en el contexto», «Carabela», 59 (2006), pp. 5-23.

⁷ A. GARRIDO, S. MONTESA, «La literatura en la enseñanza de español para extranjeros», in *Actas de las III Jornadas internacionales del español como lengua extranjera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 73-83.

⁸ V. PINELLO, «Il testo letterario nella didattica dell'italiano L2/LS, tra agonia, morte e qualche ipotesi di resurrezione», in A. ARCURI, E. MOCCIARO (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva. Percorsi di formazione iniziale per insegnanti di italiano come lingua non materna*, 2014, Palermo, Scuola di Lingua Italiana per Stranieri (Strumenti e ricerche 4), pp. 341-392.

processo di apprendimento dei nostri studenti di italiano. Preferiamo credere, piuttosto, nel miracolo della sua resurrezione.

Aiuta a definire l'importanza del testo letterario una considerazione espressa un po' di tempo fa dal linguista Tullio de Mauro il quale, in alcune riflessioni su un saggio di Alberto Asor Rosa⁹, afferma che il testo letterario è un ottimo esempio di connubio tra l'elemento lingua e l'elemento cultura, una definizione che incoraggia certamente a mantenere un atteggiamento più aperto nei confronti della sperimentazione didattica su questo tipo di testo. Nel nostro caso, il testo letterario rappresenta un canale di accesso prioritario alla cultura del Paese Italia, potendo diventare un veicolo privilegiato di accesso ai fenomeni linguistici (e quindi anche sociali e culturali) di rilievo. Studiare la lingua attraverso il testo letterario significa, inoltre, costruire un ponte per raggiungere la nuova cultura; e per raggiungerla si utilizza uno strumento idoneo alla motivazione dello studente, non limitata soltanto allo studio della lingua, ma estesa anche al suo campo di conoscenza, per evitare che la lingua si riduca solo a un apprendimento sistematico di regole e funzioni.

La motivazione alla lettura, dapprima guidata e poi autonoma, resta uno degli obiettivi principali. Si tratta di stimolare il piacere alla lettura di testi prodotti in lingua straniera, risvegliando i sensi e coinvolgendo tutte le capacità degli studenti, «compreso lo sviluppo della loro personalità»¹⁰. È necessario trovare quindi una strategia capace di attrarre ogni singolo studente e coinvolgerlo in una partecipazione attiva, e non a *subire* il testo letterario, con i conseguenti effetti negativi che il rifiuto produce. In altre parole, dobbiamo incoraggiare gli studenti affinché la lettura diventi un piacere, e con essa dare loro la possibilità di avvicinarsi alla realtà linguistica concreta in modo da consentire un'immersione nel testo, un *esserne parte*, anche soltanto come testimone dei saperi appresi. Una teoria in linea con quanto sostenuto da Balboni, secondo il quale la necessità del testo letterario nell'apprendimento della lingua straniera risponde ad una esigenza di completezza alla quale dovrebbero ambire tutti gli studenti:

[...] in ogni tassonomia testuale il «testo letterario» è individuato come diverso dagli altri tipi testuali: ignorare questo tipo di testo, dunque, rende incompleta la competenza linguistica, componente essenziale della competenza comunicativa; in ogni modello funzionale compare, con diversi nomi, la funzione poetica: ignorare questa funzione rende incompleta la competenza pragmatica, funzionale – elemento essenziale della competenza comunicativa¹¹.

Il testo letterario, inoltre, è un messaggio prodotto da un sistema linguistico con una funzione fondamentale, quella di saper suscitare «reazioni» in chi apprende, indipendentemente da quali siano queste reazioni, e «soddisfarne le attese»¹². Il suo uso è comunque sempre sufficiente per il soddisfacimento dei nostri obiettivi didattici, anche se esso viene selezionato da noi docenti in modo intuitivo, come ci ricorda Pinello¹³. Anche un breve estratto di un'opera può essere considerato un buon materiale didattico, purché sia in grado di produrre sul lettore effetti positivi idonei all'apprendimento¹⁴: un

⁹ T. DE MAURO, «Le ragioni di un titolo [a proposito della *Storia europea della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa]», «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», VI/1 (2009), pp. 111-114.

¹⁰ E. ARDISSINO, S. STROPPIA, *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, Perugia, Guerra, 2009, p. 14.

¹¹ P. E. BALBONI, *Le sfide di Babele*, Torino, UTET, 2002, p. 138.

¹² Riprendo F. SABATINI, «La «riflessione sulla lingua» in un'ipotesi di curricolo complesso», in C. MARELLO, G. MONDELLI (a cura di), *Riflettere sulla lingua*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 733-741.

¹³ V. PINELLO, «Il testo letterario nella didattica dell'italiano L2/LS, tra agonia, morte e qualche ipotesi di resurrezione», cit., p. 363.

¹⁴ Ivi, p. 360.

testo, cioè, funzionale alla pratica di analisi linguistica e testuale. Una lettura ragionata è il nostro obiettivo, una lettura *in presenza*, in grado di suscitare interesse: una lettura senz'altro guidata dal docente, e non affidata alla pur generosa volontà dello studente. Infatti, l'uso del testo letterario nella lezione di una Ls non si configura come una lettura *in absentia*, ma è piuttosto un esercizio in cui la centralità del testo diventa il fulcro su cui si muoverà tutta l'attività didattica, anche quella grammaticale¹⁵.

Come suggerito dal titolo dello studio di Bertoni, Cauzzo e Debetto¹⁶ il testo letterario, congiuntamente ad altre tipologie testuali, è un profondo *input* culturale, inteso quindi come strumento di analisi della realtà sociale, oltretutto linguistica, dell'italiano¹⁷. Parlare di letteratura in una lezione di italiano Ls non significa necessariamente realizzare analisi approfondite sul testo letterario: alla base della nostra proposta prende forma più il concetto di lavorare *sul* testo e *col* testo, per comprendere meglio la lingua e conoscere più da vicino la cultura della società che ci interessa. Ce lo ricorda anche Spera, quando ci offre le chiavi per entrare nel nostro ragionamento:

L'opera letteraria, in quanto testo dotato di una sua specificità stilistica, linguistica e comunicativa, è infatti da tempo considerata strumento particolarmente idoneo all'insegnamento della lingua e la sua adeguatezza è amplificata dalla connessione con uno specifico contesto culturale, tale da renderla veicolo privilegiato per l'accesso ai fenomeni culturali e sociali in un dato paese¹⁸.

Su questi stessi concetti si erano già espressi Ardissino e Stroppa¹⁹. Grazie al lavoro svolto in classe con il testo letterario, gli studenti potranno notare grandi miglioramenti, sia dal punto di vista della preparazione linguistica che delle conoscenze culturali e cognitive.

3. Educazione letteraria e competenze comunicative

Sono importanti, a questo punto, alcuni cenni al concetto di educazione letteraria, con lo scopo di impostare con più precisione la proposta di cui ci stiamo occupando. Si è lavorato molto su una formulazione di un concetto che, fino a pochi anni fa, separava l'ambito di studio della disciplina linguistica da quella letteraria: si stabiliva una demarcazione piuttosto netta tra ciò che si intende per lingua ordinaria (oggetto di studio dell'educazione linguistica) e ciò che si intende per lingua letteraria (oggetto di studio dell'educazione testuale). Giovanni Freddi sostiene che l'educazione letteraria nasce come imitazione ed estensione dell'educazione linguistica²⁰. Essa rappresenta il quadro teorico per eccellenza dell'insegnamento della letteratura, come iniziazione allo studio e alla pratica che si fondano sul testo letterario²¹.

¹⁵ P. M. BERTINETTO, C. OSSOLA, *La pratica della scrittura. Costruzione e analisi del testo poetico*, Torino, Paravia, 1976, pp. 5-9.

¹⁶ S. BERTONI, B. CAUZZO, G. DEBETTO, *Caleidoscopio italiano. Uno sguardo sull'Italia attraverso i testi letterari*, Torino, Loescher, 2014.

¹⁷ Per un maggior approfondimento sull'argomento e sull'utilità del testo letterario nella fase di apprendimento della lingua straniera, rimandiamo alla lettura di autori come Berruto, Santipolo, Lavinio, Giusti, Colombo, Pinello, Calvi, Bini, Spaliviero, Celentin, Beraldo, Sobrero, Freddi, Tonelli, Miglietta, per quanto riguarda la docenza dell'italiano Ls, e di Montesa, Capdevila, Vidal, Fillola per quanto riguarda lo spagnolo Ls, avendo individuato una stessa linea di ricerca ed un atteggiamento simile nei confronti del testo letterario, finalizzato all'approfondimento linguistico e culturale.

¹⁸ L. SPERA, *La letteratura per la didattica dell'italiano agli stranieri. Cinque percorsi operativi nel Novecento*, Pisa, Pacini, 2014, p. 9.

¹⁹ E. ARDISSINO, S. STROPPIA, *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, cit.

²⁰ Cfr. G. FREDDI, *La letteratura. Natura e insegnamento*, Milano, Ghisetti & Corvi, 2003, p. 40.

²¹ Per maggiori dettagli rimandiamo a F. CAON, C. SPALIVIERO, "Italiano L2 ed educazione letteraria: motivare gli studenti allo studio della letteratura", in G. CARUSO, P. DIADORI, A. LAMARRA (a cura di),

Lo studente, pertanto, deve essere condotto alla scoperta dell'esistenza della letteratura all'interno dello studio della lingua straniera, a comprenderne i valori testimoniali e socioculturali, nonché ad avvicinarsi ad un approfondimento estetico del testo, risultato di un'analisi mirata della lingua, talvolta in relazione anche ad altre discipline, com'è il caso della musica, della danza o del teatro²². È per questo motivo che il lettore-studente viene situato al centro del nostro processo didattico ed è portato a sviluppare le proprie qualità critiche proprio attraverso l'esercizio proposto dal testo letterario. Il testo, e pertanto anche l'autore, si trovano al centro del contesto di apprendimento. Tra gli obiettivi principali, anche secondo i recenti approfondimenti realizzati da Caon e Spaliviero²³, segnaliamo:

1. L'approfondimento del genere letterario proposto: conoscere le regole che costituiscono la differenza tra i vari generi letterari (prosa, poesia, teatro e, al loro interno, il romanzo, il racconto, la commedia, ecc.).
2. L'approfondimento degli aspetti lessicali: individuare gli elementi sociolinguistici propri del testo (modi di dire, proverbi, presenza di espressioni regionali, dialettali, ecc.).
3. L'approfondimento degli aspetti morfosintattici: riflettere sulle principali strutture linguistiche, come uso dei verbi, costruzione della frase, avverbi, preposizioni, e come gli aspetti morfosintattici incidano sul ritmo del testo.

Un appropriato esercizio di potenziamento linguistico, di arricchimento storico-culturale e di sviluppo del senso critico personale completerà il quadro delle attività proposte nel corso del nostro itinerario didattico.

Mentre l'educazione linguistica ha la funzione di sviluppare le abilità linguistiche degli studenti e di utilizzarle per creare approcci e tecniche d'insegnamento sviluppate nel campo della glottodidattica, l'educazione letteraria si occupa dell'uso dei testi letterari ma anche, più in generale, di educare lo studente all'immaginario, cioè all'«acquisizione di decodificazione, interpretazione, decostruzione e ricostruzione dei codici e dei linguaggi dell'immaginario», secondo quanto sostenuto da Remo Ceserani²⁴.

Nonostante le riflessioni su questi argomenti si siano moltiplicate nel corso degli ultimi anni, indipendentemente dalle teorie didattiche via via proposte, «dalle mode e dalle nuove tendenze metodologiche»²⁵, nella didattica delle Ls molta importanza è stata trasferita dal testo alla lingua, assumendo quest'ultima un valore più pratico e immediato, soprattutto per ciò che riguarda l'attività comunicativa. Il testo letterario è praticamente caduto in disuso, sia come testo di riferimento nell'apprendimento della lingua straniera che come testo modello, cedendo la priorità a una nuova metodologia che ha basato le

Scuola di formazione di italiano lingua seconda/straniera: competenze d'uso e integrazione, Roma, Carocci 2015, p. 17.

²² Cfr. P. E. BALBONI, *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET Libreria, 2004. A tal proposito è da segnalare un contributo più recente, uno studio confluito in una Tesi di Dottorato, utile a chi volesse approfondire l'argomento della glottodidattica teatrale: A. MILICI, *Glottodidattica teatrale: vantaggi e sperimentazioni. Un progetto di glottodramma in contesti migratori*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020.

²³ Cfr. F. CAON, C. SPALIVIERO, «Italiano L2 ed educazione letteraria: motivare gli studenti allo studio della letteratura», cit.

²⁴ R. CESERANI, «La letteratura in classe», in F. DE GIOVANNI, B. DI SABATO (a cura di), *Imparare ad imparare. Imparare ad insegnare. Parole di insegnanti ad uso di studenti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 166-167.

²⁵ D. BARONE, «Se un pomeriggio di primavera uno studente riscoprisse il piacere della lettura e imparasse una lingua... Riflessioni sull'utilizzo della letteratura nell'insegnamento dell'italiano LS», «Italiano LinguaDue», 2 (2015), p. 213.

proprie esigenze su un nuovo metodo di apprendimento e su nuove preoccupazioni linguistiche, la cui attenzione ricade soprattutto sullo sviluppo della produzione orale.

Per gli obiettivi professionali di moda negli anni '80 e '90, il testo letterario non rispondeva più agli interessi degli studenti. In questa nuova situazione, sostiene Barone, sono stati modificati anche i materiali prescelti per lo studio della lingua straniera, un cambiamento che ha portato alla creazione di «un sillabo privo di gerarchie qualitative, dove il discorso letterario compare tra i molti e differenti modi della comunicazione scritta: semplicemente come una delle sue possibilità, o come l'esito di un linguaggio speciale, di un codice settoriale tra i tanti»²⁶. È lo stesso Balboni che afferma la trascuratezza sofferta dal testo letterario:

In nome dell'approccio comunicativo si sono trascurati in questi ultimi vent'anni due tipi di testo che invece dovrebbero comparire in tutti i corsi scolastici, dove si effettua un discorso complessivo sulla comunicazione in lingua straniera: i testi letterari (in senso lato) e quelli microlinguistici²⁷.

Vogliamo quindi proporre un'applicazione dei postulati di Balboni e di Caon e Spaliviero, il cui modello vede il testo letterario al centro del processo di formazione linguistica, capace di insegnare non solo le competenze letterarie precedentemente descritte, ma anche quelle comunicative. In Caon e Spaliviero, infatti, troviamo le basi per poter articolare in modo più ampio l'insieme di competenze che uno studente di lingue straniere può sviluppare attraverso l'utilizzo di un testo letterario: competenze extralinguistiche, competenze interculturali, abilità linguistiche (comprensione, produzione, interazione, traduzione di testi scritti e orali in eventi comunicativi). Ciò che Caon e Spaliviero ci propongono è una sintesi di queste competenze²⁸, allo scopo di mettere in atto tutti i processi possibili tendenti allo sviluppo delle competenze comunicative. Come afferma Calvi, infatti,

Il testo letterario serve, meglio di altri documenti linguistici, ad acquisire il dominio della lingua parlata, proprio perché gli scrittori affidando alla voce dei personaggi abili simulazioni del parlato, ne riproducono i tratti specifici sia sul piano pragmatico [...] sia su quello prettamente linguistico (costruzioni sintattiche, elementi lessicali e organizzazione discorsiva)²⁹.

