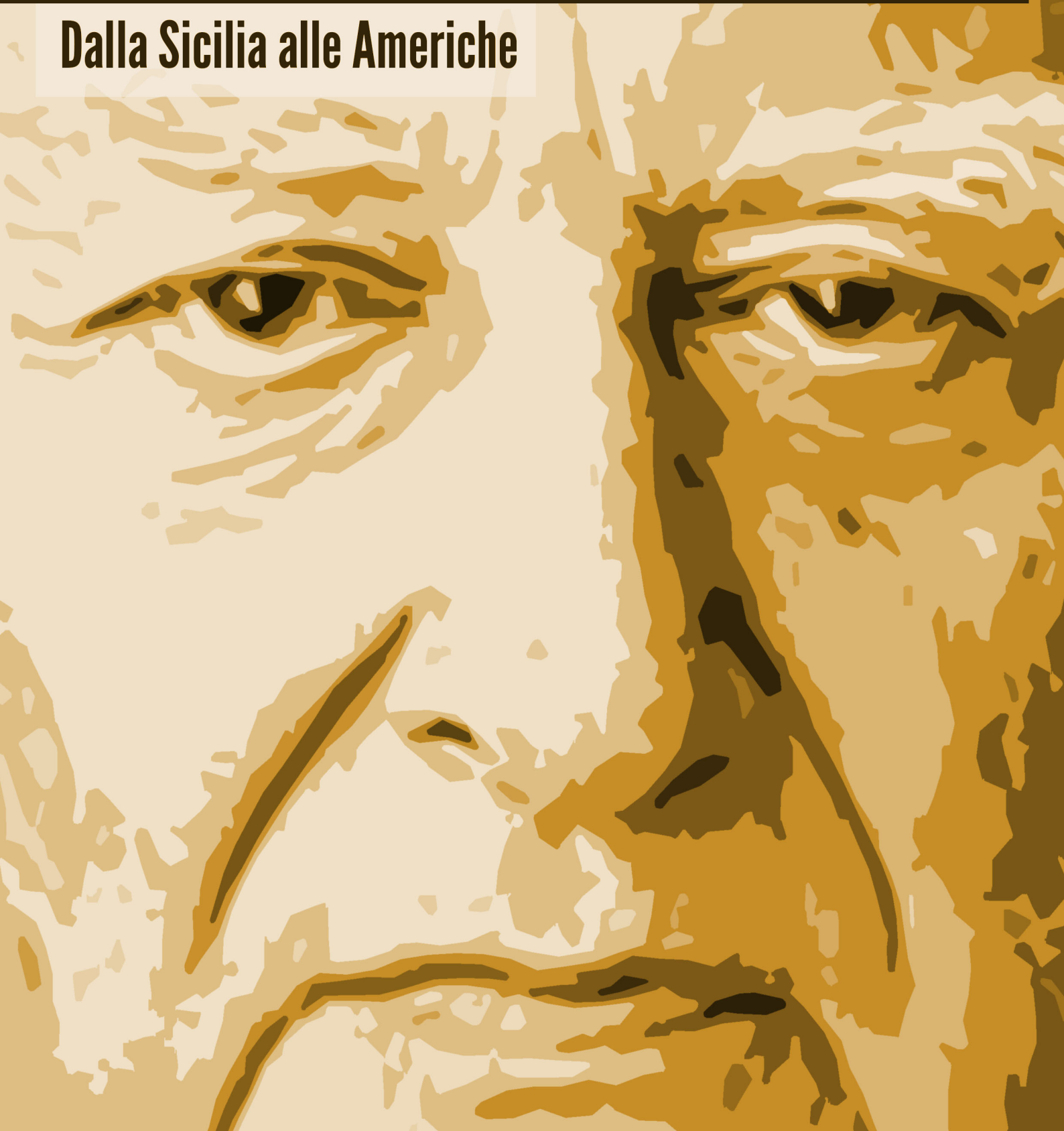


Quaderni camilleriani 18

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

Dalla Sicilia alle Americhe



Quaderni camilleriani 18

Dalla Sicilia alle Americhe

Comitato Scientifico

MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), 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 18

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

Dalla Sicilia alle Americhe

A cura di
DUILIO CAOCCI

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 18

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

Dalla Sicilia alle Americhe

ISBN: 979-12-80024-30-5

2022 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

QUADERNI CAMILLERIANI 18

7 *Premessa*
DUILIO CAOCCI

Saggi

11 *Racconto popolare d'autore: I quattro Natali di Tridicino*
GIUSEPPE MARCI

24 *Persona e personaggio finalmente ricongiunti: Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri e Nuda è la morte di Carlos Salem*
SABRINA BORCHETTA

34 *Lo scontro dei valori nel raffronto fra La mossa del cavallo di Andrea Camilleri e El maestro de esgrima di Arturo Pérez-Reverte*
SIMONA DEMONTIS

55 *Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano*
SIMONE CASINI, SALVATORE BANCHERI

72 *Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi del ciclo di Montalbano*
FRANCESCA FAVARO

Gli amici di Camilleri

85 *Andrea Camilleri e Flem Bollini: un'amicizia rocambolesca*
SIMONA DEMONTIS

La biblioteca di Camilleri

89 *Cristo fra i muratori di Pietro Di Donato*
GIUSEPPE MARCI

94 *Pietro Di Donato*
SAMUELE F. S. PARDINI

Premessa

DUILIO CAOCCI

La gran parte dei contributi che compongono questo volume è stata concepita per una precisa occasione che merita di essere menzionata: la XV edizione delle *Jornadas de Estudios Italianos*, promosse dalla Cátedra Extraordinaria Italo Calvino dell'Universidad Nacional Autónoma de México nei giorni dal 25 al 29 ottobre 2021 e, in particolare, da Sabina Longhitano che già sei anni fa ha voluto stabilizzare all'interno dell'evento biennale una sezione specifica, denominata *Seminario sulla vita e sulle opere di Andrea Camilleri*. Si è dunque creata e consolidata una feconda collaborazione tra il Seminario camilleriano che si svolge a Cagliari dall'anno 2013 – e ormai giunto alla nona edizione – e il Seminario dell'UNAM che, proprio l'anno scorso, ha compiuto la sua terza ricorrenza.

Ben quattro saggi dei cinque che ospitiamo qui, nel diciottesimo *Quaderno*, sono stati presentati al pubblico nella forma breve dell'intervento il 29 ottobre nella Facoltà di Filosofia e Lettere della metropoli messicana: *Racconto popolare d'autore: I quattro Natali di Tridicino* di Giuseppe Marci; *Persona e personaggio finalmente ricongiunti: Andrea Camilleri in Conversazione su Tiresia e in Nuda è la morte di Carlos Salem* di Sabrina Borchetta; *Lo scontro dei valori nel raffronto tra La mossa del cavallo di Andrea Camilleri e El maestro de esgrima di Arturo Pérez-Reverte* di Simona Demontis; *Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi del ciclo di Montalbano* di Francesca Favaro.

Se si considera che il fascicolo precedente dei *Quaderni camilleriani*, *Camilleri narratore storico e civile*, il diciassettesimo, uscito in questo medesimo anno 2022, pochi mesi fa, ha accolto i contributi presentati nella seconda edizione del Seminario messicano (2019) e ha avuto la cura proprio di Sabina Longhitano, abbiamo buone ragioni per ritenere che la collaborazione tra il nucleo redazionale cagliaritano e i camilleristi dell'UNAM continuerà a lungo e porterà ulteriori risultati agli studi sullo scrittore siciliano.

È a Camilleri – alla sua opera cioè e alla sua biografia – che si deve l'accoglienza sempre positiva che abbiamo potuto verificare nelle varie rotte geografiche che abbiamo percorso da Malaga, primo sodalizio e durevole del nostro Seminario e dei *Quaderni*, a Beirut; da Parigi a Fortaleza.

Forse ha giovato anche l'impostazione aperta che abbiamo dato a questa collana di libri sin dal principio, in ogni occasione pubblica di confronto e di ricerca, sollecitando studiosi di molte discipline a confrontarsi con le domande che ci poniamo quando studiamo un autore incisivo come Andrea Camilleri, proponendo la sua opera come occasione per discutere di questioni assai ampie, alcune delle quali sono rappresentate in questo volume, questioni che interessano molti settori scientifici: la storia, la storia della letteratura, la linguistica e la storia della lingua, la comparatistica. Pochissimi autori italiani contemporanei hanno avuto la medesima fortuna presso il pubblico e presso la critica, tanto da essere trattati come 'classici' in vita.

Abbiamo dunque deciso di intitolare questo volume *Dalla Sicilia alle Americhe* per mettere ancora una volta in evidenza l'attrattiva e la carica coesiva che esercitano l'opera

e la biografia di Andrea Camilleri e dare ai contesti accademici nei quali si coltivano gli studi camilleriani l'evidenza che meritano. Il quinto dei saggi, *Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano*, proviene infatti dal Canada e, più precisamente, dal Department of Language Studies di Toronto, da una linea di ricerca assai frequentata dai due autori, Simone Casini e Salvatore Bancheri, quella sulle rappresentazioni letterarie dell'emigrato e dell'immigrato.

Il volume si arricchisce inoltre di due rubriche, *Gli amici di Camilleri* e *La biblioteca di Camilleri*, nelle quali si presentano, oltre a un 'catalogo minimo' della biblioteca dello scrittore, i profili di due 'amici' suoi, ovvero due personalità di vari segmenti della cultura con cui lo scrittore è entrato in contatto: Flaminio Bollini, regista e sceneggiatore (a cura di Simona Demontis) e Pietro Di Donato, scrittore statunitense (a cura di Giuseppe Marci e Samuele F.S. Pardini).

È un altro modo per vedere come la lettura, lo studio e la creatività aiutino ad allargare i confini e facciano di "uno scrittore italiano nato in Sicilia" una personalità capace di conoscere la vastità delle storie umane e culturali; con esse Camilleri costruisce romanzi capaci di muoversi – come dice il titolo di questo volume – dalla Sicilia alle Americhe. Forse questa è, come dicevamo, una delle principali ragioni del fascino che l'opera camilleriana esercita sui lettori e su studiosi che operano in diverse parti del mondo.

Saggi

Racconto popolare d'autore: *I quattro Natali di Tridicino**

GIUSEPPE MARCI

A Simona P. e ai suoi alunni

0. Nel 2016 l'editore Sellerio pubblicò, con il titolo *Storie di Natale*, una raccolta di racconti di sette autori (Calaciura, Camilleri, Cataluccio, Giménez-Bartlett, Manzini, Recami, Stassi), tra i quali, in apertura di volume, *I quattro Natali di Tridicino* (di seguito NT), di Andrea Camilleri¹.

Lungi dall'essere uno scritto convenzionale, redatto per l'occasione e sulla base della richiesta di un testo che si adattasse alla circostanza natalizia, il racconto ha una sua intima necessità e può essere considerato appartenente a quel filone che l'autore aveva elaborato scrivendo la *trilogia fantastica* composta da *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008) e *Il sonaglio* (2009): con una specifica caratterizzazione che rimanda al mondo tradizionale della fiaba e del *cunto* cavalleresco; senza dire della trasparente finalità morale che ispira le gesta del protagonista. Né può essere trascurato il riferimento a situazioni storiche e sociali che sembrerebbero proiettare *I quattro Natali di Tridicino* in tutt'altra direzione: ma la barra del timone è retta con mano salda da uno scrittore capace di combinare elementi all'apparenza disparati e distanti, arrivando a forgiare un *unicum* che assume personalità propria all'interno di una produzione vasta, qual è quella camilleriana.

1. La fiaba, la storia, e così pure la geografia, sono esplicitamente evocate nell'*incipit* che dice chi sia il protagonista, quando e dove sia nato e perché porti quel nome proprio:

Tridicino era accusi chiamato di nomi pirchi era il tridicisimo figlio di Tano Sghembari e di Tana Pillitteri (NT 11).

Cogliamo subito un'eco delle parole con cui si apre una delle fiabe raccolte da Giuseppe Pitré, quella intitolata, appunto, *Tridicinu*: «Una vota, si cunta e s'arricunta, ca cc'era un patri chi avia tridici figghi, e lu cchiù nicu si chiamava Tridicinu»². Protagonista della favola è un bambino odiato dai fratelli i quali, quando il Re fa 'gettare' un bando per la città offrendo un premio in cambio del cimento contro «lu Patri-Drau», propongono

* Il testo, inedito, è stato presentato in videoconferenza il 29 ottobre 2021 al Seminario *L'opera di Andrea Camilleri come strumento ermeneutico: letteratura, ambiente, società* (Città del Messico, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma).

¹ A. CAMILLERI, *I quattro Natali di Tridicino*, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio 2016, pp. 9-46. La nota di copertina annuncia: «Una grande conchiglia sonante è il simbolo del Natale di Tridicino, pescatore di Vigàta, nella storia di Andrea Camilleri, decisamente mitico-mediterranea, in contrasto con lo spirito fiabesco e invernale». Dello stesso racconto, visto nel contesto di un più ampio ragionamento riguardante il tema dell'isola nella narrativa siciliana, mi sono occupato, svolgendo *in nuce* considerazioni che qui trovano più ampio sviluppo, anche in un articolo, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", in M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310 (in particolare le pp. 291-294).

² G. PITRÈ, *Tridicinu*, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Il Vespro, 1978, vol. I, p. 290.

Tridicinu e così lo espongono alla terribile prova con il drago feroce e la sua consorte, Mamma-Dràa.

Torneremo sulle sfide coi draghi (e assimilati) che la narrazione popolare propone come antagonisti dell'eroe.

Ora dobbiamo osservare l'incidenza della Storia, quella fondata sulla precisione delle date: l'autore ci fa sapere che Tridicino nasce «la matina del quinnici di maio del milli e ottocento e deci» (NT 11); né dobbiamo dimenticare l'informazione riguardante i dodici fratelli che hanno preceduto Tridicino, e che erano morti «quando che c'era stata la passata di 'na terribili pidimia di qualera»: fiaba sì, ma credibile per l'ambientazione storico-sociale, in un tempo in cui un'epidemia di colera poteva falciare la popolazione.

Non minore attenzione è dedicata alla geografia, perché è vero che Tridicino nasce in un *non luogo*³, ovvero dentro una barca che si trova a sei miglia dalla costa (e questa, come si intuisce, è indicazione abbastanza vaga), ma non di una costa qualunque si tratta, bensì di quella che il Capo Russello forma protendendosi sul mare e meritando di essere indicato sulle carte geografiche; rivendicando, soprattutto, precisa menzione nella geografia delle opere camilleriane ambientate a Vigàta e nei circostanti territori dell'entroterra e delle rive del mare⁴.

Tridicino, dunque, è presentato quasi fosse un vero personaggio storico, con tanto di luogo e data di nascita, ma imparentato con la fiaba e col mondo delle narrazioni popolari discendenti da antichi miti. Appena nato, infatti, il bambino viene immerso nell'acqua del mare, in una sorta di battesimo pagano che ha la doppia finalità di ripulire il neonato e di esporlo al mare che lo avvolge d'alghe, quasi «l'avissi voluto arraconosciu come a 'na criatura che gli appartiniva» (NT 11). Non è il caso di scomodare i riti di purificazione della religione ebraica o di quelle orientali, né la mitologia greca che contempla il caso dell'eroe Achille, immerso nell'acqua del fiume Stige per ottenere l'invulnerabilità; qui ci troviamo in una dimensione domestica nella quale l'immersione è un rito fai da te celebrato dalla mano del padre, con l'obiettivo di *puliziare* il neonato. Sicuramente Tano Sghembari, compiendo quel gesto, non poteva prevedere che l'operazione di pulizia alla quale si era accinto si sarebbe trasformata nell'imposizione di un carattere distinto; che il mare avrebbe riconosciuto il bambino come una sua creatura e, quindi, ne avrebbe segnato la vita.

O, forse, tutto questo Tano Sghembari poteva prevederlo, essendo nato e vissuto in un'isola che contempla anche la possibilità di inabissarsi nel mare, frantumate le colonne che la sorreggono: da qui il mito di Cola Pesce, che alla colonna periclitante sostituisce le sue possenti braccia, affinché l'isola non sia sommersa dai flutti. E poi, a ben considerare le cose, esiste anche il mito contrario: quella dell'isola che, come Venere, emerge dalle acque, venendo alla luce e alla vita. È già successo e ce n'è traccia nella letteratura – anche in *Un filo di fumo* dello stesso Camilleri – e potrà, di conseguenza, nuovamente succedere: che un'isola emerga dall'acqua o che un essere umano, appena venuto alla luce, con l'immersione nelle acque del mare – e la successiva riemersione – acquisti una nuova vita o, quanto meno, un segno in lui s'imprima, rendendolo diverso da quello che sarebbe stato senza quel battesimo.

³ Ma, riflettendo su un'acuta osservazione di Mia Couto, non dobbiamo scartare l'ipotesi che esista un altro possibile modo di considerare quella sede, invero insolita per una nascita, e tuttavia suscettibile di considerazione diversa rispetto all'etichetta di 'non luogo'. Scrive, infatti, Couto: «Tante volte ho detto: c'è chi ha una terra natale, io ho un'acqua natale» (M. COUTO, *L'universo in un granello di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2021, p. 14).

⁴ Cfr., al riguardo, la nota *Capo Rossello/Capo Russello*, all'indirizzo <<https://www.camillerindex.it/lemma/capo-rossello-capo-russello>>.

2. Certo è che, dato conto della procedura cerimoniale, il testo propone un breve passo che lo caratterizza come racconto di formazione: Tridicino è allattato, e impara a stare in piedi, nella barca; a bordo affronta e supera le malattie infantili e, come è logico, diviene marinaio: a sei anni sa manovrare le vele, a dieci può sostituire la madre che così rientra nel più tradizionale ruolo della donna di casa. Il mare è il suo ambiente e il campo giochi per quelle attività che, come accade ai cuccioli nel mondo animale, servono a imparare le tecniche da utilizzare, divenuti adulti, nel cimento della vita: diventa «'a speci di pisci» (NT 12) e può stare sott'acqua per molto tempo, rapidamente scendendo a grande profondità; sfida i polpi, e riesce a strapparli dagli scogli; gioca coi delfini. A sedici anni ha già una competenza da adulto che la comunità gli riconosce, affidandosi a lui per la fondamentale esigenza della vita marinaresca: prevedere le evoluzioni del tempo e la condotta dei venti.

Tutte doti che Japichino Scozzari, il più «vecchio e sperto marinaio di Vigàta» (NT 13), privo di figli e di nipoti cui trasmettere il patrimonio delle sue conoscenze, valuta con attenzione, prima di assumere una decisione conseguente.

3. Zù Japichino – anch'egli capace di ben valutare le condizioni metereologiche – invita, dunque, Tridicino a uscire in barca con lui quando sta per arrivare «un malottempo tinto assà» (NT 13) e, di fronte alla prudente titubanza del giovane, gli spiega che quella è proprio la giornata adatta per apprendere l'unica cosa che ancora non sa: il vecchio intende affidare a lui la sua più preziosa competenza, ovvero l'arte di affrontare, e vincere, la terribile tromba marina, la *dragunara*⁵, come è detta nella lingua vigatese che Camilleri per lo più non *inventa* (come talvolta è stato detto⁶), ma plasma sulla base di materiali che i repertori dedicati allo studio della lingua⁷ e del mondo tradizionale siciliano ampiamente documentano.

Di entrambi questi elementi – le tradizioni popolari siciliane e la lingua in cui si esprimono – tiene conto Luigi Matt, che scrive: «Un bell'esempio di parola della tradizione popolare che rischia di andare perduta è *dragunara* («quella specie di procella che formasi in un turbine a foggia di colonna dal mare fino alle nuvole»: G. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889, vol.

⁵ Prima della pubblicazione di *I quattro Natali di Tridicino*, il termine era già presente nell'opera camilleriana, col valore di 'tempesta'; 'tromba d'aria'; 'vento grosso'. Si veda, ad esempio: «Sono costretto a scriverle poche righe di prescia prima di pigliare il treno che mi porterà lontano per qualche tempo da Vigàta. Almeno fino a quando il vento grosso che si è scatenato contro di me non si sarà abbatto. Taninè, alla quale stanotte ho contato ogni cosa, le riferirò di persona. Quello che mi sta capitando, padre caro, è semplicemente terribile, soprattutto se si considera che questa dragunara nasce da un volgare equivoco». (A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 167), oppure: «Arrivò 'na dragunara tirribili che in cinco minuti scoperchiò case, abbattì àrboli, affunnò varche, arrovisciò carretti e atomobili. Po' tutto finì» (A. CAMILLERI, *I duellanti*, in ID., *La regina di Pomerania*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 50-51).

⁶ Camilleri ha tenuto a precisare che il suo vigatese non è una lingua d'invenzione e ne ha specificato l'origine: «Spesso dotti recensori dicono che io non scrivo in siciliano. In realtà io scrivo in siciliano. O meglio, scrivo in dialetto girgentano» (L. ROSSO, *Una birra al caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimitur editore, 2012, p. 75). Per un inquadramento della questione, cfr. L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini), Quaderni camilleriani/12*, pp. 39-93: <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

⁷ Il VSES spiega *dragunàra* (*dragunéra*, *ḍdragunàra*, *ḍdragunéra*, *ḍdraunàra*, *ḍdraunéra*, *ḍḍaunàra*, *traunàra*, *tragunàra*): «s. f. 'procella, tromba marina' (2^a metà del sec. XVII), dipende dal lat. DRACONIS 'drago' (forse in origine come agg.: *cuda d.* 'coda del drago') e, assieme a molte altre forme dial. it. e gallorom., conserva traccia della personificazione nella figura del drago di fenomeni naturali disastrosi legati all'acqua» (A. VARVARO, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano* (VSES), Strasbourg, Éditions de Linguistique et Philologie / Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2014, *ad vocem*).

III, p. 79); in *I quattro Natali di Tridicino* la lotta contro la *dragunara* (che si può sconfiggere solo tagliandola in due mentre si recita uno scongiuro) è narrata riprendendo le leggende dei pescatori, a suo tempo documentate da Pitrè e da altri studiosi del folclore siciliano»⁸.

Dal suo canto, Marina Castiglione, dopo aver considerato gli aspetti linguistici⁹, ci aiuta a entrare in quelli magici, cui pure il racconto camilleriano si riferisce, presentando un aneddoto raccolto a Licata che dà conto della «potenza della *ddragunara* nelle zone di mare» e della «connessione tra poteri magici e fenomeni meteorologici»: in quella connessione risiede l'unica risorsa cui i pescatori possono ricorrere per *tagliari a ddragunara*, per «eliminarla con pratiche affabulatorie»¹⁰.

Il segreto che zù Japichino ha ricevuto attraverso la catena generazionale e che ora, in mancanza di discendenti diretti, intende trasmettere al giovane più *degno*, consiste proprio nella procedura atta a *tagliare* la tromba marina. Ma, prima di arrivarci, può essere utile ricordare Gesualdo Bufalino, nella cui opera draghi e dragoni¹¹ occhieggiano inquietanti, a ricordare le origini primordiali della Sicilia e i non meno inquietanti fenomeni atmosferici che rendono difficile e precaria la vita in quell'isola. A soccorrere gli abitanti, viene provvida la magia, qual è quella che si manifesta in «un'immagine di donna in nero davanti al mare, che con le dita a forbice fa il gesto di tagliare la coda del dragone temporalesco»¹²: Bufalino risale in tal modo all'etimologia del termine *dragunara* e nel contempo, con la *silhouette* nera che si staglia sulla riva, ne rappresenta teatralmente tutta la drammaticità.

In altri modi e con altri toni, varianti tra l'epico e il popolare, Camilleri descrive la scena dell'iniziazione marinaresca (o cavalleresca?) cui Tridicino viene sottoposto in quel giorno di tempesta. Ma, prima di arrivare al cimento del nostro eroe, troviamo una descrizione della *dragunara* che può essere utile vedere per intero e mettere a confronto con la voce *dragu* del dizionario siciliano di Michele Pasqualino:

Era come uno 'mbuto giganti che funzionava arriversa di come funzionava uno 'mbuto: 'nvece di fari scinniri l'acqua verso il vascio se la sucava dal mari fino a portarla 'n celo, era àvuta quanto un palazzo di cinco piani, la parti stritta 'nfilata dintra al mari, la parti larga rapruta 'n mezzo alle nuvoli come un gigantisco sciuri maligno, e si sucava tutto quello che 'ncontrava nel sò camino e po' facennolo firriari vilocementi nel sò interno se lo portava fino

⁸ L. MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, cit., p. 60, n. 73.

⁹ Il lessema *ddragunara/ddraunara/ddragunera*, spiega la studiosa, ha valore di «violento rovescio di pioggia; pioggia torrenziale, tempesta»; come pure di «tromba marina» (M. CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018, p. 44).

¹⁰ *Ibidem*. L'aneddoto, raccolto a Licata nel 1938, si conclude positivamente solo col ricorso a gesti e formule in bilico tra religione e magia: «Però *iddu si sarvà, pirchè sapiva i preghieri pi tagliari a ddraunara, infatti ficia u segnu d'a cruci n'a rina e dissa: "zzoccu signa, vincia... n'u signu d'u Patri, d'u figliu e d'u Spirdu santu, tàglia sta trumma e jèttila menzu û fangu"» (ivi, p. 45).*

¹¹ Si veda, ad esempio, come è descritto il rumore del mare: «Il quale, battuto dalla coda d'un drago, oh! quanto sui frangenti dell'isola fieramente gridava!» (G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in M. CORTI, F. CAPUTO (a cura di), GESUALDO BUFALINO *Opere/1 (1981-1988)*, Milano, Classici Bompiani, 2006, p. 611); o come lo scrittore evocò l'origine della terra: «La sciarà, ai due lati della trazzera, pareva eruttata or ora da fauci di ferro, d'un qualche fossile drago che sotto le palpebre covasse, non spenta, la folgore del primo *fiat*» (ivi, p. 655). Senza dimenticare che anche l'immaginario cristiano di draghi e lance che li trafiggono è evocato, quale iconografia appropriata, nel mondo siciliano: «mi sentivo affrancato da ogni timidezza passata, un San Giorgio invincibile non meno di quello di Ibla, scolpito nella pietra, che infilza con una lunga lancia il dragone» (G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in M. CORTI, F. CAPUTO (a cura di), GESUALDO BUFALINO *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 266).

¹² G. BUFALINO, *La luce e il lutto*, in M. CORTI, F. CAPUTO (a cura di), GESUALDO BUFALINO *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 1209.

alla massima altizza e da lì lo lanciava lontano, come capita quanno sputi supra a 'na trottola. (NT 14)¹³;

Dragu, sorta di serpente, *drago*, *dragone* draco. Draguni marinu, una sorta di pesce, *dragone marino* [...] Cuda di dragu, nebbia densa, che ha la somiglianza d'imbuto, a guisa di turbine succhia l'acqua e trasportata in alto da' venti la scarica con impeto in altro luogo¹⁴.

Sembra quasi che Camilleri si sia divertito a riprendere e rielaborare le parole di Pasqualino, portandole dalla dimensione degli studi lessicologici in quella di una narrazione che sta per raggiungere l'acme della tensione, nell'imminenza della prova cui, in effetti, il giovane vorrebbe sottrarsi, mentre il vecchio, «che pariva tornato picciotto», prende a vogare con risolutezza. Raggiunta quella «vistiazza firoci» (NT 15), si leva in piedi, prende in mano il remo e lo solleva sopra alla sua testa «come 'na lancia» (NT 16), pronuncia qualche parola che Tridicino non capisce, conficca il remo nella *dragunara* che subito perde la sua forza, sciogliendosi in una cascata d'acqua e spiega: «La testa della dragunara è uguale a quella d'ogni altra vestia. Avi macari l'occhi. E tu devi pigliarla in uno dei d'occhi che sunno pricisi 'ntifichi a d'granni pirtusa» (NT 16).

La *dragunara* è, dunque, una bestia, una bestia feroce che può essere vinta solo da chi abbia coraggio e conosca le tecniche di quel peculiare combattimento: lancia – o spada, o remo – in pugno contro un mostro, come i cavalieri antichi o i santi paladini della fede nella lotta contro il male.

4. Può anche essere che per concepire questa epopea popolare Camilleri, di certo memore della poesia eroica europea (e di quanto ne è derivato, giungendo fino al racconto tradizionale siciliano e all'*opira dei pupi*), abbia avuto stimoli provenienti da altre pagine letterarie intensamente lette e molto amate: prime fra tutte quelle di Melville che ritraggono il capitano Achab nell'atto di ergersi, con un urlo terribile, per lanciare la sua fiocina contro Moby Dick.

Ce lo fanno supporre le molteplici citazioni dell'autore americano e del suo titolo più celebre che si inseguono nelle pagine camilleriane a partire da *Il birraio di Preston*¹⁵ e fino a *Conversazione su Tiresia*¹⁶. Leggerle aiuta a comprendere come il gesto del

¹³ Riguardo al fenomeno atmosferico che Camilleri descrive, e alle opinioni tradizionali che lo riguardano, può essere utile conoscere quanto, a proposito dell'*Isola delle Nubi* menzionata da Al-Idrīsī, scrive l'arabista Angelo Arioli, riferendosi a un universo culturale che con la Sicilia ha avuto notevoli e non dimenticati rapporti: «Due commenti possibili. Il primo, meteorologico, si rifà alla dinamica che presiede alla formazione delle trombe d'aria causate, come è noto, dalle correnti d'aria ascendenti prodotte da intenso calore; in mare al cono vorticoso della tromba d'aria se ne congiunge uno più piccolo d'acqua anch'esso vorticeggiante, ecc. Il secondo commento lo riprendo direttamente dalla relazione di Capitan Buzurg: “Vi sono nel mare enormi, spaventosi serpenti chiamati draghi. In pieno inverno, allorché le nubi rasentano il pelo dell'acqua, questo drago emerge ed entra nella nube tanto è forte il calore dell'acqua del mare, poiché in inverno l'acqua del mare è calda come una pentola. E il drago resta imprigionato nella frescura della nube. Lo spirare dei venti sul pelo dell'acqua solleva la nube e con essa trasporta il drago. La nube s'addensa e viaggia da orizzonte a orizzonte, ma, quando ha scaricato tutta l'acqua che conteneva, s'alleggerisce e diventa vapore sparpagliato dai venti, e allora il drago improvvisamente senza più sostegno alcuno cade o nel mare o sulla terra. Quando l'Altissimo desidera sventura per un qualche popolo fa precipitare sulla terra un drago...”. Curiosità lessicale: in arabo moderno il termine con cui si designa la tromba d'aria è *tinnīn*, per l'appunto “drago”» (A. ARIOLI, *Isolario arabo medioevale*, Milano, Adelphi, 2015, pp. 230-231).

¹⁴ M. PASQUALINO, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*, tomo secondo, Palermo, Reale stamperia, 1786, *ad vocem* (VOCABOLARIO SICILIANO ETIMOLOGICO, ITALIANO, E LATINO - Michele Pasqualino - Google Libri).

¹⁵ «Chiamatemi Ismaele»: H. MELVILLE, *Moby Dick*» (A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 239).

¹⁶ «Chiamatemi Tiresia. Per dirla alla maniera dello scrittore Melville, quello di *Moby Dick*» (A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 9-10).

vecchio pescatore non sia soltanto la rappresentazione realistica di un atto tante volte ripetuto in un mondo marinaresco che lo scrittore di Porto Empedocle aveva praticato nella sua infanzia e del quale serba vivo ricordo, legato alla figura del padre pure lui visto in piedi sulla barca, con in mano la fiocina – la *traffinera* – saldamente impugnata¹⁷.

È interessante osservare come la testimonianza di tale *lungo studio e grande amore* si disponga davanti agli occhi del lettore attento a cogliere le modalità attraverso le quali l'alternarsi di brani memorialistici e passi narrativi formi un unico racconto, che possiamo ricostruire senza lasciarci distrarre da alcune evidenti contraddizioni¹⁸. Ciò che soprattutto interessa è registrare la sequenza degli autori citati; a seconda dei casi, l'elenco è essenziale oppure più ampio e con qualche lieve variazione¹⁹. Melville è, comunque, per lo più presente e con un ruolo di rilievo; in specie quando Camilleri, volendo dare conto delle sue descrizioni di storie accadute a bordo di navi, esplicitamente rivendica la propria genealogia letteraria: «Sono stato un lettore appassionato di Conrad e Melville, anni fa»²⁰.

Ecco perché può non essere considerato un azzardo vedere nel vecchio pescatore che lancia il remo verso l'occhio della bestia selvaggia un ricordo, neanche tanto lontano, di quel capitano Achab che non abbandona mai la mente di Camilleri, se il suo nome, con

¹⁷ «Mio padre stava dritto in piedi, a poppa della barca la quale barca, quindi, camminava all'indietro. Appena raggiunto il luogo di pesca, si accendeva questa lampara e mio padre prendeva la "traffinera", la fiocina con un lunghissimo manico di legno - circa due metri e mezzo - e una corda della stessa lunghezza che si legava al polso. Diciamo che mio padre poteva lanciare benissimo la sua fiocina a cinque metri di distanza dall'imbarcazione» (S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 110). Cfr. anche: «Poi andavo per mare con mio padre, che era un abile pescatore. Uscivamo con la "traffinera" nelle notti senza luna, con la lampara ad acetilene. Ricordo che lui aveva una fiocina speciale con un manico di legno lunghissimo in cima al quale era attaccato uno spago che teneva legato al polso in maniera che avesse una certa corsa» (L. ROSSO, *Una birra al caffè Vigàta*, cit., p. 34). Ricordi e sensazioni che lo scrittore in un caso offre al commissario Montalbano, facendogli tornare alla mente l'esperienza compiuta quando, bambino di dieci anni, era stato portato dallo zio a una pesca notturna: «Sò zio stava addritta a puppa, con la traffinera a deci punte in cima a tri metri di manico, a sua volta legato al polso con tri metri di spaco» (A. CAMILLERI, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 78).

¹⁸ Nell'intervista a Marcello Sorgi, parlando dello zio Alfredo, aveva ricordato: «Semiparalitico, come ti dicevo, ma per nulla rassegnato all'immobilità. Gran lettore, tendenzialmente filosofo, passava lunghe ore nel suo studio. Una stanza biblioteca, piena di libri di medicina e di mare – fu lui che per primo mi fece leggere Conrad e Melville –, e l'intera collezione della rivista "Il Dramma": una vera rarità» (M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 126). In quella con Saverio Lodato introduce una modifica: «Chiusa la parentesi dei giornaletti, ho cominciato a leggere autentici libri. Chiesi a papà: "Che libri posso leggere?". Mi rispose: "Tutti i libri si possono leggere. Puoi leggere tutto quello che vuoi" Questo fu il primo insegnamento di mio padre. E aveva libri che per altri sarebbero stati proibiti. Cioè a dire tutti i libri dell'epoca: Pitigrilli, Luciano Zuccoli... Mi abbonò ai libri per ragazzi Mondadori, una collana molto bella. Però li alternavo ai libri di mio padre. Il primo libro che ho letto in vita mia, a sei anni, è *La follia di Almayer* di Conrad. Poi *Moby Dick* di Melville, letto come fosse un romanzo d'avventure – pensa che livello di lettura – e *L'isola del tesoro* di Stevenson. E anche Herbert George Wells, per esempio, che mi piaceva tanto, insieme al *Robinson Crusoe* di Defoe. Questi erano i libri che giravano per casa» (S. LODATO, *La linea della palma*, cit., pp. 53-54).

¹⁹ Nella *Pensione Eva*, prestando alcune sue caratteristiche al piccolo protagonista (cui, per altro, fa dire che Melville è 'nglisi), aveva scritto: «Per farsi passare la malinconia che l'assugliava a questo pinsero, trasiva nello scagno del patre e si pigliava un libro. Suo patre gli aveva dato il primisso di leggere tutto quello che voleva e tra i romanzi c'erano quelli che gli piacevano assà di uno che si chiamava Conrad, di un altro 'nglisi, Melville, e di un altro ancora, che però era francisi, Simenon» (A. CAMILLERI, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006, p. 26); in *Gocce di Sicilia* l'elenco è più lungo e preciso, ma è scomparso Simenon: «Per cinque anni, assittato per terra con le spalle appoggiate alla scrivania [nello studio dello zio Alfredo], divorai Conrad, Melville, Maupassant, Flaubert, Dumas, Verga, Capuana, Pirandello (coi russi ci bazzicava poco, detestava D'Annunzio), trangugiai intere annate di riviste come "Le avventure di terra e di mare", "L'Illustrazione Italiana", "Le grandi firme", "Il Dramma" (che mi fece nascere l'amore per il teatro)» (A. CAMILLERI, *Gocce di Sicilia*, Milano, Mondadori, 2009, p. 32).

²⁰ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit., p. 86.

lievi modifiche, compare perfino nell'*incipit* di *Il diavolo che tentò se stesso*: «Chiamatemi Bacab»²¹.

5. Compiuta l'impresa di vincere la *dragunara*, è giunto per Tridicino il momento di chiedere spiegazioni sulle parole misteriose che zù Japichino ha pronunciato: si tratta di uno scongiuro segreto che va detto a mezza voce e può essere rivelato solo a chi è degno di riceverlo; sotto vincolo di giuramento²².

Ma non è tanto su questo aspetto che vorrei soffermarmi, dato che in ogni tempo e in ogni processo di iniziazione – e qualunque sia il livello sociale delle persone coinvolte – il rituale inevitabilmente deve prevedere la segretezza (che conferma l'unicità del privilegio da cui quell'investimento discende) e un marcato simbolismo, nel nostro caso espresso dalla formula che chiama con funzione di testimoni le anime «dei marinari morti annigati» (NT 17). Sembra quindi più utile prendere in considerazione il tema del coraggio che Tridicino dichiara con lealtà di non avere.

Siamo a un punto di svolta del racconto e zù Japichino sta per pronunciare una massima che sposta l'attenzione dal terribile fenomeno naturale e dalle procedure tramandate per contrastarlo, all'uomo che deve farlo e alle virtù di cui deve disporre, non solo in quella circostanza ma in tutti i casi della vita: siano essi pubblici o privati: «Non si sapi mai prima se uno avi 'u coraggio di fari 'na certa cosa. È quando sei al punto che 'u coraggio ti veni o non ti veni. Sulo in quel prciso momento sai di che pasta d'omo sei» (NT 17-18). Così termina il processo di formazione e il protagonista, diventato adulto, può ricevere l'investitura col disvelamento delle parole segrete e l'avvio del suo percorso sociale. Il testo, nelle righe immediatamente successive, vira con decisione, narrando dell'amicizia di Tridicino con Cosimo e, soprattutto, indirizzando il lettore verso temi che, se non ci spaventasse la definizione, potremmo dire socio-economici e, finanche, politici.

È appena una battuta, ma vale come un'anticipazione di fatti che incontreremo più avanti: Cosimo non ha una sua barca e deve lavorare alle dipendenze di don Sarino Sciabica, «omo pripotenti come a tutti i ricchi» (NT 18), il quale possiede sei paranze dalle quali ricava notevoli guadagni. Come non vedere, nella conclusione di questo primo capitolo, la messa in scena, nella modesta e appartata realtà di Vigàta quale è possibile immaginare negli anni Trenta dell'Ottocento, un'embrionale lotta di classe, lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo e un percorso di emancipazione che Tridicino concepisce, non pensando al suo personale vantaggio ma esprimendo solidarietà nei confronti dei suoi compagni?

6. Il secondo capitolo si apre con un fatto privato, la morte del padre che avviene quando il protagonista ha diciotto anni e lo investe del ruolo di capofamiglia. Poi l'accento che abbiamo appena visto al padrone prepotente sviluppa un nuovo tema narrativo: siamo alla vigilia di Natale, il tempo volge al peggio e i pescatori si chiedono se il giorno dopo debbano uscire per pescare. Interpellano Tridicino che lo sconsiglia, prevedendo l'arrivo

²¹ A. CAMILLERI, *Il diavolo che tentò se stesso*, in A. CAMILLERI, J. CAZOTTE, *Il diavolo innamorato*, Roma, Donzelli, 2005, p. 11.

²² Si tratta delle parole magiche che già avevamo incontrato in *Il birraio di Preston*: «Una volta la bonarma le aveva contato che la tromba marina si poteva tagliare e farla ammosciare come un pallone bucato. Bastava avere il coraggio di avvicinarsi con un caicco a dove la tromba faceva base, trapassarla con un remo e dire alcune parole mammalucchigne che però la bonarma non le aveva rivelate» (A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 35). Devo alla cortesia di Simona Demontis, che per questo ringrazio, la segnalazione del passo.

di una tempesta; senza dimenticare che l'indomani è il giorno di Natale, per tutti una festa sacra; ma non per il padrone delle barche: «Natali o non Natali dumani nisciti» (NT 20)²³.

