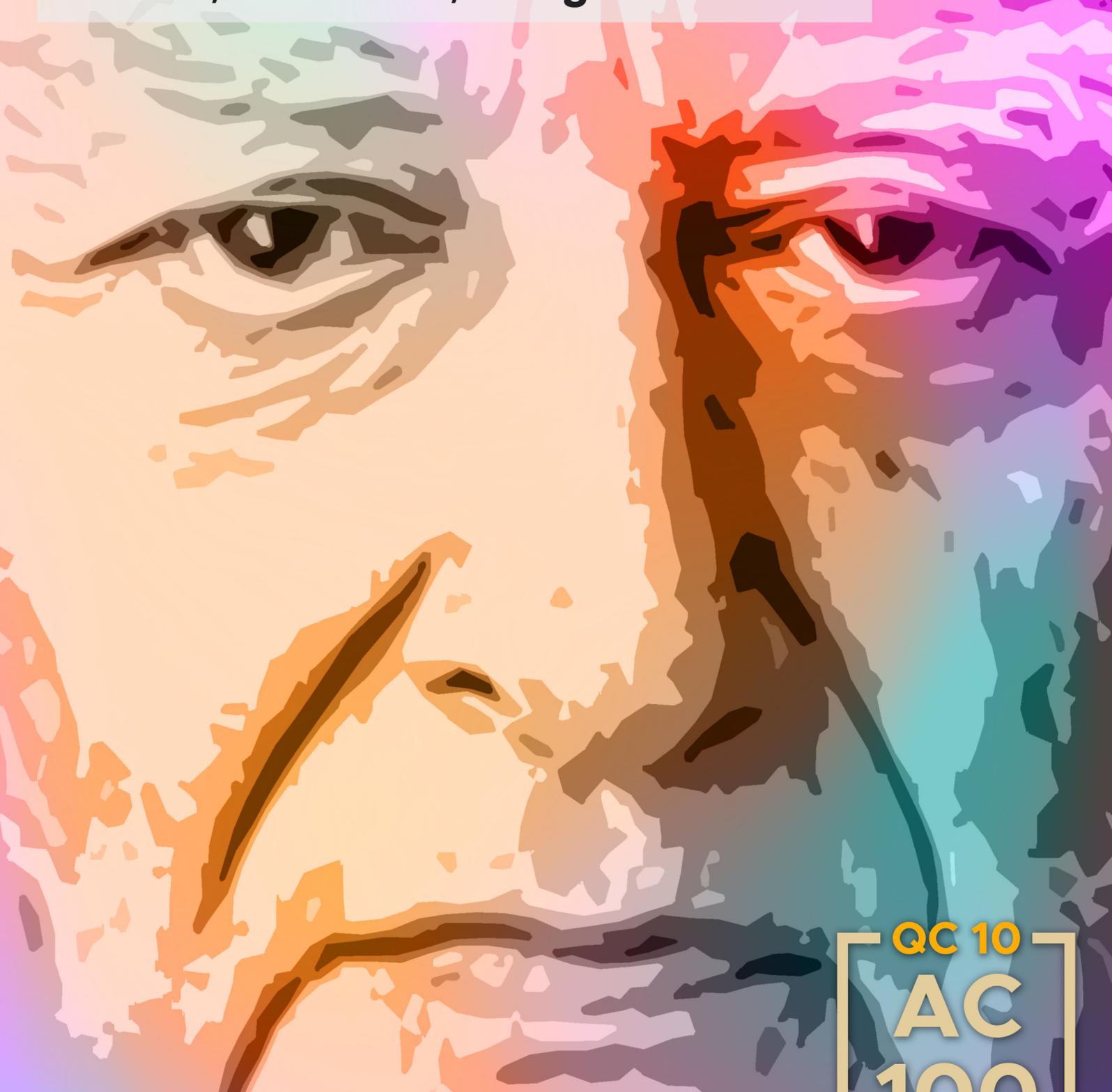


Quaderni camilleriani

24

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

Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana



QC 10
AC
100

Quaderni camilleriani 24

Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana

Direzione

GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)

MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale

PAOLO LUSCI (paololusci1@gmail.com)

Coordinamento redazionale

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

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani 24

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

Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana

a cura di
Veronka Szóke

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 24

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

Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana

ISBN: 979-12-80024-19-0

2025 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali



QUADERNI CAMILLERIANI 24

7 *Premessa*
VERONKA SZŐKE

Saggi

11 *La forma dell'ombra*
Per un romanzo storico deliberatamente mai scritto
LUCA DANTI

30 *Quale motivo riflessivo nella Rivoluzione della luna?*
Una interpretazione in chiave ermeneutica
VINICIO BUSACCHI

48 *Montalbano, Pirandello, la Sicilia: l'ambiguo concetto di verità*
SILVANO TAGLIAGAMBE

73 *Montalbano portavoce di Camilleri: Sicilia e Mediterraneo*
GIUSEPPE MARCI

Premessa

VERONKA SZÓKE

Il *fenomeno Camilleri* racchiude in sé il paradosso di uno scrittore capace di acquisire vasta notorietà nel campo letterario, di avere moltissimi lettori e ancor più spettatori della serie televisiva e dei film tratti dai suoi romanzi: eppure possiamo pensare a lui come a un continente in qualche parte ancora inesplorato. Guardiamo, ad esempio, alla sua figura pubblica – le cui posizioni più propriamente politiche non tutti, come è logico, condividevano – in grado di creare consenso proponendo temi e modalità di ragionamento tali da richiamare l'interesse di molti e favorire un dialogo aperto.

In effetti, accanto a quella dell'autore letterario, c'è in Camilleri la dimensione del pensatore, nato in una terra di antica tradizione culturale e percorsa da dense riflessioni generate dalla sua storia millenaria, che quella tradizione ha saputo coltivare in sé nel corso degli anni. Basta considerare le sistematiche letture praticate fin dall'adolescenza; alla vicinanza – anche familiare – con un autore quale Pirandello; allo studio e alla pratica teatrale per anni dedicati agli autori tragici della classicità che mettevano in scena i quesiti essenziali riguardanti la vita e la morte, il dramma dell'esistenza, l'interrogarsi sul destino e sul rapporto tra l'uomo e la Divinità.

Nel tempo, lo scrittore ha coltivato tale *habitus* filosofico con l'appropriato studio della filosofia moderna e contemporanea e ne ha immesso l'essenza nella personalità del suo personaggio più noto, il commissario Montalbano, che non è soltanto lo sbirro capace di collegare indizi per risolvere un caso poliziesco, ma anche si preoccupa perché non intravede formarsi all'orizzonte il “processo unificatorio” descritto da Werner Heisenberg, e ne ricava il senso di dislocazione rispetto al presente che il suo Autore così definisce nel corso della lezione inaugurale tenuta nel 2000 presso l'Università di Cassino: “Montalbano scorge una quotidiana creazione di *idola* che lo rendono estraneo in parte al mondo che lo circonda e profondamente inquieto”¹.

Venticinque anni dopo, l'inquietudine anticipata dal commissario camilleriano si è diffusa: non riguarda tematiche letterarie ma angoscianti quesiti di tutta l'umanità.

Era troppo perché potessimo affrontarlo con i pur validi strumenti letterari e linguistici: perciò abbiamo chiesto aiuto al rigore della filologia e all'acutezza della filosofia.

In questo volume dei *Quaderni camilleriani*, i metodi e le categorie della filosofia, dell'ermeneutica e della filologia sono stati chiamati a incontrarsi per un confronto con l'universo narrativo camilleriano, che chiede di essere analizzato con strumenti critici rigorosi e sofisticati, in grado di svelarne le implicazioni più profonde. Il titolo scelto segnala, al contempo, un'apertura interdisciplinare e un invito a superare le tradizionali suddivisioni e gli steccati, spesso artificiosamente creati tra singoli ambiti di studio e metodologie, per studiare l'opera da prospettive differenti e complementari.

A dispetto della natura per molti versi popolare della narrativa di Camilleri, l'intera sua opera si nutre di argomentazioni e idee che, partendo dalle vicende della vita quotidiana, arrivano in certi casi a toccare le più complesse questioni dell'esistenza

¹ A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho per la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 115.

umana. Spesso mascherate sotto un'apparente semplicità, esse costituiscono una sorta di *filosofia pratica* che emerge dalle tipologie di narrazione, dalle caratterizzazioni e dagli sviluppi dei personaggi, dalle riflessioni sulla giustizia, sul potere e sulla verità. I romanzi e i racconti sono popolati da figure che si interrogano sul senso dell'esistenza e indagano sul destino dell'uomo e sul rapporto con la società: lo fanno con gli strumenti del buonsenso nutrito dall'esperienza, giungendo fin quasi sulla soglia della speculazione teorica. Tale soglia, in alcuni casi, è varcata con l'enunciazione di proposizioni riferite a concetti di pensatori esplicitamente citati. Pirandello è un riferimento costante e imprescindibile per la sua capacità di mettere in discussione le certezze, svelare le ambiguità della realtà e rappresentare la complessità dell'animo umano. Ma anche altri autori e filosofi – tra cui Sciascia, Merleau-Ponty, Gramsci, Heisenberg – innervano molte pagine e danno profondità all'agire dei personaggi; come pure compaiono nelle riflessioni teoriche espresse in varie sedi, a riprova di un tratto caratteristico della sua personalità intellettuale.

È apparso quindi conseguente cercare il coinvolgimento di filosofi, cui è stato rivolto l'invito a individuare e analizzare pagine dell'Autore potenzialmente produttive per i loro ambiti di ricerca. Tale contatto non si è risolto unicamente nella dimensione speculativa, discutendo anche di quale approccio l'ermeneutica debba adottare nel delicato equilibrio tra le ragioni del testo e la personalità dell'Autore. L'indagine svolta non ha privilegiato le opere più note e studiate, ma ha portato in primo piano titoli meno frequentati dalla critica, quali *La rivoluzione della luna* e *Inseguendo un'ombra*: in entrambi i casi, e particolarmente nell'ultimo, lo sviluppo della narrazione, che volontariamente rifiuta la linearità del racconto storico, si adegua a una metastoria fondata su un inafferrabile personaggio in bilico tra realtà e mistificazione.

Più in generale, lo sguardo filosofico ci aiuta a comprendere come la frequentazione delle moderne concezioni maturate in ambiti internazionali possa sposarsi con una tradizione antichissima, nata e sviluppatasi su un'isola, la Sicilia, che ha forgiato quello che Sciascia chiamava un particolare *modo di essere* e che con Pirandello ha raggiunto le vette di una drammaturgia capace di rappresentare le ambiguità del pensiero moderno.

Di tali temperie, Camilleri sa farsi interprete, partendo dall'esposizione di vicende di cui spesso sono protagonisti personaggi di umile estrazione sociale, per giungere fino a proporre visioni riguardanti il mondo che verrà.

Saggi

La forma dell'ombra

Per un romanzo storico deliberatamente mai scritto

LUCA DANTI

«Ma l'acqua non ha forma!» dissi ridendo:
«Piglia la forma che le viene data»
ANDREA CAMILLERI, *La forma dell'acqua*

1. *In limine: ai margini del sistema*

Se considerate separatamente, sono visioni d'insieme condivisibili, ragionevoli proposte di sintesi, alternative fra loro, quelle avanzate, pressoché in contemporanea, da Nigro e da Marci, e che riguardano la sezione più cospicua, senza dubbio la più originale, dell'estesa e variegata produzione camilleriana. Se per Nigro “Vigàta è un oggetto reale del linguaggio” e “Camilleri dà il primato al linguaggio che costruisce la realtà, anziché rappresentarla”¹; secondo Marci, l'unità di romanzi storici e civili, storie di Montalbano e trilogia fantastica, riposa sulla loro ambientazione comune, sul fatto che queste storie si svolgono a Vigàta, “in quella città inventata e nello stesso tempo tipica” e, in conseguenza di ciò, “si esprimono nella lingua del luogo, il vigatese”². È il binomio luogo-linguaggio, accantonata la questione (indecidibile) della primazia dell'uno o dell'altro, che, per entrambi i critici, fonda il *macrotesto vigatese*.

Se esiste il macrotesto, è altrettanto vero che esiste una sua periferia, costituita da quelle opere *centrifughe* rispetto alle coordinate formali e tematiche dominanti, una delle quali è a mio modo di vedere *Inseguendo un'ombra* (2014), la cui eccentricità è, innanzitutto, spazio-temporale. Vigàta, come luogo, in quanto invenzione letteraria, non figura come tappa nelle peregrinazioni del protagonista, Samuel-Guglielmo-Flavio, quasi sempre storicamente documentate: egli parte dalla natia Caltabellotta; si forma picarescamente a Napoli; compie la scalata dei ranghi ecclesiastici prima a Catania, poi a Girgenti, infine a Roma; a causa di un misterioso delitto, scappa (forse) in Irlanda e successivamente (forse) in Fiandra; si rifugia in Germania; da qui torna in Italia e si sposta fra le corti di Ferrara, Urbino, Firenze, Perugia; per scampare alla peste si trasferisce a Fratta; per ultimo, dopo un breve ritorno a Firenze, passa a Viterbo dove viene incarcerato.

Se l'assenza di Vigàta potrebbe essere giustificata su base storica, in quanto il suo corrispettivo nella realtà, Porto Empedocle, fra Quattro e Cinquecento, non esisteva ancora ed era inglobato nel territorio di Girgenti³ – di Vigàta non si parla neppure nel *Re di Girgenti* (2001) ambientato a cavallo tra XVII e XVIII secolo –, una (quasi) assenza ben più rumorosa è quella linguistica, dal momento che il vigatese, in questo racconto della vita, o meglio, delle vite di Samuel-Guglielmo-Flavio, è sostanzialmente limitato

¹ S. S. NIGRO, “Il sistema Camilleri”, in *Camilleri sono*, «MicroMega», 5 (2018), p. 34.

² G. MARCI, “Il telero di Vigàta”, in S. DEMONTIS (a cura di), *Il telero di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), p. 11, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>>.

³ “Nella seconda metà del Quattrocento la Borgata nome ancora non ne aveva, era solo il «caricatore» di Girgenti, un luogo di raccolta e di smercio del grano che affluiva dall'entroterra” (A. CAMILLERI, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 16 [I ed. 1984]).

alla ricostruzione dell'infanzia del personaggio a Caltabellotta – invece, nel *Re di Girgenti*, romanzo (non solo) storico fatto e compiuto, il vigatese c'è, copiosamente e debitamente antichizzato, anche e soprattutto in bocca al narratore. Gli inserti *dialettali* si trovano nei dialoghi di Samuel con il padre, la madre, l'amico Hakmet, lo speciale Salvatore Indelicato, frate Arrigo, la gente della casa di Salomone Anello, e nei pensieri del protagonista da adolescente, come quelli sul segno distintivo degli ebrei, riportati con l'indiretto libero: “Che minchiata sullenni! Che grannissima fissaria! Come può un pezzettino di panno colorato segnare veramente una differenza?”⁴. Dopo la conclusione della prima parte con il battesimo dell'ebreo Samuel, è come se anche la lingua si convertisse e, con il mutare e l'innalzarsi delle frequentazioni del converso Guglielmo Raimondo Moncada, di fatto scomparissero del tutto gli elementi vigatesi e/o siciliani⁵, persino dal capitolo terzo della quinta parte, nuovamente ambientato fra i familiari superstiti di Samuel.

Nella *Nota* posta a conclusione della *Biografia del figlio cambiato* (2000), Camilleri scrive: “Per la trascrizione [del «racconto orale sulla vita di Luigi Pirandello»], come il lettore facilmente si accorgerà, ho adoperato due diversi registri di scrittura, uno dei quali, via via che il racconto procede, si fa sempre meno presente fino a scomparire del tutto”⁶; anche nel caso di quest'opera, che potremmo pensare prossima per genere allo scritto su Samuel-Guglielmo-Flavio⁷, la differenza di registro è fatta dal ricorso al vigatese che va assottigliandosi “fino a scomparire del tutto”, man a mano che si avanza nella biografia

⁴ A. CAMILLERI, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 15. Per le altre citazioni, tutte da questa edizione, indicherò a testo tra parentesi il numero di pagina.

⁵ Le poche eccezioni non riguardano direttamente il protagonista; ad esempio, si tratta della citazione delle rubriche di alcune ricette comprese nel volgarizzamento siciliano del *Thesaurus pauperum* di Rinaldo da Villanova: “Per allivari dolori di testa, di denti e di gingivi, di omni locu di la persuna, di ventri e di rini, [...] per livari u trimuri di manu o per ricupirari la mimoria pirduta” (p. 98). C'è poi la relazione che il capitano di giustizia di Girgenti invia al Viceré dopo l'incontro tra Guglielmo Moncada e la comunità ebraica della città; il dettato di tale relazione è punteggiato di forme dialettali – “declaramu”, “così”, “successiro”, “fari”, “jornu”, “accussi”, “judicca”, “girgintana”, “soli”, “vitti”, “ascutati” (pp. 116-117) –, diversamente da quello di un altro documento apocrifo, lo stralcio di lettera che costituisce il quarto capitolo della quinta parte, fatto stendere da Camilleri a Guglielmo Moncada, conte di Adernò, padrino del protagonista, di levatura culturale presumibilmente superiore a quella del capitano di giustizia (cfr. *infra* nota 26). Ad una esigenza di differenziazione diastratica dei personaggi obbedisce il ricorso al dialetto anche per il contadino che si reca a saldare il debito che Guglielmo ha contratto con l'usuraio romano Samuele Di Porto: “«Nun vi conveni»”, “«Pirché vegno a riconsignarvi lo dinaro che vui pristastivo a Raimondo Della Seta»”, “«No. Quello tinitilo vui. Passerà quando gli pare Raimondo a pigiallo»” (p. 141). Siffatta lingua sorprende l'usuraio che “non fa in tempo a chiedersi da quale parte dell'agro romano” (p. 141) provenisse il villano.

⁶ A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 267.

⁷ A ben vedere le due opere hanno poco in comune: fin dal titolo, il testo su Pirandello si presenta come una biografia, ancorché romanzata, all'interno della quale Camilleri rilegge “da un punto di vista limitato e del tutto personale” (A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 267) la vicenda umana e artistica del conterraneo e modello, in un serrato dialogo con le opere pirandelliane e la bibliografia critica, che si intrecciano inscindibilmente alla narrazione. Al di là della peculiare prospettiva eletta, Camilleri sa di fare più che altro divulgazione e di non aggiungere niente di nuovo: “Il racconto non è destinato agli accademici, agli storici, agli studiosi di Pirandello ché queste cose per loro son risapute, ma al lettore più che comune” (*Ibidem*). Invece, come vedremo a breve, la vicenda di Flavio Mitridate non è un terreno di *cose risapute* neanche per gli specialisti, le cui ricostruzioni spesso si sono arenate – “Tant'è vero che tali lacune sono state colmate solo in minima parte durante un dotto convegno internazionale su Moncada” (p. 82) –, offrendo il destro all'inventiva camilleriana per *contare* una storia che, pur interagendo con le opere di e con gli studi su Mitridate, non è stata concepita come una biografia, tutt'al più come un particolarissimo romanzo (storico?), che di fatto non ha mai visto la luce. Alle ragioni di un'opera mai scritta sono dedicate le pagine che seguono.

dello scrittore di Girgenti⁸. Tuttavia, fin dall'incipit, la *Biografia del figlio cambiato* si distingue da *Inseguendo un'ombra*, perché il vigatese è, prima che dei personaggi, la lingua del narratore, l'inconfondibile contastorie: "Una tinta matinata del settembre 1866, i nobili, i benestanti, i borgisi, i commercianti all'ingrosso e al minuto, [...] vennero arribigliati di colpo e malamente da uno spaventoso tirribilio di vociate, sparatine, rumorate di carri, nitriti di vestie, passi di corsa, invocazioni di aiuto"⁹.

In *Inseguendo un'ombra* non c'è niente di tutto questo¹⁰, la voce narrante si esprime nell'"italiano regolare, privo di sbavature" della "saga alto-borghese" camilleriana, iniziata con *Il tailleur grigio* (2008)¹¹.

Se queste poche note possono permettere di inquadrare preliminarmente, e almeno in parte, l'anomalia spaziale e linguistica che caratterizza *Inseguendo un'ombra*, per quello che concerne l'anomalia temporale rappresentata da questo testo, bisogna osservare che la seconda metà del Quattrocento, quando vive, scrive e agisce Samuel-Guglielmo-Flavio, non è la cornice canonica delle narrazioni storiche e non solo storiche – basti pensare alla trilogia fantastica – di Camilleri; tali narrazioni, infatti, abbracciano, con l'eccezione luminosa del citato *Re di Girgenti*, un arco di tempo compreso all'incirca tra i moti del Quarantotto e la Seconda Guerra Mondiale, con una predilezione, com'è noto, per le vicissitudini postunitarie¹². Questo non significa, si badi bene, che non è possibile rintracciare una disseminazione di riferimenti all'arte rinascimentale nell'opera camilleriana¹³; significa, piuttosto, che l'ultimo scorcio del XV secolo e gli inizi del XVI

⁸ Cfr. F. COSTA, "Il Pirandello di Camilleri: la *Biografia del figlio cambiato*", in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 14), p. 48, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.

⁹ A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 11.

¹⁰ Se si escludono il regionalismo "incignata" (p. 12), riferito alla camicia di Samuel, nelle primissime pagine relative alla sua adolescenza; oppure il termine "judicca" (la prima occorrenza è sempre a p. 12), adoperato per indicare il ghetto di Caltabellotta e, in generale, quelli isolani e distinguerli dagli altri ghetti, come la "giudecca fiorentina" (p. 185).

¹¹ S. FERLITA, "La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 86.

¹² Recenti contributi da questo punto di vista sono quelli di F. SCRIVANO, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 62-72 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>> e S. LONGHITANO, "Un contastorie fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell'Ottocento", in S. LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 13-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>>.

¹³ In questa sede mi limito a una serie di rapsodiche e tuttavia significative esemplificazioni: si può partire dall'adagio boiardo "Principio si giolivo ben conduce" degli *Amorum libri* che compare nella *Bolla di componenda* (1993), nella *Voce del violino* (1997), nella *Gita a Tindari* (2000), negli *Esercizi di memoria* (2017); anche questa reminiscenza, come l'incontro con la figura di Samuel-Guglielmo-Flavio, fu propiziata da Sciascia (*I pugnalatori*, 1976). Un altro riferimento costante, poi, è quello all'*Orlando furioso* e, in particolare, alla sensualissima principessa del Catai, che trova il proprio coronamento nel romanzo del ciclo montalbano *Il sorriso di Angelica* (2010). Sulle memorie ariostesche in Camilleri si possono vedere S. JURISIC, "Attraversamenti ariosteschi in Camilleri", «Critica letteraria», XLI/4 (2013), pp. 797-820; IDEM, "Camilleri e Ariosto. Una 'gionta'", in M. STURIALE, G. TRAINA, M. ZIGNALE (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), vol. I, Leonforte (En), Fondazione Cesare e Doris Zipelli / Euno, 2019, pp. 201-216. E se è vero, come risulta dalle pagine di *Donne* (2014), che la profonda infatuazione di Montalbano adolescente per l'Angelica del *Furioso* illustrato da Gustave Doré, era già stata del suo autore (cfr. A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 7-10), è altrettanto vero che sono rilevanti, nei testi camilleriani, proprio i rinvii alla cultura figurativa del Rinascimento, come, sempre all'interno dell'appena citato *Donne*, quello al monumento funebre di Ilaria del Carretto di Jacopo della Quercia (cfr. ivi, pp. 77-80). Un altro caso emblematico è rappresentato dal romanzo *Noli me tangere* (2016), dove il *fil rouge* della vicenda è costituito da raffigurazioni dell'episodio giovanneo che vanno da Giotto a Salviati, passando per

secolo non sono mai stati lo sfondo di un'opera di ampio respiro, se non nel caso di *Inseguendo un'ombra* che, per usare una metafora matematica, si colloca, e bisognerà vedere in che termini, nell'intorno del romanzo storico.

D'altro canto, una delle ragioni che hanno spinto Camilleri a scegliere la vicenda di Samuel-Guglielmo-Flavio, è proprio il fatto che essa illustra il rovescio di una certa vulgata burkardiana del Quattro-Cinquecento, ossia, per citare il saggio di Sciascia che ha stimolato Camilleri alla scrittura, illustra *La faccia ferina dell'Umanesimo*, quel risvolto fatto di colti avventurieri, pratica della magia¹⁴, appetiti e istinti carnali più o meno leciti, intrighi e complotti, che delinea il negativo dell'età della prospettiva matematica e della bellezza ideale, della riscoperta della classicità apollinea, della fondazione dell'individualismo e dello Stato modernamente intesi¹⁵. In altre parole, la vicenda di Samuel-Guglielmo-Flavio è stata, o forse, più opportunamente, sarebbe stata funzionale a incarnare in un personaggio la visione di un'epoca; una visione del Rinascimento che, secondo un affascinante azzardo dello stesso Camilleri, avrebbe accomunato Karl Marx al regista Carol Reed e a Orson Welles, e che sarebbe condensata in una celebre battuta del film *The Third Man* (1949): “Prendi, per esempio, l'Italia. Ha avuto secoli di guerre, morti, sangue, rovine, assassinii, e cosa ne è venuto fuori? Il Rinascimento. Prendi la Svizzera. Secoli di pace, tranquillità, serenità, armonia... E cosa ne è venuto fuori? L'orologio a cucù”¹⁶.

2. (*Non solum*) *hic et nunc*: su altri usi del presente indicativo

Inseguendo un'ombra è suddiviso in sei parti, seguite da una bibliografia: ciascuna delle prime tre sezioni è dedicata a un'identità del protagonista – *Samuel ben Nissim Abul Farag*, *Guglielmo Raimondo Moncada*, *Flavio Mitridate* –; la quarta all'assenza di notizie su Flavio Mitridate in seguito alla sua incarcerazione; la quinta ad alcune ipotesi su cosa potrebbe essergli successo dopo Viterbo; la sesta a una tanto curiosa quanto improbabile *Ultima apparizione* del nostro in età contemporanea.

Ghetto di Jacopo, Mariotto di Nardo, Beato Angelico, Bramantino, Tiziano, i Della Robbia, Correggio. Infine, si può segnalare l'esercizio di memoria che Camilleri, una volta divenuto non vedente, si sforzava di continuare a eseguire, ovvero la ricostruzione mentale di dipinti da lui considerati importanti; in una delle sue ultimissime interviste a Domenico Iannaccone, il fondatore di Vigàta cita, come oggetto di questa pratica, proprio un'icona rinascimentale quale *La flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca. Su questo si veda G. MARCI, M. E. RUGGERINI, “Narrare l'arte, illustrare le parole”, in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parola, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), p. 16, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>>.

¹⁴ Si vedano almeno le imprescindibili pagine di E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Roma-Bari, Laterza, 1990³, pp. 141-178 [I ed. 1954]. In particolare, passaggi come questo: “Troppa parte della storiografia dall'800 in poi, e vorrei dire dal razionalismo illuministico in poi, ha inteso il Rinascimento come un avvio al divorzio fra razionalità puro, cartesiano, scientifico, e forze oscure, vitali, anime dei cieli e delle cose, relitti, diceva Burckhardt, di antiche e medievali tenebrose superstizioni. In realtà si lotta proprio contro quel divorzio e quel contrasto per una convergenza nuova” (ivi, p. 156). Per considerazioni analoghe, cfr. ivi, p. 167; per il riferimento a Flavio Mitridate, cfr. ivi, p. 172 nota 12.

¹⁵ Per un equilibrato inquadramento del lato oscuro del XVI secolo, si veda C. FLETCHER, *Il libro nero del Rinascimento*, trad. it. di A. CERUTTI, Milano, Garzanti, 2022. Nell'introduzione leggiamo: “L'aspetto sanguinario del Rinascimento ha sempre contribuito al fascino di quell'epoca. Viene però spesso narrato, alla maniera dei *Borgia* televisivi, come violenza eccitante e seducente dei ricchi e famosi che si uccidono l'un l'altro nella lotta per il potere [...] e molto meno come violenza di guerra, esilio e colonizzazione, o come abuso domestico” (ivi, p. 22).

¹⁶ A. CAMILLERI, “Il Rinascimento e l'orologio a cucù”, prefazione a K. MARX, *Elogio del crimine*, Roma, nottetempo, 2007, pp. 9-10.

Il racconto vero e proprio della prima, seconda e quarta parte¹⁷ è seguito da alcune pagine in corsivo in cui Camilleri prende la parola e spiega l'origine del suo interesse per questo personaggio, confronta fra loro le fonti bibliografiche, cerca di colmare, con gli strumenti, le congetture e le invenzioni dello scrittore, le numerose lacune disseminate nella biografia di Samuel-Guglielmo-Flavio, che storici e critici non hanno saputo scientificamente colmare. La distinzione tra racconto e interpretazione differenzia il testo su Mitridate dal *continuum* narrativo-interpretativo della *Biografia del figlio cambiato*; tuttavia, lo steccato tra narrazione e commento non impedisce gli scavalcamenti, a incominciare dall'ultimo capitolo della seconda parte, allorché si discutono le ipotesi sui luoghi dove avrebbe fatto tappa Moncada dopo la fuga da Roma – “Ma c'è stato veramente in Irlanda?” (p. 152) –; allo stesso modo, nella terza parte, il racconto cede all'interpretazione per cercare di motivare la scelta del nome Flavio Mitridate oppure per trattare dell'attendibilità delle traduzioni condotte da Mitridate – “Come si comporta Flavio nel tradurre i testi cabalistici? È fedele?” (p. 195) – e dei suoi rapporti con Pico della Mirandola.

Questa permeabilità tra diegesi ed esegesi è forse agevolata anche da una sostanziale omogeneità dell'espressione linguistica, che risalta particolarmente nell'impiego dei tempi verbali. Per spiegare meglio questo aspetto, cui è sottesa una questione che è insieme stilistica e semantica, è opportuno rifarsi alla distinzione tra tempi del “mondo commentato” e tempi del “mondo narrato” così come formulata da Weinrich. A partire dagli indici di frequenza dei tempi verbali all'interno di testi appartenenti a generi differenti, il linguista tedesco individua, per l'italiano al modo indicativo, come tempi commentativi: presente, passato prossimo e futuro semplice; come tempi narrativi: imperfetto, passato e trapassato remoto. Dopodiché, riferendosi non solo alla lingua italiana, conclude:

Nei generi letterari e nelle situazioni comunicative non si presentano raggruppamenti di tempi alternantisi a capriccio o in continua fluttuazione: trova così conferma la dominanza abbastanza evidente o del primo o del secondo gruppo di tempi. I tempi commentativi prevalgono nella poesia lirica, nel dramma, nel dialogo in genere, nel saggio critico-letterario e nella prosa scientifica o filosofica, mentre il gruppo dei tempi narrativi predomina nella novella, nel romanzo e in ogni tipo di narrazione, esclusi però i brani di dialogo inseriti nel racconto¹⁸.

In effetti le pagine di *Inseguendo un'ombra* di taglio “critico-letterario” rispettano la distinzione; in controtendenza e, pertanto, anch'esse caratterizzate generalmente dall'impiego dei tempi commentativi, risultano invece le parti propriamente narrative:

¹⁷ La terza parte dedicata a Flavio Mitridate presenta un'asimmetria rispetto alle due che la precedono, così giustificata dall'autore: “Il lettore avrà notato che ho dedicato quattro capitoli a Samuel ben Nissim e altri quattro a Guglielmo Raimondo Moncada. Per Flavio Mitridate invece me ne sono bastati tre. C'è una precisa ragione. Anzitutto, degli anni del suo lavoro prima col duca di Urbino e poi con Pico della Mirandola si crede di sapere quasi tutto [...]. Si tratta, insomma, di due momenti della sua vita che sono stati bastevolmente esplorati, illuminati e quindi restavano ben pochi angoli oscuri che potessero aprire varchi alla fantasia” (pp. 218-219). La quarta parte, che è formata da un solo capitolo, seguito da osservazioni saggistiche, ha come protagonista sempre Flavio Mitridate e, quindi, è come se, nel momento in cui mette in risalto l'*eclisse* del suo protagonista, Camilleri completasse la sezione precedente, armonizzandola, sia per il numero di capitoli sia per la bipartizione tra narrazione in tondo e interpretazione in corsivo, con le prime due.

¹⁸ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M. P. LA VALVA, P. RUBINI, Bologna, il Mulino, 2004, p. 61.

Lascia Catania e si trasferisce a Girgenti. Non gli è stata assegnata nessuna chiesa né lui la vuole, il denaro guadagnato a Napoli gli basta largamente. Chiede ed ottiene, aiutato dagli interventi in suo favore dei priori di Caltabellotta e di Catania, di poter parlare dal pulpito della cattedrale per tre domeniche di seguito. Il tema delle prediche sarà sulla nefasta influenza della mentalità ebraica nel vivere quotidiano dei cristiani (p. 100, corsivi miei).

L'opzione a favore del presente indicativo come "tempo conduttore"¹⁹, avvicina ancora una volta *Inseguendo un'ombra* ad alcuni romanzi in italiano di Camilleri – *Un sabato, con gli amici* (2009), *L'intermittenza* (2010), *Il tuttomio* (2013), *La relazione* (2014) –, e cioè a quella galassia del tutto extravagante, per contesto e soluzioni espressive, rispetto al macrotesto vigatese²⁰.