Martínez Vidal, in questo senso, ritiene che lavorare con un testo letterario possa diventare

[...] una experiencia enriquecedora de apertura de nuevos horizontes a partir de textos y actividades mediante los que se trabajan las cuatro destrezas y se enseñan y practican las estructuras gramaticales y el léxico del español en un contexto auténtico y variado, al tiempo que se descubre el mosaico de dialectos y subculturas que componen el mundo de habla hispana en toda su heterogeneidad³⁰.

²⁶ R. DE ROMANIS, «La letteratura straniera in classe: pratiche di lettura e di interculturalità», in C. VINTI (a cura di), *Ça a terminé comme ça. La SSIS Lingue Straniere dell'Umbria: un'esperienza positiva*, Perugia, Guerra, 2010, p. 123.

²⁷ P. E. BALBONI, *Le sfide di Babele*, Torino, UTET, 2002, p. 138.

²⁸ Cfr. F. CAON, C. SPALIVIERO, «Italiano L2 ed educazione letteraria: motivare gli studenti allo studio della letteratura», cit., p. 44.

²⁹ M. V. CALVI, *Didattica di lingue affini: Spagnolo e italiano*, Milano, Guerini, 1995, p. 19.

³⁰ E. MARTÍNEZ VIDAL, «El uso de la cultura en la enseñanza del español en Estados Unidos», in J. SÁNCHEZ LOBATO, I. SANTOS GARGALLO (a cura di), *Problemas y métodos en la enseñanza del español como lengua extranjera*, Actas del IV Congreso Internacional de ASELE, Madrid, SGEL, 1994, pp. 72-73.

Questa posizione è sostenuta anche da Mendoza Fillola, secondo cui esistono principalmente tre ragioni per giustificare la presenza del testo letterario nell'ambito didattico della formazione linguistica e comunicativa rivolta a studenti stranieri: in primo luogo, la combinazione e il contrasto tra l'uso letterario e l'uso *standard* della lingua, in secondo il *continuum* di usi, codici ed espressività che funge da *input* per la formazione, e infine la lettura come attività base per l'apprendimento³¹.

Attraverso la lettura e la pratica con il testo letterario si apre l'accesso al discorso letterario e, soprattutto, si favorisce l'osservazione della continuità degli usi linguistici che in esso compaiono. Sono numerosi gli elementi che dovrebbero incoraggiare noi docenti a utilizzare il testo letterario durante il percorso formativo degli studenti di italiano nelle nostre università straniere³². Oltre ad essere una risorsa preziosa nel processo di apprendimento della lingua, il testo letterario è soprattutto una risorsa che consente di apprendere un nuovo vocabolario e di analizzare almeno i contenuti grammaticali in esso presenti. Un testo, insomma, che consente di perfezionare anche la conoscenza e l'uso del linguaggio, spesso anche di certi tratti specifici e settoriali (com'è il caso del genere poliziesco), oltre a riconoscere esempi significativi della variazione linguistica. Le conoscenze degli studenti aumentano soprattutto per ciò che riguarda la varietà culturale, ideologica, identitaria, storica e sociale presente nel testo. Quindi, la capacità di osservazione dello studente aumenta (sia nel contesto linguistico che sociale della lingua), e con essa aumentano anche le sue capacità riflessive e analitiche.

Vogliamo infine osservare che, nel processo da noi proposto, l'insegnante non ha più un ruolo centrale. La sua funzione è quella di moderatore e osservatore che può intervenire in caso di necessità, più che essere il catalizzatore delle attività didattiche. È anche grazie all'abbondanza di materiali e all'ampia diffusione mediatica di risorse e approcci, che il ruolo del docente cambia. La sua presenza rimane fondamentale per interventi di carattere riflessivo, in particolare l'organizzazione di attività di tipo metalinguistico, come quelle della scheda. Il docente dovrà far ricorso alla sua preparazione personale, culturale e professionale, non solo per svolgere adeguate riflessioni linguistiche, ma anche per poter mediare e supervisionare costantemente il processo di apprendimento.

4. Proposta didattica per l'Italiano Ls: schede di educazione letteraria, linguistica e culturale

All'interno del corso di italiano presso l'Università di Málaga, abbiamo proposto un itinerario letterario parallelo a quello linguistico³³. Il nostro obiettivo, dunque, resta quello di creare una sinergia tra il discente (sempre più bisognoso di saperi culturali) e il testo letterario (capace di elargire insegnamenti). In questo processo formativo finalizzeremo la nostra proposta ad alcuni testi da noi selezionati, scegliendo come tematica principale opere appartenenti al genere del romanzo giallo, prodotto in Italia in un periodo definito. Ogni unità didattica è guidata da una scheda da noi prodotta su cui lo studente, una volta affrontate collettivamente le prime fasi di lavoro sul testo, lavorerà in modo autonomo. Nel caso concreto, l'attività ha obiettivi didattici quanto più esaustivi possibile: un esercizio, quindi, pensato per realizzare un incontro del lettore-studente con l'opera e con l'autore.

³¹ Cfr. A. MENDOZA FILLOLA, "Los materiales literarios en la enseñanza de ELE: funciones y proyección comunicativa", «RedELE», 1 (2004), pp. 1-49.

³² G. CAPRARA *Racconti che raccontano. Antologia del mistero e del poliziesco*, Granada, Comares, 2014.

³³ Il manuale in uso nel corso è R. BOZZONE COSTA, C. GHEZZI, M. PIANTONI, *Nuovo Contatto A2*, Torino, Loescher, 2017.

4.1 Metodologia dell'unità didattica

La metodologia di lavoro di cui ci stiamo occupando è il riflesso di un'interpretazione descrittiva del processo di apprendimento della lingua straniera. Lo svolgimento del corso di italiano avviene durante un intero semestre, normalmente il primo, e ha un periodo di realizzazione di 15 settimane, suddivise in tre ore settimanali. Il livello di partenza approssimativo dei nostri studenti si attesta all'incirca ad un livello A2, in conformità con quanto stabilito dal QCER. Al termine di ogni unità grammaticale (cioè ogni tre settimane circa) il docente presenta un'unità didattica su un autore e un'opera. La durata dell'unità non è sempre la stessa, potendo variare da una a due sessioni, a seconda del testo e della complessità dei temi da trattare.

Le fasi dell'unità didattica sono tre:

1. Approfondimento dei dati bio-bibliografici dell'autore. Lettura e comprensione generale del brano.
2. Lavoro sulle risorse linguistico/grammaticali, letterarie e culturali presenti nel testo selezionato.
3. Elaborazione della scheda da parte degli studenti.

Proponiamo che sia la fase introduttiva, che è collettiva e presenziale e consiste nella lettura e in attività di comprensione generale del testo, che la seconda fase, quella di riflessione metalinguistica e culturale, siano sempre realizzate in italiano, lasciando poi che gli studenti decidano se utilizzare lo spagnolo per la compilazione della scheda, a seconda del loro livello di apprendimento della Ls. Raccomandiamo invece che la totalità delle attività, includendo la compilazione della scheda, si svolga in italiano quando sono rivolte a studenti dal livello soglia (B1) in avanti.

La lettura delle opere si limita, per ovvie ragioni di tempo, a estratti di non più di 2/3 pagine. La scelta degli autori risponde invece ad una nostra precisa volontà: far conoscere una varietà di autori italiani e la loro opera e avvicinare gli studenti alla conoscenza di un genere, qual è appunto il giallo, visto come un prodotto nostrano (con le specificità del caso, che gli studenti avranno modo di individuare nel corso delle loro attività), sorto in un lasso di tempo piuttosto rappresentativo, fra la fine del XIX e il XXI secolo, con l'obiettivo di tracciare un quadro quanto più esauriente possibile della realtà del nostro paese, sia storica che sociale, sia linguistica che, soprattutto, culturale. Questa proposta mira a costruire un percorso in parte autonomo (compilazione della scheda) e in parte condiviso con il resto della classe (lettura collettiva e approfondimenti di tipo grammaticale, letterario e culturale proposti dal brano). Non tralasciamo fra gli obiettivi fondamentali di questa attività l'importanza della trattazione degli argomenti grammaticali che scaturiscono da una lettura attenta e riflessiva del testo.

Non entreremo adesso nel merito delle risorse specifiche della letteratura poliziesca dal punto di vista didattico. In questo senso, invitiamo alla lettura di uno studio realizzato da Corbucci dell'Università di Perugia³⁴, dedicato proprio alle possibilità didattiche del giallo nell'insegnamento dell'italiano per stranieri. Con una struttura narrativa aperta fino alla fine e grazie alla presenza di espressioni appartenenti a contesti diversi della lingua *standard*, arricchita da tecnicismi e da continui cambi di stile, dallo *slang* o dall'uso di

³⁴ Per maggiori approfondimenti G. CORBUCCI, "Il romanzo giallo nella didattica dell'italiano L2: Giorgio Scerbanenco", in <<http://elearning.unistrapg.it>> [20 agosto 2021].

parlate locali come elementi di colloquialità³⁵, il giallo risponde pienamente ai compiti che gli vengono assegnati anche nel nostro itinerario.

Abbiamo selezionato i seguenti autori ed opere:

1. L. Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961)
2. F. Fruttero & F. Lucentini, *Il palio delle contrade morte* (1983)
3. C. Lucarelli, *Falange armata* (1993)
4. G. De Cataldo, *Romanzo criminale* (2002)
5. A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica* (2010)

Gli studenti disporranno fin dall'inizio del corso dell'elenco completo degli autori, nonché dei materiali di lettura selezionati.

Nell'elaborazione della nostra scheda ci siamo basati sulla proposta di Daniela Cecchinato³⁶, pur apportandovi modifiche sostanziali per adattarla alle necessità dei nostri studenti. L'utilizzo della scheda, e quindi il completamento della stessa, deve essere inteso in chiave riepilogativa, cioè dopo che gli studenti avranno concluso collettivamente ed in presenza le prime due fasi, dimostrando quindi l'avvenuto raggiungimento e potenziamento dei differenti aspetti elencati fino a questo momento: l'esercizio della lettura ad alta voce, la comprensione del testo, l'aumento delle risorse lessicali e il potenziamento tanto delle competenze sociolinguistiche quanto di quelle linguistiche³⁷, oltre alla conoscenza dei principali aspetti culturali presenti nel testo (che passa anche da conoscenze gastronomiche, usi e costumi popolari, riferimenti culturali, ecc.). Si propongono inoltre attività di ricerca, da svolgere individualmente fuori dall'orario della lezione, di materiali audio e video che interessino l'opera e l'autore di volta in volta selezionato (e infatti nella scheda compilata da uno studente che presentiamo in conclusione si riscontra la presenza di tali materiali). La fase conclusiva dell'unità didattica è la consegna della scheda da parte dello studente.

Ma entriamo adesso nello specifico di ognuna delle fasi dell'attività.

4.1.1 Prima fase: lettura e osservazione semantico-lessicale

Nel corso della fase di presentazione vengono fornite informazioni di carattere generale circa l'autore e l'opera. Si svolge in classe una lettura collettiva del brano selezionato: nel corso della stessa, il docente interviene ogni qual volta richiesto, apportando suggerimenti, delucidazioni di tipo linguistico e grammaticale o correggendo difficoltà di pronuncia, risolvendo dunque qualsiasi dubbio relativo alla comprensione del testo.

³⁵ Il giallo, troppo a lungo considerato un genere minore, sta attraversando ormai da molti anni un'importante fase di sviluppo e viene rivalutato sempre con maggior interesse dalla critica ufficiale, e finalmente anche dal mondo accademico (lo dimostrano i tanti seminari organizzati proprio intorno a questo genere), generalmente molto conservatore. Le potenzialità nascoste nel giallo, poi, si adattano magnificamente al nostro caso: un genere costruito sul ragionamento, sulla ricostruzione degli eventi, in cui la lingua può giungere ad avere un'importanza sociale elevata; un genere che, pur se contrastato da una certa parte della critica ha sempre avuto il favore del pubblico, molto attento alle azioni criminali, attratto dal mistero. È impensabile per noi ignorare i grandi autori italiani come Gadda, Sciascia, De Angelis, Veraldi e Scerbanenco, per citare solo alcuni classici del giallo prodotto nel nostro paese, fino ad arrivare ai giorni nostri con autori come Lucarelli, De Giovanni, Camilleri e Manzini.

³⁶ D. CECCHINATO, "La pratica didattica del testo letterario", «Cuadernos de filología italiana», 7 (2000), pp. 27-49.

³⁷ Su questo argomento, rimandiamo a P. CELENTIN, R. BERALDO, *Letteratura e didattica dell'italiano Ls*, Laboratorio Itals - Università Ca' Foscari, Venezia, 2005, pp. 1-25, <https://www.itals.it/sites/default/files/Filim_letteratura_didattica_italiano_ls.pdf> [20 agosto 2021]. Le autrici propongono un itinerario metodologico mediante scheda, adattabile alle necessità specifiche degli studenti.

In questa fase iniziale ci dedichiamo a un inquadramento generale, partendo dallo studio bio-bibliografico dell'autore del testo proposto, per tracciarne le principali caratteristiche biografiche e letterarie. Nel corso di questa fase gli studenti prendono coscienza dell'esistenza di autori ed opere sicuramente a loro meno noti, se non del tutto sconosciuti, consentendoci di presentare elementi di contestualizzazione storico-letteraria e approfondimenti relativi al genere, in modo da allargare il contesto e rendere più efficace la comprensione del brano proposto e conseguentemente il lavoro che dovrà essere svolto sulla scheda.

Nel corso delle due prime fasi, l'attività si svolge in classe. Invitiamo gli studenti a leggere il testo a turno ad alta voce. Successivamente chiediamo di individuare soprattutto gli aspetti lessicali e discorsivi che incidono direttamente sulla comprensione, a partire dalle linee guida della scheda. La soluzione di eventuali dubbi avviene in classe: il lavoro sul testo serve a individuare il maggior numero possibile di informazioni necessarie al completamento della scheda, attraverso approfondimenti mirati di tipo semantico e lessicale. Il docente avrà dunque modo di verificare il grado di comprensione del testo da parte degli studenti, in particolare il significato di regionalismi o di espressioni colloquiali, nonché dei termini specifici dell'ambito poliziesco. Gli studenti saranno chiamati inoltre a lavorare sul dizionario, cercando definizioni e sinonimi dei termini più rappresentativi. Si può inoltre proporre loro l'elaborazione di un glossario terminologico, tratto dal testo in questione, per future occasioni o semplicemente per un approfondimento linguistico più specifico. Dopo questa fase, gli studenti sentono la necessità di realizzare una seconda lettura, più approfondita e rilassata (e non più con la tensione della lettura condivisa in gruppo), che svolgeranno autonomamente a casa.

4.1.2 Seconda fase: approfondimento sintattico

Durante la seconda fase si procede all'individuazione delle principali risorse morfosintattiche localizzate nel testo, almeno quelle meno abituali: questo è un ottimo spunto per il rafforzamento grammaticale. Per questa attività si proporranno esercizi specifici, che dovranno essere preparati in precedenza dal docente. Ci riferiamo in particolare ad esercizi di riordino (in cui gli studenti dovranno dimostrare le abilità acquisite per ciò che riguarda la comprensione del testo e/o la riformulazione di alcune frasi con senso compiuto), di riempimento, o *cloze* (frasi o piccoli testi da completare con elementi cancellati), di riformulazione sinonimica (un'attività che mette fortemente in evidenza la competenza lessicale degli studenti e la loro capacità di riformulazione), esercizi di riassunto, orali e scritti, di completamento o a scelta multipla, in cui lo studente dovrà completare il testo con una classe grammaticale specifica (per esempio: inserisci la preposizione corretta, coniuga il verbo, aggiungi l'aggettivo), di selezione lessicale (per esempio, da un elenco di aggettivi, gli studenti dovranno scegliere quelli adeguati, un esercizio che Celentin e Beraldo consigliano anche per la descrizione di un personaggio o di una situazione presenti nel brano). In questa seconda fase va sottolineata l'apporto che gli studenti riusciranno a dare anche sui contenuti culturali presenti nel brano, e che avrà un effetto sul piano interpretativo globale.