La capacità dello scrittore è tale che questo atto di sopraffazione – il disconoscimento del valore della conoscenza, del sapere di Tridicino che, abile nell'interpretare i fenomeni meteorologici, vorrebbe tutelare la sicurezza dei pescatori – passa in secondo piano di fronte all'epica vicenda che sta per dispiegarsi davanti agli occhi del lettore: i cavalloni che superano le banchine, le donne sul molo preoccupate per la sorte degli uomini in balia della tempesta, la valutazione del rischio mortale al quale sono esposti e la richiesta che zù Japichino rivolge al protagonista perché provi a salvarli. Senza dire della commozione provocata dai pianti e dalle preghiere accorate delle donne: tra le quali c'è 'Ngilina, la sorella di Cosimo che avrà un ruolo importante nello sviluppo della storia.

7. Ciò detto, appare evidente che non corriamo il rischio paventato da Italo Calvino, quando ammoniva: «Dobbiamo, s'intende, andar cauti nel “medievalizzare” la fiaba»²⁴. In primo luogo perché non di una fiaba ci occupiamo ma di un racconto d'autore, e poi perché Camilleri, consapevolmente raccogliendo dall'antichità – e dalla tradizione – alcuni stilemi, tuttavia li impiega in una proiezione che guarda non al medioevo ma, piuttosto, al tempo futuro; ai diritti ancora da conquistare nel campo del lavoro; alle consapevolezze individuali; e, forse in primo luogo, al bene rappresentato dalla conoscenza, alla necessità di studiare e, con lo studio, passare da una dimensione fantastica a quella razionale, senza la quale non può esserci progresso per il singolo individuo e per la società cui appartiene. Epperò non possiamo ignorare o disconoscere quella «impronta medievale [che] sulla fiaba resta forte» soprattutto perché, subito dopo tale affermazione, Calvino scrive della «osmosi tra fiaba ed epopea cavalleresca, che si può supporre abbia avuto un suo importantissimo epicentro nella Francia gotica e di lì abbia propagato la sua influenza in Italia attraverso l'epica popolare»²⁵.

Troppo noto, perché qui ci si debba soffermare a illustrarlo è l'influsso che la poesia epica, l'epopea dei paladini di Francia, ha avuto sulla cultura popolare siciliana, fino a giungere a Camilleri, di cui pure conosciamo la predilezione per il poema ariostesco, letto e assimilato fin dalla tenera età²⁶. Concetti che è opportuno tenere a mente, con la dovuta prudenza, quando affrontiamo il passo che narra del soccorso prestato da Tridicino ai suoi compagni in pericolo; non senza aver prima detto che, con un colpo di scena teatrale – o meglio, cinematografico – la prospettiva della narrazione muta d'improvviso, così come cambia la voce narrante: non più quella che finora aveva dato un tono per così dire obiettivo e dall'esterno, ma un'altra, interna e fortemente partecipe, coinvolta nei fatti narrati e nei gravi rischi corsi dai pescatori: «Il seguito di la storia la contò, quella sira stissa, Paolino Siragusa nella taverna di Gnazio Bonocore» (NT 22).

²³ Sugli aspetti sociali presenti in questo racconto ha scritto con efficacia Simona Demontis, in un paragrafo dedicato a *I quattro Natali di Tridicino* compreso nell'articolo “Tra satira e magarie: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri” («Diacritica», VI, 34 (2020), pp. 60-73). L'articolo contiene anche perspicue osservazioni sulle atmosfere magiche e fiabesche che convivono con «la supremazia della ragione e il messaggio civile» (ivi, p. 69), fino ad affermare che Tridicino «ha una personalità che si potrebbe definire illuminista» (p. 68).

²⁴ I. CALVINO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002, p. 44.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ È utile ricordare come al concetto di *favola*, e all'Ariosto, Camilleri si riferisca anche parlando del suo più corposo romanzo *storico*. Alla domanda dell'intervistatore che chiede se a Zosimo, protagonista di *Il re di Girgenti*, abbia voluto attribuire «l'idea di un eroe, addobbandolo di caratteri che non poteva avere» perché «trovare nel Seicento un bracciante capace di parlare latino e di leggere e scrivere è un'assurdità», lo scrittore serenamente risponde: «Non c'è dubbio. L'idea è quella di una grossa favola a tratti ariostesca, almeno come lo leggo io l'Ariosto, senza riferimenti alla storia se non che Michele Zosimo è realmente esistito» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 225-226).

Si tratta, in un certo senso, di una tranquillizzante prolessi perché, se Paolino Siragusa, che era uscito in mare con gli altri pescatori, stando al sicuro nella taverna può raccontare quel che è accaduto, significa che sono stati salvati dal tremendo rischio corso, e tutto è finito bene. Ciò nonostante, il lettore non è privato del *pathos* che dalle premesse date legittimamente poteva aspettarsi, forse anche per quel cambio di inquadratura per cui le onde tempestose e le contrastanti correnti non sono più messe a fuoco dalla prospettiva del molo sul quale si svolge la tragedia greca interpretata dalle madri, dalle mogli e dalle sorelle dei periclitanti, ma sono viste *in diretta* dalle acque del mare che prima sembrano placarsi a causa di un'improvvisa bonaccia, poi si agitano violentemente generando cavalloni giganteschi e terrificanti per il rumore che creano: una «giostra mortali» (NT 24). È allora che compare la prima *dragunara* e, di seguito, altre tre: «quattro colonne del tempio del dimonio che da un momento all'altro avribbiri ruinato supra di noi» (NT 25). Ogni speranza è perduta, quando giunge in soccorso la barca di Tridicino che fa rotta verso una delle *dragunare*, la taglia in due facendola crollare in tonnellate d'acqua e apre un varco per le barche dei pescatori che trovano così la salvezza.

L'epica vicenda è, dunque, vittoriosamente conclusa: ma ci sono due corollari. Il primo è rappresentato dalla confessione resa a zù Japichino, cui Tridicino dice di aver provato una grande paura, ricevendone, in cambio, una massima ricca di saggezza: «cchiù l'omo prova scanto cchiù l'omo piglia coraggio» (NT 27).

Sta parlando, il vecchio pescatore, non di un uomo qualunque, ma di un eroe capace di sfidare il pericolo estremo per difendere la collettività cui appartiene. Può essere considerato un azzardo ritenere che Camilleri abbia voluto assegnare al suo personaggio le caratteristiche che la tradizione letteraria ha sempre attribuito a più titolati eroi, anch'essi motivati «da un'urgenza interiore – una sorta di vocazione all'eroismo – o da una sfida che gli viene posta, oppure dalla necessità di stornare da sé o dalla comunità un destino altrimenti fatale»?²⁷

Il secondo corollario riguarda il premio che spetta al vincitore: quello più alto, ovvero il sorriso dei begli occhi di una dama, come può avvenire anche nelle storie cavalleresche che non hanno per protagonisti i paladini di Francia, ma i popolani siciliani, consapevoli del compito che devono assolvere e della ricompensa che può derivarne: «Tri misi appresso la battaglia contro le quattro dragunare, Tridicino si fici zito con 'Ngilina, la soro di Cosimo» (NT 28).

8. Li lasceremo, i due sposi, alla loro felice vita matrimoniale; alle difficoltà economiche cui Tridicino fa fronte con l'ingegno, con lo studio e la relativa strumentazione: quaderno, matite, gomme e calendario per registrare le fasi lunari, le correnti di marea, le migrazioni dei pesci, i banchi nei quali è più proficuo pescare; le esplorazioni e le scoperte nelle scogliere e nei fondali; le sfide che le immersioni possono riservare a chi voglia esplorare i tesori sommersi e i pericoli degli abissi; la nascita dei figli: Tano, che studia e, abbracciata la carriera militare, diviene ufficiale di marina; e Brigida, che si sposa e ha un figlio, Stefano, il quale, come il nonno, nasce in mare e col nonno vuole vivere in barca: «La vita – pinsò Tridicino – è come la risacca: un jorno porta a riva un filo d'alga e il jorno appresso se lo ripiglia» (NT 44). Metafora che sembra annunciare lo sviluppo del racconto: 'Ngilina muore lasciando quello che, con frase stereotipata eppure vera, chiamiamo *un vuoto incolmabile*, e «Tridicino accapì d'essiri arrivato alla vicchiaia» (NT 44).

²⁷ M. E. RUGGERINI, "L'eroe germanico contro avversari mostruosi: tra testo e iconografia", in T. PÀROLI (a cura di) *La funzione dell'eroe germanico: storicità, metafora, paradigma*, Atti del Convegno internazionale di studio (Roma, 6-8 maggio 1993), Roma, Il Calamo, 1995, p. 202.

Così come noi, per parte nostra, siamo arrivati a uno dei nuclei, forse il più importante, di *I quattro Natali di Tridicino*. Camilleri racconta la vecchiaia: ha l'ardire di sceneggiare una sua personale riflessione *de senectute*, trovando efficacia narrativa e ritmo d'azione.

La prima idea di Tridicino, constatato che la vita è ormai inutile, una «vita a metà» (NT 45), è di farla finita. Alla maniera sua, naturalmente, nelle acque del mare e in modalità eroica: ovvero in un 'duello' col «purpo giganti» (NT 45) a cui aveva lanciato la sfida, molto tempo prima, quando la forza dell'età gli dava speranza di vittoria, mentre ora sa che i suoi polmoni malandati non ce la farebbero a sostenerlo nella risalita. È in procinto di tuffarsi per andare verso l'ultima impresa quando il suono di una conchiglia, in tutto simile a quella che aveva pescato per regalarla alla moglie, lo ferma, trasmettendogli un chiaro messaggio che comprende e accetta: «D'accordo, 'Ngili» (NT 45).

Nella variegata rassegna dei personaggi femminili camilleriani 'Ngilina si staglia – in parte simile a Maruzza Musumeci, pure lei legata al suono di una conchiglia marina – per la capacità di governo della famiglia, capacità che, come per magia, continua a esercitare anche dopo la morte; Tridicino, allo stesso modo di Gnazio Manisco, non discute le indicazioni della moglie, ma esegue:

Tornò nella varca e principiò a vocari²⁸ verso il porto. E mentri rimava, pinsava a quante cose aviva ancora da fari. La prima di tutte, 'mparari a Stefano come si faciva a tagliari la dragunara. (NT 46)

Si mette dunque a vogare, impugnando quel remo che, eroe di una favola scritta alla maniera dei *cunti* popolari, aveva brandito nella tenzone col mostro. Non potrebbe più combattere, ora che le forze fisiche sono scemate, ma gli resta una facoltà ancora più potente: può trasmettere la sua conoscenza al nipote Stefano, e questo atto è tale da dare senso alla vita.

Nella frase conclusiva del racconto sono presenti due verbi, *'mparari* e *tagliari*: il primo contiene il concetto che, come la morale della favola, viene consegnato al lettore: i figli, i nipoti, i giovani ai quali un vecchio deve trasmettere la conoscenza, costituiscono una ragione sufficiente perché la vita conservi la sua pienezza e non debba essere considerata una «vita a metà». Negli occhi di coloro che imparano è possibile cogliere l'immagine del futuro che il vecchio non vivrà, ma del quale, con l'insegnamento, è partecipe.

9. Quando ci interroghiamo sul non comune successo che le opere di Andrea Camilleri hanno avuto presso un vasto pubblico, chiamato per di più a superare le difficoltà della lingua vigatese, dovremmo rivolgere un pensiero grato a Minicu, mezzadro del nonno nelle terre di Porto Empedocle, di cui lo scrittore parla in diverse occasioni e, significativamente, in *Certi momenti*. Minicu raccontava e il piccolo Andrea ascoltava, annotando nella sua prodigiosa memoria ciò che apprendeva, ovvero le tecniche narrative interpretate da uno di quei rustici narratori:

Erano storie profondamente educative e molto fantasiose. Devo confessare che almeno in tre miei romanzi, *Il re di Girgenti*, *Maruzza Musumeci* e *Il sonaglio* ho ripreso, modificandole a modo mio, alcune delle storie di Minicu. E qui, ancora una volta, lo ringrazio²⁹.

²⁸ Emendo *vociari* presente nel testo, considerandolo un refuso in luogo dell'appropriato *vocari* (cfr. *Vociari (vocari?) in I quattro Natali di Tridicino*: <<https://www.camillerindex.it/lemma/vociari-vocari-in-i-quattro-natali-di-tridicino>>).

²⁹ A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 115.

Avevamo già incontrato nel corso del nostro ragionamento due dei romanzi citati da Camilleri e, per certi loro aspetti, li avevamo avvicinati a *I quattro Natali di Tridicino*, dove è narrata una storia cui pure spettano entrambi i titoli di *educativa* e *fantasiosa*. Nel nostro caso, l'autore non dice d'aver ripreso elementi uditi durante l'infanzia ma, sia che effettivamente appartenga a un repertorio tradizionale o che su quello sia stato plasmato, il racconto *I quattro Natali di Tridicino* ha un tratto che sarebbe piaciuto a Pier Paolo Pasolini, cui dobbiamo la frase, pronunciata nel 1962 e poi tante volte citata nel corso degli anni, concernente la necessità di strappare ai tradizionalisti il monopolio della tradizione³⁰.

Non sappiamo se la frase contenga tutta la complessità del pensiero pasoliniano, né è qui necessario valutare se avesse ragione oppure no. Certo è che quelle parole possono offrirci lo spunto per una riflessione conclusiva che dice delle qualità del testo di cui ci siamo occupati e nel quale l'autore ha saputo condensare le sue visioni generali senza cadere nel didascalico, ma riuscendo a coniugare temi tradizionali con moderne concezioni, anche politiche. In aggiunta, ha affrontato questioni esistenziali potenzialmente angustianti presentandole in poche righe, nelle quali rifulge una luce di speranza che illumina la prospettiva futura del vecchio Tridicino.

E quella dei lettori, come gli ascoltatori di Minicu convinti che, se lo scrittore sa *portare* il racconto, una storia educativa può essere molto fantasiosa e tale da indurci a seguirla fino alla conclusione, percependovi il respiro della grande letteratura.

³⁰ L'articolo contenente queste osservazioni è apparso in P. P. PASOLINI, "...una forza del passato", «Vie nuove», 42, 18 ottobre 1962.

Bibliografia

- ARIOLI, ANGELO, *Isolario arabo medioevale*, Milano, Adelphi, 2015.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- BUFALINO, GESUALDO, *Le menzogne della notte*, in M. CORTI, F. CAPUTO (a cura di), GESUALDO BUFALINO *Opere/1 (1981-1988)*, Milano, Classici Bompiani, 2006.
- BUFALINO, GESUALDO, *Argo il cieco*, in M. CORTI, F. CAPUTO (a cura di), GESUALDO BUFALINO *Opere/1 (1981-1988)*, Classici Bompiani, 2006.
- BUFALINO, GESUALDO, *La luce e il lutto*, in M. CORTI, F. CAPUTO (a cura di), GESUALDO BUFALINO *Opere/1 (1981-1988)*, Milano, Classici Bompiani, 2006.
- CALVINO, ITALO, *Introduzione*, in ID., *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il diavolo che tentò se stesso*, in ANDREA CAMILLERI, JACQUES CAZOTTE, *Il diavolo innamorato*, Roma, Donzelli, 2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gocce di Sicilia*, Milano, Mondadori, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *I duellanti*, in ID., *La regina di Pomerania*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *I quattro Natali di Tridicino*, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 9-46.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CASTIGLIONE, MARINA, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018.
- COUTO, MIA, *L'universo in un granello di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2021.
- DEMONTIS, SIMONA, "Tra satira e magari: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", «Diacritica», VI, 34 (2020), pp. 60-73.
- LODATO, SAVERIO. *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MARCI, GIUSEPPE, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", in M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE, M. DERIU (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310.
- MARCI, GIUSEPPE, *Capo Rossello/Capo Russello*, <<https://www.camillerindex.it/lemma/capo-rossello-capo-russello>>.
- MARCI, GIUSEPPE, *Vociari (vocari?) in I quattro Natali di Tridicino*: <<https://www.camillerindex.it/lemma/vociari-vocari-in-i-quattro-natali-di-tridicino>>.
- MATT, LUIGI, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini), Quaderni camilleriani/12*, pp. 39-93: <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- PASOLINI, PIER PAOLO "...una forza del passato", «Vie nuove», 42, 18 ottobre 1962.
- PASQUALINO, MICHELE, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*, tomo secondo, Palermo, Reale stamperia, 1786, *ad vocem* (VOCABOLARIO SICILIANO ETIMOLOGICO, ITALIANO, E LATINO - Michele Pasqualino - Google Libri).
- PITRÈ, GIUSEPPE, *Tridicinu*, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Il Vespro, 1978, vol. I. p. 290.

- ROSSO, LORENZO, *Una birra al caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur editore, 2012.
- RUGGERINI, MARIA ELENA, “L’eroe germanico contro avversari mostruosi: tra testo e iconografia”, in T. PÀROLI (a cura di) *La funzione dell’eroe germanico: storicità, metafora, paradigma*, Atti del Convegno internazionale di studio (Roma, 6-8 maggio 1993), Roma, Il Calamo, 1995.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- VARVARO, ALBERTO, *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano (VSES)*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et Philologie / Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2014.

Persona e personaggio finalmente ricongiunti: *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri e *Nuda è la morte* di Carlos Salem

SABRINA BORCHETTA

1. Riferimenti autobiografici nell'opera di Camilleri

I livelli dell'autobiografia nell'opera di Camilleri percorrono una parabola che va dalle memorie personali all'identificazione scrittore-personaggio: quest'ultima sezione si può riscontrare soprattutto, come si vedrà, in *Conversazione su Tiresia*¹. Con riferimento ad altri autori, il Camilleri-personaggio letterario è invece uno dei protagonisti del resoconto di viaggi *Riunione in Sicilia*, di Jerre Mangione² (con lo pseudonimo di Andrea Bellini), ma soprattutto del romanzo *Nuda è la morte* di Carlos Salem³.

I riferimenti autobiografici nei testi dello scrittore siciliano possono essere ascrivibili, in linea di massima, a tre categorie: la prima riguarda le testimonianze dirette, presenti nelle numerosissime interviste rilasciate a diverse testate, a volte raccolte in volume. È il caso, ad esempio, di *La testa ci fa dire*, pubblicato nel 2000 da Sellerio: si tratta di un'intervista rilasciata a Marcello Sorgi, suddivisa in capitoli, uno dei quali appare particolarmente pertinente al tema che sto trattando. Si tratta di *Come nasce un personaggio*⁴, in cui Camilleri accenna alle sue fonti di ispirazione nel plasmare i personaggi. Ad esempio, alcuni tratti della personalità della sua creatura più nota, il commissario Montalbano, possono essere ascritti al carattere di Leonardo Sciascia: il «silenzio rumorosissimo», efficace ossimoro che descrive il rovello della riflessione produttiva; la scarsa propensione a parlare in pubblico; infine, l'ironia, risorsa fondamentale nelle avventure letterarie del commissario:

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 certa ironia che aveva Leonardo...⁵.

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

² J. MANGIONE, *Riunione in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1992. Si veda, sull'opera in generale e sul personaggio di Bellini-Camilleri in particolare, il saggio di G. MARCI, "Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana", p. 3, <<http://www.vigata.org/bibliografia/AffrescoSiciliano.pdf>> [25 settembre 2021].

³ C. SALEM, *Nuda è la morte* (titolo originale: *Matar y guardar la ropa*), Milano, Tropea editore, 2012.

⁴ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Roma, GEDI 2020, pp. 103 -112 [Palermo, Sellerio, 2000].

⁵ Ivi, pp. 106-107.

A ben vedere, queste dichiarazioni costituiscono senz'altro un omaggio all'amico e, per certi versi, mentore, ma rappresentano già una sorta di abbozzo della trasfigurazione letteraria di una persona in personaggio.

Altro esempio è la raccolta *I racconti di Nené*, nomignolo col quale in famiglia veniva designato lo stesso Camilleri. Anche questo è il testo di un'intervista del 2006, un racconto della formazione scolastica, politica e teatrale di Camilleri, gli incontri, le amicizie, l'impegno nel partito comunista, la scoperta della vocazione letteraria. Diverso nella tipologia testuale, ma simile per struttura e valore di testimonianza diretta, è il volumetto *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, una lunga epistola pubblicata nel 2017⁶ e indirizzata alla pronipote: anche in questo caso, si tratta di un abbozzo di trasposizione letteraria, in quanto la voce narrante, il narratore onnisciente, crea e descrive il "personaggio" Camilleri, che attraverso il racconto leggero, a tratti ironico, ma sempre profondo, di una parabola esistenziale, indica alla bambina i valori che hanno guidato le sue scelte e le sue decisioni.

Il secondo livello vede l'autore intento a dialogare con la sua creatura letteraria: Camilleri e Montalbano interagiscono, per esempio, nel racconto *Montalbano si rifiuta*⁷, inserito nella raccolta *Gli arancini di Montalbano*, e nell'ultimo romanzo della serie relativa al commissariato di Vigàta, *Riccardino*, opportunamente definito dallo stesso autore un *metaromanzo*⁸. Nel racconto, risalente all'anno 1999, il commissario, stanco di affrontare una vicenda dai contorni grandguignoleschi, alla *Pulp fiction*, poco in linea con le sue solite indagini, telefona all'autore nella sua casa romana, rifiutandosi di proseguire con quella storia raffazzonata e interrompendo bruscamente telefonata e narrazione.

- «[...] Stammi a sentire, ti dico una cosa che non ti ripeterò più. Per me, Salvo Montalbano, una storia così non è cosa. Padronissimo tu di scriverne altre, ma allora t'inventi un altro protagonista. Sono stato chiaro?»

- «Chiarissimo. Ma intanto questa storia come la finisco?»

- «Così» disse il commissario.

E riattaccò⁹.

Il personaggio si ribella al suo creatore, come del resto avverrà anche con *Riccardino*, in cui è proprio Montalbano a decretare la propria fine di personaggio letterario, dopo una serie di discussioni telefoniche con l'autore, relative allo sviluppo dell'intreccio. L'ultimo romanzo è una sorta di palinsesto, in cui si svelano le leggi dell'invenzione, le molteplici possibilità che si squadernano davanti ad uno scrittore, posto sempre di fronte ad un bivio, come i cavalieri di ariostesca memoria. Si avvera, in breve, quello che Camilleri ha sempre dichiarato, cioè che un personaggio è vivo ed efficace quando si alza dalla pagina scritta e comincia a camminare per la stanza: una volta che ha assunto vita propria, va da sé che questi voglia avere voce in capitolo anche sulla propria fine, riducendo il suo creatore a mera funzione testuale.

Il terzo livello è quello dell'immedesimazione autore-personaggio: appaiono particolarmente significativi, in tal senso, *Il colore del sole* e *Conversazione su Tiresia*. Il primo¹⁰ è un lungo racconto in cui la voce narrante, lo scrittore Camilleri, si trova tra

⁶ A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Firenze-Milano, Giunti/Bompiani, 2018.

⁷ A. CAMILLERI, "Montalbano si rifiuta", in *Gli arancini di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 197-208.

⁸ "Romanzo che si trasforma in metaromanzo, ma con il solito, superbo senso dell'umorismo": S. PARMEGGIANI, "Montalbano torna in scena per dirci addio", «La Repubblica», 16 luglio 2020. Per la definizione di *metaromanzo* assegnata alla sua ultima opera da Camilleri, si veda <<http://www.vigata.org/bibliografia/riccardino>> [20 ottobre 2021].

⁹ A. CAMILLERI, "Montalbano si rifiuta", cit., p. 208.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.

le mani, per una serie di coincidenze che tali non sono, un manoscritto di Caravaggio, del quale ricopia e commenta alcuni passi. L'espedito del manoscritto ritrovato costituisce, come è noto, un *topos* piuttosto ricorrente nella letteratura: nel caso in questione è interessante osservare come questo evento fortuito assuma le tinte del giallo, affiancando il destino del famoso artista, ricercato dalle guardie del Papa e dai Cavalieri di Malta, a quello dell'ambiguo avvocato detentore del manoscritto, ricercato dalla polizia e infine ucciso dai sicari della mafia.

2. *Conversazione su Tiresia: il passato e il futuro*

Con il monologo *Conversazione su Tiresia*, Camilleri ritorna al teatro, mettendo in scena al teatro greco di Siracusa, nel 2018, un testo che ripercorre le vicende del mitico indovino Tiresia, visto attraverso le testimonianze degli autori che, in varie epoche, ne hanno richiamato, tra luci e ombre, la figura e le gesta. Il personaggio di Tiresia, il *mantis* di Tebe, vive infatti, secondo le fonti classiche¹¹, le esperienze della cecità, del metamorfismo sessuale, della longevità fuori dal comune, della preveggenza: quest'ultima dote lo spinge a interagire con Odisseo nell'*Ade*¹² e con i re di Tebe, in particolare Edipo e Penteo, come attestano le tragedie di Sofocle ed Euripide¹³.

Il monologo ha una struttura circolare, intessuta su una rete di rimandi¹⁴. Nell'*incipit* il protagonista si presenta come Tiresia in una delle sue sette vite: la longevità è un dono di Zeus, una compensazione per la perdita della vista, che gli viene tolta *di nuovo*¹⁵, come si evince dalle battute conclusive. Poco oltre, Tiresia-Camilleri dichiara immediatamente di voler chiarire una volta per tutte la questione della trasformazione dell'indovino da persona a personaggio (dovuta, come si saprà in seguito, a Freud e alla sua elaborazione del complesso di Edipo), intento che si attuerà nella conclusione («persona e personaggio finalmente ricongiunti»)¹⁶. Nato a Tebe, Tiresia-Camilleri dichiara al pubblico, concludendo il suo discorso, di vivere attualmente a Brooklyn sotto le spoglie di un veggente-venditore che offre ai passanti «cerini che si accendono e fanno luce nella notte»¹⁷: un cerchio che si chiude, un passaggio dal vecchio al nuovo mondo, che disegna la parabola di un'esistenza lunghissima. Infine, il narratore all'inizio del suo racconto accenna a Montalbano con una frase ironicamente ellittica¹⁸, mentre nelle ultime battute nomina esplicitamente il «commissario» come propria creatura letteraria¹⁹.

¹¹ Le fonti greche e latine su Tiresia sono raccolte in K. BUSLEPP, «Teiresias», in W.H. ROESCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-24, vol. V, coll. 178-200; L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976; E. DI ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007; G. UGOLINI, «Tiresia», in A. CINQUEGRANI, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, Il mito nella letteratura italiana, a cura di P. GIBELLINI, vol. V/2, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532.

¹² Hom. *Od.* 11 134-135.

¹³ Le tragedie in cui compare il personaggio di Tiresia sono *Edipo re* e *Antigone* di Sofocle, *Fenicie e Baccanti* di Euripide.

¹⁴ S. BORCHETTA, «Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*», in G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 61-76, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 55.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ S. S. NIGRO, «Andrea Camilleri mitico indovino: «Tiresia sono»», «Il Sole-24 ore», 1 giugno 2018, <<http://www.vigata.org/teatro/convtiresia.shtml>> [20 settembre 2021]. Il riferimento è al film *La dea dell'amore* di Woody Allen (USA, 1995) del quale vengono proiettate alcune scene nel corso della messa in scena di *Conversazione su Tiresia* al teatro greco di Siracusa.

¹⁸ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 10: «Oppure Tiresia sono, per dirla alla maniera di qualcun altro».

¹⁹ *Ivi*, p. 55: «l'invenzione più felice è stata quella di un commissario».

Con tutta evidenza, il monologo si impernia sull'immedesimazione autore-personaggio²⁰. Entrambi privi della facoltà visiva, usano la *seconda vista* per scrutare il futuro, come fa il vate, o per evocare i fantasmi del passato, come fa l'aedo²¹, nella fattispecie Tiresia-Camilleri, impegnato in una sorta di bilancio esistenziale che lo pone di fronte all'eternità. Il narratore di *Conversazione su Tiresia* è, dunque, sia veggente che poeta. La parola dell'aedo, come quella dell'indovino, è una «parola delegata», come afferma Carmine Pisano²², in quanto proferita da un mediatore per conto delle divinità, le Muse o Apollo. La consapevolezza del presente, del futuro e del passato, per il poeta, coincide con la padronanza del mito, mentre per il *mantis* riguarda «la conoscenza di avvenimenti che accadono in precisi segmenti temporali, in rapporto alle richieste che è chiamato occasionalmente a soddisfare»²³.

Conversazione su Tiresia è un testo ideato per essere recitato²⁴: il cantastorie-*mantis* si presenta in scena accompagnato da un fanciullo, come avveniva nella tragedia greca²⁵, e si avvale dei richiami alle fonti letterarie per avvalorare la veridicità della propria narrazione. La conoscenza umana, fallace, ambigua e pertanto inattendibile, necessita dell'autorevolezza della voce del *mantis*, l'unico in grado di separare la verità dalla menzogna. Tale autorevolezza gli viene conferita dal fatto di essere sia un testimone della Storia che un narratore, abituato, quest'ultimo, a destreggiarsi tra il vero e il verosimile, con l'obiettivo di imporre come attendibile la propria visione delle cose. Nella conclusione, come si è detto, si ribadisce difatti la simbiosi autore-personaggio già introdotta nell'*incipit*:

Vi chiederete cosa faccio adesso. Attualmente vivo a Brooklyn e ogni tanto mi chiamano per fare la comparsa in un film. Nella mia ultima interpretazione ero Tiresia che vendeva cerini, persona e personaggio finalmente ricongiunti²⁶.

La parabola esistenziale di Tiresia parte dalla Grecia classica per approdare alla Sicilia e, idealmente, a Broadway e Hollywood, patria del nuovo teatro e del cinema, che ne è, sotto diversi aspetti, l'erede. La *persona*, quindi, è intesa sotto la duplice connotazione di *individuo* e, etimologicamente, di *maschera*, che unifica le proprie identità agendo sulla scena, come personaggio teatrale e cinematografico, in una dimensione fatta di immagini, parole, allusioni e, in definitiva, illusioni. Un gioco di specchi che ha il sentore di un

²⁰ Sull'immedesimazione autore-personaggio, si veda anche R. FURNO, "Mito: rappresentabilità e contemporaneità", in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrepress, 2019, pp. 172-173; S. BORCHETTA, "Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*", «Diacritica», a. VI, 34 (2020), pp. 24-26; M. DERIU, "Ipotesti greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri", «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 38-39.

²¹ Oltre ad Omero, per la figura dell'aedo occorre far riferimento, solo a titolo di esempio, almeno a Femio e Demodoco, presenti nell'*Odissea* rispettivamente a Itaca e presso la corte dei Feaci. Inoltre, in *Il. 2* 591-600, Omero accenna a Tamiri, accecato dalle Muse perché osò sfidarle nel canto. Infine, Platone (*Phaedr.* 243a-b) narra che il poeta Stesicoro sarebbe stato privato della vista per la sua maldicenza contro Elena di Troia, per la quale avrebbe poi composto una palinodia.

²² Sul rapporto tra le due figure nel mondo classico, si veda C. PISANO, "Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica", «I quaderni del ramo d'oro on-line», numero speciale 2012, pp. 1-14.

²³ R. VELARDI, "Il sapere del *mantis* e il sapere dell'aedo (Hes. *Theog.* 38; Hom. *Il.* 1 70)", «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 107, 2 (2014), p. 35.

²⁴ A. CAMILLERI, "Camilleri sono", «Micromega» 5 (2018), p. 19.

²⁵ Si pensi, *exempli gratia*, all'ingresso di Tiresia in scena nell'*Edipo re* di Sofocle: Soph. *Oed. rex* vv. 297-299.

²⁶ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 56.

omaggio a Pirandello, ma che è contemporaneamente un ponte ideale tra letteratura, cinema e teatro, come lo è stata, del resto, l'intera produzione artistica di Camilleri.

3. Camilleri personaggio in *Nuda è la morte* di Carlos Salem

Nella parabola fin qui tracciata è facile notare come autobiografia e invenzione letteraria, in Camilleri, spesso finiscano per sovrapporsi, sfumando l'una nell'altra: solo in *Conversazione su Tiresia*, tuttavia, avviene la fusione autore-personaggio. Nel romanzo *Nuda è la morte* di Carlos Salem, pubblicato nel 2008, Camilleri in prima istanza appare come aiutante del protagonista, per poi rivelarsi come uno dei principali antagonisti. L'omaggio all'autore siciliano è apertamente dichiarato nella scelta del nome e della professione: Andrés Camilleri è un anziano professore universitario in pensione, di origini siciliane e amante della buona tavola, che scrive romanzi gialli adoperando uno pseudonimo. I rimandi all'opera di Camilleri sono disseminati, in modo più o meno esplicito, nel prosieguo della storia. Ad esempio, assistendo di nascosto ad un incontro tra amanti assieme al protagonista della storia, il professor Camilleri dichiara di aver l'impressione di assistere alla scena di un suo romanzo, del quale non viene menzionato il titolo²⁷. Si potrebbe trattare di un velato riferimento al secondo volume della serie di Montalbano, *Il cane di terracotta*, pubblicato nel 1996 e incentrato su due giovani amanti uccisi a colpi d'arma da fuoco e ritrovati diversi decenni dopo in una grotta. L'omaggio a Camilleri, maestro riconosciuto del genere poliziesco, non va però letto, secondo alcuni critici, come una sorta di filiazione diretta²⁸: il poliziesco di Salem ricorda piuttosto, per atmosfere e contenuti, il *Diario di un killer sentimentale* di Sepúlveda²⁹, una rilettura del *noir* in termini quasi parodistici, data la paradossalità di situazioni e personaggi³⁰. Non si tratta nemmeno di un omaggio dettato da una sorta di bilancio della propria avventura letteraria, come accade, ad esempio, in *Addio, Hemingway*³¹ di Leonardo Padura Fuentes, avvertito come una sorta di dovere nei confronti di uno dei modelli letterari dello scrittore, fin dal titolo (che riecheggia *Addio alle armi*), ma anche come un bilancio dei propri miti e una riflessione disincantata e amara sulla vecchiaia e sull'inutilità della fama.

In questo *noir* atipico di Padura Fuentes, Mario Conde, l'investigatore creato dallo scrittore cubano, per alcuni tratti *alter ego* dell'autore, si confronta con il suo Hemingway, idolatrato come romanziere e disprezzato come essere umano, immaginato negli ultimi anni di vita, segnato dalla fragilità indotta dalla vecchiaia e dalla malattia che lo porterà al suicidio, ma capace di atti di generosità che ne riscattano la memoria di uomo, appannata dall'aura dell'intoccabile premio Nobel:

Alcuni anni dopo, quando aveva scoperto la dolorosa imperiosità della scrittura e aveva cominciato a scegliere i propri idoli letterari, Mario Conde aveva saputo che quella era stata l'ultima navigazione di Ernest Hemingway per un tratto di mare che aveva amato come pochi altri posti al mondo, e aveva anche capito che lo scrittore americano non poteva aver salutato lui, un minuscolo insetto posto sul lungomare di Cojimar, ma che in quel momento stava dicendo addio ad alcune delle cose più importanti della sua vita³².

²⁷ C. SALEM, *Nuda è la morte*, cit., p. 65.

²⁸ A. DELAGE, M. GAULTIER, "La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem: de l'Histoire au mythe", «Cahiers d'études romanes», 25 (2012), p. 124.

²⁹ L. SEPULVEDA, *Diario di un killer sentimentale*, Parma, Guanda, 1998.

³⁰ «[...] una suerte de anticonvencional y glorioso *surrealismo cotidiano* en novelas como *Matar y guardar la ropa*», «Carlos Salem», «Revista Abaco», 2 epoca, Volumen 3, Número 89 (2016), p. 80.

³¹ L. PADURA FUENTES, *Addio, Hemingway*, Milano, il Saggiatore, 2008.

³² Ivi, p. 10.

Una sorta di *vanitas vanitatum*, che si conclude però con uno spiraglio di luce rappresentato dal messaggio nella bottiglia, lanciato in mare nella speranza che raggiunga un amico lontano.

Diverso il tono del romanzo di Salem, ironico e scanzonato, a tratti irriverente. Il Camilleri ideato da Salem assume piuttosto, come si è detto, una funzione duplice di aiutante e antagonista. Il protagonista di *Nuda è la morte* è Juan Pérez Pérez, un killer professionista, che deve portare a termine un incarico dai risvolti inattesi all'interno di un campo nudista, nel quale sono presenti anche i suoi figli, la sua ex-moglie e il nuovo compagno di lei. Tutti hanno qualche segreto da nascondere: anche l'anziano, bonario scrittore, Andrés Camilleri, incontrato al ristorante, non è chi sostiene di essere; quindi i piani delle finzioni e degli inganni si intersecano più volte, fino al colpo di scena che conclude il romanzo. Di particolare interesse, per la presente analisi, risultano i dialoghi tra Juan e Camilleri sulle tecniche di scrittura di un romanzo giallo e sul valore dei libri, i quali, come afferma il professore, in certe occasioni non servono a niente:

«È la fregatura di essere scrittore, amico Juan. I ricordi perdono la loro preziosa imperfezione, anche se guadagnano la gloria delle parole. E quando tutto ti viene a mancare, ti restano le parole, povere compagne di letto. I libri sono un harem sovraffollato, nei cui corridoi è facile smarrire il desiderio o infilarsi nel letto sbagliato. E comunque, amico Juan, non si confonda: in certe occasioni i libri non servono a niente»³³.

L'ultima, provocatoria affermazione, cela in sé la propria negazione: anche se i libri a volte risultano inutili, le parole che li compongono resistono all'usura del tempo e spesso sono risolutive, come accade per alcuni colloqui. Proprio nel corso di una conversazione, difatti, sarà Camilleri a suggerire alcune possibili chiavi di lettura dell'intrigo attraverso l'analisi delle funzioni dei personaggi, dei possibili moventi, dei *cliché* che connotano il *noir* e che portano a scelte quasi obbligate nell'individuazione dei colpevoli. Un'analisi narratologica applicata alla realtà, che contiene indizi utili a dipanare la matassa dell'intreccio. Anche se il Camilleri-personaggio rappresenta, nella visione di Juan, una sorta di figura paterna, in realtà la sua identità ambigua cela la funzione del narratore, che dialoga con se stesso e svela, per così dire, le leggi che regolano la propria attività di creatore di storie, senza risparmiare l'autoironia. Quando Andrés Camilleri afferma, in occasione di uno snodo importante della trama, «se avessi scritto qualcosa del genere in uno dei miei romanzi, la critica mi avrebbe fatto a pezzi accusandomi di eccesso di fantasia»³⁴, non fa che sottolineare la difficile posizione dell'autore di gialli, sempre in bilico sul crinale che divide la letteratura d'intrattenimento dalla letteratura per così dire *seria*, socialmente e culturalmente impegnata, apprezzata e osannata dalla critica ma non sempre, e non allo stesso modo, dal pubblico.

La vera identità del Camilleri-personaggio sarà svelata dal colpo di scena finale, quando l'anziano professore, *deus ex machina* di tutta la vicenda, dichiarerà che il suo nome «è l'adattamento del nome di un eccellente scrittore siciliano di romanzi gialli»³⁵, che Juan mostra di conoscere benissimo, citando, tra gli altri, *La forma dell'acqua* e *La gita a Tindari*³⁶. Ovviamente, il creatore dell'intrigo non può che essere un appassionato di romanzi gialli, che sceglie come falsa identità quella di un grande giallista. Un gioco di specchi anche questo, come si vede: mentre in *Conversazione su Tiresia* Camilleri-autore e Camilleri-personaggio si sovrappongono fino all'immedesimazione, in *Nuda è*

³³ C. SALEM, *Nuda è la morte*, cit., p. 129.

³⁴ Ivi, p. 198.

³⁵ Ivi, p. 213.

³⁶ *Ibidem*.

la morte il Camilleri-personaggio è una sorta di *alter ego* della funzione dello scrittore, che gli affida le proprie riflessioni sull'ufficio della letteratura e sugli incerti del mestiere. In quest'ottica, a mio avviso, è lecito parlare di *metaromanzo* anche per l'opera di Salem: un giallo sul mestiere di scrittore di gialli, in cui la soluzione del caso è secondaria, rispetto al dibattito di idee tra i personaggi e al gusto di cambiare le regole del gioco. Ne è spia significativa anche l'epilogo, nel quale Juan, disdegnando i *best-seller*, acquista su una bancarella il primo romanzo di Salem: il personaggio omaggia, in modo ironico e autoreferenziale, il proprio autore:

Alla fine presi un romanzo intitolato *Camino de ida*, opera prima di Carlos Salem, autore sconosciuto e piuttosto stravagante, a giudicare dal testo del risvolto di copertina. Ma almeno quel tipo non era né un presentatore televisivo, né un politico che si improvvisava romanziere, né una regina del gossip [...] ³⁷.