Ciononostante è possibile riconoscere tra alcune storie di Vigàta e alcuni romanzi in italiano un'analogia strutturale: la materia narrativa della *Concessione del telefono* (1998) è suddivisa tra "cose scritte" e "cose parlate", tra apocrifi di comunicazioni ufficiali, missive private, pagine di giornali, da una parte, e conversazioni private, dall'altra; la stessa alternanza si ritrova nel *Nipote del Negus* (2010) dove la documentazione scritta è suddivisa in tre carpette, numerate progressivamente, intervallate da altrettanti "frammenti di parlate". La medesima architettura si ravvisa in *Noli me tangere* e in *Km 123* (2019), anche se, ovviamente, in questi romanzi si apprezza un certo impoverimento nella varietà degli apocrifi, un appiattimento stilistico degli stessi, nonché l'assenza di una netta escursione linguistica tra le scene dialogate e i documenti scritti. *Noli me tangere* e *Km 123* sono gli ultimi titoli della "saga alto-borghese" e troviamo decantati in essi elementi formali, prima che di contenuto, quali la predilezione per il dialogo e la contrazione del racconto dei fatti accaduti, già presenti negli altri romanzi a partire da *Un sabato, con gli amici*. Non si può che concordare con Ferlita, quando riconosce dietro queste scelte "l'apprendistato teatrale e televisivo" di Camilleri²¹. Romanzi concepiti guardando ai testi drammatici o alle sceneggiature cinematografiche – *L'intermittenza*, come *La concessione del telefono*, si apre con l'elenco delle *dramatis personae* –; il che trova un'interessante consonanza con alcune osservazioni di Weinrich:

Infine è il caso di ricordare i copioni cinematografici, che precedono il film come l'abbozzo precede il testo. Anche quando vengono pubblicati in un secondo momento come testi letterari, essi conservano i tempi del gruppo I [...]. Simili ai copioni cinematografici sono le istruzioni sceniche delle opere teatrali²².

L'utilizzo dei tempi commentativi anche fuori dal discorso diretto, segnatamente l'"ostinazione", direbbe sempre Weinrich, del presente indicativo, è tratto caratterizzante di quella particolare narrazione che non si esaurisce in sé, ma che è concepita come

¹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰ Anche nella *Biografia del figlio cambiato*, Camilleri racconta all'indicativo presente, ma la scelta non è così netta né omogenea come invece si può apprezzare in *Inseguendo un'ombra*; si veda questo breve estratto: "Il suo amore silenzioso, la sua muta dedizione per Lina che di lui manco *si cura, diventano* motivo di spasso, di divertimento per i familiari e gli amici della picciotta. I quali *erano* tanti perché a loro volta amici dei fratelli maggiori di Lina e *consideravano* quasi un picciliddro, un caruso, quel diciottenne timido [...]. Solo ora Luigi *capisce* l'importanza del patto fatto con la cugina e *diventa* ancora più scantato [...]. Le cose intanto *si complicarono*. Perché Lina, senza dare spiegazione alcuna, *rifiutò* un partito importante, un picciotto ricco, d'animo buono e sul quale non si *poteva* dire una mala parola, uno sparlo" (A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, cit., pp. 103-104, corsivi miei).

²¹ S. FERLITA, "La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri", cit., p. 86.

²² H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit., p. 63.

funzionale per la messa in scena o per le riprese: “[la sceneggiatura] È [...] uno strumento di lavoro, scritto per essere impiegato durante la giornata nello studio cinematografico, non per essere letto la sera accanto al camino; e anche come opera a stampa è una documentazione, non un libro di lettura”²³. Non si può escludere che anche nel concepire *Inseguendo un'ombra*, sia intervenuta una componente *teatrale*, in senso lato²⁴, e lo dimostrerebbe la similitudine registica alla quale ricorre Camilleri stesso, descrivendo la parabola di Samuel-Guglielmo-Flavio: “La sua vita è come fatta da una serie di riflettori ben concentrati”²⁵, che mettono in piena luce il personaggio, prima che questo venga inghiottito dal buio, per poi ricomparire tempo dopo con una nuova identità. Del resto, come risulta dal risvolto di copertina, anche per Nigro l’opera “è una potente azione narrativa”, una definizione che sembra orecchiarne un’altra meno peregrina: quella di azione scenica.

Rimane, però, un fatto ineludibile e cioè che *Inseguendo un'ombra* non può essere assimilato del tutto ai romanzi italiani di ambientazione borghese, contemporanea e occhieggianti spesso alla *crime story*: benché Camilleri dichiari fin da subito che non vuole “scrivere un romanzo storico” e che forse, “alla fin dei conti”, questo lavoro interamente incentrato su un solo personaggio, “non potrà esser definito nemmeno romanzo” (p. 86), afferma altrettanto chiaramente che Samuel-Guglielmo-Flavio, come se lo è immaginato, avrebbe potuto essere “il protagonista [...] di un romanzo storico che non scriver[à] mai” (p. 217). Viene da interrogarsi sulle ragioni di questo intento abortito: perché Camilleri avrebbe potuto/voluto scrivere un romanzo storico, ma poi non lo ha fatto, per altro non senza rimpianti? I (quasi fortuiti) spunti da cui partire – il saggio di Sciascia e il ritaglio di giornale pubblicato nella sesta parte –; la bibliografia su cui si era documentato; una vicenda con sufficienti lacune per un componimento misto di storia e d’invenzione; gli apocriefi come lo stralcio di lettera del conte Moncada²⁶, predispongono

²³ Ivi, p. 127.

²⁴ Anche la *Biografia del figlio cambiato*, secondo Costa, è divisa in Primo, Secondo e Terzo, per richiamare la tripartizione in atti del testo drammatico (cfr. F. COSTA, “Il Pirandello di Camilleri: la *Biografia del figlio cambiato*”, cit., p. 49).

²⁵ Sono parole di Camilleri, a colloquio con Francesco Piccolo, durante la presentazione di *Inseguendo un'ombra* il 16 marzo 2014 a *Libri come. Festa del libro e della lettura*, presso l’Auditorium “Parco della Musica” di Roma. Una parte dell’intervista è disponibile al link <Francesco Piccolo presenta Inseguendo un'ombra di Andrea Camilleri | Letteratura | Rai Cultura> [consultato il 2 settembre 2023].

²⁶ Il Moncada che tiene a battesimo Samuel-Guglielmo-Flavio è Guglielmo Raimondo V Moncada Esfanoller (cfr. V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. IV [1931], Bologna, Forni, 1981, pp. 638-639) diversamente da quanto scrive Camilleri, riferendosi alla biografia di Starrabba: “Guglielmo Raimondo Moncada VI conte di Aderno [*sic*], nonché, dal 1454, Gran Giustiziere di Sicilia” (p. 81). Potrebbe trattarsi di un banale refuso – VI in luogo di V –, già presente nell’articolo di Starrabba consultato da Camilleri (cfr. R. STARRABBA, “Guglielmo Raimondo Moncada: uno” [1878], in L. SCIASCIA (a cura di), *Delle cose di Sicilia*, vol. I, Palermo, Sellerio, 1980, p. 446) dal momento che è proprio Guglielmo Raimondo V che, nell’anno della pace di Lodi, diviene maestro giustiziere di Sicilia, mentre Guglielmo Raimondo VI risulta anagraficamente più giovane di Samuel-Guglielmo-Flavio, pertanto non identificabile con il “guerriero valoroso” (p. 74), padrino di Mitridate. Quello della differenza d’età è un elemento che viene rimarcato anche nella lettera apocrifia di Moncada: “Di molto più avante ne l’etade sua parendo quasi che non fusse io stato di lui padrino ma nella medesima stagione nati fossimo” (p. 234). In questo frammento di missiva, dal tono ufficiale, il conte narra del suo ultimo incontro con Samuel-Guglielmo-Flavio a Caltabellotta, in seguito all’evasione – ipotizzata da Camilleri – dal carcere di Viterbo, da collocarsi successivamente al 1489, anno dell’arresto. A questo punto, però, si pone un altro problema, dal momento che il conte Moncada era già morto nel 1466. Un errore di Camilleri? Troppo grossolano per quello che resta il laboratorio di un romanzo storico, soprattutto perché l’errore sarebbe stato commesso in relazione a una pseudo-fonte che dovrebbe suggerire, al di là dei riscontri documentari, un ulteriore, possibile epilogo della vicenda di Samuel-Guglielmo-Flavio. Oltre a uno sberleffo alla scienza filologica degli umanisti, viene da pensare anche a uno di quegli indizi che il Camilleri autore di apocriefi lascia cadere sulla pagina per mettere in guardia i lettori dal fatto che quello che hanno sotto gli occhi resta comunque un falso; un

un vasto e accurato cantiere di materiali preparatori senza che poi sia stato costruito quello che l'autore avrebbe desiderato. Traina, per questa esibizione dei “mezzi artistici” o, se vogliamo, per questa “visibilità del metodo”²⁷, ha giustamente definito *Inseguendo un'ombra* un “metaromanzo del «fare romanzo storico»”²⁸.

A questo punto si potrebbe avanzare l'ipotesi per cui le scelte di stile su cui ci siamo soffermati in precedenza non siano tanto dovute alla *teatralità* del testo, quanto al fatto che *Inseguendo un'ombra*, per riprendere ancora una volta le parole di Weinrich, sia un “abbozzo” che precede il testo definitivo – il romanzo storico mai scritto –, come se fosse la sceneggiatura di una pellicola mai girata. E forse ci si potrebbe spingere ancora oltre e pensare che Camilleri abbia desistito dalla completezza del romanzo storico per offrire una adeguata, diremmo con Hjelmslev, “forma del contenuto”²⁹ a ciò che stava raccontando. In qualche modo, *si parva licet*, possiamo apparentare questo testo camilleriano alle esemplificazioni di non finito di cui ha scritto Iacono, considerando anche questa “un'opera [...] che punta le sue carte [...] sull'identità tra elaborazione ed esecuzione”³⁰, un'opera in cui il processo mai compiuto di produzione dell'opera è l'opera stessa. Il non finito era stata la modalità che Leonardo, Marx, Cézanne, avevano avuto a disposizione per esprimere rispettivamente la ricerca dell'infinito, il divenire storico della società, l'interpretazione della natura³¹; nel suo piccolo è come se Camilleri si fosse chiesto: quale può essere la forma adatta per esprimere un'ombra, la quale, per

falso che, però, non vuole ingannare il pubblico, ovvero, mutuando una calzante metafora di Serianni, un “delitt[o] che non ambisc[e] alla definizione di delitt[o] perfett[o]” (L. SERIANNI, “Italiano antico, italiano anticheggiante”, in P. CIPRIANO, P. DI GIOVINE, M. MANCINI (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, vol. II, Roma, Il Calamo, 1994, p. 707). A questo proposito mi permetto di rimandare al mio “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani”, in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZÖKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), pp. 53-54, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.
²⁷ B. PEDRETTI, *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Torino, UTET, 2007, pp. 34-35, 37.

²⁸ G. TRAINA, “Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri”, «Diacritica», VI/34 (2020), p. 116.

²⁹ Cfr. L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio* [1961], introd. e trad. it. di G. C. LEPSCHY, Torino, Einaudi, 1968, pp. 54-59. Mostrano un curioso accordo con la citazione posta in esergo, gli ambiti metaforici scelti dal linguista danese per esemplificare il concetto di forma del contenuto: “È come una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse, o come la nuvola di Amleto che cambia aspetto da un momento all'altro. Come la stessa sabbia si può mettere in stampi diversi, come la stessa nuvola può assumere forme sempre nuove” (ivi, pp. 56-57).

³⁰ A. M. IACONO, “*Il capolavoro sconosciuto* e la potenza del *non finito*”, «Suite française», II (2019), p. 26. È d'obbligo, ancorché interessi solo tangenzialmente il nostro caso, il riferimento a U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore, a cura di R. FEDRIGA, Milano, La nave di Teseo, 2023 [1 ed. 1962]. Al concetto echiano di “opera in movimento” (ivi, p. 20), molto più di *Inseguendo un'ombra*, corrisponde la prova, combinatoria e postmodernista, del *Birraio di Preston* (1995), se non altro per l'organizzazione *multifocale* della diegesi – “Il romanzo [...] non ci racconta più una sola vicenda e un solo intreccio ma cerca di indirizzarci, in un solo libro, all'individuazione di più vicende e più intrecci” (ivi, p. 73) – e per la libertà concessa al lettore nel riordinare a piacere la disposizione dei capitoli proposta dall'autore. Fra gli elementi che potrebbero permettere di collocare anche *Inseguendo un'ombra* nei dintorni dell'opera aperta, così come la intende Eco, ci sono senz'altro il superamento dei generi letterari tradizionali, in nome di una sorta di *fluidità*, ma soprattutto la pluralità dei finali che interpella direttamente il lettore, chiamandolo a scegliere fra più possibilità: “Le poetiche contemporanee, nel proporre strutture artistiche che richiedono un particolare impegno autonomo del fruitore, spesso una ricostruzione, sempre variabile, del materiale proposto, riflettono una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce un campo di probabilità” (ivi, p. 75). Per l'estetica e il *background* filosofico del non finito, oltre al già citato lavoro di Pedretti, si può vedere il quadro storico-teorico tracciato in E. BIAGINI, “Non finito e teorie dell'incompletezza”, in A. DOLFI (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 19-52.

³¹ Cfr. A. M. IACONO, “*Il capolavoro sconosciuto* e la potenza del *non finito*”, cit., pp. 28-30, 34-35.

altro, è l'ombra di qualcuno che cambia spesso la propria identità? La risposta a questa domanda penso sia stata quella di offrire una *forma aperta*, che non fosse la definita e consacrata gabbia del romanzo storico, alla vicenda del camaleontico e inafferrabile Samuel-Guglielmo-Flavio.

3. *Hic sunt leones*: insidie e risorse dell'essere uno, due, centomila

L'eccentricità linguistica, spaziale e temporale rispetto al *corpus* vigatese, e la collocazione inconsueta a un trivio dove si ibridano narrazione storica, pagina saggistica e stile dei *romanzi italiani*, non devono portare a ritenere *Inseguendo un'ombra* un'anomalia inspiegabile; si tratta, a tutti gli effetti, di un'opera di Camilleri e tale impronta si riconosce nitidamente, guardando, ad esempio, alla biblioteca dell'autore – trasversale a tutte le segmentazioni di genere letterario e di lingua della sua produzione –, che sta dietro il testo.

L'ascendenza sciasciana, chiara già dalla scelta del titolo³², agisce da vigorosa forza centripeta³³; non è solo, però, *La faccia ferina dell'Umanesimo*, il breve scritto premesso

³² È una citazione tratta da *La faccia ferina dell'Umanesimo*, ripresa anche a p. 79.

³³ Con questo non si vuole intendere una sorta di discepolato passivo di Camilleri al seguito di Sciascia, ancorché il maestro di Racalmuto sia considerato dall'empedoclo "uno dei maggiori letterati del Novecento" (S. TRUZZI, "Camilleri: Il giorno della civetta 'Leonardo Sciascia non avrebbe mai dovuto scriverlo'", «Il Fatto Quotidiano», 20 novembre 2009, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2009/11/20/camilleri-il-giorno-della-cive/12413>> [consultato il 20 luglio 2024]). L'ammirazione pressoché incondizionata per l'intellettuale, il nitore delle sue idee, lo stile dell'esposizione, il rigore ragionato, traspare, ad esempio, dalla bella introduzione al volume che raccoglie gli interventi di Sciascia prima come consigliere comunale e poi come deputato (cfr. A. CAMILLERI, "Sciascia politico", introduzione a *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 5-26). Benché sia impensabile esaurire in nota la relazione dialettica tra i due scrittori, si possono, tuttavia, mettere in evidenza alcuni elementi, a partire dal loro rapporto personale: Camilleri non fu uno degli amici più intimi di Sciascia e la loro fu un'amicizia punteggiata da discussioni più o meno accese, stanti i loro diversi temperamenti e le loro posizioni politiche non sempre conciliabili (cfr. S. TRUZZI, "Camilleri: Il giorno della civetta 'Leonardo Sciascia non avrebbe mai dovuto scriverlo'", cit.). Nonostante Sciascia avesse, come noto, patrocinato il sodalizio tra Camilleri e l'editore Sellerio in occasione della pubblicazione della *Strage dimenticata* (1984), Camilleri, che aveva all'attivo già un paio di romanzi, non si reputò mai uno scrittore scoperto da Sciascia (cfr. T. CANCELLERI, "Dialogo con l'autore", in EADEM, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de "Il re di Girgenti"*, Pescara, Tracce, 2005, p. 97), quasi a voler rivendicare l'autonomia da un maestro, nel senso di modello, dal momento che i due erano praticamente coetanei. Camilleri avrebbe voluto che fosse Sciascia a scrivere della strage dei detenuti di Porto Empedocle del 1848; alla fine, però, fu Sciascia a convincere Camilleri e questi scrisse *La strage dimenticata* 'a modo suo', come poi sarebbe accaduto con *La bolla di componenda* e con *Il pastore e le pecore* (2007). Sciascia guardava con diffidenza a quella mescolanza tra italiano e dialetto, per semplificare, già sperimentata da Camilleri in sede narrativa e che sarebbe stata estesa anche alla saggistica (sulla distanza dalle *inquisizioni* sciasciane si veda M. MAIOLANI, "«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia", «Diacritica», VI/34 (2020), pp. 74-87). Occorre sempre tenere presente che il racconto di questo rapporto è tutto sommato unilaterale e che Camilleri ci tiene a sottolineare le differenze: "Come scrittore, sono stellularmente lontano da lui" (A. CAMILLERI, "Con Sciascia", in IDEM, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 170). In fin dei conti, dunque, Sciascia e Camilleri risulterebbero distanti come carattere, come soluzioni espressive – "«Leonà, a te piace affilare il tuo italiano per farne una specie di bisturi luccicante e taglientissimo, a me piace lasciare i nodi del legno dal quale proviene, come il bastone di un pecoraio»" (ivi, p. 169) –, forse anche come esiti delle loro riflessioni. In merito, Marci ha posto in risalto il fatto che l'opera di Sciascia, fin dagli esordi, sarebbe stata caratterizzata da un pessimismo che si sarebbe esplicitato nella critica delle ideologie progressiste e nel senso di ineluttabilità di uno scacco alla ragione; d'altro canto, con la stessa chiarezza, ha ribadito come nell'opera di Camilleri risulti un elemento chiave la deviazione rispetto ai tracciati della razionalità, dal momento che "alla fantasia è affidato il compito di custodire la speranza del futuro" (G. MARCI, "Sciascia e Camilleri tra racconto e cronaca sociale", «Revista de Italianística», XXXI [2016], p. 103). Secondo me l'insistenza camilleriana su una lontananza siderale da

al catalogo della mostra del pittore Arturo Carmassi, a stimolare Camilleri, ci sono anche le pagine di Starrabba e Secret su Mitridate nel primo volume di *Delle cose di Sicilia*, anch'esso curato da Sciascia, e poi l'influenza del "più bel libro"³⁴ del racalmutese, a detta di Camilleri, *Il Consiglio d'Egitto* (1963), radice prolifica dell'affabulazione storico-civile camilleriana³⁵. Se, in un precedente contributo, a proposito di *Inseguendo un'ombra*³⁶, mi sono soffermato, sulla scia del già citato risvolto di Nigro, sulla funzione euristica dell'apocrifo, qui mi interessa approfondire, invece, gli aspetti del personaggio dell'abate Vella che consentono di apparentargli quello di Samuel-Guglielmo-Flavio.

Il legame tra *Il Consiglio d'Egitto* e *Inseguendo un'ombra* corre sul filo della citazione: i versi di Ibn Hamdis, all'inizio del romanzo di Sciascia, vengono messi sulla bocca al colto ambasciatore marocchino alla corte di Napoli, ma l'abate Vella non riesce a cogliere il riferimento; Samuel, mentre si reca a Girgenti con il padre, appena vede il mare³⁷, si ricorda del poeta arabo siciliano e, più tardi, a Urbino, quando ormai è diventato Flavio Mitridate, ne imita lo stile per comporre una quartina per il giovane di cui è innamorato.

Se, da una parte, Vella, che conosce l'arabo, non è in grado di afferrare il rimando ai versi di Ibn Hamdis, dall'altra, Mitridate riesce addirittura a poetare alla maniera del poeta arabo: già questo basta a farci capire la statura intellettuale dissimile dei due personaggi, i quali, tuttavia, hanno dei tratti comuni; infatti, ciò che Camilleri dice di Mitridate, allorché lo definisce "mentitore e falsario" (p. 219), può, a maggior ragione, essere applicato a Vella, che è falsario di professione. Anche in questo caso, però, non si può non rilevare una vistosa differenza: l'abate maltese mette mano al suo imbroglio – la falsificazione di alcuni codici – per tenere in pugno l'aristocrazia palermitana e trarne un profitto personale, ma, alla fine, l'utile del truffatore si salda con un'istanza collettiva, con il tentativo, represso dall'autorità, di una rivoluzione contro il privilegio, promossa dall'élite giacobina locale. Samuel-Guglielmo-Flavio, dal canto suo, fin da ragazzino, è esclusivamente attento a soppesare tutto in funzione del proprio tornaconto: è per opportunismo, ambizione e sete di riscatto sociale che si converte al Cristianesimo e fa

Sciascia ha anche, però, il sapore della negazione freudiana, è come un voler nascondere le tracce di un dialogo sotterraneo, non tanto in merito a quei grandi punti di convergenza riconosciuti dalla critica – l'adozione delle strutture del romanzo poliziesco e il loro superamento, il farsi scrittori *civili* nel solco della *Colonna infame* manzoniana, l'ininterrotta frequentazione con il lascito pirandelliano –, ma su questioni più spinose e complesse: la disillusione di Sciascia, che s'incancrenisce con il trascorrere dei decenni, non è estranea neppure a Camilleri, in particolare all'ultimo Camilleri, e risale a un progenitore comune, scandaloso e rinnegato da entrambi gli autori: al principe Tomasi di Lampedusa e al suo *Gattopardo*. Mi permetto di rimandare al mio "Il fascino indiscreto del *Gattopardo*. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", «Per leggere», XVIII/35 (2018), pp. 134-166. Sul menzionato rapporto di Sciascia e Camilleri con Pirandello, si vedano, invece, G. MARCI, "Camilleri biografo di Pirandello", in *De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*, S. LONGHITANO, F. IBARRA (eds.), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 137-148: 142-146; G. CAPECCHI, "Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto: il triangolo delle storie", «Diacritica», VI/34, 2020, pp. 28-40.

³⁴ T. CANCELLERI, "Dialogo con l'autore", cit., p. 99.

³⁵ Cfr. S. S. NIGRO, "Le «Croniche» di uno scrittore maltese", introduzione a A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, pp. XI-XV.

³⁶ Cfr. ancora il mio "La lingua e lo stile degli altri", cit., pp. 49-50.

³⁷ Già metaforicamente legata all'acqua era stata la citazione sciasciana: "Tirò fuori una lente [...]. "Ruscello congelato" disse mostrandola. Sorrideva: ché aveva citato Ibn Hamdis, poeta siciliano, per omaggiare gli ospiti" (L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989, p. 15 [I ed. 1963]). Possiamo, inoltre, aggiungere, a rimarcare l'influenza di Sciascia, che sia le rubriche del *Thesaurus pauperum* (cfr. *supra* nota 5) sia i versi dedicati al mare di Ibn Hamdis, sono anch'essi tratti dal primo volume di *Delle cose di Sicilia*, in cui Camilleri ha potuto consultare i contributi di STARRABBA e SECRET sulla biografia mitridatiana. Cfr. R. DA VILLANOVA, "Thesaurus pauperum", in L. SCIASCIA (a cura di), *Delle cose di Sicilia*, cit., pp. 340-343; C. SCHIAPARELLI, "Ibn Hamdis tradotto da Celestino Schiaparelli", in L. SCIASCIA (a cura di), *Delle cose di Sicilia*, cit., p. 52.

carriera ecclesiastica; ed è per mantenere uno stile di vita lussuoso che vende cara la propria conoscenza dell'arabo, dell'ebraico e della *kabbalah* ai colleghi umanisti e ai signori delle corti rinascimentali.

Vella, cappellano dell'Ordine di Malta, è, in fondo, un povero diavolo che prima sbarca il lunario come venditore di numeri del lotto e poi si garantisce una discreta agiatezza inventandosi traduttore di una lingua inesistente; Samuel-Guglielmo-Flavio combina in sé il calcolatore spregiudicato, il sottile cavillatore e l'uomo avido di piaceri che non disdegna di sporcarsi le mani di sangue. È vero, Vella difende la propria impostura in una disputa pubblica, uscendone vincitore, ma l'ipocrisia e la spudoratezza dell'abate imbrogliatore (quasi bonario) impallidiscono se confrontate con l'acribia dialettica e la dottrina, fondate su una fede in Cristo tanto ardente quanto di facciata, dispiegate da Samuel-Guglielmo-Flavio nelle *disputationes* con i sapienti rabbini siciliani sull'influenza negativa degli ebrei sulle comunità cristiane.

Samuel-Guglielmo-Flavio non crede a una sola parola di quelle che dice in difesa della Chiesa e della cristianità, così come, con assoluto scetticismo o, se si vuole, con disincanto preilluministico, aveva appreso dal padre le discipline cabalistiche, considerandole niente più di “un raffinatissimo esercizio di acrostici e anagrammi” (p. 32) e non una scienza in grado di svelare verità nascoste. Eppure, l'origine rinnegata è una sorta di contenuto represso che ritorna, dal quale il protagonista di *Inseguendo un'ombra* non riesce a emanciparsi compiutamente: se è vero, come si è appena detto, che Samuel adolescente guarda con laica diffidenza alla *kabbalah*, è altrettanto vero che non resiste alla tentazione “di praticare la temura sul proprio nome” (p. 32), ossia cede al sapere esoterico al fine di ricavarne una chiave di interpretazione per sé e il proprio destino. Allo stesso modo nelle dispute dottrinali, l'abilità retorica del neoconvertito offre il meglio di sé quando Samuel-Guglielmo-Flavio comincia “a pensare da ebreo” prevedendo le mosse dialettiche dei rabbini suoi avversari: “è stato come se dentro di lui la sapienza antica della sua gente gli indicasse come utilizzare nel modo migliore la dottrina cristiana” (p. 111). Infine, l'espressione sincera del dolore per la morte di quel padre che lo aveva maledetto per l'abiura della fede ebraica, non poteva non trovare espressione se non nella lingua delle origini: “appoggiando la bocca contro il muro perché nessuno possa sentirlo, nenia il canto funebre degli ebrei. E stavolta, finalmente, piange” (p. 66).

Preesistente alla scissione del convertito e a monte dell'identità fluida e mutevole significata dai tre nomi, vi è un'altra scissione, che viene espressa anche questa a livello onomastico; infatti, il giovane Samuel poteva essere chiamato “secondo l'uso arabo Samuel ben Nissim Abul Farag oppure, secondo l'uso ebraico, Giuda Samuel figlio di Sabbetai Farachio” (p. 33). Inoltre, la *temurà*, che consiste nel “combinare diversamente le lettere di un grafema per ottenere un altro grafema di significato completamente opposto” (p. 31)³⁸, svela all'incredulo protagonista che nel suo nome sono presenti “tanto una benedizione quanto una maledizione”, “la gloria e l'infamia”, “un segno positivo e il suo opposto” (p. 33)³⁹.

³⁸ La definizione di Camilleri segue quella che si trova in M. DAL PRA, “Cabala”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, p. 346; in entrambe il termine *grafema* non viene usato nell'accezione propria degli studi di linguistica, ma nel senso di ‘parola scritta’.

³⁹ Gli esempi di *temurà* e *gematria* che Camilleri cita nel libro, rispettivamente quello della coppia di antonimi *piacere* e *dolore* e quello della parola *olio d'oliva*, come insegnamenti del padre di Samuel rivolti al figlio, sono ripresi da M. DAL PRA, “Cabala”, cit., pp. 346-347. Su che cosa abbia rivelato la *temurà* sul nome proprio del protagonista, invece, non si hanno indicazioni e possiamo solo avanzare una timida ipotesi, a partire dal fatto che il nome שמואל *Šmu'el* può significare ‘nome di Dio’ oppure ‘il suo nome è Dio’. Fra i possibili anagrammi, compatibili con la lettura che dà il protagonista di un nome che racchiude in sé “tanto una benedizione quanto una maledizione”, ci sono: לא שמו *lo šmo* ‘non è il suo nome’ oppure

Di fronte a questa rivelazione Samuel si chiede se questo essere conteso tra due poli estremi sarà per lui condanna all'immobilità oppure spinta "che lo porterà a una ricerca continua" (p. 33). L'essere personaggio dimidiato – tra gloria e infamia, tra Ebraismo e Islam, tra Ebraismo e Cristianesimo, tra obbedienza alla religione e dissolutezza –, o meglio, personaggio che si colloca su una linea di confine⁴⁰, avvicina Samuel-Guglielmo-Flavio ad altri personaggi camilleriani quali Filippo Genuardi nella *Concessione del telefono*, il Pirandello della *Biografia del figlio cambiato* e il personaggio eponimo del romanzo breve *La tripla vita di Michele Sparacino* (2008). Di Genuardi si legge che è "pigliato a mezzo tra lo Stato e la mafia"⁴¹; anche Pirandello nasce in un podere di campagna dove comincia il territorio di Girgenti, appena fuori da quello di Porto Empedocle; infine, di Michele Sparacino si sa che "vinni alla luci alla mezzanotti spaccata tra il tri e il quattro di ghinnaro del milli e ottocento e novantotto"⁴².

Anche Samuel-Guglielmo-Flavio vive in bilico tra destini opposti e, per quanto riguarda la sua identità culturale, si colloca in corrispondenza di un punto di passaggio; ciononostante – e si torna alla questione della sua *perifericità* rispetto al *sistema* di cui pure fa parte – egli si distingue dagli altri personaggi citati per come sfrutta e non subisce la propria condizione. Come ho già avuto modo di osservare⁴³, l'identità di questi equilibristi di confini – etici, spaziali, temporali, culturali – solitamente risulta indebolita e tale indebolimento è come se li predisponesse allo *scangio*, agli accadimenti tragicomici dello scambio di persona, presunto o effettivo, come nei casi di Genuardi, che viene creduto un sovversivo che ha aderito ai Fasci siciliani; Pirandello, che a lungo pensò di essere stato scambiato fin dalla culla da *i donni* della tradizione popolare; Sparacino, mite e quasi anonimo figlio di contadini, considerato un temibile rivoluzionario, per il ghiribizzo fantasioso di un giornalista. A differenza di tutti loro, Samuel-Guglielmo-Flavio non rimane vittima di scambi di persona, bensì passa, con abilità da diabolico trasformista, da una maschera all'altra, dimostrando come la temuta frammentazione identitaria non lo abbia condannato alla paralisi, bensì lo abbia condotto a una "ricerca continua", attraverso quello che sembra un pressoché interminabile processo di metamorfosi.

4. *Lento pede: inseguendo un (eterno) viandante*

Questa prospettiva in perpetuo divenire della "ricerca continua" si salda con la mancanza di notizie certe sulla fine di Flavio Mitridate – e le conseguenti *Conclusioni* al plurale di *Inseguendo un'ombra* – e viene amplificata in maniera suggestiva da quella che Camilleri intitola *L'ultima apparizione* ovvero un ritaglio del quotidiano *Il Messaggero*, con buona approssimazione databile tra la fine degli anni '80 e la prima metà dei '90, contenente l'annuncio dell'arrivo, come ospite del circo di Nando Orfei, del mago di Perugia Raimondo Moncada.

L'ultima delle *Conclusioni* presentata è la più volte menzionata lettera (falsa) del conte di Aderò dove si legge che, dopo una permanenza di un paio di mesi a Caltabellotta,

לֹא שׁוּם אֵל *šum el*, 'non Dio'. Altre possibili combinazioni sono: מוּשָׁאֵל *mušal*, 'prestato', o ancora לְמַשָּׂא *le-mašo*, 'per il suo fardello', o אֵל שָׂמוּ *el šamo*, 'Dio lo ha messo'. Mi corre l'obbligo di ringraziare il prof. Saverio Campanini dell'*Alma Mater Studiorum*-Università di Bologna e i proff. Luca D'Anna e Raffaele Esposito dell'Università di Napoli L'Orientale per l'aiuto e le preziose consulenze che mi hanno fornito.

⁴⁰ E non a caso: "Era scritto che in lui il confine tra verità e menzogna fosse così labilmente tracciato da essere di difficoltosa visibilità" (pp. 35-36).

⁴¹ A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 200 [I ed. 1998].

⁴² A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 7.

⁴³ Cfr. il mio "«Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri", «Italianistica», XLIII/3 (2014), pp. 119-120.

Samuel-Guglielmo-Flavio lasciò definitivamente la cittadina e di lui non si ebbero più notizie. L'infaticabile viandante, di origini ebraiche, si sarebbe rimesso per strada e, pare suggerire Camilleri, cinque secoli dopo, sarebbe riapparso, sfoggiando una nuova identità, sotto il tendone di un circo, con indosso panni di mago, scadimento *pop* di quelli dell'erudito esoterista quattrocentesco.