4.1.3 Terza fase: completamento della scheda

Nella fase conclusiva dell'attività gli studenti affrontano il completamento individuale della scheda per elaborare i contenuti richiesti, valutando loro stessi la pertinenza delle informazioni raccolte.

L'elaborazione della scheda, dunque, giunge a completamento delle prime due fasi. Pensiamo che gli studenti abbiano avuto il tempo sufficiente per poter approfondire le proprie conoscenze sull'autore e sul brano proposto. Affrontare da soli questa fase è un esercizio molto importante per i discenti, i quali sono chiamati a svolgere autonomamente il lavoro loro assegnato, dimostrando quindi la propria capacità di organizzazione autonoma per un'attività ritenuta comunque parallela al corso.

Tra i principali obiettivi della scheda, riportiamo i più importanti (il docente, a seconda dei casi e della tipologia del gruppo, verificherà se dovranno essere adattati).

1. Reflexiona sobre el estilo de Camilleri (en la obra seleccionada).
2. Reflexiona sobre el valor histórico de la obra de Camilleri.
3. Elementos lingüísticos: ¿Qué elementos lingüísticos del texto destacarías?
4. Elementos culturales: ¿Qué elementos culturales destacarías?
5. Elementos gramaticales. ¿Qué elementos gramaticales destacarías?
6. ¿Qué tipo de actividades en el texto has disfrutado más?
7. ¿Qué elementos en el texto (si los hay) has apreciado más en lo que a tus emociones se refiere?
8. Materiales complementarios. ¿Qué materiales has localizado (audio, videos, artículos), que te han sido muy útiles para profundizar tus intereses sobre el autor?
9. Glosario. ¿Qué términos destacarías?

Le proposte di lavoro della scheda mirano ad offrire un ventaglio di attività significative sul brano oggetto dell'analisi proposta, e quindi aiutano a definire (e in un certo senso anche a determinare) il grado di soddisfazione degli studenti nei confronti del brano a loro presentato. Ad essi è affidato il compito di rispondere, fornendo (dove richiesto) una valutazione personale e quindi stimando autonomamente quanto è servita loro la realizzazione di tutta l'attività. Nella scheda gli studenti avranno modo di mettere in gioco sia i contenuti appresi ed affrontati in classe che quelli individuati ed elaborati di propria iniziativa, nel corso delle ricerche da loro effettuate.

La scheda che presentiamo come esempio del lavoro svolto è la riproduzione fedele dell'elaborato di un nostro studente, del quale naturalmente omettiamo i dati personali per ragioni di *privacy*.

FICHA ANDREA CAMILLERI



1. **Título del módulo:** La novela policíaca
2. **Título de la Unidad Didáctica:** Andrea Camilleri – Il sorriso di Angelica (2010)
3. **Propósitos de la Unidad de Aprendizaje:** gramaticales, culturales, sociolingüísticos, vocabulario
4. **Nivel lingüístico del alumno:** Italiano A2/B1
5. **Grupo 2021:** Idioma Moderno III (Italiano), Grado en Filología Hispánica
6. **Nombre:**

Tiempo empleado para la lectura del texto	13 minutos
1. Reflexiona sobre el estilo de CAMILLERI (en la obra seleccionada)	<p>1. La voz dialectal El carácter del fragmento no disimula la voz dialectal, ganando fuerza por puro contraste. Montalbano hace uso del siciliano, como el resto de los personajes, derivando expresiones y palabras del italiano, pero Catarella es quien exagera esos rasgos hasta alcanzar, en muchos casos, la incomprensión. Juegos de palabras, confusión, transformación de las palabras y expresiones... Todo eso refuerza el carácter <i>local</i> que intenta transmitir el autor, dado que la trama de la saga Montalbano transcurre en Vigàta, ciudad imaginaria que se inspira en la verdadera Sicilia.</p> <p>2. La voz de los personajes Los usos del lenguaje añaden veracidad a las palabras de los distintos personajes, reforzando su carácter al tiempo que añaden veracidad a las escenas. Viendo sus expresiones, podemos identificar qué personaje está hablando. Del mismo modo que en una obra de teatro, podemos identificar rápidamente la voz y carácter del personaje, anunciando con pocas palabras (pero gran expresividad) la forma de ser de los personajes. Atención a la reacción del comisario ante Catarella:</p> <p>«No, Catarè, vigilante ero. Che fu?». «Ci fu che ci fu un frutto che ci fu»</p> <p>Ante su uso del dialecto, el comisario solo puede decir «Calma e pacienza, Montalbà». La presencia de una denuncia en la comisaría, el trato de <i>dottori</i> y la autoridad del protagonista nos informa de que estamos ante una trama policíaca, y el comisario cumple su función de servir como enlace para todos los personajes, siendo el encargado de investigar y conversar con todos los implicados, dando acceso a diversas interpretaciones de la lengua italiana y su cultura. La obra no incluye largas descripciones ni adquiere un tono científico en las deducciones, pues pretende ser entendida.</p>

	<p>3. Estilo abierto y puesta en valor del sentido de la identidad La lectura de esta, como probablemente de las mayorías de las obras de este autor, conduce al descubrimiento de una cultura, en este caso siciliana, y de unos valores (mediterráneos) que crean unión entre culturas y puentes literarios y lingüísticos.</p> <p>4. Expresiones lingüísticas y estilo Una expresión habitual, tanto en las novelas como en la adaptación televisiva, es que Montalbano se presente con un sonoro «Montalbano sono», pero en el fragmento, dado su nefasto humor mañanero, sumado a la conversación de Catarella, se acaba presentando de un modo vulgar y ofensivo:</p> <p>Montalbano pirditti la pacienza. «Il commissario Montalbano sono, cazzo!». L'altro s'imparpiogliò. «Davero?». «Vuoi vedere il documento di riconoscimento?».</p> <p>5. El género policíaco Siendo un fragmento extraído de una novela negra, el hecho de que presente rasgos vinculados al género no es motivo de sorpresa. La investigación obliga a usar un lenguaje característico, basado en preguntas que esperan respuestas. Esto se debe a la función lúdica del género, que invita al lector a ser partícipe del proceso, pudiendo él resolver el caso por medio de las pistas que el protagonista va consiguiendo. Aunque, en el caso del fragmento, solo se asiste a un conjunto de preguntas muy elementales sobre qué ha ocurrido, pero forma parte del mismo proceso.</p>
<p>2. Reflexiona sobre el valor histórico de la obra de CAMILLERI</p>	<p>1. Prestigio internacional del autor Andrea Camilleri es el autor italiano que goza actualmente de mayor prestigio a nivel internacional. Recibiendo varios premios y merecimientos por su producción literaria, la saga del comisario Montalbano ha proseguido sin pausa alguna desde sus inicios en 1994 con <i>La forma dell'acqua</i> hasta nuestros días, considerando la última <i>Riccardino</i>, de 2020.</p> <p>2. Toma de conciencia realidad local y nacional Esta obra en concreto no parece tener un valor histórico preciso, excepto los acontecimientos narrados en ella. Pero, a lo largo de la producción narrativa de A. Camilleri, las referencias a hechos históricos nacionales y locales, son constantes. En concreto Camilleri es un autor muy sensible a las problemáticas sociales actuales, como por ejemplo la inmigración, la mafia, los tráfico de armas y de órganos humanos, los problemas sociales de Italia, el paro, la educación, etc. Un autor sin duda muy interesado a los males que afligen a la sociedad. Dentro del fragmento, poco más se explota esta peculiaridad, pero sí se produce una situación que permite ejemplificar el caso.</p>
<p>3. Elementos lingüísticos: ¿Qué elementos lingüísticos el texto destacarías?</p>	<p>1. Acercamiento al elemento <i>extraño</i> dialectal Al poco de avanzar en el texto, encontramos múltiples peculiaridades en la forma de expresarse que distingue a Catarella, ya que, incluso aunque el fragmento haga uso del dialecto siciliano, su caso exagera y remarca más los rasgos que definen a esa variante, en comparación con los demás protagonistas.</p>

	<p>2. El juego lingüístico Importancia del juego que crea a propósito el autor, donde el lector debe interpretar el siciliano de los personajes, y estos deben interpretar a Catarella. Y siendo consciente de ello, Camilleri juega a menudo con la confusión.</p> <p>3. Manipulación del lenguaje Manipulación del lenguaje, ya sea por la similitud <i>frutto-furto</i> como con el juego sonoro de la frase «Ci fu che ci fu un frutto che ci fu», donde repite constantemente el sonido /tʃ/. Por rasgos como este, se hace difícil sintetizar los elementos a destacar en esta sección, ya que una gran cantidad de palabras (por los motivos antes explicados) pueden ser objeto de análisis. Sabemos que cualquier elemento que suponga un cambio a la norma italiana, será una representación del siciliano.</p>
<p>4. Elementos culturales: ¿Qué elementos culturales destacarías?</p>	<p>Gracias a una producción anual para esta saga, a veces intercalando otra novela o incluso sacando varias de Montalbano en un mismo año, Camilleri ha conseguido facilitar el acceso a la cultura italiana, también en un público menos acostumbrado a la lectura, manifestando en sus obras ese espíritu único que trasciende más allá de los tópicos. Aunque es su obra el lector conoce no sólo los elementos estereotipados de la cultura Italia, sino también otros menos conocidos</p> <p>1. Elemento cultural: la lengua El lenguaje es el primer elemento que resaltar. Camilleri, siendo siciliano, ha sabido transmitir el dialecto a sus personajes, y aunque los matices se pierdan en las traducciones, recrea el carácter de la vida provenzal, distinta a la de las grandes urbes</p> <p>2. Descripción de elementos locales La descripción de una calle, en el caso de la obra elegida, Via Cavour. La descripción de un barrio o de una ciudad, en este caso típicos de Sicilia, del pueblo de Vigàta. Algo que se podría expandir hasta llegar a conocer la Isla, sus bellezas artísticas y culturales.</p> <p>Via Cavour faceva parti del quartiere indove che abitava la genti ricca di Vigàta. Era stato progettato da un architetto che come minimo avrebbi miritato l'ergastolo. 'Na casa pariva un galioni spagnolo del tempo dei pirati, quella allato era stata chiaramente ispirata al Pantheon... Parcheggiò davanti al nummaro tridici, che assomigliava alla piramide di Micerino, scinni, trasi, a mano manca c'era lo sgabuzzino di ligno e vitro del purtunaru.</p> <p>Por último, las descripciones de los personajes y de los lugares</p> <p>3. Otros elementos culturales Montalbano se convierte en el encargado de transmitirnos la perspectiva siciliana y también nacional, y lo hace con el uso del dialecto, costumbres y comportamientos típicos. A estas se le suman las peculiaridades del personaje, su manera única de vivir, y siendo consciente de ello, Camilleri entremezcla ambas ideas, siendo ejemplo de ello la siguiente cita:</p> <p>El primer café de la mañana Si stava vivenno il primo caffè della mattina quando il telefono sonò. Si erano fatte le otto. Non s'attrovava nell'umori adatto per sintiri parlari d'ammazzatine</p>

	<p>La rutina del trabajo A un acto cotidiano como lo es el primer café de la mañana, se añade una llamada telefónica, todo habitual en su rutina de trabajo.</p> <p>El elemento humoral de Montalbano Pero se incorpora su estado de humor, propio de Montalbano, y más aún la conexión de este con el clima y hora del día. En este caso, simplemente se encuentra malhumorado por ser temprano. Este rasgo tendrá presencia en todas las novelas, y por reiteración acabaremos aprendiendo a interpretar el humor del comisario.</p>
<p>5. Elementos gramaticales. ¿qué elementos gramaticales destacarías?</p>	<p>1. El presente indicativo Para empezar, podemos ver, en Camilleri, una evidente preferencia por el presente, dada la numerosa cantidad de diálogos existentes en su obra. Se da, por lo tanto, una conversación rápida, predominando la brevedad por encima del estilo, en una clara apuesta por un tono verosímil. Estamos ante una conversación que intenta plasmar tanto el tono profesional (preguntas y respuestas sobre qué ocurre) pero creíble, siendo las frases cortas para imitar la espontaneidad propia de la comunicación oral.</p> <p>Por este estilo, dialogístico más que narrativo, se hace necesario recordar los años que Camilleri dedicó a trabajar para la RAI, y más concretamente, en el departamento de teatro. Toda esa experiencia se transmite por medio de los diálogos. El orden que siguen las conversaciones se asemeja mucho a la interpretación teatral, pues esperan a que uno acabe su frase antes de responder.</p> <p>2. El <i>passato prossimo</i>, el <i>condizionale</i> y el <i>passato remoto</i> Aparecen breves textos descriptivos que cumpliendo el mismo papel que las acotaciones, informan sobre el comportamiento o expresión del personaje. Durante toda la narración se notan diferentes tipologías verbales. Presentamos un fragmento donde se muestra claramente estas ideas:</p> <p>-«Vabbeni, il denunziante è li?». Catarella fici ‘na brevi pausa prima di parlari. «Lì indovi che sarebbi, dottori?». «Ma in commissariato, dove vuoi che sia?». «Dottori, ma io come faccio a sapiri chi è chisto li?». «C’è o non c’è?». «Cu?». «Il denunziante». Catarella sinni ristò muto.</p> <p>No debe olvidarse, a estas alturas, que el uso de los gerundios ayuda al autor, durante algunas partes del texto, a crear los juegos de palabras, acompañados por algunas formas verbales en <i>passato remoto</i>, ya que en el dialecto siciliano este tiempo verbal es más usado que en la lengua italiana.</p>
<p>6. ¿Qué tipo de actividades en el texto has disfrutado más?</p>	<p>1. Búsqueda de palabras <i>camillerianas</i> y transformación en lengua estándar Dado los orígenes y el estilo del autor, no es extraño que las palabras se deformen para reflejar el dialecto siciliano, como ocurre cuando Catarella emplea <i>foco</i> para decir <i>fuoco</i>. Buscar palabras alteradas y escribelas del modo correcto.</p> <p>2. Describir e interpretar diálogos Las expresiones de Catarella distan mucho de lo ejemplar. Acude a uno de los vídeos adjuntos para escuchar uno de sus monólogos.</p>

	<p>Transcribir una parte del audio (no más de treinta segundos) e interpretar lo que de veras quiso decir (puede hacerse por parejas)</p> <p>3. Descripción de unos diálogos Los diálogos en el fragmento se suceden rápido, haciendo uso de frases breves, con un estilo muy teatral. En parejas, transcribir una conversación (no debe ser muy larga), y añadir luego descripciones a modo de acotación sobre los gestos, expresiones, sentimientos y demás informaciones.</p> <p>4. Descripción de un barrio En el texto, se nos describe el barrio que visita el comisario de un modo peculiar.</p> <p>5. Descripción de un viaje La idea del viaje en general y a Italia en particular me parece que es una actividad útil para repasar lo que se ha estudiado en clase (tanto en lo que al uso de las formas pasadas se refiere, como en clave futura o de posibilidad).</p>
<p>7. ¿Qué elementos en el texto (si los hay) has apreciado más en lo que a tus emociones se refiere?</p>	<p>1. La comicidad y el juego de palabras</p> <p><i>Piritone vs Peritore</i></p> <p>Aunque sea producto de una novela negra, uno de los mayores méritos del fragmento es restar crudeza a ese tipo de novelas, haciendo uso del humor para evitar un excesivo dramatismo en la trama criminal.</p> <p>Para ello, Camilleri hace uso de Catarella, y su peculiar forma de expresarse incita a la carcajada. La comicidad de cada frase radica en la confusión, en el juego lingüístico, en el turpiloquio, que sólo complica el trabajo de Montalbano al tener que deducir qué ha pasado, pero enriquece el texto considerablemente de contenidos cómicos de alto nivel.</p> <p>«Sicuro che si chiama Piritone?». «La mano supra al foco, dottori. Piritone Carlo».</p> <p>«[...] Mi scusasse ancora. Vidissi però che ccà non abita nisciun Piritone». Naturalmenti, come a ‘u solitu, Catarella gli aviva arrifirito un nomi sbagliato. «E qualichiduno con un nomi somiglianti?». «Ci sarebbi il dottor Peritore».</p> <p>Me ha parecido muy significativo afrontar la comicidad desde otra lengua. A veces, al no comprender el idioma, he perdido algunos giros lingüísticos que me han hecho perder el sentido de la broma</p> <p>2. En lo que a las emociones se refiere, hay en el texto muchos elementos que se desarrollan alrededor del recuerdo La idea del recuerdo de episodios del pasado, donde quizás una persona, o un lugar, pueden ser protagonistas, a mí me ha llamado mucho la atención este tipo de práctica. Aunque resulta difícil expresar en otro idioma nuestras emociones.</p>

5. Valutazione dell'attività

La consegna della scheda avverrà a conclusione di ogni unità didattica. In essa, gli studenti avranno riportato in spagnolo gli approfondimenti realizzati nel corso dell'attività. La valutazione complessiva è ovviamente finalizzata agli spunti linguistici, letterari e culturali come già detto. Valuteremo i riscontri proposti, la pertinenza di quanto descritto, la globalità delle informazioni apportate, gli spunti di riflessione suscitati dalla lettura e gli elementi di analisi linguistica apportati dagli studenti.