Poche battute folgoranti che, nel lapidare i mestieranti, evidenziano il valore dell'impegno di uno scrittore e la differenza tra il libro *figlio del marketing* e della pubblicità e il libro che cerca di imporsi per il suo valore intrinseco.

4. Conclusioni

Un'ultima notazione. I segnali di stima e apprezzamento degli autori latinoamericani nei confronti di Camilleri sono indubbiamente numerosi. Ne richiamerò solo uno, che porta la firma di Luis Sepúlveda. La raccolta di racconti *Ritratto di gruppo con assenza* è, nel suo complesso, anche un omaggio alla letteratura, agli autori e ai libri che hanno accompagnato le vicende esistenziali dello scrittore cileno. Tra di essi, Andrea Camilleri, uno degli scrittori italiani più amati, assieme a Calvino, Sciascia, Tabucchi. Nel racconto *Cile, 30 gennaio 2009: una settimana di viaggio* ³⁸, Sepúlveda regala ad un ragazzino, intento ad organizzare una biblioteca pubblica, alcuni libri, tra i quali *Il ladro di merendine* di Camilleri:

Aprò la porta e vedo un ragazzo vestito quasi come un boy scout, perché gli manca soltanto il cappello Baden-Powell. Subito spiega che non vuole né soldi né cibo, ma libri, perché nel suo quartiere stanno creando una biblioteca. Poi mostra vari documenti che lo accreditano come biblio-volontario di un comune povero di Santiago. Con lui se ne vanno *L'armata a cavallo* di Isaak Babel', un romanzo di Andrea Camilleri, *Il ladro di merendine*, un altro di Alfonso Mateo Sagasta, *Ladri di inchiostro*, e un paio di libri miei. Lo guardo allontanarsi sicuro e deciso. Non ha più di quindici anni quell'agitatore della lettura, quel pericoloso combattente della cultura, che mi ricorda me stesso quando avevo la sua età. «Ma...stai piangendo»? domanda la mia compagna. «Certo, piango perché non tutto è perduto» le rispondo ³⁹.

Un omaggio, da parte dello scrittore cileno, al collega siciliano del quale apprezza «lo stile impressionista, capace di dire molto con poche parole» ⁴⁰. Il riferimento immediato è al noto aforisma di Hemingway, che stima possibile scrivere ottimi romanzi con parole

³⁷ C. SALEM, *Nuda è la morte*, cit., p. 211.

³⁸ L. SEPÚLVEDA, "Cile, 30 gennaio 2009: una settimana di viaggio", in *Ritratto di gruppo con assenza*, Parma, Guanda 2010, pp. 43-51.

³⁹ Ivi, p. 50.

⁴⁰ Da un'intervista alla «Gazzetta del Sud», 23 settembre 2014 (Luis Sepúlveda - Intervista su La Gazzetta del Sud - 23 settembre 2014) [21 settembre 2021]

da cento dollari, ma assolutamente meritevole scriverli con parole da venti centesimi⁴¹. Altro fattore comune tra Camilleri e Sepúlveda è «la sacra alleanza con i lettori che non passa per il denaro, ma per la letteratura», per dirla con le parole di José Manuel Fajardo⁴². L'apprezzamento del pubblico dei lettori di tutto il mondo nei confronti dei due autori è dovuto proprio alla loro straordinaria capacità di raccontare storie, creare atmosfere, plasmare personaggi, senza mai perdere la fiducia nel potere eterno della parola e della narrazione⁴³. La stessa fiducia, in ultima analisi, che Salem ripone nel suo personaggio-alter ego:

«D'accordo, amico Juan. Probabilmente è arrivato il momento di vivere nella realtà quello che da anni vado scrivendo. Pongo solo una condizione: quando tutto sarà finito, lei dovrà darmi il permesso di utilizzarlo per un romanzo. Non importa quante storie di fantasia abbia scritto; ho sempre sognato di scrivere una cosa del genere, ma che fosse reale, anche se nessuno ci crederà. Qual è il piano?»⁴⁴.

⁴¹ L. SEPÚLVEDA, "Papa Hemingway riceve la visita di un angelo", in ID., *LE rose di Atacama*, Milano, TEA 2002, p. 127; *Sepúlveda e il killer che sapeva sognare*, «Il Sole-24 ore», 29 maggio 2011, <<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-05-29/sepulveda-killer-sapeva-sognare-152536.shtml>>.

⁴² G. DE CATALDO, *Ciao Sepúlveda. La gabbianella è volata via*, «La Repubblica», 17 aprile 2020, p. 31.

⁴³ S. BORCHETTA, "«La vita è piena di storie». Libri e scrittori nei racconti di Luis Sepúlveda", «Diacritica» a. VII, 38 (2021), pp. 17-25.

⁴⁴ C. SALEM, *Nuda è la morte*, cit., p. 199.

Bibliografia

- BORCHETTA, SABRINA, “Osservazioni sul tema del doppio in *Conversazione su Tiresia*”, «Diacritica», a. VI, 34 (2020), pp. 24-26.
- BORCHETTA, SABRINA, “Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*”, in G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 61-76, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.
- BORCHETTA, SABRINA, “‘La vita è piena di storie’. Libri e scrittori nei racconti di Luis Sepúlveda”, «Diacritica» a. VII, 38 (2021), pp. 17-25.
- BRISSON, LUC, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976.
- BUSLEPP, KARL, “Teiresias”, in W. H., ROESCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-24, vol. V, coll. 178-200.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Firenze-Milano, Giunti/Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, “Camilleri sono”, «Micromega» 5 (2018), pp. 3-32.
- CAMILLERI, ANDREA, *Gli arancini di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2018.
- DE CATALDO, GIUSEPPE, *Ciao Sepúlveda. La gabbianella è volata via*, «La Repubblica», 17 aprile 2020, p. 31.
- DELAGE, AGNES-GAULTIER, MAUDE, “La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem: de l’Histoire au mythe”, «Cahiers d’études romanes», 25 (2012), pp. 117-142.
- DERIU, MORENA, “Ipotesi greci e questioni di identità in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri”, «Classico Contemporaneo», 6 (2020), pp. 38-39.
- DI ROCCO, EMILIA, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.
- FURNO, RAFFAELE, “Mito: rappresentabilità e contemporaneità”, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrepress, 2019, pp. 172-173.
- MANGIONE, JERRE, *Riunione in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1992.
- MARCI, GIUSEPPE, “Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana”, <<http://www.vigata.org/bibliografia/AffrescoSiciliano.pdf>>, pp. 1-14.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Andrea Camilleri mitico indovino: «Tiresia sono»”, «Il Sole-24 ore», 1 giugno 2018, <<http://www.vigata.org/teatro/convtiresia.shtml>>.
- PADURA FUENTES, LEONARDO, *Addio, Hemingway*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- PISANO, CARMINE, “Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell’indovino nella Grecia antica”, «I quaderni del ramo d’oro on-line», numero speciale 2012, pp. 1-14.
- SALEM, CARLOS, *Nuda è la morte*, Milano, Tropea editore, 2012.
- SEPÚLVEDA, LUIS, *Diario di un killer sentimentale*, Guanda, Parma 1998.
- SEPÚLVEDA, LUIS, *Le rose di Atacama*, Milano, TEA 2002.
- SEPÚLVEDA, LUIS, *Ritratto di gruppo con assenza*, Parma, Guanda 2010.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Roma, GEDI 2020 [Palermo, Sellerio, 2000].
- UGOLINI, GHERARDO, “Tiresia”, in A. CINQUEGRANI, *Percorsi. L’avventura dei personaggi*, Il mito nella letteratura italiana, a cura di P. GIBELLINI, vol. V/2, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532.

VELARDI, ROBERTO, “Il sapere del *mantis* e il sapere dell’aedo (Hes. *Theog.* 38; Hom. *Il.* 1 70)”, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 107, 2 (2014), pp. 27-44.

Lo scontro dei valori nel raffronto fra *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri e *El maestro de esgrima* di Arturo Pérez-Reverte

SIMONA DEMONTIS

1. Premessa

Fra Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte esistono numerose affinità, a cominciare da un certo lato teatrale e romanzesco che sembra connotare le loro esistenze fin dall'infanzia, contrassegnata dalla passione per la lettura e da un atteggiamento ribelle alle gerarchie¹. Entrambi si sono dedicati al mestiere di scrittore dopo aver svolto a lungo un'altra attività, costellata di successi: gli anni vissuti nel mondo teatrale e televisivo per il primo e nelle redazioni di giornali e telegiornali per il secondo costituiscono un ampio serbatoio al quale hanno largamente attinto per la loro carriera successiva². Inoltre, dotati di grande comunicativa e di spirito polemico, esprimono con decisione e fermezza le proprie opinioni, che talvolta sono state tacciate come 'politicamente scorrette'³.

Tra le analogie più importanti vi è la constatazione che i due scrittori, pur rivolgendosi al vasto pubblico, inframezzino le loro narrazioni di riferimenti intertestuali e metanarrativi, cercando la complicità con i lettori più avvertiti e riflettendo sul concetto di ricezione critica e generi letterari, in polemica con la parte più paludata della critica⁴.

¹ Ricostruire la biografia di Camilleri è piuttosto semplice, visto che lo stesso scrittore ne dà ampiamente conto in scritti di diversa tipologia, quali interviste, racconti, articoli, memorie. Mi limito a citare il più recente, l'autobiografico A. CAMILLERI, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018. Circa Pérez-Reverte, non si ha a disposizione un materiale sistematico, ma numerosi elementi biografici sono rintracciabili nella rubrica settimanale *Patente di corso* (inizialmente si intitolava *A sangre fría*), che esce su «XLsemanal» a cadenza regolare fin dal 1991 (<https://www.xlsemanal.com/firmas/arturoperezreverte>).

² Per i dettagli sui primordi di Pérez-Reverte, si veda J. L. MARTÍN NOGALES, "Larra en los Balcanes", *Prólogo* a A. Pérez-Reverte, *Patente de curso* (1993-1998), Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 13-29. Alla ventennale carriera come corrispondente di guerra dedica ampio spazio G. C. FRANCHISENA DE LEZAMA, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada: La piel del tambor de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2020, pp. 24-39. La pluridecennale attività in ambito teatrale di Camilleri è documentata e raccolta in alcuni volumi: A. CAMILLERI, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001; ID., *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002; ID., *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, a cura di A. GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015.

³ Per maggiori dettagli su altri elementi di comparazione, mi permetto di segnalare S. DEMONTIS, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", in «Cuadernos de Filología Italiana», 27/2020, pp. 287-311; ID., "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisone della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", in «Quaderns d'Italià», 25/2020, pp. 231-250; ID., "Beba e il vagabondo. animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte", in E. GONZÁLEZ DE SANDE (a cura di), *Interconexiones. Estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 53-60; ID., "Esempi dell'uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte", «EntreCulturas», 12 (2022), pp. 69-84.

⁴ Da citare almeno la polemica nei confronti del 'giallo' come paraletteratura in A. CAMILLERI, *Difesa di un colore*, in G. DE MARCHIS, L. GRANDI, O. INNOCENTI (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez*

Ma è rilevante, soprattutto, che si riferiscano a se stessi come artigiani della scrittura, intendendo il lavoro dello scrittore come un atto di felicità, non una sacra missione officiata da chi è stato toccato dalla grazia: «Non sono un artista, ma un artigiano delle storie. Quello che so e di cui scrivo, l'ho appreso rimboccandomi le maniche della camicia con lo zaino sulle spalle»⁵, afferma Pérez-Reverte, sottolineando l'importanza della disciplina professionale. Dal canto suo Camilleri ha rivendicato un ruolo analogo: «Sono semplicemente [...] un buon artigiano [...] Perché alla base di ogni scrittura c'è un paziente, scrupoloso, estenuante lavoro di rifinitura, di correzione, di messa a fuoco, di puntualizzazione, di calibratura che costituisce la qualità e la forza del buon artigiano»⁶. Quindi scrivono, cancellano, correggono, riscrivono: la loro attività, a mezzo tra l'esaltazione e l'esasperazione, consiste nel dare forma compiuta al materiale grezzo di partenza, spesso solo uno spunto, un'idea rubata alla realtà. È una conseguenza naturale, dunque, che un ulteriore lato in comune sia l'interesse per i fatti storici, perché la Storia è un enorme contenitore di avvenimenti drammatici e bizzarri, terreno di formidabili suggerimenti da rielaborare attraverso la creatività.

Scorrendo gli oltre centodieci titoli camilleriani si può facilmente appurare che le opere ambientate in diverse epoche del passato costituiscano una buona porzione del totale. La percentuale è molto più accentuata all'interno della produzione narrativa revertiana, che conta circa quaranta volumi: più della metà si svolge in svariati periodi storici. In ambedue le bibliografie, tuttavia, è palese che siano privilegiati il XVII, il XIX e la prima metà del XX secolo, affrontati perlopiù col distacco di un'equanime arguzia, con l'aguzza arma dell'ironia. In questo lavoro intendo soffermarmi sulle opere ambientate nell'Ottocento e focalizzare l'attenzione su due romanzi in particolare, il revertiano *El maestro de esgrima* (1988) e il camilleriano *La mossa del cavallo* (1999).

2. Considerazioni sulle opere ottocentesche di Camilleri e Pérez-Reverte

All'interno dell'opera revertiana risulta evidente la persistenza della predilezione dell'autore nei confronti nei primi due decenni del secolo XIX: *Cabo Trafalgar* (2004) ricostruisce gli eventi dell'epica battaglia del 1805, sposando l'ipotesi galdosiana della cattiva gestione da parte dei transalpini, troppo preoccupati della loro *leadership* e incapaci di sfruttare al meglio la competenza della Marina Spagnola⁷. *Un día de cólera* (2006) rievoca gli eventi del *Dos de Mayo* 1808, che hanno dato l'avvio alla Guerra di Indipendenza spagnola, mentre il romanzo di esordio *El húsar* (1986) e il racconto *Bailén 1808: a degüello y con garrocha* (2021) si concentrano su episodi del conflitto contro i francesi, frammischiando verità e fantasia. *El asedio* (2010) è ambientato a Cadice nel 1811-1812, durante i fermenti relativi alla redazione dell'omonima Costituzione e *La*

Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino, Roma, La Nuova Frontiera, 2005, pp. 61-72 (poi in ID., *Come la penso, Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 132-144); piuttosto simile la posizione in A. PÉREZ-REVERTE, *La vía europea al best-seller*, su «La Vanguardia», 30 ottobre 1998 (poi, con qualche leggera variazione, in J. M. LÓPEZ DE ABIADA, A. LÓPEZ BERNASOCCHI (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 361-367).

⁵ In G. SANTORO, ««Io, artigiano delle storie». L'intervista ad Arturo Pérez-Reverte», su «Il Messaggero», 24 settembre 2018 si riprendono dichiarazioni già rese per esempio in «Soy un artesano de la tecla, Pérez-Reverte», redazionale, «El Tiempo», Bogotá, 13 giugno 2000.

⁶ A. CAMILLERI, *La crisi di un personaggio*, in ID., *Come la penso*, cit., pp. 105-106. Si tratta della trascrizione della Lezione inaugurale per l'anno accademico 2000-2001, tenuta presso l'Università di Cassino, 23 novembre 2000.

⁷ Cfr. A. PÉREZ-REVERTE, *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara, 2004 [Barcelona, Debolsillo, 2020] e B. PÉREZ GALDÓS, *Trafalgar*, in ID., *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013, pos. 1218-3362.

sombra del águila (1993) riguarda una tragicomica vicenda, inventata ma plausibile, relativa alla sciagurata campagna napoleonica in Russia nel 1812⁸.

El maestro de esgrima (1988) è invece l'unico romanzo di Pérez-Reverte che si svolge alla fine dell'Ottocento, ai margini della *Revolución Gloriosa* del 1868, quindi pressoché in contemporanea con i titoli che Camilleri ha dedicato al periodo postunitario; in questi volumi, pur non avendo come principale obiettivo la fotografia di un periodo storico, Camilleri assume una presa di posizione critica decisamente in linea con l'analisi degli storici meridionalisti non revisionisti⁹. Il ciclo è inaugurato con *Un filo di fumo* (1980), ambientato nel 1890 come *La scomparsa di Patò* (2000) che lo conclude (dal punto di vista dell'ordine di pubblicazione) e comprende altri romanzi pubblicati fra il 1992 e il 1999¹⁰: *La stagione della caccia* (che si svolge nel 1880), *Il birraio di Preston* (collocato nel 1874), *La concessione del telefono* (i cui eventi si sviluppano nel 1891) e *La mossa del cavallo* (relativo al 1877)¹¹.

A prescindere dal punto vista puramente cronologico, si possono trovare paralleli e connessioni anche nelle opere che trattano periodi storici non strettamente contemporanei. Per esempio, Camilleri depreca il fatto che i siciliani – e i meridionali in genere – a giudizio del Governo centrale siano ritenuti incapaci di autogestirsi e debbano essere imbeccati e istruiti in qualunque circostanza da funzionari di provenienza perlopiù settentrionale, che agiscono con sgradito paternalismo e insopportabile albagia. Sono emblematiche in questo senso le dichiarazioni del Prefetto Bortuzzi, ne *Il birraio di Preston*, riguardo alla gente di Sicilia: «appieno conosco per pratica indiretta e diretta il perversimento morale di questa popolazione, per la quale le idee del giusto, dell'onesto e dell'onore sono lettera morta, e che per conseguenza è rapace, sanguinaria e superstiziosa»¹². Si dovrebbe soprattutto tenere nel debito conto il fatto che tali parole riecheggino le affermazioni dell'autentico Prefetto dell'epoca, Fortuzzi¹³. Analogamente, Pérez-Reverte lamenta lo spregio francese nei confronti della presunta primitività degli spagnoli, l'arroganza tutta colonialista di chi non si ritiene un invasore, ma il salvatore di una terra di selvaggi, zoticoni e baciapile, ai quali stanno portando il progresso. A tal proposito è significativa una citazione tratta da *El húsar*, in cui De Bourmont, ufficiale aristocratico delle truppe napoleoniche, dichiara senza mezzi termini: «Nosotros traeremos la luz, el orden nuevo. Ya está bien de curas y beatas, de supersticiones y de Inquisición. Vamos a sacar a estos salvajes de las tinieblas en que viven»¹⁴.

⁸ Per un approfondimento circa il complesso di queste opere, rimando a L. MARAMOTTI, “La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte”, «Confluenze. Rivista di studi ispanoamericani», 6 (2014), pp. 150-164.

⁹ Cfr. M. PIGNOTTI, “Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cuec, 2004, pp. 173-184.

¹⁰ Questo lavoro è condotto perlopiù sull'opera narrativa ambientata nell'Ottocento, ma non prescinde da altre opere ‘ibride’ di Camilleri, quali *La strage dimenticata*, *La bolla di componenda*, *Biografia del figlio cambiato*. Non sono compresi invece i racconti come *I quattro Natali di Tridicino* o quelli inclusi nelle raccolte di *storie di Vigàta* per i tipi di Sellerio.

¹¹ Per una panoramica su tale produzione rimando a F. SCRIVANO, “Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 64-72, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.

¹² Cfr. A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 133.

¹³ Uno stralcio da una lettera del prefetto Fortuzzi, datata 4 gennaio 1875, viene menzionata in A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997 [I. ed. 1993], p. 50. È uno dei casi in cui Camilleri allude a un vero funzionario attraverso una microvariazione nel nome del Prefetto di fantasia, tecnica utilizzata di frequente anche per i nomi di luogo.

¹⁴ A. PÉREZ-REVERTE, *El húsar*, Barcelona, Debolsillo, 2015, p. 74. Affermazioni di tal fatta si possono facilmente reperire anche negli altri romanzi ambientati in epoca napoleonica.

Un tema comune presente nelle opere ambientate nel XIX secolo di entrambi gli autori sembra essere anche la riflessione sulle occasioni perdute¹⁵, su ciò che poteva essere e non è stato per responsabilità delle istituzioni e della classe dirigente. I due autori presentano le diverse sfaccettature delle situazioni attraverso una procedura dialettica, raffigurata dalla polifonia delle voci degli appartenenti ai circoli privati di cui i personaggi fanno parte, che restituiscono la babele delle idee contrapposte e delle posizioni spesso irrigidite e immarcescibili.

Ne *El Maestro de esgrima*, il protagonista don Jaime Astarloa frequenta abitualmente il *café Progreso*, un locale squallido, umido e male illuminato che non mantiene le accattivanti promesse del nome e riflette, peraltro, le caratteristiche dei clienti abituali. Tra questi si distingue Cárceles¹⁶, un giacobino radicale e anticlericale, inopinatamente ex prete, giornalista scalagnato e giustizialista che vive di espedienti e millanta una cultura solo orecchiata. Le sue idee repubblicane, federaliste e ugualitarie confliggono con quelle di Don Rioseco, nobile decaduto e ultraconservatore, pervicacemente attaccato alle tradizioni monarchico-cattoliche. In mezzo a questi estremi, un funzionario statale, Carreño, presunto massone e cospiratore, egualmente aperto alla monarchia costituzionale e alla repubblica, che si ostina a rivelare in maniera furtiva e confidenziale progetti già largamente di dominio pubblico, vantando fonti affidabili, conoscenze e contatti inesistenti, che ormai suscitano sarcastico scetticismo fra gli avventori del *café*. Infine, viene raffigurato Romero, un musicista mediocre, un ignavo opaco e indifferente ai problemi politico-sociali, perché troppo oppresso dalle proprie personali difficoltà, cioè procurarsi da vivere e inseguire un amore impossibile. Con questo personaggio, emblema dell'attendismo e dell'inazione, Pérez-Reverte rappresenta quel genere di persone che si autocompassiona, ma che non si attiva per risolvere le proprie angosce e rimane in attesa di un intervento dall'esterno, incapace di reagire, schiavo nell'intimo¹⁷.

Pérez-Reverte dipinge il ritratto di un gruppo di frustrati, il quale rispecchia il fallimento di un'intera Nazione, che assiste e partecipa alla rivoluzione del 1868, ma non sembra avere i mezzi morali per far trionfare principi e valori che possano assicurare al Paese una sicura governabilità, scevra da personalismi e opportunismi di consorterie. L'esemplificazione della degenerazione della Spagna di allora è rappresentata dalla caduta di Cárceles, che svelandosi fin troppo sensibile al fascino del denaro, non esita a tradire i propri ideali di facciata e l'amicizia con don Jaime, trasformandosi in un cinico ricattatore. È segno che (quasi) tutti sono corrotti e corruttibili, egoisti e individualisti, a

¹⁵ A tal proposito, è appropriato citare una riflessione relativa al secolo precedente, in A. PÉREZ-REVERTE, *Hombres buenos*, Madrid, Alfaguara, 2015, p. 26: «El siglo dieciocho fue otra de esas oportunidades perdidas: militares que leían, marinos científicos, ministros ilustrados... Estaba en marcha una renovación que poco a poco vencía la resistencia de los sectores más reaccionarios de la Iglesia y de la sociedad donde aquella acechaba como una enorme araña negra. Las nuevas ideas sacudían la vieja Europa».

¹⁶ Nella trasposizione cinematografica (Spagna, 1992, regia di P. OLEA, con Omero Antonutti nel ruolo del protagonista), particolarmente apprezzata dall'autore del romanzo (cfr. A. PÉREZ-REVERTE, *La Cueva del cíclope, Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola* [2010-2020], selección y prólogo de R. MORADAN, Alfaguara, 2020 [formato Kindle]. *passim*), il personaggio è stato efficacemente interpretato da Miguel Rellán, che ne enfatizza le caratteristiche. Famoso soprattutto il breve monologo «¡Zas! Guillotina» (disponibile su YouTube: <<https://youtu.be/SO1Ahlw16bI>>), in cui è evidente il livore fustigatore di Cárceles, lievemente iperbolico rispetto alla raffigurazione cartacea. Per il raffronto fra il libro e il film rimando a J. M. CAPARROS LERA, «*El maestro de esgrima*: Estudio comparativo de la novela de Arturo Pérez-Reverte y el film Pedro Olea (1992)», in G. CABELLO-CASTILLET, J. MARTI, G. H. WOOD (a cura di), «Cine-Lit II», Portland State University, Oregon State University, 1995, pp. 107-116.

¹⁷ Cfr. in A. PÉREZ-REVERTE, *El maestro de esgrima*, Madrid, Alfaguara, 1992, pp. 138-139 [I. ed. 1988], il modo aspro con cui Astarloa si rivolge a Romero, nell'inutile tentativo di risvegliarne la coscienza «Sólo es esclavo quien espera algo de los demás [...] Haga un acto heroico o haga el ridículo, pero haga algo, hombre de Dios»

dispetto di un'intransigenza apparente: lo stupore incredulo di Astarloa corrisponde alla tardiva perdita dell'innocenza di chi poggia le proprie credenze – *las reglas* – con ingenuità, «como si flotase en un limbo personal»¹⁸. Il rigore del protagonista poggia su una realtà falsa e ingannevole in cui improvvisamente le certezze sprofondano e si sgretolano; una realtà che, nella sua gelida crudeltà e miseria spirituale, l'irreprendibile maestro di scherma è incapace persino di concepire.

Parallelamente, l'intento palesemente umoristico nelle descrizioni di Camilleri dei Circoli di Vigàta non cela tuttavia la volontà di un'analisi critica della società siciliana nel periodo postunitario. Nel «Circolo dei Nobili» di *Un filo di fumo* viene ammesso Lemonnier, ingegnere minerario torinese, che sta imparando a orientarsi nella contorta mentalità siciliana, ma ha ancora bisogno di delucidazioni. La presenza di questo personaggio offre all'autore il destro per filtrare i fatti attraverso una prospettiva esterna, gli permette di menzionare accadimenti storici antecedenti al 1890 (anno in cui si svolge la vicenda), come la frattura fra papalini e laici a causa del *non expedit* e di esprimere la rosa delle diversificate opinioni degli appartenenti al club. Così lo *sfondapiedi*, la trappola tesa a Totò Barbabianca, diventa pretesto per illustrare la situazione dell'isola alla fine del secolo XIX: il marchese Curtò, nobile tirchio, ma che professa ardite idee di riforma sociale, ricorda l'inconsistenza delle commissioni parlamentari sulla Sicilia, che minimizzano il ruolo della mafia¹⁹, per la soddisfazione dei membri come don Fiandaca, colluso con l'organizzazione criminale. La posizione del nobiluomo si scontra con la nostalgia filo-borbonica del dissoluto Padre Imbornone, il quale rammenta le malefatte di un generale piemontese che aveva fatto torturare un poveretto per un giorno intero, prima di realizzare che fosse sordomuto; il prelado, inoltre, mette in cattiva luce l'operato di Garibaldi e guarda con timore e ostilità la ribellione del movimento dei lavoratori, denominato *Fasci siciliani*. Nel contempo il conservatore barone Raccuglia denuncia la drastica diminuzione dell'attività dell'industria tessile siciliana a causa dell'asservimento dell'economia a quella sabauda²⁰.

Ne *Il Birraio di Preston*, il circolo cittadino di Vigàta «Famiglia e progresso» è frequentato da borghesi, ma può contare su un augusto membro, il conte di Favara, che aveva abbandonato il club di Montelusa dopo un contrasto con un socio papista. Il circolo diventa la sede di un complotto con cui i vigatesi decidono di fare fallire l'esecuzione dell'opera eponima del napoletano Ricci, imposta dal prefetto di Montelusa, il toscano Bortuzzi, per inaugurare il nuovo teatro. La motivazione del complotto assume un tono campanilistico, dato che i vigatesi mal sopportano di obbedire alle direttive che vengono dal capoluogo, ma la congiura è originata soprattutto da un forte sentimento identitario che esalta la musica del catanese Vincenzo Bellini, identificato come il compositore locale a cui spetterebbe inaugurare un teatro siciliano. Sono evidenti anche implicazioni di carattere politico, un metaforico dissenso nei confronti delle imposizioni subite dal Mezzogiorno d'Italia dopo l'Unità.

¹⁸ Ivi, p. 231.

¹⁹ Tra gli ampi stralci dai verbali della Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia del 1875 utilizzati dall'autore, cfr. almeno A. CAMILLERI, *La bolla di componenda*, cit., p. 44 e *passim*. Per un'analisi meditata e dettagliata rimando a P. MANINCHEDDA, «Una radice della questione morale italiana: la Bolla di composizione», in R. ANTONELLI (a cura di), *Studj romanzi*, XIII, Roma, Viella, 2017, pp. 41-80; ID., «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*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 23-46, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-6>>.

²⁰ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [I. ed. Milano, Garzanti, 1980], pp. 20-25 e pp. 35-41.

Un'ulteriore dimostrazione della subordinazione del Sud nei confronti del Nord è la decuplicazione della tassa sul macinato, con conseguente aumento spropositato del prezzo del pane, un sopruso intorno al quale ruota la vicenda de *La mossa del cavallo*²¹. Una soggezione che si rivela apertamente anche attraverso il fatto che le cariche istituzionali siano state affidate a funzionari provenienti da regioni settentrionali o centrali, pratica che si rispecchia nei romanzi ottocenteschi di Camilleri: ne *Il Birraio di Preston*, per esempio, il questore Colombo è lombardo, il prefetto Bortuzzi è toscano, il capo delle forze armate, generale Casanova e il comandante militare di Montelusa, Vidusso, sono piemontesi. E si potrebbe aggiungere che persino Traquandi, il mestatore mazziniano, sia arrivato da Roma a pontificare su come contrastare il centralismo monarchico. Il pensiero meridionalista di Camilleri, che pure si dichiara fieramente «scrittore italiano nato in Sicilia»²², è tipico di molti intellettuali isolani, da Sciascia a Bufalino²³. Questo aspetto emerge, per esempio, dalle parole di don Pippino Mazzaglia ne *Il Birraio di Preston*, nelle quali si riflettono l'amarrezza e il rimpianto di quei "vecchi" che per trent'anni hanno inseguito degli ideali, perdendo la gioventù, negandosi tutte le gioie che la vita può dare e si ritrovano a provare rabbia per non aver raggiunto i propri obiettivi e vergogna per aver contribuito, loro malgrado, a formare una Nazione divisa²⁴, nella quale la protesta viene soffocata e repressa a colpi di arma da fuoco²⁵. Analoghe considerazioni traspaiono con evidenza anche in *Biografia del figlio cambiato*, in cui senza mezzi termini la politica sabauda viene definita dissennata e predatoria nei confronti della Sicilia (e del sud Italia), con funzionari che hanno dissanguato l'isola, devastandola «pejo che le cavallette»²⁶; al punto che nel popolo si diffonde una *filàma*²⁷ secondo la quale il Governo volesse disfarsi dei facinorosi con la guerra batteriologica, diffondendo appositamente il colera attraverso le truppe inviate a prendere il controllo del territorio in rivolta, come accaduto negli Stati Uniti riguardo ai Nativi americani.

Pérez-Reverte prende una posizione simmetrica ne *El húsar*. La voce dell'autore sembra possa essere identificata nelle parole dell'anziano nobile spagnolo di don Alvaro de Vigal²⁸, un *afrancesado* che, in una conversazione con il giovane protagonista alsaziano Frederic Glüntz, interpreta la situazione lucidamente, puntualizzando gli errori di valutazione di Napoleone nell'affrontare la questione spagnola. L'Imperatore non riesce a concepire resistenza al suo espansionismo e tende a imporre idee che potrebbero essere giuste e condivisibili senza tener conto delle caratteristiche delle popolazioni a cui si rivolge: gli spagnoli sono un popolo diviso, in cui esistono antichi retaggi e una religiosità che troppo spesso confina col fanatismo. Troppo fieri per inchinarsi davanti ai monarchi, non esitano a assecondare il clero, anche di bassa lega, che, potendo sbandierare il privilegio di un'ostia consacrata, pretende e riceve un rispetto assoluto e aprioristico²⁹. Vittime di questa esaltata sottomissione, molti spagnoli ritengono i francesi

²¹ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 67-68.

²² Cfr. S. DEMONTIS, "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", «La grotta della vipera», Anno XXV, 88 (1999), p. 47.

²³ Per una riflessione in merito rimando a G. MARCI, *Amare due patrie. Scrittori sardi e siciliani alle prese con l'Unità d'Italia*, Milano, Prometheus, 2019.

²⁴ Riecheggiando la posizione di G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 209: «Mai siamo stati tanto divisi come da quando siamo uniti».

²⁵ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., pp. 106-107.

²⁶ A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 11.

²⁷ Ivi, p. 13. Il significato del termine è diceria, insinuazione, calunnia (cfr. *CamillerINDEX*, cit., <<https://www.camillerindex.it/lemma/filama>>).

²⁸ Sul ruolo decisivo di Vigal insiste anche L. MARAMOTTI, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit., p. 154.

²⁹ A. PÉREZ-REVERTE, *El húsar*, cit., pp. 117-127.

degli eretici anticristo, meritevoli di morte: addirittura ucciderli non è peccato³⁰. A testimoniare la consonanza con Camilleri, la presenza di una simile conclusione in alcune opere ambientate durante la dittatura fascista: «Un comunista non è un omo, ma un armàlo e pirciò se s'ammazza non si fa piccato»³¹.

3. Tra romanzo di ambientazione storica e romanzo d'indagine

Un altro elemento in comune fra Camilleri e Pérez-Reverte consiste nel fatto che entrambi tendono a oltrepassare e rivitalizzare diversi generi letterari – il romanzo poliziesco, il romanzo di formazione, il romanzo storico, il romanzo filosofico, il romanzo di appendice, la favola –, dando luogo a opere ibridate, utilizzando spesso tecniche narrative similari e affrontando sovente gli stessi temi, talvolta con le medesime argomentazioni. In questo studio lo specifico raffronto fra due opere, *La mossa del cavallo* e *El maestro de esgrima*, i cui parallelismi sono evidenti fin dalle sintesi delle vicende, contribuisce a rendere particolarmente perspicua questa strategia. Ne *La mossa del cavallo* l'incorruttibile funzionario Bovara è angariato da delinquenti che per liberarsi di lui intendono accollargli un delitto, in connivenza con devianti rappresentanti della giustizia; egli deve quindi destreggiarsi tra i due fuochi, fare ricorso a risorse che nemmeno era conscio di possedere ed escogitare una contromossa per rovesciare la situazione e salvarsi dal complotto. Ne *El maestro de esgrima* l'integerrimo Astarloa, accuratamente avulso dalle vicende esterne, si ritrova suo malgrado implicato in un evento criminoso. Le circostanze lo inducono a nascondere alcuni indizi al *jefe superior de policía*, che comunque subodora un suo coinvolgimento e lo tiene d'occhio, e a indagare per proprio conto, rivelando lati della sua personalità sconosciuti o dimenticati e rischiando di essere a sua volta vittima della cospirazione.

Le vicende sono ben localizzate temporalmente e spazialmente, perché gli eventi storici sullo sfondo sono fondamentali per l'intelligenza del racconto: *La mossa del cavallo* si sviluppa precisamente dal 1° settembre 1877 al 15 ottobre 1877, nella consueta cornice camilleriana, tra Vigàta e Montelusa. Nel neonato Regno d'Italia (proclamato nel 1861), si è appena concluso il ciclo politico di governo della Destra storica ed è iniziato quello della Sinistra storica, ma tale cambiamento non è percepito in Sicilia e nel Meridione, dove la piemontesizzazione in atto ha determinato un clima di insofferenza e ingiustizia, sfruttato dalla criminalità organizzata che prolifera e profitta per proporsi con successo come uno stato parallelo. La storia de *El maestro de esgrima* si svolge a Madrid fra giugno e settembre del 1868, con un breve prologo datato dicembre 1866, la cui importanza si rende chiara solo alla conclusione del racconto³². L'estate del 1868 è un periodo di estrema importanza per la Storia della Spagna, «un momento especialmente inestable, conflictivo y prometedor»³³, teatro dei fermenti relativi al rientro di Prim dall'esilio e alla conseguente detronizzazione della regina Isabel II, che danno avvio alla *Revolución Gloriosa* e alla breve stagione della I Repubblica spagnola.

³⁰ A. PÉREZ-REVERTE, *El asedio*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 138: «Bueno – la muchacha se santigua otra vez – Si son franceses, no será pecado».

³¹ A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 111, in cui è palese la tecnica di degradazione dell'avversario operata dai fascisti.

³² Cfr. E. CANONICA, «La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*», in J. M. LÓPEZ DE ABIADA, A. LÓPEZ BERNASOCCI (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 79: «El comienzo misterioso de la novela sirve para mantener alta la tensión narrativa y crear un efecto de suspense».

³³ La definizione è tratta da S. SANZ VILLANUEVA, «Lectura de Arturo Pérez-Reverte», in A. REY HAZAS (a cura di), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Eneida, 2004, p. 70.

Il contesto storico è quindi in entrambi i casi decisamente connotato dalla conflittualità e dalla contrapposizione. In Italia il dualismo fra nord e sud comporta che il settentrione venga percepito dal meridione come pervasivo e invadente, intenzionato a piegare e schiacciare una parte del Paese che si sente trattato pressoché come una colonia, popolata da esseri inferiori da dominare. In Spagna ferve il dibattito sulle istituzioni: il potere monarchico spagnolo, già messo in discussione dall'ondata francese di inizio secolo e ormai imputridito in un governo corrotto e codino, ha come contraltare le energie dinamiche di una repubblica progressista, che pare in grado di offrire alla Nazione una valida alternativa di governo.

In queste circostanze già drammatiche di per sé si innestano le vite dei protagonisti Giovanni Bovara e Jaime Astarloa, che vedono le loro abituali *routine* sconvolte sia dagli eventi della Storia sia da un particolare avvenimento criminoso, che irrompe nelle loro esistenze: un omicidio, nel quale sono inaspettatamente implicati a diverso titolo. Il romanzo d'indagine si insinua lentamente in entrambe le narrazioni, dedicate a lungo all'attenta descrizione del carattere e del comportamento dei personaggi in relazione alle circostanze ambientali, mentre gli assassinii di padre Carnazza e del marchese di Ayala avvengono in un secondo momento, per cui le relative inchieste sono situate a oltre metà del racconto³⁴.

Giovanni Bovara, personaggio principale de *La mossa del cavallo*, è nato a Vigàta, ma rimasto presto orfano è cresciuto a Genova con degli zii. È ispettore capo dell'Intendenza di Finanza, professione che svolge brillantemente, con capace precisione; viene inviato nel territorio natio, nel quale non era più tornato, per fare chiarezza sulla situazione in merito al pagamento della famigerata tassa sul macinato³⁵ nella provincia di Montelusa; i due colleghi che hanno svolto lo stesso incarico in precedenza sono entrambi morti in incidenti di dubbia natura. Bovara ha circa quarant'anni, è scapolo, ha un atteggiamento da militare, capelli a spazzola, baffi lunghi e curati, occhi celesti e porta abiti di buona fattura, con eleganza di portamento. Onesto, con alto senso delle istituzioni, ha già svolto importanti incarichi in altre parti del Paese e mostra immediatamente di non essere il tipo di persona che scenda a compromessi e profitti del suo ruolo per avere qualunque trattamento di favore. Si rende subito conto che la sua missione comporta doversi inserire in un mondo dominato dalla corruzione e dagli intrecci del malaffare a danno dell'erario e proprio a causa della sua integrità si sente circondato dall'ostilità dei locali, di cui fatica a comprendere la distorta mentalità così lontana dalla sua. Mettendo ordine nell'ufficio assegnatogli, casualmente scova un compromettente documento che il suo predecessore, per nascondere, aveva infilato sotto la gamba di un tavolo. Si tratta di una mappa della zona che prova il sistema truffaldino attuato dal boss mafioso don Nicola Afflitto, inteso Cocò, e i suoi complici: una carta affannosamente e inutilmente cercata dai suoi uomini, l'avvocato Fasùlo e il fratello del delegato di pubblica sicurezza Spampinato. La consapevolezza della rete di collusioni fra delinquenti, membri delle istituzioni e società civile origina in Bovara un senso di isolamento e di estraneità, esplicitati narrativamente dal dialetto genovese utilizzato anche dal narratore esterno nelle parti che lo riguardano e

³⁴ L'omicidio di padre Carnazza compare in A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., solo a p. 154 (su un totale di 252 pagine); mentre la morte violenta del marchese de Ayala viene riportata in A. PÉREZ-REVERTE, *El maestro de esgrima*, cit., a p. 166 (su un totale di 275 pagine).