Le pagine che chiudono il libro spingono a una riconsiderazione delle precedenti e a ritenere il volume una originale declinazione della leggenda dell'Ebreo errante, come di fatto sembrano indicare numerosi indizi presenti nel testo, a partire dalla maledizione che colpisce Samuel, non per bocca di Cristo, ma per bocca del padre: "Nissim [...] maledirà solennemente e per tre volte il nome di Samuel" (pp. 63-64).

Vi è, poi, una circostanza fondamentale che accomuna Samuel-Guglielmo-Flavio a una delle prime codificazioni della figura dell'Ebreo errante, il Cartaphilus della *Chronica Majora* di Matthew Paris (metà del XIII secolo): la conversione. Le acute riflessioni che Massenzio svolge a proposito di Cartaphilus convertito richiamano quanto abbiamo osservato in merito all'Ebraismo represso, più che abiurato, e, in quanto represso, ineliminabile contenuto che ritorna, nel neofita Guglielmo Raimondo Moncada: "Anche dopo aver completato il percorso iniziatico che sanziona la sua *mutatio*, [il convertito] conserva in sé qualcosa che rinvia al proprio mondo d'origine, alla condizione di partenza da cui si è affrancato, ma mai in maniera assoluta"⁴⁴. Il battesimo ha per Guglielmo Raimondo Moncada, almeno sulla carta, la stessa valenza che aveva avuto per Cartaphilus: "il protagonista muore in quanto nemico di Cristo, in quanto ebreo, per rinascere come cristiano, votato alla causa di Cristo"⁴⁵; tuttavia, tanto è verace e ardente la dedizione di Cartaphilus all'evangelizzazione, quanto quella di Moncada è giustificata dall'ambizione e dalla brama di potere personale. Nonostante questo, le conclusioni a cui giunge Massenzio in relazione al personaggio di Cartaphilus, facendone risaltare l'ambivalenza, in quanto né santo né dannato, ma "in una posizione mediana tra due polarità, la prima di segno assolutamente positivo [...] e la seconda di segno del tutto negativo"⁴⁶, ricalcano quanto detto sulla scissione di Samuel-Guglielmo-Flavio, che è, anche lui, "due in uno"⁴⁷. L'iter di purificazione spirituale di Cartaphilus, già offensore di Cristo, a cui lo stesso Cristo ha concesso, condannandolo a non morire, la possibilità di riscattarsi nell'attesa della parusia e del giudizio finale, prende le mosse da una condizione di duplicità e passerà per "una molteplicità di esistenze"⁴⁸, che non può non essere accostata ai variegati travestimenti del protagonista di *Inseguendo un'ombra*; travestimenti che, però, lasciano immutata la sostanza, la quale non punta a forma alcuna di perfezionamento, men che meno spirituale.

Non mancano neppure alcuni punti di tangenza con un'altra narrazione archetipa sull'Ebreo errante: la *Kurtze Beschreibung und Erzählung eines Juden mit Namen Ahasverus* (1602). Come nella storia del ciabattino Ahasuerus, che impedì a Cristo di sostare presso la propria casa durante l'ascesa al Calvario, e per questo fu condannato a vagare senza meta, così in quella di Samuel-Guglielmo-Flavio è presente l'elemento

⁴⁴ M. MASSENZIO, *La Passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 48.

⁴⁵ Ivi, p. 50.

⁴⁶ Ivi, p. 43.

⁴⁷ Ivi, p. 49. L'ambivalenza risulta anche dai nomi assunti dal personaggio dell'Errante in alcuni documenti, prevalentemente di area italiana, tra XIII e XV secolo: "Il doppio «vochabolo» non è un vero nome proprio ma una denominazione che da un lato (*Buttadeus*, *Boutedieu*, *Batté-Iddio*) fissa il protagonista nell'atto sacrilego, dall'altro (*Devotus Deo*, *voto-a-Dios*, *Votaddio*) nell'atto che vorrebbe porvi rimedio" (F. FRANCESCHINI, "Gli erranti nomi dell'Ebreo errante. Ambiguità, fratture, innovazioni", in F. FRANCESCHINI, S. GRAZZINI (a cura di), *L'Ebreo errante. Nuove prospettive su un mito europeo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, p. 32).

⁴⁸ M. MASSENZIO, *La Passione secondo l'Ebreo errante*, cit., p. 52.

dell'erranza spaziale⁴⁹, basti richiamare alla mente il lungo elenco di luoghi, toccati in maniera reale o ipotetica, all'interno del libro. Non si trascuri il fatto che, nella lettera del conte Moncada, non si specifica verso quale destinazione si sia diretto Mitridate una volta abbandonata Caltabellotta; del resto, anche il vagabondaggio di Ahasuerus era privo di un termine fissato sia nel tempo che nello spazio.

Ancorché questa seconda versione del mito scientemente non si soffermi sulla possibilità di una salvezza finale per il calzolaio di Gerusalemme⁵⁰, è fuor di dubbio che il suo indefinito/infinito peregrinare è funzionale a testimoniare ai posteri l'evento della passione di Cristo ed è pertanto un peregrinare voluto da Dio, da cui dipenderebbe il "dono della conoscenza miracolosa dei dialetti di tutte le regioni"⁵¹. A questo punto basterà poco per riconoscere traccia di questo dettaglio *pentecostale* di Ahasuerus nel profilo di Flavio Mitridate, che fu poliglotta e traduttore. Un uomo di cultura, si badi bene, non celebrato da tutti i suoi contemporanei, invisibile soprattutto ai suoi ex correligionari, come, ad esempio, Elia del Medigo, del quale Camilleri riporta il parere secondo cui "Mitridate [era] un mistificatore di dottrina" (p. 195). Senza dubbio nel giudizio di Elia del Medigo avrà pesato il suo essere stato, prima di Mitridate, maestro di Pico e il fatto di non averne assecondate fino in fondo, in quanto filosofo aristotelico, le aspirazioni da cabalista; eppure che Mitridate sia stato un intellettuale a cui, quantomeno a tratti, difettava, per così dire, la professionalità, è opinione condivisa anche da studiosi contemporanei come Campanini – anch'egli citato da Camilleri –, il quale parla di "conoscenze linguistiche, reali e millantate" (p. 163)⁵², le quali avvicinano il nostro, come già detto, allo sciasciano abate Vella.

Non dispongo degli strumenti, neppure minimi, per discutere dell'attendibilità delle traduzioni di Mitridate, per distinguere quanto ci sia di fedele all'originale, quanto di interpolato⁵³, quanto di liberamente interpretato e in che misura tutto ciò abbia condizionato la ricezione della *kabbalah* da parte dei committenti dei testi tradotti, primo fra tutti Pico della Mirandola⁵⁴. Senza contare che tutto questo ci allontanerebbe dal

⁴⁹ Ivi, pp. 77-78.

⁵⁰ Cfr. S. GRAZZINI, "Eterno e senza requie. Ahasverus e la redenzione sospesa dell'Ebreo errante", in F. FRANCESCHINI, S. GRAZZINI (a cura di), *L'Ebreo errante. Nuove prospettive*, cit., pp. 91-93.

⁵¹ M. MASSENZIO, *La Passione secondo l'Ebreo errante*, cit., pp. 79-80.

⁵² S. CAMPANINI, "Guglielmo Raimondo Moncada (*alias* Flavio Mitridate) traduttore di opere cabbalistiche", in M. PERANI (a cura di), *Guglielmo Raimondo Moncada alias Flavio Mitridate. Un ebreo converso siciliano*, Atti del Convegno Internazionale (Caltabellotta, Agrigento, 23-24 ottobre 2004), Palermo, Officina di Studi Medievali, 2008, p. 51. Sulla figura di Elia del Medigo e il suo rapporto con Pico della Mirandola, cfr. ivi, pp. 53-58.

⁵³ Secondo i pionieristici studi di Wirszubski, le cui tesi sono state rilanciate anche da Yates (cfr. F. YATES, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, trad. it. di S. MOBILIA, Torino, Einaudi, 2002, p. 25), le interpolazioni di Mitridate, con ogni probabilità, erano finalizzate a orientare Pico verso la sintesi tra *kabbalah* e dottrina cristiana. Secondo Campanini, invece, più che l'opera di un impostore *tout court* o di un compiacente (nei confronti del suo signore) sincretista cristianizzante, le glosse che accompagnano le traduzioni mitridatiane dei testi cabalistici per Pico, definiscono – al netto di quelle più autobiografiche, umorali, maliziose – una sorta di guida alla lettura, di quella che Mitridate considerava una traduzione di servizio – non poche sono le *crucis* che derivano dall'impresa di "tradurre l'intraducibile" (S. CAMPANINI, "Guglielmo Raimondo Moncada (*alias* Flavio Mitridate) traduttore di opere cabbalistiche", cit., p. 69) – nell'attesa che l'allievo potesse, una volta appresa a dovere la lingua ebraica, confrontarsi direttamente con l'originale.

⁵⁴ Cfr. G. CORAZZOL, "L'influsso di Mitridate sulla concezione pichiana della cabala", in M. PERANI, G. CORAZZOL (a cura di), *Flavio Mitridate mediatore fra culture nel contesto dell'ebraismo siciliano del XV secolo*, Atti del convegno internazionale di studi (Caltabellotta, 30 giugno – 1 luglio 2008), Palermo, Officina di Studi Medievali, 2012, pp. 149-200. Si veda anche F. BUZZETTA, *Magia naturalis e Scientia cabalae in Giovanni Pico della Mirandola*, Firenze, Olschki, 2019. In merito alla promozione delle traduzioni dall'ebraico in ambito umanistico si può vedere F. BACCHELLI, *Giovanni Pico e Pierleone da Spoleto. Tra filosofia dell'amore e tradizione cabalistica*, Firenze, Olschki, 2001 e, come trattazioni più generali sul rapporto tra Pico e l'esoterismo ebraico, il volume collettaneo *Giovanni Pico e la Cabbalà*, a

nostro oggetto, in merito al quale serve piuttosto notare che, a cavallo tra medioevo ed età moderna, si diffusero, in Italia, Spagna, Gran Bretagna, cronache che narravano di sedicenti ebrei erranti, vale a dire di impostori che avevano come unico scopo quello di truffare qualche malcapitato⁵⁵. È con ogni probabilità a partire da episodi come questi e in forza del suo statuto di personaggio maledetto da Dio, che tra Sette e Ottocento, l'Ebbero errante fruttifica nei terreni del *Gothic novel* e dell'immaginario romantico⁵⁶; così Fintz Menascé: “Accanto all'Ebbero errante viaggiatore ed esploratore positivamente connotato non mancò di figurare un Ebbero errante vagabondo, avventuriero, impostore, mistificatore. [...] Da mistificatore e indovino a stregone, mago, negromante il passo è breve, il confine incerto”⁵⁷. Il segno di questa tradizione è pienamente riconoscibile nel modo in cui Camilleri sceglie di caratterizzare Samuel-Guglielmo-Flavio – ancor prima di farlo riapparire in qualità di indovino in mezzo alle attrazioni circensi – facendone anche un conoscitore dell'occulto, un ciarlatano profittatore⁵⁸, un ecclesiastico omicida da romanzo nero. Se davvero il personaggio principale di *Inseguendo un'ombra* fosse la declinazione camilleriana dell'Ebbero errante, e quindi anche la prova di una inesaurita fecondità mitopoietica, non necessariamente ancorata alle elaborazioni del trauma collettivo della Shoah⁵⁹, sarebbe allora lecito dubitare che *L'ultima apparizione* sia stata realmente l'ultima di Samuel-Guglielmo-Flavio; anche la sua vicenda, come quella di Ahasuerus, infatti, risulterebbe “conclusa nel suo essere inconclusa”⁶⁰. Se così fosse, quindi, si potrebbe precisare che Camilleri abbia deciso di qualificare il suo testo come “abbozzo”, così come lo intende Weinrich, fin dalla scelta dei tempi verbali, e abbia evitato di attenersi alle regole di un particolare genere codificato, non tanto per rappresentare in maniera idonea una generica ombra in movimento perpetuo nel tempo e nello spazio e in perpetua trasformazione, ma per dare una forma adatta, che non poteva che essere *aperta*⁶¹, a quella che era *una* storia dell'Ebbero errante, ovvero una storia senza fine.

cura di F. LELLI, Firenze, Olschki, 2014 e l'antologia pichiana di G. BUSI, R. EBGI, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah*, Torino, Einaudi, «I millenni», 2014.

⁵⁵ Cfr. S. FALCHI, *L'Ebbero Errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*, Milano, Franco Angeli, 2018, pp. 35-42, 57-58.

⁵⁶ Secondo Collini, la fortuna dell'Errante nel romanzo nero europeo è anche dovuta al fatto che la condanna al vagabondaggio eterno e senza meta traduce simbolicamente il senso di delusione e di frustrazione derivato dall'epilogo della rivoluzione del 1789, in Francia e, soprattutto, fuori dalla Francia (cfr. P. COLLINI, “La leggenda dell'Ebbero Errante nella letteratura romantica”, in A. DOLFI (a cura di), *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In memoria di Giorgio Bassani*, Firenze, Firenze University Press, 2017, p. 39). Inoltre, poiché Camilleri ha insistito sul nome, anzi, sui nomi del suo protagonista, non sarà inopportuno evidenziare che si chiama Alonzo Monçada, uno dei personaggi del romanzo di Charles Robert Maturin *Melmoth the Wanderer* (1820), una fra le più rappresentative attestazioni del *revival* dell'Ebbero errante negli anni del Romanticismo. Sulla accuratezza onomastica camilleriana mi permetto di rimandare al mio “La favola del nome ‘stracangiato’. Spigolature di antroponomastica sulla *Giostra degli scambi* e dintorni”, «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XIX (2017), pp. 89-101 e alla bibliografia lì indicata.

⁵⁷ E. FINTZ MENASCÉ, “Prefazione”, in E. FINTZ MENASCÉ (a cura di), *L'Ebbero Errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, 1993, p. 18.

⁵⁸ In effetti, si viene a delineare un'interessante sovrapposizione con la letteratura sui ciarlatani, anch'essi personaggi che si affacciano per la prima volta nella letteratura dei secoli bassomedievali, per poi resistere, dissimulati sotto molteplici varianti, fino alla contemporaneità. Per un primo approccio alla questione si può vedere il mio “«Vi riempiate gli occhi di parole»: appunti su storia, logica e forme della ciarlataneria in letteratura”, in S. BRUGNOLO, F. FIORENTINO, G. IOTTI, L. PELLEGRINI, S. ZATTI (a cura di), *Letteratura ragione represso. Su Francesco Orlando (1934-2010)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 191-222.

⁵⁹ Cfr. M. MASSENZIO, “‘Essere altrove’. L'Ebbero errante nostro contemporaneo”, in F. FRANCESCHINI, S. GRAZZINI (a cura di), *L'Ebbero errante. Nuove prospettive*, cit., p. 13.

⁶⁰ M. MASSENZIO, *La Passione secondo l'Ebbero errante*, cit., p. 80.

⁶¹ A proposito dell'incompiuto *Der Ewige Jude* di Goethe, scrive Collini: “Interessante è anche come la *forma poetica* cui Goethe ricorre per presentare la vicenda dell'Errante sia quella *spezzata del frammento*

Bibliografia

- BACCHELLI, FRANCO, *Giovanni Pico e Pierleone da Spoleto. Tra filosofia dell'amore e tradizione cabalistica*, Firenze, Olschki, 2001.
- BIAGINI, ENZA, "Non finito e teorie dell'incompiutezza", in ANNA DOLFI (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 19-52.
- BUSI, GIULIO, EBGI, RAPHAEL, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabalah*, Torino, Einaudi, «I millenni», 2014.
- BUZZETTA, FLAVIA, *Magia naturalis e Scientia cabalae in Giovanni Pico della Mirandola*, Firenze, Olschki, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 16 [I ed. 1984].
- CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, introduzione di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani, 2009.
- CAMILLERI, ANDREA, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 2014 [I ed. 1998].
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 120 [I ed. 1994].
- CAMILLERI, ANDREA, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016.
- CAMPANINI, SAVERIO, "Guglielmo Raimondo Moncada (*alias* Flavio Mitridate) traduttore di opere cabbalistiche", in MAURO PERANI (a cura di), *Guglielmo Raimondo Moncada alias Flavio Mitridate. Un ebreo converso siciliano*, Atti del Convegno Internazionale (Caltabellotta, Agrigento, 23-24 ottobre 2004), Palermo, Officina di Studi Medievali, 2008, pp. 49-88.
- CANCILLERI, TINA, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de Il re di Girgenti*, Pescara, Tracce, 2005.
- CAPECCHI, GIOVANNI, "Porto Empedocle-Girgenti-Racalmuto: il triangolo delle storie", «Diacritica», VI/34, 2020, pp. 28-40.
- COLLINI, PATRIZIO, "La leggenda dell'Ebreo Errante nella letteratura romantica", in ANNA DOLFI (a cura di), *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In memoria di Giorgio Bassani*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 35-41.
- CORAZZOL, GIACOMO, "L'influsso di Mitridate sulla concezione pichiana della cabala", in MAURO PERANI, GIACOMO CORAZZOL (a cura di), *Flavio Mitridate mediatore fra culture nel contesto dell'ebraismo siciliano del XV secolo*, Atti del convegno internazionale di studi (Caltabellotta, 30 giugno – 1 luglio 2008), Palermo, Officina di Studi Medievali, 2012, pp. 149-200.
- COSTA, SIMONA, "Il Pirandello di Camilleri: la *Biografia del figlio cambiato*", in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 14), pp. 45-52, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>>.

lirico e dell'illuminazione repentina, la sola veramente consustanziale a un personaggio che nasce dalla rivolta e dall'insofferenza nei confronti di ogni *chiusura* mentale e *formale*" (P. COLLINI, "La leggenda dell'Ebreo Errante nella letteratura romantica", cit., p. 38, corsivi miei).

- DAL PRA, MARIO, “Cabala”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, pp. 339-353.
- DANTI, LUCA, “«Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri”, «*Italianistica*», XLIII/3 (2014), pp. 115-124.
- DANTI, LUCA, “La favola del nome ‘stracangiato’. Spigolature di antroponomastica sulla *Giostra degli scambi e dintorni*”, «*il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*», XIX (2017), pp. 89-101.
- DANTI, LUCA, “Il fascino indiscreto del *Gattopardo*. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani”, «*Per leggere*», XVIII/35 (2018), pp. 134-166.
- DANTI, LUCA, “La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani”, in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), pp. 45-60, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>>.
- DANTI, LUCA, “«Vi riempirete gli occhi di parole»: appunti su storia, logica e forme della ciarlataneria in letteratura”, in STEFANO BRUGNOLO, FRANCESCO FIORENTINO, GIANNI IOTTI, LUCIANO PELLEGRINI, SERGIO ZATTI (a cura di), *Letteratura ragione represso. Su Francesco Orlando (1934-2010)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 191-222.
- DA VILLANOVA, RINALDO, “Thesaurus pauperum”, in LEONARDO SCIASCIA (a cura di), *Delle cose di Sicilia*, vol. I, Palermo, Sellerio, 1980, pp. 339-345.
- ECO, UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore, a cura di RICCARDO FEDRIGA, Milano, La nave di Teseo, 2023 [I ed. 1962].
- FALCHI, SIMONETTA, *L'Ebreo Errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- FERLITA, SALVATORE, “La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri”, in SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 85-93.
- FINTZ MENASCÉ, ESTHER (a cura di), *L'Ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Milano, Cisalpino, 1993.
- FLETCHER, CATHERINE, *Il libro nero del Rinascimento*, trad. it. di ALBERTINE CERUTTI, Milano, Garzanti, 2022 [*The Beauty and the Terror: An Alternative History of the Italian Renaissance*, 2020].
- FRANCESCHINI, FABRIZIO, “Gli erranti nomi dell'Ebreo errante. Ambiguità, fratture, innovazioni”, in FABRIZIO FRANCESCHINI, SERENA GRAZZINI (a cura di), *L'Ebreo errante. Nuove prospettive su un mito europeo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 19-43.
- GARIN, EUGENIO, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Roma-Bari, Laterza, 1990³, pp. 141-178 [I ed. 1954].
- GRAZZINI, SERENA, “Eterno e senza requie. Ahasverus e la redenzione sospesa dell'Ebreo errante”, in FABRIZIO FRANCESCHINI, SERENA GRAZZINI (a cura di), *L'Ebreo errante. Nuove prospettive su un mito europeo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 73-93.
- HJELMSLEV, LOUIS, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, introd. e trad. it. di GIULIO CIRO LEPSCHY, Torino, Einaudi, 1968 [*Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, 1943].
- IACONO, ALFONSO MAURIZIO, “*Il capolavoro sconosciuto* e la potenza del *non finito*”, «*Suite française*», II (2019), pp. 25-35,

- JURISIC, SRECKO, “Attraversamenti ariosteschi in Camilleri”, «Critica letteraria», XLI/4 (2013), pp. 797-820.
- JURISIC, SRECKO, “Camilleri e Ariosto. Una ‘gionta’”, in MASSIMO STURIALE, GIUSEPPE TRAINA, MAURIZIO ZIGNALE (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), vol. I, Leonforte (En), Fondazione Cesare e Doris Zipelli / Euno, 2019, pp. 201-216.
- LELLI, FABRIZIO (a cura di), *Giovanni Pico e la Cabbalà*, Firenze, Olschki, 2014.
- LONGHITANO, SABINA, “Un contastorie fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell’Ottocento”, in SABINA LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 13-41, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>>.
- MAIOLANI, MICHELE, “«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia”, «Diacritica», VI/34 (2020), pp. 74-87.
- MARCI, GIUSEPPE, “Sciascia e Camilleri tra racconto e cronaca sociale”, «Revista de Italianística», XXXI (2016), pp. 92-109.
- MARCI, GIUSEPPE, “Il telero di Vigàta”, in SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Il telero di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), pp. 8-18, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>>.
- MARCI, GIUSEPPE, “Camilleri biografo di Pirandello”, in SABINA LONGHITANO, FERNANDO IBARRA (eds.), *De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 137-148.
- MARCI, GIUSEPPE, RUGGERINI, MARIA ELENA, “Narrare l’arte, illustrare le parole”, in DULIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parola, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 15-35, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>>.
- MARX, KARL, *Elogio del crimine*, con una nota di ANDREA CAMILLERI, Roma, nottetempo, 2007.
- MASSENZIO, MARCELLO, *La Passione secondo l’Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- MASSENZIO, MARCELLO, “‘Essere altrove’. L’Ebreo errante nostro contemporaneo”, in FABRIZIO FRANCESCHINI, SERENA GRAZZINI (a cura di), *L’Ebreo errante. Nuove prospettive su un mito europeo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 3-16.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, “Il sistema Camilleri”, in *Camilleri sono*, «MicroMega», 5 (2018), pp. 33-37.
- PEDRETTI, BRUNO, *La forma dell’incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Torino, UTET, 2007.
- SCHIAPARELLI, CELESTINO, “Ibn Hamdis tradotto da Celestino Schiaparelli”, in LEONARDO SCIASCIA (a cura di), *Delle cose di Sicilia*, vol. I, Palermo, Sellerio, 1980, pp. 49-53.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il Consiglio d’Egitto*, Milano, Adelphi, 1989 [I ed. 1963].
- SCRIVANO, FABRIZIO, “Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri”, in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 62-72, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>>.

- SERIANNI, LUCA, “Italiano antico, italiano anticheggiante”, in PALMIRA CIPRIANO, PAOLO DI GIOVINE, MARCO MANCINI (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, vol. II, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 695-708.
- SPRETI, VITTORIO, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. IV, Bologna, Forni, 1981 [I ed. 1931].
- STARRABBA, RAFFAELE, “Guglielmo Raimondo Moncada: uno”, in LEONARDO SCIASCIA (a cura di), *Delle cose di Sicilia*, vol. I, Palermo, Sellerio, 1980, pp. 438-459 [I ed. 1878].
- TRAINA, GIUSEPPE “Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri”, «Diacritica», VI/34 (2020), pp. 111-121.
- TRUZZI, SILVIA, “Camilleri: Il giorno della civetta ‘Leonardo Sciascia non avrebbe mai dovuto scriverlo’”, «Il Fatto Quotidiano», 20 novembre 2009, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2009/11/20/camilleri-il-giorno-della-cive/12413>>, [20 luglio 2024].
- WEINRICH, HARALD, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di MARIA PROVVIDENZA LA VALVA, PAOLO RUBINI, Bologna, il Mulino, 2004 [*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 2001, I ed. 1964].
- YATES, FRANCES, *Cabbala e occultismo nell’età elisabettiana*, trad. it. di SANTINA MOBIGLIA, Torino, Einaudi, 2002 [*The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, 1979].

Quale motivo riflessivo nella *Rivoluzione della luna*?

Una interpretazione in chiave ermeneutica

VINICIO BUSACCHI

1. Dilemma e premessa di metodo

Grande è la fascinazione che esercita l'opera di Andrea Camilleri. Scrittore di notevole talento, oggi il suo nome non è più legato alla sola serie televisiva *Il commissario Montalbano*, per la quale curò la sceneggiatura dagli anni Novanta e che lo portò alla ribalta. Dotato di straordinaria forza narrativa e immaginativa, oltreché rappresentativa e linguistico-comunicativa, Camilleri è tradotto in innumerevoli lingue, e l'interesse per la sua opera non conosce flessione.

Lasciamo agli esperti e critici camilleriani lo scavo sui 'segreti' di questa sua straordinaria abilità creativa e tecnica, sul segreto di un successo così grande. Qui, focalizzandoci sul romanzo *La rivoluzione della luna* (2013)¹, intendiamo procedere sospendendo in linea tendenziale – sin da principio, come per una sorta di *epochè* – l'attenzione, la riflessione e il giudizio intorno all'autore, per ritornarvi solo in coda, a percorso compiuto. La domanda, o il tema, che guida questo lavoro non riguarda Camilleri ma il romanzo *La rivoluzione della luna*.

Qual è l'attualità di questo romanzo? Dove risiede la sua forza di toccare e interessare, di dare da pensare? In cosa, al di là del godimento di gusto ed estetico, è 'significativo'?

Si può obiettare che una risposta a questo tipo di questioni richiede, di necessità, in ogni caso, un approfondito riferimento all'autore dell'opera. In fondo, non sono le 'ragioni' e 'intenzioni' dell'autore, e pure la sua 'visione', a trovare veicolo ed espressione in essa? E, dunque, non è forse lavorando sul suo autore che si imbocca la via maestra per la conoscenza e la comprensione più approfondita e corretta/rigorosa di un'opera?

Da un lato, riconosciamo che anche la stessa ermeneutica offre strumenti concettuali e risorse teorico-metodologiche a sostegno di una tale linea operativa. Figure autorevoli si allineano a questa prospettiva, e pure la rafforzano: uno fra tutti, Emilio Betti. Nella sua *Teoria generale dell'interpretazione* (1955), il filosofo, pur riaffermando una linea teoretico-metodologica che persegue l'oggettività dell'interpretazione attraverso l'intendimento dell'opera in quanto "oggettivazione dello spirito", ribadisce l'indepassabilità del momento di studio e intendimento dell'autore. Il suo metodo – che, inquadrato entro coordinate generali o "canoni" dell'interpretazione, individua quattro

¹ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013. È lavoro poco noto al grande pubblico, e ancora poco studiato dagli specialisti. Richiamiamo, di seguito, alcuni contributi che, per diversi aspetti, ci paiono interessanti in riferimento a questo romanzo (che, pure, citano): G. FABIANO, "Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani", in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>; L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014, pp. 191-194; L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.

momenti fondamentali ad articolazione di una ermeneutica scientifica, il momento *filologico*, il momento *critico*, il momento *psicologico* e il momento *tecnico-morfologico*² – vede precisamente nel momento psicologico questa “necessità di calarsi, in un certo senso, nella psicologia, o meglio nel mondo interiore, culturale e spirituale, dell’autore dell’opera”³. È processo (e “criterio”) che segue un doppio indirizzo (detto da Betti “genetico” ed “evolutivo”): per il primo, l’interprete “aspira a conoscere come il discorso sia nato e si sia formato quale fatto spirituale nell’animo di chi lo tiene”; per il secondo, “mira a preconizzare come i pensieri contenuti nel discorso siano per svilupparsi nello spirito dell’autore, e quale influenza essi siano per spiegare su di lui”⁴. Betti intende il fondamentale movimento, teorizzato da Schleiermacher, dello spiegare le parti con il tutto e il tutto con le parti, non solo (a) come un movimento ermeneutico interno al testo e (b) come un movimento che interpreta l’opera in riferimento al “sistema culturale” di appartenenza (dell’autore e dell’opera stessa), ma anche (c) come movimento intrecciato a quel processo di esplicazione-comprensione che si gioca nella relazione lettore/autore⁵. In modo esplicito, e a più riprese, Betti si rifà alla lezione di Schleiermacher – il quale, nonostante la celeberrima direttiva per la quale “si deve comprendere altrettanto bene e comprendere meglio di chi scrive”⁶, di fatto mai fa prescindere l’interpretazione dell’opera dal fedele intendimento dell’autore. Non solo, per Schleiermacher, “[...] nessun discorso dato può essere compreso solamente mediante se stesso”⁷, ma “[...] aspetto essenziale del processo interpretativo è che si deve essere in grado di uscire dal proprio modo di pensare per entrare in quello dello scrittore”⁸ –, ancor più che è propriamente “psicologico” il piano sul quale “trovare l’unità dell’opera in quanto fatto prodotto dall’autore”⁹.

Vero è, d’altra parte, che figure altrettanto autorevoli hanno tracciato una strada diversa al lavoro dell’ermeneutica – tra questi, Hans-Georg Gadamer, padre dell’ermeneutica filosofica contemporanea. La prospettiva gadameriana che, filosoficamente parlando, assume una posizione antimetodologica, all’atto pratico discute e delinea i tratti di *un modo di procedere ermeneutico*. Per altro, Gadamer lo fa esercitando una certa leva ‘interpretativa’ sul lavoro di Schleiermacher, a partire dalla celebre direttiva di quest’ultimo richiamata poc’anzi (*Man muß so gut verstehen und besser verstehen als der Schriftsteller*) che tanto indica (in qualche modo) una “sovranità” dell’interprete sull’interpretato quanto (ancora meglio) una “libertà del testo”:

La formula di Schleiermacher, così come lui la intende, non tiene più conto dell’oggetto stesso di cui il discorso parla, ma vede il testo in modo indipendente dal suo contenuto di conoscenza, come una produzione assolutamente libera. A ciò corrisponde il fatto che egli

² Cfr. G. MURA, “La «teoria ermeneutica» di Emilio Betti”, in E. BETTI, *Ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*, a cura di V. BUSACCHI, Roma, Tab edizioni, 2022, pp. 284-285.

³ *Ibidem*.

⁴ E. BETTI, *Teoria generale dell’interpretazione*, in ID., *Ermeneutica come metodica generale...*, cit., [Sez. “Scelta antologica”; III. “Metodologia ermeneutica”] p. 197.

⁵ “La totalità complessiva nella quale si deve integrare la singola parte, va intesa, con Schleiermacher, con soggettivo e personale riferimento alla vita dell’autore, come l’intera sua vita; infatti, ciascuno dei suoi atti, collegato al complesso degli altri nella misura della reciproca influenza e illuminazione, va inteso come un momento legato a tutti gli altri momenti di vita di una intera personalità” (ivi, p. 77).

⁶ F. D. E. SCHLEIERMACHER, “Abbozzo di Halle del 1805”, in ID., *Ermeneutica*, a cura di M. MARASSI, Milano, Bompiani, 2000, p. 91.

⁷ F. D. E. SCHLEIERMACHER, “Ermeneutica generale del 1809-1810”, in ID., *Ermeneutica*, a cura di M. MARASSI, Milano, Bompiani, p. 203.

⁸ F. D. E. SCHLEIERMACHER, “Aforismi di Halle del 1805”, cit., p. 49.

⁹ F. D. E. SCHLEIERMACHER, “Abbozzo di Halle del 1805”, cit., p. 139; in corsivo nel testo.

sviluppa l'ermeneutica, che per lui è diretta alla comprensione di ogni fatto linguistico, in base al modello della struttura basilare del linguaggio stesso¹⁰.

Si tratta di una posizione interpretativa del tutto in linea con la visione di fondo e generale che alimenta l'ermeneutica gadameriana in quanto *modus cognoscendi* e in quanto *visione filosofica*. Nell'introduzione a *Wahrheit und Methode* (1960) è subito sottolineato che “la comprensione e l'interpretazione di testi non è solo affare di una scienza, ma è un aspetto dell'umana esperienza del mondo nel suo insieme. Il problema ermeneutico non è in origine un problema metodologico”¹¹. Non solo vi è un legame stretto tra l'interpretazione e la realtà, ma anche tra l'interpretazione e l'esistenza. E la verità non è un fatto di conoscenza, bensì di esperienza, – un discorso che vale con ancora più forza di fronte alle produzioni dello spirito, quali ad esempio le produzioni letterarie. Qui, appunto, intendere il senso *vero* di un'opera apre ad una inevitabile “fusione di orizzonti”, ovvero ad un trascendimento (legittimo, creativo e rivificativo) del senso originario: “La riduzione ermeneutica agli intendimenti dell'autore è altrettanto inadeguata quanto, nei confronti degli eventi storici, la riduzione alle intenzioni degli individui agenti”¹².