Non abbiamo voluto limitare l'estensione dell'esercizio: lo studente, durante la realizzazione del lavoro, ha riportato tante informazioni quante ne ha ritenute necessarie. Non si valuta in sé la quantità, ma l'esattezza delle informazioni raccolte, l'originalità delle risposte, la correttezza espressiva e l'attitudine dimostrata nel corso della realizzazione dell'unità didattica.

Conclusioni

Convinti delle potenzialità e dell'utilità del testo letterario nell'apprendimento dell'italiano Ls, ne auspichiamo un uso maggiore e più variegato specialmente nella didattica della lingua straniera, in questo caso l'italiano. Questa proposta sicuramente significherebbe un passo importante per una docenza più interdisciplinare e meno legata ai manuali. Rispetto alla docenza tradizionale si tratta certamente di un'offerta più eclettica, in cui il testo letterario diventa un materiale utile all'ottenimento dei saperi letterari, culturali e linguistici, come fin qui da noi sostenuto.

La lezione di lingua dovrebbe essere configurata come un intervento programmato capace di provocare nello studente un movimento profondo verso la conoscenza. Questo movimento è spesso vissuto, proprio dagli studenti, in modo autonomo e personale. Ciò che conta è operare con un materiale originale, stimolante e propositivo in grado di potenziare nello studente un'adeguata coscienza linguistica, ma anche culturale e letteraria.

L'attività di lettura generalmente ci ha permesso di realizzare brevi *brainstorming*, sui particolari campi semantici presenti nei brani selezionati. Al termine di ogni lettura è stato effettuato un riutilizzo creativo di quanto appreso, attraverso un'attività di produzione scritta e orale estratta dal testo. Anche la scelta dei brani non è stata casuale: abbiamo voluto offrire brani rappresentativi del panorama letterario italiano, su cui poter proporre spunti di tipo glottodidattico, ma anche utili per l'individuazione di quei tratti di diversità della lingua, considerati non come un ostacolo, bensì come una risorsa, un vero e proprio potenziamento linguistico.

Gli studenti sono sempre stati al centro dei nostri interessi e delle attività didattiche durante tutto il processo formativo, dandoci la possibilità di poter svolgere processi mirati allo sviluppo dell'acquisizione di capacità comunicative, ma anche espressive della lingua, riuscendo a sviluppare competenze linguistiche, culturali ed emotive allo stesso tempo, con una serie di attività significative scaturite dalla lettura. Il superamento degli scogli iniziali è stato utile anche per vincere la fase di imbarazzo o di timore nei confronti del testo: si è passati dal «non capisco» e dal «non ci riesco» alla realizzazione autonoma degli esercizi proposti, anche se pensiamo di non sbagliarci nel dire che il successo maggiore è stato l'essere riusciti a rompere la barriera del sapersi esprimere nella lingua straniera, con padronanza di linguaggio e con la giusta capacità di interessarsi a temi ed argomenti che andavano oltre la lingua.

Nel corso delle attività è stato possibile realizzare anche approfondite riflessioni culturali favorite proprio dai brani prescelti, nonché aprire un confronto fra gli studenti.

Il rispetto delle diverse visioni ha messo in evidenza la funzione del dialogo, certamente l'attività che ha avvicinato di più gli studenti, consentendo un'interazione ottimale. Così, un momento di scambio e di arricchimento personale realizzato mediante l'uso di una lingua straniera ha consentito il raggiungimento di un equilibrio tra creatività e sicurezza nell'apprendimento.

L'utilizzo di fonti di ricerca diverse da quelle cartacee ha fornito inoltre a questa attività spunti innovativi. Anche di questo ha beneficiato molto la didattica proposta, non basata solo sul testo ma caratterizzata dall'alternanza di fasi di riflessione e ricerca multimediale, realizzata in modo dinamico.

Restiamo dell'idea che il principio fondamentale che ha caratterizzato il percorso letterario proposto è legato alla possibilità di combinare diverse metodologie, tali da rendere più efficace una didattica aperta, flessibile e poliedrica, orientata alla comprensione e alla collaborazione con e degli studenti. Sono state quindi messe in pratica diverse metodologie, che abbiamo adattato ai nostri interessi nell'aula alla luce degli obiettivi che vogliamo raggiungere e del contesto educativo in cui operiamo.

Bisogna sottolineare che tutte le lezioni si sono svolte nella lingua meta (l'italiano). L'approccio ai testi, effettuato adottando metodi di lavoro che partivano sempre da un breve *brainstorming* iniziale, ha lasciato spazio ad una lettura selettiva e intensiva, in cui si è sentita coinvolta l'intera classe.

Infine, l'attività sulla scheda pensiamo sia stata motivante e non scontata. Come quando ci disponiamo ad effettuare un viaggio, con i dubbi, i timori dell'ignoto, l'utilizzo di un testo letterario in un percorso formativo, come quello proposto ai nostri studenti di Idioma Moderno III (Italiano), è servito a proporre attività didattiche diverse e a far conoscere ai nostri studenti l'opera di Andrea Camilleri che, se non fosse stato per questa attività, probabilmente non avrebbero mai avuto modo di leggere in lingua originale. Siamo convinti della validità del metodo, soprattutto se pensiamo ai risvolti, alla crescita ed agli interessi riscontrati tra i nostri studenti. Ciò ha consentito a tutti di spingerci oltre la lingua, perché è proprio là dove risiede la capacità del testo letterario: essere letto, essere *ascoltato* per essere capito, per favorire una partecipazione attiva. Individuiamo nelle parole di Stagi Scarpa, a proposito dell'utilizzo del testo letterario anche in un contesto linguistico, il miglior epilogo per questa nostra proposta: «un viaggio scrupolosamente disegnato, durante il quale si presentano situazioni diverse, non per forza negative, e soste inattese»³⁸.

³⁸ M. STAGI SCARPA, *Insegnare letteratura in lingua straniera*, Roma, Carocci, 2005, p. 67.

Bibliografia

- ARDISSINO, ERMINIA, STROPPA, SABRINA, *La letteratura nei corsi di lingua: dalla lettura alla creatività*, Perugia, Guerra, 2009.
- BALBONI, PAOLO ERNESTO, *Le sfide di Babele*, Torino, UTET, 2002.
- BALBONI, PAOLO ERNESTO, *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, UTET, 2004.
- BARONE, DEMETRA, “Se un pomeriggio di primavera uno studente riscoprisse il piacere della lettura e imparasse una lingua... Riflessioni sull'utilizzo della letteratura nell'insegnamento dell'italiano LS”, «Italiano LinguaDue», 2 (2015), pp. 213-235.
- BERTINETTO, PIER MARCO, OSSOLA CARLO, *La pratica della scrittura. Costruzione e analisi del testo poetico*, Torino, Paravia, 1976.
- BERTONI, SILVIA, CAUZZO, BARBARA, DEBETTO, GABRIELLA, *Caleidoscopio italiano. Uno sguardo sull'Italia attraverso i testi letterari*, Torino, Loescher, 2014.
- BOZZONE COSTA, ROSSELLA, GHEZZI, CHIARA, PIANTONI, MONICA, *Nuovo Contatto A2*, Torino, Loescher, 2017.
- CALVI, MARIA VITTORIA, *Didattica di lingue affini: Spagnolo e italiano*, Milano, Guerini, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAON, FABIO, SPALIVIERO, CAMILLA, “Italiano L2 ed educazione letteraria: motivare gli studenti allo studio della letteratura”, in G. CARUSO, P. DIADORI, A. LAMARRA (a cura di), *Scuola di formazione di italiano lingua seconda/straniera: competenze d'uso e integrazione*, Roma, Carocci 2015, pp. 199-212.
- CAPRARA, GIOVANNI, *Racconti che raccontano. Antologia del mistero e del poliziesco*, Granada, Comares, 2014.
- CECCHINATO, DANIELA, *La pratica didattica del testo letterario*, «Cuadernos de filología italiana», 7 (2000), pp. 27-49.
- CELENTIN, PAOLA, BERALDO, ROSSELLA, *Letteratura e didattica dell'italiano Ls*, Laboratorio Itals - Università Ca' Foscari, Venezia, 2005, pp. 1-25. <https://www.itals.it/sites/default/files/Filim_letteratura_didattica_italiano_ls.pdf> [20 agosto 2021].
- CESERANI, REMO, “La letteratura in classe”, in F. DE GIOVANNI, B. DI SABATO (a cura di), *Imparare ad imparare. Imparare ad insegnare. Parole di insegnanti ad uso di studenti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 45-46.
- CONSIGLIO D'EUROPA, *Quadro comune di riferimento per la conoscenza delle lingue*, Milano, RCS Scuola, 2002.
- CORBUCCI, GLORIA, “Il romanzo giallo nella didattica dell'italiano L2: Giorgio Scerbanenco”, in <<http://elearning.unistrapg.it>> [20 agosto 2021].
- DE MAURO, TULLIO, “Le ragioni di un titolo [a proposito della Storia europea della letteratura italiana di Alberto Asor Rosa]”, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», VI/1 (2009), pp. 111-14.
- DE ROMANIS ROBERTO, “La letteratura straniera in classe: pratiche di lettura e di interculturalità”, in C. VINTI (a cura di), *Ça a terminé comme ça. La SSIS Lingue Straniere dell'Umbria: un'esperienza positiva*, Perugia, Guerra, 2010, pp. 123-142.
- DI GESÙ FLORIANA, COMPAGNO GIUSEPPA, “Le strategie d'intercomprensione spagnolo/italiano nell'analisi contrastiva delle canzoni”, in L. BLINI, M. V. CALVI, A. CANCELLIER (a cura di), *Lingüística contrastiva entre el italiano y las lenguas ibéricas/Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche*, vol. II, [s.l.], Associazione Ispanisti Italiani e Istituto Cervantes, 2007, pp. 131-144.

- FREDDI, GIOVANNI, *La letteratura. Natura e insegnamento*, Milano, Ghisetti & Corvi, 2003.
- GARRIDO, ANTONIO, MONTESA, SALVADOR, “La literatura en la enseñanza de español para extranjeros”, in *Actas de las III Jornadas internacionales del español como lengua extranjera*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 73-83.
- MARTÍNEZ VIDAL, ENRIQUE, “El uso de la cultura en la enseñanza del español en Estados Unidos”, in J. SÁNCHEZ LOBATO, I. SANTOS GARGALLO (a cura di), *Problemas y métodos en la enseñanza del español como lengua extranjera*, Actas del IV Congreso Internacional de ASELE, Madrid, SGEL, 1994, pp. 513-522.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO, “Los materiales literarios en la enseñanza de ELE: funciones y proyección comunicativa”, «RedELE», 1 (2004), pp. 1-49.
- MILICI, ANTONINA, *Glottodidattica teatrale: vantaggi e sperimentazioni. Un progetto di glottodramma in contesti migratori*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020.
- PINELLO, VINCENZO, “Il testo letterario nella didattica dell’italiano L2/LS, tra agonia, morte e qualche ipotesi di resurrezione”, in A. ARCURI, E. MOCCIARO (a cura di), *Verso una didattica linguistica riflessiva. Percorsi di formazione iniziale per insegnanti di italiano come lingua non materna*, 2014, Palermo, Scuola di Lingua Italiana per Stranieri (Strumenti e ricerche 4), pp. 341-392.
- SABATINI, F., “La «riflessione sulla lingua» in un’ipotesi di curricolo complesso”, in C. MARELLO, G. MONDELLI, (a cura di), *Riflettere sulla lingua*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 733-741.
- SANZ PASTOR, MARTA, “Didáctica de la literatura: el contexto en el texto y el texto en el contexto”, «Carabela», 59 (2006), pp. 5-23.
- SPERA, LUCINDA, *La letteratura per la didattica dell’italiano agli stranieri. Cinque percorsi operativi nel Novecento*, Pisa, Pacini, 2014.
- STAGI SCARPA, MARIELLA, *Insegnare letteratura in lingua straniera*, Roma, Carocci, 2005.

I romanzi di Montalbano: storici e civili?

GIUSEPPE MARCI

*In memoria
di Pinuccio Sciola*

Tra il 1994 di *La forma dell'acqua* e il 2019 di *Il cuoco dell'Alcyon*, Andrea Camilleri ha pubblicato una trentina di romanzi e raccolte di racconti polizieschi di cui è protagonista il commissario Montalbano¹. Contemporaneamente, lavorava agli altri suoi romanzi storici e civili, così definiti nel titolo di un volume dei Meridiani Mondadori² che in tal modo li distingue dalle *Storie di Montalbano*³. L'assunto del presente studio è che l'elemento storico (con particolare anche se non esclusivo riferimento alla storia contemporanea) e quello civile siano presenti anche nella serie poliziesca e la avvicinino ai romanzi storici e civili e a quelli che formano la «trilogia fantastica»⁴: opere cui sembrerebbe piuttosto spettare una qualificazione simile a quella di romanzi romanzati, o *romans durs*, creata per Georges Simenon. Personalmente, sono invece convinto che il fenomeno Camilleri possa essere compreso e spiegato solo a condizione che si vedano le linee complessive dell'ampio ordito – dell'affresco o piuttosto del telero, come in altra occasione l'ho definito⁵ – che i titoli camilleriani compongono: tutti insieme costituendo un sistema, come pure è stato detto, ancora una volta, a proposito delle opere di Georges Simenon⁶.