³⁵ La tassa sul macinato, cioè sulla macinazione del frumento, di altri cereali e della farina di castagne fu a lungo al centro di un contenzioso, perché portò a uno spropositato aumento del prezzo del pane, a detrimento delle classi più deboli. Dopo essere stata notevolmente ridotta nel 1879, venne definitivamente abolita solo nel 1884, durante il secondo governo Depretis (cfr. G. PROCACCI, *Storia degli italiani*, con una *Postfazione* dell'autore, Bari, Laterza, 1991, p. 405).

che ricorre per buona parte della narrazione³⁶. La particolare modalità linguistica utilizzata in questo testo da Camilleri intende trasferire il senso di spaesamento del personaggio anche al lettore comune³⁷, il quale deve sforzarsi nell'interpretazione di un dialetto poco diffuso oltre che del consueto vigatese³⁸.

Dal ritratto del protagonista de *El maestro de esgrima*, don Jaime Astarloa, emergono subito evidenti parallelismi; di origine aragonese, orgogliosamente orfano di un caduto della guerra di indipendenza nel 1812, ha seguito brevemente la carriera militare paterna, abbandonata suo malgrado dopo uno scandalo (un duello per motivi passionali), che l'ha costretto a espatriare poco più che ventenne. Durante la lunga permanenza all'estero, soprattutto in Francia, è diventato un apprezzato maestro d'armi, superando e sostituendo il suo mentore Montespan. Rientrato in patria nel 1850, nel tempo del racconto Astarloa ha ormai cinquantasei anni, è scapolo e si mantiene dando lezioni di scherma; nel tempo libero si dedica alla stesura di un *Tratado sobre el arte de la esgrima*, la cui redazione è rallentata dall'infruttuosa ricerca della stoccata perfetta, ritenuta imprescindibile, visto che l'intento è quello di offrire un'opera definitiva sull'argomento³⁹. Porta abiti fuori moda, ma decorosi e ben indossati con eleganza decadente. Ha capelli bianchi, baffi grigi, sottili e ben curati, occhi grigi. Interessato solo alla sua attività, conduce una vita solitaria e dignitosa, governata da un profondo senso del dovere e da solidi principi di vecchio stampo, immedesimandosi negli eroi romantici di Chateaubriand e Novalis e senza interessarsi minimamente delle vicende politico-economiche coeve. La foggia dei suoi vestiti, ormai superata, simboleggia il disorientamento di un uomo estraneo al suo tempo, che subisce senza comprenderli i mutamenti di un mondo di cui non condivide la progressiva carenza di moralità e di lealtà; è infatti emblematico il suo disprezzo per l'uso delle armi da fuoco che non consentono un duello ad armi pari⁴⁰.

³⁶ Sulle peculiarità linguistiche di questo romanzo, segnalo un recente, prezioso contributo, 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*, cit., pp. 61-76. Tale specificità scompare del tutto nella riduzione televisiva del romanzo, nella quale il protagonista, Michele Riondino, si limita a parlare italiano con accento genovese (*La mossa del cavallo – C'era una volta Vigàta*, prodotto da Rai Fiction e Palomar, prima trasmissione 26 febbraio 2018, regia di Gianluca Maria Tavarelli). La sceneggiatura, che ha previsto la collaborazione dello stesso Camilleri, ha optato per una maggiore comprensibilità del dialogo, a vantaggio del pubblico generalista di RAI 1, che avrebbe avuto probabili difficoltà nel districarsi a interpretare un altro dialetto oltre il vigatese.

³⁷ Come viene sottolineato in S.S. NIGRO, *Notizie sui testi*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio di S.S. NIGRO, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, p. 1743.

³⁸ È ormai consolidato l'uso del termine vigatese riferito al mondo camilleriano di Vigàta, specie dopo l'imprimatur dello stesso scrittore (cfr. A. CAMILLERI, L. ROSSO, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012, p. 31; A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 77).

³⁹ In uno dei frequenti giochi intertestuali revertiani il libro è presente in una libreria antiquaria in A. PÉREZ-REVERTE, *El club Dumas*, Barcelona, Alfaguara, 2015 (edizione e-book), p. 48 [I ed. Madrid, Alfaguara, 1993]. Nel finale del film tratto dal romanzo, peraltro, il manoscritto viene bruciato dal protagonista in lacrime; tale scelta registica viene ritenuto «un "anacronismo" poco justificable» da E. CANONICA, "La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*", cit., nota 5, p. 78. Nello stesso saggio (p. 79) l'idea della stoccata perfetta viene giudicata tributaria della *botte de Nevers*, il micidiale colpo di spada utilizzato dal leale Lagardère in P. FÉVAL, *Le bossu*, Paris, Lévy, 1866 (disponibile su <<https://books.google.it>>), che a parere del critico avrebbe influenzato lo scrittore anche nella raffigurazione del personaggio principale.

⁴⁰ Come rimarcato anche da S. SANZ VILLANUEVA, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", cit. p. 92. Sulle influenze letterarie che hanno contribuito alla raffigurazione del personaggio si è espresso E. CANONICA, "La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*", cit., pp. 79-80.

Nell'esercizio delle sue funzioni, Bovara si ritrova di fronte un temibile antagonista, che peraltro non compare mai, ma incombe come un'ombra costantemente pervasiva: don Cocò, camuffato da uomo d'affari, esercita il dominio sulla zona con la complicità delle istituzioni politiche e religiose, controllando la stampa attraverso un settimanale diretto dal fratello Salvatore. Il capomafia ha fatto uccidere gli ispettori, corrotti, ma fin troppo avidi che hanno preceduto Bovara, il quale viene individuato subito come una minaccia ai suoi loschi affari e fatto oggetto di una sistematica operazione di delegittimazione, tra cui insinuazioni su presunti problemi di sanità mentale. Il boss non si espone in prima persona, ma si serve come intermediario dell'avvocato Fasulo, che a sua volta affida il lavoro sporco al sicario Sciaverio Pipitone; questi nutre grande ammirazione per il capo e ne esegue gli ordini senza fare domande. Arrogante e freddo, chiunque ne conosce il ruolo di uomo di fiducia del boss, lo teme, lo rispetta e asseconda qualunque sua richiesta.

Il nemico di Astarloa rimane invece sconosciuto a lui e ai lettori fino alla conclusione del romanzo: si tratta di Bruno Cazorla Longo, Direttore della Banca d'Italia, un individuo opportunistico e senza scrupoli, voltagabbana in politica, che cospira e complotta sempre a proprio personale vantaggio. È l'attore del misterioso *Prologo*, nel quale dialoga col Ministro Vallespín, tutt'altro che tetragono in materia etica, dal quale si evince come sia riuscito, attraverso la delazione e il tradimento, a trarsi fuori da una situazione che avrebbe rovinato la sua posizione. Di tale ambigua faccenda è rimasto un incartamento, finito in mano al nipote di Vallespín, il marchese di Ayala, il quale se ne serve per ricattarlo; il nobile, percependo di essere in pericolo, affida il fascicolo proprio ad Astarloa, sicuro che non l'avrebbe mai letto senza il suo permesso. Cazorla cerca quindi di impossessarsene, dato che quei documenti, nelle repentine mutazioni dell'instabile situazione politica, costituirebbero un serio pericolo per il mantenimento della sua reputazione e del suo potere. Come don Cocò, mantiene la facciata dell'uomo d'affari che agisce all'interno della legalità, rimanendo sempre nell'ombra senza quasi mai apparire nella narrazione e si serve di sicari al soldo. Nella fattispecie, viene incaricata di sottrarre il *dossier* ad Ayala Doña Adela de Otero, un'avventuriera bella e elegante la quale ha nei confronti di Cazorla cieca fedeltà e un antico debito di riconoscenza, che è pronta a pagare a qualunque costo. Già abile spadaccina, la donna affascina il maestro di scherma, al fine di persuaderlo a prenderla come allieva⁴¹, con lo scopo di imparare la sua micidiale stoccata da duecento scudi, ideata da lui e condivisa solo con i pochi privilegiati in grado di saperla utilizzare. Un secondo obiettivo è quello di insinuarsi nella vita del marchese, che si esercita quotidianamente con Astarloa. Adela de Otero è la classica *femme fatale*, spesso presente nelle successive opere revertiane⁴². Il personaggio *dark feminine* è contemplato sovente anche nella produzione camilleriana, ma non in questo caso specifico, in cui non può quindi essere oggetto di confronto. Bovara, infatti, si dimostra non insensibile alla prepotente sensualità di donna Trisina, ma il loro fugace incontro non avrà alcun seguito sentimentale, se non una reciproca attrazione senza futuro.

A circa metà del racconto di entrambi i libri, i personaggi principali e quelli marginali sono stati ampiamente delineati e contestualizzati in un'ambientazione non priva di rischi per i protagonisti, che il lettore, favorito dalla visuale del narratore onnisciente, vede progressivamente avvolti da una tela a loro invisibile. È a questo punto che Camilleri e Pérez-Reverte virano decisamente dal romanzo storico al romanzo di indagine.

⁴¹ Astarloa con la sua mentalità *retro* inizialmente rifiuta di dare lezioni a Adela: «una mujer como alumna de esgrima... [...] No es la costumbre. Quizás en el extranjero, pero no aquí. No yo, al menos. Quizás alguien más... flexible» (A. PÉREZ-REVERTE, *El maestro de esgrima*, cit., p. 49).

⁴² Per uno sguardo d'insieme cfr. A. GROHMANN, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», 24 (2019), pp. 55-97.

Ne *La mossa del cavallo*, infatti, padre Artemio Carnazza, parroco della chiesa Matrice di Montelusa, viene ucciso con colpo di pistola. Ben lontano dall'assolvere la sua missione spirituale, il prete era notoriamente avido e *fimminaro* e, dato il suo scellerato comportamento, il movente può essere individuato sia nell'ambito passionale che nella sfera dell'interesse. Bovara, mentre si reca a ispezionare uno dei mulini di sua competenza, assiste da lontano all'omicidio del dissoluto prete, sentendo lo sparo, ma senza vedere l'assassino. Accorso sulla scena del crimine, raccoglie le ultime confuse parole del sacerdote moribondo, che paiono accusare Memè Moro, un suo cugino col quale era da tempo in lite a causa di un'eredità, che a poco a poco stava finendo nelle rapaci mani del prelato. L'assassino in effetti è proprio Moro che, con l'aiuto di Sciaverio, aveva attirato il prete in un agguato in esecuzione di un piano ideato da don Cocò a cui Memè, esasperato, si era rivolto per ottenere soddisfazione. Nel contempo anche il cavalier Brucculeri si era indirizzato al boss per ottenere vendetta per il presunto stupro della moglie Romilda da parte di padre Carnazza, dopo aver capito che non avrebbe mai avuto il coraggio di farsi giustizia da solo⁴³.

Mentre il lettore camilleriano può avere contezza dei maneggi dei criminali man mano che vengono perpetrati, il lettore revertiano può solo intuirli, perché l'effettivo scioglimento dell'enigma avviene solo alla conclusione del libro. Infatti, quando viene scoperto il cadavere del marchese Luis de Ayala, inizialmente si può solamente assodare che il nobile sia stato ucciso da una stoccata e, vista la sua vita poco morigerata, si punta a un movente passionale, anche perché, pur essendo la dimora stata messa a soqqadro, non pare siano stati sottratti oggetti di valore. I sospetti, comunque, cadono subito sulla misteriosa Adela de Otero, al momento irreperibile, che si era fatta presentare il marchese dal maestro di scherma e ne era diventata l'amante. Astarloa si presenta poco tempo dopo sul luogo del delitto per il consueto allenamento con Ayala e con orrore riconosce istantaneamente che il marchese è stato ucciso con la stoccata da duecento scudi, insegnata poco tempo prima a Adela. Quando viene interrogato, tuttavia, non condivide la sua deduzione con la polizia, né rivela l'esistenza dei documenti di Ayala in suo possesso, che indovina come movente del delitto. L'uomo si sente moralmente complice della donna, di cui pur senza speranza si è innamorato, ma ne è stato irretito al punto che crede di poter trovare una giustificazione al suo comportamento. L'incaricato delle indagini è Jenaro Campillo, capo superiore di polizia: stravagante, veste con abiti pacchiani e usa un parrucchino, ma è un abile *detective*. Intuisce che Adela sia la colpevole e le circostanze gli fanno intendere che don Jaime sia coinvolto in qualche modo, eppure non può arrivare a conclusioni certe perché non conosce gli antefatti, taciuti dal testimone reticente: non sa nemmeno dell'esistenza della stoccata da duecento scudi, né è al corrente del fatto che solo Astarloa e pochi altri, tra cui Adela, la sappiano usare.

Anche l'investigatore incaricato delle indagini sulla morte di padre Carnazza inizialmente non ha gli strumenti per accertare la verità dei fatti: Spampinato, delegato di pubblica sicurezza, pur essendo laido e corrotto, è comunque uno sbirro e non è stato ritenuto opportuno metterlo al corrente dell'agguato a danno del prete. La casuale presenza di Bovara sulla scena del delitto, tra l'altro, induce don Cocò a fare una variazione sul piano originario: il solito Sciaverio organizza una messinscena allo scopo di trarre in inganno il poliziotto e incastrare Bovara come autore del delitto, facendo trovare a casa sua il cadavere del prete, la mula e alcuni oggetti di valore che gli erano

⁴³ Vale la pena citare un gustoso episodio dall'esplicito sapore shakespeariano: il marito tradito si reca in chiesa con intenzioni bellicose, ma trova padre Carnazza (falsamente) intento a chiedere perdono dei propri peccati, così arriva «alla conclusione che non si può ammazzare a uno mentre prega» (A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 66). Il personaggio e la circostanza sono stati del tutto espunti nella *fiction TV*, nella quale è ampliato il ruolo del personaggio di Memè Moro, caratterizzato in modo piuttosto iperbolico.

stati rubati. Inoltre viene millantata una presunta relazione dell'ispettore con donna Trisina, la qual cosa fa configurare un doppio movente, la gelosia e la scoperta del furto da parte di padre Carnazza. Il complotto ai danni di Bovara quindi avrebbe il duplice vantaggio di liberarsi dell' indesiderato ispettore e nel contempo di scagionare il vero assassino, rafforzando l'autorevolezza del boss, occulto burattinaio.

L'ispettore Bovara si ritrova quindi perseguitato dalla cosca mafiosa di don Cocò e anche dalla polizia, accusato di omicidio e messo in carcere. Consapevole di non poter contare su una difesa equa, nonostante gli sforzi dell'onesto Procuratore della Repubblica, e di non potersi fidare quasi di nessuno, mette in atto una strategia trasversale che gli permetta di scagionarsi. Abbandonando il distacco del "continentale" e facendo ricorso a tutte le sue risorse intellettive, riesce a calarsi completamente nella mentalità del suo luogo di nascita, recuperando dai recessi della sua memoria il vigatese, strumento indispensabile per la decrittazione delle circostanze. In tal modo sente di poter difendersi e di poter combattere contro i suoi aggressori con le loro stesse armi: per salvarsi deve fare in modo che la sua testimonianza costituisca un pericolo per tutti gli attori in campo, don Cocò, l'avvocato Fasùlo, Memè Moro, il fratello del delegato Spampinato, costringendo la controparte a modificare la propria tattica.

Anche don Jaime si è involontariamente messo in una situazione scabrosa: Campillo lo sorveglia e continua a interpellarlo, convinto che sia in qualche modo implicato e sappia più di quanto abbia riferito, mettendolo al corrente della presunta morte di Adela. Il maestro di scherma, nel frattempo, abbandonando il suo abituale atteggiamento di indifferenza cerca di interpretare i documenti di Ayala con l'aiuto dell'ambiguo giornalista Cárceles, il quale però trafuga le carte e tenta a sua volta il ricatto. Gli scagnozzi di Cazorla recuperano i documenti, dai quali manca una lettera particolarmente incriminante e torturano Cárceles fino a fargli rivelare il nome del presunto possessore: Astarloa diventa quindi bersaglio dei sicari, ma facendo ricorso a risorse inaspettate, si difende dall'aggressione. Si risolve finalmente a confessare i retroscena a Campillo, che tuttavia non può garantire la sua protezione, giacché nel frattempo a Madrid sono scoppiati i moti della cosiddetta *Revolución Septembrina* e la polizia è concentrata sullo sforzo di mantenere il più possibile l'ordine pubblico.

L'epilogo di ambedue le narrazioni vede quindi i protagonisti combattere da soli per la propria vita. Astarloa si è amaramente reso conto di essere stato strumentalizzato, ma è ancora inconsapevole dell'identità della persona che lo perseguita. Consocio di essere nel mirino dei malviventi si appresta a difendersi e con amaro stupore apprende tutta la verità dalla rediviva Adela, la quale cerca di blandirlo e sedurlo allo scopo di ottenere la famosa lettera, che viene fortunatamente ritrovata sotto un mobile. Chiarito il ruolo di Cazorla e della stessa Adela, don Jaime si confronta con la donna in un duello all'ultimo sangue e la uccide, ideando estemporaneamente quella stoccata perfetta che aveva lungamente e inutilmente cercato nel corso degli anni passati.

La sfida affrontata da Bovara non è concretamente a colpi di fioretto, ma è un confronto a distanza fra la propria intelligenza e quella di Cocò, come in una metaforica partita a scacchi, fatta di mosse e contromosse⁴⁴. Bovara sa di essere stato destinato a fare da capro espiatorio da parte della mafia e reagisce, mutando abilmente deposizione in modo da far sorgere dubbi sul coinvolgimento di persone potenti. Riesce così a far capire a Spampinato di essere stato ingannato e costringe don Cocò a stravolgere ancora una

⁴⁴ Da ciò deriva il titolo del romanzo. Il gioco degli scacchi, molto amato da Pérez-Reverte, viene evocato in numerosi suoi volumi ed è al centro di vicende come *La tabla de Flandes* e *El tango de la guardia vieja*. Non è tuttavia da trascurare il significato metaforico insito nella sfida in sé, messo in rilievo, per esempio in più occasioni da A. GROHMANN, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2019, *passim*.

volta il suo progetto criminoso. Di conseguenza, Sciaverio uccide Memè Moro, inscenandone il suicidio per il rimorso del crimine commesso, confessato su un biglietto contraffatto, determinando il proscioglimento e la scarcerazione dell'ispettore.

Giovanni Bovara e Jaime Astarloa si sono ritrovati loro malgrado in una situazione estremamente difficile da gestire, marionette in un gioco troppo grosso, e risultano vittoriosi e sconfitti allo stesso tempo. Entrambi sono liberi e scagionati da ogni accusa, ma si sentono del tutto disillusi dal mondo che li circonda, che pare irredimibile. L'uno viene messo in congedo e ritenuto incompatibile con il territorio, espulso dai luoghi natii come un corpo estraneo, mentre il potere di don Cocò, nonostante tutto, rimane incontrastato, non minimamente scalfito dal suo intervento, né subiranno conseguenze gli altri attori in campo, complici del boss mafioso. L'altro, nondimeno, vede la propria visione del mondo sgretolarsi davanti ai suoi occhi: un aristocratico che stimava si è rivelato un volgare ricattatore; un giornalista che riteneva suo amico lo ha tradito; la donna che aveva risvegliato i suoi sensi l'ha usato. I valori in cui ha creduto per tutta la vita, onore, decoro, lealtà, vengono calpestati da un progresso e una mentalità che non capisce e non condivide.

4. Lo scontro assiologico fra archetipi e riflessione etica

Le evidenti somiglianze tra *La mossa del cavallo* e *El maestro de esgrima* sono giustificabili, almeno parzialmente, dal punto di vista archetipale. Prendendo, infatti, come punto di riferimento *The Seven Basic Plots*, l'analisi di Christopher Booker, i romanzi presi in oggetto sono senz'altro ascrivibili al primo dei sette *pattern* di base individuati dallo scrittore britannico, cioè *Overcoming the Monster*, pur con alcune particolari dissonanze relative alla parte denominata *Thrilling Escape From Death*⁴⁵. Le vicende di Bovara e Astarloa procedono secondo le cinque fasi indicate: innanzitutto i protagonisti hanno a che fare con nemici potenti (conosciuti e sconosciuti) che rimangono sempre a distanza (*Anticipation Stage and 'Call'*), tant'è vero che non si assiste a nessun loro incontro o scambio diretto con don Cocò e Cazorla. In secondo luogo, entrambi basano il loro comportamento su principi solidi e moralmente condivisibili, dunque la loro forza deriva dalla convinzione di essere dalla parte della giustizia (*Dream Stage*) che, almeno teoricamente, dovrebbe sempre trionfare. Invece (*Frustration Stage*), progressivamente si rendono consapevoli, con grande frustrazione, di avere probabilmente sottovalutato la capacità di influenzare gli eventi da parte dei loro oppositori, i quali agiscono fuori da qualsiasi regola morale. La loro vita si trasforma così in un incubo, in cui la prigione e la morte sono pericoli possibili e concreti (*Nightmare Stage*); quando pare che stiano per essere sopraffatti e tutto sembri favorire la vittoria dell'avversario, tuttavia, i personaggi si dimostrano capaci di reagire e, inopinatamente, di rovesciare la situazione a loro vantaggio (*The Thrilling Escape from Death, and Death of the Monster*)⁴⁶.

A questo punto, Booker prevede che il mostro sia sconfitto e ucciso e che gli eroi ricevano un premio per i loro sforzi a favore della comunità, quali grandi ricchezze, una bella principessa, un incarico di prestigio. Camilleri e Pérez-Reverte, invece, scelgono una conclusione che può apparire cinica, ma è soltanto amaramente realistica: se da un lato, quindi, è vero che Bovara è riuscito a trarsi fuori dalla trappola che gli avevano teso

⁴⁵ C. BOOKER, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, London, Continuum, 2004, pp. 21-50. Nella fattispecie, si fa riferimento a *The Thriller* (ivi, pp. 37-39), da Dumas a Conan Doyle a Fleming. Fa rapidi riferimenti a Booker anche A. GROHMANN, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 49 e p. 54.

⁴⁶ C. BOOKER, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit.; le cinque fasi sono riepilogate a p. 48.

e che l'assassino è stato identificato, dall'altro, il suo è stato un piccolo trionfo individuale che non ha intaccato in alcun modo lo *status quo*, la mentalità dominante del luogo di origine, tant'è vero che viene messo nelle condizioni di non poter più agire e lavorare nel tentativo di continuare a demolirla dall'interno. D'altro canto, Astarloa sembra essere giunto all'apice: ha sconfitto in duello una sfidante più giovane e meglio armata; proprio la lotta per la sopravvivenza gli ha permesso di escogitare la tanto anelata stoccata perfetta ed è rimasto in possesso del documento che incasterà Cazorla. Eppure anche la sua è una sterile, singola vittoria, ottenuta a un costo indicibile, giacché ha dovuto uccidere la donna che amava; inoltre, Cazorla è solo la punta dell'iceberg, il rappresentante di un sistema politico e affaristico che si indovina continuerà a perpetrarsi, nonostante questo trascurabile intoppo.

Uno dei *leitmotiv* di questi due volumi, sin dai capitoli iniziali è infatti la contrapposizione fra due sistemi assiologici⁴⁷, tema che li porta a lambire il confine col romanzo filosofico a tensione morale. Nell'opera camilleriana tale antitesi è chiarita dalla trascrizione di alcuni sarcastici passi pirandelliani, tratti da *I vecchi e i giovani*, un'opera in cui il tema principale è costituito proprio dallo scontro tra i valori dei *vecchi* risorgimentali che hanno creduto in principi come unità, onestà, onore; e quelli dei *giovani* rampanti, tesi a trarre il massimo profitto personale dalla situazione politica in trasformazione. I brani sono camuffati, con lievissime variazioni, in una lettera a Bovara dell'amico Gigi Piràn⁴⁸, già a lungo impiegato alla Prefettura di Montelusa, che l'ispettore «s'era portato appresso come una specie di guida per come comportarsi»⁴⁹.

Un altro nume tutelare è senz'altro *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che si fonda su un formidabile conflitto tra le generazioni: è uno dei romanzi italiani più amati da Pérez-Reverte⁵⁰ ed è stato diverse volte evocato a confronto con le opere camilleriane⁵¹. La raffigurazione del marchese di Ayala, che incarna la nobiltà decaduta e debosciata, disposta a scendere a compromessi con la disprezzata borghesia e col proprio onore allo scopo di mantenere i propri privilegi può essere accostata al ritratto di Tancredi Falconeri, l'amato nipote del Principe Salina, ostinato depositario di una nobiltà inamovibile e cieca ai cambiamenti, vicino – *mutatis mutandis* – alle immutabili idee “fuori moda” di Astarloa.

Si badi bene, però, che l'atteggiamento di Pirandello e Lampedusa ha il sapore del fallimento e della sconfitta definitiva di valori destituiti e ritenuti (a torto) obsoleti, mentre in Camilleri e Pérez-Reverte la constatazione e l'ammissione della disfatta non significano la rinuncia alla lotta in favore dei propri principi. Bovara potrà sembrare un donchisciottesco cavaliere illuso di poter sfidare i mulini a vento, ma la consueta impronta di impegno civile camilleriano offre un barlume di speranza verso una società più giusta e equa. Prendendo indirettamente le distanze dal pessimismo pirandelliano, il testimone viene passato da Bovara alla parte sana delle istituzioni, che pervicacemente ci si romperà

⁴⁷ È l'osservazione di partenza di E. CANONICA, “La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*”, cit., condivisa da A. GROHMANN, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 44.

⁴⁸ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 35, p. 42, pp. 51-52. Il debito nei confronti di Pirandello, evidente già dal nome del mittente, è esplicitato nella nota finale (ivi p. 248): cfr. L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in ID., *Tutti romanzi*, Roma, Newton Compton, 2012, pp. 820-821.

⁴⁹ A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., p. 35.

⁵⁰ In A. PÉREZ-REVERTE, *La Cueva del ciclope*, cit., pos. 4400, l'autore dichiara che si tratta di uno dei libri che avrebbe voluto scrivere lui stesso; lo definisce una «obra maestra» (ivi, pos. 3490) e in tale veste compare a più riprese nel corso del volume, come lettura consigliata e addirittura «novela obligatoria» (ivi, pos. 4551).

⁵¹ Per una panoramica su tali contributi rimando a S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri, Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, I. 6. Studi comparati, p. 35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

la testa – alla maniera di Sciascia⁵² –, finché troverà la mossa giusta per dare scacco matto. Il comportamento di Astarloa, d'altronde, certamente si configura come il prototipo degli *héroes cansados* di marca tipicamente revertiana, come reiteratamente avvertito dalla critica⁵³, ma la palpabile disillusione del personaggio non significa l'abbandono o il sovvertimento dei propri valori, né il ripiegamento verso il precedente solipsismo. La stanchezza non corrisponde all'abdicazione di valori come onore, decoro, dignità, ben fissati nella coscienza: se si segue la successiva opera di Pérez-Reverte e in particolare i suoi articoli settimanali, significa invece prendersi la responsabilità di richiamare a un agire etico anche la contemporaneità, continuamente allusa anche in un romanzo ambientato centoventi anni prima.

È in questa chiave, quindi, che il finale della trasposizione cinematografica de *El maestro de esgrima* (peraltro piuttosto fedele per il resto all'originale cartaceo), con Astarloa che brucia foglio per foglio il manoscritto del *Tratado sobre el arte de la esgrima* si può considerare una sorta di tradimento agli ideali revertiani. Non perché il libro compaia beffardamente fra i titoli rari ritrovati in seguito da Lucas Corso ne *El club Dumas*⁵⁴: a parte il fatto che il film è uscito nel 1992 e la storia del cacciatore bibliofilo è stata pubblicata nel 1993, lo specifico filmico si basa su caratteristiche a sé stanti, quindi pur essendo una costola del testo stampato non ha l'obbligo di seguirne pedissequamente ogni sequenza. Tra l'altro il suddetto episodio, pur aggiunto, conserva una sua coerenza interna nel complesso della pellicola⁵⁵.

Il tradimento consiste nel fatto che quel piccolo rogo è la manifestazione della inutilità del *Tratado* e nel contempo è l'ammissione dell'inermità dei valori che a esso corrispondono. Il prezzo pagato per completare l'opera, cioè l'inserimento della micidiale stoccata, è costato la vita a Adela e questo per l'Astarloa dello schermo è un peso insopportabile, dal quale cerca di avere sollievo distruggendo l'opera di tutta una vita e quindi, quasi in un suicidio metaforico, distruggendo sé stesso. Ma questo atteggiamento di rassegnazione, tale abbandonarsi agli eventi, se contestualizzato *a posteriori* nella globalità dell'opera di Pérez-Reverte, risulta incompatibile con l'ideologia di comportamento dei suoi eroi, impregnati di titanismo e individualismo, consci della validità de *las reglas* alla base di un codice personale di comportamento. Sono personaggi disposti a sacrificarsi in missioni impossibili e a rischiare la vita per un ideale o una borsa di denaro, ma non a rinunciarci volontariamente⁵⁶, perché denoterebbe codardia.

⁵² L'ovvia allusione a *Il giorno della civetta* (Milano, Adelphi, 1993) di Leonardo Sciascia in A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, cit., pp. 232-234, è esplicitata nel *Catalogo dei sogni*, e nella nota finale, ivi, p. 243 e p. 248. Al proposito cfr. E. ARTESE, "Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato", «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione», Editoriale Il Ponte, anno I, 6 (2000), pp. 11-25.

⁵³ Fra i diversi contributi, mi limito a segnalare A. GROHMANN, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 42-47.

⁵⁴ Cfr. A. PÉREZ-REVERTE, *El club Dumas*, cit., p. 48. Si tratta di uno dei tanti esempi di intertestualità «ristretta» (cioè interna alla produzione dello stesso autore) rintracciabili nell'opera di Pérez-Reverte.

⁵⁵ La versione cinematografica de *El maestro de esgrima*, cit., è comunque quella che Pérez-Reverte ritiene la più riuscita rispetto ad altre trasposizioni. Lo scrittore ha commentato con alcune commosse parole su Twitter (e di rimbalzo in altri social) la morte dell'Astarloa dello schermo, che pur essendo fisicamente distante dal personaggio cartaceo, aveva interpretato il ruolo con brillante capacità: «Ha muerto Omero Antonutti, mi muy querido maestro de esgrima: el intérprete de quizá la mejor película de cuantas han hecho sobre mis historias» (cfr. A. PÉREZ-REVERTE, *La cueva del ciclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*, cit., pos. 7821).

⁵⁶ Fa eccezione il protagonista de *El pintor de batallas*, che in effetti è un libro eccentrico rispetto alla produzione revertiana, in cui Faulques si perde in mare non per vigliaccheria ma proprio perché «sometido a las reglas» (A. PÉREZ-REVERTE, *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 249). C'è anche da ricordare almeno un paio di occasioni in cui persino Alatríste, intontito dall'alcool, «se sorprendía a sí mismo mirando con excesivo interés el agujero negro de sus pistolas» (cfr. A. PÉREZ-REVERTE, *El capitán Alatríste*, in ID., *Todo Alatríste*, Madrid, Alfaguara, 2016, p. 124).

Tornando alla prospettiva archetipale, è possibile trovare tracce anche del terzo *plot* delineato da Booker, *The Quest*⁵⁷, le esemplificazioni del quale spaziano da *Moby Dick* a *The Lord of the Ring*. *The Quest* può considerarsi il *pattern* dei romanzi di indagine, in cui l'obiettivo è ritrovare un oggetto, un luogo, una persona e via dicendo. Entrambi gli scrittori, però, con i romanzi di cui si sta discorrendo, si discostano dal modello per una serie di fattori. Innanzitutto i documenti compromettenti sono l'obiettivo degli antagonisti, mentre si trovano casualmente in possesso dei protagonisti (inconsapevolmente nel caso di Astarloa); in secondo luogo essi sono oggetto e non soggetto di investigazione e i poliziotti incaricati delle inchieste sono figure marginali. Inoltre, i personaggi principali non sono coadiuvati da compagni di avventure su cui contare, come prescritto dal *pattern*⁵⁸, anzi ne vengono abbandonati (come l'omertoso cugino di Bovara, che lascia la città per non essere coinvolto)⁵⁹ o traditi (come fa l'opportunistica Cárceles nei confronti di Astarloa). Infine la componente della tentazione sensuale, presente nella delineazione del *plot* di Booker come elemento di distrazione dalla ricerca, è fondamentale nel romanzo spagnolo, ma è solo accennata in quello italiano. In definitiva, l'intreccio dei due romanzi deriva da diversi modelli senza un perfetto adeguamento a nessuno, segno manifesto della strategia di contaminazione di generi operata dagli autori i quali, pur scegliendo una conclusione positiva per i protagonisti delle vicende, sono ben lontani dall'offrire un rassicurante *happy ending*.

5. L'amarezza delle occasioni perdute e l'orgoglio identitario

Mai come nella serie dei romanzi ottocenteschi è avvertibile da parte degli autori il senso di appartenenza, la fierezza di essere spagnolo e la dichiarazione di principio di essere «italiano nato in Sicilia»⁶⁰, a dispetto di chi considera tale nazionalità e regionalità in senso deteriore e pur con la consapevolezza dei limiti e dei difetti dei propri conterranei.

Lo spirito identitario revertiano esalta l'orgoglio per il trionfo, seppure casuale, di quei quattrocento membri della *fiel fanteria* che ne *La sombra del águila* sono stati capaci di sbaragliare quattromila russi. E sottolinea, in *Cabo Trafalgar*, come tutti quei disgraziati soldati, reclute di leva e i marinai per caso arruolati tra i mendicanti, i contadini catturati a forza dalle loro case e la teppaglia assoldata suo malgrado, rastrellando le taverne e le galere, diano prova di coraggio e lealtà, abbordando e combattendo esaltati al grido di *vivaspaña*⁶¹. Insieme al capitano De La Rocha e il sedicenne guardiamarina Falcó, persino il riottoso Nicolás Marrajo, di età incerta e di incerto mestiere, dopo avere covato vendetta contro il tenente Maqua che l'aveva coscritto forzatamente, dimostra un insospettabile orgoglio nazionale, issando la bandiera testardamente recuperata, davanti ai britannici, che si inchinano al suo valore⁶². Anche in *Un día de cólera* Pérez-Reverte ha insistito nel voler portare la ribellione nelle strade, tra la bassa forza, oltre il mito legato a Velarde e Daoiz: i contadini che si rifiutano di cedere alle esazioni, il fabbro Blas

⁵⁷ C. BOOKER, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 69-86.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 71: «a distinctive mark of the Quest is the extent to which, more than in any other kind of story, the hero is not alone in his adventures».

⁵⁹ Nel caso de *La mossa del cavallo*, corre l'obbligo di citare Caminiti padre, l'usciera dell'Intendenza di Finanza, e Caminiti figlio, guardia carceraria: sono gli unici a prestare aiuto materiale a Bovara, ma non concorrono in alcun modo alla soluzione dell'enigma, quindi non sembra spettare loro il ruolo di *hero's companions*, che secondo l'ottica di Booker condividono rischi e pericoli, né quello di *helpers*, che danno fondamentale assistenza in momenti particolarmente cruciali (C. BOOKER, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 71-73 e pp. 77-78).

⁶⁰ Cfr. nota 20 *supra*.

⁶¹ A. PÉREZ-REVERTE, *Cabo Trafalgar*, cit., pp. 172-73.

⁶² *Ivi*, p. 246.

Molina, monarchico fanatico, il diciottenne Francisco Huertas, il cubano tenente Arango, donne e uomini dei quartieri malfamati che assalgono i cavalieri *gabachos* a coltellate, a colpi di falchetto, a mani nude⁶³. Sono volontari dell'esercito per amor di patria anche i protagonisti del racconto *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, «la flor y la nata de los campos de mi Andalucía»⁶⁴, come afferma con orgoglio il narratore che riferisce gli eventi della prima sconfitta delle truppe napoleoniche in Spagna.

L'amore di Camilleri per i propri luoghi di nascita e per la lingua materna non confligge coll'essere e sentirsi italiano, pur con la convinzione che esista «ancora una sorta di lacerazione o frattura verso quella che sarebbe la vera composizione di una nazione»⁶⁵: tutte le critiche evidentissime in questi romanzi sono rivolte non alla conquista dell'Unità, ma alla maniera con cui quell'Unità è stata conseguita. L'italianità si mesce con l'amara considerazione che immettersi nell'ambigua mentalità isolana può essere l'unico modo per salvarsi la vita, come si rende manifesto ne *La mossa del cavallo*; oppure per evitare di essere ritrovati come quel cadavere a cui «prima di essere strangolato, avevano tagliato la lingua, segato le orecchie, cavato gli occhi, asportato minchia e coglioni»⁶⁶: un avvertimento, a futura memoria. Così come Pérez-Reverte, analogamente, non nasconde, né raddolcisce la crudeltà iberica, durante la guerra di indipendenza, nei confronti degli incauti, caduti nelle imboscate dei guerriglieri, appesi a testa in giù, sventrati e abbandonati alle bestie e alle intemperie⁶⁷.

Camilleri e Pérez-Reverte sono fieramente uomini del Sud, che contrappongono la validità delle loro tradizioni culturali nei confronti dell'alterigia di invasori che vengono dal Nord, prepotenti e saccenti, con la prosopopea di avere la missione di civilizzare popolazioni che della civiltà sono state la culla. Entrambi, senza sconti, analizzano i problemi delle loro Terre senza inutili infingimenti, senza nascondere le profonde ferite inferte al territorio dal tempo e dalle cattive abitudini: cercando i responsabili dello sfacelo, scavando alla ricerca delle motivazioni, si attivano con passione allo scopo di mostrare che ci sia una possibilità di redenzione, ieri come oggi. Ambedue insistono veementemente sul ruolo oscurantista della religione e soprattutto di chi l'ha amministrata, troppo spesso persone senza scrupoli che hanno profittato dei propri privilegi e dell'ingenuità dei fedeli. L'obiettivo del clero abietto, ben lontano dall'ottemperare alla sua missione spirituale, è quello di esercitare potere, di insinuarsi nelle coscienze altrui con quelle suggestioni incessanti che portano all'asservimento fanatico e al pervertimento della fede in superstizione; un fine che si raggiunge anche assicurandosi che il popolo sia tenacemente mantenuto in uno stato di voluta ignoranza, perché sia meglio controllabile e ricattabile. Sul valore dell'istruzione insistono infatti entrambi gli scrittori: Lolita Palma, ne *El asedio*, proferisce con convinzione «El pueblo necesita instrucción [...] Sin ella no hay patriotismo»⁶⁸; Michele Zosimo, ne *Il re di Girgenti*, con la sua precocità intellettuale e la passione per gli studi, anche se per breve

⁶³ Cfr. A. PÉREZ-REVERTE, *Un día de cólera*, Barcelona, Debolsillo, 2019, p. 160, uno degli episodi significativi in tal senso: «rufianes de burdel, mujerzuelas de taberna, honradas amas de casa y vecinos airados, dejándose pisotear por los cascos del caballo, arrastrados por el suelo sin soltar la silla o la cola recortada del animal, unen sus esfuerzos en derribar al jinete, clavarle cuanto tienen a mano, arrancarle la coraza y reventarle las tripas a golpes y cuchilladas».

⁶⁴ A. PÉREZ-REVERTE, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, su «ABC», 2 de mayo 2021, Ilustraciones A. FERRER-DALMAU, <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-bailen-1808-deguello-y-garrocha-202105020023_reportaje.html>.

⁶⁵ Cfr. G. MARCI, «Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago», Intervista ad Andrea Camilleri, in R. F. DA SILVA, Y. BRUNELLO, G. MARCI (a cura di), «Novas Perspectivas nos estudos de Italianística», Fortaleza, Substância, 2015, p. 539.

⁶⁶ A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, cit., p. 38.

⁶⁷ A. PÉREZ-REVERTE, *El húsar*, cit., p. 76 e pp. 35-36.

⁶⁸ A. PÉREZ-REVERTE, *El asedio*, cit., p. 486.

tempo riscatta i suoi compaesani da una vita di sottomissione «uguali a ciciri o a favi che s'accattano e si vinnino» e regala loro un sogno, fatto di libertà e fantasia⁶⁹.

L'attenzione è quindi rivolta alla gente comune: ai funzionari integerrimi come Bovara, ai membri della società civile di alta moralità come Astarloa, ma anche al coscritto contro la propria volontà, come Marrajo, carne da cannone mandata al fronte, agli anonimi che faticano nelle campagne, rincuorati da Zosimo sotto le mentite spoglie di Santo Campagnolo; ai *carusi* di miniera, con paghe irrisorie, talvolta rinfacciate o nemmeno corrisposte. È sintomatico, quindi che ne *La strage dimenticata* Camilleri voglia fornire l'elenco dei centoquattordici prigionieri, rinchiusi per timore di una ribellione popolare nella fossa senza prese d'aria della torre di Borgata Molo e morti asfissati⁷⁰. Una vicenda scabrosa, che è stata manipolata e per la quale non è stato individuato alcun responsabile: la vita dei carcerati sembra non rivestire alcuna importanza di fronte alla ragion di stato. Un'altra lista è inserita da Pérez-Reverte nel volume *Cabo Trafalgar: la Relación de muertos y heridos a bordo de los navios españoles durante el combate de Trafalgar, a fecha 1-XI-1805*⁷¹. Di ogni imbarcazione viene dato conto se sia stata disarmata, catturata, affondata e via dicendo, enumerando i morti e i feriti fra gli ufficiali e l'equipaggio. Non vi sono comprese le vittime dell'*Antilla*⁷², l'immaginaria trentaquattresima nave dell'alleanza franco-spagnola dalla cui prospettiva si assiste alla gran parte dell'azione: ciò non impedisce che il racconto della celeberrima battaglia non sia vividamente espresso con attenta verosimiglianza, nell'intento di dimostrare che «Trafalgar demuestra que la dignidad non la tienen los gobiernos, sino los pueblos»⁷³.