Un'altra importante figura contemporanea, Paul Ricœur, filosofo della mediazione, traccia una prospettiva in certa misura accostabile a quella gadameriana, – per quanto su ben diverse fondamenta teorico-speculative, e per quanto sensibile alle questioni di metodo e di rigore. In particolare, la sua ermeneutica del testo (su cui egli delinea una teoria dell'interpretazione o “teoria dell'arco ermeneutico”) apre, attraverso la nozione di “mondo del testo”, alla dimensione dell'identità narrativa e dell'esperienza soggettiva, *esistenziale* (potremmo anche dire) dell'interpretare. Già solo per il fatto che il testo è qualcosa di scritto, “lo fa portatore di una storia che non è già più quella del suo autore”¹³. Il testo è una terzietà (rispetto al suo autore e al lettore); una volta pubblicato esso non appartiene più al suo autore, ma al mondo (“il senso di ciò che è stato scritto è ormai distinto dalle eventuali intenzioni del suo autore e così si sottrae a ogni critica psicologizzante”¹⁴). Allora, trova piena legittimazione un *più libero* esercizio interpretativo del testo, in special modo di “un testo letterario in generale, un testo narrativo in particolare”, poiché “proietta davanti a sé un *mondo-del-testo* – mondo possibile, certo, ma non meno mondo –, in quanto soggiorno su cui potrei stare e abitare per effettuare in esso le mie possibilità più proprie”¹⁵. Attenzione: *più libero* non significa *assolutamente libero*: la dialettica ricœuriana del mondo del testo non solo non disconosce l'eventualità di una operazione ermeneutica che possa esigere una stretta dell'operazione interpretativa sul raccordo testo-autore, ma immancabilmente risponde al disegno metodologico-epistemologico rispecchiato nella “teoria dell'arco ermeneutico”, per la quale ogni ermeneutica si sviluppa attraverso il movimento dell'esplicare e del

¹⁰ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di G. VATTIMO, Milano, Bompiani, 2000, p. 411.

¹¹ Ivi, p. 19.

¹² Ivi, p. 769. E, appena oltre, si legge: “Lo stretto rapporto che sussiste tra domandare e comprendere è quello che conferisce all'esperienza ermeneutica la sua vera dimensione. Colui che vuol comprendere può ben lasciare impregiudicata la verità del contenuto del testo; dall'immediato contenuto di verità può ripiegare sulla pura e semplice intenzione significativa, considerandola non in quanto vera ma in quanto puramente fornita di un senso, di modo che la sua possibilità di essere vera rimanga in sospenso: ma questo porre in stato di sospensione è proprio l'autentico e originario carattere del domandare. Il domandare fa sempre apparire, nello stato di sospensione, possibilità sussistenti”. (Ivi, p. 771).

¹³ P. RICŒUR, *Ermeneutica*, a cura di V. BUSACCHI, Milano, Jaca Book, 2023, p. 40.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 46.

comprendere sotto l'egida dell'interpretare¹⁶. Insomma, il principio del rigore e della coerenza, della *tenuta* e della ragionevolezza di senso governano ogni esercizio ermeneutico.

Tenendo conto di questo, e seguendo perciò la lezione ermeneutica gadameriana e ricœuriana, proviamo a riflettere su quale “mondo del testo” si dispiega per noi con *La rivoluzione della luna*, ovvero proviamo a rispondere alle questioni sollevate in apertura: Qual è l'attualità di questo romanzo? Dove risiede la sua forza di toccare e interessare, di dare da pensare? In cosa, al di là del godimento di gusto e del valore estetico, *La rivoluzione della luna* risulta ‘significativa’, ‘importante’?

2. Brevissimo spaccato sociale e culturale della Sicilia del Seicento

È idea diffusa che il Seicento fu secolo segnato, per l'Italia della dominazione spagnola, da decadenza economico-politica e sociale, in netto contrasto con la storia di altri stati – a cominciare dalla stessa Spagna, o dai Paesi Bassi e il Portogallo (che riuscirono a [ri]guadagnarsi piena autonomia e sovranità tra la metà e seconda metà del Seicento). Certo, anche la Spagna affrontò decenni duri, di conflitti all'interno e al di fuori dei suoi domini, e di perdite (per lunghi “anni [...] tristi come quelli della monarchia”¹⁷ che la guidò), ma pur sempre da stato forte e sovrano, protagonista della vita politica e culturale dell'Europa moderna. Vero è che non sono mancati studiosi che hanno ridisegnato, per l'Italia del Seicento, un quadro meno opaco, ritemperando l'impatto della dominazione spagnola. È molto nota, ad esempio, la lettura offerta da Gino Luzzatto, per il quale la decadenza economica dell'Italia, all'epoca, non fu come un salto “dalla luce alle tenebre”, ossia così repentina e generale come tendenzialmente si è pensato (e si pensa)¹⁸. Questo, senz'altro, accadde sul piano politico – per quanto una certa stabilità della vita economica dovette, in qualche modo, funzionare da fattore di mantenimento degli equilibri politico-sociali. E, certo, l'Italia rimase fulcro culturale – per quanto entro uno scenario non paragonabile a quello del secolo precedente –, data soprattutto la sua grande spinta spirituale e creativa, la sua vivacità nelle arti (una cosa fra tutte, nel Seicento nasce l'opera lirica)¹⁹. Non la vede in questi termini Benedetto Croce (trovando seguito, tra gli altri, in Rosario Villari), che non solo parla di generale decadimento ed impoverimento dell'Italia, ma ascrive all'Italia stessa, e non alla Spagna, la responsabilità della condizione in cui versò (“non essendovi alcun influsso esercitabile dove non c'è un animo disposto ad accoglierlo, ad elaborarlo e a rinviarlo a sua volta potenziato e più o meno profondamente modificato”)²⁰. È impossibile ricostruire e analizzare in breve la trama complessa dei fattori in campo, che furono innumerevoli: dalla debolezza politica e militare dell'Italia alla polarizzazione interna delle sue ricchezze, dall'alto costo della sua produzione manifatturiera all'immobilismo sociale legato al rinnovamento del prestigio della proprietà terriera – fenomeno, quest'ultimo, intrecciato a quella sorta di rifeudalizzazione,

¹⁶ “[...] Il momento della comprensione è caratterizzato da un'apprensione intuitiva e globale di ciò che è in questione, per un'anticipazione di senso che tocca la divinazione, per un impegno del soggetto conoscente; per contro, il momento dell'esplicazione è marcato dalla predominanza dell'analisi, dalla subordinazione del caso particolare a delle regole, leggi o strutture, per la messa a distanza dell'oggetto di studio in rapporto a un soggetto non-implicato. L'importante, ai miei occhi, è di non separare la comprensione dall'esplicazione e viceversa [...]” (Ivi. p. 35).

¹⁷ J. H. ELLIOTT, *La Spagna imperiale. 1469-1716*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 415.

¹⁸ G. LUZZATTO, *Storia economica dell'età moderna e contemporanea*, Padova, CEDAM, 1960⁴ [1932-1948].

¹⁹ La stessa Sicilia fu testimone in tal senso. Bene lo illustra, tra gli altri, Santi Correnti nel suo lavoro *La Sicilia del Seicento. Società e cultura*, Milano, Mursia, 1976.

²⁰ B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949, p. 243.

o anche “colonizzazione feudale”²¹ connessa alla corsa per l’acquisto di titoli nobiliari (venduti dai governi con la formula del dominio feudale *de jure e de facto* su terreni e proprietà). Altro fattore di complessità è il diverso peso della dominazione spagnola nella penisola, che non riguardò *sic et simpliciter* il Ducato di Milano, Napoli, la Sicilia, la Sardegna – per quanto particolarmente forte fu proprio nel meridione, in cui più diretto riverbero ebbero gli effetti dei rovesci della Spagna nell’irrequieto e belligerante scacchiere europeo seicentesco. In tal senso, in particolare la Guerra dei Trent’anni, costata cara alla Spagna, produsse l’effetto di un inasprimento della pressione fiscale nel Sud Italia, una vera e propria oppressione che fece esplodere le tensioni sociali, favorendo fenomeni come il brigantaggio e la ribellione. È arcinota, fra tutte, la *Rivolta napoletana* del luglio 1647, guidata da Masaniello e Giulio Genoino, in risposta all’imposizione di una gabella sulla frutta e la verdura. E non fu l’unica: Camilleri, nella *Rivoluzione della luna* – che è romanzo storico ambientato nella Sicilia di quell’epoca – menziona “la sanguinosa rivolta di Palermo”²² che ebbe luogo lo stesso anno, e per ragioni analoghe (e forse più gravi, a causa di una seria carestia [1646-1648], della siccità, delle epidemie²³). Questa fu rivolta che finì per innescare tumulti in tutto il Regno di Sicilia (a Catania, Siracusa, Agrigento, Castelvetro, Mazara...), forse anche con qualche riverbero sui più tardivi (e lunghi) tumulti di Messina – del 1672, e tra il 1674 e il 1678 –, che assunsero il carattere di una vera e propria *rivoluzione*, in pieno sentimento antispagnolo e con risonanza internazionale (fu indirizzata una richiesta di aiuto a Luigi XIV, che inviò una flotta navale, la quale sconfisse quella spagnola; si giunse a installare a Messina un viceré francese [1675]).

Sebbene il romanzo di Camilleri sia ambientato a Palermo, e non a Messina, sono proprio questi ultimi gli anni che lo interessano da vicino. E la vicenda raccontata riflette, spesso per tratti rapidi ma precisi, quell’esatto scenario di sofferenza e tumulto che caratterizzò il Seicento siciliano: teso e diviso tra le minacce del mare (i Turchi, i pirati) e le minacce della terra (i briganti, le carestie e le pestilenze), tra le vessazioni spagnole e le vessazioni del baronaggio e persino della Chiesa, tra la nobiltà, il clero, l’ascesa della borghesia e una larga maggioranza che viveva al limite o sotto la soglia di sopravvivenza; e, ancora, teso e diviso tra ricerca della stabilità, corruzione e dissolutezza, tra adesione ai costumi, vita di fede e minaccia dell’Inquisizione. Forse è il doppio spaccato del ruolo dei nobili e del ruolo del clero nel governo locale e nell’orientamento della vita sociale ad essere rappresentato con i contorni più vividi e realistici. Di fatto, la nobiltà del tempo non era ceti necessariamente colto e raffinato (abbiamo accennato al mercato dei titoli nobiliari) – come il clero, non necessariamente sciolto da vizi, depravazioni e male. La presenza della Chiesa, in tutta la sua ricchezza e forza politica, influsso culturale e capacità di controllo sociale era particolarmente marcata nella Sicilia del Seicento, e non senza attriti con lo Stato. Da un lato, “nelle mani della Chiesa [...] si concentrava in Sicilia la maggior parte della proprietà terriera; ed era la terra migliore, perché era quella più coltivata e che quindi rendeva effettivamente”²⁴; da un altro lato,

la situazione dei rapporti fra Chiesa e Stato era aggravata dalla duplice presenza della *Apostolica Legazia*, che fin dai tempi normanni [...] dava ai re siciliani la facoltà di nominare

²¹ F. BENIGNO, “Vecchio e nuovo nella Sicilia del Seicento. Il ruolo della colonizzazione feudale”, «Studi Storici», 27.1 (1986), pp. 93-107.

²² A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 47.

²³ Ivi, pp. 46-47. Sul tema si veda la precisa, per quanto datata, ricostruzione di H. G. KOENIGSBERGER, “The Revolt of Palermo in 1647”, «The Cambridge Historical Journal», 8.3 (1946), pp. 129-144.

²⁴ S. CORRENTI, *La Sicilia del Seicento*, cit., p. 42.

i vescovi in Sicilia [...], e dal *Tribunale dell'Inquisizione*, che con i suoi privilegi e le sue pretese costituiva uno stato nello stato²⁵;

da un altro lato ancora, sul “mantenimento dell’ordine pubblico e la tutela della pubblica moralità, che sono funzioni squisitamente civili, le autorità ecclesiastiche pretendevano di organizzare speciali ronde notturne, per controllare se vi fossero prostitute e per incarcerare i frequentanti di esse”²⁶, mentre sul fronte del “controllo della vita culturale e spirituale”, ad esempio “non si poteva aprire una nuova scuola, senza aver prima chiesto l’autorizzazione al vescovo della diocesi interessata, fatta la professione di fede, e ottenuta la licenza scritta dal vescovo o dal suo vicario generale, che si riservava il diritto di ispezione”²⁷; per non dire della pubblicazione di libri o delle rappresentazioni teatrali, anch’esse “sottoposte a preventiva censura ecclesiastica”²⁸.

Siamo nella primavera del 1677 quando al governo del viceré di Sicilia, Aniello de Guzmán y Carafa, IV marchese di Castel Rodrigo, morto dopo breve ma grave malattia, gli succede la moglie, Eleonora de Moura y Moncada, – fatto del tutto anomalo ed eccezionale, per il tempo. La vicenda è narrata da Camilleri con tono divertito, sovente quasi-canzonatorio. Così, lo scrittore non solo prende a bersaglio nobili, ecclesiastici e uomini di potere nella loro mediocrità e meschinità, ipocrisia e corruzione, appetiti e fame di riconoscimenti e vantaggi personali – documentando in tal modo il disfacimento istituzionale e morale del governo e del clero – non solo questo, dicevamo: il tono divertito – che è corda propria dello stile camilleriano²⁹ – prende a bersaglio l’uomo, in contrasto con la donna, ne esalta le differenze producendo un effetto ombra/luce con l’ingresso sulla scena politica di donna Eleonora, appunto di... *una donna*. Questo contrasto ottiene effetto anche per la collocazione temporale degli eventi; siamo, infatti, in un’epoca in cui la vita, la condizione e la dignità della donna sono tutt’altro che valorizzate e parificate a quelle dell’uomo. Se, a livello europeo, il dibattito sulla natura e la relazione tra i sessi, nei campi del pensiero religioso, sociale e politico, prende piede già in epoca rinascimentale (dispiegandosi in *Querelle des femmes*, almeno fino all’inizio del XVIII secolo), esso comunque non supera il gioco dell’argomentazione contrappositiva *superiorità/inferiorità* – segno della distanza, persino dell’estraneità, di una idea di *uguaglianza* tra uomo e donna³⁰. E se è vero che non sono pochi i casi, già nel Cinque-Seicento italiano, di figure di donne colte ed emancipate, e di opere che ripensano/ridefiniscono la figura e la cultura della donna (si pensi, in particolare, alla produzione seicentesca presso la Repubblica Veneziana³¹), nei fatti, il quadro è ben diverso perché a dominare, ovunque, è la cultura patriarcale e la misoginia – sulla base (a) di un’idea di civilizzazione centrata sulla *forza fisica* per il sostentamento, per l’ordine, per la sicurezza (interna ed esterna), (b) del diffuso *collante* dell’ignoranza (basso grado

²⁵ Ivi, pp. 36-37.

²⁶ Ivi, p. 39.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 40. Sul rapporto tra Chiesa e Stato, e più in generale sul ruolo della Chiesa nella Sicilia del Seicento, cfr., F. D’AVENIA, “La Chiesa di Sicilia sotto patronato Regio nel XVII secolo”, in A. GIUFFRIDA, F. D’AVENIA, D. PALERMO (a cura di), *La Sicilia del '600. Nuove linee di ricerca*, Palermo, Associazione Mediterranea, 2012, pp. 55-114.

²⁹ Su questo aspetto, si veda L. MATT, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, cit.

³⁰ Cfr., S. MATTHEWS GRIECO, “La *Querelles des femmes* nell’Europa del Rinascimento”, «Quaderni storici», 25.74 (1990), pp. 683-688.

³¹ Moderata Fonte, *Il merito delle donne*, Venezia, Domenico Imberti, 1600; Lucrezia Marinelli, *La nobiltà e l’eccellenza delle donne*, Venezia, Giouan Battista Ciotti Senese, 1601; Arcangela Tarabotti, *La semplicità ingannata*, Leida, Gio. Sambix, 1645. Sul tema, si veda: G. CONTI ODORISIO, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979.

di istruzione, adesione irriflessa alle credenze e usanze popolari), e (c) di una politica attiva di demonizzazione della donna, a cominciare dalla Caccia alle streghe, dalla *dottrina* della maggiore vulnerabilità della donna alle seduzioni del demonio *et similia*. Anche di questo fa efficace richiamo il romanzo di Camilleri – allorché donna Eleonora (riprodurremo tra breve la trama) introduce leggi in favore del popolo e dei deboli, e pone in atto un piano di riforma politica e morale del Sacro Regio Consiglio, riscuotendo riconoscimento pubblico e al tempo stesso rompendo con il “viscovo”/“arcivescovo” Rutilio Turro Mendoza, anch’egli membro del Consiglio, uomo corrotto, mandante di crimini e pervertito³². È questi che, vedendo venir meno privilegi e prestigio, arringa i fedeli della Cattedrale nella messa della domenica facendo leva sull’argomento del demoniaco nella femmina, e aizza i fedeli alla rivolta contro il Palazzo:

Dissi che il Maligno è rapprisintato con la cuda e le corna ma che spisso e volanteri cangiava d’aspetto e potiva compariri sutta alle spogli di un galantomo qualisiasia o, pejo ancora, cosa che capitava cchiù spisso, di ’na fimmina di grannissima biddrizza, dall’apparenza angelica³³.

3. Donna Eleonora de Moura

Oltre ai meriti letterari, il romanzo storico di Camilleri pare avere precisi meriti di carattere culturale e storiografico. Dei meriti culturali non possiamo ancora dire pienamente, perché la valutazione di essi è legata all’operazione ermeneutica qui *in fieri*. Certo è che trattare di figure di donne virtuose del passato è di per sé *merito culturale*, oltreché civico, data l’epoca nostra, ancora marcata dalle diseguaglianze tra donna e uomo, e dal misconoscimento della donna. Per contro, dello specifico merito storiografico (che in parte, sì, si intreccia a quello culturale) si può da subito evidenziare l’attenzione indotta dal romanzo di Camilleri sulla figura storica di Leonor de Moura y Corterreal y Moncada de Aragón (c. 1642-1706/7) e del suo breve governo della Sicilia – una figura e un’opera per nulla valorizzate, e per questo, salvo qualche eccezione... *dimenticate*. Di essa vi è scarsa traccia nello stesso lavoro degli storici. Come rimarca Camilleri in apertura alla breve nota posta in appendice al romanzo,

In tutte le cronologie dei Viceré di Spagna in Sicilia, fatta eccezione di una sola, arrivati al 1677, si trova puntualmente scritto che in quell’anno muore a Palermo il Viceré don Angel de Guzmán e che gli succede nella carica il cardinale Luis Fernando de Portocarrero./ Ma in realtà viene commessa, inspiegabilmente o troppo spiegabilmente, una grave omissione³⁴.

³² Camilleri dedica ampio spazio alla figura di Rutilio Turro Mendoza, che riveste nel romanzo il più marcato ruolo di antagonista. Il personaggio non pare coincidere con una figura storica definita. Al tempo, Arcivescovo di Palermo fu Juan Lozano Lozano (1610-1679), distintosi secondo gli storici per la notevole attività pastorale, e, a Palermo, oltre che per le attività di edificazione e restauro di edifici religiosi, per la decisione politica – presa in assenza del Viceré, nel quadro del conflitto franco-ispánico degli anni 1674-1678 (tumulti o guerra di Messina) – di non distribuire armi alla popolazione all’arrivo della flotta francese davanti al porto; fatto che suscitò l’ira del popolo palermitano e gli valse l’accusa di traditore. Da qui seguì, nonostante la successiva pacificazione, l’abbandono di Palermo da parte di Lozano. Dunque, non parrebbe esservi motivo di coincidenza tra il personaggio narrativo e il personaggio storico. Resta, comunque, una singolare coincidenza: Lozano mantenne la carica di Arcivescovo di Palermo proprio fino all’aprile del 1677, allorché fu fatto Arcivescovo di Plasencia, in Spagna [26 aprile 1677]).

³³ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 149.

³⁴ Ivi, p. 273.

Tra le eccezioni più notevoli spicca il breve saggio pubblicato alla fine degli anni Novanta del secolo scorso dalla storica, archivista e paleografa Adelaide Baviera Albanese per l'Archivio Storico Siciliano: *I ventisette giorni di 'governo' nel regno di Sicilia di Eleonora de Moura y Moncada, marchesa di Castel Rodrigo (16 aprile-13 maggio 1677)*³⁵. Anche questo lavoro è forse stato consultato da Camilleri, ma egli non ne fa richiamo esplicito (forse anche perché la figura di Eleonora vi è dipinta a tinte opache, e blanda è rappresentata la sua azione governativa e amministrativa³⁶; nella nota camilleriana sono citati i soli lavori di Giovanni Evangelista Di Blasi, *Storia cronologica dei viceré, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia [1974-1975]*³⁷ e di Francesco Paolo Castiglione, *Dizionario delle figure, delle istituzioni e dei costumi della Sicilia storica [2010]*³⁸).

Per quanto, nel romanzo, a dominare sia la rielaborazione fantasiosa (“mi sono preso numerose libertà”³⁹), diversi aspetti richiamano azioni realmente compiute, fatti realmente incorsi. Non abbiamo informazione dettagliata di tutte le riforme messe in campo da *doña Leonor* e di come esse si siano mantenute nel tempo, ma di diverse vi è riscontro – e brillano per la novità e la forza civilizzatrice. Scrive Camilleri:

Suo fu certamente l'abbassamento del prezzo del pane e la creazione del Magistrato del Commercio che riuniva le settantadue maestranze palermitane./ In quanto ai provvedimenti da lei presi a favore delle donne, va detto che rimise in vigore il Conservatorio per le vergini pericolanti e quello per le vecchie prostitute, tutti e due all'epoca da tempo dismessi per mancanza di fondi, mentre invece interamente sue sono la creazione della cosiddetta Dote Regia e del Conservatorio delle Maddalene pentite./ Sua fu anche la riduzione del numero dei figli per ottenere i benefici concessi ai «padri onusti»⁴⁰.

4. La trama

Il romanzo ha avvio descrivendo gli ultimi momenti di vita del Viceré don Angel de Guzmán (Aniello Guzmán y Caraffa, IV marchese di Castel Rodrigo [c. 1641-1677]) – morto il 16 aprile 1677 (di venerdì). Dai documenti disponibili, risulta che morì intorno alle tre di notte, dopo giorni di agonia⁴¹. Camilleri lo rappresenta impegnato con grande fatica (per il gran peso e la malattia, nonostante la giovane età) in una seduta del Sacro Regio Consiglio (come “[...] ogni matina di mircoldì [...], macari quel jorno, che era il tri di settembriro del milli e seicento e sittantasetti”⁴²). Con tono divertito ne descrive il lento, faticosissimo ingresso, e l'altrettanto faticosa gestione della seduta, fino al sopraggiungere della morte. Altrettanto semicomico è il quadro con cui dipinge le azioni e reazioni dei membri del Consiglio (composto da don Rutilio Turro Mendoza, vescovo di Palermo; don Giustino Aliquò, principe di Ficarazzi, Gran Capitano di Giustizia; don

³⁵ A. BAVIERA ALBANESE, “I ventisette giorni di ‘governo’ nel regno di Sicilia di Eleonora de Moura y Moncada, marchesa di Castel Rodrigo (16 aprile-13 maggio 1677)”, «Archivio Storico Siciliano», IV Serie, 29.1 (1998), pp. 267-303.

³⁶ Ivi, pp. 294-295.

³⁷ G. E. DI BLASI, *Storia cronologica dei Viceré, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo, Edizioni della Regione Sicilia, 1974-1975, 5 voll.

³⁸ F. P. CASTIGLIONE, *Dizionario delle figure, delle istituzioni e dei costumi della Sicilia storica*, Palermo, Sellerio, 2010.

³⁹ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 275.

⁴⁰ *Ibidem*. Il quadro dato da Baviera Albanese appare del tutto diverso: cfr., A. BAVIERA ALBANESE, “I ventisette giorni di ‘governo’...”, cit., pp. 294-295.

⁴¹ Cfr., A. BAVIERA ALBANESE, “I ventisette giorni di ‘governo’...”, cit., 284.

⁴² A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 11.

Alterio Pignato, duca di Batticani, Gran Tesoriere; don Severino Lomascio, marchese di Roccalumera, Giudice della Monarchia; don Arcangelo Laferla, conte di Naso, Grande Almirante; e don Cono Giallombardo, barone di Pachino, Gran Maestro Razionale), azioni e reazioni rappresentate in modo semicomico, sopra tutte, quelle del Gran Capitano di Giustizia, titolato al ruolo più alto, dopo quello del Viceré, e perciò investito ora dei poteri di questi⁴³. Un quadro semicomico, sì, ma proprio per questo capace di rivelare sin da subito, pienamente, il porcume di Palazzo, l'immoralità e disonestà, la mediocrità e pochezza di questi "nobili Consiglieri", ai quali il "bravo Viciré, don Angel"⁴⁴ solo per poco tempo aveva saputo tener testa. Constatata la morte del Viceré, i Consiglieri combinano facile accordo per non interrompere la seduta e, anzi, considerarla governata dallo stesso – così da poter trarre il massimo vantaggio dall'eccezionalità della situazione ("E nell'orata e mezza che vinni appresso i Consiglieri assistimaro non sulo l'affaruzzi sò, ma macari quelli dei parenti, dell'amici e dell'amici dell'amici"⁴⁵). È poi chiamato il medico per certificarne la morte; ed è informata donna Eleonora, mentre il Gran Capitano prende possesso del piccolo trono, avviando da subito una goffa, arrogante dialettica dei ruoli⁴⁶. Ma, in verità, è presto scalzato da Eleonora. Il primo confronto avviene nel pomeriggio: nel Consiglio nuovamente riunito, fa il suo ingresso, con grande effetto, Eleonora, elegante e affascinante ("Un briquito di friddo gelito, va a sapiri pirchè, corri come a 'na serpi maligna lungo la schina del Gran Capitano"⁴⁷). Chiede, per la salma del marito, la sola benedizione, non cerimonie solenni, in quanto intenzionata a partire "para España lo antes posible"⁴⁸. La richiesta è rigettata dal Gran Capitano; ma Eleonora ha già voltato le spalle, per uscire; e per fare rientro qualche ora più tardi con una busta in mano, contenente lo scritto con le ultime volontà di don Angel, ossia la trasmissione dei suoi poteri alla moglie nel caso di morte improvvisa. Fatto inatteso e inaudito, ma il Consiglio è costretto ad accettare, evidentemente nel disorientamento e, ancora, nello sgomento – sgomento che investe anche la città (la femmina, "è cosa cognita, vali meno assà di un omo. E certe vote, meno ancora d'una bona vestia"⁴⁹), che pure esprime sentimenti contrastanti. La tempra di Eleonora non tarderà a rivelarsi, e la sua azione a mostrare grande forza incisiva, scardinando il pregiudizio (e la speranza) che, in fondo, è solo *'na fimmia*. Intanto, comunque, il malaffare prosegue, a cominciare da quello del consigliere don Alterio Pignato, che durante le ore di "presidenza da morto" di Angel, è riuscito a ottenere un finanziamento per l'"Opira Pia" di don Simone Trecca, marchese di Trigonella – in apparenza Opera per la salvezza di giovani orfane, nei fatti, un vero e proprio bordello "in sembianza di convento", assiduamente frequentato dallo stesso consigliere. (La copertura dell'"Opira Pia" è garantita dalla badessa di Santa Lucia, madre Teresa, "la quali era una delle pirsone che gli segnalavano l'orfanelle abbisognevole, addotate però di tutto quello che lui cercava, e che, sapenno pifettamenti la fini che quelle

⁴³ "Il principi ebbero l'impressione che il troniceddro gli stava stritto, tanto si sentiva addivintato un giganti" (ivi, p. 32). Cfr., ancora, pp. 34, 35, 39.

⁴⁴ Ivi, p. 18.

⁴⁵ Ivi, p. 28.

⁴⁶ "«Secunno la liggi, da 'sto momento addivento facenti funzioni di Viciré. Manifestatemi, segueno la regola, la vostra bidienza» ordinò il Gran Capitano/ [...]. Nisciuno [...] aviva gana di manifestari bidienza al principi di Ficarazzi che vabbeni che era il Gran Capitano di Giustizia ma ristava sempri un pirito gonfiato d'aria" (ivi, p. 31); "«Ah, me lo stavo scordanno» fici il viscovo «donna Eleonora vi voli parlari»./ [...] «Vabbeni, ci passo doppomangiato»./ «Dissi che vi voliva vidiri subito»./ [...] Vivo il Viciré, si sarebbi appricipitato. Ma ora come ora abbisognava che donna Eleonora si faciva pirsuasa supra a chi era che cumannava" (ivi, pp. 34-35).

⁴⁷ Ivi, p. 36.

⁴⁸ Ivi, p. 37.

⁴⁹ Ivi, p. 48.

facivano, arricivivano 'n cangio monita sonanti"⁵⁰). L'inganno regge anche davanti alla prima verifica di Eleonora che si cruccia di sovvenzionare la "Pia Opera delle vergini pericolanti". Don Alterio si invaghisce di una delle prostitute, Cilistina, una giovane donna che, a un certo punto, subisce violenze e, al pari di altre, si trova sotto minaccia di assassinio o sparizione. Don Simone utilizza la sua Opera per uno scambio di favori tanto con la nobiltà quanto con personaggi di dubbio profilo – i quali, appunto, lo aiutano a far sparire le giovani rimaste incinta. Ora, un'analogia minaccia pende su Cilistina, essendo rimasta incinta anche lei (con grande disappunto di don Alterio, "pirchè oramà considerava a Cilistina 'na cosa sò"⁵¹). Il suo destino è segnato.

Nei giorni Eleonora rivela tutta la sua determinazione, carattere e abilità politica: il quadro delle sue nuove leggi trova risposta entusiasta nel popolo mentre i membri del Sacro Regio Consiglio avvertono l'erosarsi dei loro privilegi e del loro potere; un senso di minaccia incombe sulle teste e le coscienze sporche dei Consiglieri, ancor più per l'imminente arrivo del Visitatore Generale (inviato dal Re), il famigerato don Francisco Peyró (poi sostituito dall'altrettanto intransigente don Esteban de la Tierna)⁵². Consapevoli delle loro malefatte e del rischio della galera, i Consiglieri consultano il "protonotaro" il quale prefigura per loro la via salvifica attraverso le dimissioni immediate dal ruolo di Consiglieri prima dell'arrivo del Visitatore Generale⁵³. È momento di grande trionfo per Eleonora, mentre fine rovinosa attende diversi di essi: il duca di Ficarazzi, per aver coperto un criminale⁵⁴ è inchiodato dal Visitatore Generale (e da una nuova legge di Eleonora); lo stesso don Alterio, che vuole vendicare la scomparsa della "sua" Cilistina, giunge ad ammettere davanti ad Eleonora quanto questa ora già sa sull'Opera Pia⁵⁵ (Opera dove presto vengono tutti arrestati); e, sopra tutti, il vescovo, tanto tenace nella propria autodifesa e sovversione della politica di Eleonora, quanto spietato e scaltro (e fortunato) nel compiere azioni che lo salvano, quantomeno sul momento, dall'accusa di pedofilia, e che producono l'esito di scalzare Eleonora dal suo ruolo. Epperò, anche per lui il destino è segnato.

Il seguito della narrazione si dispiega in un intreccio teso prevalentemente tra le vicende e nefandezze di Turro Mendoza, la sua lotta contro Eleonora, e il tentativo da parte di questa di affermare la verità e la legge – il tutto, come in una sorta di braccio di ferro tra tradizione e innovazione, male e giustizia, Chiesa e Stato. Episodio di svolta è la predica del vescovo durante una domenica, in Cattedrale ("Oramà la marchisa tiniva Palermo nelle sò mano. E di sicuro, questioni di jorni, sarebbi stato chiamato dal Gran Visitatori che l'avrebbi sporpatu"⁵⁶). Parla dal pulpito, Turro Mendoza, esercitando tutta la sua arte argomentativa e persuasiva: donna Eleonora è posseduta dal demonio, le sue "buone leggi" sono atti di seduzione di "'na serpi vilinosa"⁵⁷; lo si può dimostrare: come mai Eleonora non si è mai confessata? come mai il Viceré, che al suo arrivo a Palermo si trovava in buona salute, ha iniziato a stare male quando è stato raggiunto dalla sposa? E come mai Eleonora mantiene la salma del marito morto in una stanza del Palazzo e non autorizza cristiana sepoltura⁵⁸? Nella folla di fedeli entra, così, il dubbio e il sospetto. Per

⁵⁰ Ivi, p. 89.

⁵¹ Ivi, p. 100.

⁵² Ivi, pp. 108-109.

⁵³ "La liggi parla chiaro. Ci sta scrivuto che il Visitatori Ginirali non avi nisciun potiri contro a un Consiglieri che, pur avenno agito malamenti, si è dimittuto prima del sò arrivo" (Ivi, p. 111).

⁵⁴ Ivi, pp. 138-139.