Montalbano, dunque: un commissario di polizia nato quasi per caso, come per caso – almeno stando alle sue dichiarazioni – era sorta nello scrittore l'esigenza di comporre un

¹ Tra i romanzi va ricordato anche *Riccardino*, scritto nel 2005, sottoposto a revisione nel 2016, consegnato all'editore Sellerio, e destinato dall'Autore a pubblicazione postuma.

² A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, 2004.

³ A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, 2002.

⁴ Si tratta di *Maruzza Musumeci* (Palermo, Sellerio, 2007), *Il casellante* (Palermo, Sellerio, 2008) e *Il sonaglio* (Palermo, Sellerio, 2009); nella fascetta di copertina di quest'ultimo volume compare la frase: «Il meglio di me risiede in questa trilogia fantastica», firmata dallo stesso Camilleri.

⁵ 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. <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf#page=10>.

⁶ «parliamo di un Sistema Simenon. Una macchina da long seller dal ritmo regolare», E. AROSIO, «Il direttore di Adelphi: «Vi racconto il sistema di Georges Simenon»», 8 gennaio 2017, <http://www.pagina99.it/2017/01/08/giorgio-pinotti-adelphi-georges-simenon-libri-maigret> [4 ottobre 2019]. Il riferimento a Simenon (e non solo a lui) è proposto anche da Gianni Bonina: «Il "padre di Montalbano" è così diventato compare del "padre di Maigret" e con Simenon, come anche con Conan Doyle e Vázquez Montalbán, divide un destino comune, segnato da un successo arrivato da dove non volevano e da un proposito ossessivo: uccidere i loro personaggi» (G. BONINA, «Premessa. Un metodo di scelta, una scelta di metodo», in ID., *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 13).

«giallo»⁷ e che, nel primo titolo della serie, ha soltanto il compito di svolgere una «funzione»⁸.

Ma quell'iniziale titolo, *La forma dell'acqua*, ha già cospicue interferenze con la storia dell'Italia contemporanea (il romanzo è del 1994 e gli avvenimenti narrati sono ambientati nei primi anni Novanta) e manifesta intendimenti civili: Montalbano ha, fin dalla prima apparizione, «una visione generale del mondo e della realtà che lo circonda»: la affinerà nei romanzi successivi che ne mostreranno le sfaccettature⁹.

Non intendo, in questa sede, descrivere partitamente come, in ciascun romanzo e racconto, da *La forma dell'acqua*, appunto, a *Il cuoco dell'Alcyon* (2019), tali elementi siano presenti negli efficaci contesti narrativi che affascinano il lettore e lo inducono a seguire quasi col fiato sospeso lo svolgimento delle indagini: non senza accorgersi, però, della particolare caratura del personaggio protagonista, della sua storia personale e professionale, del rapporto coi tempi e con la nazione in cui vive, con la lettura delle situazioni e delle problematiche che distinguono la non facile stagione della storia italiana compresa tra gli anni Novanta del Novecento e i primi decenni di questo secolo; ma anche ricordando che Montalbano, talvolta attraverso indagini che risalgono a ritroso nel tempo,

⁷ «Il primo Montalbano, *La forma dell'acqua*, è nato così, è partito come un'esercitazione, come una forma di autodisciplina di scrittura. Ecco che cosa pensai: se mi devo mettere dei paletti, dei paletti facili da spostare, eliminare, oltrepassare con un salto, tanto vale che essi formino una gabbia. E quindi sono d'accordo con Sciascia, la gabbia è la forma più onesta, quella nella quale non puoi barare con il lettore, quella nella quale il lettore viene a conoscenza degli stessi dati che possiede l'investigatore. La gabbia deve essere tale sotto l'aspetto logico e temporale, tutti i fatti devono risultare connessi, non ci devono essere anelli mancanti. Ci deve essere trasparenza e onestà. Il giallo è l'onestà» (A. CAMILLERI, *Montalbano a viva voce*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 10-11); «Fino a quando mi soccorre Sciascia, il ricordo di un suo consiglio dato in giorni lontani. Quando mi aveva spiegato: la gabbia più vera per uno scrittore è il romanzo giallo» (M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 73).

⁸ L'affermazione, poi ripetuta nel corso degli anni, compare in un'intervista rilasciata all'«Espresso» (25 giugno 1998): «Nel mio primo libro, *La forma dell'acqua*, Montalbano era una funzione, non un personaggio a tutto tondo» cit. in B. BENVENUTO, «Montalbano, «teorico del giallo»», in S. LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 61. Cfr. anche *La testa ci fa dire*: «Il commissario Montalbano però era solo una funzione, era colui che arriva a scoprire la verità dei fatti. Non era ancora un personaggio completo. Chi, come me, è abituato al teatro, ad avere il personaggio a tutto tondo, non poteva essere soddisfatto. Montalbano aveva già qui i suoi piccoli tic, ma erano ancora esterni. Come dire, ebbi la sensazione che questo personaggio mi era rimasto con un piede alzato. Allora scrissi il secondo della serie che è *Il cane di terracotta* più che altro per riuscire a definire il personaggio» (M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, cit., pp. 74-75); «il romanzo non mi persuadeva perché non ero riuscito a fare di Montalbano un vero personaggio. Era ancora troppo una «funzione»» [«Camilleri sono», «MicroMega», 5 (2018), p. 15]. A sua volta Nigro: «Il narratore rimase solo parzialmente soddisfatto del primo romanzo di Montalbano. Gli sembrò un affresco qua e là irrisolto, con qualche sinopia a vista. Si sentì obbligato a risarcire Montalbano con un secondo romanzo. Pubblicò nel 1996 *Il cane di terracotta*. Provvide a circostanziare un po' la biografia del commissario in precedenza stenografata e lasciata ellittica e lacunosa» (S. S. NIGRO, «Vent'anni dopo», in A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 194).

⁹ È sul rapporto con la realtà che Camilleri scandisce le differenze tra Montalbano, Maigret e Sherlock Holmes: «La cosa che non finirò mai di rimproverare a Simenon e al suo Maigret, è quella di essere un personaggio atemporale: Maigret attraversa un periodo della Francia, che è la Francia del Fronte popolare, la Francia della guerra, la Francia di Vichy, la Francia terribile, eppure non c'è nulla che dentro il personaggio Maigret venga recepito dalla realtà che lo circonda, se non l'esatta individuazione della limitata realtà afferente, che riguarda l'omicidio, il delitto. Lì è bravissimo, ma è come se al posto degli occhi avesse un microscopio che gli impedisce una visione generale del mondo e della realtà che lo circonda, sociale, politica eccetera. Invece il mio personaggio la vive questa realtà, la vive tutti i giorni, la vive direi quasi civilmente, da *civis*, da cittadino che ha le sue idee» (A. CAMILLERI, «Perché faccio scomparire il commissario Montalbano», da *La primavera di MicroMega*, 3 (2006), ora in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019, p. 153); «Per esempio, Sherlock Holmes non mi piaceva, perché non mi piaceva il metodo scientifico, non mi piaceva quel giochetto, quel meccanismo privo di vere motivazioni, senza una vera società intorno» (A. CAMILLERI, *Montalbano a viva voce*, cit., p. 11).

allarga la sua visione verso il passato e ne trae spunti di valutazione e giudizio capaci di proiettarsi da età più remote verso la contemporaneità.

Vorrei, piuttosto, fermare l'attenzione su tratti più personali e privati che si riflettono nel carattere, danno l'impronta ai modi di comportamento e alla personalità pubblica di Salvo Montalbano, ne specificano l'identità civile¹⁰.

1. Montalbano moderno Ulisse

Credo sia stato il giornalista televisivo Vincenzo Mollica il primo a definire il commissario camilleriano come un Ulisse che attraversa (e nella cui vita incidono) le complessità dei tempi contemporanei. Evocando quel nome proprio, Ulisse, con la felice capacità di sintesi di cui (talvolta) gode lo stile giornalistico, Mollica ha fatto balenare nella mente del telespettatore figure letterarie – dall'Odisseo di Omero, all'Ulisse di Dante e a quello di Joyce – dotate di tratti individuali, visioni del mondo, comportamenti che non si risolvono nella personale esistenza ma dicono qualcosa che riguarda le vite dei contemporanei, quando non assurgano, come avviene per i personaggi citati, a simboli destinati a conservare valore nel tempo.

Non possiamo, ovviamente, applicare quest'ultima considerazione al troppo recente caso del nostro protagonista che, per giunta, vive una stagione di per sé estranea agli eroismi e alle imprese epiche¹¹; tutta risolta in una più domestica e alle volte burocratica dimensione. Una stagione che, però, rispetto a quelle del passato gode (ammesso che di godimento si possa parlare) di una maggiore complessità e impone, a chi voglia viverla consapevolmente (ovvero con sentimento civico), un primario obbligo che esattamente consiste nello sforzo per interpretare la complessità: ovvero per *capire*. Su tali elementi si fonda l'identità di Montalbano inteso non solo da Vincenzo Mollica ma anche da Vittorio Spinazzola quale

vera e propria incarnazione dell'uomo medio novecentesco, ben noto ai narratori di tutte le latitudini e per lo più considerato senza troppi riguardi, se non bistrattato apertamente. Ma in lui, Montalbano, c'è un elemento di novità decisivo: non è uno sbandato né un egocentrico impenetrabile né tanto meno un fuorilegge: al contrario, ha un culto fortissimo delle istituzioni. Il vero segreto del personaggio, e del suo autore, è che la sicilianità profonda coesiste in lui con il senso dello Stato: anche se non gli manca la giusta carica di spregiudicatezza e anche, o specialmente, se le istituzioni statali vanno nel disordine più scoraggiante. Non è un personaggio in crisi, lui, e non denuncia la crisi del personaggio¹².

Inizialmente sarà stato, dunque, una mera «funzione», un personaggio destinato dall'autore a vivere la vita effimera di un solo episodio, come Camilleri ha dichiarato (ma forse è prudente dubitare di certe dichiarazioni degli scrittori); resta il fatto che

¹⁰ In un'intervista rilasciata a Salvo Fallica, Salvatore Silvano Nigro ha dichiarato: «La vena civile è tra le più evidenti in tutta la produzione camilleriana. Talmente evidente che non importa delucidarla. Del resto Sciascia, anch'egli maestro di Camilleri, era la coscienza critica e morale dell'Italia dei suoi anni» (S. FALLICA, «Salvatore Silvano Nigro: «Camilleri scrittore di Vigata, la sua è lingua letteraria italiana», 11 luglio 2017, in <https://www.sicilymag.it/salvatore-silvano-nigro-camilleri-scrittore-di-vigata-la-sua-lingua-letteraria-italiana.htm> [20 ottobre 2019]).

¹¹ Con riferimento a *Il cane di terracotta* (secondo romanzo di cui è protagonista Montalbano), Stefano Jossa scrive: «Camilleri mette in scena, allora, un dubbio d'autore: che strada far prendere al personaggio? Quella del "duro" o quella dell'"uomo comune"? Scelta non facile, perché il successo dipenderà in gran parte dall'opzione adottata. Camilleri opta per l'uomo comune. Da questo momento Montalbano non sarà un superuomo, ma un uomo qualsiasi» (S. JOSSA, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari, Laterza, 2013, p. 249).

¹² V. SPINAZZOLA, «La saga di Montalbano», in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 139.

Montalbano nasce con una caratteristica destinata a durare nel tempo e a contraddistinguere la fisionomia, dal primo all'ultimo romanzo: è uno che capisce e che vuole capire. Camilleri lo afferma risolutamente nell'intervista a Saverio Lodato (2002)¹³, anticipato, tuttavia, dall'anonima nota di copertina di *La voce del violino* (1997) dove, dopo la ricordata affermazione tratta da *La forma dell'acqua* («quando voleva capire una cosa, la capiva»), leggiamo:

Questo «capire» di Montalbano, essendo fondamentalmente una immersione ambientale, un annusare, un soppesare a occhio, è distante dallo «spiegare» deduttivo dei segugi di impostazione scientifica. Ma non collima neppure col simpatetico «comprendere» dei detectives più filantropi.

Affermazione che aiuta a chiarire un concetto: Montalbano non è d'accordo con nessuno; ovvero ha una propria idea che non riguarda soltanto il fatto delittuoso in sé, quanto e piuttosto l'interpretazione del contesto in cui le singole azioni (anche quelle criminali) si inseriscono: gli ampi scenari delle relazioni sociali, della cultura, dell'economia e della politica.

È interessante vedere come l'autore arrivi a metterlo in scena, costruendone i tratti distintivi del carattere e delle visioni del mondo. *La forma dell'acqua* propone in primo piano, nel suo *incipit*, due «giovani geometri debitamente disoccupati come geometri, ma assunti in qualità di “operatori ecologici avventizi” in seguito al generoso intervento dell'onorevole Cusumano»¹⁴. Poche righe di racconto in cui è condensata una triste storia dell'Italia tra Novecento e nuovo millennio: giovani che hanno studiato, sono senza occupazione, devono piegarsi ad accettare umili mansioni in un rapporto di lavoro precario e a cui non di rado si può accedere solo passando attraverso l'intercessione del potere politico. Il luogo in cui sono mandati a svolgere la loro funzione è anch'esso emblematico: siamo in uno spiazzo che ha alle spalle uno stabilimento chimico abbandonato per le crisi economiche capitate in Italia, determinate dalla (o causa della) calata di quel vento «delle magnifiche sorti e progressive»¹⁵ intorno alle quali la coscienza letteraria e civile, dal Leopardi ai giorni nostri, non ha smesso di interrogarsi. Un luogo segnato dal degrado economico e sociale, dunque, terra di conquista per «nivuri e meno nivuri»¹⁶ genti che verso l'Europa accorrono in un sogno di benessere destinato a infrangersi di fronte alle incapacità di ministri «dal volto buio e chiuso, degno di una tavola lombrosiana»¹⁷.

Si tratta di una presa di posizione politica molto netta che richiede una precisazione: siamo nell'*incipit* del romanzo, il lettore non sa ancora che esiste un commissario Montalbano, il cui nome comparirà soltanto alla fine del primo capitolo. Non possiamo, dunque, attribuire al commissario la visione politica sottesa alla descrizione da cui sono segnate le pagine iniziali, che appartiene unicamente al narratore. E all'autore, come capiremo continuando a leggere i romanzi che via via saranno pubblicati, gli scritti

¹³ «Montalbano è un poliziotto vero, uno sbirro vero che non fa mai un'indagine astratta. Conduce sempre un'indagine sul “territorio” che cerca di conoscere. Può essere un paese, un rione, un quartiere, una famiglia dentro la quale si è svolto un determinato fatto di sangue. Vuole capire. Vuole interpretare i codici di comportamento di quella famiglia, di quel rione, di quel paese, perché altrimenti l'indagine non gli riesce. È un poliziotto che ha bisogno di concretizzare. Pensa a Simenon, quando colloca l'osservazione di Maigret dal punto di vista del morto, è semplicemente strepitoso. Chi infatti, meglio della vittima, comprende l'ambiente che lo circonda?» (S. LODATO, A. CAMILLERI, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 376).

¹⁴ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 9.

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

‘politici’ e le interviste o seguendo i suoi interventi pubblici. Il fatto è che Andrea Camilleri volutamente intreccia i piani narrativi e sconvolge le distinzioni che dovrebbero esistere tra autore, narratore e personaggio.