Pérez-Reverte e Camilleri nei loro romanzi e nelle loro ricostruzioni rendono merito alle vite vere che trascorrono nell'indifferenza, a quelle comparse invisibili che sembrano non lasciare traccia, ma che ai loro occhi sono i reali protagonisti della Storia, portatori di valori autentici e inalienabili.

⁶⁹ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 327 e p. 399.

⁷⁰ A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984 [1997], pp. 69-72.

⁷¹ A. PÉREZ-REVERTE, *Cabo Trafalgar*, cit., pp. 259-261.

⁷² Gli unici due superstiti della disgraziata nave sono Falcó e Marrajo (cfr. *ivi*, p. 249).

⁷³ “Entrevista a Arturo Pérez-Reverte «Trafalgar demuestra que la dignidad non la tienen los gobiernos, sino los pueblos»”, cit., p. 269.

Bibliografia

- ARTESE, ERMINIA, “Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato”, «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione», Editoriale Il Ponte, anno I, 6 (2000), pp. 11-25.
- BOOKER, CHRISTOPHER, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, London, Continuum, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Milano, Garzanti, 1980 [Palermo, Sellerio, 1997].
- CAMILLERI, ANDREA, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993 [Palermo, Sellerio, 1997].
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984 [1997].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio di S. S. NIGRO, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *Difesa di un colore*, in G. DE MARCHIS, L. GRANDI, O. INNOCENTI (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino*, Roma, La Nuova Frontiera, 2005, pp. 61-72.
- CAMILLERI, ANDREA, *Come la penso, Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, a cura di A. GARIGLIO, Palermo, Sellerio, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, ROSSO, LORENZO, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012.
- CANONICA, ELVEZIO, “La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*, in J. M. LÓPEZ DE ABIADA, A. LÓPEZ BERNASOCCI (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 75-88.
- DEMONTIS, SIMONA, “Elogio dell’insularità. Intervista ad Andrea Camilleri”, «La grotta della vipera», Anno XXV, 88 (1999), pp. 47-49.
- DEMONTIS, SIMONA, “«Ma bella più di tutte l’Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas”, «Cuadernos de Filología Italiana», 27 (2020), pp. 287-311.
- DEMONTIS, SIMONA, “Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell’opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte”, «Quaderns d’Italià», 25 (2020), pp. 231-250.
- DEMONTIS, SIMONA, *Bibliografia tematica sull’opera di Andrea Camilleri, Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

- DEMONTIS, SIMONA, “Beba e il vagabondo. animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte”, in E. GONZÁLEZ DE SANDE (a cura di), *Interconexiones. Estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 53-60.
- DEMONTIS, SIMONA, “Esempi dell’uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte”, «EntreCulturas», 12 (2022), pp. 69-84.
- FEVAL, PAUL, *Le bossu*, Paris, Lévy, 1866 (disponibile su <<https://books.google.it>>).
- FRANCHISENA DE LEZAMA, GLORIA CELINA, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada: La piel del tambor de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2020.
- GROHMANN, ALEXIS, “Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte”, «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», 24 (2019), pp. 55-97.
- GROHMANN, ALEXIS, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2019.
- LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL, LÓPEZ BERNASOCCHI AUGUSTA (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000.
- MANINCHEDDA, PAOLO, “Una radice della questione morale italiana: la Bolla di composizione”, in R. ANTONELLI (a cura di), *Studj romanzi*, XIII, Roma, Viella, 2017, pp. 41-80.
- 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*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 23-46, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-6>>.
- MARAMOTTI, LUCA, “La Spagna dell’età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte”, «Confluenze. Rivista di studi ispanoamericani», 6 (2014), pp. 150-164.
- MARCI, GIUSEPPE, *Amare due patrie. Scrittori sardi e siciliani alle prese con l’Unità d’Italia*, Milano, Prometheus, 2019.
- MARTÍN NOGALES, JOSÉ LUIS, “Larra en los Balcanes”, *Prólogo a A. Pérez-Reverte, Patente de corso (1993-1998)*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 13-29.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Trafalgar*, in ID., *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013, pos. 1218-3362.
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *Patente di corso*, su «XLsemanal», 1991- (<https://www.xlsemanal.com>).
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 1993 [Barcelona, Alfaguara, 2015, edizione e-book].
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *La vía europea al best-séller*, «La Vanguardia», 30/10/1998 [poi in J. M. LÓPEZ DE ABIADA, A. LÓPEZ BERNASOCCHI (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 361-367].
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara, 2004 [Barcelona, Debolsillo, 2020].
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara, 2007 [Barcelona, Debolsillo, 2019].
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *El asedio*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *Hombres buenos*, Madrid, Alfaguara, 2015.

- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016.
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *La cueva del cíclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*, selección y prólogo de R. MORADAN, Alfaguara, 2020 (formato Kindle).
- PÉREZ-REVERTE, ARTURO, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, «ABC», 2 de mayo 2021, Ilustraciones de A. FERRER-DALMAU, <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-bailen-1808-deguello-y-garrocha-202105020023_reportaje.html>.
- PIGNOTTI, MARCO, “Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cucc, 2004, pp. 173-184.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Tutti i romanzi*, Roma, Newton Compton, 2012.
- PROCACCI, GIULIANO, *Storia degli italiani*, con una Postfazione dell’autore, Bari, Laterza, 1991.
- SANTORO, GABRIELE, “«Io, artigiano delle storie». L’intervista ad Arturo Pérez-Reverte”, «Il Messaggero», 24 settembre 2018.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS, “Lectura de Arturo Pérez-Reverte”, in A. REY HAZAS (a cura di), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Eneida, 2004, pp. 67-95.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi, 1993.
- SCRIVANO, FABRIZIO, “Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 64-72, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.
- “Soy un artesano de la tecla, Pérez- Reverte”, redazionale, «El Tiempo», Bogotá, 13 de junio de 2000.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990.

Videografia

- El maestro de esgrima*, Spagna, 1992, regia di PEDRO OLEA.
- La mossa del cavallo – C’era una volta Vigàta*, prodotto da Rai Fiction e Palomar, prima trasmissione 26 febbraio 2018, regia di GIANLUCA MARIA TAVARELLI.

Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano

SIMONE CASINI, SALVATORE BANCHERI¹

*L'isola è lo spazio più aperto che esista.
Sembra chiuso per tutti i suoi lati dal mare,
ma il mare non chiude, il mare apre.*
(Andrea Camilleri)

*Il mare non chiude, il mare apre:
il mare è la comunicazione col resto del mondo.*
(Andrea Camilleri)²

*MONTALBANO – Perché? Perché sono povirazzi, Nicolò.
Io mi ricordo ancora quando mio padre mi diceva che
ai tempi suoi a Stoccarda sui bar c'era scritto:
"Vietato l'ingresso ai cani e ai siciliani".
I povirazzi eravamo noi, solo che adesso ce lo siamo dimenticato.*
(Il commissario Montalbano, "Il giro di boa", RAI 2005)

1. Introduzione

Scrivere su Andrea Camilleri appare impresa ardua perché l'autore siciliano non è un giallista comune, ma un intellettuale contemporaneo il cui valore trascende il piano letterario e testuale, per approdare a paradigmi che investono questioni linguistiche, semiotiche, antropologiche e sociologiche di impatto per la cultura contemporanea. A ciò si aggiunge – fatto non secondario – che gli interessi degli autori non siano propriamente letterari e di italianistica contemporanea, ma vista l'eterogeneità (almeno accademica) dei fatti sociali che consideriamo, non riteniamo che la diversità di prospettive sia un limite, ma un valore aggiunto in grado (non da solo) di mostrare quanto Camilleri rappresenti quella concezione unitaria della cultura già proposta da Terenzio (*homo sum, humani nihil a me alienum puto*).

Le nostre riflessioni partono dall'opera di Camilleri e guardano ai temi della migrazione, ipotizzando che gli scenari dipinti, seppur mai dichiarati con nettezza, richiama la stessa visione dell'autore che anche per vissuto ha subito la migrazione, se non altro per la sua nascita in Sicilia, terra endemicamente migratoria. Il problema apre questioni per le quali crediamo opportuno riprendere alcuni passi di una intervista di

¹ University of Toronto Mississauga.

² La prima epigrafe è tratta dal programma di D. IANNACONE, L. CAMBI, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, andato in onda sulla RAI nel settembre del 2016. Si veda a tale proposito C. FARCI, "A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 86-95, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>. La seconda epigrafe è tratta dalla quarta di copertina di G. CAPRARÀ, S. DEMONTIS (a cura di), *Quaderni camilleriani/10. Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, <[https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-10](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-10)>).

Gaetano Savatteri a Camilleri, condotta nell'ottobre del 2009 ed apparsa sul sito ufficioso, vigata.org, dello scrittore siciliano:

DOMANDA: *Adesso ci sono nuove emigrazioni, anche dalla Sicilia, non più solo verso gli Stati Uniti ma emigrazioni verso il nord. Moltissimi laureati, giovani lasciano ancora la Sicilia e tornano di nuovo ad andare via. Sono modi e canali diversi. Ma è una condanna questa dell'emigrazione, per la Sicilia?*

RISPOSTA: Be', devo dire che... tu stai parlando con una persona che è emigrata. Cioè a dire, nel 1949 io, per fare quello che volevo fare, cioè a dire scrivere, campare scrivendo, fare teatro eccetera, son dovuto venire a Roma. Su questo non c'è minimo dubbio, che anch'io appartengo a quelli che se ne partirono. Non certo come gli emigranti per gli Stati Uniti, con la valigia di cartone e lo spago che la teneva ferma... un po' più comodamente, perché era emigrazione all'interno della propria patria, anche nelle peggiori condizioni... perché negli anni '60 io ho visto, negli anni '50, i cartelli a Torino con "Non si affitta a meridionali" [...].

DOMANDA: *Il fatto di essere stati e di essere ancora una terra di emigrati fa cambiare l'atteggiamento della Sicilia e dei siciliani rispetto agli immigrati che arrivano in Sicilia? Perché siamo diventati anche un luogo di approdo, un confine.*

RISPOSTA: [...] Io sono totalmente contrario ai respingimenti e a tutto quello che avviene come difesa, perché parto dal presupposto che, diversamente da quello che avveniva con la nostra emigrazione, che in fondo era di centinaia di migliaia di persone e qui ti fermi, qui ci troviamo di fronte ad una emigrazione di carattere epocale, di carattere biblico, e tentare di arrestare milioni e milioni di persone, gente che scappa dalla propria patria, con i fili spinati o con i respingimenti, è sciocco, cretino e assurdo. [...] Però credo che l'atteggiamento dei siciliani sia diverso. Facciamo un'ipotesi: che tutti noi siciliani ce ne andassimo dalla Sicilia e arrivassero i veneti e i lombardi: voi pensate che (gli immigrati) avrebbero la stessa accoglienza che hanno in Sicilia attualmente? Io dico di no, lo dico sinceramente perché è un tipo di mentalità completamente diversa; noi lo siamo stati quasi in maggioranza, loro lo sono stati in minoranza, in minima parte, non hanno questo senso dell'accoglienza. [...] Quindi credo ci sia una disposizione maggiore [...].³

Il contributo riprende il pensiero dell'autore e sviluppa un'analisi semiotica di romanzi e racconti diversi attraverso un continuo andirivieni tra immigrazione straniera in Sicilia (come parte integrante di alcune sue opere o come sfondo alle giornate di Vigàta), e emigrazione siciliana all'estero che ha reso la Sicilia una terra in grado di fare della accoglienza un tratto identitario, conseguenze delle antiche migrazioni e presupposto per le nuove⁴.

³ G. SAVATTERI, "Intervista ad Andrea Camilleri", registrata a Roma il 28 ottobre 2009 in occasione del convegno *Raccontare la vita, raccontare le migrazioni* nel centenario della nascita di Tommaso Bordonaro a Bolognetta (PA) 31 ottobre – 1 novembre 2009, disponibile su CAMILLERI FANS CLUB, vigata.org, <http://www.vigata.org/bibliografia/laspartenza_int.shtml>. L'intervista fu in seguito pubblicata su «Nuova Busambra» 2 (2012) ed è accessibile anche su YouTube: <<https://youtu.be/dOSUWDdn6kQ>>.

⁴ Per una visione generale, si vedano P. BEVILACQUA, A. DE CLEMENTI, E. FRANZINA (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2001; P. BEVILACQUA, A. DE CLEMENTI, E. FRANZINA (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Roma, Donzelli, 2002; M. VEDOVELLI (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011; S. BANCHERI, S. CASINI, "Emigrazione e immigrazione nel cuore del Mediterraneo: il caso Delia", in A. VITTI (a cura di), *Mediterranean Encounters and Legacies. Incontri e lasciti mediterranei*, New York, Bordighera Press, 2021 (in press). Il contributo ha un profilo di analisi letteraria e semiotico-linguistica. Riportiamo tuttavia alcuni dati che danno il senso, anche numerico, di quanto l'emigrazione italiana (siciliana in particolare) sia stato un fatto significativo per la storia recente d'Italia. A partire dal 1861 sono state registrate più di ventiquattro milioni di partenze da tutte le regioni italiane. Tra il 1876 e il 1900 l'esodo interessò prevalentemente le regioni settentrionali con tre regioni che fornirono da sole il 47% dell'intero contingente migratorio: il Veneto (17,9%), il Friuli Venezia Giulia (16,1%) e il Piemonte (12,5%). Nei due decenni successivi il primato migratorio passò alle regioni meridionali, con quasi tre milioni di persone emigrate

A partire dagli anni Ottanta la Sicilia (e per esteso l'Italia) è divenuta meta di immigrazione, attraverso un processo inverso nel movimento (dall'estero verso l'Italia) ma uguale per sfondo, motivazioni, aspettative e dinamiche peculiari: per l'Italia ieri il Mediterraneo era il mare della partenza, oggi è invece il mare di arrivo. Che si tratti di emigrazione di italiani, marocchini, tunisini, rumeni, tanzaniani, gambiani, oppure immigrazione in Canada, Italia, Francia, Germania, Argentina le differenze sono superficiali e i due processi appaiono collegati simbolicamente anche attraverso i prefissi dicotomici *e-* ed *in-* (emigrazione vs immigrazione) che rendono pieno valore solo se considerati assieme, solo se considerati nella storia come forme diverse, figlie della medesima voglia di riscatto sociale, pace, libertà, lavoro e, in una parola sola, vita.

Il contributo guarda pertanto la letteratura di Camilleri con l'intento di andare oltre le parole e i fatti della letteratura, ipotizzando, o forse avendone una certezza non confermata, che Camilleri raccontando dell'oggi, si riferisse anche al passato, e raccontando di immigrazione si riferisse anche alla emigrazione⁵. Seguendo la linea della migrazione facciamo riferimento al romanzo⁶ *L'altro capo del filo* (2016) e, in misura minore, al romanzo *La rete di protezione* (2017) e al racconto *Being here* tratto da *Un mese con Montalbano* (1998). Sono considerati inoltre *Il ladro di merendine* (1996) e *Una lama di luce* (2012), cui si aggiunge, seppur entro contorni legati alla malavita e al traffico di esseri umani (che non sono oggetto di studio per la loro contingenza narrativa), il romanzo *Il giro di boa* (2003). Sviluppiamo una analisi della migrazione per nuclei tematici, considerando le conseguenze linguistiche, identitarie, culturali e di vita che essa determina come aspetto non marginale dell'opera di Camilleri⁷.

soltanto da Calabria, Campania e Sicilia, e quasi nove milioni da tutta Italia, con la conseguenza di portare gli italiani ad essere al primo posto tra le popolazioni migranti comunitarie seguiti da portoghesi, spagnoli e greci. I principali paesi di emigrazione italiana nel periodo 1876-1976 sono Francia (4.117.394), Stati Uniti (5.691.404), Svizzera (3.989.813), Argentina (2.969.402), Germania (2.452.587), Brasile (1.456.914), Belgio (535.031), Canada (650.358), Australia (428.289), Gran Bretagna (263.598), con un totale di oltre 12 milioni di partenze per i paesi europei e oltre 11 milioni di partenze per i paesi extra-europei. Se consideriamo la sola emigrazione extraeuropea vediamo come la crisi del 1880-1890 abbia segnato l'inizio del movimento di massa degli italiani il cui primo flusso di massa va dal 1880 al 1915. Con un focus particolare sul Canada per i riferimenti letterari presenti nel contributo, all'alba della Prima guerra mondiale gli italiani erano presenti dalla British Columbia alla Nova Scotia, anche se la concentrazione più alta era nel sud dell'Ontario, tra Toronto, Hamilton e la regione del Niagara. Il secondo flusso migratorio significativo avviene tra il 1946 e il 1976, periodo in cui 7.5 milioni di italiani emigrano; circa 800 mila sono i siciliani, e circa 45-50 mila di essi si stabiliscono proprio in Canada. Oggi l'Italia e la Sicilia sono territori di immigrazione: gli stranieri residenti in Sicilia al 31 dicembre 2019 sono 189.713 e rappresentano il 3,9% della popolazione residente. Gli stranieri provengono da 161 diverse nazioni, rappresentanti i cinque continenti: Europa (41 nazioni diverse, equivalente al 43,28% degli stranieri), Africa (49, 33,37%), Asia (38, 28%), America (27, 3,0%), Oceania (6, 0,07%), apolidi ovvero persone che non godono del diritto di cittadinanza di alcuno stato (0,01%, 19 persone). La comunità straniera più numerosa è quella proveniente dalla Romania con il 28,7% di tutti gli stranieri presenti sul territorio, seguita dalla Tunisia (10,9%) e dal Marocco (8,0%) (dati da <<https://www.tuttitalia.it>>, nostre elaborazioni).

⁵ S. BANCHERI, S. CASINI, "Emigrazione e immigrazione nel cuore del Mediterraneo: il caso Delia", cit.

⁶ Il tema della migrazione in tutti i suoi aspetti è affrontato, seppur in maniera marginale, in diversi racconti o romanzi di Camilleri. In questa sede citiamo solo quelli a cui facciamo riferimento nel contributo. Si consideri inoltre che il tema della migrazione è talvolta esplicito, talvolta, come nel caso de *La rete di protezione*, è solamente accennato, ma è significativo considerare anche questi riferimenti in quanto, soprattutto per gli usi linguistici, manifestano una caratteristica strutturale della poetica di Camilleri che noi ipotizziamo essere anche solo latamente influenzata dalla migrazione come fenomeno strutturale siciliano.

⁷ La migrazione, pur non essendo il tema fondante delle avventure del Commissario, riversa sul racconto una portata di senso capace di catalizzare l'attenzione del lettore anche sulle conseguenze che questa determina, ad esempio, sul piano linguistico. Un tema, questo ultimo, caro sia alla riflessione sugli usi linguistici di Camilleri, su cui esiste ampia bibliografia che qui si omette per brevità, sia sulla lingua dei

2. Le opere di Andrea Camilleri tra emigrazione e immigrazione

Il romanzo *L'altro capo del filo* è forse l'opera in cui maggiormente e con particolare nettezza viene affrontato il tema migratorio ed è il primo romanzo in cui è presente la parola *migrante*⁸. Le rappresentazioni dei migranti nelle pagine di Camilleri non sono univoche, né hanno uno stesso peso narrativo all'interno delle opere, soprattutto se consideriamo un profilo diacronico (che qui non è esaustivo, ma solo indicativo di una attenzione continua all'interno della produzione).

In prima istanza la figura del migrante è confinata a specifiche occasioni e ruoli, spesso legati alla criminalità in cui i migranti sono trafficanti di droga o prostitute che ne *Il ladro di merendine* (1996) assumono un ruolo importante per la saga poliziesca però legato a personaggi negativi (terroristi e uomini di malaffare) provenienti dalla Tunisia. Nel racconto tra «loro si trova un bambino tunisino, François, vittima collaterale di azioni criminose che riapparirà dieci anni dopo in *Una lama di luce* (2012), quando il ragazzo, ormai divenuto un adulto, conduce una lotta per i diritti del proprio paese d'origine, contro la dittatura in vigore fino alle Primavere arabe»⁹.

Nel 2003, ne *Il giro di boa*, Camilleri delinea la figura del migrante con una duplice valenza che mancava nella precedente opera: da un lato il migrante assume un contorno negativo come trafficante di bambini; dall'altro, invece, è vittima degli stessi trafficanti connazionali e quindi introduce quel sentimento di vicinanza, condivisione e *pietas* sociale che poi sarà centrale nelle successive opere¹⁰.

Con oltre 13 anni di distanza, ne *L'altro capo del filo*, Camilleri mette al centro del romanzo la migrazione senza un apparente legame con la storia delittuosa, proponendo una frattura con quanto avvenuto in passato che solo apparentemente marginalizza il tema della migrazione rispetto alla struttura narrativa. Ad esempio, nell'episodio *L'altro capo del filo*, andato in onda su Rai1 per la prima volta l'11 febbraio 2019, i riferimenti alla questione migratoria sono un contorno alla trama principale e la limitatezza (sia temporale che di contenuti) con cui la trasposizione televisiva affronta le questioni migratorie, danno il senso di quanto poco siano funzionali alla trama poliziesca, e allo stesso tempo rappresentino invece un punto non marginale per l'edizione a stampa.

Nel romanzo, l'impianto ha tutt'altra valenza e il testo diviene anche un modo per considerare le politiche migratorie di ingresso in Italia, e contestualmente sulla fuga di

suoi personaggi, sia sul rapporto semiotico tra dialetto e standard nella contemporaneità. A ciò si aggiunge l'attenzione per la lingua degli altri, in cui gli altri sono gli stranieri e gli italiani del domani: in questa ottica il *focus* investe il rapporto tra italiano, dialetto e altre lingue nella prospettiva di spazio linguistico italiano del domani che lascia intravedere, semmai ce ne fosse stato bisogno, la lungimiranza e la capacità di Camilleri di andare oltre il fatto contingente, ipotizzando e prevedendo scenari per il futuro prossimo e lontano. A tal proposito si segnala A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

⁸ V. VALENTINO, «La figura del clandestino nella letteratura delle migrazioni in Italia», «Dialoghi Mediterranei», 40 (2019), <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-figura-del-clandestino-nella-letteratura-delle-migrazioni-in-italia>> [15 febbraio 2021].

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Per tutto il romanzo il commissario Montalbano è impegnato nel soccorso ai migranti in mare e si fa interprete della voce dell'autore come testimone delle condizioni dei migranti e della mancanza di preparazione di fronte ad una situazione che dura ormai da tempo (V. VALENTINO, «La figura del clandestino nella letteratura delle migrazioni in Italia», cit.). Si noti che talvolta tale duplice valenza si riscontra in alcuni personaggi principali. È il caso del dialogo tra Fazio e Mimi in A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 41, in cui Mimi rimprovera Fazio di una presunta forma di razzismo nei confronti dei migranti e Fazio, di tutta risposta, non accetta tale rimprovero e si giustifica: «Embè? Ma a tia chi te lo dissi che i dù tunisini sunno complici? L'acidduzzo?» spiò Augello. «Nisciuno me lo dissi. Ma potremmo essirlo». «Da quando in qua si addivintato razzista?» tornò a spiare provocanti Augello. Fazio non se la pigliò. «Dottore mio, vossia lo sapi benissimo che non sugno razzista».

giovani (non solo dal Sud) che emigrano verso altre parti del mondo in cerca di stabilità economica: si tratta di una dinamica che contiene in sé contraddizioni e squilibri che la letteratura coglie e di cui l'autore si fa carico quando descrive la figura del clandestino che si arricchisce allora di familiarità, avvicinando i giovani migranti agli italiani in 'fuga' dalla mancanza di opportunità, così come in fuga lo sono stati i padri e i nonni.

2.1 Immigrazione ed emigrazione di ieri e di oggi

L'immagine di un cimitero-mare che accoglie tutti senza distinzione è una immagine che tocca oggi l'immigrazione, ma ha toccato ieri l'emigrazione e quel mare, Mediterraneo o Atlantico, che è stato anche la tomba per ipotetiche arti che avrebbero potuto darsi agli altri e che invece riportano alla triste e scevra evidenza raccontata con le parole di Abdul Alkarim, il famoso flautista che aveva provato a fuggire non appena sbarcato:

E subito gli pigliò un pinsero: quante, tra 'sti poviri miserabili, erano pirsone capaci di arricchiri il munno con la loro arti? Quanti tra i tanti cataferi che oramà erano nell'invisibili cimitero marino sarebbiro stati capaci di scriviri 'na poesia le cui parole avrebbiro consolato, ralligrato, inchiuto il cori di chi stava a liggirla?¹¹.

Il quadro di azione che si sviluppa sin dalle prime pagine de *L'altro capo del filo* mette al centro l'immigrazione straniera in Italia dei giorni nostri, entro quel paradigma di morte e dolore che troppo spesso racconta la vita nel Mediterraneo. Le vicende del Commissario non sono estranee ad intrecci tematici molteplici, ovvero a principi della narrazione in cui dalla sequenza principale si articolano altre storie, dinamiche e relazioni che fanno da contorno alla vita di Montalbano e ne sostengono i comportamenti alla ricerca del colpevole. Ma in questo caso crediamo che le dinamiche 'tradizionali' si discostino da quanto effettivamente avviene: nel romanzo è presente un delitto in quanto è stata trucidata una sarta rispettata in tutta la comunità di Vigàta per la bellezza discreta e gentile. Il delitto, tuttavia, pare entrare nella narrazione solo in un secondo momento, dopo oltre sessanta pagine di testo, in cui la narrazione si concentra sulla descrizione delle dinamiche migratorie, senza che queste abbiano una diretta implicazione con le vicende narrative, quasi a voler isolare tale segmento (con le ripercussioni descrittive, etiche e psicologiche che ne derivano) dal resto della trama narrativa.

Ne segue un contesto il cui perimetro del mare porta il lettore entro situazioni di ieri e di oggi piene di dolore, angoscia, morte e disperazione, ma allo stesso tempo bilanciate da una solidarietà che non pare contingente, ma endemica di una popolazione, quella della Sicilia immaginata non dissimile da quella reale, toccata da dinamiche complementari:

Il mare è diventato una enorme fossa comune, il teatro acquatile di una immane tragedia di naufraghi: il quadrante acheronteo di violenze, lo specchio deforme attraversato dai fantasmi di quanti hanno sperato nella salvezza della fuga, sebbene pagata con la spoliazione e con gli abusi, con l'urlo raggelato delle madri e il pianto muto dei bambini che non sanno come decifrare l'orrore che si è disegnato nei loro occhi¹².

Ed ancora, con tono analogo:

Glielo dico io che cosa è capitato. Lei si è fatto convinto che quel morto che è venuto a farsi recuperare da lei fosse un povirazzo di extracomunitario vittima di un naufragio, uno di quei cinquecento e passa morti che galleggiano nel Canale di Sicilia, che a momenti si potrà andare

¹¹ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 35-36.

¹² S. S. NIGRO, dal risvolto di copertina di A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit.

in Tunisia a piedi, camminandoci di sopra. E se ne è lavato le mani. Tanto, uno più uno meno che conta?¹³.

Intanto si vedevano, immagini di corpi d'annegati, di vrazza che pinnuliavano inerti. di teste arrovesciate narrè, di picciliddri avvolti in inutili coperte che non avrebbero più potuto dare calore alla morte, di volti stravolti di soccorritori, di corse convulse verso ambulanze, di un panino inginocchiato che pregava. Sconvolgenti. Sì, ma sconvolgenti per chi? – si spiò il commissario. A forza di vederle, quelle immagini così diverse e così simili, lentamente ci si abituava. Uno le taliava, diceva “povirazzi” e continuava a mangiarsi gli spaghetti con le vongole¹⁴.

La situazione drammatica è condivisa non solo dalle forze dell'ordine, ma tutta quanta la popolazione pare rendersi conto della gravità del momento e cerca, per come può, di porre un argine al dolore, attivando quel processo di condivisione molto caro alla letteratura di migrazione che interpreta l'oggi come conseguenza dell'ieri e che guarda alla Sicilia terra di immigrazione con gli occhi di quella Sicilia ieri costretta ad emigrare. Tutto ciò è un qualcosa con cui la vera Sicilia ha dovuto fare i conti, e con cui Camilleri si è confrontato prima di immergervi il Commissario d'Italia:

Sapi, dottori, è inutile in questi giorni annare a piscari. Si pigliano cchiù morti che pisci [...] «Che mi duni oggi?» spiò a Enzo.
«Dottori, aio una novità che vorria che vossia provassi».
«Che è 'sta novità?».
«La zuppa del migranti. Siccome che il comitato della signura Beba ci ha addimannato aiuto per dari da mangiari a 'sti poviri disgraziati, io mi sugno 'nvintato 'na speci di zuppa di pisci che però è china macari di pasta e di viriduri diverse. Accussi è macari nutritiva bona. La voli assaggiari?»¹⁵.

Il mare di Sicilia ha visto partire padri e figli che abbandonano la terra natia alla ricerca di una nuova vita all'estero ed ha giocato certamente un ruolo divisorio tra chi è partito e chi è restato, ma allo stesso tempo, e per esteso per l'intera Italia, poiché di Mediterraneo stiamo trattando, ha rappresentato una sorta di *magistra vitae* che giustifica, interpreta, consente alla Sicilia di oggi (anche a quella di Montalbano) di reagire alla immigrazione con una consonanza di intenti che non è solo di giustizia etica, civile o di etica morale. È, più probabilmente frutto della storia, ovvero frutto di una storia vissuta (dalla parte opposta) che ha segnato cuori, menti, anime e comportamenti, azioni, dinamiche che trovano una più limpida spiegazione solo se inserite entro questa visione collettiva e globale della migrazione¹⁶: le mutate generali condizioni economiche consentono oggi all'isola e all'Italia di dare un futuro ai propri giovani e di accogliere anche gli stranieri: ma forse un fatto ancora più significativo di apertura alla accoglienza, alla integrazione e alla diversità è il legame semiotico tra la Sicilia di oggi e la sua storia recente. Si tratta di un atteggiamento della popolazione verso i migranti che è spesso il contrappasso dell'atteggiamento che i siciliani hanno dovuto subire all'estero, in cui i casi di chiusura,

¹³ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 28.

¹⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit., p. 19.

¹⁶ Quanto sosteniamo non fa riferimento solo ai numeri assoluti. In uno studio condotto sulla città di Delia (CL) a cui rimandiamo per le esemplificazioni (S. BANCHERI, S. CASINI, “Emigrazione e immigrazione nel cuore del Mediterraneo: il caso Delia”, cit.), la cittadina siciliana oggi di appena 4000 abitanti sta accogliendo una quantità di popolazione straniera immigrata in percentuale pari alla metropoli di Milano se considerata l'incidenza della popolazione straniera su quella italiana. Nello studio richiamavamo questioni linguistiche e identitarie, e ipotizzavamo, sulla base di uno studio sul potenziale plurilingue delle scuole cittadine, che la storia emigratoria di Delia abbia giocato un ruolo di primo piano nel disegnare oggi la capacità di Delia di essere città dell'accoglienza.

discriminazione, difficoltà e pregiudizio hanno condizionato la vita di generazioni di italiani¹⁷.

Nell'oggi di Camilleri,

gli sbarchi sulle coste oramai sono più puntuali della corriera di Montelusa. Arrivano a centinaia, ogni notte, tutte le notti. Con qualsiasi condizione di tempo. Uomini, donne, bambini, vecchi. Arrivano assiderati, affamati, assetati, impauriti. Hanno bisogno di tutto. Tutti noi del commissariato siamo impegnati nel gestire gli sbarchi. E in paese si sono costituito diversi comitati di volontari che raccolgono generi di prima necessità, preparano pasti caldi, forniscono abiti, scarpe, coperte¹⁸.

Era contento di non trovarsi al posto di Riguccio. Il Questore si era messo d'accordo con la Capitaneria la quale comunicava direttamente alla Questura di Montelusa ogni arrivo di extracomunitari. E allora Riguccio si partiva verso Vigàta con una teoria di pullman requisiti. automezzi carrichi di poliziotti, ambulanze, jeep. E ogni volta, tragedie, scene di chianti e di dulari. C'era da dare adenzia a fimmine che stavano partorendo. a picciliddri scomparsi nella confusione, a pirsone che avivano perso la testa o che erano addiventate malate durante viaggi interminabili passati sopra coperta all'acqua e al vento. Quanno sbarcavano, l'aria fresca del mare non arrinisciva a disperdere l'odore insopportabile che si portavano appresso, che non era feto di gente mala lavata, ma feto discanto, d'angoscia, di sofferenza, di disperazione arrivata a quel limite oltre il quale c'è sulamenti la spiranza della morti¹⁹.

L'immigrazione raccontata da Camilleri è quella nordafricana verso l'Italia, ma da un passaggio, seppur entro un dialogo, emerge chiaramente come il racconto di questa immigrazione sia lo spunto per affrontare la migrazione in un quadro più generale in cui si ritrova il viaggio dell'italiano di oggi verso l'estero²⁰, ma crediamo, paradigmaticamente, dell'uomo verso l'altrove e quindi anche degli italiani verso l'estero:

sono d'accordo con te, Livia, e non credo che siano in tanti a pensarla così. E non ci sono differenze neanche nel fatto che loro sono costretti, nel 2016, per sopravvivere a lasciare le loro case, la loro terra, la loro famiglia così come devono fare i nostri giovani per trovare un lavoro²¹.

I parallelismi che vogliamo evidenziare non si fermano ad un generale processo migratorio che si ritrova unitario sotto il quadro del movimento. L'emigrazione è stata un fatto linguistico, sociale e identitario e per questo anche culturale, nell'ambito di una letteratura di emigrazione di cui non diamo conto nel dettaglio (per l'ampiezza e complessità del fenomeno), ma che richiamiamo con casi esemplificativi di una realtà che

¹⁷ La condizione del migrante italiano all'estero è nota ed ha una letteratura disparata. Citiamo essenzialmente lo studio di G. A. STELLA, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002, che ben sintetizza la portata di attacchi, insulti e frustrazioni che accompagnavano il migrante italiano negli anni delle grandi ondate. La stessa cinematografia riprende tali riferimenti, ad esempio, nel film *Pane e cioccolata* in cui gli affitti nella moderna Svizzera erano preclusi ai meridionali; spaccato, questo, richiamato dallo stesso Camilleri nella trasposizione televisiva de *Il giro di boa* in cui le limitazioni per i migranti italiani sono oggetti di un dialogo tra il reporter di TeleVigàta, Nicolò Zito e Montalbano. Riportiamo di seguito la trascrizione del dialogo: NICOLÒ ZITO – Ma tu perché ti interessi tanto a questi povirazzi? MONTALBANO – Perché? Perché sono povirazzi, Nicolò. Io mi ricordo ancora quando mio padre mi diceva che ai tempi suoi a Stoccarda sui bar c'era scritto: "Vietato l'ingresso ai cani e ai siciliani". I povirazzi eravamo noi, solo che adesso ce lo siamo dimenticato (*Il commissario Montalbano*, "Il giro di boa", RAI 2005, minuto 30:30).

¹⁸ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit., p. 13.

¹⁹ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 13.

²⁰ Per un quadro generale si rimanda a D. LICATA (a cura di), *RIM Rapporto italiani nel mondo*, Todi, Tau, 2020.

²¹ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit., p. 16.

ha interpretato sentimenti e stati d'animo e percezione del migrante italiano nel mondo²². Ne è un esempio Stefano Vilardo che racconta in *Tutti dicono Germania Germania* le gioie, i lamenti, le ansietà e le condizioni il popolo di Delia, cittadina dell'entroterra siciliano (ma per esteso simbolo di ogni emigrazione) attraverso versi che danno il senso del dolore, dell'abbandono e della fatica che l'emigrazione porta con sé:

È vita questa
vita di sacrifici
ma io dico
che sempre noi dobbiamo farli questi sacrifici
ché siamo figli di puttana
muli siamo senza padre né madre.

Tutti dicono Germania Germania
e se ne riempiono la bocca
come fosse la manna del cielo
a me non ha portato che sfortuna
ma io sono cocciuto come un mulo
e andrò in Germania fino a quando crepo
[...]
Parlano della Germania come fosse il paradiso
come se i soldi te li regalassero
invece se non ti sfianchi di lavoro
per dieci dodici ore al giorno
a casa non manderesti che pidocchi²³.

La menzione del contesto di Delia attraverso la poesia del Vilardo non è casuale, né isolata in questo scritto. Avremmo potuto citare altre diverse realtà che, come Delia, sono state toccate dalla emigrazione; avremmo potuto citare altre opere letterarie di ugual valore e diffusione per richiamare quanto avvenuto a Delia, senza che l'intera trattazione subisse alcuna frazione. Citiamo Delia come simbolo, come paradigma di una emigrazione che si è trasformata in emigrazione, e come modello di valenza sociale, culturale e identitaria in cui l'emigrazione che ha toccato tutte le famiglie ha insegnato ai giovani e a coloro che sono rimasti cosa significa migrare ed accogliere per dare un senso nuovo, questa volta dall'altra parte della barricata, alla immigrazione.

Notiamo nelle parole degli emigrati deliani una durezza ed un'asprezza che, per quanto mediate dal raffinato filtro del poeta²⁴, conservano ancora un realismo in grado di far *azzidari li carni*, far accapponare la pelle. La Germania è stata una importante meta dell'emigrazione italiana del Novecento e così come l'Italia, per i migranti di

²² Facciamo riferimento ad autori diversi, alcuni con una storia letteraria significativa (ad esempio Stefano Vilardo che scrive per Garzanti, con introduzione di Sciascia), altri con minore esposizione globale, ma non per questo di minore impatto per quanto intendiamo sostenere. Per questi secondi, tra i molti casi che potremmo considerare, prendiamo a modello l'emigrazione di Delia, piccolo comune dell'entroterra siciliano fortemente segnato dal fenomeno migratorio in entrata e in uscita, i cui cittadini hanno sistematicamente, e con risultati apprezzabili, interpretato i sentimenti del popolo e dell'emigrato attraverso opere e racconti che parlano al cuore. Faremo riferimento a questi, consapevoli che siano una goccia in mezzo al mare, ma tuttavia il simbolo di un qualcosa che non ha confini territoriali e può essere una sineddoche per l'intero movimento (S. BANCHERI, S. CASINI, "Emigrazione e immigrazione nel cuore del Mediterraneo: il caso Delia", cit.).

²³ S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania*, Introduzione di L. SCIASCIA, Milano, Garzanti, 1975, p. 17 e p. 79.

²⁴ Scrive Sciascia: «[La raccolta di queste storie di emigranti] non è stata un'operazione facile. Per quanto, leggendole, non sembri, ma mediazione del poeta c'è stata. La ricreazione, appunto. E che non sembri, è il maggiore merito di questo libretto» (L. SCIASCIA, "Introduzione", in S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania*, cit., p. 7).

Montalbano, è solo una delle possibili mete, forse la più vicina alle coste nord africane e non l'ultima in un viaggio di vita che mira al cuore dell'Europa, anche l'emigrazione italiana ha conosciuto stagioni diverse e mete diverse, europee e extra-europee.

La migrazione porta con sé numerosi spunti e conseguenze sociali sia per la vita del migrante che, nel lasciare la patria, affronta contesti e situazioni non sempre agevoli, sia per coloro che rimangono in patria, verso i quali si mantiene un legame familiare e non solo identitario di comunità²⁵. Non è immediato, semplice e univoco il rapporto che in questa linea si crea: talvolta la partenza e l'auspicato benessere nascondono realtà ben diverse, che non è raro siano celate, camuffate, perché foriere di uno stigma che il migrante vuole tenere nascosto²⁶.