⁵⁵ Ivi, pp. 143-144.

⁵⁶ Ivi, p. 149.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ In realtà, dai documenti e dalle cronache del tempo sappiamo che, alla morte, il 'vero' Angel "«Subito lo balsamarono», lo rivestirono della solenne uniforme di Capitan Generale [...] gli misero l'habito' (lo

altro, proprio una di quelle notti le guardie del Palazzo avvertono una voce provenire dalla stanza dove riposa la salma di don Angel: un fantasma è avvistato, con grande spavento dei soldati e di tutti, eccetto Eleonora (più tardi verrà fuori l'inganno, il *fantasma* è Patre Scipione Mezzatesta, complice del vescovo). Il clima è appropriato per chiamare i fedeli a raccolta in Cattedrale, celebrare una messa per l'anima senza pace di don Angel e compiere una processione verso il Palazzo. Il vescovo "sapiva che aviva 'ngaggiato con donna Eleonora 'na battaglia che si sarebbi potuta concludiri solamenti con la scomparsa, in un modo o nell'altro, di uno dei dù. E aviva addiciso di parlari senza ghittari anatemi, ma circanno d'usari paroli che toccavano il cori"⁵⁹. È così, che riesce a sollevare i fedeli contro il Palazzo, anche attraverso la strategia di una processione ben organizzata, che si avvale della mobilitazione di tutti i religiosi della zona, e vede la presenza di almeno tremila persone⁶⁰. È in questa occasione, che il *fenomeno* si ripete: il fantasma è visto anche da fuori: per i credenti si tratta chiaramente dell'anima "senza requie" di don Angel ("«È stata quella fimmina diabolica ad arriducirlo accusi!»/ Tutti cadero 'n ginocchio"⁶¹). Travestito da fantasma, Patre Scipione Mezzatesta è catturato e arrestato, ma nella piazza "'na speci di miccia 'ncindiaria aviva curruto lesta lesta 'n mezzo a tutta quella gran massa di pirsone e l'aviva fatta abbruscire di fuoriri e di raggia"⁶². Inoltre, Turro Mendoza, temendo gli effetti di una confessione di Mezzatesta istiga gli animi della folla. Si giunge così a uno scontro, che i militari respingono senza gravi conseguenze.

Nei giorni successivi ulteriori leggi promulgate da Eleonora minano la credibilità pubblica del vescovo: dalla rinuncia al tesoro personale e sua devoluzione per opera di bene al dimezzamento del costo del pane: "Da ora in po' sarebbi stato difficili convinciri la genti chiesastra che fari costari il pani la mità era opira del diavulu"⁶³. Si mette molto male per il vescovo. Il peggio di sé egli dà nelle fasi finali quando, stretto dalla contromossa di Eleonora, deve riuscire a tenere nascosti i suoi reati e contemporaneamente fermare la donna. Al riguardo, la chiave risolutiva gli viene da don Severino, già membro del Sacro Regio Consiglio, che in cambio di tremila scudi gli dà utili informazioni a proposito delle investigazioni intorno ai suoi reati, e per altri cinquemila (che il vescovo recupererà più tardi facendolo assassinare) gli rivela una informazione decisiva, appresa dallo scrivano dell'ufficio del Giudice della Monarchia: il Legato del Papa, ruolo che deve essere assunto dal Viceré, non può essere in nessun caso ruolo rivestito da donna. Così Turro Mendoza scrive in gran fretta a Innocenzo XI. Ma, come anticipato, il suo destino è segnato: don Severino, preconizzando una sua possibile fine violenta, ha lasciato una lettera per il Gran Capitano di Giustizia dove non solo accusa il vescovo di essere mandante del suo assassinio, ma ne spiega in dettaglio le ragioni:

E ccà la litra continuava spieganno come, vinuto casualmenti a sapiri che il viscovo era in procinto d'annare a finiri sutta processo per aviri commisso il nefando crimine supra a dù picciliddri del coro, egli sarebbi da lì a poco annato da Sò Cillenza spiannogli trimila scudi per l'informazioni e seimila per aviri 'ndicato il modo come scapottarisilla⁶⁴.

scapolare) di S. Domenico e finalmente procedettero alla sepoltura nella cappella della Madonna delle Grazie, nella cripta della Palatina" (A. BAVIERA ALBANESE, "I ventisette giorni di 'governo'...", cit., p. 283).

⁵⁹ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 166.

⁶⁰ Ivi, p. 173.

⁶¹ Ivi, p. 177.

⁶² Ivi, p. 178.

⁶³ Ivi, p. 199.

⁶⁴ Ivi, p. 239.

5. Il senso dell'intreccio: tra dileggio ed esaltazione simbolica, tra verità e auspicio

Può sulle prime sembrare che il romanzo, con le figure di don Angel, don Francisco Peyró, don Esteban de la Tierna e della stessa donna Eleonora, giunga a ribaltare l'antico pregiudizio del moderno spirito spagnolo corrotto, vizioso e maligno, in contrasto con quello italiano, pio, onesto e virtuoso ("di una Spagna, fonte di nequizia e corruttrice di un'Italia incorrotta"⁶⁵). Certo dell'Italia e del suo spirito, emerge uno spaccato ignobile. Ma emerge entro un quadro di generale miseria e pochezza umana, morale e civile, nutrita tanto per una Chiesa autoritaria e oppressiva, quanto per una violenta politica d'oltremare fatta di sfruttamento e vessazioni. Virtù e vizio si confondono negli spiriti: il vescovo, la figura più turpe, rivela nel suo cognome l'origine spagnola; nel costituire il nuovo Consiglio, donna Eleonora, trova in breve tempo buoni nobili siciliani, "òmini supra alla cui onistà e rettitudini non c'era nenti da diri"⁶⁶; nonostante la predominanza di "fitusi e scugliunati", compaiono altre figure palermitane positive, come la principessa di Trabia (che spinge Eleonora a occuparsi delle vecchie prostitute e delle donne costrette a vendersi per necessità), come il medico don Serafino, confidente (innamorato) di donna Eleonora, destinato a giocare un ruolo importante nell'inchiudere il vescovo sui suoi reati di pedofilia. E, ancora, il Viceré don Angel è presentato come uomo onesto, inizialmente capace di fare argine al vecchio Consiglio⁶⁷, epperò, la figura e l'azione di donna Eleonora si stagliano ben al di sopra di quella del consorte e dei Visitatori Generali. La sua figura e la sua azione sono, *rivoluzionarie*: ecco il fulcro del romanzo, il racconto romanizzato della storia del primo e unico Viceré donna spagnolo che governa per 27 giorni la Sicilia con idee e azioni radicalmente innovative. Si ridipinge una figura di donna saggia e coraggiosa, dal carattere sensibile e al tempo stesso ferreo e freddo (all'indomani della morte del giovane marito, sposato appena tre mesi prima, lei, venticinquenne, assume la carica e dà avvio al governo). Siamo lontani dall'informazione che ci trasmettono gli storici, per quanto anch'essa abbia, sulla figura di Eleonora, una connotazione *interpretativa*⁶⁸. Nel racconto di Camilleri, il carattere rivoluzionario della sua azione – che sovverte lo *status quo*, che apre verso una svolta di tipo civile e politico – fa tutt'uno con il carattere rivoluzionario della sua figura di *donna*. La trasfigurazione rappresentazionale è tale da imporre al centro della narrazione il tema delle *donne al potere*, del *coraggio delle donne*, della *forza delle donne*, della *saggezza delle donne*, del *senso di giustizia delle donne*, dell'*umanità delle donne*. La bellezza, il carattere, le virtù di Eleonora sono trasfigurate attraverso un gioco narrativo a tratti quasi-esagerato ("E che occhi! Grannissimi, nivuri come l'inca, assimigliavano a 'na notti scurosa e scantusa ma nella quali uno sarebbi stato cchiù che filici di pirdirisi per l'eternità"⁶⁹), e attraverso il gioco di specchi della percezione altrui ("Si misi a caminare, ma pariva che non posava i piedi 'n terra, volava supra al pavimento"⁷⁰); ma, soprattutto, dal gioco di contrasto con le descrizioni e rappresentazioni dei comportamenti maschili: dalla *fisicità* ("[...] i Consiglieri finalmente pottiro fari ricreazioni. Il principi si pulizò il naso, don Severino

⁶⁵ B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza.*, cit., p. 243.

⁶⁶ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 147.

⁶⁷ Ivi, p. 18.

⁶⁸ Baviera Albanese, spiega, ad esempio, che il breve governo effettivo di Eleonora ebbe inizio una decina di giorni dopo la morte del marito; e aggiunge: "dalla documentazione da noi esaminata parrebbe emergere la scelta (deliberata da lei o imposta dagli organi che con lei collaboravano) di svolgere nel campo di governo o di amministrazione una attività molto modesta, senza affrontare problemi di particolare rilievo" (A. BAVIERA ALBANESE, "I ventisette giorni di 'governo'...", cit., p. 294).

⁶⁹ Ivi, pp. 32-33. E ancora: "Fu come se nella scuria del saloni fusse comparso tutto 'nzemmula un punto di luci cchiù luminoso del soli che abbagliava accussi forti da fari lacrimare l'occhi" (p. 45).

⁷⁰ Ivi, p. 36.

sinni annò a pisciari, il viscovo si grattò 'u culu che gli faciva chiurito [...]”⁷¹), alla *psicologia*:

[Eleonora:] «Dátemi el signo de vuestra obediencia».

E macari stavota nisciun tono di cumanno, era 'na semplici, aducata, gentili richiesta di 'na fimmina di granni nobirtà.

I Consiglieri, stracatafuttennosinni della gerarchia, scattaro tutti e sei addritta [...] e correro squasi fusse 'na gara verso il troniceddru ammuttannosi e travaglianno di gomito, s'attrupparò ai piedi dei tri scaluna, s'agginocchiario, portaro la mano dritta al cori, calaro la testa⁷².

Di donna Eleonora non emerge né una immagine caricaturale né una idealizzazione, piuttosto l'esaltazione simbolica. Lo scrittore, sapientemente, descrive momenti in cui la sua sensibilità umana e fragilità emergono (“Se calmi. Estoy sólo un poco cansada. Y no se vaya, su presencia me da consuelo”⁷³). Si tratta di una rappresentazione trasfigurante ma, al tempo stesso, realistica, dove l'elemento di trasfigurazione – giocato sulla bellezza, sull'eleganza e sulla luminosità della persona – funge da mezzo per traslare il significato della narrazione dalla valorizzazione della figura e dell'opera di Eleonora de Moura y Moncada alla valorizzazione *della donna* in generale nella sua capacità politica e in quella sua tale sensibilità umana che il romanzo pare ascrivere alle sole donne. Emblematico risulta, al riguardo, il contrasto tra la “cura” delle “orfane pericolanti” presso l'Opera Pia di don Simone Trecca – esempio di un generalizzato, rovinoso stato di cose, per l'appetito maschile (animalesco, cieco, indifferente ai casi di sfruttamento e degrado umano) – e la serie di riforme di Eleonora, messe in atto dopo aver ascoltato la vecchia principessa di Trabia:

Le prostitute. Non avivano cchiù clienti, le mischine, e sinni morivano di fami e di stenti. Opuro vinivano violentate e ammazzate. Come sta ritornanno a succediri. Comunque, 'na trentina di 'ste fimmine si erano arrefuggiate nel jardino della nostra villa. Allora io addicidii di darici da mangiari, a mezzogiorno e a sira.

[...]

Spisso s'attrovano vecchie buttane morte di fami, 'n mezzo alla strata, come carogne di cani. Ma lu pejo è quello che non si vidi. Tante fimmine di bona famiglia si vinnino per nicissità ma ammucciuni. Ah, se fussi ancora picciotta! Quante cose potiria fari per 'ste povirazze! 'Nni parlo con tia, pirchè sei fimmina e accapisci⁷⁴.

Del romanzo, dà da pensare il carattere di pochezza morale e mediocrità, di arroganza e cecità in vedute, di attaccamento al potere e al ruolo rappresentato nelle figure maschili. È evidente una qual certa esagerazione, effetto favorito anche dal tono canzonatorio e caricaturale scelto dall'autore; tono che, però, rivela efficacia e adeguatezza: tanto funge (come già detto) da contrasto alla figura e all'azione di Eleonora – *una donna* – quanto offre la cifra del drammatico prezzo morale, civile e sociale di un governo con soli uomini. In tal senso, è secondario il gioco dialettico che, nella vicenda, trova spazio tra Stato e Chiesa; sebbene esso non manchi di significatività; da un lato, infatti, al di là della

⁷¹ Ivi, p. 79.

⁷² Ivi, p. 45.

⁷³ Ivi, p. 96. Cfr. ancora, pp. 50 e 258; emerge anche un suo tratto quasi-infantile: “Donna Eleonora fici 'na facci sdillusa, pariva pricisa 'ntifica a 'na picciliddra alla quali era stata nigata 'na caramella” (p. 93).

⁷⁴ Ivi, pp. 74 e 75.

tenue presenza di don Benedetto Arosio, vescovo di Patti (in qualità di membro del nuovo Consiglio), e della lontana immagine del Papa (nelle cui mani giunge la lettera di Turro Mendoza sui Legati), si afferma il quadro di una Chiesa tutta versata sul potere, corrotta e paganeggiante; da un altro lato, proprio la figura più corrotta e pervertita trova incarnazione in una figura del clero, e incarnazione nel ruolo antagonistico di maggiore contrasto alla politica di una donna. Il “mondo del testo” che qui si dispiega offre ampio ed evidente spazio di rimando allo stato della Chiesa di oggi⁷⁵ (della Chiesa che solo oggi affronta apertamente – e, pure, con grande lentezza e fatica – i suoi innumerevoli casi di pedofilia, e che persiste nel suo braccio di ferro *interno* sul ruolo e sullo status delle donne). Il rimando è, però, anche alla politica dello Stato, politica ancora troppo marcata dalla presenza maschile, dalle dinamiche di interesse e potere – dinamiche che il romanzo pare considerare predominanti nell’universo *maschile*. Ancora più profondamente, si denunciano cultura patriarcale e misoginia, o forse meglio maschilismo e misoginia: in un passaggio emblematico sono messi in scena comportamenti che rivelano, infatti, non solo i tratti di una certa cultura, ma un’atavica paura della donna, evidentemente radicata nei recessi della psiche maschile. Una paura che necessita di continue conferme, che alimenta un’interminabile esigenza di (ri-)affermazione di sé; che necessita (e giustifica) una condotta di dominio, di controllo, di disconoscimento del femminile. Ecco il passaggio (tra i più significativi e tristi), allorché l’instaurazione di Eleonora come Viceré apre, in città, la prospettiva di una possibile insurrezione delle femmine:

E se putacaso si metti ’n testa che lei vali chiossà, abbisogna subito rimittirla a posto. E ’nfatti...

Il sarto Palminteri tornò di corsa a la casa e appena trasuto pigliò a pagnittuna la moglie.

«Ma che ti fici?» spiò quella chiangenno.

«Nenti. Ti volivo sulo arricordari cu è che cumanna!».

Macari Michiluzzo Digiovanni, un vinticinchino forti come a un toro, annò a la sò casa, spogliò a sò moglie, la stinnicchiò supra al letto e se la travagliò per tri ure filate quasi fusse ’na vestia. E quanno la moglie lo prigò di finiri pirchè si sintiva la spina dorsali scassata e gli spiò pirchè faciva accussi, Michiluzzo le arrispunnì che si stava piglianno la rivincita.

Il baroncello Tricase stabili che da quel momento ’n po’ sò moglie non avrebbi cchiù mangiato con lui, ma da sula e sirvennusi da sula, in un cammarino allato alla cucina indove mangiava la sirvitù.

Don Pasquali Pischiotta, commercianti di panno, dissi alla moglie che ogni vota che viniva ad addimannargli il dinaro per la spisa doviva agginocchiarisi⁷⁶.

⁷⁵ La tessitura narrativa pare orientare esplicitamente in tal senso anche in contrasto con l’informazione storica di cui disponiamo. Camilleri pone forte accento su questo conflitto con il mondo ecclesiastico reinquadrando, al tempo stesso, l’operato di Eleonora in termini (attivistici) di politica sociale. Per contro, storicamente, il maggior cruccio del governo di Eleonora pare essere stato sul fronte della politica militare e dei rapporti con la “Casa Madre” per la mancanza di risorse economiche adeguate a sostegno delle spese militari per la guerra in corso nei territori siciliani (si era allora nel pieno della guerra di Messina). Osserva ancora Baviera Albanese: “I rapporti della Governatrice con il Sovrano e con i suoi consigli sono scarsamente documentati: da alcune lettere del dieci maggio [...] si evince come – al pari del marito – Eleonora dovesse essere angosciata dalla grave situazione deficitaria delle finanze che continuava ad incidere soprattutto sull’andamento della guerra per la mancanza di fondi da destinare non solo agli armamenti, ma, e ciò era forse più grave e preoccupante, al soldo delle truppe, malcontente, infide e non di rado pericolose sia per i rapporti con la popolazione sia per le frequenti diserzioni. Il suo stato d’animo traspare con evidenza da tutta la corrispondenza diretta in Spagna [...]” (A. BAVIERA ALBANESE, “I ventisette giorni di ‘governo’...”, cit., p. 296).

⁷⁶ A. CAMILLERI, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 48.

6. Conclusione

Tutto questo dà da pensare, ancor più per il fatto che la riflessione sul “mondo del testo” annulla l’iniziale distanza determinata e dal carattere *narrativo* dell’opera e dalla collocazione *storica* della stessa. L’ingresso nel mondo del testo avviene con il passaggio dall’inquadramento storico e socio-culturale del Seicento siciliano al percorrimto della trama del romanzo – che subito porta, come in un affresco senza tempo, sui caratteri e i comportamenti umani, sui suoi motivi di fondo e le sue tendenze, le virtù e i vizi. Far giocare la dialettica di passato e presente anche su questo movimento dallo storiografico al narrativo, e dunque non solo sull’incontro del lettore con il testo o sul movimento di una ermeneutica tutta intertestuale, pare opportuno seguendo la lezione di Ricœur. Questi, diversamente da Gadamer – pur riconoscendo la centralità della ‘esperienza’ della verità rispetto alla ‘conoscenza’ della verità, e dunque la centralità del fenomeno della “fusione di orizzonti” – avanza un’esigenza di *controllo* dell’operazione interpretativa. Di fatto, la sua teoria dell’“arco ermeneutico” non dà solo indicazione di una integrazione tra istanze esplicative e istanze comprensive intratestuali ma di una integrazione di carattere extra-testuale ed extra-disciplinare. Che la via ricœuriana risulti in questo caso preferibile ci pare dettato dal carattere di romanzo storico del lavoro di Camilleri: molto di pregnante sfuggirebbe mantenendosi sul solo piano intratestuale e soggettivo, dell’immaginazione e della proiezione di senso. In particolare, il contrasto tra il dato storico fattuale e la rappresentazione narrativa (a) pone in più forte risalto la crudezza e perversione del potere (secolare ed ecclesiastico); (b) offre, attraverso una sorta di drammatizzazione trasfigurante, una prospettiva di emancipazione possibile con la figura di donna Eleonora, una prospettiva che la storiografia non è in grado di rilevare, ma che il lettore potrebbe non essere in grado di apprezzare fino in fondo senza la notizia storica.

Innumerevoli cose sono cambiate e appaiono oggi diverse nella realtà sociale in cui siamo noi inseriti e viviamo. Ma, domandiamoci: la brutalità e l’umanità sono forse vinte? E sono vinte la corruzione e il malaffare? E che dire del maschilismo, della violenza e squalifica politico-sociale delle donne o dell’arroganza del potere o del crimine di pedofilia?

Dà da pensare anche il rimarcare, nel titolo, la brevità dell’operato storico di donna Eleonora attraverso l’idea della rivoluzione della luna – un movimento di continuo cambiamento in 27 giorni. Può, da un lato, veicolarsi un’idea pessimistica, con la focalizzazione sul carattere di ciclo *intrinsecamente breve, di evoluzione e involuzione*, della luna – come a dire che con le donne le cose non mutano o mutano solo per breve tempo, oppure che la realtà è destinata a non cambiare, ogni evoluzione termina in involuzione. Come può, da un altro lato, veicolarsi un’idea ottimistica, con la focalizzazione sul carattere di *ciclo* lunare che *si ripete* come *rivoluzione* intorno alla terra (si dice, appunto, ‘rivoluzione’ intorno alla terra, non *evoluzione/involuzione*) – come a dire che donna Eleonora dà l’esempio di come e quanto una donna può fare in un arco di tempo limitato, che quel che donna Eleonora ha realizzato può e deve ripetersi, come si ripetono – per leggi armoniche e per fini naturali – i cicli della luna. A sostegno di questa interpretazione ottimistica interviene un ulteriore motivo positivo espresso dall’insieme del romanzo. E siamo indotti a procedere interpretativamente in questa direzione tenendo conto, in questo caso, del procedimento schleiermacheriano come sussunto nel “principio della totalità” o “canone della coerenza dei significati”⁷⁷ di Betti: (trattare le parti in relazione al tutto e viceversa). Nel suo insieme, il romanzo non pare veicolare un messaggio che mira al *solo* riconoscimento dell’uguaglianza tra i sessi, – piuttosto, al

⁷⁷ E. BETTI, *Ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*, cit., p. 75 sgg.

ribaltamento del rapporto tra essi. Si profila l'auspicio di una nuova forma di dialettica, basata sulla tendenziale superiorità morale della donna. Perché la donna pare, in fondo, più capace di governarsi e (dunque) governare, certamente più vicina alle questioni vitali, più sensibile dell'uomo agli aspetti umanitari e sociali, ai bisogni dei più deboli e degli ultimi, al valore stesso della vita. Ci si potrebbe spingere più oltre, al di là della critica del potere e delle meschinità umane, al di là del messaggio politico ed etico-civico dell'emancipazione della donna, cogliendo, ad esempio, nella figura di donna Eleonora l'emblema di un umanesimo che può sempre sorgere e manifestarsi, con forza, tenacia, capacità rivoluzionaria. Allora avremmo un romanzo che tratta del doppio volto della natura umana – maligno e distruttivo, benigno e costruttivo –, che ne sonda la dialettica nei due versi della regressione e della progressione. Oppure avremmo un romanzo che, *tout court*, incoraggia il lettore a farsi, con determinazione, protagonista del cambiamento e dell'emancipazione civica. E ulteriori possibilità interpretative restano aperte al lettore, specialmente al lettore che, in alternativa al metodologismo bettiano (e, in parte, ricœuriano), si lascia guidare dalla lezione di Gadamer, per il quale è con il lettore e per il lettore che si dà e giustifica, anzitutto, l'operazione interpretativa⁷⁸.

⁷⁸ “La comprensione e l'interpretazione di testi non è solo affare di una scienza, ma è un aspetto dell'umana esperienza del mondo nel suo insieme. Il problema ermeneutico non è in origine un problema metodologico” (H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 19; cfr. *supra*, n. 11).

Bibliografia

- BAVIERA ALBANESE, ADELAIDE, “I ventisette giorni di ‘governo’ nel regno di Sicilia di Eleonora de Moura y Moncada, marchesa di Castel Rodrigo (16 aprile-13 maggio 1677)”, «Archivio Storico Siciliano», IV Serie, 29.1 (1998), pp. 267-303.
- BENIGNO, FRANCESCO, “Vecchio e nuovo nella Sicilia del Seicento. Il ruolo della colonizzazione feudale”, «Studi Storici», 27.1 (1986), pp. 93-107.
- BETTI, EMILIO, *Ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*, a cura di V. BUSACCHI, Roma, Tab edizioni, 2022.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- CASTIGLIONE, FRANCESCO PAOLO, *Dizionario delle figure, delle istituzioni e dei costumi della Sicilia storica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CONTI ODORISIO, GINEVRA, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979.
- CORRENTI, SANTI, *La Sicilia del Seicento. Società e cultura*, Milano, Mursia, 1976.
- CROCE, BENEDETTO, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949.
- D’AVENIA, FABRIZIO, “La Chiesa di Sicilia sotto patronato Regio nel XVII secolo”, in ANTONINO GIUFFRIDA, FABRIZIO D’AVENIA, DANIELE PALERMO (a cura di), *La Sicilia del '600. Nuove linee di ricerca*, Palermo, Associazione Mediterranea, 2012, pp. 55-114.
- DI BLASI, GIOVANNI EVANGELISTA, *Storia cronologica dei Viceré, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo, Edizioni della Regione Sicilia, 1974-1975, 5 voll.
- ELLIOTT, JOHN H., *La Spagna imperiale. 1469-1716*, Bologna, Il Mulino, 1982.
- FABIANO, GIUSEPPE, “Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani”, in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche solitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 66-74, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- FONTE, MODERATA, *Il merito delle donne*, Venezia, Domenico Imberti, 1600.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Verità e metodo*, a cura di GIANNI VATTIMO, Milano, Bompiani, 2000.
- KOENIGSBERGER, H. G., “The Revolt of Palermo in 1647”, «The Cambridge Historical Journal», 8.3 (1946), pp. 129-144.
- LUZZATTO, GINO, *Storia economica dell’età moderna e contemporanea*, Padova, CEDAM, [1932-1948] 1960⁴.
- MARINELLI, LUCREZIA, *La nobiltà e l’eccellenza delle donne*, Venezia, Giouan Battista Ciotti Senese, 1601.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.
- MATT, LUIGI, “Lingua e stile della narrativa camilleriana”, in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>>.
- MATTHEWS GRIECO, SARA F., “La *Querelles des femmes* nell’Europa del Rinascimento”, «Quaderni storici», 25.74 (1990), pp. 683-688.
- MURA, GASPARE, “La «teoria ermeneutica» di Emilio Betti”, in EMILIO BETTI, *Ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*, a cura di VINICIO BUSACCHI, Roma, Tab edizioni, 2022, pp. 275-332.
- RICŒUR, PAUL, *Ermeneutica*, a cura di VINICIO BUSACCHI, Milano, Jaca Book, 2023.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D. E., *Ermeneutica*, a cura di MASSIMO MARASSI, Milano, Bompiani, 2000.

TARABOTTI, ARCANGELA, *La semplicità ingannata*, Leida, Gio. Sambix, 1645.

Montalbano, Pirandello, la Sicilia: l'ambiguo concetto di verità*

SILVANO TAGLIAGAMBE

1. Montalbano, lo spazio e il tempo

Nato quasi per caso, almeno stando alle dichiarazioni del suo autore, il commissario Montalbano acquista via via un crescente spessore che lo differenzia in maniera sensibile dai modelli che inizialmente ne avevano ispirato la figura.

Come afferma lo stesso Andrea Camilleri, “ho cominciato a scrivere dei libri gialli per darmi una sorta di ordine, per avere una gabbia solida in cui imbrigliare il racconto [...] Poi ho visto che funzionava e ho trattato Montalbano come un personaggio *in progress*, che si modifica di libro in libro”¹.

Questo affinamento progressivo ne fa una figura che – a differenza di altre seriali, come Sherlock Holmes o Maigret – “invecchia, partecipa alla vita di tutti i giorni”, insomma cresce e si modifica per aspetti tutt'altro che secondari, cosa che, testimonia l'autore, “mi rende più difficile stargli dietro”².

È proprio sul rapporto con l'ambiente circostante che Camilleri scandisce via via le differenze tra Montalbano e Maigret, da lui assunto inizialmente come referente principale nel processo che lo ha portato ad abbozzare i tratti distintivi del suo commissario di polizia. Se Maigret è sposato e la moglie è un'ottima cuoca, Montalbano soddisfa la sua passione grazie a succulenti piatti tipici che gli prepara la donna di servizio, Adelina, e ha un'eterna fidanzata, Livia. Inoltre entrambi i personaggi incarnano il modello del poliziotto anti-istituzionale; hanno in comune il fatto di fare fatica a lavorare nel rispetto delle regole, vivono con un senso di oppressione la burocrazia e usano sistemi di indagine poco ortodossi, spinti come sono sovente su di una pista da una semplice intuizione. “Ho questo grosso debito verso Simenon”, confessa Camilleri.

Quando ho cominciato a scrivere i miei gialli, il problema è stato quello di differenziare Montalbano da Maigret. In parte credo di esserci riuscito, soprattutto nel modo di condurre l'indagine. [...] Ho inoltre fatto ricorso a un piccolo *escamotage* per accentuare la differenza tra i due [...] Maigret è felicemente maritato e sua moglie (quando lui non va a mangiare alla Brasserie Dauphine) gli prepara squisiti piatti. Anche a Montalbano piace mangiare [...] allora ho scisso la signora Maigret in due: la ‘cammarera’ Adelina che gli prepara i piatti che piacciono a lui e la fidanzata Livia³.

*Il presente saggio costituisce lo sviluppo di un articolo, “Montalbano e il suo ambiente: il Mediterraneo e la Sicilia”, apparso in «Dialoghi mediterranei», 1° settembre 2024 (<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/montalbano-e-il-suo-ambiente-il-mediterraneo-e-la-sicilia>).

¹ A. LASTELLA, “Il commissario Salvo indaga in tv”, «La Repubblica», 13 dicembre 1997.

² M. ASSALTO, “Camilleri-Zingaretti «Montalbano siamo»”, «La Stampa», 1° settembre 2005.

³ A. CAMILLERI, “Il mio debito con Simenon”, in ID., *Racconti quotidiani*, a cura di G. CAPECCHI, Milano, Mondadori, 2007, p. 62.

Non è però questo il tratto distintivo tra i due personaggi. Se entrambi condividono l'impegno etico sociale e la fede in valori in via d'estinzione a differenziarli profondamente è un aspetto fondamentale, sul quale richiama l'attenzione lo stesso Camilleri:

La cosa che non finirò mai di rimproverare a Simenon e al suo Maigret, è quella di essere un personaggio atemporale: Maigret attraversa un periodo della Francia, che è la Francia del Fronte popolare, la Francia della guerra, la Francia di Vichy, la Francia terribile, eppure non c'è nulla che dentro il personaggio Maigret venga recepito dalla realtà che lo circonda, se non l'esatta individuazione della limitata realtà afferente, che riguarda l'omicidio, il delitto. Lì è bravissimo, ma è come se al posto degli occhi avesse un microscopio che gli impedisce una visione generale del mondo e della realtà che lo circonda, sociale, politica eccetera. Invece il mio personaggio la vive questa realtà, la vive tutti i giorni, la vive direi quasi civilmente, da *civis*, da cittadino che ha le sue idee⁴.

Questo stretto rapporto con lo spazio e il tempo in cui vive segna profondamente il suo modo di condurre le indagini e di venire a capo dei problemi che si trova ad affrontare, caratterizzato da un'immersione ambientale, da un annusare, un soppesare a occhio, distante dallo *spiegare* deduttivo dei segugi di impostazione scientifica e dal *comprendere* dei *detective* più filantropi, in quanto non si basa soltanto sull'analisi del fatto delittuoso in sé, ma prende piuttosto avvio dall'interpretazione del contesto in cui le singole azioni (anche quelle criminali) si inseriscono: gli ampi scenari delle relazioni sociali, della cultura, dell'economia e della politica. Per questo “i romanzi dove Montalbano è protagonista”, ha affermato Camilleri, “non possono ignorare la realtà circostante”⁵: e questa realtà è, innanzi tutto, il vasto contesto del Mediterraneo e, all'interno di esso, la Sicilia.

2. Montalbano e il Mediterraneo

“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”; “Il mare non chiude, il mare apre: il mare è la comunicazione col resto del mondo”⁶. Ecco perché, come scrive Canu Fautré, la Sicilia non può essere separata dall'intero bacino del Mediterraneo e dalla sua storia, intesa nell'accezione di “longue durée”⁷, elaborata da Fernand Braudel in *Les Mémoires de la Méditerranée*:

⁴ A. CAMILLERI, “Perché faccio scomparire il commissario Montalbano”, in *La primavera di MicroMega*, 3 (2006), poi in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019, p. 153.

⁵ A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 379

⁶ La prima citazione 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 del terzo millennio”, in M. DERIU, G. MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 86-96 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8/>>. La seconda citazione è tratta dalla quarta di copertina di G. CAPRARA, S. DEMONTIS (a cura di), *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 10), <[https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-10/](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-10/)>.

⁷ C. CANU FAUTRÉ, “Il giallo mediterraneo”, in V. SZÓKE (a cura di), *Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, 2018 (Quaderni camilleriani, 5), p. 15, <[https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-5/](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-5/)>.

il n'y a d'histoire compréhensible vraiment qu'étendue largement à travers le temps entier des hommes. Temps long et géographie, car cette dernière est immédiatement présente dans la mise en situation de chaque grande réalisation culturelle et politique⁸.

Se il Mediterraneo si caratterizza innanzitutto come uno spazio geografico che condivide il mare, un certo clima, una vegetazione particolare ed alcuni paesaggi, è solo all'interno di una concezione storica che il Mediterraneo si definisce come patrimonio comune o luogo di influenze reciproche. La Storia costituisce all'interno dello spazio mediterraneo il filo rosso che permette di riunire culture, lingue e popoli diversi. Ma quando si parla di storia del Mediterraneo non si può per l'appunto prescindere dal lavoro compiuto dal grande storiografo francese nel pensare questa storia millenaria in linea con il concetto da lui definito come *longue durée*. Fernand Braudel tratta della storia del periodo che va dalla Preistoria al compimento della conquista romana dimostrando come, all'interno del contesto storico mediterraneo, le evoluzioni delle civiltà antiche siano del tutto percettibili e comprensibili solo e unicamente nell'estensione temporale di lunga durata⁹.