Bisognerebbe studiare analiticamente l’insieme delle dichiarazioni riguardanti Montalbano, spesso definito invadente e «ricattatore»¹⁸, anche se poi lo stesso autore spiega come e perché ben volentieri a quel «ricatto» si arrenda¹⁹: ma non solo come con ironia dichiara per il rilancio delle vendite dei romanzi storici che ogni uscita di un volume montalbaniano promuove, quanto e piuttosto perché la confusione e/o la distinzione tra l’autore e il suo personaggio, il gioco delle parti che intrecciano con virtuosistica abilità²⁰, è funzionale per gli esiti narrativi e per la capacità di amplificare il messaggio politico caro allo scrittore.

Così che la ricorrente domanda: a chi assomiglia Montalbano?, alla quale Camilleri dà variegata risposta²¹, potrebbe non essere neppure posta, comprendendo che lo scrittore,

¹⁸ «Allora decisi di scrivere il secondo, *Il cane di terracotta*, con il solo scopo di definire il personaggio. Lo mandai a Elvira dicendo: “E con questo termino la serie, non scriverò più un altro *Montalbano*”. Lei lo pubblicò, siamo nel ’95. Dopo alcuni mesi mi disse: “A proposito del tuo non voler più scrivere *Montalbano*, ti mando il rendiconto delle vendite”. Era un periodo in cui avevo bisogno di soldi, mi avevano sfrattato, per cui mi decisi a scrivere il terzo. Insomma il primo Montalbano è scritto per disciplina, il secondo per insoddisfazione e il terzo per soldi. Da quel momento è iniziato quello che io chiamo il ricatto di Montalbano, che consiste nel fatto che non solo Montalbano vende quello che vende, ma mi fa vendere anche gli altri romanzi a cui tengo di più» (“Camilleri sono”, «MicroMega», cit., p. 15). È sufficiente interrogare un motore di ricerca per valutare quante volte Camilleri definisca «ricattatore» il suo personaggio, dichiarando di essersene «stancato già dal secondo romanzo». Vedi, ad esempio, l’intervista televisiva rilasciata a Bianca Berlinguer nel febbraio 2018: <https://it-it.facebook.com/Cartabiancarai3/videos/2048562685388455/> [20 ottobre 2019].

¹⁹ Tutto ciò è presente nel legittimo orgoglio con cui si rivolge alla nipote Matilda, descrivendo i risultati del suo lavoro di scrittore e istituendo una *gerarchia* tra le diverse opere composte: «Mentre ti scrivo, l’editore Sellerio mi comunica che ha venduto ben diciotto milioni di copie dei miei romanzi nella sola Italia. La trasposizione televisiva delle inchieste di Montalbano, sempre alla stessa data, ha superato in Italia il miliardo e duecento milioni di spettatori. Montalbano è stato trasmesso in sessantatré paesi e tradotto come romanzo in trentasette lingue. Malgrado questo, io continuo a credere che il meglio della mia scrittura si trovi nei cosiddetti “romanzi storici e civili” come *Il re di Girgenti*, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, oppure nella trilogia da me chiamata delle metamorfosi, di cui fanno parte *Maruzza Musumeci*, *Il casellante*, *Il sonaglio*» (A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 72-73). Sulla preferenza tra i libri scritti, vedi anche: «Comunque sia, personalmente so di fare dispiacere a molti, io preferisco i miei romanzi cosiddetti storici e non i romanzi polizieschi di Montalbano. Sono due soprattutto i libri che a me piacciono, tra i miei libri storici. Uno è *Il birraio di Preston* e l’altro è *La concessione del telefono*» (A. CAMILLERI, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 144).

²⁰ Si veda, tra i tanti, uno scritto pubblicato nel 2001, una lettera a (dialogo con) Montalbano in cui Camilleri usa il commissario per completare e rafforzare i propri ragionamenti e, parlando di mafia, gli chiede: «Quindi qua non arrestate più nessuno? e Montalbano risponde: Ma che fai, vuoi babbare? Decine e decine di arresti ci sono. Algerini, tunisini, curdi, albanesi, senegalesi...» (A. CAMILLERI, “Perché si è dimesso il commissario Montalbano”, *La primavera di MicroMega*, 1 [2001], ora in *Tutto Camilleri 1999-2018*, cit., p. 63). Battuta che in modo ironico spiega come l’attività investigativa che dovrebbe essere orientata contro la mafia si contenta, invece, di occuparsi del *pericolo* rappresentato dagli immigrati.

²¹ Montalbano assomiglia a Sciascia nel dialogo con Marcello Sorgi, quando l’intervistatore chiede: «Tu una volta mi hai detto: dentro Montalbano c’è un po’ di Leonardo Sciascia, com’era nella vita, come carattere. Confermi?» E Camilleri risponde: «Confermo in pieno: Quando io per esempio dico: ci pensò sopra tanticchia, tu in Leonardo, nei silenzi di un discorso di Leonardo, avevi visivamente – non è letteratura –, sentivi come uno dotato di raggi x, vedevi gli ingranaggi del suo cervello in moto. Era un silenzio rumorosissimo quello di Leonardo Sciascia. C’erano questi ingranaggi che facevano rumore. Questo io ho tentato di descrivere, la durata di questi silenzi, del ragionar sopra, di queste pause, pause musicali, però, non pause di silenzio completo perché il discorso continuava in testa. Ecco, questo per esempio ho cercato di darlo al mio personaggio, a Montalbano. E soprattutto una certa ironia che aveva Leonardo...» (M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, cit., pp. 97-98). In *Montalbano a viva voce*, invece, prevale l’influsso della figura paterna: «Proprio l’anno scorso mia moglie mi disse questa frase, che

nell'atto della creazione, è «un vampiro»²² pronto a *succhiare* fisionomie, caratteri, idee, modalità espressive dal circostante universo umano; comprendendo, quindi, che, pur con tratti ripresi da persone di famiglia, da scrittori conosciuti, da personaggi letterari e da individui realmente esistiti o esistenti, alla fine delle fini Montalbano assomiglia allo stesso Camilleri²³ che se ne serve, in una sorta di gioco antifrastico, di presa di distanze quando non addirittura di presa in giro, per rappresentare proprie personali visioni; e da sé stesso ci mette sulla strada quando afferma: «volevo un investigatore borghese, volevo un investigatore il più possibile uguale a me o a un qualsiasi altro lettore, con la capacità di saper connettere le cose tra loro»²⁴. Virtù, questa «di saper connettere le cose tra loro» che non dovrebbe appartenere solo a chi indaga su un delitto ma a ogni persona che voglia affrontare responsabilmente i casi della vita, riflettendo e conseguentemente operando.

Pare muovere in questo senso un'osservazione di Giovanni De Luna, secondo cui Camilleri trasferisce a Montalbano il suo «scetticismo laico» e, così facendo, plasma una figura che «si propone come un'alternativa esistenziale al modello maschile dominante, segnato dalle prodezze erotiche di Berlusconi e sensibile a tutto quello che è apparenza e visibilità»²⁵.

La caratteristica che, insieme al carattere ruvido, distingue il commissario è quella della cultura. In quest'ambito, soprattutto, Camilleri ha *prestato* al personaggio un tratto che a lui apparteneva in massimo grado, tanto che Giovanni Capecchi ha potuto affermare:

i romanzi e i racconti che hanno come protagonista il commissario di Vigàta potrebbero essere attraversati con l'occhio attento alla ricostruzione di una parte minima ma significativa della biblioteca di Camilleri, con Pirandello in primo piano (punto di riferimento soprattutto per i romanzi storici ma ricordato anche nei «gialli»), con Sciascia e Simenon, con Montalbán e Gogol, ma anche Faulkner, l'argentino Denevi, e poi Pizzuto, Lucarelli, Cazotte, Poe, Proust, Musil, Melville, ai quali vanno aggiunti i testi di autori che possono svolgere una funzione importante per chiarire alcuni aspetti dell'indagine in corso (come *Chiamata per il morto* di Le Carré ne *Il ladro di merendine* e *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki nel racconto *Tocco d'artista*)²⁶.

trovai bellissima e che credo risponda alla verità: “Il fatto è che tu stai scrivendo una lunga biografia di tuo padre attraverso Montalbano” [...] E mia moglie si è resa conto, ed è vero, che diciamo il settanta per cento delle cose di Montalbano sono cose di mio padre» (A. CAMILLERI, *Montalbano a viva voce*, cit., pp. 25-26). Nello stesso testo, poco più avanti, parlando del commissario Ninni Cassarà assassinato dalla mafia: «Cassarà era un uomo giovane, di idee aperte, stimato per la sua capacità di comprensione, per la sua umanità... Sparato! Certo, mi sono ispirato ad alcune doti di Cassarà, le ho trasferite in Montalbano» (Ivi, p. 28).

²² «Io prendo un tram, prendo un treno, prendo un mezzo qualsiasi e vengo subito a trovarmi in mezzo alle situazioni più diverse. Posso dire di avere una straordinaria capacità di selezione uditiva per cui sono capace di intercettare una conversazione che sta avvenendo a un tavolo lontano e di appassionarmi a ciò che viene detto, anche se si tratta di banalità. C'è sempre un modo di dire le cose banali che te le fa diventare non banali, ma caratteristiche, tipiche di un personaggio. Così mi si fissano, mi si imprimono nella memoria frammenti di dialogo, facce, situazioni. Mi sento veramente un vampiro» (A. CAMILLERI, *Montalbano a viva voce*, cit., p. 19).

²³ Alessandro Martini fa notare come il preside Burgio (che accompagna il commissario nelle indagini ambientate al tempo della guerra e dello sbarco degli americani in Sicilia, in *Il cane di terracotta*), «nato anch'egli nel 1925, anagrafe che condivide con Camilleri», sia una sorta di «doppio quanto mai trasparente del creatore di Montalbano» (A. MARTINI, “Le ciliegie della memoria: quando Montalbano si misura con la storia”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani 2/ La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, p. 49: <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=49>: Camilleri *se la sciala* a mostrarsi in forme diverse, a manifestare i suoi pensieri prestandoli a diversi personaggi).

²⁴ A. CAMILLERI, *Montalbano a viva voce*, cit., p. 15.

²⁵ G. DE LUNA, “Lo scrittore civile”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, cit., p. 47.

²⁶ G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Siena, Edizioni Cadmo, 2000, p. 78.

Se si considera che la constatazione fatta da Capecechi compare in un volume pubblicato nel 2000, quindi dedicato allo studio delle opere pubblicate entro quella data, e che Camilleri ha continuato a *prestare* i suoi libri a Montalbano fino al 2019²⁷ si potrà facilmente constatare che Montalbano è, come ha osservato Nigro, uno che legge e scrive:

Montalbano è un buon lettore. Ha letto anche i «romanzetti» storici di Andrea Camilleri. E dallo scrittore vigatese ha imparato a degustare le parole che fanno contrabbando e si prestano alla manipolazione ingegnosa delle citazioni: peraltro schedarista, come Camilleri, di celebri titoli letterari da combinare in discorso, con divertita perfidia²⁸.

Dalla quale osservazione discende un corollario: che Montalbano è un *animale politico*, almeno a parere di chi è convinto che la partecipazione consapevole di un cittadino alla gestione dello Stato non può non basarsi sulla cultura e che senza cultura uno Stato è mal gestito e *affanna*, come si vede anche osservando con occhio distratto la vita sociale e la gestione amministrativa dell'Italia contemporanea.

Giunti a questo punto del ragionamento, credo che possiamo fare a meno di evocare i passi di più esplicita – e per altro a tutti nota – intenzionalità politica quali, per dirne alcuni, la conversazione con Lohengrin Pera al quale Montalbano drasticamente dice: «serviamo due stati diversi»²⁹ o il celebratissimo sdegno per i fatti del G8 di Genova che lo spinge a pensare di dimettersi dalla polizia: ne è dissuaso da un ragionamento del suo vice Mimì Augello, «fimminaro sì, ma pirsona pìrbene» che lo induce a riflettere sulla «stragrande maggioranza di gente che sta nella polizia e che niente ha a che fare con alcuni mascalzoni tanto di basso quanto di alto grado»³⁰.

2. Il complesso dell'orfano

Preferisco, invece, soffermarmi su altri aspetti, solo all'apparenza più intimi e privati. Molti lettori avranno probabilmente notato la singolarità della definizione di orfano regolarmente riferita a Montalbano, che al suo primo apparire sulla scena ha già superato i quarant'anni, età nella quale non solo la definizione, ma anche il 'complesso dell'orfano'³¹ possono apparire impropri. Meno improprio, forse, se si considera che tale *complesso* viene dichiarato in *Una lama di luce*, romanzo che segna la tragica conclusione della vicenda iniziata in *Il ladro di merendine*, quando Montalbano aveva salvato il piccolo François, solo al mondo dopo l'uccisione della madre Karima.

²⁷ In *Il cuoco dell'Alcyon*, solo per dire dei rimandi espliciti contenuti nell'ultimo romanzo pubblicato mentre l'autore era ancora in vita, gli fa citare una poesia di Mousse Boulanger «mparata al ginnasio quando studiava francisi: *Eau si claire et si pure, / bienfaisante pour tous...*» (A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 13); *I grandi cimiteri sotto la luna* di Georges Bernanos, *La canzone della Moldava* di Bertolt Brecht (da *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, *Sveik nella Seconda Guerra Mondiale*), in Italia nota anche per la traduzione di Giorgio Strehler e la canzone di Milva; *Iliade* e *Orlando furioso*. E gli fa persino fischiare «passi della *Cavalleria rusticana*», opera lirica di Pietro Mascagni su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, tratto dalla novella di Giovanni Verga.

²⁸ S. S. NIGRO, *Montalbano legge e... scrive*, in A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, Palermo Sellerio, 2008, p. 279.

²⁹ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 17.

³⁰ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 21.

³¹ A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 232. «Era orfano e manco maritato» (A. Camilleri, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 20); «Era cosa cognita a porci e cani che Montalbano era orfano, non era maritato e manco aveva figli di straforo» (A. CAMILLERI, *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 35); «si sintiva come un picciliddro 'mprovvisamente orfano» (A. CAMILLERI, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 59); «Essiri orfani è tutta un'altra cosa. Parlo per spirenza, e tu lo sai» (A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 23).

Camilleri ha una tecnica di costruzione del racconto che, come un amplissimo *telero*, si sviluppa dal primo titolo all'ultimo, con un andamento circolare fatto di anticipazioni e riprese, con interruzioni del tema principale al cui interno germina un episodio solo in apparenza minore, destinato a essere recuperato tempo dopo e in un'altra opera: a costituire un racconto nel racconto che ritorna per successive riprese in testi diversi; e che solo chi ha in mente l'intera sequenza riesce a *leggere*. La prima nota, al riguardo, risuona in *Il ladro di merendine*, quando Salvo confida a François: «Iu persi a me matri ch'era macari cchiù nicu di tia»³², consapevole che quella «mancanza non viene mai più colmata, te la porti appresso fino in punto di morte»³³. Il tema ritorna, anni dopo e in occasione della morte di François; Montalbano rifiuta di vederne il cadavere dentro la bara e preferisce ricordarlo, «picciliddo di deci anni», nella circostanza del colloquio che li aveva legati: «François voliva a sò matre Karima, ch'era morta, e allura gli aveva contato che macari lui era rimasto orfano di matre quann'era ancora cchiù picciliddo di François»³⁴.