La migrazione porta da un lato disagio, difficoltà e disperazione del migrante che suscita negli altri un sentimento di raccolta e condivisione che si richiama a quei valori universali dell'umanità per i quali non esiste l'italiano, il tunisino, il canadese, o l'americano, e neppure lo straniero, perché tutti sono e siamo stranieri. Nel romanzo di Camilleri il sentimento di condivisione si manifesta attraverso la nascita di "comitati di volontari" che sostengono da vicino le prime necessità del migrante, attraverso gesti e forme di associazionismo spontaneo che all'estero, nei confronti degli italiani, sono stati ben strutturati. Si tratta di club nati con una valenza sociale e che nel tempo hanno assunto la funzione di social club, divenendo associazioni socioculturali e ricreative, attorno a cui coinvolgere generazioni di emigrati e italo-discendenti. In Camilleri questo aspetto si trasforma nel coinvolgimento dell'intero paese in cui «si sono costituiti diversi comitati di volontari che raccolgono generi di prima necessità, preparano pasti caldi, forniscono abiti, scarpe, coperte. Uno di questi comitati è gestito da Beba²⁷».

I migranti possono avere storie diverse, ma un elemento è a nostro avviso comune a tutte le storie di migrazione, quasi fosse una sorta di universale della migrazione, a-spaziale e a-temporale: il pregiudizio verso il nuovo e il diverso, il pregiudizio che il nuovo arrivato ha nei confronti del locale, e il pregiudizio dell'autoctono nei confronti

²⁵ Il sentimento del ritorno nell'emigrato è noto e ne diamo testimonianza direttamente con le parole di Camilleri perché interpretano limpidamente quanto avvenuto nel passato. Si tratta di una illusione spesso costruita solo nella mente della persona, ma tanto vale perché essa sia forte e condizioni la vita del migrante. Le questioni inerenti le identità sono parte integrante della vita del migrante. Sentirsi parte di due culture, appartenere a due mondi e alla fine non sapere quale sia la propria identità attraverso quella modellizzazione pirandelliana nota con uno nessuno e centomila apre tuttora dibattiti di interesse e crediamo sia estendibile anche alla narrativa camilleriana. In *Being here*, l'emigrato Charles Zuck, al secolo Carlo Zuccotti, confida a Montalbano: «Qua, a conti fatti, ho passato il meglio della mia esistenza, il meglio, sì, e solo perché non avevo ancora cognizione del dolore. Non è poco, sa? Nella mia solitudine di Chicago, Vigàta ha cominciato a brillare come una stella. Ma già appena messo piede in paese, l'illusione è svanita. Era un miraggio. Dei vecchi compagni di scuola non ne ho trovato uno, nemmeno la casa dove ho abitato esiste più, ora c'è un palazzone di dieci piani. E le tre stazioni si sono ridotte a una sola con poco o niente traffico» (A. CAMILLERI, *Being here*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2017, [Mondadori, 1998]. Ebook). Seppur ancor più velatamente rispetto a *Being here*, il tema del ritorno e delle identità anche nuove che si costruiscono in emigrazione dà avvio al romanzo *La rete di protezione*, le cui prerogative affrontano questioni molto attuali quali il *cyberterrorismo*, il bullismo e la necessità di protezione delle giovani generazioni.

²⁶ Il benessere sociale può non essere raggiunto e tuttavia rimanere immaginato e raccontato quasi come una favola che deve avere un lieto fine, per soddisfare la necessità psicologica del migrante di nascondere il disagio della sua vita, l'insoddisfazione e l'impossibilità di arrivare allo status immaginato. Il già citato Vilardo, come pure Aronica, Leone e Barbieri raccontano di condizioni psicologiche e personali di una vita 'non vera' che il ritorno porta con sé, nel tentativo (vano) di far vedere agli altri (ai paesani rimasti) che il sacrificio del viaggio ha portato un benessere che non sarebbe comunque stato raggiunto in patria, almeno secondo il film che il migrante vuole credere e vuole far vedere.

²⁷ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit., p. 14.

del nuovo. Spesso tale sentimento²⁸ si manifesta anche attraverso la lingua, per mezzo cioè di quelle forme simboliche potenti che sono le parole con cui si creano, descrivono e trasmettono pensieri, sentimenti, stati d'animo, voglie di riscatto e con cui si alimentano anche false credenze e pregiudizi. Ma cosa è in effetti il pregiudizio? «Il pregiudizio è una idea, una opinione concepita sulla base di convinzioni personali e prevenzioni generali, senza una conoscenza diretta dei fatti, delle persone, delle cose, tale da condizionare fortemente la valutazione, e da indurre quindi in errore»²⁹.

L'immigrato nella Sicilia di Camilleri del 2016 è agli occhi del questore un terrorista: non importa se dal racconto non ci sono elementi in grado di collegare la vita del naufrago costretto a gettarsi in mare al terrorismo internazionale; l'essere migrante è sufficiente perché si alimenti agli occhi della opinione pubblica una idea e un modello che di negatività nei confronti dello straniero. Montalbano interpreta colui che è in grado di leggere oltre il pregiudizio, colui che, uomo di legge, è capace di discernere e quindi comprendere chi è o potrebbe essere terrorista, da chi, invece, ha la sola colpa di esser nato in un paese dal quale dover andar via per dare a se stesso una nuova possibilità di vita. Ma il questore no. Il questore rappresenta quel modello burocratico privo di acutezza, lungimiranza, e capacità di discernimento che spinge il lettore verso la consapevolezza che il problema del pregiudizio sussiste, e allo stesso tempo lo induce a mettersi dalla parte di Montalbano, perché sa, per la tradizione di una costante alternanza di visioni con il 'Potere', che alla fine sarà Montalbano a prevalere ed avere ragione, e l'uomo di potere si vedrà costretto a ritrattare le proprie idee e convinzioni perché queste saranno scavalcate proprio dalla acutezza del commissario.

Ciò che è significativo è la nettezza con la quale il tema viene affrontato. Riportiamo uno stralcio del romanzo contenente il dialogo tra il questore, Bonetti-Alderighi, e Montalbano, in cui il primo sostiene la necessità di massima allerta del commissariato per la fuga del migrante-terrorista dalla nave di rintracciata al largo delle coste siciliane, e il secondo dubita che il migrante in fuga sia un terrorista:

«Sono il questore! Montalbano, si svegli!».

«Mi scusi, dottore. Buongiorno».

Bonetti-Alderighi ricambiò il saluto.

«Buongiorno un cazzo! Lei se ne sta ad ozio a casa sua invece di recarsi in commissariato e prendere in mano le redini di questa delicatissima situazione».

«Quale delicatissima situazione?».

«Lei non ritiene delicato il fatto che un terrorista...».

«Mi scusi, signor questore. Si tratta solo di un povero migr...».

Bonetti-Alderighi lo 'nterrompi 'nferociuto.

«Povero un cazzo. Io ho ricevuto un'informazione confidenziale dall'antiterrorismo. Pare che in quel barcone fosse nascosto un pericolosissimo militante dell'Isis».

«Pare o ne sono sicuri?».

«Montalbano, non stia a sottillizzare, perdio. Noi abbiamo semplicemente il compito e il dovere di rintracciarlo e di portarlo e trattenerlo nel centro apposito».

«Mi permetta di contraddirla, signor questore. Sottillizzare, come lei dice, è fondamentale. Questi barconi sono pieni di poveri migranti, sono per la maggior parte islamici e se noi non facciamo differenze tra musulmani e militanti dell'Isis contribuiamo solo ad accrescere l'ignoranza scatenando ancor più panico e ostilità e facendo il gioco sporco proprio di quei terroristi».

Bonetti-Alderighi si zittì. Ma solo per un attimo.

«Mi trovi quel terrorista, cazzo!» fici il questori chiuieno la conversazioni senza manco salutari.

²⁸ Di cui sono richiamati gli effetti più evidenti in G. A. STELLA, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, cit.

²⁹ <<https://www.treccani.it/vocabolario/prejudizio>>

Tre cazzi e d'ù perdio in quattro minuti. Bonetti-Alderighi doviva essiri propio fora dalla grazia di Dio³⁰.

La ricerca del migrante si conclude nel peggiore dei modi. Il migrante non era un terrorista, ma un giovane ragazzo caduto accidentalmente in mare, che viene poi ritrovato senza vita dallo stesso Montalbano:

Appena rivistutosi Montalbano volli pigliarisi lo sfizio di telefonari al signori e guistori: «Desideravo solo avvertirla che il caso del pericolosissimo terrorista è risolto. L'ho trovato morto in mare».

«Come fa ad essere sicuro che si tratti della stessa persona?».

«Il dottor Pasquano mi ha appena riferito che la morte è avvenuta non più di cinque ore fa, proprio quando la motovedetta si trovava all'altezza del porto. Il ragazzo deve essere accidentalmente caduto e nessuno se ne è accorto. Quindi vorrei l'autorizzazione a sospendere le ricerche».

Bonetti-Alderighi ebbero un momento di esitazioni:

«Se ne assume la responsabilità?»

«Tutt'intera» fici Montalbano chiuveno senza salutari³¹.

Il tema del terrorismo non è nuovo nella tradizione di Camilleri³²; tuttavia, ciò che in questo caso si mette in luce è la visione del terrorismo non effettivo, ma presunto e legato al migrante. Il migrante deve essere un terrorista. Lo straniero è un terrorista. Un simile binomio, cambiando gli addendi, si trova esemplificato nell'intero processo migratorio che ha riguardato l'emigrazione italiana. L'emigrante ha dovuto combattere con il pregiudizio e il pregiudizio, talvolta, ha contribuito a creare, agli occhi degli altri, la sua identità.

Antonio Nicaso ben rappresenta queste dinamiche, raccontando un episodio avvenuto in Canada nel 1922, sintomatico del pregiudizio diffuso verso gli italiani:

Mr Mayor, warned the head of a KKK unit based in nearby St. Catharines If [the] foreigner who shot and killed our fellow human, Officer Trueman, is not apprehended on or before Jan. 2, the clansmen of the fiery cross will take the initiative in the Thurold Italian Section." And the note published on December 20 in the widely distributed newspaper *The Hamilton Spectator* – ended as follows: Eighteen hundred armed men of the scarlet division are secretly scouring this district, and await the word to exterminate these rats. This warning is no joke³³.

2.2 La lingua nella migrazione

Il parallelismo che noi proponiamo investe anche la dimensione linguistica ed apre, a nostro avviso, la riflessione su quanto complesso possa essere lo spazio linguistico di una

³⁰ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit., p. 17.

³¹ Ivi, p. 20.

³² In *Una lama di luce* e ne *Il ladro di merendine* non si parla esplicitamente di terrorista, ma lo straniero è spesso identificato con il trafficante d'armi; tuttavia, come già messo in luce, in queste opere alla figura del migrante terrorista si affianca la figura del migrante patriota, di duplice importanza per la poetica di Camilleri e i successivi sviluppi. Ne *Il giro di boa* si parla esplicitamente di traffico di essere umani e il trafficante è identificato con lo straniero. Si consideri inoltre una tradizione giallista contemporanea a cui si ispirano tra gli altri Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli e anche Andrea Camilleri per cui le cifre della criminalità sono avvicinate spesso alla presenza di stranieri sul territorio. Gli immigrati appaiono allora come membri di gruppi malavitosi orientali, dell'est Europa o nordafricani, perdendo così lo spessore umano attribuito loro nei primi romanzi della migrazione (V. VALENTINO, "La figura del clandestino nella letteratura delle migrazioni in Italia", cit.).

³³ A. NICASO, *Rocco Perri. The Story of Canada's Most Notorious Bootlegger*, Mississauga, Wiley, 2004, p. 8.

società come quella italiana globale in perenne tensione tra i poli del dialetto e della lingua italiana.

Nel romanzo *L'altro capo del filo* un ruolo linguistico di primo piano è giocato dal Dottor Osman, un immigrato tunisino che è riuscito ad avere un riscatto sociale riuscendo a diventare il dentista del paese riconosciuto da tutti per la sua affabilità e disponibilità. Il Dottor Osman «che parlava in italiano perfetto e in arabo, immagino, altrettanto perfetto, con tutti i migranti»³⁴ riveste la figura del mediatore, di colui che non si limita a tradurre da una lingua all'altra, ma ricopre quel ruolo simbolico e culturale che la mediazione impone nel contatto tra lingue e culture diverse. Il ruolo del mediatore è ben diverso rispetto a quello del semplice traduttore³⁵ ed ha assunto una posizione di rilievo in ogni processo migratorio di cui la lingua è assoluta protagonista. Nel caso della mediazione non si tratta di una semplice trasposizione linguistica tra una lingua A e una lingua B, ma di una pratica sociale la cui funzione è rendere accessibili significati costruiti all'interno di gruppi sociali particolari, che sono anche gruppi linguistici. A nostro avviso la mediazione, per come ne consideriamo i tratti, richiama la forma di adeguatezza traduttiva già definita da De Mauro³⁶ 'semiotica' in quanto considera la lingua entro quella dimensione culturale di forme di vita che le è propria e che risulta fondamentale ogni qual volta si affronti il problema del contatto tra culture distinte.

Il piano delle lingue rappresenta un elemento di profondo interesse per la poetica di Camilleri. Lo scrittore siciliano ne è consapevole quanto realizza il successo di Montalbano anche attraverso un uso linguistico specifico che vuole richiamarsi al dialetto, pur tralasciando quei tratti che ne limiterebbero la comprensione al grande pubblico.

Il successo di Montalbano, un successo anche televisivo, è costruito proprio attraverso l'interazione di più elementi, di cui quello linguistico è forse il principale o almeno il più riconoscibile. La figura del Commissario si realizza linguisticamente attraverso un fitto e continuo code-mixing, in cui sembrano non esserci confini prestabiliti tra l'italiano e il dialetto: «una commistione di registri che Camilleri dissemina nei romanzi, ibridando varietà di italiano e dialetto e norme diverse di realizzazione dello stesso codice»³⁷, producendo una scrittura in cui «tutti i livelli linguistici (fonetico, lessicale, sintagmatico, morfologico, sintattico) e molte parti del discorso (articoli, sostantivi, aggettivi, congiunzioni, avverbi, verbi) sono oggetto dell'ibridazione»³⁸. L'interazione di formule di dialetto e italiano regionale grazie al Commissario d'Italia hanno valicato i confini della Sicilia per diventare patrimonio comune per lo spazio linguistico italiano, e dare allo stesso tempo il senso di quanto la dimensione dialettale sia parte integrante dell'Italia contemporanea³⁹.

Anche la figura di Catarella riveste un ruolo linguistico importante. Il piano della incomprensione e della battuta ironica spesso legata allo storpiamento di parole, frutto di una connotazione diastratica molto più che diatopica del personaggio, lo rendono un laboratorio linguistico, specie se considerato con gli occhi della creatività.

Le fonti in nostro possesso non sono sufficienti per una riflessione che si fondi su dati e che abbia il valore di paradigma per ulteriori approfondimenti. Tuttavia, in linea con

³⁴ A. CAMILLERI, *L'altro capo del filo*, cit., p. 15.

³⁵ Si omette per mancanza di spazio la pur numerosa bibliografia in merito.

³⁶ T. DE MAURO, *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

³⁷ Cfr I. VALENTI, "Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri", «InVerbis», 4.1 (2014), p. 244.

³⁸ Cfr. M. CASTIGLIONE, "Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani", «InVerbis», 4.1 (2014), p. 63. Si consideri ancora il testo di Valenti alla nota precedente.

³⁹ ISTAT 2017, *L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia*. Roma, <<https://www.istat.it/it/archivio/207961>> [15 febbraio 2021]

una lettura migratoria dell'opera di Camilleri, e vedendo anche in questo caso un legame tra oggi e ieri e tra la Sicilia terra di immigrazione e il mondo terra di emigrazione per gli italiani, non possiamo non notare un fatto a nostro avviso interessante, o almeno singolare. Sostenendo una peculiarità di visione e similarità del processo con cui l'immigrazione è considerata dalla Sicilia di Camilleri come il frutto di una storia migratoria particolare (questa reale), siamo portati a vedere in Catarella il perno di un laboratorio linguistico in cui il code-mixing tra dialetto, italiano e altre lingue dà esiti che altrove (in Canada) sono stati descritti con il concetto di Italese⁴⁰. Le condizioni sono diverse e forse è azzardato sostenere che Catarella 'parli' Italese. Tuttavia, alcuni esempi, che non coinvolgono sempre direttamente Catarella ci consentono di riflettere.

Ne *Il giro di boa* Calogero, «proprietario-coco-caimmareri della trattoria San Calogero», usa la parola *bypass*, allorché annuncia che, sia pure di malavoglia, si ritirava: «Nonsi, dottore. Come vossia sapi, io ho dù bypass e sittantri anni sunati. 'U medicu non voli cchiù che continuo a travagliari»⁴¹. Montalbano usa *zumare* e *stoppare*: «Un'altra cosa: quando siamo all'altezza della villa con la terrazza grande, puoi *zumare* su quella specie di faraglioni che ci sono sotto?» ed ancora: «*Stoppa qui*»⁴². In *Una lama di luce*, Camilleri scrive: «Rapri il frigorifero. C'era sulo un vasetto d'*angiovi* tutt'oglio»⁴³. Tutti questi termini richiamano un processo già conosciuto all'estero in cui l'italiano (o un dialetto), in contatto con l'inglese, costruisce una parola sulla base del suono che quelle parole hanno (alle orecchie di parlanti non competenti talvolta in entrambe le lingue) e di cui si prova a dare grafia senza che ci sia una reale consapevolezza delle forme di partenza. In *La rete di protezione* questo fenomeno si manifesta negli usi di *finghifud*; *setti* del film; *uozap*; *lelp*; *blogghi*, *tuista*, *fecibuc*; *guugli*, *accaunti*, *toppiscreto*; *passiuordi*⁴⁴. È un fenomeno che investe tutti i piani della lingua e su cui si basa l'Italese, un fenomeno che ha dato (e continua a dare) esiti talvolta comici e che in contesto emigrato è già stato approfondito ampiamente in ambito critico⁴⁵.

⁴⁰ Rimandiamo a S. CASINI, *Language Creativity: A Semiotic Perspective*, Lanham, Maryland, Lexington-Rowman & Littlefield, 2020, per una disamina articolata della lingua italiana in emigrazione con le necessarie distinzioni tra ciò che è avvenuto in Canada e ciò che è avvenuto in altre realtà tra cui l'Argentina, il Brasile, l'Australia, gli Stati Uniti. Per approfondimenti si vedano M. DANESI, «L'interferenza lessicale nell'italiano parlato in Canada (Toronto)», «Les langues néo-latines», 241 (1982), pp. 163-167; G. CLIVIO, «Su alcune caratteristiche dell'italocanadese di Toronto», «Il Veltro», 29 (1985), pp. 483-491; S. BANCHERI, «Riccobene's Nun mi maritu ppi procura: The Italian Canadian Linguistic Pastiches in a Comedy of Errors», in G. SUMMERFIELD (a cura di), *Patois and Linguistic Pastiches in Modern literature*. Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 47-75; D. PIETROPAOLO, «Language Loyalty and the culture of immigration in early Canadian Italese», in A. LEDGEWAY, A. L. LEPSCHY (a cura di), *Into and out of Italy: Lingua e cultura della migrazione italiana*, Perugia, Guerra, 2010, pp. 119-127.

⁴¹ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 52.

⁴² Ivi, p. 102 e p. 103.

⁴³ A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, cit., p. 46.

⁴⁴ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, Ebook, pp. 17, 36, 111, 132, 140, 141, 142.

⁴⁵ Cfr. L. RICCOBENE, «Emigrazione, dialetto e italese: viaggio alla riscoperta di se stessi», in S. CASINI et al. (a cura di), *Fragments of Culture Between Diaspora, Language and Semiotics. Festschrift in memory of Paul A. Colilli, A Modern-Day Renaissance Man*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 732-749; nonché S. BANCHERI, «Riccobene's Nun mi maritu ppi procura: The Italian Canadian Linguistic Pastiches in a Comedy of Errors», cit.; ID., «Nun mi maritu ppi procura: denuncia sociale e comicità linguistica in una commedia degli equivoci», in R. LONGO-LAVORATO (a cura di), *De vulgari eloquentia: lingua e dialetti nella cultura italiana*, Toronto-Ottawa-New York, Legas, 2010, pp. 157-181; ID., «Questioni di educazione linguistica: L'italiano (il dialetto e l'italese) a teatro», in S. CASINI et al. (a cura di), *Fragments of Culture Between Diaspora, Language and Semiotics. Festschrift in memory of Paul A. Colilli, A Modern-Day Renaissance Man*, cit.; ID., «Un viaggio nel mio nostos. La comunità siciliana globale di Delia tra tradizioni, teatro, dialetto ed italese», in G. NICCOLI (a cura di.), *Patterns of Nostos in Italian Canadian Narratives. A special issue of Italian Canadiana*, 35 (2021), pp. 129-151.

Nel caso in questione consideriamo una stessa prospettiva: Catarella è il personaggio di Camilleri la cui lingua ha questa funzione ironica che alimenta battute e interventi dello stesso Montalbano e degli altri personaggi. Catarella è, inoltre, per condizione diastratica e diatopica, il personaggio maggiormente vicino ad un ipotetico emigrato (soprattutto dei primi anni del Novecento quanto i livelli di alfabetizzazione della popolazione emigrata erano limitati, e pertanto il loro uso linguistico era essenzialmente dialettale e comunque di una lingua appresa non a scuola ma per la strada). Catarella è quindi colui a cui Camilleri assegna anche un ruolo di laboratorio linguistico facendogli sperimentare forme che una volta a contatto con l'inglese, possono dare gli stessi esiti che oltreoceano hanno caratterizzato (e caratterizzano) l'Italiese. Ne diamo una menzione conclusiva, riportando i dialoghi più significativi⁴⁶:

1. Dialogo durante la foto ricordo per il pensionamento del vecchio Fazio:

MONTALBANO – Ma che fai, Catarella, chiangi?

CATARELLA – Dottore, commozionato sono. Gli addii mi sturbano assai. Chiedo perdonanza: avete per caso un **klinixi**?

MONTALBANO – Che cosa?

CATARELLA – Un fazzolettino di carta⁴⁷.

2. Telefonata mattutina di Catarella a Montalbano:

MONTALBANO – Pronto!?

CATARELLA – Dottore, gli sponsali tutti si fotterono. Dottore, che fece, se ne andò?

MONTALBANO – No, qua sono. Senti, Catarella: non ce la fai ad essere tanticcietta chiù chiaro?

CATARELLA – [...] Vuole che ci faccio lo **spilling**? Gli sponsali si fotterono⁴⁸.

3. Dialogo tra Catarella a Montalbano dopo che il commissario gli aveva chiesto verificare cosa fosse presente nel floppy disk e di stamparlo:

MONTALBANO – Pronto!?

CATARELLA – Dottore, ci arrinisciu con tre **clack**. Fici doppio **clack** sulla figura picciliddra e si rapiu. Poi m'infilai sul menu e chi c'era scritto stampa e così fici n'altro **clack**. E stampai⁴⁹.

Altrove abbiamo sostenuto una lettura semiotica dell'Italiese diversa da quella della tradizione⁵⁰. La tradizione degli studi linguistici sull'Italiese ne ha guardato prevalentemente i contorni di lingua del contatto, lingua della necessità, frutto della esigenza sociale e comunicativa degli emigrati italiani e della poca competenza degli stessi emigrati in lingue diverse dal rispettivo dialetto, ma necessarie per la comunicazione. La mancanza di competenza in italiano appreso forse a scuola nei pochi anni di frequenza o attraverso la televisione⁵¹ cui si aggiunge la non competenza nella lingua del paese ospite (nel nostro caso in Canada) ha portato alla creazione di un modulo comune, in Canada chiamato Italiese. In quella sede sostenevamo quanto questa lingua avesse avuto il potere di rappresentare il collante per la comunità di italiani e di italodiscendenti, e fosse, pertanto, ingiusto considerarla solo una lingua povera, una lingua di necessità: invece, occorre vedere in essa una lingua del potere, del poter essere,

⁴⁶ Per una disamina maggiormente articolata si rimanda a S. CASINI, *Language Creativity: A Semiotic Perspective*, cit.

⁴⁷ Da *Il giovane Montalbano*, "Ferito a morte", RAI 2012, minuto 1:47:24.

⁴⁸ Da *Il giovane Montalbano*, "Il terzo segreto", RAI 2012, minuto 0:03:00.

⁴⁹ Ivi, minuto 1:09:00.

⁵⁰ Cfr. S. CASINI, *Language Creativity: A Semiotic Perspective*, cit.

⁵¹ Per tale analisi si rimanda a M. VEDOVELLI (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, cit.

attraverso la lingua, parte integrante della nuova società. Ne abbiamo letto gli esiti attraverso la creatività semiotica che non solo ha creato parole nuove attraverso l'incontro di più lingue, ma ha creato concetti e forme simboliche in modo non conosciute o non conoscibili dalla stessa comunità.

In linea con questa lettura, l'Italiese è diventato parte dello spazio linguistico italiano globale, laddove è riuscito a diventare lingua di riferimento identitario per la comunità di italo-discendenti. Nel caso di Camilleri la questione è diversa, ma vediamo nell'uso linguistico di alcuni personaggi (Catarella in particolare)⁵² una apertura alla diversità e al connubio di lingue diverse già sperimentata in emigrazione. Possiamo sostenere che, nel delineare la figura di Catarella entro uno spazio che potremmo definire di laboratorio linguistico, abbia pesato la tradizione e l'esperienza migratoria della Sicilia? Possiamo sostenere con plausibile certezza che la tradizione migratoria siciliana abbia avvantaggiato un uso linguistico che talvolta, seppur sporadicamente e in circostanze particolari specie nell'incontro di parole straniere, abbia abbracciato forme di contatto, già ben strutturate altrove, nei contesti anglofoni di emigrazione?

Una risposta univoca non è ad ora possibile sulla base degli elementi a nostra disposizione. Tuttavia, ipotizziamo una risposta affermativa, astraendo dal caso di Montalbano alcune riflessioni linguistiche che Camilleri ha condiviso con Tullio De Mauro ne *La lingua batte dove il dente duole*, in un dialogo a nostro avviso lungimirante. Nelle pagine schiette e decise del dialogo in cui la lingua batte sul dente che duole, e il dente che duole è proprio la lingua come forme di vita, è chiaro il valore identitario, endemico per l'Italia, del dialetto. Un valore di 'lingua forestiera' o di lingua d'uso con i forestieri è invece attribuito all'italiano il quale però pare raccogliere un vigore mai avuto prima (un vigore culturale e filosofico) solo grazie alla immigrazione. Concludiamo quindi questo contributo con le idee linguistiche di Camilleri, tratte da una scena televisiva *Il giovane Montalbano* e dal dialogo tra Camilleri e De Mauro:

CATARELLA – Bèlin, duttù

MONTALBANO – Che dici?

CATARELLA – Mi sto insegnando la lingua genovese, dottore. Siccome un amico mè che fece il militare da quelle parti mi sta dando lezioni private.

MONTALBANO – Ancora cu questa storia, Catarè. Non ti pozzu purtari a Genova. Tu devi stari qua! E poi comunque a Genova parlano l'italiano.

CATARELLA – Nonsi, dottori, qua si parla il siciliano. L'italiano è una seconda lingua pe' foresteri⁵³.

Alla terza domanda rispondiamo con le parole di Camilleri nel dialogo con De Mauro:

Questo sì che è un argomento importante con il quale concludere il nostro discorso. Viviamo circondati da gente che parla altre lingue, lingue diverse dalla nostra, lingue non europee. La mia speranza è che siccome la lingua è sempre in movimento, in una progressione lenta e costante, da questo meticcio di lingue degli extracomunitari e dei migranti tutti, il guscio vuoto, come dici tu, possa essere riempito da queste nuove parole che arrivano da fuori. Un po' come succede con il tasso di natalità: noi italiani non facciamo più figli, ma il tasso di natalità regge in virtù della presenza degli stranieri. Ecco, io spero questo, che il guscio vuoto che si sta svuotando possa essere colmato, arricchito e non sostituito, da parole nuove e diverse che diventeranno parole nostre. Mi è capitato di leggere alcuni racconti scritti da extracomunitari e la forza e l'energia del loro italiano, nonostante la povertà linguistica, sono talmente dirompenti che l'italiano acquista un vigore nuovo, una nuova linfa che ringiovanisce la parola⁵⁴.

⁵² Cfr., anche se di approccio differente, D. DE FAZIO, "La lingua pirsonale di Agatino Catarella", 6 novembre 2019, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html>.

⁵³ Da *Il giovane Montalbano*, "Il ladro onesto", RAI 2015, minuto 1:04:21.

⁵⁴ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., pp. 125-126.

Bibliografia

- BANCHERI, SALVATORE, “Riccobene’s Nun mi marito ppi procura: The Italian Canadian Linguistic Pastiches in a Comedy of Errors”, in G. SUMMERFIELD (a cura di), *Patois and Linguistic Pastiche in Modern literature*, Newcastle, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 47-75.
- BANCHERI, SALVATORE, “Nun mi marito ppi procura: denuncia sociale e comicità linguistica in una commedia degli equivoci”, in R. LONGO-LAVORATO (a cura di), *De vulgari eloquentia: lingua e dialetti nella cultura italiana*, Toronto-Ottawa-New York, Legas, 2010, pp. 157-181.
- BANCHERI, SALVATORE, “Questioni di educazione linguistica: L’italiano (il dialetto e l’italiese) a teatro”, in S. CASINI *et al.* (a cura di), *Fragments of Culture Between Diaspora, Language and Semiotics. Festschrift in memory of Paul A. Colilli, A Modern-Day Renaissance Man*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 535-549.
- BANCHERI, SALVATORE, “Un viaggio nel mio nostos. La comunità siciliana globale di Delia tra tradizioni, teatro, dialetto ed italieese”, in G. NICCOLI (a cura di), *Patterns of Nostos in Italian Canadian Narratives. A special issue of Italian Canadiana 35* (2021), pp. 129-151.
- BANCHERI, SALVATORE, CASINI SIMONE, “Emigrazione e immigrazione nel cuore del Mediterraneo: il caso Delia”, in A. VITTI (a cura di), *Mediterranean Encounters and Legacies. Incontri e lasciti mediterranei*, New York, Bordighera Press, 2021 (in press).
- BEVILACQUA, PIERO, DE CLEMENTI, ANDREINA, FRANZINA, EMILIO (a cura di), *Storia dell’emigrazione italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2001.
- BEVILACQUA, PIERO, DE CLEMENTI, ANDREINA, FRANZINA, EMILIO (a cura di), *Storia dell’emigrazione italiana. Arrivi*, Roma, Donzelli, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996. Ebook.
- CAMILLERI, ANDREA, *Being here*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2017 [Mondadori, 1998]. Ebook.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2001. Ebook.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012. Ebook.
- CAMILLERI, ANDREA, *L’altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016. Ebook.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, Ebook.
- CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- CASINI, SIMONE. *Language Creativity: A Semiotic Perspective*, Lanham, Maryland, Lexington- Rowman & Littlefield, 2020.
- CASTIGLIONE, MARINA, “Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani”, «InVerbis», 4.1 (2014), pp. 59-72.
- CLIVIO, GIANRENZO, “Su alcune caratteristiche dell’italocanadese di Toronto”, «Il Veltro», 29 (1985), pp. 483-491.
- DANESI, MARCEL, “L’interferenza lessicale nell’italiano parlato in Canada (Toronto)”, «Les langues néo-latines», 241 (1982), pp. 163-167.
- DE FAZIO, DEBORA, “La lingua pirsonale di Agatino Catarella”, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/de_Fazio_Catarella.html>, 6 novembre 2019, [15 febbraio 2021].
- DE MAURO, TULLIO, *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- FARCI, CAROLA, “A proposito di ‘isolitudine’. Capisaldi e mutamenti nell’isola”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche*

- isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 86-95, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- ISTAT 2017, *L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia*. Roma. <<https://www.istat.it/it/archivio/207961>> [15 febbraio 2021].
- LICATA, DELFINA (a cura di), *RIM Rapporto italiani nel mondo*, Todi, Tau, 2020.
- NICASO, ANTONIO, “*Rocco Perri. The Story of Canada’s Most Notorious Bootlegger*”, Mississauga, Wiley, 2004.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, risvolto di copertina di A. CAMILLERI, *L’altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- PIETROPAOLO, DOMENICO, “Language Loyalty and the culture of immigration in early Canadian Italian”, in A. LEDGEWAY, A. L. LEPSCHY (a cura di), *Into and out of Italy: Lingua e cultura della migrazione italiana*, Perugia, Guerra, 2010, pp. 119-127.
- RICCOBENE, LINA, “Emigrazione, dialetto e italiano: viaggio alla riscoperta di se stessi”, in S. CASINI *et al.* (a cura di), *Fragments of Culture Between Diaspora, Language and Semiotics. Festschrift in memory of Paul A. Colilli, A Modern-Day Renaissance Man*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 732-749.
- SAVATTERI, GAETANO, “Intervista ad Andrea Camilleri”, CAMILLERI FANS CLUB, <http://www.vigata.org/bibliografia/laspartenza_int.shtml> [15 febbraio 2021], poi in «Nuova Busambra», 2 (2012).
- SCIASCIA, LEONARDO, “Introduzione”, in S. VILARDO, *Tutti dicono Germania Germania*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 5-7.
- STELLA, GIAN ANTONIO, *L’orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Tuttitalia. Guida ai Comuni, alle Province ed alle Regioni d’Italia* (<https://www.tuttitalia.it>) [15 febbraio 2021].
- VALENTI, IRIDE, “Aspetti dell’inventività linguistica: Stefano D’Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri”, «InVerbis» 4.1 (2014), pp. 223-245.
- VALENTINO, VITTORIO, “La figura del clandestino nella letteratura delle migrazioni in Italia”, «Dialoghi Mediterranei», 40 (2019), pp. 381-388, <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-figura-del-clandestino-nella-letteratura-delle-migrazioni-in-italia>> [15 febbraio 2021].
- VEDOVELLI, MASSIMO, (a cura di), *Storia linguistica dell’emigrazione italiana nel mondo*. Roma, Carocci, 2011.
- VILARDO, STEFANO, *Tutti dicono Germania Germania*, Introduzione di L. SCIASCIA, Milano, Garzanti, 1975.

Videografia

- Il commissario Montalbano*, “Il giro di boa”, RAI 2005.
- Il giovane Montalbano*, “Ferito a morte”, RAI 2012.
- Il giovane Montalbano*, “Il terzo segreto”, RAI 2012.
- Il giovane Montalbano*, “Il ladro onesto”, RAI 2015.

Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi camilleriani del ciclo di Montalbano

FRANCESCA FAVARO

The microcosm of Vigàta is the authentic protagonist, even more than Inspector Salvo Montalbano, of some of the first novels of Andrea Camilleri. These novels contain, in the linguistic mixture that has made them famous for their experimentalism, a profound, painful tragicness. A sort of ancient memory – the heritage of a region that was once Magna Graecia – vibrates in the accents of the narrator and his creatures; moreover, it pervades the landscapes: painful and tormented like their inhabitants. The contribution proposes to explore, through some examples, the dramatic substance peculiar to Camilleri's pages: almost as if he were looking back, as an interpreter of the ancient, to better illustrate the present.

Il tempo e lo spazio, la cui percezione incornicia, condiziona e indirizza la nostra esistenza di giorno in giorno, sono 'coordinate' strutturanti tanto la dimensione materica quanto quella spirituale dell'esistenza, nonché, specificamente, la dimensione del tragico. Lo dimostra del resto, a circa un secolo di distanza dalla nascita del teatro classico, la *Poetica* di Aristotele, che affianca all'unità d'azione altri due nuclei imprescindibili: appunto l'unità di tempo e di luogo (o di spazio). Le sconfessioni cui tali unità furono sottoposte, nel corso dei secoli, non ne annullano l'importanza e il significato; indipendentemente dai dettami aristotelici, che vincolano l'azione portata in scena a un medesimo luogo e alla durata di un unico giorno, esse pongono infatti l'accento sui due assi i cui incroci, variamente combinati, corrispondono, per gli uomini, a una forma assunta dal destino.

Lo sa bene Andrea Camilleri, la cui narrativa non solo subisce l'influsso di una lunga esperienza registica e da autore e docente per il teatro¹, ma anche risulta intrisa da una consapevolezza del tragico derivante dall'appartenenza a una terra – la Sicilia –² che tale coscienza e sapienza instilla *ab origine* nei suoi figli, consegnandola loro come un'eredità alla quale non possono sottrarsi. Basta solo ripensare fuggacemente all'opera dei più grandi autori siciliani di Otto e Novecento (dai maestri del Verismo a Pirandello, da Tomasi di Lampedusa a Sciascia...)³ per cogliere nelle loro pagine, pur nella differenza di temi e

¹ Camilleri, che insegnò Istituzioni di Regia all'Accademia Drammatica e scrisse svariati saggi sullo spettacolo, collaborò inoltre, dal 1957, con la Rai, e fu un prolifico autore televisivo e radiofonico. Osserva Angelo Pizzuto: «Andrea Camilleri è stato, e rimane, uno scrittore a se stante: più zelante, ortodosso, disciplinato in ambito 'esecutivo' (regista, insegnante, funzionario Rai), più autocrate, beffardo, senza cavezza in quello letterario: sia che inventasse a raffica 'gialli claudicanti' da offrire al suo Montalbano (quindi alla Sellerio e alla Siae), sia che si cimentasse nelle più brumose, evanescenti supermarionette del *Birraio di Preston*, de *La concessione del telefono*, del *Re di Girgenti*» (A. PIZZUTO "Andrea Camilleri: siamo Siculi o Sicani?", «Sipario.it», 22 luglio 2019, <<https://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/12637-andrea-camilleri-siamo-siculi-o-sicani-di-angelo-pizzuto>>). Le numerosissime regie radiofoniche – superiori a mille – e le centinaia di regie per la televisione e il teatro realizzate da Camilleri costituiscono, almeno in parte, «il segreto della sapienza compositiva, dell'abilità nell'immaginare e strutturare una storia» (S. FERLITA, *L'isola carnevalesca. Andrea Camilleri fra tradizione e innovazione*, «Fata Morgana web», 22 luglio 2019, <<https://www.fatamorganaweb.it/ricordo-andrea-camilleri-tradizione-innovazione-lisola-carnevalesca>>).

² Nato a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento, il 6 settembre 1925, Camilleri si spense a Roma il 17 luglio 2019.

³ Cfr. G. PASSARELLO (a cura di), *Da Verga a Camilleri: uomini, idee, società dell'isola grande*, Palermo, Palumbo, 2002; C. ALIBERTI, *Letteratura siciliana contemporanea: da Capuana a Verga, a Pirandello, a*

toni, una comune certezza in merito alla pena che permea la vita e all'inconsistenza dei propositi umani, condannati a sfaldarsi nelle spire di un tempo che, quasi sospeso, sembra vietare, oltre le apparenze, la facoltà di un qualsiasi cambiamento nella condizione mortale.

Scrittore fecondo e versatile, come si accennava, Camilleri giunse al successo (dapprima di pubblico, in un secondo momento anche di critica) con i racconti e i romanzi imperniati sulla figura e sulle 'gesta' del commissario Salvo Montalbano. Ma protagonista a pieno titolo di tali storie, più ancora di quanto lo sia Montalbano, è la cittadina di Vigàta, in cui sono per buona parte ambientate. Località fittizia, a detta di Camilleri Vigàta è il «centro più inventato della Sicilia più tipica»⁴ e i riferimenti toponomastici che si susseguono sulle pagine a definirne gli spazi «si allargano e dilatano fino a inglobare vicende e fatti di altri paesi siciliani», divenendo così «paradigmatici della Sicilia stessa»⁵.

I primi romanzi del ciclo di Montalbano, sui quali qui ci si concentrerà, racchiudono nel medesimo impasto linguistico che ha contribuito alla fortuna della serie una sottesa e sobria drammaticità: una sorta di antica memoria – memoria di una regione che un tempo fu Magna Grecia – vibra infatti sia negli accenti del narratore e delle sue creature⁶ sia nei paesaggi: splendidi e terribili al contempo, struggenti alla stregua dell'umanità che vi si muove. Le scelte linguistico-stilistiche di Camilleri nel descrivere la Sicilia sprigionano l'identica forza evocativa che è propria dei paesaggi dell'isola. Lo scrittore, la cui «voce [...] immensa, cavernosa [...] risuona dalle profondità di mondi sepolti [...] con] i timbri forti della recitazione antica dei cantastorie»⁷, fa risuonare in un idioma unico, «una *koinè* creata lavorando su una base dialettale, un dialetto della memoria che si contorce e mescola di continuo»⁸, la coesistenza di antico e contemporaneo, concretizzandola in

Quasimodo, a Camilleri. Tra storia, disinganno, lirismo e ironia, Cosenza, Pellegrini, 2008 e ID., *Andrea Camilleri*, Roma, Bastogi Libri, 2018.