Parlando di Mediterraneo egli combina “Temps long et géographie” come binomio imprescindibile. Emerge così la centralità del legame tra storia e memoria, che stimola a fare dell'una e dell'altra

le coordinate al cui interno si snoda, nelle finzioni che vedono protagonista Montalbano, il recupero del passato. Tuttavia, proprio l'apparente assenza di quest'ultimo autorizza a interrogarsi sui rapporti del commissario con esso. Quasi mai descritto minuziosamente, oggetto di allusioni laconiche, il passato è trasportato dalla dimensione della storia a quella della memoria. La sua incorporazione narrativa è prima di tutto un'operazione memoriale. Di memoria personale dell'autore prima ancora che del personaggio da lui creato. Detto altrimenti, attraverso i riferimenti a un contesto storico, Camilleri evoca prima di tutto la propria storia, o più precisamente una memoria che potrebbe essere la sua, strettamente legata al periodo della sua giovinezza¹⁰.

3. Il passato non è passato

Camilleri intreccia così, in modo sapiente, memoria individuale e memoria collettiva in una concezione del tempo che pare sospeso tra le tre dimensioni del passato, presente e futuro in cui si articola e tra le quali viene a cadere ogni barriera.

I primi romanzi del ciclo di Montalbano [...] 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 creature 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»¹¹, fa risuonare in un idioma unico, «una *koinè* creata lavorando su una base

⁸ F. BRAUDEL, *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois, 1998, p. 14.

⁹ C. CANU FAUTRÉ, “Il giallo mediterraneo”, cit., p. 20.

¹⁰ A. MARTINI, “Le ciliegie della memoria: quando Montalbano si misura con la storia”, in C. FAVERZANI, D. LANFRANCA (a cura di), *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, 2016 (Quaderni camilleriani, 2), p. 47, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-2>>.

¹¹ 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>> [consultato il 6 dicembre 2024].

dialettale, un dialetto della memoria che si contorce e mescola di continuo»¹², la coesistenza di antico e contemporaneo, concretizzandola in squarci di natura o lembi di città la cui tremenda evidenza non esclude, talora, il conforto di un'imprevista leggerezza¹³.

Questa concezione del tempo incide anche sul modo di considerare e descrivere lo spazio:

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, impasto, di innumerevoli riverberi e screziature, indugia su tale limbica sospensione, entro cui gli strappi e stratonni 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 giallo è, volta per volta, momentanea e parziale declinazione¹⁴.

Questa storia “più ampia” è genialmente ricostruita quasi un secolo fa da Pavel Florenskij, teologo, filosofo, matematico, critico d'arte, esperto di tecnologie, considerato per il suo geniale eclettismo una sorta di “Leonardo da Vinci russo”, che ne sottolinea la persistente incidenza e contemporaneità. Nella lettera dal gulag a sua figlia Ol'ga del 22 novembre 1936, poco più di un anno prima che venisse ucciso con un colpo di pistola alla nuca in un bosco nei pressi di Leningrado, egli scrive: “Il passato non è passato, ma si conserva eternamente da qualche parte, in qualche modo, e continua a essere reale e ad agire”¹⁵. Ne consegue che non si può ridurre la memoria a un archivio di ricordi, a qualcosa di compiuto, chiuso e risolto nella dimensione di ciò che è stato e non è più, ma bisogna saperla guardare in profondità, come il tralucere e l'incarnarsi del *qui e ora* in un processo di lunga durata che si rivela come infinitamente più significativo della sua mera empiricità, nel quale il passato vive dentro di noi, è ciò che viviamo, respiriamo, di cui ci nutriamo senza accorgercene, perché da esso siamo costantemente abbracciati e sostenuti.

Questo impatto inavvertito del passato, anche remoto, nel nostro presente era stata in qualche modo già intuita da Aristotele, come emerge da un passo straordinario della sua *Fisica*: “La *steresis*, la privazione, è come una forma” (*eidōs tī, Phys. 193b, 19-20*). Si tratta dell'essenza della potenza, di quel campo di forze teso fra potenza e impotenza che attende il battesimo della propria realizzazione e che, una volta prodottosi, getterà una sorta di luce retrospettiva sul proprio passato, creando l'illusione di essere sempre stato presente “da qualche parte”, appunto, sotto forma di possibile. In questo passo è contenuta in nuce l'idea della comparsa di *potenziali inespressi* che, pur in presenza dei vincoli che ne condizionano sia la struttura interna, sia la relazione con l'ambiente, rendono la

¹² 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>> [consultato il 6 dicembre 2024].

¹³ F. FAVARO, “Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi del ciclo di Montalbano”, in D. CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 72-82, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>.

¹⁴ Ivi., pp. 74-75.

¹⁵ P. A. FLORENSKIJ, *Vi penso sempre... Le lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, a cura di N. VALENTINI e L. ŽAK, Milano, Mondadori, 2024, p. 545.

persona un sistema costantemente sul punto di sfasarsi e di aprirsi alle opportunità compatibili con la presenza dei vincoli suddetti.

4. Il Mediterraneo, culla della nostra civiltà

Pavel Florenskij nelle sue undici lezioni tenute nel 1909 presso l'Accademia teologica di Mosca¹⁶ si occupa della relazione tra il pensiero mitologico e la filosofia, enucleando quegli aspetti di continuità che caratterizzano non soltanto il nesso tra queste due espressioni della cultura, ma in generale l'intero cammino del pensiero dell'uomo, in tutte le sue manifestazioni ed articolazioni, dalle sue origini a oggi. Con questa sua analisi egli sollecita l'uomo a una *auto-riflessione* condotta sul filo di una profonda esplorazione delle analogie e degli scarti tra i prodotti della sua attività creativa al fine di osservarsi nei molteplici percorsi compiuti nel corso della sua storia, per riflettersi così e riconoscersi nelle proprie risorse e possibilità.

Egli prende per questo avvio dalla mitologia e focalizza la propria attenzione sui suoi aspetti essenziali, che poi si sono ripresentati, e continuano a presentarsi, sia pure in forme diverse, nella filosofia e nella scienza, alla ricerca di quello che possiamo chiamare il *comune dell'umano*, da lui situato nelle operazioni del pensiero, nei loro confini e nelle loro relazioni reciproche. Alla base di queste ultime vi sono sempre l'affettività e le emozioni, quali lo stupore e la meraviglia, corredate dalla convinzione che la realtà non si riduca alle sue manifestazioni sensibili e dalla conseguente ricerca del significato profondo da attribuire alle cose.

Nell'acqua, nella terra, nel fuoco la coscienza mitologica, oltre a ciò che in essi è palese e si dà concretamente, coglieva anche qualcosa di completamente diverso, che la spingeva a ritenere che vi fossero compresenti il sensibile e il *sovrasensibile*, il visibile e l'invisibile, il fisico e il metafisico. Il visibile li ancorava alla terra, l'invisibile li spingeva, in maniera irresistibile, a volgere costantemente lo sguardo verso le stelle e il cielo, che doveva anch'esso essere abitato, non dall'uomo, ovviamente, ma da qualcosa d'altro e di diverso rispetto a esso. L'insopprimibile ricerca del perché di quello che si presentava ai loro occhi indusse gli uomini che concorsero alla nascita del pensiero mitologico a maturare la convinzione che a tutto ciò che accadeva sulla terra dovesse corrispondere qualcosa che si verificava lassù, nella volta celeste. Per questo sentivano di vivere in un ambiente vasto, risultato della profonda unità di terra, cielo e mare, come dimostrava per loro il fatto che l'acqua, sotto forma di pioggia, viene dal cielo, è un dono del cielo, e si può pertanto intendere come il "cielo materializzato" che va a fecondare la terra. A chi si deve questo dono, grazie al quale si ha un continuo interscambio tra il cielo e la terra? In questa domanda, e in altre analoghe, e nelle risposte che venivano date a esse è contenuto il nucleo profondo che ci consente di capire non come siano nate le idee relative agli dei, ma in cosa consista la realtà di questi ultimi per coloro che credono in essi e li venerano.

Ecco dunque come dovremo rappresentarci, più o meno, le antiche teofanie e la loro origine. La terra, il mare, il cielo, oltre alla loro apparenza fisica e concreta, sono l'espressione di una natura divina vivente, che viene pensata come unitaria, in quanto il mondo antico non conosceva la *personalità individuale*. Non esisteva, di conseguenza,

¹⁶ P. A. FLORENSKIJ, *Pervye šagi filosofii. Lekcii 1-11*, in ID., *Iz istorii antičnoj filosofii. Čast' II*, pod obšč. red. igum. Andronika (Trubačeva), podg. teksta O.T. Ermišina, Moskva, Akademičeskij Proekt, 2015, pp. 173-346 [trad. it. e a cura di A. DEZI, *Primi passi della filosofia. Lezioni sull'origine della filosofia occidentale*, Milano-Udine, Mimesis, 2021]. L'edizione italiana raccoglie il manoscritto delle undici lezioni presentate agli studenti nel 1909 e un volumetto, organica elaborazione delle prime lezioni del corso, pubblicato con il titolo *Pervye šagi filosofii* nel 1917.

¹⁶ P. A. FLORENSKIJ, *Primi passi della filosofia*, cit.

l'unica limitazione in grado di distinguere l'integra *unità* degli dei, ovvero di segnarne l'emergenza come *atomi* spirituali, individuali, monadi. Per l'antichità non esistevano, in sostanza, né gli dei, né gli uomini. Esistevano piuttosto il divino e l'umano, l'uno come l'altro, a seconda della specifica rifrazione, dava luogo a un fantasma, a un'illusione d'individualità. Al mutare della rifrazione, del contesto di riferimento in cui questa natura veniva collocata e pensata, tutto si spostava, tutto poteva mescolarsi. Il mezzo, l'ambiente, diviene così simbolo vivente del dio, per cui il mare, ad esempio, non si risolve nello sciabordio delle onde, nei delfini, nella tempesta e in tutto ciò che in esso è contenuto, ma è una figura divina vivente, la cui incarnazione trae generalmente i suoi aspetti dal mezzo che le è attribuito, dal mare in questo caso, dal cielo o dalla terra negli altri.

In queste sue lezioni Florenskij si vale di quanto ha rivelato l'archeologia nell'arco dei tre decenni che vanno dalle prime scoperte di Schliemann a Troia, che risalgono agli anni settanta-ottanta del XIX secolo ai lavori di scavo a Delo, intrapresi da Homolle e Holleaux nel terzo anno del XX secolo, passando per le ricerche di Evans a Creta, iniziate nel primo anno del XX secolo. I risultati di questi scavi hanno ampliato gli orizzonti storici della scienza di ben tre millenni. L'archeologia ha infatti rivelato l'esistenza di più di venticinque secoli di cultura antica prima dell'inizio della filosofia a Mileto, dunque prima del VI sec. A. C. e questa rivelazione, come viene da lui sottolineato, si è compiuta in maniera così vertiginosamente rapida che ancora non sappiamo come comportarci con la storia della filosofia. Ciò che si può comunque affermare con certezza è che quello che era considerato il *terminus a quo* della storia stessa si è rivelato il *terminus ad quem* di un percorso di quasi tremila anni.

A essere dilatato non è però soltanto il tempo ma anche lo spazio, in quanto il pensiero mitologico è il frutto dell'apporto di tutti i popoli del bacino del Mediterraneo, tra i quali vi erano continui scambi economici, commerciali e culturali. Da esso nasce e si sviluppa quel nucleo originario a partire dal quale germoglierà la civiltà di cui siamo eredi. Gli elementi di fondo che lo caratterizzavano sono poi confluiti a Mileto, culla della filosofia greca nel VI secolo, e da lì sono giunti fino a noi.

Florenskij concentra in particolare la sua attenzione sul mito della Madre-Terra, che è

la Morte; e insieme la Vita. Genitrice e Distruttrice. Dal suo ampio grembo partorisce tutto ciò che è vivente; e tutto riaccoglie in esso. Produce i germogli della vita e insieme nasconde i suoi semi: questa divinità cosmica è la Natura-Afrodite, «l'ape con il suo miele e il suo pungiglione». Nelle steppe scitiche, così come nella torrida India o nell'Ellade tragica, il culto delle divinità ctonie – non importa come venissero chiamate – sintetizza sempre «l'idea della nascita, beata, dalla Madre-Terra e quella della morte terribile, avente luogo, anch'essa, nelle profondità della Terra»¹⁷.

Questa madre generatrice, nutrice e di nuovo distruttrice in un'unica persona, poteva assumere, se personificata, una sola forma: quella della donna. Nella fede degli antichi mancava del tutto l'idea di questo sdoppiamento della Terra, da un lato Morte e Distruttrice, dall'altro Amore e Genitrice. Essa era l'una e l'altra cosa, immediatamente. Sorridendo misteriosamente e dolcemente, con un eterno sorriso, la Terra era entrambe le cose: in una parola, essa era il Destino, la Necessità cosmica, il Tempo.

È interessante sottolineare che con il rilievo da lui dato al mito di una deità femminile, generatrice di nascita e di morte, promotrice del processo di rigenerazione, Florenskij ha anticipato di ben otto decenni i risultati delle ricerche dell'archeologa lituana Marija Gimbutas, la quale, attraverso un approccio interdisciplinare da lei denominato

¹⁷ Ivi, p. 89.

mitoarcheologia, ha rivoluzionato gli studi relativi alle origini della cultura europea, individuando una civiltà che dominò l'Europa per tutto il paleolitico ed il neolitico, e l'Europa mediterranea fino a gran parte dell'età del bronzo. Una cultura per millenni pacifica, con una struttura sociale egualitaria e matrilineare, legata ai cicli vitali della terra, un simbolismo religioso strettamente connesso al femminile, a cui poi è succeduta una cultura diversa, patriarcale, bellicosa, di matrice indoeuropea, sviluppatasi fino ai nostri giorni così come noi la conosciamo¹⁸.

Questa idea, anche per Florenskij, era alla base della visione religiosa e filosofica dei popoli portatori della cultura egea. Dai loro cimiteri sono emerse numerose statuette che raffigurano ciò che gli studiosi indicano come *dea nuda*. Le statuette esprimono l'idea specifica della *donna in quanto* genitrice: spesso esse risultano semplicemente abbozzate e ridotte all'essenziale e il limite estremo della semplificazione, a conferma dell'orientamento della rappresentazione simbolica all'azione, è dato da oggetti che riproducono soltanto i seni, dunque il puro atto della nascita e dell'allattamento, senza più alcuna allusione all'attività del pensiero.

Il mito della Madre Terra, che rappresentava la forza produttiva della natura, è strettamente connesso a quello dell'Afrodite-Fato, legata essenzialmente al mare, concepito anch'esso come un grembo che genera la vita, nel quale viene accolta la forza fecondante del Padre Cielo. Afrodite, colei che nasce dalla spuma del mare, è in qualche modo l'anima del mare partoriente. In questi miti e in un gran numero di religioni pagane, Terra e Mare non possono venire disgiunte dalla rappresentazione del Cielo. Esso è lo sposo che si distende sopra la sua Terra-donna e la stringe nel suo abbraccio, così come l'acqua viene rappresentata come sole celeste che discende dal Cielo e feconda la Terra.

A Creta nasce in embrione e si sviluppa l'indissolubile tetradica tematica della religione greca che può essere determinata nel seguente modo: *Creta, Zeus, il toro, il mare*. Questa è la più antica concezione del principio originario di ogni essere e costituisce il livello più basso delle stratificazioni sulle quali, in seguito, germoglierà la filosofia greca. Creta è da sempre considerata il luogo di nascita di Zeus, il Padre-Zeus, il quale rappresentava la forza fecondante del cielo, in particolare del sole e della pioggia. Per quanto riguarda la Terra, non si può qui non ricordare come il nome *Demetra* (Demeter) alludesse già in qualche modo a Creta. La seconda parte del nome corrisponde chiaramente a Meter (= madre). La parte iniziale, tuttavia, non è De = Ge con la trasformazione di D in G, come è stato proposto in passato. Secondo Florenskij:

essa deriva piuttosto dalla denominazione *cretese* dei 'grani d'orzo', ossia *δηαί* [dēai] (cfr. l'ordinaria parola greca *ζειά* [zeiá] = 'grano o spelta non raffinata'; in Omero, un campo fecondo viene detto *ζειδωρος* [zeidōros], ossia 'campo che dona spelta'). *Demetra* significa dunque 'Madre granifera'. Secondo antiche testimonianze, i misteri di Demetra provenivano da Creta, dove si celebravano apertamente¹⁹.

Per quanto riguarda il rapporto tra Cielo e Mare l'ipotesi più accreditata dai filologi è che l'antico proto-Zeus e l'antico proto-Poseidone siano la *stessa* divinità. A questo riguardo

¹⁸ M. GIMBUTAS, *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, San Francisco, Harper & Row, 1989 [trad. it. *Il linguaggio della Dea. Mito e culto della dea madre nell'Europa neolitica*, Vicenza, Neri Pozza, 1997]. Sull'importanza delle sue ricerche si veda *Marija Gimbutas. Vent'anni di studi sulla Dea*, a cura di L. PERCOVICH, Atti del convegno in onore di Marija Gimbutas a venti anni dalla sua morte (Roma, maggio 2014), Bussoleno (Torino), Edizioni Ester, Progetto Editoriale Laima.

¹⁹ Ivi, p. 122.

Florenskij rammenta che il filologo tedesco Hermann Karl Usener, nel suo lavoro capitale sui nomi degli dei²⁰, ha dimostrato che tali nomi sono *nomi comuni*, generali; essi *non* indicano in alcun modo delle divinità particolari, determinabili secondo funzioni rigorosamente definite.

Il mondo antico non conosceva la *personalità individuale*, non esisteva, di conseguenza, l'unica limitazione in grado di distinguere l'integra *unità* degli dei, ovvero di segnare l'emergenza come *atomi* spirituali, individuali, monadi. Per l'antichità non esistono, in sostanza, né gli dei, né gli uomini. Esisteva piuttosto il divino e l'umano, l'uno come l'altro, a seconda della specifica rifrazione, dava luogo a un fantasma, a un'illusione d'individualità. Al mutare della rifrazione, tutto si spostava, tutto poteva mescolarsi. Ed è in questa natura del divino che troviamo il germe della successiva dottrina dell'*elemento*, dottrina che a sua volta darà origine al concetto di *sostanza*. Qui viene posto il problema – lasciato certo insoluto, tuttavia mai trascurato dalla filosofia antica – della relazione tra le cose singole e la sostanza generale.

È così che veniva compreso nella religione antica il problema dell'ἓν καὶ πᾶν [hèn kai pân]: le 'personalità' potevano scomporsi nelle loro parti costitutive, oppure fondersi in nuove combinazioni della chimica divina e umana. Il divino senza volto e senza personalità si mostrava in volti diversi, ora nell'uno, ora nell'altro. Ciò che in un caso è l'epiteto di un dio, in un altro diventa una divinità autonoma. Ciò che ora è un dio può divenire non più che una proprietà, una funzione, una qualità – un *epiteto* di un altro dio. Gli epiteti si ipostatizzano; le ipostasi ridiscendono al livello della mera aggettivazione. Come detto, questi elementi che caratterizzavano la religione e il culto dell'antica Creta sono poi confluiti a Mileto, culla della filosofia greca nel VI secolo, e ne hanno costituito il nucleo fondante.

L'orlo ellenico – secondo l'espressione di Cicerone – tessuto intorno alle terre barbariche ha proprio in questa città uno dei suoi principali nodi. Qui ferve la vita; qui nascono, numerosi, i grandi uomini, i più eminenti artefici della cultura greca: poeti come Omero, Mimnermo, Anacreonte; i pittori Apelle e Parrasio; i logografi: Cadmo, Dionigi, Ellanico; gli storici: Ecateo, Erodoto, Dionigi; i filosofi Talete, Anassimandro, Anassimene, Senofane, Eraclito, Pitagora, Anassagora. Tutti erano di origine ionica.

La fonte dalla quale attingeva il proprio nutrimento l'anima dei milesi era il culto di Poseidone, vera e propria causa organizzatrice (*modus formativus*) della Ionia. Proprio per questa sua centralità non si può omettere di esaminarne la natura, partendo dal significato del nome. Lo si può incontrare in numerose varianti: Ποσειδάων, Ποσιδάων, Ποσιδήμιον ἄλσος, Ποσειδῶν, Ποσειδέων, Ποσιδέων, Ποσιδέης, Ποσειδῆς [Poseidāōn, Posidāōn, Posidēion álsos, Poseidōn, Poseidēōn, Posidēōn, Posídēs, Poseídēs], e infine l'eolico Ποσειδαν [Poseídan], da Ποσειδάφων [Poseidáwōn]. Dobbiamo qui ricordare un fatto importante: la possibilità di variazione del nome di un dio dimostra, come si è già visto, che quel nome possiede ancora il carattere dell'epiteto, vale a dire che non è ancora un 'nome proprio' *stricto sensu*.

Per la maggior parte dei mitologi, la prima parte del nome, Ποτει-, Ποτι- [Potei-, Poti-], non presenta alcuna difficoltà. Tutti concordano nel riconoscerne la stessa radice delle parole πότος [pótos] (ossia il *bere*, il *simposio*), ποτίζω [potízō] (*far bere*), ποταμός [potamós] (*fiume*): il legame con l'elemento umido della natura, con l'*acqua*, appare perfettamente evidente.

²⁰ H. K. USENER, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, F. Cohen, 1896; una sintesi dettagliata di questo lavoro si trova in S. N. TRUBECKOJ, *Novaja teorija obrazovanija religioznych ponjatij* [Nuova teoria della formazione dei concetti religiosi], in *Sobranie sočinenij*, Moskva, Tipografija G. Lissnera i D. Sobko, T. II, 1906, pp. 439-574.

Cosa significa la seconda parte del nome? Secondo un'espressione di Eschilo, Poseidone non è altro che uno *Zeὺς ἐνάλιος* [Zeùs enálios] ossia uno *Zeus marino*, per cui questa seconda parte andrebbe ricondotta a *Δάν, Δάς* [Dán, Dás], ossia a *Zeus*. Poseidone si determina dunque come lo 'Zeus dell'acqua dolce', ovvero come uno 'Zeus di ciò che si può bere'.

Questo dio del mare ha pertanto una natura duplice: quella celeste, atmosferica, zeusiana, accanto a quella acquatica e marina. Aspetti non difficili da accostare e integrare, dal momento che l'acqua, sotto forma di pioggia, viene dal cielo, è un dono del cielo, e si può pertanto intendere come il 'cielo materializzato' che va a fecondare la Terra. E che cosa porta laggiù l'acqua sotto forma di pioggia? Quel fenomeno atmosferico, accompagnato spesso da fulmini, vento e precipitazioni, frequentemente sotto forma di rovescio, che è il temporale.

Ed ecco spiegato anche il significato dei simboli doppi di Creta, l'ascia doppia (o il doppio maglio) e le folgori. È più che ragionevole supporre che se queste ultime indicavano il potere sul lampo, la doppia ascia alludesse al potere sul tuono. "Il lampo illumina. Ma il tuono percuote". Gli antichi pensavano che il tuono *colpisse, percuotesse*: e il colpo del tuono, sia per il suono, sia per l'azione, rivela una particolare somiglianza con il colpo dell'ascia e del maglio. In un modo o nell'altro, l'ascia doppia è un attributo del dio dei fenomeni atmosferici, del Padre-Cielo, del Tonante, di Zeus.

Il tuono è strettamente legato all'acqua. Nell'ascia doppia, simbolo del tuono, possiamo allora scorgere, attraverso un'associazione per contiguità, il simbolo della pioggia che viene dal cielo – e quindi, semplicemente, il simbolo dell'acqua. Dunque, nei luoghi in cui l'acqua non era un elemento di *primaria* importanza, Zeus, il dio temporalesco e atmosferico, non separava da sé la propria funzione acquatica: ad Atene, sotto lo Zeus di Fidria compariva persino l'iscrizione "ἕει" [hýei] ('fa piovere'). Laddove invece l'acqua era *tutto*, la natura acquorea dell'antico dio aero-acquatico affiorava in primo piano: sorgeva allora, in maniera esplicita, un dio acquatico, tendente alla concentrazione nel mare e nelle sorgenti d'acqua.

Ciò che, in particolare, Florenskij mira a evidenziare è come, dal sottosuolo della *Naturphilosophie* ionica, emergano i tratti vaghi di uno dei più importanti concetti della filosofia: il concetto di *sostanza*, e più specificamente, di *materia*. Dalle stesse idee religiose affiora, a suo modo di vedere, un secondo concetto fondamentale della filosofia: il concetto di *essenza*, di *legge*. Il filo di Arianna che orienta e guida la sua ricostruzione può essere così sintetizzato: *l'idea della divinità genera il concetto di sostanza; l'idea della preghiera, a sua volta riconducibile all'idea del nome (giacché la preghiera non è altro che il nome dispiegato), genera il concetto della legge, dell'essenza e via dicendo. Il dio e il suo nome: ecco in effetti il germe, ab origine dualistico, dal quale si svilupperà in seguito la filosofia. Questo dualismo, secondo lui, persiste ancora esiste e tende a restare tale, basta pensare, per esempio al contenuto e alla forma dell'esperienza in Kant, essendo superabile solo nell'esperienza mistica, ossia in un ritorno al vissuto religioso dal quale è scaturito.*

Poseidone, similmente agli altri dei, viene rappresentato a volte come sostanza, strettamente legato all'acqua, a volte come ipostasi, non come *personalità* che, come si è visto, gli antichi non conoscevano, bensì come persona, che vive nel mare ma non può essere identificato con esso, in quanto ci sono momenti nei quali egli è parte del mare ed altri in cui è invece il mare a essere sua parte. Lo si comprende bene se si tiene conto di fatto che egli, come tutti gli altri dei, era parte di un'esperienza vissuta collettiva e profondamente sentita e condivisa, e costituiva a tutti gli effetti una realtà basata sulla specifica esperienza che ha luogo nel momento in cui questa realtà si manifesta alla coscienza. Quando un greco guardava il mare, per un verso quello che vedeva non era

nient'altro che un'imponente massa d'acqua; per l'altro però c'erano delle circostanze particolari nelle quali sentiva una presenza divina, diversa dal mare e da tutto ciò che era contenuto in esso, momenti di *teofania*, di apparizione della divinità, in cui effettivamente avvertiva l'apparizione della divinità.

La questione della teofania non può non essere posta quando si parla di filosofia della religione, in quanto, al di fuori di essa, non si potrebbe neppure parlare di religione e della sua filosofia. Si può pertanto dire che nel modo in cui viene posta e affrontata tale questione sia contenuto il nucleo più profondo di questa filosofia, il cui compito specifico sta prima di tutto nel chiarire non come siano nate le idee relative agli dei, ma in cosa consista la realtà di questi ultimi per coloro che credono in essi e li venerano, per cui un pensiero orientato in questa direzione si deve porre, come compito prioritario e fondamentale, quello di spiegare *in che senso gli dei sono reali*.

5. La contemporaneità del passato remoto della mitologia e della filosofia

Questa idea di Florenskij è oggi solidamente corroborata dalle neuroscienze. Uno degli aspetti di maggiore interesse che scaturisce dai risultati delle più recenti ricerche in questo campo è il carattere di metastabilità della persona, per definire il quale è necessario far ricorso a nozioni quali quella di energia potenziale di un sistema, di ordine e aumento dell'entropia, e che va considerata l'esito del fatto che “al di sotto del continuo e del discontinuo, sussiste il quantico e il complementare metastabile (il più-che-unità) che consiste nel vero e proprio preindividuale”²¹.

Per capire in che cosa consista concretamente questo preindividuale occorre far riferimento a un recente saggio di Giorgio Vallortigara²², che affronta questioni cruciali per la biologia, l'epistemologia e la psicologia. Il problema di fondo è cercare di capire come si formi e si sviluppi la capacità degli organismi di *far presa* sul mondo, fisico e sociale, in cui vivono, costruendo un processo conoscitivo che consenta loro di orientarsi e di muoversi e agire in conformità alla sua struttura. Attraverso una serie di esperimenti, rigorosamente condotti per esplorare i contenuti della mente allo stato nascente di piccoli vertebrati, soprattutto dei pulcini, approfittando del fenomeno dell'*imprinting*, l'autore si chiede se le risposte dell'empirismo possano essere considerate sufficienti per dare adeguatamente conto dell'origine dell'informazione, della sapienza che gli esseri viventi posseggono come equipaggiamento di base. In particolare, ciò che si propone di stabilire è se la disponibilità di quest'ultimo possa essere spiegata facendo riferimento ai soli dati sensoriali via via acquisiti e alle reazioni affettive, basate sul carattere edonico degli stimoli che giungono sulla superficie dell'organismo, sui suoi confini, che sono piacevoli o spiacevoli, e determinano le appropriate risposte comportamentali automatiche con le quali l'organismo reagisce a essi.

La risposta è negativa: “alla fin fine il problema con l'empirismo è che, molto semplicemente, ci sono a disposizione fin troppe associazioni possibili nel mondo, e senza un qualche genere di meccanismo istruttivo un organismo si ritroverebbe del tutto smarrito nell'infinita rete di potenziali nessi causali”²³.

I meccanismi da chiamare in causa per affrontare debitamente la questione delle “guide innate per l'apprendimento” sono quelli che si possono far risalire a una memoria profonda, che ha i tempi lunghi della storia naturale e non quelli brevi dello sviluppo

²¹ G. SIMONDON, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2005, trad. it. a cura di G. CARROZZINI, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*. Prefazione di J. GARELLI, vol. I, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 37.

²² G. VALLORTIGARA, *Il pulcino di Kant*, Milano, Adelphi, 2023.

²³ Ivi, p. 132.

individuale, che sono quindi a priori per l'individuo e a posteriori per la specie di appartenenza, che sono pertanto i risultati di un'esperienza acquisita lungo la scala temporale della storia filogenetica: e gli esperimenti operati e illustrati con esemplare chiarezza ci dicono di che natura siano. Si tratta della predisposizione fin dalla nascita a percepire gli oggetti come entità coese e continue, che si estendono nello spazio e permangono nel tempo; della capacità di distinguere oggetti possibili e impossibili; del principio per cui gli oggetti sensibili occupano lo spazio in modo esclusivo; dell'assunzione che la riflettanza di un oggetto non cambia con l'illuminazione, guida efficace all'apprendimento delle proprietà delle superfici visibili; dell'attitudine generale a cogliere le relazioni di uguaglianza o di differenza quali che siano gli oggetti; della sensibilità alle probabilità, in virtù della quale gli animali riescono nella poderosa impresa di cogliere in maniera spontanea la struttura probabilistica di una sequenza; di un senso innato della geometria, che precede e guida le nostre esperienze di navigazione nell'ambiente, idea che sarebbe piaciuta a Immanuel Kant e che spiega il titolo del saggio.

Dalla rigorosa analisi di Vallortigara consegue che non si può ridurre la memoria a un archivio di ricordi, a qualcosa di compiuto, chiuso e risolto nella dimensione di ciò che è stato e non è più, ma bisogna saperla guardare in profondità, come il tralucere e l'incarnarsi del *qui* e *ora* in un processo di lunga durata che si rivela come infinitamente più significativo della sua mera empiricità, nel quale il passato è dentro di noi, è ciò che viviamo, respiriamo, di cui ci nutriamo senza accorgercene, perché da esso siamo costantemente abbracciati e sostenuti. Per questo non lo si può separare dal presente e neppure dal futuro, perché è proprio "sulla base delle precedenti esperienze, deve stimare il grado di novità dello stimolo e, per farlo, deve richiamare alla memoria i ricordi immagazzinati e poi elaborarli per un uso futuro, In secondo luogo deve utilizzare alcune proprietà dello stimolo, nonostante le variazioni in molte altre proprietà, per cercare di assegnarlo a una categoria, e quindi decidere quale tipo di risposta rapida, se del caso, debba essere fornita"²⁴.

Bisogna pertanto riuscire a coniugare due aspetti solo apparentemente inconciliabili: saper far bene il lavoro di routine, consolidando le tendenze ereditate dal patrimonio della storia dell'umanità e quelle in atto, e generando adattamenti a queste tendenze; e sapersi altresì nutrire della consapevolezza che queste tendenze si avvicinano sempre più al punto di rottura e che presto emergeranno altri equilibri, caratterizzati da logiche e da regole assai differenti, in ogni caso non riducibili a quelle del momento presente.

Si deve allora concludere che, per i sistemi viventi s'impone la necessità di essere *articolati in una triplice dimensione temporale*, con un saldo radicamento nel passato, un piede nel presente e un altro nel futuro e che la persona umana è un sistema complesso metastabile, caratterizzata da un perenne andare e venire tra le diverse dimensioni del tempo che la caratterizzano, che la rendono flessibile, capace di molte identificazioni e dunque di una continua metamorfosi. Proprio a questa sua condizione di metastabilità, di equilibrio instabile e dinamico tra passato, presente e futuro, interpretati e vissuti senza alcuna gerarchia, si deve la comparsa di *potenziali inespressi* che, pur in presenza dei vincoli che ne condizionano sia la struttura interna, sia la relazione con l'ambiente, rendono la persona un sistema costantemente sul punto di sfasarsi e di aprirsi alle opportunità compatibili con la presenza dei vincoli suddetti.