Potrebbe sembrare un episodio quasi scontato, il ricordo, davanti a un morto, di un fatto accaduto molti anni prima e che aveva costituito la base del rapporto tra i due. Ma è molto di più, e possiamo perfino ritenere che in quel pensiero rivolto alla madre perduta stia il nucleo originario del *romanzo familiare* semicelato tra le pagine delle indagini poliziesche. Proprio durante l'inchiesta narrata in *Il ladro di merendine*, Montalbano aveva avuto modo di conoscere la signora Clementina Vasile Cozzo che ritorna (con un ruolo importante per lo svolgimento delle indagini) nel successivo *La voce del violino*, dove leggiamo:

La signora Clementina Vasile Cozzo era una donna anziana, paralitica, una ex maestra elementare baciata dall'intelligenza e dotata di naturale, composta dignità. Il commissario aveva fatto la sua conoscenza nel corso di una complessa indagine di tre mesi narrò e le era rimasto filiarmente legato. Montalbano apertamente non se lo diceva: ma quella era la donna che avrebbe voluto scegliersi per madre, la sua l'aveva persa che era troppo nico, ne conservava nella memoria solo una specie di luminescenza dorata.

«A mamà era biunna?» aveva una volta domandato a suo padre nel tentativo di spiegarsi perché il ricordo della madre consistesse solo in una sfumatura luminosa.

«Frumento sutta u sulì» era stata l'asciutta risposta del padre³⁵.

Una figura sostitutiva, per l'*orfano* che ha perduto la madre quando era tanto piccolo da non ricordare niente di lei e dover chiedere al padre di aiutarlo a ricostruirne la figura. Ma il padre, proprio in relazione alla madre, genera un trauma che Montalbano non riesce a superare.

La figura paterna è annunciata per cenni quasi impercettibili in *La forma dell'acqua*³⁶ e in *Il cane di terracotta*³⁷. In *Il ladro di merendine* prima compare – quasi

³² A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 155.

³³ Ivi, pp. 155-156.

³⁴ A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, cit., pp. 258-259.

³⁵ A. CAMILLERI, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 22-23. Il colore dei capelli ritorna in *La rete di protezione*: «Da 'u sapi Dio quali profunnità del so ciriveddro gli era tornata 'n menti 'na scena di quanno era picciliddo, con sò patre che proiettava un filmينو superotto indove compariva di spalli, e sulo per un momento, la figura di sò matre. L'unica immagini che lui possidiva di lei e che ogni volta gli si arrappisintava accussì, stampata nella sò testa: di spalli, coi lunghi capelli biunni che si cataminavano a leggio come il frumento sutta il vento» (A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 27).

³⁶ «bevevano un bianco ch'era una billizza e che suo padre aveva trovato dalle parti di Randazzo» (A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 82).

³⁷ «Sul tavolo c'erano una cartolina di suo padre e alcune comunicazioni di servizio» (A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 57).

sommessamente – quando Salvo confida a François il suo dolore per la perdita della madre, il «pianto sconsolato di certe notti, con la testa sotto il cuscino perché suo padre non lo sentisse»³⁸: poi irrompe drammaticamente nella scena, attraverso l'interposta persona del socio Arcangelo Prestifilippo che, per lettera, ne annuncia la grave malattia. Salvo, seduto su uno scoglio, esprime il suo dolore ripetendo un verso della poesia di Camillo Sbarbaro *Padre che muori tutti i giorni un poco*; poi, «per più di due ore»³⁹, ricapitola i termini del loro rapporto: i caratteri chiusi che generano l'incomprensione reciproca, *irragionevolmente* (l'avverbio è nei pensieri di Montalbano) culminata quando il padre si era rimaritato, dopo aver con delicatezza atteso che il figlio si laureasse, vicesse il concorso in polizia e si creasse una vita autonoma: «Tra i due si era alzato un muro; di vetro, certo, ma sempre un muro»⁴⁰. Così decide di non andare a trovarlo, continua la sua indagine e affronta il colloquio con Lohengrin Pera, comportandosi da uomo duro e senza cedimenti⁴¹. Conclusa questa vicenda, prende qualche giorno di vacanza, va a Mazàra dove conosce il settantenne Liborio Pintacuda, professore di filosofia a riposo, a lui si affida, come talvolta fa con uomini più anziani (senza dimenticare, naturalmente alcune donne, tra le quali, in primo luogo, la signora Clementina Vasile Cozzo), e gli confida: «Sto perdendo mio padre»⁴²; ricevendone in cambio una lezione che si conclude con la frase: «Quando si deciderà a crescere, Montalbano?»⁴³.

3. Una storia di padri, di figli e di amici

Mentre il 'complesso dell'orfano' è un fatto eminentemente privato, la crescita, invece è un atto pubblico che richiede il confronto con molteplici interlocutori con i quali stabilire rapporti fortemente differenziati, anche nel medesimo tempo. Così Montalbano, capo del commissariato di Vigàta, capace di affrontare con i suoi uomini imprese che richiedono determinazione e intelligenza è anche, in non rari momenti, come un adolescente bisognoso di una figura paterna. E contemporaneamente, proprio in *Il ladro di merendine*, si svela quale aspirante padre che cerca un figlio.

Quando definiva Montalbano un Ulisse moderno, forse Mollica non pensava a questo aspetto che effettivamente avvicina il commissario a Odisseo, se il poema che ne canta le gesta «non è solo una storia di mariti e mogli, [ma] è anche, e forse ancor più, una storia di padri e figli»⁴⁴.

Così nei primi canti dell'*Odissea* troviamo un figlio, Telemaco, che cerca il padre e poi un padre, Odisseo, che vuole tornare nella sua isola dove lo attendono, certamente la moglie, ma soprattutto il figlio e il vecchio padre che rappresentano la continuità della vita e del regno; e nell'ultimo libro del poema l'eroe omerico «va a cercare il padre in campagna, fuori dalla città, dove il vecchio si è esiliato. *Un figlio in cerca di suo padre*. Così inizia l'*Odissea*, e così finisce»⁴⁵.

³⁸ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 155.

³⁹ Ivi, p. 204.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ «Con una mano fece volare via il cellulare dal tavolo, con l'altra colpì violentemente la faccia del colonnello. Lohengrin Pera volò attraverso tutta la stanza, sbatté di schiena contro la parete opposta, scivolò a terra. Montalbano si avvicinò lentamente e, come aveva visto fare in un film di nazisti, schiacciò col tacco gli occhiali caduti del colonnello» (Ivi, p. 221).

⁴² Ivi, p. 233.

⁴³ Ivi, p. 234.

⁴⁴ D. MENDELSON, *Un'Odissea. Un padre, un figlio e un'epopea*, Torino, Einaudi, 2017, p. 28.

⁴⁵ Ivi, pp. 281-282.

Camilleri costruisce la sua saga montalbanaiana sottendendovi un analogo filo conduttore che arricchisce i romanzi di un ulteriore elemento, ben distante dalla trama poliziesca: la ricerca della figura paterna è un *leitmotiv* che, con maggiore o minore pregnanza, affiora in *La voce del violino*, in *Un mese con Montalbano*, in *L'odore della notte*, in *La paura di Montalbano*, in *La prima indagine di Montalbano*⁴⁶, in *Morte in mare aperto*, in *La rete di protezione*. E affiora, quasi per paradosso, nel gesto di rottura con la generazione dei padri che Montalbano, e quelli come lui nati tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta, hanno compiuto: la rivolta del '68. L'evento, dopo una prima fugace apparizione in *Il cane di terracotta*⁴⁷, compare in *Lo Yack*, racconto incluso nella raccolta *Un mese con Montalbano*⁴⁸, per poi essere riproposto con maggiore incidenza in *La gita a Tindari*, in *La prima indagine di Montalbano* e, nel contesto del ragionamento sulla verità, in *La rete di protezione*. Quattro occorrenze del medesimo tema che formano una sorta di piccolo poema all'interno della saga. Il primo caso costituisce la protasi e, come d'uso, propone l'argomento che nel secondo e nel terzo viene sviluppato, prima in una visuale negativa e poi in quella positiva; il quarto, l'epilogo, offre una sintesi *filosofica*. La lettura sfavorevole del '68 è generata da coloro che «avevano solamente fatto teatro, indossando costumi e maschere di rivoluzionari»⁴⁹, spingendo al diapason l'esaltazione dei pensieri, le parole estreme e violente, per poi rientrare nei ranghi, occupando, nella società borghese che volevano abbattere, i ruoli di comando che ne perpetuano il potere. Con l'aggiunta di una riflessione *autocritica* (si sarebbe detto in quel tempo) volta a interrogarsi sull'apparente contraddizione rappresentata dal fatto che, in fondo, il commissario Montalbano non fa altro se non servire lo stesso Stato che combatteva quando aveva diciotto anni. Un colpo di vento improvviso, che fa sbatacchiare una persiana, lascia in sospeso questa riflessione alla quale, comunque, dovremo dare sviluppo, per comprendere meglio la personalità del commissario.

In *La prima indagine di Montalbano* si afferma, invece, la visione positiva, ed importa subito notare che ciò avviene non in relazione ai coetanei, ai compagni di scuola o di fede politica, ma a un adulto; a un'altra figura paterna che aiuta nella crescita: si tratta del questore di Montelusa che accoglie il giovane commissario appena nominato a Vigàta. È presentato come uno dotato di carattere «certo non flessibile e lontano dai compromessi» e, anche per questo, si suppone che sarà presto rimosso dall'incarico: «Insomma ci sono uomini di qualità che, messi in certi posti, risultano inadatti proprio per le loro qualità all'occhi di gente che qualità non ha, ma in compenso fa politica»⁵⁰.

Al questore pare di aver già conosciuto il giovane sottoposto, e glielo chiede:

«Mi levi una curiosità. Ma noi ci siamo conosciuti?»

«Sì» disse Montalbano.

«Ah, ecco! Mi pareva proprio d'averla già vista! Ci siamo incontrati per servizio?»

⁴⁶ Qui ritorna il ricordo dei capelli della madre, «come un fascio di spiche di grano maturo» (A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004, p. 160) e il padre fa una confessione («Tua madre non me la meritavo») alla quale Montalbano reagisce con imbarazzo, dato che «Con so' patre non c'era mai stata confidenza» (ivi, p. 161).

⁴⁷ A proposito del tema dei dormienti affrontato in quel romanzo, il professor Lovecchio afferma: «Io, per esempio, ho dormito quattro giorni e quattro notti di fila, senza mangiare né viviri. Al sonno concorsero una ventina di spinelli, cinque scopate e una botta in testa dalla polizia. Era il '68» (A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 230-231).

⁴⁸ «Nel '68 il futuro commissario, che aveva diciotto anni, fece scrupolosamente tutto quello che c'era da fare per un picciotto della sua età: manifestò, occupò, proclamò, scopò, spinellò, s'azzuffò. Con la polizia, naturalmente.» (A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 304-305).

⁴⁹ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, cit., p. 11.

⁵⁰ A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, cit., p. 126.

«In un certo senso, sì.»
 «E quando è stato?»
 «All'incirca diciassette anni fa.»
 Il questore lo taliò strammato.
 «Ma a quell'epoca lei era un ragazzino!»
 «Non precisamente. Avevo diciotto anni.»
 Il questore visibilmente s'inquartò. Cominciava ad aviri qualichi sospetto.
 «Nel '68?» azzardò.
 «Sì.»
 «A Palermo?»
 «Sì»
 «Io allora ero commissario.»
 «E io studente universitario.»
 Si taliarono in silenzio.
 «Che le ho fatto?» spiò il questore.
 «Mi ha dato un calcio nel sedere. Così forte che mi ha spaccato il fondo dei pantaloni.»
 «Ah. E lei?»
 «Sono riuscito a darle un cazzotto.»
 «L'ho arrestata?»
 «Non ce l'ha fatta. Abbiamo avuto una breve colluttazione, ma io sono riuscito a scappare.»
 E qui il questore disse una cosa incredibile, a voce tanto vascia che Montalbano pinsò di non aviri capito bene.
 «Bei tempi!» sospirò.
 A mettersi a ridere per primo fu Montalbano, il questore lo seguì immediatamente.
 S'arritrovarono abbracciati in mezzo alla cammara⁵¹.

Bei tempi della giovinezza, certo. Ma anche tempi della speranza di un rinnovamento culturale e politico che in una breve stagione appariva possibile e contribuì a formare la coscienza civile di molti che poi hanno trasferito questi convincimenti nel servizio reso alla società. O direttamente allo Stato come nel caso di Montalbano, «pagato quattro soldi», mentre «gli altri invece si fanno i miliardi»⁵².

Riflessioni in parte liete e in parte amare che trovano compimento, formano l'epilogo del ragionamento, in un passo cui l'autore attribuisce un particolare valore, se gli affida la conclusione di uno degli ultimi romanzi, *La rete di protezione*:

Quando era picciotto, nel '68, macari lui aviva gridato che la virità è rivoluzionaria, che la virità va sempri ditta.
 No, no, era da tempo che sapiva che la virità, certe volte, è meglio tinirla allo scuro, allo scuro chhìu fitto, senza manco la luci di un fiammifiro⁵³.

Non è una sconfessione; piuttosto lo sviluppo di un ragionamento che si esprime, nella maturità, sulla base delle esperienze dirette e di quelle derivanti dallo sguardo attento sempre rivolto alla storia italiana di cui le inchieste del commissario Montalbano seguono le complesse evoluzioni nei circa tre decenni che vanno dagli anni Novanta di *La forma dell'acqua*, alla contemporaneità degli ultimi titoli della serie. Senza dimenticare l'apporto che gli giunge, nelle forme indirette ma autorevoli degli anziani ai quali, a partire dal preside Burgio, si rivolge per poter avere la chiave interpretativa di avvenimenti ai quali per ragioni anagrafiche non ha partecipato in prima persona ma che hanno avuto forte incidenza nella vita di Vigàta e dell'Italia tutta: a cominciare dallo sbarco degli americani in Sicilia, nel luglio del 1943. Tutto ciò con il duplice interesse di cittadino e di poliziotto che, per ragioni professionali, deve leggere tutte le carte: non solo

⁵¹ Ivi, pp. 126-127.

⁵² A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, cit., p. 12.

⁵³ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, cit., p. 288.

quelle attuali, ma anche, come spiega al capo mafioso Balduccio Sinagra, «macari quelle che l'hanno riguardata quando io dovevo ancora nascere»⁵⁴.

«I romanzi dove Montalbano è protagonista – ha affermato Camilleri – non possono ignorare la realtà circostante»⁵⁵. L'aver evocato la mafia consente, ora, non di trattare l'argomento nel suo insieme (la qual cosa esulerebbe dagli intendimenti di questo studio)⁵⁶ ma di cogliere un aspetto di *La voce del violino* che potrebbe essere rubricato nella categoria *mafia*, e nel nostro contesto assume un diverso valore.

In quel romanzo la mafia cerca di utilizzare uno *sfaglio* della polizia, uno scarto rispetto alle regole, un tradimento della verità perpetrato per quello che può apparire come un momentaneo vantaggio ma che, basandosi sull'irregolare e sul falso, rischia di produrre grave danno tanto al *corpo*, inteso come unità militare e organismo investigativo, quanto all'altro *corpo* che tutti ci comprende, ovvero lo Stato di cui ogni cittadino italiano fa parte.

A Montalbano è stata tolta l'indagine sull'omicidio di Michela Licalzi che il questore ha voluto affidare a un suo «fedelissimo»⁵⁷, il dottor Panzacchi, capo della mobile: e Panzacchi semplicisticamente la svolge, concentrando le attenzioni sulle apparenze, individuando un facile *presunto colpevole* cui intende attribuire la responsabilità del delitto. Per rendere più persuasiva la macchinazione, simula un tentativo di cattura al quale il sospettato cerca di sottrarsi impugnando un'arma contro i poliziotti accerchiati; necessitati, di conseguenza, ad abatterlo. Questa la versione ufficiale che il questore afferma in una conferenza stampa, nel corso della quale loda Panzacchi per aver «saputo risolvere il caso in ventiquattr'ore, mentre altra gente, con metodi oramai antiquati, chissà quanto tempo ci avrebbe impiegato»⁵⁸.