⁴ «Vigata, appunto: il suo mare cristallino e abissale, la veranda a Punta Secca del Commissario Montalbano, le sue nuotate a perdifiato come le pipe e i pernod di Maigret... Identità e località, come si ebbe a dedurre, del tutto aleatorie, impalpabili, fuori da ogni mappa geografica, per un lembo di Sicilia e di umani intralazzi schiettamente inverosimili nel cuore della provincia più "addormentata" dell'isola. Ma "immaginati" e "immaginabili" [...]» (A. PIZZUTO, *Andrea Camilleri: siamo Siculi o Sicani?*, cit.).

⁵ Non esiste peraltro un modo univoco di essere siciliani e di esprimere la propria sicilianità. Riprendendo la distinzione fra "siciliani di scoglio" e "siciliani di mare aperto" proposta da Vittorio Nisticò, Camilleri osserva: «La sicilitudine è il lamento che il siciliano fa di sé. [...] Sicilitudine è una condizione segnata con l'evidenziatore da alcuni particolari. È, come dire, un gusto compiaciuto per l'essere isolati, per il sentirsi diversi. Invece non lo siamo, diversi. Siamo semplicemente separati dalla terra ferma. La questione divenne la sicilianità, soprattutto per quanto riguarda i caratteri negativi: la sicilianità è molto semplicemente il prodotto di 13 o 14 dominazioni diverse che si sono susseguite in Sicilia. È il senso dell'isola. I siciliani di queste 13 dominazioni hanno preso il meglio e il peggio. Quindi si sono creati un carattere prismatico, cioè assolutamente contraddittorio. Tra persona e persona, tra siciliano e siciliano» (S. TRUZZI, "Camilleri: *Il giorno della Civetta* Leonardo Sciascia non avrebbe mai dovuto scriverlo", «Il fatto Quotidiano», 20 novembre 2009). Cfr. anche «Alla faccia di cromosomi, antenati, eredità genetiche, essere siciliani (toscani, lombardi, partenopei, sardi, pugliesi...) non è una prerogativa, una nota di merito, blasone o bosone [...] elevabile a categoria dello spirito. Ma nemmeno una condanna biblica, arabo-normanna o geopolitica... Di ciò, Camilleri credo fosse consapevole ed amava glissarci, giocarci sopra» (A. PIZZUTO, *Andrea Camilleri: siamo Siculi o Sicani?*, cit.).

⁶ Sulla lingua camilleriana considerata in rapporto a quella di scrittori suoi conterranei, si rimanda a R. SOTTILE, *Le parole del tempo perduto, ritrovate tra le pagine di Camilleri, Sciascia, Consolo e molti altri*, Palermo, Navarra, 2016.

⁷ A. CARNEVALI, "Conversazione su Tiresia: il monologo di Andrea Camilleri", «Altritaliani.net», 19 settembre 2020, <<https://altritaliani.net/conversazione-su-tiresia-il-monologo-di-andrea-camilleri>>.

⁸ S. FERLITA, *L'isola carnevalesca. Andrea Camilleri fra tradizione e innovazione*, cit.

squarci di natura o lembi di città la cui tremenda evidenza non esclude, talora, il conforto di un'impresvisa leggerezza⁹.

I paesaggi della campagna, distesa in una sorta di atavica – ma non rassegnata, né ribelle – conferma di sé, le zone urbane, i cui anfratti e margini traducono in degrado l'illusione del progresso, costituiscono nei romanzi di Montalbano lo sfondo, nonché la concretizzazione di una dialettica, autenticamente tragica, tra mutamento e permanenza. Dall'atmosfera degli spazi entro i quali e tramite i quali questa dialettica (o meglio ossimoro) si palesa viene coinvolto e avviluppato anche il tempo (anch'esso, come si accennava da subito, categoria tragica), tempo che pare sospeso, curiosamente immobile seppur vibrante. Quando la parola di Camilleri, intrisa, nel suo composito impasto, di innumerevoli riverberi e screziature¹⁰, indugia su tale limbica sospensione, entro cui gli strappi e strattoni della modernità paiono tacitati e assorbiti, o a malapena increspano l'impassibile disegno che gli antichi avrebbero chiamato Fato, ne ricava una storia che è *la* storia: quella più ampia, quella autentica, di cui l'intreccio giallo¹¹ è, volta per volta, momentanea e parziale declinazione. Secondo Carolina Tundo «lo scrittore ricostruisce luoghi mentali, che non esistono più, attraverso una lingua che a sua volta non esiste – perché non è siciliano, bensì una sua reinvenzione su base locale» riuscendo a cogliere – e soprattutto a far cogliere ai lettori – la profondità di un luogo (spazio e tempo insieme) frutto di antimonie coesistenti, geneticamente «polifonico, contraddittorio e quindi barocco»¹². Cantore di una «conflittualità identitaria»¹³ che è allo stesso tempo

⁹ Sottolinea quest'aspetto dello stile camilleriano S. FERLITA, secondo cui mettendo «in circolo un sembiante isolano privato della patina cimiteriale alla quale gli scrittori precedenti ci avevano in qualche modo abituati» Camilleri riesce a rendere la Sicilia «un po' più pop, meno quaresimale, di certo più carnevalesca» (ivi). Sulle rappresentazioni dell'isola nei romanzi di Montalbano (e su alcuni giudizi critici in merito) cfr. poi H. SERKOWSKA, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, «Cahiers d'études italiennes», 5 (2006), <<https://journals.openedition.org/cei/828>>, pp. 163-172, pp. 168-169; *La Sicilia tra cartolina e caricatura, ma depoliticizzata*. Con un'attenzione estesa anche ai romanzi storici, la Sicilia camilleriana è argomento del saggio di C. TUNDO «*Nel suo territorio, col suo linguaggio*». *La Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco*, «Sinestesiaonline», 29 (2020).

¹⁰ Sulle scelte linguistico-stilistiche compiute da Camilleri esiste già una ragguardevole messe di studi; si indicano qui, anche per le differenti prospettive da cui affrontano l'argomento, i saggi di G. SULIS, *Un esempio controcorrente di plurilinguismo: il caso Camilleri*, «Collection de l'écrit», 11 (2007) pp. 213-230; di E. LO CASCIO, *Camilleri e la sicilianità o sicititudine*, «Incontri», 1-2 (2001), pp. 37-46 (la «sicilianità» viene indagata attraverso il filtro della lingua); di J. VIZMULLER ZOCCO, *I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica*, «Italica», 1 (2010), pp. 115-130. Si vedano inoltre S. S. NIGRO, *Le "Croniche" di uno scrittore maltese, Saggio introduttivo* ad A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano Mondadori, 2004, pp. XXV-XXVI; M. CERRATO, *L'alzata di ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2012 e ID., *Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto*, in V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 85-96, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-5>>; S. LONGHITANO, *Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri*, in *La Italia del Siglo XX. IV jornadas internacionales de estudios italianos*, a cura di M. LAMBERTI, F. BIZZONI, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 327-345.

¹¹ «Nelle mani di Camilleri il giallo è diventato un genere duttile, la cui forma assomiglia a quella dell'acqua, per citare uno dei titoli più fortunati della saga di Montalbano. Quest'ultimo, tra l'altro, ha fatto pure da apripista: dopo di lui altri commissari, investigatori di professione o per caso, hanno calcato le tavole del palcoscenico isolano. L'ha detto lo stesso Camilleri, col suo solito pragmatismo: "Quando mi son messo a scrivere gialli ho avuto l'impressione di aver tolto il tappo a un lavandino otturato"» (S. FERLITA, *L'isola carnevalesca. Andrea Camilleri fra tradizione e innovazione*, cit.). Sull'interpretazione del genere nei romanzi *La forma dell'acqua*, *Il cane di terracotta*, *La gita a Tindari* si veda la tesi di G. UNZEITIGOVÁ, *Il romanzo giallo in due autori siciliani: Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri*. Vedoucí magisterské diplomové práce: Mgr. Paolo Divizia, PhD. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2009 (on-line).

¹² «*Nel suo territorio, col suo linguaggio*». *La Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco*, cit.

¹³ Ivi.

irrinunciabile e irredimibile, Camilleri sembra anche per tale motivo meritare la definizione, attribuitagli da Nino Borsellino, di «gran tragediatore»¹⁴: le contraddizioni incomponibili sono infatti nodo drammatico per eccellenza.

La forma dell'acqua, romanzo che apre il ciclo di Montalbano¹⁵, fa entrare il lettore nella vicenda (e nella Sicilia che imparerà presto a conoscere) non solo con passo cauto e silente, ma altresì negandogli il conforto della luce: al silenzio del mondo ancora immerso nel torpore corrisponde l'oscurità di un cielo sigillato da una sorta di cortina... quasi un sipario tirato:

Lume d'alba non filtrava nel cortiglio della Splendor, la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta, una nuvolaglia bassa e densa cummigliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, foglia non si cataminava, il vento di scirocco tardava ad arrisbigliarsi dal suo sonno piombigno, già si faticava a scangiare parole¹⁶.

Il periodo, concluso da una serie di immagini sinesteticamente evocativa di cinerea immobilità, possiede un *ductus* lento e solenne, suggerendo la fatica del risveglio da parte del mondo: non si muovono le foglie, lo scirocco è trattenuto da ceppi gravi, le parole sembrano impastoiarsi con l'aria e restare bloccate nella gola e sulle labbra degli uomini.

Il tempo, nel suo inarrestabile fluire, risulta frenato, ma non in una gradevole sosta, bensì spiacevolmente: riluttante a riprendere ritmo e fiato sopra la mannara, un deposito di immondizia che neppure il cielo gradisce contemplare. La scena – già dolente ma ancora trattenuta: il sipario dell'aria, come si è visto, non si è levato – brulicherà a breve di presenze umane: lavoratori precari e miserandi, come Pino e Saro, «giovani geometri debitamente disoccupati come geometri, ma assunti in qualità di “operatori ecologici” avventizi»¹⁷.

Insieme a queste due figure irrompe – e siamo sempre nelle primissime pagine del romanzo – il tempo della storia: entrano in scena il passato prossimo e il presente di un lembo di Sicilia, sfigurato dalla corruzione politica e dal malcostume, le cui ferite la natura in qualche modo rifiuta di scorgere, asserragliandosi nell'ostinazione di un'alba buia e muta.

Era un largo tratto di macchia mediterranea alla periferia del paese che si spingeva quasi fin sulla pilaia, con alle spalle i resti di un grande stabilimento chimico, inaugurato dall'onnipresente onorevole Cusumano quando pareva che forte tirasse il vento delle magnifiche sorti e progressive, poi quel venticello rapidamente si era cangiato in un filo di brezza e quindi si era abbacato del tutto: era stato capace però di fare più danno di un tornado, lasciandosi alle spalle una scia di cassintegrati e disoccupati. Per evitare che le torme vaganti in paese di nivuri e meno nivuri, senegalesi e algerini, tunisini e libici, in quella fabbrica facessero nido, torno torno vi era stato alzato un alto muro, al di sopra del quale le strutture corrose da malottempo, incuria e sale marino, ancora svettavano, sempre più simili all'architettura di un Gaudi in preda ad allucinogeni¹⁸.

¹⁴ *Camilleri gran tragediatore*, Introduzione ad A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Milano, Mondadori, 2002, p. XXII. E tragediatore Camilleri è stato non solo per i contenuti, ma altresì per la sua dimestichezza con le esigenze della scena, trasposta nelle pagine narrative; cfr., in merito, S. JURISIC, *La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri*, «Misure critiche», 1-2 (2011), pp. 169-187.

¹⁵ Si veda, in merito, il saggio di S. KOLSKY, *Camilleri's La forma dell'acqua: Rewriting the Sicilian Detective Novel*, «Forum italicum», 1 (2009), pp. 139-154.

¹⁶ Si cita da A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano 1994-2002*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, introduzione di N. BORSELLINO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002, p. 5.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, pp. 5-6.

Il paesaggio siciliano che, reso familiare ai lettori già dai Veristi, potremmo definire ancestrale – un tutt’uno, senza età, con l’isola stessa – è fuggevolmente ricordato nell’accenno alla vasta macchia mediterranea sostituita, in periferia, da scempi architettonici e dilaganti miserie umane, smarrite fra le macerie. Nemmeno un’ombra di dignità si accompagna alla sofferenza, evidente nel degrado, provocata dall’incuria degli uomini (spesso da politici che dovrebbero agire al servizio dei cittadini); la fatica di vivere che le nude terre di Sicilia, riarse dal sole, impongono agli abitanti (e che rivelano allo sguardo) nella periferia offesa dagli orrori edilizi e dal disprezzo per gli ultimi si abbruttisce, schiacciata dal proporsi in forme nuove dell’umiliazione.

La tragica visione dell’esistenza comunicata dai paesaggi ancora intatti della Sicilia si può sostenere; la mannara risulta intollerabile.

Nel *Cane di terracotta*, romanzo uscito nel 1996, Camilleri dipinge uno squarcio panoramico di tale antica Sicilia, cara al commissario (e senza dubbio parimenti cara allo scrittore) per ragioni che Livia, la fidanzata ligure, non riesce a comprendere. Si tratta infatti di una Sicilia aspra e per certi versi arretrata, nelle cui campagne i segni del passaggio umano denunciano comunque una sconfitta; tuttavia, l’asprezza non è svilita o contaminata dal brutto della disonestà e dell’ipocrisia; le costruzioni che si innalzano al cielo sono guglie e pinnacoli di roccia, non scheletri d’acciaio corrosi dall’assenza di manutenzione più che dalla salsedine: se sconfitto, l’uomo qui lo è dalla possanza della natura, non dalle proprie stesse mani, e la sua lotta, la sua resistenza, non smarriscono ogni significato.

[...] il commissario principiò a taliare quella parte di paesaggio della sua isola che più gli faceva garbo.

«Ti piace davvero?» aveva domandato sbalordita Livia quando, qualche anno avanti, l’aveva portata in quei paraggi.

Aride colline, quasi tumoli giganteschi, coperte solo di stoppie gialle d’erba secca, abbandonate dalla mano dell’uomo per sopravvenute sconfitte dovute alla siccità, all’arsura o più semplicemente alla stanchezza di un combattimento perso in partenza, di tanto in tanto interrotte dal grigio di rocce a pinnacolo, assurdamente nate dal nulla o forse piovute dall’alto, stalattiti o stalagmiti di quella fonda grotta a cielo aperto ch’era la Sicilia. Le rare case, tutte di solo pianoterra, dammùsi, cubi di pietre a secco, erano messe di sghembo, quasi che avessero fortunatamente resistito a una violenta sgroppata della terra che non voleva sentirsele sopra. C’era sì qualche rara macchia di verde, ma non d’alberi o di colture, bensì d’agavi, di spinasanta, di saggina, d’erbaspada, stenta, impolverata, prossima anch’essa alla resa¹⁹.

Le rare abitazioni, tenacemente aggrappate al dorso di un territorio che, subendone l’estraneità, tenta quasi di scrollarsele di dosso, mostrano in ogni modo un rispettoso desiderio di adattamento – con modestia, evitano di protendersi in alto – da cui ricavano una patina di decoro... decoro mancante invece ai grotteschi, ossimorici «grattacieli nani», spuntati intorno alla fabbrica chimica di Vigàta in una «parodia di Manhattan su scala ridotta»²⁰ e ben presto, alla stregua della fabbrica stessa, caduti in disuso.

Qui, in un contesto diversamente drammatico rispetto alla desolazione naturale descritta nel *Cane di terracotta*, si consumano vicende quotidiane la cui sostanza tragica

¹⁹ Ivi, p. 218. «La casuzza a un piano, una càmmara sotto e una sopra, stava proprio in pizzo alla collinetta, seminascosta da quattro enormi ulivi saraceni che la circondavano quasi per intero. [...] Porta e finestre inserrate e scolorite, nello spiazzo davanti c’era una gigantesca troffa di capperi e poi c’erano troffe più piccole di cocomerelli serbatici, di quelli che appena si toccano con la punta d’un bastone schizzano in aria spandendo simenza, una seggia di paglia sfondata e messa a gambe all’aria, un vecchio cato di zinco per pigliare l’acqua reso inservibile dalla ruggine che se l’era mangiato a pezzi. L’erba aveva coperto il resto» (ivi, pp. 158-159).

²⁰ Ivi, p. 8.

risulta antichissima. Camilleri le traccia in punta di penna, a margine dell'intreccio principale; tuttavia, esse sono indimenticabili, e ci parlano, ci interrogano talvolta con tutta l'eloquenza del proprio silenzio. Questo è ciò che si prova nell'incontrare di sfuggita il figlioletto di Saro, malato e, misteriosamente, privo di lacrime, ma capace di uno sguardo, precocemente consapevole, nel quale il padre legge la propria colpa per averlo messo al mondo senza essere in grado di proteggerlo a sufficienza:

Nenè, il picciliddro, se ne stava vigilante, dormiva sì e no due ore a notte, il resto lo passava a occhi sgriddrati, senza mai piangere, e quando mai s'era visto un nicareddro che non lacrimava? Lo consumava giorno appresso giorno un male scògnito di cagione e cura, i medici di Vigàta non se ne facevano capaci, sarebbe stato necessario portarlo fuori, da qualche grosso specialista, ma i soldi fagliavano. Nenè, appena incrociò gli occhi del padre s'abbuiò, una ruga gli si formò sulla fronte. Non sapeva parlare, ma assai chiaramente si era espresso con quel muto rimprovero su chi l'aveva messo in quei lacci²¹.

Nella rapida scena, che le parole di conforto della moglie di Saro non riescono ad alleggerire²², si avverte l'eco, spaventosa per intensità, di millenni di interrogativi umani: su quale sia (se vi è) il senso di un nascere che condanna al dolore, sul perché a soffrire siano gli innocenti, sulla responsabilità tremenda, volontaria o involontaria, dei genitori rispetto alle loro creature. Attraverso gli occhi corrucciati di Nenè, sveglio nel suo lettino ogni notte, noi avvertiamo tutta l'impotenza degli uomini di fronte all'abisso del destino, sentiamo riecheggiare pronunciamenti, più o meno remoti nel tempo, che ci ammoniscono su quanto meglio sarebbe per l'uomo non essere mai nato (tra questi il coro, nel terzo stasimo dell'*Edipo a Colono* sofocleo, dichiara – prima antistrofe – che massima fortuna per l'uomo è non venire al mondo; altrimenti, il tornare quanto prima là da dove è venuto); avvertiamo inoltre l'eco del monito sulla necessità che padri e madri consolino i propri figli appena venuti alla luce, quasi scusandosi per averli generati²³.

Nella Sicilia che il «gran tragediatore» crea per i suoi lettori, fondendo insieme diversi tipi di verità – la verità di fatti storici, la verità del probabile, la verità della fantasia, la verità di una tradizione letteraria corrispondente a memoria comune – grande è il significato rivestito da elementi paesaggistici che, nella loro unicità, valgono da quinta teatrale nonché da simbolo²⁴. Se lo scoglio piatto prediletto da Montalbano nel corso delle sue “passiate molo molo” (lo condivide spesso con un granchio, che subisce paziente la vicinanza e le innocue angherie del commissario) rappresenta spazialmente la ricerca di una sosta, di un attimo di requie strappato ai pensieri, l'olivo saraceno ritratto in alcuni dei primi romanzi, emblema proprio di riflessioni che tormentano, prima di essere riordinate e sciolte, risulta un personaggio del tutto tragico.

²¹ Ivi, p. 9.

²² «“Sta tanticchia meglio, la febbre gli sta calando” gli disse Tana, la moglie, tanto per farlo contento”» (*ibidem*). Solo quando Saro trova nella mannara un prezioso gioiello Nenè si addormenta sereno, come se avesse sentito allentarsi i vincoli della povertà e si fosse persuaso «che suo padre aveva trovato il modo di farlo addiventare sano» (ivi, p. 22).

²³ Cfr. *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi, vv. 39-54: «Nasce l'uomo a fatica, / ed è rischio di morte il nascimento. / Prova pena e tormento / per prima cosa; e in sul principio stesso / la madre e il genitore / il prende a consolar dell'esser nato. / Poi che crescendo viene, / l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre / con atti e con parole / studiasi fargli core, / e consolarlo dell'umano stato: / altro ufficio più grato / non si fa da parenti alla lor prole. / Ma perché dare al sole, / perché reggere in vita / chi poi di quella consolar convenga?».

²⁴ Con simile intensità tragica – indipendentemente dal genere entro cui s'inseriscono – i paesaggi si affermano e impongono nelle interpretazioni pasoliniane delle antiche vicende di Medea e di Edipo: scenari brulli e vasti, invasi da una luce che acceca, corrispondono infatti a una condizione interiore e metafisica, sono tangibile immagine di un'alterità o di una devianza che non può non condurre alla rovina.

Albero radicato non solo nelle terre, ma anche nella letteratura di Sicilia, l'olivo saraceno compare spesso nelle pagine di Camilleri e dà il titolo al capitolo conclusivo della biografia romanzata che egli dedica a Pirandello: *L'olivo saraceno*. Nell'illustrare *I giganti della montagna*, argomento di una lezione tenuta nel 1996, Camilleri identifica la pianta, che invece di «tendere al cielo sembra voglia strisciare per terra, ricurva, attorta» con «la radice di Pirandello. È il suo ritorno, veramente, questo sì, al mito»²⁵.

Modellato dalla natura e dagli anni in un intrico di imprevedibili torsioni, l'olivo saraceno caro a Montalbano e descritto nel romanzo *La gita a Tindari* sembra un albero «finto, di teatro, nisciuto dalla fantasia di un Gustavo Doré, una possibile illustrazione per l'*Inferno* dantesco»²⁶; la sua eloquente singolarità, che lo apparenta a opere d'arte frutto dell'ingegno e dalla fantasia umani (in due righe Camilleri menziona l'arte figurativa, la letteratura e il teatro, in cui si fondono parola e immagine) lo rende una specie di oracolo, dalla lingua misteriosa e cifrata, che si esprime non a parole, bensì visivamente... ma inconfutabilmente. Il commissario sosta infatti presso il *suo* olivo saraceno con un atteggiamento simile a quello dei devoti che, nel tempo antico, raggiungevano un santuario alla ricerca di responsi²⁷; albero in un certo senso 'socratico', che rende consapevoli di quanto latente dentro di sé, l'olivo contribuisce a far emergere intuizioni *in nuce*: come se i pensieri del commissario si illimpidissero, passati al setaccio, filtrati dagli avvolgimenti sinuosi dei rami:

Montalbano, quando non aveva gana d'aria di mare, sostituiva la passata lungo il braccio del molo di levante con la visita all'arbolo d'olivo. Assittato a cavasè sopra uno dei rami bassi, s'addrumava una sigaretta e principiava a ragionare sulle facenne da risolvere.

Aveva scoperto che, in qualche misterioso modo, l'intricarsi, l'avvilupparsi, il contorcersi, il sovrapporsi, il labirinto insomma della ramatura, rispecchiava quasi mimeticamente quello che succedeva dintra alla sua testa, l'intreccio delle ipotesi, l'accavallarisi dei ragionamenti.

[...]

Per una mezzorata se ne stette a panza all'aria, senza mai staccare lo sguardo dall'arbolo. E più lo taliava, più l'olivo gli si spiegava, gli contava come il gioco del tempo l'avesse intortato, lacerato, come l'acqua e il vento l'avessero anno appresso anno obbligato a pigliare quella forma che non era capriccio o caso, ma conseguenza di necessità²⁸.

²⁵ L. SCIASCIA, alla voce *Olivo* dell'*Alfabeto pirandelliano* scrive: l'«olivo saraceno [...] si trova in Pirandello, in Quasimodo e in tanti altri scrittori siciliani, oltre che in descrizioni e classificazioni botaniche. È quell'olivo dal tronco contorto, attorcigliato, di oscure crepe; come torturato, e par quasi di sentirne il gemito. Annoso, antico: e si crede siano stati appunto i saraceni a piantarlo, ad affoltirne la valle tra l'Agrigento di oggi e il mare» (L. SCIASCIA, *Opere 1984-1989*, Milano, Bompiani, 1991, p. 489). Ricordando la scelta compiuta da Pirandello per la scena finale dei *Giganti della montagna* (la sostituzione dell'olivo saraceno al pioppo), Camilleri osserva: «Scrive a ragione Leonardo Sciascia: "non era soltanto 'un particolare di fatto', come annota il figlio, una soluzione scenica per quella commedia che non avrebbe completata: era una soluzione di significato, di catarsi, che definiva e concludeva l'intera sua opera, l'intera sua vita. L'olivo saraceno a simbolo di un luogo, a simbolo della sua memoria, della Memoria. Potremmo anche dire: di Mnemosine che a tutte le Muse è madre e a quella di Pirandello particolarmente, di una Mnemosine che in quel 'luogo di metamorfosi' si è trasformata in olivo: terragna, profondamente radicata, liberamente stormente...» (A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000). Cfr. anche, per il riferimento a Pirandello che risolve un problema scenico grazie all'olivo saraceno, ID., *La gita a Tindari*, in *Storie di Montalbano 1994-2002*, cit., p. 994.

²⁶ Ivi, p. 907.

²⁷ In qualche caso, il vaticinio era affidato proprio agli alberi: a Dodona, ad esempio, si ritenevano profetiche, con il loro vario stormire, le querce sacre a Zeus; inoltre, la Sibilla era solita consegnare i suoi responsi a foglie, che si disperdevano nel vento.

²⁸ A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano 1994-2002*, cit., p. 908.

La ‘saggezza’ dell’albero, nobilmente vecchio, si accompagna ai segni di un’esistenza (o sopravvivenza) difficile, complessa quanto il labirinto dei rami; l’intreccio tortuoso, talvolta simile alle spire di un serpente, sembra figura della nostra fatica di vivere e di resistere, tentando soluzioni presto abbandonate, in un circolo inesausto di ripensamenti:

I rami più bassi strisciavano e si contorcevano terra terra, rami che, per quanto tentassero, non ce la facevano a isarsi verso il cielo e che a un certo punto del loro avanzare se la ripinsavano e decidevano di tornare narrè verso il tronco facendo una specie di curva a gomito o, in certi casi, un vero e proprio nodo. Poco dopo però cangiavano idea e tornavano indietro, come scantati alla vista del tronco potente, ma spirtusato, abbrusciato, arrugato dagli anni. E, nel tornare narrè, i rami seguivano una direzione diversa dalla precedente. Erano in tutto simili a scorsoni, pitoni, boa, anaconda di colpo metamorfosizzati in rami d’ulivo. Parevano disperarsi, addannarsi per quella magaria che li aveva congelati, «canditi», avrebbe detto Montale, in una eternità di tragica fuga impossibile²⁹.

La descrizione dell’olivo procede per accumulo (i sintagmi sono ora a coppie, ora in *tricolon*, ora superiori a tre) – «simili a scorsoni, pitoni, boa, anaconda»; «spirtusato, abbrusciato, arrugato dagli anni»; «parevano disperarsi, addannarsi»; l’insistenza sulla *variatio*, che sempre meglio precisa l’immagine, suggerisce altresì il progressivo accrescersi della pena; l’indugio sui ‘movimenti’ della creatura che, radicata a terra, ambisce a innalzarsi verso il cielo ma, non riuscendovi, si espande, si ritrae, si abbatte e nuovamente, zigzagando su se stessa, prova a rialzarsi, culmina in una fissità che nega e vanifica qualsiasi precedente azione: con desolato stupore l’olivo sembra percepire la propria condizione, trafitta, per atroce ironia³⁰, «in una eternità di tragica fuga impossibile».

Il passo, lirico e denso di memorie letterarie³¹, culmina in una definizione nella quale, con un brivido, il lettore riconosce anche gli uomini... anche se stesso.

Metafisica ed essenziale, connaturata al semplice fatto di esistere, la tragedia rappresentata dal grande olivo saraceno risulta dunque, in qualche modo, atemporale: non appartiene infatti a un’epoca precisa, bensì tutte le attraversa.

Contingente oltre che evitabile è al contrario il dramma che infine colpisce la pianta, brutalmente abbattuta per dare spazio a un villino:

Quando arrivò nella parte di darrè la villetta, andò a sbattere contro quella che sulle prime gli parse una troffa di spinasanta. Puntò la pila, taliò meglio e fece un urlo. Aveva visto un morto. O meglio, un moribondo. Il grande aulivo saraceno era davanti a lui, agonizzante, dopo essere stato sradicato e gettato ’n terra. Agonizzava, gli avevano staccato i rami dal tronco con la sega elettrica, il tronco stesso era stato già profondamente ferito dalla scure. Le foglie si erano accartocciate e stavano seccando. Montalbano si rese conto confusamente che si era messo a chiàngiri, tirava su il moccario che gli nisciva dal naso aspirando a sussulti come fanno i picciliddri. Allungò una mano, la posò sul chiaro di una larga ferita, senti sotto il palmo ancora tanticchia d’umidità di linfa che se ne stava andando a picca a picca come fa il sangue di un omo che muore dissanguato. Levò la mano dalla ferita e staccò ’na poco di foglie che

²⁹ Ivi, pp. 907-908 (dal romanzo *La gita a Tindari*).

³⁰ Quella di “ironia tragica” è del resto categoria fondamentale del dramma antico, soprattutto sofocleo; essa consiste, com’è noto, nella contraddizione, evidente allo spettatore ma non al personaggio *agens*, per la quale chi si muove sulla scena, inconsapevole, tramite le proprie parole o decisioni diviene artefice di rovina per se stesso. Le convulse contorsioni dell’ulivo camilleriano in un certo modo paiono visivamente replicare tale condizione: quanto più l’albero si protende, ramificandosi, nella sua ansia di libertà, tanto più amplifica e moltiplica la percezione della sofferenza di restare fermo, fisso al suolo.

³¹ All’esplicito riferimento all’autore degli *Ossi di seppia* si unisce l’omaggio al poema metamorfico di Ovidio, modello per ogni storia di trasformazione e al quale Camilleri narratore guarda spesso: si veda, a riguardo, il saggio di C. FERRARA, “Addiventari arbolu”. *Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri*, «Kepos», 3 (2018), pp. 99-116.

fecero ancora resistenza, se le mise in sacchetta. Poi dal chianto passò ad una specie di raggia lucida, controllata³².

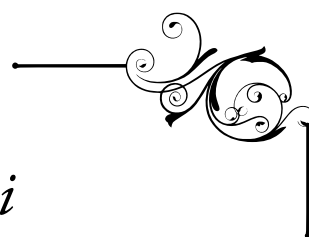
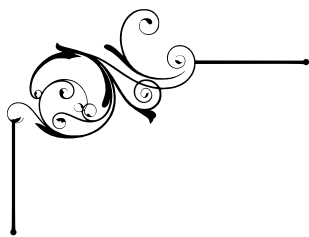
Nella tragedia inevitabile, fitta di interrogativi senza risposta, implicata e implicita nel fatto di stare al mondo, nella condizione creaturale (di tutte le creature) irrompe dunque con volgare gratuità il male provocato dagli uomini: inutilmente, stupidamente crudeli. E questa risulta – non solo per il commissario Montalbano – la tragedia forse non più terribile, ma di certo la più amara da sopportare.

³² A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano 1994-2002*, cit., p. 1107.

Bibliografia

- ALIBERTI, CARMELO, *Letteratura siciliana contemporanea: da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri. Tra storia, disinganno, lirismo e ironia*, Cosenza, Pellegrini, 2008.
- ALIBERTI, CARMELO, *Andrea Camilleri*, Roma, Bastogi Libri, 2018.
- BORSELLINO, NINO, *Camilleri gran tragediatore, Introduzione a A. CAMILLERI, Storie di Montalbano 1994-2002*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002, pp. XI-LVII.
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano 1994-2002*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, introduzione di N. BORSELLINO, cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- CARNEVALI, ANDREA, “Conversazione su Tiresia: il monologo di Andrea Camilleri”, «Altritaliani.net», 19 settembre 2020, <<https://altritaliani.net/conversazione-su-tiresia-il-monologo-di-andrea-camilleri>>.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L'alzata di ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Cesati, 2012.
- CERRATO, MARIANTONIA, “Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto”, in V. SZÖKE (a cura di), *Quaderni camilleriani/5. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 85-96, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-5>>.
- FERLITA, SALVATORE, “L'isola carnevalesca. Andrea Camilleri fra tradizione e innovazione”, «Fata Morgana web», 22 luglio 2019, <<https://www.fatamorgana web.it/ricordo-andrea-camilleri-tradizione-innovazione-lisola-carnevalesca>>.
- FERRARA, CHIARA, “«Addivintari àrbolo». Il modello ovidiano nella metamorfosi di Minica Olivieri”, «Kepos», 3 (2018), pp. 99-116, <<http://www.keposrivista.it>>.
- JURISIC, SRECKO, “La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri”, «Misure critiche», 1-2 (2011), pp. 169-187.
- KOLSKY, STEPHEN, *Camilleri's La forma dell'acqua. Rewriting the Sicilian Detective Novel*, “Forum italicum”, 1 (2009), pp. 139-154.
- LO CASCIO, ENZO, *Camilleri e la sicilianità o sicilitudine*, “Incontri”, 1-2 (2001), pp. 37-46.
- LONGHITANO, SABINA, *Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri*, in *La Italia del Siglo XX. IV jornadas internacionales de estudios italianos*, a cura di M. LAMBERTI E F. BIZZONI, Facultad de Filosofia y Letras – Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 2001, pp. 327-345.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Le “Croniche” di uno scrittore maltese, Introduzione a A. CAMILLERI, Romanzi storici e civili*, Milano Mondadori, 2004, pp. XXV-XXVI.
- PASSARELLO, GIUSEPPE (a cura di), *Da Verga a Camilleri: uomini, idee, società dell'isola grande*, Palermo, Palumbo, 2002.
- PIZZUTO, ANGELO, “Andrea Camilleri: siamo Siculi o Sicani?”, «Sipario.it», 22 luglio 2019, <<https://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/12637-andrea-camilleri-siamo-siculi-o-sicani-di-angelo-pizzuto>>.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Opere 1984-1989*, Milano, Bompiani, 1991.
- SERKOWSKA, HANNA, “Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri”, «Cahiers d'études italiennes», 5 (2006) pp. 163-172, <<http://journals.openedition.org/cei/828>>.
- SOTTILE, ROBERTO, *Le parole del tempo perduto, ritrovate tra le pagine di Camilleri, Sciascia, Consolo e molti altri*, Palermo, Navarra, 2016.

- SULIS, GIGLIOLA, “Un esempio controcorrente di plurilinguismo: il caso Camilleri”, “Collection de l’écrit”, 11 (2007), pp. 213-230
- TRUZZI, SILVIA, “Camilleri: *Il giorno della Civetta* Leonardo Sciascia non avrebbe mai dovuto scriverlo”, «Il fatto Quotidiano», 20 novembre 2009
- TUNDO, CAROLINA, “«Nel suo territorio, col suo linguaggio». La Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco”, in «Sinestesiaonline», anno IX, 29 (2020), pp. 1-9.
- UNZEITIGOVÁ, GABRIELA, *Il romanzo giallo in due autori siciliani: Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri*. Vedoucí magisterské diplomové práce: Mgr. Paolo Divizia, Ph.D. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2009 (on-line)
- VIZMULLER ZOCCO, JANA, “I gialli di Andrea Camilleri come occasione Metalinguistica”, in «Italica», vol. 87, 1 (2010), pp. 115-30.



Gli amici di Camilleri

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

Flaminio (Flem) Bollini, cui Camilleri dedica *Il ladro di merendine*, ritorna più volte negli scritti camilleriani, ed è così indicizzato nel *CamillerINDEX*:

[(1924-1978) sceneggiatore e regista] “Il romanzo è dedicato a Flem: storie così gli piacevano” **LM**¹ 247; “Visto che la situazione stava precipitando, avevo pregato un mio amico, Flem Bollini, di sostituirmi per qualche giorno nel *Rocamboles*” **LP** 226; “Ogni tanto veniva qualche amico dal Brasile, come Flem Bollini, che portava sue [di Jacobbi] notizie” **ASR** 11; “In coda a *Il ladro di merendine*, alla pagina 247 dell’edizione Sellerio, c’è una *Nota dell’autore* che all’ultima riga recita: «Il romanzo è dedicato a Flem: storie così gli piacevano». Non sono in molti, forse, a sapere chi fosse questo Flem. Era il milanese Flaminio Bollini, regista teatrale e televisivo, nato nel 1924 (un anno prima di Camilleri) e morto a Roma nel 1978. Solo una ristretta cerchia di amici era autorizzata a chiamarlo Flem e io, pur avendolo frequentato per anni, non ero tra questi: ci siamo sempre dati del lei. Fu lui a parlarmi per primo di Andrea Camilleri; era il 2 dicembre 1973, ricordo la data perché era la prima domenica in cui si andava a piedi per colpa degli sceicchi che avevano chiuso i rubinetti del petrolio. Da casa mia, al Flaminio, Avevo camminato fino ai Parioli, dove Bollini abitava con la madre, per mettere a punto il copione dello sceneggiato *Ritratto di donna velata* di cui lui avrebbe curato la regia e io la produzione in qualità di funzionario Rai. Ho l’abitudine, o se vogliamo il vizio, entrando in casa di qualcuno, di curiosare fra i libri, negli scaffali o in vista sui ripiani, pensando di ricavare notizie utili sui residenti e per passione bibliofila. Su una mensola, in bella vista, erano allineati i quattordici volumi dell’*Opera omnia* di Carlo Goldoni, nella splendida collana dei Classici italiani di Mondadori diretta da Francesco Flora, su carta India e rilegati in pelle. Ne stavo accarezzando i dorsi quando Bollini mi disse: «È un regalo del mio amico Andrea Camilleri»” **BCV** (*Postfazione* di Bruno Gambarotta) 123-124; “Flem, il mio amico regista, mi raccontò che una volta era andato a teatro con lei quando in sala era scoppiato un piccolo principio d’incendio, una sciocchezza” **D** 154; “Una sera, per festeggiare il suo compleanno, Flem m’invitò a cena. Quando arrivai, un po’ in ritardo, al tavolo, oltre al mio amico, trovai Pucci e una splendida ragazza, Alessia, che faceva l’indossatrice e che ogni tanto s’accompagnava con Flem” **D** 154; “Dopo la cena, Flem ci portò nel suo residence per bere qualcosa. Stappò una bottiglia di champagne, ci riempì i bicchieri. Pucci era astemia, ma per far piacere a Flem ne bevve un dito” **D** 155; “Agli

inizi del 1950 il regista brasiliano Alberto Cavalcanti, che aveva partecipato in gioventù al movimento dello sperimentalismo cinematografico francese, che contava tra gli altri i nomi di Clair e di Buñuel, tornò in patria, a San Paolo e, approfittando di una congiuntura favorevole riuscì a creare una grande casa di produzione: La Vera Cruz. La società disponeva di larghissimi fondi e chiamò i migliori nomi della cinematografia europea e statunitense. Uno solo per tutti: Orson Welles. Dall'Italia arrivò un folto gruppo di artisti tra cui Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini detto Flem, Luciano Salce, Adolfo Celi e alcuni altri.

Questo gruppo venne impegnato non solo nel cinema ma anche nel teatro, insomma furono loro a segnare la rinascita della cinematografia e del teatro brasiliani. Il primo a tornare in Italia dopo una permanenza di poco meno di dieci anni fu Flem Bollini, non per sua volontà ma perché costretto dalle circostanze, anzi, per meglio dire, la circostanza fu una sola. Flem e Diane, una bella donna inglese che era la moglie del direttore generale della Vera Cruz, si innamorarono perdutamente e divennero segretamente amanti” **EM** 201-202; “Finalmente quando furono a Roma, Orazio Costa mi telefonò per dirmi che era arrivato questo regista che lui apprezzava e che mi raccomandava per trovargli un lavoro. Io allora facevo il produttore in televisione e ne parlai con Fabio, il mio vicedirettore. Demmo appuntamento a Bollini per il giorno seguente. A farla breve Bollini ci fece un’ottima impressione come professionista e ci sembrò anche un uomo di straordinaria simpatia. Diventammo amici, Flem cominciò a lavorare alla radio e alla televisione e questo gli permise di mantenere Diane all’altezza delle sue abitudini piuttosto costose” **EM** 203; “Quando aprii la porta della sua stanza Flem si era alzato dal letto, ora stava seduto sul bordo con la testa tra le mani, credetti stesse piangendo, le sue spalle sussultavano forse per i singhiozzi. Sentendomi entrare alzò la testa e allora con sommo stupore vidi che stava ridendo” **EM** 210 (Simona Demontis aprile 2022).

da *CamillerINDEX, Anticipazioni, Note lessicali e Schede contestuate*
<<https://www.camillerindex.it/lemma/flaminio-flem-bollini>>.