Questo rapporto tra vincoli e opportunità può essere esposto ipotizzando che ciascuno di noi possa muoversi seguendo una direzione e potendo in modo agente modificare il percorso. Egli si trova però all'interno di una tela di interazioni esterne che non può essere flessa o stirata oltre un certo limite, per cui lo scorrimento nella sua espressione statistica

²⁴ Ivi, p. 39.

complessiva ha un andamento, il che non contrasta con il fatto che il singolo per mantenere coerenza abbia dei gradi di libertà, nell'ambito del vincolo direzionale globale.

A questo primo aspetto ne va aggiunto un secondo, che ha una portata epistemologica di enorme rilievo, quello che fa riferimento a ciò che chiamiamo *esperienza* che, secondo le neuroscienze, si forma e si struttura quando lo stimolo percepito dall'esterno non è più presente, quando entra in gioco l'impronta dell'universo interiore, talmente decisiva da far sì che il cervello parli soprattutto con sé stesso, come confermano le nuove tecniche grazie alle quali lo si può vedere mentre si attiva, in particolare una variante della Imaging a risonanza magnetica (MRI) – la MRI funzionale (fMRI) – che consente di realizzare esperimenti ben più completi della camera a positroni, di seguire l'attività del cervello secondo per secondo per ore: “Nel bilancio energetico cerebrale, le risposte alle richieste del mondo esterno, le celebri catene stimolo-risposte care a Pavlov e ai comportamentisti, rappresentano appena il 2% del consumo della corteccia. Il resto corrisponde al mantenimento del nostro mondo interiore: i neuroni e le sinapsi che conservano i nostri ricordi e i nostri pensieri reconditi. È sufficiente contare le sinapsi in entrata e in uscita: persino nella corteccia visiva primaria, le fibre in ingresso provenienti dalla retina rappresentano meno del 10% delle sinapsi totali: il resto forma circuiti *top-down*, verso il basso o *centrifughi*, che rimandano verso le aree visive delle predizioni e se ne servono come se fosse uno schermo delle nostre immagini mentali”²⁵.

Come scrive in proposito Deutsch:

Consideriamo per esempio gli impulsi nervosi che giungono al cervello dagli organi di senso. Lungi dal fornire un accesso diretto e puro alla realtà, nemmeno loro sono esperiti per ciò che sono davvero, cioè scariche elettriche. Né, in genere, li sentiamo accadere nel luogo dove avvengono, cioè il cervello: li collochiamo invece nella realtà esterna. Non vediamo semplicemente il colore blu, ma un cielo blu, lontano, lassù. Non proviamo genericamente dolore, ma abbiamo mal di testa o mal di pancia. Il cervello assegna interpretazioni come “testa”, “pancia” e “lassù” a eventi che in realtà avvengono dentro il cervello stesso. I nostri organi di senso, e tutte le interpretazioni che, in modo più o meno conscio, diamo dei dati che ci forniscono, sono notoriamente fallibili, come attestano la teoria della sfera e tutti i giochi di prestigio e le illusioni ottiche. Non percepiamo *un bel niente* come è in realtà. Tutto è interpretazione teorica: congettura²⁶.

Viene così ribadito che non è l'immagine dell'ambiente osservato a viaggiare dagli occhi verso il cervello, ma solo l'informazione relativa a eventuali discrepanze, a scarti, rispetto a quanto il cervello di attende. A essere rilevante, per la capacità di vedere, è dunque proprio lo scarto, strumento, al contempo, di *esplorazione* e di *controllo*, di raccordo tra il senso della realtà e il senso della possibilità, che fa emergere un altro possibile, operante, in continua tensione con l'esperienza e il vissuto, che segna una distanza in virtù della quale si resta sempre aperti all'altro e all'altrove.

Lo sguardo che scopre, lo sguardo che cura non è lo sguardo diretto, che pretende di andare dritto verso le cose, ma lo “sguardo attraverso”, che si caratterizza per quel “dia” che in greco esprime al tempo stesso lo scarto e l'attraversamento. Il perché ce lo spiega Pavel Florenskij nelle sue riflessioni sul rapporto tra i due mondi che, a suo giudizio,

²⁵ S. DEHAENE, *Face à face avec son cerveau*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2021, trad. it. di S. FERRARESI, *Vedere la mente. Il cervello in 100 immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2022, p. 107.

²⁶ D. DEUTSCH, *The Beginning of Infinity: Explanations that Transform the World*, London, Allen Lane, 2011, trad. it. di L. CIVALLERI, S. FREDIANI, *L'inizio dell'Infinito, spiegazioni che trasformano il mondo*, Torino, Einaudi, p. 12.

costituiscono lo spazio complessivo in cui, per la sua natura anfibia, si svolge la vita dell'uomo, cioè quello visibile e quello invisibile, nelle quali egli prende avvio da una reinterpretazione del mito della caverna di Platone. Florenskij non condivide il significato usuale che gli viene attribuito, una metafora che si riferisce allo sforzo, da parte del prigioniero, di uscire dal luogo del buio chiuso in sé stesso in cui le cose smarriscono i contorni, alla chiara luce del sole e della Verità trascendente, in conformità a una visione per cui all'ascesa violenta verso la luce si contrappone il rischio di precipitare nell'abisso dell'ignoto. Per questo ne propone una lettura alternativa, basata sull'idea che all'invisibile e alla salvezza si possa accedere soltanto collocandosi in uno *spazio intermedio* tra l'oscurità e l'opacità della caverna e la piena luce che acceca, uno spazio in cui buio e luce convergono generando quella penombra primordiale in cui il vero si rivela in misura corrispondente alle capacità umane del momento. Se si è adeguatamente iniziati e attrezzati, la caverna così intesa è innanzitutto il luogo del passaggio dal *fuori* al *dentro*, dalla realtà esterna all'universo interiore, lo spazio che rappresenta la realtà del simbolo e dell'umano abitare e conoscere, la soglia che comprende, collega e unisce i due mondi in cui si svolge la nostra vita.

Il mito della caverna, secondo Florenskij, costituisce dunque il racconto del processo attraverso cui l'uomo tenta di collegare questi due mondi in cui vive attraverso una capacità transitiva che si realizza nello spazio di confine tra di essi, che per essere percepito adeguatamente richiede un'articolazione tra il visibile e l'invisibile che egli esprime con il termine *skvoznoj*, un concetto di luminosità interiore che rende correttamente con "traslucidità", ovvero quel grado di trasparenza di un corpo che consente di distinguere approssimativamente la forma, ma non i contorni, di un oggetto posto dietro di esso, è la condizione tipica delle realtà di confine, vale a dire di tutto ciò che, pur essendo estraneo alla coscienza, è tuttavia capace di entrare in un qualche tipo di relazione con essa, dimostrata dal fatto che è comunque in grado di far risuonare e produrre significati al suo interno, anche se, ovviamente, non in modo immediato, in virtù di una trasparenza sempre disponibile, ma attraverso un prolungato lavoro di scavo e di approfondimento. Per accedere all'invisibile occorre fare affidamento sul simbolo e sul suo residuo di opacità irriducibile, e non pensare di affidarsi alla trasparenza del segno: ecco perché la translucidità implica un *vedere attraverso* un mezzo, e non in modo diretto e privo di barriere e di scarti.

6. Il motivo conduttore del ciclo di Montalbano

Ciò che chiamiamo *ambiente* oggi viene pensato e configurato come una serie distinta di livelli di realtà, reciprocamente autonomi: ignorando uno di essi si perde qualcosa di essenziale: "[...] *tutti* i livelli di spiegazione sono necessari per afferrare una data situazione [...]. I livelli di spiegazione operano insieme come strati di una torta, per cui è impossibile coglierne appieno il sapore ignorando gli strati superiori e considerando esclusivamente la base"²⁷.

Questi diversi livelli in cui si articola l'ambiente sono magistralmente descritti da Camilleri nel rapporto tra Montalbano e la sua terra in tutte le sue articolazioni ed espressioni, che alimentano e arricchiscono il suo pensiero a partire dalla respirazione per arrivare al clima, agli effetti dell'atmosfera, all'intera gamma delle bellezze naturali, al ricchissimo patrimonio archeologico, architettonico e culturale, alla lingua e al cibo. Il suo mondo, il Mediterraneo e la sua Sicilia, entrano in lui attraverso tutte le finestre dei suoi sensi e i pori della pelle, e, una volta così introiettati, vengono incorporati e

²⁷ C. MARLETTO, *La scienza dell'impossibile*, Milano, Mondadori, 2022, p. 35.

assimilati. Il Mediterraneo penetra in lui non solo come uno spazio geografico che condivide il mare, un certo clima, una vegetazione particolare ed alcuni paesaggi, ma anche e soprattutto come concezione storica nell'ambito della quale esso si definisce come patrimonio comune e luogo di profonde influenze reciproche. Quanto alla Sicilia, oltre che per i suoi colori, i suoni e i profumi del suo variegato territorio, per Salvo essa costituisce il luogo caratterizzato dalla spiccata propensione della gente a farsi comprendere, più che dai dialoghi espliciti, dal loro comportamento, ma anche e soprattutto dall'implicito, dal non detto, che emergono dal contesto, e da una tradizione sommersa trasmessa da una generazione all'altra. Giustamente e molto argutamente Luigi Tassoni parla di effetto cripta nella narrazione camilleriana affermando:

Il fatto è che ciascuno nasconde più addentro che può, nella memoria come nella coscienza, delle verità tragiche e dolorose, ma è proprio l'azione di questo incryptamento la più abile delle costanti lungo tutto l'arco dell'opera di Andrea Camilleri: il nascondiglio protegge e custodisce ciò che rimane attivo, anche se non espresso, nell'agire, anche se non evidente²⁸.

Ecco il riproporsi dello stretto rapporto tra visibile e invisibile che costituisce il *trait d'union* dell'intera cultura del Mediterraneo ed ecco riaffacciarsi, in stretta e inscindibile connessione con esso, il tema del nesso tra realtà e apparenza, tra percezione e illusione che, come si è visto, caratterizza fin dalle più lontane origini lo stile di pensiero di chi vive in Sicilia. Proprio in virtù di questa duplice eredità profondamente assimilata dietro lo strato dell'empirico della quotidianità e del vissuto del commissario di polizia di Vigàta ci sono sempre altre superfici, altri strati che non sono riducibili uno all'altro, ma sono legati tra loro da corrispondenze, da affinità, che nel loro insieme generano un motivo conduttore specifico, che Camilleri costruisce, orchestra e fa risuonare in modo magistrale.

Per questo la Sicilia è il luogo per eccellenza nel quale la ricerca della verità, che è la missione e l'obiettivo fondamentale di un buon investigatore, assume caratteristiche particolari, in un gioco di luci e ombre descritto in modo esemplare da Massimo Cacciari:

la nostra luce è 'chiara' come può esserlo il *claro del bosque* (Maria Zambrano). Noi possiamo *far-chiaro*, *clarare*, soltanto aprendo radure (*clairière*, *clearing*) nel bosco. Luce e *lucus* si apparentano; potando e disboscando (*collucare*, *inter-lucare*, *sub-lucare*) ci facciamo luce, grazie a cui c'è dato vedere e vivere, ma *nel bosco sempre*. [...] Il *lucus* è perciò sì un luogo *aperto* (aperto dall'uomo e consacrato successivamente al dio), ma aperto *nel bosco*. Il bosco rimane il soggetto fondamentale: bosco fitto e impenetrabile, e che proprio per questo fornisce *asylum*. È il chiuso del bosco che garantisce e protegge l'aperto del *lucus*. Qui, nel *claro*, la luce è perciò sempre opaca. L'accento non cade sulla *claritas*, sulla piena luminosità, ma sulla debolezza della luce. La luce non giunge mai a illuminare perfettamente il *lucus*. Il *claro* è il luogo dell'ombra; la luce del *locus* è quella propria dell'ombra. «Nulli certa domus; lucis habitamus opacis» (Virgilio, *Eneide*, VI, 673). Non abitiamo spazi aperti, ma il *lucus* che si apre nel profondo dell'ombra. Il *lucus* è il cuore luminoso-opaco del bosco, che appartiene al bosco, indisgiungibile dalle sue stesse tenebre²⁹.

²⁸ L. TASSONI, "La cripta delle verità. A proposito di *La rete di protezione*", in M. CURCIO (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, L'Harmattan, 2017, p. 19.

²⁹ M. CACCIARI, *Metafisica concreta*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 25-26.

7. Lo spirito siceliota di Pirandello

Di particolare interesse, per chiarire questo particolare aspetto riguardante l'apporto specifico dell'ambiente della Sicilia sul tema che stiamo trattando, è ciò che scrive Carlo Diano in un suo breve quanto incisivo testo del 1965, nel quale viene sottolineato

il contributo della Sicilia alla storia del pensiero greco, e, se questa è la matrice dalla quale non possiamo separarci senza negare la nostra natura di esseri razionali, alla storia del pensiero umano: Empedocle e Gorgia. Due giganti, e l'uno e l'altro collegati con la Magna Grecia, con Crotona ed Elea. Ed è nel quadrilatero di Crotona ed Elea, di Agrigento e Leontini, che vengono poste le basi ontologiche e logiche della problematica nell'ambito della quale il nostro pensiero ancor oggi si muove. Crotona ed Elea: Pitagora e Parmenide, e Parmenide è da Pitagora³⁰.

Va sottolineato, in questo quadro generale, l'apporto di Empedocle, in quanto a lui si deve la prima teoria dei colori,

ed è sul colore, come illusoria apparenza dell'essere, colore che nella parola si manifesta come ritmo e come suono, è su di esso che Gorgia fonda la sua teoria dell'arte come *ἀπάτη* o inganno. Non era una teoria nuova: era già nell'ottavo libro dell'*Odissea* e nell'*Inno ad Ermete*, ma come poetica di una determinata sfera divina ed umana, quella contraddistinta dalla *μητις* che in sé riunisce la sapienza pratica e tecnica, e connesse con l'una e con l'altra la menzogna e la frode. Contro di essa era la poetica della pura teorèsis e del vero, e come l'una è opposta all'altra in Omero e nell'*Inno ad Ermete*, così lo è in Pindaro. Ma in Gorgia l'*ἀπάτη* si pone come teoria assoluta dell'arte, e come poetica di quella delle forme della poesia che in sé le riassumeva tutte, e voglio dire della tragedia. La quale, egli diceva, "è un inganno, in cui chi inganna, è più giusto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare, è più sapiente di chi non è ingannato"³¹.

Ora il punto è questo: se l'arte è inganno, non lo è come menzogna dell'artista, ma perché la realtà stessa è inganno. Questo inganno, o *ψεῦδος*, è ontologico e non psicologico, è lo *ψεῦδος* dell'"è" che può essere "è", "non è" ed "è e non è" insieme, e in sé non è nulla: l'inganno appunto di un'esistenza a cui l'essenza è legata solo dall'accidente. E da esso può nascere tanto la commedia che la tragedia. Ne segue che la parola, perduta ogni distinzione di vero e falso, non può agire più come segno logico, ma solo come strumento psicologico, in un gioco di suoni che allettano e di parvenze che operano sulla parte irrazionale dell'uomo e ne sollecitano gli affetti. Di qui la teoria e la tecnica retorica e stilistica con la quale Gorgia stupì i suoi contemporanei, e che, per le premesse da cui muove, è qualche cosa di più di un fatto letterario.

E qui per chiudere voglio dire una cosa. Il senso dell'essere che guidò come un istinto Gorgia, è per eccellenza proprio della Sicilia. Da essa nasce il prodigioso senso del colore e tutto quel che di magico e d'irreale è nella sua arte. Nell'antichità creò la commedia. Era riserbato ai tempi nostri che esso si esprimesse come tragedia: una tragedia chiusa e senz'esito, che come confine ha il nulla, la tragedia che è al fondo dell'arte di un Verga, di un Pirandello, di Tomasi

³⁰ C. DIANO, "Il contributo siceliota alla storia del pensiero greco", in ID., *Opere*, a cura di F. DIANO. Con contributi di M. CACCIARI e S. TAGLIAGAMBE, Firenze-Milano, Bompiani, 2021, p. 581.

³¹ Ivi, p. 593.

di Lampedusa, come struttura stessa dell'esistenza, indipendente dall'azione, e però senza salvezza³².

Davvero interessante e istruttivo è questo riferimento a Empedocle e alla sua teoria del colore perché da essa nasce la centralità dell'illusione e dell'apparenza, quella problematizzazione del concetto di realtà in seguito alla quale la parola perde la sua specifica relazione con il significato, smarrisce la sua faccia interna, da segno regredisce a significante che si manifesta come ritmo e come suono. Il "contributo siceliota" di cui parla Diano si manifesta così anche con il riferimento al codice di comunicazione tipico del popolo siciliano, che consente a Camilleri di tracciare modelli ed espressioni narrative dove la trama, i personaggi, il dialogo, il silenzio e il non detto, la realtà e l'apparenza, la verità e l'illusione si miscelano in modo sapiente e coinvolgente, come la luce e l'ombra, appunto.

Questo "contributo siceliota", che risale secondo Diano a Empedocle e alla sua teoria dei colori e permane nell'intera storia della Sicilia fino ai giorni nostri, caratterizzandone le forme di vita, lo stile di pensiero e le modalità della comunicazione, trova in Pirandello il suo interprete più autentico. La sua intera opera di scrittore e di autore di teatro è pervasa da un esplicito scetticismo sulla possibilità non solo di raggiungere qualcosa che possa essere qualificato come *verità*, ma persino di parlarne con qualche fondamento. Basta pensare all'inequivocabile riferimento al cuore luminoso-opaco del bosco che condiziona ogni ricerca della verità su cui è magistralmente costruita la sua opera teatrale *Così è (se vi pare)*, tratta dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, rappresentata per la prima volta il 18 giugno 1917 e presentata in una nuova edizione arricchita e completamente modificata nel 1925, incentrata su un tema molto caro all'autore: l'inconoscibilità del reale, di cui possono essere date versioni e interpretazioni differenti a seconda del punto di vista adottato.

In questo caso, i due punti di vista in gioco sono quelli del signor Ponza, per il quale il personaggio attorno al quale ruota tutta la vicenda è la sua seconda moglie, sposata dopo la morte della prima, figlia della signora Frola; e quello di quest'ultima, la quale invece sostiene che la figlia è ancora viva ed è l'unica moglie del signor Ponza.

Questa controversia e l'interesse che si scatena attorno a essa suscita l'ilarità di Lamberto Laudisi, convinto dell'impossibilità di conoscere gli altri e la loro vera storia, che in un dialogo con la propria immagine riflessa nello specchio così commenta l'intera vicenda:

Eh caro! chi è il pazzo di noi due? Eh lo so: io dico TU! e tu col dito indichi me. Va là che, a tu per tu, ci conosciamo bene noi due. Il guaio è che, come ti vedo io, gli altri non ti vedono... Tu per gli altri diventi un fantasma! Eppure, vedi questi pazzi? senza badare al fantasma che portano con sé, in sé stessi, vanno correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! e credono che sia una cosa diversa³³.

Alla fine la moglie del signor Ponza, condotta in scena con il viso coperto da un velo nero, per risolvere una volta per tutte la questione della sua identità, afferma di essere al contempo sia la figlia della signora Frola, sia la seconda moglie del signor Ponza, mentre di sé stessa sostiene di non essere nessuna: *io sono colei che mi si crede*.

³² Ivi, pp. 593-594.

³³ L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, in ID., *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007, p. 511.

Interviene così ancora una volta Laudisi il quale, dopo una risata, dice, con uno sguardo di sfida derisoria: *Ed ecco, o signori, come parla la verità! Siete contenti?*³⁴

Questa conclusione sintetizza al meglio la problematicità del rapporto tra il linguaggio e la realtà alla quale esso si riferisce. Qualsiasi affermazione parte dalle parole che usiamo (il *significante*), per esprimere un concetto (il *significato*) che è interno al linguaggio, in quanto è parte costitutiva del *segno*, che altro non è se non la relazione tra il significante e il significato, appunto. La realtà può essere espressa e conosciuta soltanto attraverso il linguaggio, non c'è un accesso diretto a essa che prescinda da quest'ultimo. Il *referente*, ciò che costituisce l'oggetto del nostro discorso e al quale esso si riferisce, è però qualcosa di esterno al linguaggio medesimo, non può essere incorporato all'interno della sua trama. C'è dunque un distacco incolmabile tra il referente e il significato, attraverso il quale esso viene introdotto nel linguaggio e incorporato in esso.

La moglie del signor Ponza, in quanto oggetto del discorso del marito e della signora Frola, assume inevitabilmente il significato che ha all'interno dei loro rispettivi discorsi e, in sé stessa, come referente del discorso dell'uno e dell'altra, non può dare alcuna risposta, è muta, e, se interrogata, può rispondere soltanto: "io sono colei che mi si crede", proprio perché il referente può parlare soltanto se viene introdotto all'interno di un linguaggio, ma in tal caso perde i suoi connotati di realtà esterna e diventa inevitabilmente oggetto di un discorso, significato, appunto.

Viene così posta, in modo arguto, la questione, cruciale dal punto di vista filosofico, del rapporto tra verità assoluta e verità relativa, tra oggetto reale e oggetto della conoscenza. Il paradosso evidenziato da Pirandello consiste nel fatto che questi oggetti non coincidono, ma non possono neppure essere considerati estranei e indifferenti l'uno rispetto all'altro.

Camilleri amava molto Pirandello, al quale ha dedicato un intero capitolo delle sue "memorie e conversazioni sul teatro", curate da Roberto Scarpa e raccolte sotto il titolo *L'ombrello di Noè*: il tipo di attività investigativa di cui Salvo Montalbano, commissario di Vigàta, è espressione non ha potuto fare a meno di tener conto dell'impasto tra l'aspirazione alla ricerca della verità e la consapevolezza del suo carattere problematico, dovuta al fatto che, come ci insegna appunto Pirandello, "non abitiamo spazi aperti, ma il *lucus* che si apre nel profondo dell'ombra"³⁵, il cuore luminoso-opaco del bosco, che gli appartiene ed è indisciungibile dalle sue stesse tenebre. *Uno, nessuno e centomila* e *Così è (se vi pare)* segnano la fine di quello che Camilleri chiama "il teatro borghese", anche per effetto del rilevante mutamento di prospettiva che, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, si è registrato nel pensiero scientifico:

Il teatro borghese, la società borghese, bella, solida, piena, è vissuta nell'idea di Laplace, un fisico che, nel 1814, dice più o meno che l'universo allo stato attuale, l'universo che vediamo, è l'effetto di come era prima e che quello che vedranno i nostri posteri sarà l'effetto della presente causa. Si chiamava determinismo meccanicistico. Ed eravamo tutti tranquilli. Sapevamo che, data una certa causa, seguiva un certo effetto. Verso la fine del secolo scorso la geometria euclidea viene messa completamente in discussione. Hilbert arriva a sostenere che, molto semplicemente, la geometria non deve derivare dalla realtà, e nasce così la geometria non euclidea. Negli stessi anni in cui Pirandello lavora alla trilogia, un gruppo di fisici e di matematici tedeschi capeggiati da Niels Bohr³⁶ troveranno i quanta e Heisenberg arriverà alla definizione di un principio secondo il quale «lo stato di un micro-oggetto non può essere descritto senza far uso del concetto di probabilità». Questo principio, che

³⁴ L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, cit., p. 528.

³⁵ M. CACCIARI, *Metafisica concreta*, cit., p. 26.

³⁶ In realtà Niels Bohr era danese, artefice della "Scuola di Copenhagen", di cui facevano parte, tra gli altri, Werner Heisenberg e Max Born, che, invece, erano tedeschi.

Heisenberg chiamerà «principio di indeterminazione», mette totalmente in discussione le certezze che si avevano sino a quel momento in un campo della scienza così preciso come la fisica. Ora io dico una cosa: non è che uno scrittore debba andare a leggersi Heisenberg, ma è il contesto, l'aura nella quale certe idee circolano, a promuovere questa specie di interconnessione fra scienza e arte. E allora: indeterminazione, perdita della personalità, uno è capace che diventa *Uno, nessuno e centomila*, o che tutta la realtà è *Così è (se vi pare)*³⁷.

Camilleri aveva scelto *Così è (se vi pare)* come argomento della tesi di regia preparata per il concorso, bandito nel 1949 dall'Accademia nazionale d'arte drammatica, per una borsa di studio come allievo-regista, che vinse. Come regista teatrale mise in scena quest'opera una prima volta a Livorno nel 1958, e poi nel 1981 ad Agrigento. Si sentiva in sintonia con essa e riteneva che il tema che era al centro della sua trama fosse cruciale e ineludibile, in quanto appartenente non soltanto al “mondo di carta” di Pirandello, ma anche al mondo reale. Altrimenti non si spiegherebbe perché ne *Il giro di boa*, uscito nel 2003 per Sellerio, abbia sentito il bisogno di inserire nel racconto una dettagliata narrazione dei tragici fatti della scuola Diaz, avvenuti al termine delle tre giornate del vertice G8 di Genova nel 2001, nel quartiere di Albaro, a Genova. Nella notte del 21 luglio, nel complesso scolastico Diaz-Pertini e Pascoli, in quell'occasione adibito a centro stampa del coordinamento del Genoa Social Forum, facevano irruzione i Reparti mobili della Polizia di con il supporto operativo di alcuni battaglioni dei Carabinieri. Furono fermati 93 attivisti, 63 dei quali furono poi portati in ospedale, tre in prognosi riservata e uno in coma.

Ecco il racconto che Camilleri ne fa attraverso lo sdegno e il disgusto di un poliziotto onesto e leale che rigetta non solo le violenze gratuite perpetrate in quel luogo, ma anche e soprattutto le menzogne organizzate per occultare i fatti e negare le responsabilità. Il romanzo inizia con il commissario che ascolta al telegiornale la notizia in arrivo da Genova. Segue poi l'esposizione della sua reazione: dopo essere rimasto “assittato” sulla poltrona, “privo della capacità di pinsari, scosso da un misto di raggia e di vrigogna, assammarato di sudore”, passò una notte agitatissima:

Nuttata fitusa, 'nfami, tutta un arramazarsi, un votati e rivotati, un addrummisciti e un arrisbiati, un susiti e un curcati. E non per colpa di una mangiatina eccessiva di purpia strascinasali o di sarde a beccafico fatta la sira avanti, perché almeno una scascione di quell'affannata insonnia ci sarebbe stata, invece, nossignore, manco questa soddisfazione poteva pigliarsi, la sira avanti aviva avuto lo stomaco accusi stritto che non ci sarebbe passato manco un filo d'erba. Si era trattato dei pinsèri nivuri che l'avevano assugliato doppo avere sentito una notizia del telegiornale nazionale. «All'annigatu, petri di 'ncoddu'» era il detto popolare che veniva esclamato quando una insopportabile serie di disgrazie s'abbatteva su qualche sbinturato. E per lui, che già da qualche mese nuotava alla disperata in mezzo a un mare in tempesta, e si sentiva a tratti perso come un annegato, quella notizia era stata uguale a una vera e propria pitrata tiratagli addosso, anzi una pitrata che l'aviva pigliato preciso 'n testa, tramortendolo e facendogli perdere le ultime, debolissime forze. Con un'ariata assolutamente indifferente, la giornalista del tg aveva detto che la Procura di Genova, in merito all'irruzione della polizia alla scuola Diaz nel corso del G8, si era fatta pirsuasa che le due bombe molotov, trovate nella scuola, erano state portate lì dagli stessi poliziotti per giustificare l'irruzione. Questo faceva seguito – aveva continuato la giornalista – alla scoperta che l'agente il quale aveva dichiarato di essere stato vittima di un tentativo di accoltellamento da parte di un no-global, sempre nel corso di quell'irruzione, aveva in realtà mentito: il taglio alla divisa se l'era fatto lui stesso per dimostrare la pericolosità di quei ragazzi che invece, a quanto si andava via via svelando, nella scuola Diaz stavano pacificamente dormendo. Ascutata la notizia, per una mezzorata Montalbano era restato assittato sulla poltrona davanti

³⁷ A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002, p. 65.

al televisore, privo della capacità di pinsari, scosso da un misto di raggia e di vrigogna, assammarato di sudore³⁸.

E a Livia che lo chiama subito dopo al telefono anticipa, sconfortato:

«Mi dimetto. Domani vado dal Questore e gli presento le dimissioni. Bonetti-Alderighi ne sarà felicissimo». [...] Continuò. «Manco contro il peggio delinquente ho fabbricato una prova! Mai! Se l'avessi fatto mi sarei messo al suo livello. Allora sì che il mio mestiere di sbirro sarebbe diventato una cosa lorda! Ma ti rendi conto, Livia? Ad assaltare quella scuola e a fabbricare prove false non è stato qualche agente ignorante e violento, c'erano questori e vicequestori, capi della mobile e compagnia bella!»³⁹.

Eccolo l'impasto di realtà e apparenza costruita, dei fatti accaduti e della loro manipolazione che ne maschera e distorce l'effettivo svolgimento, al punto da confonderlo e renderlo inattuabile, che Pirandello aveva così sapientemente posto al centro dell'attenzione in *Così è (se vi pare)*. Questo pone una questione spinosa, che Camilleri non si sente di eludere e accantonare: come rendere credibile, in un contesto generale così pesantemente inquinato da quello che oggi chiameremmo il mondo delle *fake news* e delle bufale, l'attività investigativa di Salvo Montalbano, basata sull'appassionata ricerca della verità.

La sua soluzione è ardita e spiazzante: spostare le vicende di cui è protagonista il commissario di Vigàta in “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 antinomie coesistenti, geneticamente “polifonico, contraddittorio e quindi barocco”⁴⁰. Cantore di una “conflittualità identitaria”⁴¹ che è allo stesso tempo irrinunciabile e irredimibile, Camilleri sembra anche per tale motivo meritare la definizione, attribuitagli da Nino Borsellino, di “gran tragediatore”⁴²: “le contraddizioni incompatibili sono infatti nodo drammatico per eccellenza”⁴³.

8. Lo spazio intermedio

Lo “sguardo attraverso” e la “traslucidità”, come abbiamo avuto occasione di dire, sono l'espressione dello *sdvig* (scarto), della *frizione*, determinata dalla complessità degli eventi e dei processi che vengono di volta in volta indagati e dall'apertura che ne consegue, in seguito alla quale gli uomini sono costantemente e inevitabilmente di fronte a una frattura che si aspira a comporre, a una sorta di fossato che si cerca di colmare senza mai poter riuscire a farlo compiutamente, tra visibile e invisibile, tra rappresentante e rappresentato, tra *oggetto della conoscenza* e *oggetto reale*, tra apparenza e realtà.

Per tenere adeguatamente conto di questo scarto bisogna essere ex-centrici, porsi, cioè, in una posizione e situazione di *iato*, di non coincidenza, di non identità con sé stessi e

³⁸ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 9-10.

³⁹ Ivi, pp. 11-12.

⁴⁰ C. TUNDO, “«Nel suo territorio, col suo linguaggio». La Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco”, «Sinestesiaonline», 29 (2020).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² N. BORSELLINO, “Camilleri gran tragediatore”, Introduzione ad A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Milano, Mondadori, 2002, «I Meridiani», p. XXII.

⁴³ F. FAVARO, “Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi del ciclo di Montalbano”, cit., pp. 74-75.

con il mondo in cui si vive, per aprirsi al possibile. Paradossalmente solo così, cioè solo andando continuamente oltre sé stessi, al di là della propria identità e del proprio tempo, si riesce a vivere autenticamente il proprio presente. Come scrive Agamben:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo [...] Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo⁴⁴.

Questo è un punto cruciale, di cui è istruttivo cogliere pienamente il significato, partendo da un incisivo passo del grande filosofo e critico letterario russo Michail Michailovič Bachtin in cui sono efficacemente sintetizzate le ragioni di quelli che egli ritiene i limiti del contestualismo:

Se non si può studiare la letteratura al di fuori di tutta la cultura di un'epoca, ancora più pernicioso è chiudere un fenomeno letterario nella sola epoca della sua creazione, cioè nell'epoca che le è contemporanea. Di solito noi cerchiamo di spiegare uno scrittore e le sue opere proprio in base al suo presente e al suo immediato passato (di solito nell'ambito dell'epoca come noi la intendiamo). Abbiamo paura di allontanarci troppo nel tempo dal fenomeno studiato. E invece l'opera affonda le sue radici nel lontano passato. Le grandi opere letterarie sono state preparate nei secoli e nell'epoca della loro creazione non si fa che cogliere i frutti maturi di un lungo e complesso processo di maturazione. Se cerchiamo di capire e spiegare un'opera soltanto partendo dalle condizioni della sua epoca, soltanto dalle condizioni del suo tempo immediato, non penetreremo mai nelle profondità dei suoi significati. Se ci si chiude dentro un'epoca, anche la vita futura dell'opera nei secoli successivi riesce incomprensibile e sembra un paradosso. Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande*, e spesso (e le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nell'età loro contemporanea [...] Nel corso della loro vita postuma esse si arricchiscono di nuovi significati, di nuovi sensi e, per così dire, sorpassano quello che erano all'epoca della loro creazione⁴⁵.