Non interessa qui seguire lo svolgimento della narrazione, che a poco a poco svela come la brillante operazione in verità fosse una messinscena attuata dalla polizia, da cui era derivata la morte di un «povero disgraziato che non ci stava con la testa»⁵⁹; con il corollario di un film girato dalla mafia che riprende tutta la scena, intendendo servirsene per i suoi scopi.

Ai fini del nostro ragionamento è più utile fermare l'attenzione sul momento in cui Montalbano, dopo una notte tormentata, decide di riprendere in mano l'indagine che gli era stata sottratta, e sul come lo fa. Non senza aver ricordato che il commissario è, per sua natura, «una specie di cacciatore solitario»⁶⁰, come in *Il cane di terracotta* confessa a

⁵⁴ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, cit., p. 119. Montalbano è, a suo modo, un uomo di metodo che studia i casi, sia, come qui accade, scrupolosamente leggendo le carte, sia, come detto in *Cinquanta paia di scarpe chiodate*, osservando «le persone delle quali mi devo occupare nel loro ambiente quotidiano. Credo, o forse m'illudo, di capire meglio come sono fatte» (A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano*, cit., p. 329).

⁵⁵ S. LODATO, A. CAMILLERI, *La linea della palma*, cit., p. 379.

⁵⁶ Nella ormai vasta bibliografia sul tema, rimando a un articolo di Francesco Licata che, nell'insieme delle informazioni sulla presenza della mafia nell'opera camilleriana, inserisce una considerazione consonante con alcune delle tesi qui sostenute: «Viene dal '68, Salvo. Insegue l'araba fenice della giustizia sostanziale, della verità vera che raramente si trovano nella cosiddetta verità giudiziaria. E non si accontenta della verità precostituita, tanto cara ai burocrati che non amano approfondire per timore di ritrovarsi in situazioni scomode. Montalbano rifiuta le conclusioni delle apparenze» (F. LA LICATA, «La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri», in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA [a cura di] *Quaderni camilleriani 2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, cit., p. 17).

⁵⁷ A. CAMILLERI, *La voce del violino*, cit., p. 94.

⁵⁸ Ivi, p. 117.

⁵⁹ Ivi, p. 124.

⁶⁰ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 135. Sul tema del «cacciatore solitario», cfr. S. DEMONTIS, «Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcò e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas», «Cuadernos de filología Italiana», 27 (2020), pp. 287-311, e particolarmente il primo paragrafo, «Yo cazo solo, y me gusta». I complessi rapporti con i colleghi di lavoro».

Mimi Augello, il quale gli restituisce l'aggettivo, in *Il giro di boa*, semplicemente cambiando il sostantivo: «Ma chi credi di essere, il giustiziere notturno? Il lupo solitario?»⁶¹. C'è sempre un momento, tuttavia, in cui non solo l'efficacia dell'azione ma la stessa qualità della condizione umana convince anche il più *solitario* ad agire con l'aiuto di un gruppo che non esprime soltanto sapienza professionale ma, ed è ciò che più conta, un sentimento di amicizia.

Così, dopo quella notte di pensieri, Montalbano irrompe nel commissariato e pronuncia una sola battuta che suona come un grido di battaglia: «“Tutti” disse a Mimi Augello»⁶². Convoca così l'intera squadra degli agenti e dichiara loro a mo' di premessa: «Questo non è un discorso ufficiale, è una cosa tra amici»⁶³, poi spiega che intende riprendere l'indagine e avverte i suoi uomini, pronti a collaborare con lui in questa impresa, che i rischi sono elevati: «se a Montelusa lo vengono a sapere, potrebbero esserci guai seri per ognuno di noi»⁶⁴.

Il punto sta in quel pronome, *noi*, che indica il gruppo riunito prima della difficile battaglia; ma *noi* è anche l'entità superiore, il corpo di polizia, l'istituzione che Montalbano e i suoi uomini intendono difendere dagli errori commessi da alcuni suoi appartenenti, e, soprattutto, dall'uso strumentale che di quegli errori la mafia intende fare a proprio vantaggio.

Montalbano, ha spiegato Nigro, già nel primo romanzo è un personaggio

che sapeva fare «teatro» o improvvisare «pantomime»; e macchinare astuti ed estrosi «trainelli» da persona dabbene sempre al servizio della giustizia, che aveva a cuore la verità dei fatti conquistata anche al prezzo di una marachella, di qualche mascalzonata, e di qualche allegra e ingegnosa infrazione ai vincoli burocratici del codice legale⁶⁵.

In nessuno dei romanzi, compare invece un'infrazione ai vincoli dell'amicizia; delle numerose amicizie, profonde e di vecchia data o nate da un'intesa immediata quanto recente, maschili e femminili, che segnano la vita del commissario. Non ci soffermeremo qui sulle amicizie femminili, numerose e importanti – a cominciare da quella con Ingrid Sjostrom –, che meritano un discorso a parte per l'apparente minore incidenza nella vita pubblica del protagonista. A scandire il ritmo delle gesta montalbaniane è però l'amicizia virile, tanto che, parafrasando la frase impiegata da Mendelsohn a proposito dell'*Odissea*, potremmo dire che la saga del commissario di Vigàta non è solo una storia di padri e figli, ma è anche una storia di amici.

Mimi Augello, Fazio, Gallo, Galluzzo, Tortorella e Catarella formano, dall'inizio, il nucleo forte e compatto, rappresentato con una buona dose di ironia, come deve fare una disincantata epica moderna⁶⁶. A loro via via si aggiungono altri personaggi, con i quali Montalbano s'intende, collabora nelle indagini, discorre con piacere. La differenza tra questi ultimi e i primi consiste nel fatto che quel gruppo operativo del commissariato di Vigàta è legato dalle imprese che tutti insieme compiono, dai rischi che assumono, dalla sintonia esistente tra chi opera gomito a gomito; e ciascuno sa che l'esito dell'azione

⁶¹ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 247.

⁶² A. CAMILLERI, *La voce del violino*, cit., p. 123.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 124.

⁶⁵ S. S. NIGRO, «Vent'anni dopo», cit., pp. 191-192.

⁶⁶ Valgano, tra tutte, le battute, fatte da altri o dallo stesso Montalbano, con riferimento nomi di Augello, Gallo, Galluzzo e Tortorella: «Commissario, che si dice nel pollaio?» (A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 20); «avvertiti Tortorella, Augello e l'Arma, tu chiami Gallo, Galluzzo, madonna santa mi pare d'essere in un pollaio, e Germanà e venite dove ora vi dico io» (A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 27).

dipende dalla capacità di costruire una relazione operativa che finisce col diventare una relazione *tout court*.

4. Un'amicizia epica e il rispetto degli avversari

Piuttosto che indugiare sui molteplici casi in cui il forte legame tra Montalbano e i suoi uomini si mostra nella successione degli avvenimenti narrati romanzo dopo romanzo, vorrei fermare l'attenzione sull'ultima amicizia *cantata* da Camilleri, traducendo in stile moderno quanto avveniva nei poemi omerici. È quella che improvvisamente si accende tra Montalbano e un agente dell'FBI, Jack Pennisi, in missione in Sicilia, terra dalla quale erano partiti i suoi antenati, diretti negli Stati Uniti.

L'incontro (o, meglio, l'iniziale conversazione telefonica) è netto, come avviene tra uomini che difendono il proprio territorio e i principi in cui credono, e Montalbano appare perentorio: «Senti 'na cosa. Te la dico 'na vota sola e non l'arripeto chhiù»⁶⁷. E spiega il proprio punto di vista: «Tu sì in Italia e devi rispettarli la liggi taliàna»⁶⁸. L'altro capisce che è una sfida, l'accetta e si fronteggiano:

«Masanò che mi succedi?» spiò sfuttenti 'u miricano.
 «Succedi che fazzo bloccare 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, mittennuni prima d'accordo»⁶⁹.

Stabilite le regole del gioco, in un confronto condotto senza cedimenti o paure, nasce il rispetto reciproco e si avvia la collaborazione. L'impresa che i due devono compiere insieme è ad alto rischio, oltre che notevolmente difficile da organizzare. Per mettere a punto i dettagli, si incontrano sotto copertura, nella casa di Montalbano sulla riva del mare e discutono il piano di battaglia, stabilendo i rispettivi ruoli. Terminata questa fase di lavoro, Montalbano compie un gesto che è un'offerta di amicizia e invita Pennisi a fare una passeggiata fino alla Scala dei Turchi, per vedere la bellezza del tramonto, e poi a mangiare insieme. L'altro corrisponde rendendogli l'onore delle armi e alla domanda di Montalbano, che vuole conoscere il motivo per cui l'FBI abbia scelto proprio lui per questa indagine, risponde: «Abbiamo addimannato 'nformazioni. Tu sì bravo, ma macari sì un lupu solitariu»⁷⁰. E Montalbano, a sua volta: «“Siete organizzati, eh?” “Modestamenti”»⁷¹.

L'Ariosto, amato da Camilleri, così cominciava il suo poema: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto», e questo è il clima dell'incontro tra i due eroi, in un momento di calma, prima della terribile impresa che li attende. In un'atmosfera di amicizia che si manifesta non solo sul piano umano, ma quale valore civile, senza cui non sarebbe possibile combattere la battaglia cui Montalbano e Pennisi sono chiamati: che è battaglia del Bene contro il Male.

Da queste altezze della poesia epica, vorrei tornare alla quotidianità di una terra alle prese con la criminalità mafiosa, per cui può anche capitare che un commissario di polizia debba incontrare un boss che gli ha fatto giungere una richiesta in tal senso. A Montalbano

⁶⁷ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 150.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 174.

⁷¹ *Ivi*, p. 175.

era già successo, ad esempio in *Il cane di terracotta*; un episodio analogo è proposto anche in *La gita a Tindari*, con una particolarità sulla quale vorrei, conclusivamente, e in breve, soffermarmi.

Questa volta è il vecchio capomafia Balduccio Sinagra che, per suoi non limpidi fini, vuole parlare con lui. Montalbano accoglie l'invito e, considerata l'età di chi sta facendo la richiesta, accetta anche di recarsi nella sua abitazione, descritta in tutto lo sfarzo e l'ostentazione che un potente malavitoso può costruire. Il dialogo tra i due interlocutori è breve, Montalbano ribadisce che si trovano «ai lati opposti della barricata»⁷², che «come sbirro» sa già tutto quello che deve sapere, avendo studiato le carte riguardanti Sinagra e che, «Come uomo, invece non m'interessa»⁷³. A questo punto Sinagra formula una domanda: «Mi spiega, allora, pirchè è venuto?»; e Montalbano risponde: «Perché non mi ritengo tanto in alto da rispondere di no a chi domanda di parlarmi»⁷⁴.

Fatto salvo il rispetto per l'età, che Montalbano concede anche a un mafioso, in tutto il colloquio non ci sono segni di cortesia. Per cui, a maggior ragione su quella risposta occorre interrogarsi, cercando di comprenderne il senso, che a mio parere forse consiste in una virtù civile appresa da giovane, quando Montalbano ha capito – e gli anni trascorsi, le funzioni svolte e le esperienze maturate non hanno modificato il convincimento – l'importanza di un principio sul quale si fonda il consorzio civile: quello della disponibilità umana all'ascolto, senza di che non c'è possibilità di creare rapporti di convivenza.

[2019]

⁷² A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, cit., p. 118.

⁷³ Ivi, p. 119.

⁷⁴ *Ibidem*.

Bibliografia

- BENVENUTO, BEPPE, “Montalbano, ‘teorico’ del giallo”, in S. LUPO *et al.*, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 61-75.
- BONINA, GIANNI, “Premessa. Un metodo di scelta, una scelta di metodo”, in ID., *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 13-15.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, “Perché faccio scomparire il commissario Montalbano”, da *La primavera di MicroMega*, 3 (2006), pp. 10-30, ora in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019, pp. 149-165.
- CAMILLERI, ANDREA, *Montalbano a viva voce*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, a cura di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, “Perché si è dimesso il commissario Montalbano”, da *La primavera di MicroMega*, 1 (2001), ora in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019, pp. 61-65.
- CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, testo raccolto da P. FLORES D’ARCAIS e curato da C. SCIUTO, in «MicroMega», 5 (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Siena, Edizioni Cadmo, 2000.
- DE LUNA, GIOVANNI, “Lo scrittore civile”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- DEMONTIS, SIMONA, “«Ma bella più di tutte l’Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcò e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas”, «Cuadernos de filología Italiana», 27 (2020), pp. 287-311.
- JOSSA, STEFANO *Un paese senza eroi. L’Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari, Laterza, 2013.
- LA LICATA, FRANCESCO, “La mafia – che non c’è – nei romanzi di Camilleri”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *Quaderni camilleriani/2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, Grafiche Ghiani,

- 2016, pp. 13-18, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=15>.
- LODATO, SAVERIO, CAMILLERI, ANDREA, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002
- MARCI, GIUSEPPE, “Il telero di Vigàta”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani* 9. *Il telero di Vigàta*, 2019, pp. 8-18, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf#page=10>.
- MARTINI, ALESSANDRO, “Le ciliegie della memoria: quando Montalbano si misura con la storia”, 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. 47-52, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2018/01/Quaderni-camilleriani-2.pdf#page=49>.
- MENDELSON, DANIEL, *Un'Odissea. Un padre, un figlio e un'epopea*, Torino, Einaudi, 2017.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Montalbano legge e... scrive”, in A. CAMILLERI, *Il campo del vasaio*, Palermo Sellerio, 2008.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Vent'anni dopo”, in A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio (Le indagini di Montalbano), 2014.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- SPINAZZOLA, VITTORIO, “La saga di Montalbano”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 135-140.

Sitografia

- AROSIO, ENRICO, “Il direttore di Adelphi: «Vi racconto il sistema di Georges Simenon»”, 8 gennaio 2017, <http://www.pagina99.it/2017/01/08/giorgio-pinotti-adelphi-georges-simenon-libri-maigret/> [4 ottobre 2019].
- BERLINGUER, BIANCA Intervista televisiva ad Andrea Camilleri, febbraio 2018: <https://it-it.facebook.com/Cartabiancarai3/videos/2048562685388455/> [20 ottobre 2019].
- FALLICA, SALVO, NIGRO, SALVATORE SILVANO: “Camilleri scrittore di Vigata, la sua è lingua letteraria italiana”, 11 luglio 2017, in <https://www.sicilymag.it/salvatore-silvano-nigro-camilleri-scrittore-di-vigata-la-sua-e-lingua-letteraria-italiana.htm> [20 ottobre 2019].

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cemento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, 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)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZŐKE, ZECCA)
17. *Camilleri narratore storico e civile* (CAPRARA, LONGHITANO, MARCI, MEJÍA ESTÉVEZ, PÉREZ MEDRANO, ZUCCALA)

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

L'orizzonte di Andrea Camilleri,
per dirla con le parole di Whitman riprese da Bob Dylan,
«contiene moltitudini».

Giuseppe Marci

La base storiografica e documentaria del Ciclo ottocentesco camilleriano è quindi più forte di quanto egli stesso voglia farci credere, ma il compito del narratore sembra comunque quello di riempirne i vuoti, le reticenze, le assenze, dando corpo a storie e personaggi che emergono fra le righe dei documenti e dei saggi storici: microstorico nell'intenzione, anche se non ortodosso nei metodi.

Sabina Longhitano