Andrea Camilleri e Flem Bollini: un'amicizia rocambolesca

SIMONA DEMONTIS

*Ma tu, ma tu, amore mio
Se m'hai lasciato, ancora nun lo di*
FIORENZO FIORENTINI, *Cento campane*.

La canzone *Cento campane*, composta da Fiorenzo Fiorentini nel 1952¹, si trasformò in un successo da *hit parade* nel 1971, quando venne scelta come sigla dello sceneggiato televisivo in cinque puntate *Il segno del comando*, un'insolita vicenda fra il giallo, il fantastico e l'esoterico che ebbe uno straordinario riscontro presso il pubblico, con punte di circa 15 milioni di telespettatori. Giuseppe D'Agata firmò l'intricata sceneggiatura e la pubblicò in forma di libro, riconoscendo per la trama «il prezioso contributo del caro indimenticabile Flem»².

Solo pochi sodali avevano il privilegio di chiamare 'Flem' Flaminio Bollini (Milano 1924 - Roma 1978), regista e sceneggiatore soprattutto per la televisione e per la radio. La collaborazione con D'Agata lo mise in luce e gli diede la possibilità di realizzare regie televisive di prestigio, quali *Ritratto di donna velata* (1974) e la serie *Doppia indagine* (1978), interrotta bruscamente a causa della sua morte repentina.

Bruno Gambarotta, che a Bollini dava del lei, racconta in un suo breve scritto³ che nella ristretta cerchia di amici intimi autorizzati a utilizzare il nomignolo 'Flem' c'era Andrea Camilleri il quale, nel 1967, nel corso del triste periodo della malattia del padre, chiese proprio a Bollini di sostituirlo nella regia di *Rocambole*⁴, un radio sceneggiato in trentacinque puntate che aveva inaugurato una popolare serie di trasmissioni mattutine⁵. Lo scrittore lo ricorda affettuosamente nella nota finale del *Il ladro di merendine*⁶: «Il romanzo è dedicato a Flem: storie così gli piacevano». Gambarotta riferisce sul profondo legame fra i due e di quanto Bollini apprezzasse Camilleri, descritto come un uomo generoso ed estroso e definito, in tempi allora non sospetti (1973), «un formidabile narratore verbale»⁷. Bollini rivela, inoltre, un divertente aneddoto, significativo della passione di Camilleri per il mare e del suo sogno frustrato di fare carriera nella Marina:

¹ La canzone di Fiorentini, scritta per chitarra, venne orchestrata da Romolo Grano, autore delle musiche dello sceneggiato e interpretata da Nico Tirone, ma resa famosa dall'interpretazione di Lando Fiorini.

² Dichiarazione di G. D'AGATA, tratta dal suo sito: <<http://www.giuseppedagata.it/opere/13segno.html>>. Il volume fu pubblicato da Rusconi nel 1987. In un suo articolo Camilleri rivela che fu lui a indicare a Bollini il nome Tagliaferri per il pittore protagonista, riferendosi scherzosamente a un artista che condivideva lo studio con l'amico Angelo Canevari. In seguito appurò con una certa inquietudine che, proprio nell'edificio scelto per girare lo sceneggiato, un altro pittore Tagliaferri era vissuto e si era suicidato (A. CAMILLERI, «I volti di via Margutta», «Repubblica», edizione di Roma, 6 novembre 2005).

³ B. GAMBAROTTA, *Postfazione*, in A. CAMILLERI, L. ROSSO, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012, pp. 121-127.

⁴ S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 226.

⁵ Per maggiori dettagli, si veda F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia: Costume, società e politica*, Padova, Marsilio/Feltrinelli, 2021.

⁶ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, *Nota dell'autore*, p. 247.

⁷ B. GAMBAROTTA, *Postfazione*, cit., p. 126.

riuscì a farsi prestare un costume di scena da Ammiraglio col quale si mostrò raggianti nei locali della RAI⁸.

Bollini e Camilleri, dunque, sono stati a lungo colleghi e hanno collaborato in più di un'occasione; per esempio, Camilleri aveva le funzioni di produttore per «la riduzione televisiva di un racconto di Conrad e il regista [Bollini] si era incaponito a volere, come comparse, dei malesi autentici»⁹. Era stato proprio Camilleri a propiziare l'assunzione di Bollini alla televisione di stato negli anni '60, dopo un soggiorno di circa dieci anni del milanese in Brasile. Nel Paese latino americano Flem aveva contribuito alla *renovação* del teatro, frequentando altri italiani come Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, altro amico fraterno di Camilleri¹⁰ e aveva, inoltre, realizzato la sua unica regia cinematografica, un film *noir* dal titolo *Na senda do crime*¹¹, tuttora inedito in Italia. Stando alla versione di Camilleri, Bollini dovette lasciare precipitosamente il Brasile a causa di una vicenda rocambolesca, narrata nel solito stile a metà fra il racconto e il ricordo personale in *La cura perfetta*, in *Esercizi di memoria*¹². Bollini aveva una relazione con l'inglese Diane, moglie di un potente funzionario della casa di produzione cinematografica *Vera Cruz* il quale, scoperta la tresca, impose agli amanti di allontanarsi immediatamente da São Paulo, minacciandoli di morte. Intimiditi, i due obbedirono e si trasferirono in Italia dove Bollini, grazie alla mediazione di Orazio Costa e appunto agli uffici di Camilleri, divenne regista della RAI. L'impiego non era tuttavia abbastanza remunerativo per lo sfarzoso stile di vita al quale aspirava Diane che circa un anno dopo lasciò Flem; in conseguenza all'inaspettato abbandono, questi ebbe una crisi di nervi tale da subire un ricovero in ospedale psichiatrico. Con un atteggiamento in cui si miscela abilmente la burla e la compassione, Camilleri narra come un luminare della medicina, in maniera poco ortodossa, aiutò Flem a uscire da quella penosa situazione.

Flem Bollini compare anche come personaggio in *Pucci*, uno dei ritratti femminili camilleriani inserito in *Donne*¹³: i due amici si ritrovano nuovamente in circostanze scabrose, uniti nel tentativo di contenere l'esuberanza di una nobildonna, solitamente impeccabile, vittima di un inusuale consumo di alcol e sollecitata dalla competizione con una modella riguardo all'aspetto fisico. L'episodio è stato trasposto anche per la televisione in un breve video di dieci minuti circa, con Carolina Crescentini nel ruolo della protagonista eponima¹⁴. È disponibile anche un gustoso fuori onda, in cui Bollini (interpretato da Francesco Mandelli) ha l'idea di scrivere romanzi polizieschi con un commissario siciliano di nome Montalbano, ma Camilleri (impersonato da Giampaolo Morelli) la scarta come inverosimile¹⁵: un omaggio del regista Imbucci a un'amicizia che l'improvvisa scomparsa di Bollini ha troncato troppo presto.

⁸ Ivi, pp. 124-125.

⁹ A. CAMILLERI, "I volti di via Margutta", cit. Più avanti Camilleri ricorda: «Il regista del racconto di Conrad era un mio fraterno amico. Si chiamava Bollini e ci vedevamo praticamente tutti i giorni».

¹⁰ A. CAMILLERI, *Appunti su Ruggero*, in B. SICA (a cura di), *Ruggero Jacobbi e la Francia: poesie e traduzioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, p. 11. Sull'amicizia tra Camilleri e Jacobbi si veda S. DEMONTIS, "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri", in G. CAPRARA (a cura di), *Quaderni camilleriani/16. La memoria e il progetto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2022, pp. 67-75, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>, il primo della serie *Gli amici di Camilleri*.

¹¹ *Na senda do crime*, Brasile, 1954, conosciuto anche sotto il titolo in inglese *Road to crime* (<https://www.imdb.com/title/tt0211536/>).

¹² A. CAMILLERI, *La cura perfetta*, in ID., *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 201-210.

¹³ A. CAMILLERI, *Pucci*, in *Donne*, Milano, Rizzoli, 2016, pp. 152-156.

¹⁴ *Donne* (Italia, 2016), regia di E. IMBUCCI; serie di dieci episodi della durata di 10 minuti trasmessi su Rai 1 dal 30 agosto all'11 settembre 2016. Per ulteriori particolari sulla serie rimando al sito del CAMILLERI FANS CLUB (<http://www.vigata.org/attivita/donnefilm.shtml>).

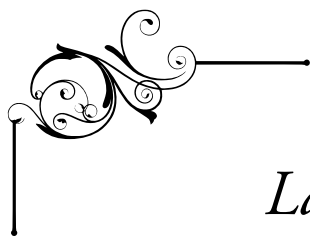
¹⁵ La clip è disponibile sulla pagina Facebook di RAI 1 al link: <<https://fb.watch/fQoCGJrQ6H>>.

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Appunti su Ruggero*, in B. SICA (a cura di), *Ruggero Jacobbi e la Francia: poesie e traduzioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, "I volti di via Margutta", «Repubblica», edizione di Roma, 06/11/2005.
- CAMILLERI, ANDREA, *Pucci*, in *Donne*, Milano, Rizzoli, 2016, pp. 152-156.
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- DEMONTIS, SIMONA, "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri", in G. CAPRARA (a cura di), *Quaderni camilleriani/16. La memoria e il progetto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2022, pp. 67-75, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-16>>.
- GAMBAROTTA, BRUNO, *Postfazione*, in A. CAMILLERI, L. ROSSO, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012, pp. 121-127.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2000.
- MONTELEONE, FRANCO, *Storia della radio e della televisione in Italia: Costume, società e politica*, Padova, Marsilio, 2021.

Sitografia

- CAMILLERI FANS CLUB, a cura di F. LUPO, 1997-, <<http://www.vigata.org>>.
- D'AGATA, GIUSEPPE, sito <<http://www.giuseppedagata.it>>.
- Donne* (Italia, 2016), regia di E. IMBUCCI; serie di dieci episodi della durata di 10 minuti trasmessi su Rai 1 dal 30 agosto all'11 settembre 2016.
- RAI 1, Facebook, <<https://www.facebook.com/raiunoofficial>>.



La Biblioteca di Camilleri

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

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

Di questa seconda biblioteca vorremmo qui compilare un catalogo minimo.

Camilleri parla di Pietro Di Donato nella conversazione con Saverio Lodato (S. Lodato, *La linea della palma*, Milano Rizzoli, 2002). Il nome dello scrittore italo-americano ritorna in un racconto, *Il quarto segreto* (compreso nella raccolta *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002), ed è così indicizzato nel *CamillerINDEX*:

[(1911-1992), scrittore statunitense, autore di *Christ in concrete* (1939), pubblicato in traduzione italiana dall'editore Bompiani, col titolo *Cristo fra i muratori* (1941)] “Chiusa la parentesi di Enna, a inizio '47, torniamo tutti a Porto Empedocle perché mio padre è stato chiamato a dirigere l'AST di Agrigento... Un giorno viene a trovarmi un paesano: «La sta cercando il signor Gangarossa, perché c'è suo nipote venuto dall'America» «E che vuole questo nipote da me?» «Siccome è uno scrittore, qua nessuno ne capisce delle cose di cui lui parla. Vossia è l'unico che ne capisce, se oggi pomeriggio può venire a trovarla...» E il pomeriggio si presenta da me questo americano alto, magro, piuttosto elegante: Jerre Mangione. Faccio un salto dalla sedia. Guarda caso, un mese prima, sul «Politecnico» di Vittorini era apparso uno scritto sulla letteratura dei figli dei siciliani e degli italiani in America. Guido D'Agostino: *Olive sull'albero di mele*; Pietro Di Donato: *Cristo fra i muratori*, John Fante, e tanti altri” **LP** 181-182; “Poi mise la cassetta che gli aveva dato la segretaria di Nicolò, s'assittò e principiò a talarla. La prima morte pigliata in considerazione era quella di un povirazzo caduto dintra a un pozzo nero. La seconda era quella di un patre di tre picciliddri arso vivo. La terza era stata causata dalla rottura di un cavo che reggeva una trave di ferro la quale aveva scrafazzato chi le stava sotto. La quarta era, come dire, una morte meno fantasiosa, ossia la solita, banale caduta da una impalcatura. Con la quinta si aveva un'impennata di fantasia: un muratore sepolto da una colata di cemento da un suo compagno che non l'aveva visto. Come si chiamava quel romanzo dello scrittore italo-americano Pietro Di Donato dove era contato un fatto uguale? Ah, sì, *Cristo tra i muratori*. Ne avevano fatto macari una bella pellicola. La sesta e ultima era quella di Puka” **PM** 156 (g.m. marzo 2022).

da *CamillerINDEX*, *Anticipazioni, Note lessicali e Schede contestuate*
<<https://www.camillerindex.it/lemma/pietro-di-donato>>.

Cristo fra i muratori di Pietro Di Donato

GIUSEPPE MARCI

C'è, nella cultura italiana, un vizio antico che porta a disconoscere quanto di vitale esista – quando esista – negli ambiti 'locali', con tale termine intendendo: circoscritti, intellettualmente angusti e poco inclini al pensiero astratto. Non sempre è così.

Per un inusitato paradosso, riguardo a uno dei più 'internazionali' pensatori che il Novecento abbia prodotto, parte della critica, non solo italiana, ha voluto caparbiamente disconoscere quella che, a sguardo di osservatore spassionato, appare la scaturigine profonda della sua visione del mondo.

Intendo riferirmi ad Antonio Gramsci che, studiando le questioni proposte dalla tormentata storia della sua isola natale, e in esse vedendo le situazioni emblematiche della subalternità e dell'aspirazione a liberarsene, ha elaborato una penetrante interpretazione, che genti d'ogni parte del mondo hanno ritenuto capace di spiegare accadimenti e fenomeni non pertinenti solo a quell'isola mediterranea, ma manifesti anche in altri luoghi, e praticamente in ogni continente. Si spiegano in tal modo le traduzioni in moltissime lingue dei *Quaderni del carcere* e lo studio del pensiero gramsciano, ritenuto di portata universale, ancorché scaturito da una piccola terra ignorata da Dio e dagli uomini, con la sola eccezione del dominatore di turno.

Figuriamoci cosa può accadere quando di Andrea Camilleri si tratti, scrittore da qualcuno ritenuto autore di opere d'intrattenimento; bozzetti folcloristici, scritti in una lingua vernacola di scarsa dignità letteraria e intesi a descrivere un orizzonte che dalle acque di Porto Empedocle può solo allargarsi fino a comprendere Agrigento o, al massimo, le restanti terre della Sicilia. Una sorta di volontaria, e compiaciuta, chiusura localistica, insomma.

A ben considerare il *fenomeno* Camilleri, c'è del vero, in quelle proposizioni; ma non c'è, nella dimensione locale, quell'angustia che sembra stereotipicamente doverla caratterizzare. Al contrario, da lì, dal paese e, nello specifico, dal suo porto, può iniziare un'avventura intellettuale che spinge a valicare l'Oceano: a patto che si abbia un ricco bagaglio di letture, sensibilità culturale e umana, curiosità indispensabile per sondare i molteplici aspetti sotto i quali la realtà si declina.

In quel porto, poi, il soffio della storia mondiale si era manifestato il 10 luglio del 1943: e niente era stato più come prima, né per l'acuto Camilleri, né per il più rozzo contadino occupato a zappare le campagne di quei paraggi.

Erano sbarcati gli Alleati che avrebbero attraversato l'isola e risalita la penisola, contribuendo alla liberazione dell'Italia e dell'Europa dalla morsa del nazifascismo. Basterebbe questo grandioso evento per togliere alla Sicilia una dimensione 'locale' che non ha mai avuto nelle diverse stagioni del tempo, essendo stata piuttosto, fin dalla remota antichità, terra di sbarchi, di lingue diverse, di incroci culturali di altissimo rango; terra pure segnata da umile stato economico: come accadeva tra Otto e Novecento quando i siciliani, miserrimi, dovevano abbandonare il luogo natio e mettersi sulle navi che li avrebbero portati alla ricerca del lavoro; principalmente negli Stati Uniti d'America.

Nel 1943 lo Stato maggiore di quel Paese ebbe un'idea, nata da esigenze belliche strumentali e destinata a produrre un'eco ideale di lunga durata: scelse di inserire nel

contingente destinato allo sbarco molti militari americani figli di emigrati dalla Sicilia, che quindi conoscevano lingua e costumi dell'isola, avevano parenti e, soprattutto, il sentimento di chi sta tornando nella terra dei padri.

Camilleri nel 1943 aveva diciotto anni ed era un giovane intellettuale che si guardava attorno con attenzione. L'America in quel tempo era lontana; ma neanche più di tanto, per chi sapeva che il siciliano Vittorini alla letteratura di quel Paese guardava con interesse, che aveva tradotto D. H. Lawrence e curato *Americana* (1942); che grazie a lui i nomi di Faulkner (verso cui Camilleri si dichiarerà debitore) e di molti altri scrittori americani erano stati conosciuti in Italia.

Non ci soffermeremo sui passi (per altro interessanti) di *Il gioco della mosca* (1995), *La pensione Eva* (2006), *Una corsa verso la libertà* (2008); *I racconti di Nenè* (2013), delle numerose interviste in cui il nostro autore parla dell'incontro con i soldati americani che lo chiamano "paisà" («Salutamu, paisà»¹; «mali ti facisti, paisà»²), gli chiedono «nanticchia d'acitu bonu»³ per l'insalata, gli parlano del generale Patton, apprezzato per doti militari e disprezzato per scarsa qualità umana; o dei passi in cui descrive il suo avventuroso viaggio in bicicletta alla ricerca del padre rimasto a Porto Empedocle nei momenti successivi allo sbarco. Tutto questo esiste e costituisce una sorta di sfondo nel quale ambientare l'episodio che qui deve attrarre l'attenzione, ovvero quanto Camilleri dichiara in *Il motto del buon soldato* premesso a *Guida del soldato in Sicilia* (2013) dove, trattando del volumetto informativo su Sicilia e siciliani di cui sarebbero state dotate le truppe alleate, racconta la sua personale esperienza:

Per liberare la Sicilia le truppe alleate combatterono duramente trentotto giorni e dopo, ancora per mesi e mesi, molti reparti restarono di stanza nell'Isola. Ebbene, debbo dichiarare che in tutto questo lunghissimo periodo mai vidi in mano a un soldato americano una copia della *Guida*. Dalla tasca posteriore di qualche soldato ogni tanto sporgeva un libro e io, curioso di libri come sono sempre stato, domandavo loro di farmelo vedere. Erano volumi tascabili di narrativa della Penguin con il bordo esterno dei fogli colorato di rosso. Da nessuna tasca venne fuori una copia della *Guida* (MBS 10-11).

Sembra una foto, simile a quelle che Robert Capa – giunto in Sicilia per il reportage fotografico sulla guerra e incontrato da Camilleri nei pressi dei templi di Agrigento («Mi scrisse su un pezzetto di carta il suo nome: Robert Capa. Per me, allora, un perfetto sconosciuto», CVL 19) – scattava in quei giorni. Nel passo citato (come accade nella celebre immagine del fotografo ungherese naturalizzato americano che ritrae un anziano contadino intento a indicare la via a un militare), i soldati alleati familiarizzano col giovane 'indigeno' e gli danno le informazioni di cui ha bisogno: sui libri, sui tascabili di narrativa della *Penguin*, casa editrice inglese che, tra i primi titoli, aveva pubblicato Hemingway.

Va altresì notato il clima sociale che si costituisce con l'incontro tra siciliani e americani, cui non fa da ostacolo la differenza linguistica, e non solo per la presenza dei figli di coloro che erano emigrati, ma anche perché chi ha bisogno di stabilire rapporti, e intensamente vuole conversare, finisce col trovare una mediazione che consenta di raggiungere l'obiettivo. Senza dire di una certa sintonia (anche con chi sembrerebbe il più diverso e lontano), che d'un subito nasce, come avviene con i "negri" di cui Camilleri aveva già raccontato in *Il corso delle cose* (1978) e in *Piace il vino a San Calò* (*Gocce di*

¹ A. CAMILLERI, *Una corsa verso la libertà* (in seguito CVL), in G. SAVATTERI, *La volata di Calò*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 12.

² A. CAMILLERI, *Il motto del buon soldato* (in seguito MBS), in *Guida del soldato in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 12.

³ A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 57.

Sicilia, 2009). Rispetto a quei contesti, di intensa valenza narrativa, *Il motto del buon soldato* sembra garantire una cronaca più realistica, e tuttavia il risultato non cambia:

In paese erano restati a presidiare alcuni depositi di carburante e di munizioni una cinquantina di militari tutti di colore. I quali, quando videro che il santo portato in processione era di pelle nera, sembrarono impazziti di gioia. Si aggregarono alla processione e la trasformarono in uno spettacolo itinerante cantando spiritual e gospel o facendo del jazz con gli strumenti ceduti dalla banda municipale (MBS 15).

Chi può sostenere che in una dimensione ‘locale’, quale questa è, la musica sia unicamente quella tradizionale?

Con gli americani non arrivano solo i libri, ma anche gli scrittori, che Camilleri conosceva almeno di nome. Il racconto fatto a Saverio Lodato dell’incontro con lo scrittore italo-americano Jerre Mangione (che possiamo qui leggere nella scheda ripresa dal *CamilleriINDEX*) contiene una serie di elementi interessanti: l’atmosfera paesana e la forza dei legami parentali che collegano le sponde dell’Oceano; la consapevolezza che i concittadini hanno degli interessi e della competenza del giovane Camilleri; il ruolo di Vittorini e del suo «Politecnico», la rivista politico-culturale che a Porto Empedocle circolava, come a Milano, a Torino o nella altre città dell’Italia.

Giungiamo, così, a Pietro Di Donato e al sintetico quadro riguardante la letteratura prodotta negli Stati Uniti dai figli degli italiani colà emigrati. In tale contesto è inserito il romanzo *Cristo fra i muratori* che Camilleri cita anche in un racconto, *Il quarto segreto*, compreso nella raccolta *La paura di Montalbano* pubblicata nello stesso anno, 2002, di *La linea della palma*⁴.

I passi sono entrambi interessanti, sia pure per diversi motivi: il primo dice che l’orizzonte del poco più che ventenne Camilleri è ampio e che in questa apertura ha ruolo l’attività del conterraneo Elio Vittorini; il secondo che la vicenda narrata da Di Donato, il sentimento morale e civile che ne ha ispirato il romanzo, accompagnerà Camilleri per decenni fino a trovare spazio in un racconto dove si parla di migranti, della fatica del lavoro, della precarietà e dell’insicurezza generalizzata e che, nello specifico del racconto, può perfino favorire un delitto, destinato a essere rubricato come uno dei tanti incidenti di cantiere: se non fosse per l’acume e, soprattutto, per la solidarietà col mondo operaio che Salvo Montalbano esprime nelle opere di cui è protagonista.

In Italia il libro apparve nel 1941, in una bella edizione Bompiani che nelle alette di copertina riportava brani delle recensioni apparse sul «Corriere della Sera» e sul «Messaggero». La prima è firmata da Emilio Cecchi:

Rude come un pezzo di granito non ancora squadrato, *Cristo fra i muratori* è un libro potente e una creatura viva, piena di sangue e di passione da scoppiare. Non è soltanto il fascino dello stile che attira, il periodare spoglio di qualsiasi tecnica, nato dalla vita dura, dai silenzi contenuti e dal discorrere denso dell’operaio, ma è la vitalità calda, prepotente, monumentale della materia. *Cristo fra i muratori* è un popolo di muratori che hanno lottato contro la materia e contro il fato, contro la tirannia del salario e del mestiere – il «job» elevato a personaggio da tragedia greca e da dramma moderno – sostenuti dalle forze elementari della loro stessa

⁴ Non nomina l’autore italo-americano, invece, in *Maruzza Musumeci*, il cui protagonista, emigrato a Novaiorca, in quel momento occupato come muratore, si fa una domanda nella quale è possibile vedere tracce derivanti dalla lettura di *Cristo fra i muratori*: «Ma che minchia di palazzi flabbcavano nella Merica? Àvuti àvuti, ma accusi àvuti che a uno ci pigliava la virtigini quanno s’attrovava a travagliare al trentesimo piano e arrischiava di annare a catafuttirisi abbastio» (A. CAMILLERI, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 15).

primitività e della fede in Dio fino al giorno in cui sentiranno se stessi in figure di Cristo: *Cristo fra i muratori* è questo mondo oscuro, sordo, umile, nascosto, ignorato, che tenta di esprimersi e fatica a trovare un'espressione. È un libro scritto con mani callose. Pochi libri sono teneri e amari, delicati e violenti, tragici e sereni come questo.

Il romanzo è stato ripubblicato nel 2021 e la nuova edizione contiene una *Nota* nella quale il traduttore Nicola Manuppelli ricostruisce la storia della prima traduzione italiana, che non sappiamo se fosse di Eva Amendola («non particolarmente gradita al regime»⁵), o, piuttosto, di Bruno Maffi («intellettuale comunista che era stato più volte mandato in esilio e incarcerato dal regime di Mussolini e che fu anche il traduttore del *Capitale* di Marx»⁶). Manuppelli – dopo aver ricordato che l'edizione del 1941 (quella verosimilmente letta da Camilleri) venne poi sequestrata e che il sequestro venne revocato nel 1944, previa censura delle parti sgradite al fascismo e con l'aggiunta di «un risvolto di copertina dove si precisava che si trattava di un'opera autobiografica»⁷ – conclude: «La storia delle versioni italiane di questo libro è dunque un piccolo romanzo in sé che svela il romanzo più grande di un classico dimenticato da riscoprire in tutta la sua efficacia»⁸.

Noi dobbiamo pensare a Camilleri che all'inizio degli anni Quaranta lesse il libro nella prima edizione italiana e meditò sul giudizio critico di Emilio Cecchi. Possiamo immaginare che anche per tale suggestione abbia potuto iniziare a riflettere sul modo di elevare il lavoro «a personaggio da tragedia greca e da dramma moderno». Il lavoro dei migranti, sospesi su precari ponteggi in spregio a tutte le leggi umane e divine; il lavoro dei contadini, dei braccianti, degli *stascionali*, dei pescatori e di tutti gli altri esseri umani che, in Sicilia e, similmente, a New York, come unica speranza di vita per sé e per la propria famiglia avevano unicamente la forza delle braccia. Fino a fare, di quella osservazione attenta e simpatetica della condizione vissuta in ogni tempo dai più umili, la fonte primaria di un'ispirazione che narra i casi avvenuti a Vigàta, parametrando sugli analoghi casi che sono successi, e succedono, in ogni canto del mondo.

Tanto più che, poco tempo dopo aver letto l'articolo apparso su «Il Politecnico» in cui Vittorini manifestava grande apprezzamento per il romanzo di Di Donato, Camilleri ricevette la visita di Jerre Mangione, giunto in Sicilia, ai primi del 1947, per ragioni familiari e di studio. Si frequentarono e parlarono di Sicilia e degli Stati Uniti, di letteratura e di scrittori; forse Mangione gli avrà detto dello *stile inortodosso*, di un'opera sulla quale, anni dopo, avrebbe espresso un giudizio altamente positivo: «Il più forte di tutti i romanzi pubblicati sugli italo-americani, *Christ in Concrete*, è scritto con un ritmo e una cadenza joyciana per indicare la sonorità della lingua italiana e lo stile inortodosso alle volte sopraffà il racconto, riuscendo a rendere la situazione critica degli immigrati in una società che li isola e li sfrutta»⁹.

Di questo, con tutta probabilità, Andrea Camilleri e Jerre Mangione parlavano a Porto Empedocle, nel gennaio del 1947, forsanche seminando il germe da cui, una ventina d'anni dopo, sarebbe germogliata la lingua vigatese.

È azzardato concludere che per chi coltiva interessi e si documenta, ogni paese è un luogo capitale, dove si possono osservare fenomeni cui la riflessione filosofica di Gramsci o l'estro narrativo di Camilleri hanno assegnato un valore capace di interessare esseri umani che vivono in qualunque latitudine?

⁵ N. MANUPPELLI, *Nota del traduttore*, in P. DI DONATO, *Cristo fra i muratori*, Ladispoli, Edizioni readerforblind, 2021, p. XX.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. XXI.

⁹ J. MANGIONE, *La storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana*, Torino, SEI, 1996, p. 370.

Bibliografia

CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.

CAMILLERI, ANDREA, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.

CAMILLERI, ANDREA, “Una corsa verso la libertà”, in SAVATTERI, GAETANO, *La volata di Calò*, Palermo, Sellerio, 2008.

CAMILLERI, ANDREA, “Il motto del buon soldato”, in *Guida del soldato in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2013.

MANGIONE, JERRE, *La storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana*, Torino, SEI, 1996.

MANUPPELLI, NICOLA, “Nota del traduttore”, in DI DONATO, PIETRO, *Cristo fra i muratori*, Ladispoli, Edizioni readerforblind, 2021.

Pietro Di Donato

SAMUELE F. S. PARDINI

Pietro Di Donato nacque nel 1911 a West Hoboken, una piccola cittadina nel nord-est dello stato del New Jersey, ad un tunnel ed un ponte o un traghetto di distanza da New York City, dove pochi anni prima erano sbarcati i suoi genitori, immigrati abruzzesi di Vestè, i quali, come milioni di altri immigrati, erano giunti oltre oceano dall'Europa continentale, dai paesi del Mediterraneo, dalla Cina e da alcune isole caraibiche. Vale a dire, Di Donato è il figlio di quell'ondata migratoria che tra la fine dell'Ottocento e le prime due decadi del Novecento contribuì alla trasformazione degli Stati Uniti d'America in quanto parte fondamentale e fondante dell'esperienza della modernità americana del secolo scorso. Di tale esperienza, Di Donato ha scritto una pagina importante. Se, difatti, la letteratura americana dalle origini fino agli anni successivi alla Guerra Civile del 1861-'65 canonizzata dalla critica era stata, con poche eccezioni, il regno incontrastato di scrittori WASP, maschi bianchi protestanti di origine Anglo-Sassone, coloro che scrissero l'America a partire dalla fine dell'Ottocento non furono più soltanto tali scrittori. Tutt'altro, la gran parte dell'esperienza della modernità a partire dal primo Novecento negli Stati Uniti viene narrata da scrittori e scrittrici di altro stampo. In primo luogo, da quelli afroamericani, che a questo punto della storia americana padroneggiano e invero contribuiscono a modellare l'inglese letterario, sia nel campo del romanzo che della poesia. Secondariamente, dagli stessi immigrati e, soprattutto negli anni Trenta, quando Di Donato pubblica il suo classico romanzo *Christ in Concrete* (1939), tradotto in italiano con il titolo *Cristo fra i muratori*, dai figli della sopracitata ondata migratoria.

Tuttavia, il percorso che porta Di Donato alla scrittura di *Cristo fra i muratori* è quantomeno inusuale. La maggioranza degli scrittori degli anni Trenta, sia afroamericani che quelli figli della più recente immigrazione, i cosiddetti scrittori etnici, beneficiarono sia della formazione scolastica e, in alcuni casi, universitaria che, soprattutto, del supporto governativo ad artisti e scrittori che l'amministrazione Roosevelt diede loro per alcuni anni a partire dalla metà di quella decade grazie al *Federal Writers' Project*. Questo era un programma del governo federale il cui obiettivo era quello di ri-formulare l'identità del paese dopo il cataclisma demografico portato dall'immigrazione e dagli altri processi di modernizzazione attraverso i quali il paese era passato negli ultimi cinquant'anni. Per raggiungere siffatto obiettivo si pensò di compilare quelle che, tecnicamente concepite come guide turistiche per automobilisti per ogni Stato dell'Unione, finirono per divenire mappe storico-culturali ed identitarie dei singoli Stati e, di conseguenza, dell'intera Unione. Le guide, infatti, rendevano conto della geologia, antropologia, economia, demografia, folklore, storia letteraria e altri aspetti cruciali dello sviluppo e della vita in ogni singolo Stato prima di proporre i tragitti autostradali disponibili all'automobilista, che altro non erano che espedienti per descrivere in dettaglio le attrazioni naturali, di costume e storiche dello Stato in questione. Per adempiere a questo scopo, l'amministrazione assunse migliaia e migliaia di scrittori addetti a fare ricerca e compilare le varie sezioni delle guide. Così facendo li sosteneva economicamente in un periodo di grandissima crisi economica e dava loro una sorta di palestra dove praticare ed affinare la propria tecnica, se non addirittura la propria arte letteraria.

Tra i tanti scrittori reclutati, vi erano Jerre Mangione, lo scrittore italoamericano caro amico di Camilleri, il cui *Mount Allegro* (1942, tradotto in italiano con il titolo *Montallegro*) è inconcepibile senza l'esperienza del *Federal Writers' Project*, come pure Saul Bellow, lo scrittore ebreo, futuro premio Nobel per la letteratura, e Richard Wright, l'autore nero di *Native Son* (1940, tradotto in italiano con il titolo *Paura*).

A causa della morte del padre muratore in un incidente di lavoro che ispirerà l'inizio di *Cristo fra i muratori* quando Di Donato era solo dodicenne, una tragedia che lo costrinse a divenire lui stesso, come il padre, muratore per sostenere economicamente la numerosa famiglia, Pietro Di Donato fu invece un autodidatta, formazione che il romanziere usò a suo favore tramite un impiego originale della lingua inglese in *Cristo fra i muratori*, il romanzo d'esordio che a tutt'oggi rimane il suo lavoro più conosciuto e, al contempo, il romanzo che più di ogni altro rispecchia l'esperienza degli immigrati italiani e delle prime generazioni degli italoamericani, nonché uno dei migliori romanzi americani dell'intero Novecento, in particolare degli anni della Grande Depressione. Difatti, *Cristo fra i muratori* viene ricordato anche perché fu preferito dal *Book of the Month Club* nel 1939, anno della pubblicazione, come prima selezione a discapito di *Furore* di Steinbeck, l'altro classico dell'epopea della Grande Depressione negli Stati Uniti. Nonostante l'immediato successo anche commerciale del romanzo, in parte prolungato dalla versione cinematografica del 1949 diretta dal regista di film noir Edward Dymitrick girata a Londra poiché quest'ultimo era uno dei dieci registi che si erano rifiutati di collaborare con il Comitato del Congresso che dava la caccia ai membri del partito comunista americano, il romanzo fu relegato ai margini della vita letteraria americana e Di Donato continuò per quasi tutta la vita a fare il muratore.

Tra i molteplici fattori che contribuirono alla marginalizzazione di Di Donato vi fu anche il fatto che il resto della sua produzione letteraria, che rimane anche numericamente ristretta, non registrò mai il successo critico di *Cristo fra i muratori*. Fu solo a quasi vent'anni dal suo esordio come romanziere che Di Donato pubblicò *This Woman* (1958), anche questo, come il precedente, un romanzo di ispirazione autobiografica, sebbene intensamente focalizzato sulla sensualità dell'autore, seguito due anni dopo da *Three Circles of Light*, dove vengono narrate le vicende del personaggio principale di *Cristo fra i muratori*, il ragazzino Paul, prima della morte del padre. Sempre del 1960 è la biografia di Madre Cabrini, la santa degli immigrati, dal titolo *Immigrant Saint. The Life of Mother Cabrini*, che l'autore inizialmente aveva concepito come materiale di ricerca per un film. Del 1962 è *The Penitent*, un racconto macabro sul tentativo di stupro e sull'omicidio nel 1902 di Maria Goretti, allora dodicenne, ad opera di un diciannovenne anch'egli italiano, Alessandro Serenelli, che viene perdonato sia dalla vittima che dalla famiglia di quest'ultima. All'inizio degli anni Settanta la casa editrice *Pinnacle* pubblicò una raccolta di brevi lavori di Di Donato, apparsi perlopiù negli anni Sessanta in varie riviste, con il titolo *Naked as an Author*. Ad eccezione di pochi altri scritti, tra cui vale la pena ricordare un pezzo intitolato "Christ in Plastic" sul rapimento e l'assassinio di Aldo Moro pubblicato su *Penthouse* nel 1978, che gli valse il premio della stampa estera (Overseas Press), dal 1969 al 1989, Di Donato lavorò ad un romanzo dal titolo *The American Gospels*, che rimane ad oggi non pubblicato, anche se il dattiloscritto originale è ora disponibile sul sito web dedicato all'autore, pietrodidonato.com.

La doppia identità scrittore/muratore risuona nell'opera di Di Donato sia dal punto di vista della scrittura che da quello tematico. La lingua in *Cristo fra i muratori* diviene tema fondante della narrativa. Il fraseggio e la paratassi possono essere comparati metaforicamente alla calce e i mattoni necessari alla costruzione di un edificio con lo scopo di farne un oggetto bello sia esteticamente che in senso spirituale. Anche in questa

dimensione va capita la tematizzazione implicita nel titolo originale del libro che coniuga la spiritualità cristiana e la materialità della vita operaia degli immigrati. Vita operaia e immigrazione sono, infatti, due degli altri assi tematici centrali del libro come dell'opera intera dello scrittore italoamericano. Come pure lo è l'approccio autobiografico, che essenzialmente rimane la fonte primaria dell'opera di Di Donato. Allo stesso tempo, il cibo, la famiglia, e la religione cristiana funzionano come strutture tematiche da scardinare per arrivare al centro tematico del lavoro di Di Donato, la ricerca della verità.

Cristo fra i muratori (1939)

La prima incarnazione di *Cristo fra i muratori* fu nella forma di un racconto breve che Di Donato riuscì a pubblicare, con lo stesso titolo, su *Esquire*, una importante rivista *mainstream*, nel 1937. Nei due anni successivi Di Donato elaborò il racconto fino a farne un romanzo. Il libro narra le vicende del dodicenne Paul, il quale, dopo la morte sul lavoro del padre Geremio, capomastro, deve anch'egli diventare muratore per sostenere la famiglia. Paul è di fatto un personaggio di stampo autobiografico come del resto lo sono tutti gli altri personaggi del libro, a cominciare dai genitori a cui il libro è dedicato. A causa del contesto operaio, il libro venne immediatamente e viene ancor oggi perlopiù definito come uno dei tanti romanzi della cosiddetta letteratura proletaria che andava per la maggiore negli anni Trenta. Questa, tuttavia, è una definizione che, per quanto valida, è al contempo molto limitante, in quanto offusca aspetti essenziali e in un certo riguardo anche unici di quest'opera. Il sopracitato uso della lingua inglese è un esempio in questo senso. Vari studiosi hanno visto nella scrittura di Di Donato un tentativo di forzare la lingua inglese a riprodurre la cadenza, perfino la struttura della lingua italiana, soprattutto nei dialoghi tra i muratori e nell'intimità domestica degli immigrati italiani. Altri ne hanno fatto una questione di classe, vale a dire un tentativo di dare uno stampo classista alla lingua in sintonia con la condizione proletaria dell'io autobiografico e dei personaggi che popolano il romanzo. Forse, però, questo uso della lingua è anche un riuscito tentativo per ricreare il *suono* o, meglio ancora, *i suoni* della vita operaia dell'epoca, un altro aspetto dell'incontro tra la modernità urbana e la sensualità terrena che gli immigrati italiani portarono con sé dalla madrepatria. Non è difficile capire, quindi, come questo romanzo abbia suscitato l'attenzione di uno scrittore come Camilleri che sull'uso della lingua e la commistione tra italiano e siciliano ha investito moltissimo.

Un altro aspetto che solitamente viene relegato ai margini, ma che vale la pena sottolineare, è la multietnicità che il romanzo presenta come pure la presenza cruciale al fine della riuscita del racconto e della crescita del principale personaggio femminile, la vedova e madre di Paul, Annunziata, di una presenza femminile afroamericana. Nel ghetto etnico dove risiede, il piccolo Paul stringe amicizia con Louis Molov, un coetaneo ebreo russo, il quale, a differenza di Paul, può dedicarsi alla lettura e agli studi. E nell'ultima sezione del libro, che prende nome dalla madre «Annunziata», ma che si potrebbe anche leggere come la fine di una storia che viene annunciata, dando così uno stampo femminile alla scrittura e forse anche al romanzo, Paul chiede alla madre di andare a vedere una fattucchiera nera per comunicare con il padre defunto. Ed è un operaio anch'egli nero, Ruben, nella stessa sezione conclusiva, ad aiutare e confortare Paul quando questi subisce un infortunio sul lavoro, prima che il romanzo si chiuda, appunto, con la voce di Annunziata sul letto di morte che chiede a Paul di «seguire lui».

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

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

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

Camilleri costruisce romanzi capaci di muoversi dalla Sicilia alle Americhe.
Forse questa è una delle principali ragioni del fascino esercitato sui lettori
e su studiosi che operano in diverse parti del mondo.

Duilio Caocci

Camilleri e Pérez-Reverte nei loro romanzi rendono merito alle vite vere che trascorrono nell'indifferenza, a quelle comparse invisibili che sembrano non lasciare traccia, ma che, ai loro occhi, sono i reali protagonisti della Storia, portatori di valori autentici e inalienabili.

Simona Demontis