Il tratto distintivo dei capolavori, ci dice dunque Bachtin sta nella capacità di riuscire “a cogliere nella lotta delle opinioni e delle ideologie (delle varie epoche) un dialogo sugli ultimi problemi (nel tempo grande). Gli altri si occupano dei problemi risolvibili nell'ambito di un'epoca”⁴⁶.

Che cos'è, però, questo “tempo grande” di cui parla Bachtin? Non è un tempo oggettivo, cronologico, misurabile, un dato di fatto, è invece – come sottolinea Giovanni Bottirolì⁴⁷ – un tempo virtuale, quello dell'interpretazione, che esiste soltanto se esistono degli interpreti che sono all'altezza dei testi di cui si occupano e riescono a coglierne il significato e l'importanza, rendendoli attuali, cioè facendone emergere aspetti che, indipendentemente dal momento in cui sono stati proposti, sanno parlare con efficacia

⁴⁴ G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, nottetempo, 2008, pp. 8-9.

⁴⁵ M. BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, trad. it. a cura di C. STRADA JANOVIC, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, pp. 344-346.

⁴⁶ Ivi, p. 370.

⁴⁷ G. BOTTIROLI, *Bachtin: la ricchezza della teoria. Contro la povertà degli 'studi contestuali' (cultural studies, ecc.)*, Relazione al convegno internazionale “Bakhtin: Through the Test of Great Time” (The XIV Bakhtin Conference), Bertinoro, 4-8 luglio 2011, <<https://www.giovannibottirolì.it/it/letteratura/personaggi-e-identita/89-bachtin-la-ricchezza-della-teoria.html>> [consultato il 6 dicembre 2024].

anche al mondo in cui vivono gli interpreti medesimi, indipendentemente dalla specifica epoca in cui essi operano.

La capacità di un testo di fuoriuscire dal tempo cronologico in cui è stato scritto e di inserirsi in questo “tempo grande” virtuale sta in un tratto distintivo che Bachtin coglie e definisce con estrema precisione nella sua grandiosa opera del 1965 dedicata a Rabelais e alla cultura popolare, in un passo nel quale spiega che cos’è una forma di vita rigida e perché il carnevale sia così significativo e importante per metterla in discussione e rovesciarla: la rigidità è “la stupida coincidenza con sé stessi”⁴⁸ ed è appunto questa la caratteristica che la vita carnevalesca tende a dissolvere.

Coincidenza (*sovpadenie*) con sé stessi, un concetto di cui Bachtin fa ampio uso in alcuni passi fondamentali del suo libro su Dostoevskij⁴⁹, quelli nei quali, approfondendo la lezione del grande scrittore, sottolinea:

Non l’analisi della coscienza sotto forma di un io unico e unitario ma analisi appunto dell’interazione di molte coscienze dotate di uguali diritti e di pieno valore. Un’unica coscienza è priva di autosufficienza e non può esistere. Io prendo coscienza di me e divento me stesso solo svelandomi per l’altro, attraverso l’altro e mediante l’altro. I più importanti atti che costituiscono l’autocoscienza sono determinati dal rapporto con l’altra coscienza (*col tu*). Il distacco, la disunione, il rinchiudersi in se stessi come causa principale della perdita di sé. Non quello che avviene all’interno, ma quello che avviene al *confine* della propria e dell’altrui coscienza, sulla *soglia*. E tutto ciò che è interiore non è autosufficiente, è rivolto in fuori, è dialogizzato, ogni esperienza interiore viene a trovarsi sul confine, s’incontra con altre, e in questo incontro pieno di tensione sta tutta la sua sostanza. È un grado superiore di socialità (non esteriore, non cosale, non interiore). In questo Dostoevskij si contrappone a tutta la cultura decadente e idealistica (individualistica), alla cultura della solitudine radicale e disperata. Egli afferma l’impossibilità della solitudine, l’illusorietà della solitudine. L’esistenza dell’uomo (sia quella esteriore che quella interiore) è una *profondissima comunicazione. Essere significa comunicare*. La morte assoluta (non essere) è impossibilità di essere uditi, di essere riconosciuti, di essere ricordati. Essere significa essere per l’altro e, attraverso l’altro, per sé. L’uomo non ha un territorio interiore sovrano, ma è tutto e sempre al confine, e, guardando dentro di sé, egli guarda *negli occhi l’altro e con gli occhi dell’altro*⁵⁰.

Il rapporto di alterità, e dunque di non coincidenza con sé stesso, è pertanto costitutivo dell’io, in quanto non esiste un soggetto rinchiuso e definito nella sua interiorità che *poi* si apre agli altri. L’io, l’individuo è *sempre necessariamente già* aperto agli altri, poiché è esso stesso dialogo, rapporto io/altro, che si sviluppa e si costruisce proprio nella relazione e nell’interazione costante con gli altri soggetti individuali e con i soggetti collettivi di cui è componente.

Questo stesso concetto viene da Bachtin trasposto dalla persona all’opera che merita di permanere nel tempo grande, che proprio per questo non può avere un rapporto di *sovpadenie*, di coincidenza con il momento storico in cui è stata scritta, altrimenti rimarrebbe incapsulata e imprigionata in esso e non avrebbe le carte in regola per trascenderlo, sarebbe, se non stupida, banale. La legittimità di questa trasposizione è corroborata dagli appunti degli anni Cinquanta, nei quali egli distingue tra un’“esperienza

⁴⁸ M. BACHTIN, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965, trad. it. di M. ROMANO, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47.

⁴⁹ M. BACHTIN, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929, riedito nel 1963 con il titolo *Problemy poetiki Dostoevskogo* [trad. it. di G. GARRITANO, Torino, Einaudi, 1968; trad. della precedente edizione del 1929 a cura di M. DE MICHEL, con introduzioni di A. PONZIO e I. M. ZAVALA, Bari, Ed. dal Sud, 1997].

⁵⁰ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 323-324.

grande” e un’“esperienza piccola”. Quest’ultima è un’esperienza limitata, povera angusta, egoistica dell’io, del corpo e del mondo, che vale ovviamente sia per la persona, per l’io, sia per le sue opere d’ingegno, per i prodotti del suo pensiero. Invece

nell’esperienza grande, il mondo non coincide con sé stesso (non è ciò che è), non è chiuso e non è compiuto. In esso c’è la memoria, che scorre e si perde nelle profondità umane della materia e della vita illimitata, l’esperienza di vita di mondi e di atomi. E la storia del singolo comincia per questa memoria molto tempo prima rispetto ai suoi atti conoscitivi (al suo “io” conoscibile). [...] Questa memoria grande non è memoria del passato (in senso astrattamente temporale); il tempo è relativo in rapporto ad essa. Ciò che ritorna in eterno e ciò che il tempo non restituisce. [...] Il momento del ritorno è stato percepito da Nietzsche, ma è stato da lui interpretato astrattamente e meccanicisticamente. [...] Nell’esperienza grande tutto brulica di vita, tutto parla, è un’esperienza profondamente dialogica⁵¹.

I prodotti della cultura, di conseguenza, si suddividono, a giudizio di Bachtin, in due sottoinsiemi: quelli che coincidono con il proprio tempo e quelli che non coincidono con esso, e proprio per questo sono in grado di dialogare anche con tutte le epoche successive e con interpreti appartenenti a esse, i quali vi trovano contenuti che parlano loro, dicendo cose caratterizzate da una perenne attualità. Se lo *sdvig*, lo scarto che caratterizza la non coincidenza con il proprio tempo viene meno e si spegne, l’opera cessa di essere in sintonia con le fasi successive della storia della cultura.

Camilleri, anche in virtù della lezione di Pirandello, che ha profondamente assimilato, è perfettamente consapevole che per dar conto della complessità e della ricchezza inesauribile della Sicilia, con tutte le sue sfumature e contraddizioni interne, occorre fare “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”⁵².

La Sicilia, con l’inalienabile ambiguità che la caratterizza, non può essere descritta così com’è, nella sua realtà effettuale, va rappresentata attraverso un impasto di percezione e immaginazione che ne faccia uno spazio intermedio, in virtù del quale si abbia un distacco, un gap fertile, una lacuna rispetto al modo in cui la si vive quotidianamente. Mutuando una suggestiva ed efficace idea di François Jullien⁵³ potremmo dire che Vigàta nell’Isola *ex-siste*, nel senso, già implicito nella sua etimologia, di tenersi fuori, che è l’opposto dell’aderenza alla realtà e alla sua logica. Essa è contemporaneamente dentro e fuori dalla Sicilia, è ex-centrica e rappresenta uno sguardo dall’interno e dall’esterno sul suo mondo. Il modo in cui Camilleri la racconta inverte la prospettiva usuale, in quanto segna il primato della decoincidenza sulla coincidenza, dell’accadere sullo stabile, del fortuito sul razionale, dell’imprevisto sulla regolarità.

Conducendoci, passo dopo passo, in questo luogo ideale dove l’attività investigativa del commissario Montalbano risente inevitabilmente delle ambiguità del concetto di verità, evidenziate da Pirandello, ma è al contempo isolata e posta al riparo da esse, per cui le fa intravedere in modo traslucido, senza farne un ostacolo insormontabile alla soluzione dei casi che vengono via via affrontati, Camilleri ci fa conoscere e apprezzare i colori e i sapori della sua Isola, rendendoci partecipi dei suoi affascinanti misteri e delle sue contraddizioni.

⁵¹ M. BACHTIN, “«Arte, mondo, memoria, linguaggio» dalle annotazioni degli anni Cinquanta”, in P. JACHIA, A. PONZIO (a cura di), *Bachtin &...*, Bari-Roma, Laterza, 1993, pp. 194-195.

⁵² F. FAVARO, “Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi del ciclo di Montalbano”, cit., p. 75.

⁵³ F. JULLIEN, *Dé-coïncidence. D’où viennent l’art et l’existence?*, Paris, Grasset, 2017, trad. it. di M. GUARESCHI, *Il gioco dell’esistenza. De-coincidenza e libertà*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 75, 15.

Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO, *Che cos'è il contemporaneo*, nottetempo, Roma 2008.
- ASSALTO, MAURIZIO, “Camilleri-Zingaretti «Montalbano siamo»”, «La Stampa», 1° settembre 2005.
- BACHTIN, MICHAÏL, “«Arte, mondo, memoria, linguaggio»”, dalle annotazioni degli anni Cinquanta, in PAOLO JACHIA, AUGUSTO PONZIO (a cura di), *Bachtin &...*, Bari-Roma, Laterza, 1993.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1979.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979 [trad. it. a cura di CLARA STRADA JANOVIČ, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 2000].
- BACHTIN, MICHAÏL, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929, riedito nel 1963 con il titolo *Problemy poetiki Dostoevskogo* [trad. it. di GIUSEPPE GARRITANO, Torino, Einaudi, 1968; trad. della precedente edizione del 1929 a cura di MARGHERITA DE MICHIEL, con introduzioni di AUGUSTO PONZIO e IRIS M. ZAVALA, Bari, Ed. dal Sud, 1997].
- BACHTIN, MICHAÏL, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965 [trad. it. di MILI ROMANO, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979].
- BORSELLINO, NINO, “Camilleri gran tragediatore”, Introduzione ad A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Milano, Mondadori, 2002, «I Meridiani», pp. XI-LVII.
- BOTTIROLI, GIOVANNI, *Bachtin: la ricchezza della teoria. Contro la povertà degli 'studi contestuali' (cultural studies, ecc.)*, Relazione al convegno internazionale “Bakhtin: Through the Test of Great Time” (The XIV Bakhtin Conference), Bertinoro, 4-8 luglio 2011, <<https://www.giovannibottirolit.it/letteratura/personaggi-e-identita/89-bachtin-la-ricchezza-della-teoria.html>> [consultato il 6 dicembre 2024].
- BRAUDEL, FERNAND, *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois, 1998.
- CACCIARI, MASSIMO, *Metafisica concreta*, Milano, Adelphi, 2023.
- CAMILLERI, ANDREA, LODATO, SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'ombrello di Noè*, a cura di RENATO SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, “Il mio debito con Simenon”, in ID., *Racconti quotidiani*, a cura di GIOVANNI CAPECCHI, Milano, Mondadori, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, “Perché faccio scomparire il commissario Montalbano”, in *La primavera di MicroMega*, 3 (2006), poi in *Tutto Camilleri 1999-2018*, «MicroMega», 2019.
- CANU FAUTRÉ, CLAUDIA, “Il giallo mediterraneo”, in VERONKA SZŐKE (a cura di), *Indagini poliziesche e lessicografiche*, Cagliari, 2018 (Quaderni camilleriani, 5), pp. 13-22, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-5>>.
- CAPRARA, GIOVANNI, DEMONTIS, SIMONA (a cura di), *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 10), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-10>>.
- 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>> [consultato il 6 dicembre 2024].
- DEHAENE, STANISLAS, *Face à face avec son cerveau*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2021 [trad. it. di SILVIO FERRARESI, *Vedere la mente. Il cervello in 100 immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2022].

- DEUTSCH, DAVID, *The Beginning of Infinity: Explanations that Transform the World*, London, Allen Lane, 2011 [trad. it. di LUIGI CIVALLERI, SIMONETTA FREDIANI, *L'inizio dell'Infinito, spiegazioni che trasformano il mondo*, Torino, Einaudi, 2013].
- DIANO, CARLO, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.
- DIANO, CARLO, *Opere*, a cura di FRANCESCA DIANO. Con contributi di MASSIMO CACCIARI e SILVANO TAGLIAGAMBE, Firenze-Milano, Bompiani, 2021.
- EMPEDOCLE, *Dell'origine*, Frammento 71 DK.
- FARCI, CAROLA, "A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio", in MORENA DERIU, GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 8), pp. 86-96 <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-8>>.
- FAVARO, FRANCESCA, "Anticamente tragica: la Sicilia nei primi romanzi del ciclo di Montalbano", in DUILIO CAOCCI (a cura di), *Dalla Sicilia alle Americhe*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 18), pp. 72-82, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-18>>.
- FERLITA, SALVATORE, "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>> [consultato il 6 dicembre 2024].
- FLORENSKIJ, PAVEL ALEKSANDROVIČ, *Vi penso sempre... Le lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, a cura di NATALINO VALENTINI, LUBOMIR ŽAK, Milano, Mondadori, 2024.
- FLORENSKIJ, PAVEL ALEKSANDROVIČ, *Pervye šagi filosofii. Lekcii 1-11*, in ID., *Iz istorii antičnoj filosofii. Čast' II*, pod obšč. red. igum. Andronika (Trubačeva), podg. teksta O.T. Ermišina, Moskva, Akademičeskij Proekt, 2015 [trad. it. e a cura di ANDREA DEZI, *Primi passi della filosofia. Lezioni sull'origine della filosofia occidentale*, Milano-Udine, Mimesis, 2021].
- GIMBUTAS, MARIJA, *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, San Francisco, Harper & Row, 1989 [trad. it. *Il linguaggio della Dea. Mito e culto della dea madre nell'Europa neolitica*, Vicenza, Neri Pozza, 1997].
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Viaggio in Italia*, trad. it. di EMILIO CASTELLANI, commento di HERBERT VON EINEM adattato da EMILIO CASTELLANI, prefazione di ROBERTO FERTONANI, Milano, Mondadori, 2013.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Zur Farbenlehre*, Tübingen, J. G. Cott'schen Buchhandlung, 1810 [trad. it., *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1979].
- HEGEL, GEORG WHILELM FRIEDRICH, *Estetica*, a cura di NICOLAO MERKER, Torino, Einaudi, 1972.
- IANNACONE, DOMENICO, CAMBI, LUCA, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, documentario, Rai, settembre 2016, <<https://www.raiplay.it/programmi/lontanodagliocchi>> [consultato 6 dicembre 2024].
- JULLIEN, FRANÇOIS, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence?*, Paris, Grasset, 2017 [trad. it. di MASSIMILIANO GUARESCHI, *Il gioco dell'esistenza. De-coïncidenza e libertà*, Milano, Feltrinelli, 2019].
- LASTELLA, ALDO, "Il commissario Salvo indaga in tv", «La Repubblica», 13 dicembre 1997.
- MARLETTO, CHIARA, *La scienza dell'impossibile*, Milano, Mondadori, 2022.
- MARTINI, ALESSANDRO, "Le ciliegie della memoria: quando Montalbano si misura con la storia", in CAMILLO FAVERZANI, DARIO LANFRANCA (a cura di), *La storia, le storie*.

- Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Cagliari, 2016 (Quaderni camilleriani, 2), pp. 47-52, <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-2>>.
- PERCOVICH, LUCIANA (a cura di), *Marija Gimbutas. Vent'anni di studi sulla Dea*, Atti del convegno in onore di Marija Gimbutas a venti anni dalla sua morte (Roma, maggio 2014), Bussoleno (Torino), Edizioni Ester, Progetto Editoriale Laima.
- PIRANDELLO, LUIGI, *Così è (se vi pare)*, in ID., *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007.
- SIMONDON, GILBERT, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2005 [trad. it. e a cura di GIOVANNI CARROZZINI, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*. Prefazione di JACQUES GARELLI, vol. I, Milano-Udine, Mimesis, 2011].
- TASSONI, LUIGI, “La cripta delle verità. A proposito di *La rete di protezione*”, in MILLY CURCIO (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, L'Harmattan, 2017, pp. 15-24.
- TRUBECKOJ, NIKOLAJ SERGEEVIČ, *Novaja teorija obrazovanija religioznych ponjatij* [Nuova teoria della formazione dei concetti religiosi], in *Sobranie sočinenij*, T. II, Moskva, Tipografija G. Lissnera i D. Sobko, 1906.
- TUNDO, CAROLINA “«Nel suo territorio, col suo linguaggio». La Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco”, «Sinestesieonline», 29 (2020), pp. 1-9 <<http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2020/06/maggio2020-14.pdf>> [consultato il 6 dicembre 2024].
- USENER, HERMANN KARL, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, F. Cohen, 1896.
- VALLORTIGARA, GIORGIO, *Il pulcino di Kant*, Adelphi, Milano, 2023.

Montalbano *portavoce* di Camilleri: Sicilia e Mediterraneo

GIUSEPPE MARCI

Qual è la follia? Tentare di imprigionare il riccio perché invece, nella gabbia, ci rimani prigioniero tu.
Puoi farne di gabbie, di confini, di definizioni, ma i ricci continueranno ad andare per i fatti loro.
Heisenberg ha dimostrato che il fenomeno si modifica solo perché noi lo osserviamo.
Figurati cosa succede quando diamo una definizione.
Quando io la definisco, la cosa non è più quella, è già diventata un'altra.
ANDREA CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*

*It's not enough to have talent,
you also have to be Hungarian.*

Non è sufficiente avere talento,
devi essere anche ungherese.
ROBERT CAPA

1. Mi ci romperò la testa

Quando, nel 1978, per la prima volta *Il corso delle cose* fu dato alle stampe, le parole di Merleau-Ponty c'erano già, campeggianti nell'antiporta a formare una sorta di protasi: "... *il corso delle cose / è sinuoso...* Merleau-Ponty, *Senso e non senso*"¹.

Il romanzo portava in chiusura due date, "Roma, aprile 1967 – dicembre 1968"² (tante volte poi riproposte nel corso dei racconti autobiografici con i quali Andrea Camilleri rievocava la composita epopea editoriale di quella sua prima fatica narrativa), e una nota conclusiva, *Mani avanti*, in cui molte cose interessanti sono dette: ma non se quell'esergo già esistesse, nel dicembre del 1968, o sia stato apposto dieci anni più tardi, nell'occasione della prima pubblicazione dell'opera.

Certo è che le parole del filosofo francese tornano puntualmente nel 1998 quando l'editore Sellerio ripubblica il primo romanzo dell'autore non più sconosciuto, anzi ormai famoso: e sarebbe utile, con ulteriori ricerche tra le carte lasciate da Camilleri, poter documentare non solo se in quella fine degli anni Sessanta le parole fossero già lì, ma anche a quale tempo risalga la lettura di *Sens et non sens*, pubblicato a Parigi nel 1948 e in traduzione italiana nel 1962.

Saperlo aiuterebbe a capire qualcosa di più su quel romanzo prodromico e sulla serie dedicata alle indagini di Montalbano che, per molti versi, ne deriva. Sfortunatamente, Camilleri nei suoi racconti autobiografici non approfondisce tale aspetto e si limita ad attribuire a Merleau-Ponty la paternità dell'espressione³; il filosofo, tuttavia, è presente nei suoi pensieri, e a lui ricorre sia quando deve spiegare fenomeni di natura politica:

Ma qual è oggi l'identità della sinistra? In passato avevamo risposte abbastanza certe alla domanda. Oggi, più genericamente, possiamo citare assai meno polemicamente di allora le

¹ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Poggibonsi, Antonio Lalli editore, 1978.

² Ivi, p. 120.

³ "Sto parlando de *Il corso delle cose* (che è parte di una frase del filosofo francese Merleau-Ponty che dice «Il corso delle cose è sinuoso»)» (L. ROSSO, A. CAMILLERI, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur editore, 2012, pp. 55-56).

parole che nel 1948 scrisse Maurice Merleau-Ponty: «Il problema politico [della sinistra] consiste nell'istituire strutture sociali e rapporti reali tra gli uomini tali che la libertà, l'uguaglianza e il diritto diventino effettivi»⁴,

sia quando si tratti di interpretare le complessità del tempo presente:

Ognuno di quelli che mi stanno ascoltando sa benissimo che negli ultimi anni il corso delle cose che prima, per dirla con Merleau-Ponty, era «passabilmente sinuoso» si è fatto totalmente, indecifrabilmente labirintico e questo non solo per la complessa decrittazione di ogni evento in sé, quanto piuttosto per le molteplici e contrastanti e depistanti decrittazioni che la comunicazione dell'informazione si affretta a offrire⁵.

Nel 1999, e nel 2005, cita dunque Merleau-Ponty, così come aveva fatto fin dal primo romanzo. Ma c'è una circostanza intermedia, nella quale il filosofo è evocato con maggiore ampiezza e pregnanza; si tratta di una lezione tenuta a Pisa (31 gennaio 1996). Camilleri sta parlando di *I giganti della montagna*, dramma incompiuto, che per Pirandello ha un “significato politico, o se vogliamo civile”, e di seguito afferma:

Siamo nei giorni in cui l'eroe del nostro tempo, come scrive Merleau-Ponty, “cessa di credere, non solo a un padrone benefattore di questo mondo, ma anche a un ragionevole corso delle cose”; la sua azione “resta senza alcun appoggio esterno: non si fonda più su una legge divina, e neppure su un senso visibile della storia”. L'eroe contemporaneo (che per Merleau-Ponty è l'uomo) comincia a prendere coscienza della sua debolezza e a prevedere la sconfitta, lo scacco. Imparerà a proprie spese che il corso delle cose è sinuoso, che il suo destino non sta più scritto in cielo né in terra, ma è scritto solo dentro se stesso”⁶.

Nel 2000 Camilleri è ancora a Pisa, questa volta per un convegno alla Scuola Normale: *Prima del teatro. Scuola europea per l'arte dell'attore* (9 e 10 giugno 2000) e svolge un intervento intitolato *Il teatro come forma di conoscenza*, che apre spiegando come sia inutile

parafrasare le citazioni degli altri, di quelli che ci hanno dato un'idea illuminante. Forse perché quest'idea non vogliamo riconoscerla con nome e cognome e quindi la diluiamo con altre parole e finiamo con il dire le stesse cose che gli altri ci hanno insegnato. Quindi io in questo breve intervento farò molto uso di citazioni, riconoscendo a ciascuno il suo⁷.

⁴ A. CAMILLERI, “Arlecchino o della sinistra”, «MicroMega», 2 (1999), p. 6; poi in *Tutto Camilleri (1999/2018)*, «MicroMega» (2019).

⁵ Le parole, pronunciate nel corso della *lectio doctoralis* tenuta in occasione della laurea *honoris causa* in Sistemi e progetti di comunicazione (Università di Pisa, 26 maggio 2005), sono ora raccolte, sotto il titolo *Le fabbriche del credere*, in A. CAMILLERI, *Come la penso. Alcune cose che ho per la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 296.

⁶ Il testo della lezione è ora raccolto in A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 66-79 (i passi citati sono alle pp. 78 e 79). Il curatore del volume precisa in nota che la frase di Maurice Merleau-Ponty è compresa in “*Senso e non senso*, trad. it. di P. CARUSO, introd. di E. PACI (1962), Milano, Garzanti, 1974, p. 214”.

⁷ A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*, cit., p. 183.

Ne seguiremo l'esempio, attingendo ampiamente al passo in cui, nuovamente, ricorre al filosofo francese e, in particolare, alle parole ("che per me personalmente sono state prima una rivelazione e poi una vera guida") sull'eroe dei contemporanei, il quale vive

in un tempo in cui i doveri e i compiti sono oscuri. Prova meglio di quanto non si sia mai fatto la contingenza del futuro, e la libertà dell'uomo. Considerando bene le cose niente è sicuro: né la vittoria, ancora tanto lontana, né gli altri, che hanno spesso tradito. Mai gli uomini hanno verificato meglio che il corso delle cose è sinuoso, che molto è richiesto all'audacia, che sono soli al mondo e soli l'uno di fronte all'altro. Talvolta però, nell'amore, nell'azione, s'accordano fra di loro e le vicende corrispondono alla loro volontà [...] fuori dai tempi della fede, in cui l'uomo crede di trovare nelle cose la trama d'un destino già tracciato, *chi può evitare questi interrogativi e chi può fornire un'altra risposta?* O piuttosto: la fede spogliata delle sue illusioni, non consiste proprio in questo, nel movimento per cui, riunendoci agli altri e riunendo il nostro presente al nostro passato, facciamo in modo che tutto abbia un senso, cioè concludiamo con una parola precisa il discorso confuso del mondo?⁸

Camilleri aggiunge:

L'eroe dei contemporanei, conclude Merleau-Ponty, è l'uomo stesso, l'uomo che ha coscienza di come la sua sconfitta sia nascosta dietro l'angolo, di come il suo scacco sia possibile a ogni passo del suo cammino. Eppure egli continua a procedere, continua ad andare avanti. Ecco in che senso mi sento di chiamare eroi tanti personaggi dei drammi borghesi. C'è da domandarsi sotto quali vesti, nei prossimi anni, si presenterà l'eroe teatrale e quale sarà il luogo, reale o virtuale, in cui esso agirà⁹.

A tale conclusione è giunto attraverso un denso ragionamento sul dramma, sull'*eroe tragico* e sulla sua scomparsa per l'avvento del *personaggio borghese*, ad alcuni apparsa come una "*diminutio della dimensione drammatica*"¹⁰.

Tema ricco di implicazioni, di cui anche Hegel si era occupato, descrivendo

il transito dell'eroe tragico a un possibile eroe moderno. L'eroe moderno, nato in un certo periodo in una società con precise leggi e costumi che sembrano appagare i bisogni di tutti, avverte confusamente il progressivo corrompersi delle basi stesse sulle quali il sistema si fonda, e con il suo procedere tenta la costruzione, la fondazione di un sistema diverso, la cui iniziale blasfemia si trasforma nel tempo in verità. Confusamente, perché questo eroe non è il portatore di una parola esterna e niente gli è stato rivelato. Il suo cielo è veramente di carta: nessun individuo è più solo di lui nel momento in cui intraprende la propria azione¹¹.

Ogni parte del ragionamento fin qui seguito è dedicata al personaggio che, dall'antichità greca fino alla contemporaneità, ha agito sulla scena del teatro. Ma forse non è improprio chiedersi se quanto detto non possa, senza eccessive forzature, essere riferito anche ai personaggi dei romanzi e, particolarmente, a quelli dei *gialli*, comunemente osservati per le loro abilità investigative (oltre che per i successi con le donne, i gusti alimentari, e poco

⁸ Roberto Scarpa postilla in nota che la citazione da Merleau-Ponty si trova a p. 217 dell'edizione Garzanti di *Senso e non senso* (1974).

⁹ A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*, cit., p. 191.

¹⁰ Ivi, p. 188.

¹¹ Ivi, p. 190.

più). Possiamo, in sostanza, domandarci se il capitano Bellodi di Sciascia – che, attraversando a piedi, di notte, la città innevata, “silenziosa, deserta”, ribadisce la sua determinazione dicendo “a voce alta”: “Mi ci romperò la testa”¹² – sia un *eroe moderno*, e *nessun individuo è più solo di lui nel momento in cui intraprende la propria azione*?

La stessa domanda possiamo forse fare, per quanto più da vicino ci riguarda, pensando al maresciallo Corbo di *Il corso delle cose* e al commissario Montalbano *eroe* dei romanzi e dei racconti di cui Camilleri lo ha fatto protagonista¹³.

2. Ambientare un racconto

Nella nota *Mani avanti* compare, come punto di partenza d’ogni ragionamento, una considerazione che può essere intesa quale enunciazione di un programma cui lo scrittore si atterrà per tutto l’arco della sua produzione, fatto salvo il ristretto nucleo di romanzi *italiani*¹⁴, che non ha avuto un riscontro paragonabile a quello conquistato dalla ben più ampia (e significativa) produzione in lingua e ambientazione vigatese:

*Ambientare un racconto a Londra o a Nuovaiorca resterà l’ambizione massima e purtroppo sempre delusa dell’autore: egli, non possedendo la fantasia di un Verne e francamente restio all’aeroplano, di queste città conosce soltanto quello di cui l’informano il cinematografo e la TV. Sa naturalmente dove si trovano Bond Street o la Quinta strada ma degli uomini che ci passano e ci campano ignora praticamente ogni cosa. Al contrario, crede di sapere tutto delle parti sue e dei suoi compaesani ha l’ambizione di riuscire a indovinare magari i pensieri. E sbaglia, naturalmente. Ora, avendo immaginato una storia di fantasia, non ha saputo fare altro che calarla para para nelle case e nelle strade che conosce*¹⁵.

Nella successiva edizione Sellerio (1998), le considerazioni appena citate sono state portate in apertura di volume¹⁶, così che il verbo *ambientare* risulta essere l’iniziatore del lungo racconto che li origina e, sviluppato nell’arco dei decenni con sostanziale coerenza interna, giungerà fino a *Riccardino*, ultimo della serie di Montalbano, pensato per essere pubblicato postumo, come poi di fatto avvenne nel 2020.

Ambientare significa adattare all’ambiente, ovvero a uno spazio circostante composto da un insieme di persone, di condizioni storiche e culturali, di abitudini, costumi e credenze. Un *humus* che Camilleri evidentemente considerava essenziale per la *coltivazione* della scrittura letteraria.

Da tale ambito geografico e morale non si discosta: né scrivendo i romanzi storici e civili, né per quelli investigativi: negli uni e negli altri trasferendo una personale interiorità che dalla terra natale e dal mare da cui è circondata, ininterrottamente ha ricavato ricchezza interiore, prima che motivi ispiratori.

¹² L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1971, p. 118 [I ed. 1961].

¹³ Senza naturalmente dimenticare il procuratore Rebaudengo, il cui sforzo investigativo è vanificato dalle negative connessioni sociali e politiche, che tuttavia, pur non essendo nato in Sicilia (come Bellodi), nel momento in cui ne viene allontanato “seppe, lucidamente, di avere amato quella terra e che prima o poi ci sarebbe tornato” e (come Bellodi) promette a sé stesso: “Mi ci romperò la testa” (A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 243).

¹⁴ Si tratta di opere (*Il tailleur grigio*, 2008; *Un sabato, con gli amici*, 2009; *L’intermittenza*, 2010; *Il tuttomio*, 2013; *La relazione*, 2014; *Noli me tangere*, 2016; *Km 123*, 2019) che, a differenza dei romanzi storici e civili e di quelli polizieschi, non hanno come scenario Vigàta e la Sicilia e, con la parziale eccezione di *Il tailleur grigio*, non impiegano la lingua vigatese.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, cit., p. 121.

¹⁶ Cfr. A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 11.

Non è questa la sede per ricapitolare i passi autobiografici, esposti nelle opere memorialistiche e spesso rivelati agli intervistatori, che descrivono quel mondo: Porto Empedocle, ovvero la Marina, il porto, le case affacciate sul mare, le spiagge, la Scala dei Turchi, la collina sulla quale è ubicato il cimitero, le campagne circostanti, gli ulivi saraceni e le altre piante che vi allignano, il colore delle stoppie, l'arsura determinata dal sole, la siccità, i muretti a secco, i templi di Agrigento, i *chiarchiari*, le pietre, le donne e gli uomini che in quei contesti operano, raccogliatrici d'ulive, zolfatari, spalloni, braccianti giornalieri: di tutto ciò parla, quando dice di sé. Tutto questo Camilleri *presta* alla sua narrativa, lo usa come materia e, se così possiamo dire, come *moralità*, ovvero come complesso sistematico di elementi materiali e di principi morali che in quei luoghi guidano la condotta umana; e così pure quella della scrittura.

Se leggessimo le parole:

Lontano, a ponente, verso il mare distante qualche chilometro, la sagoma frastagliata di Capo Rossello spiccava contro luce, scura, sullo specchio calmo, arrossato, mentre da levante carriche nuvole d'acqua arrancavano verso il paese appena visibile ai piedi della collina,

senza sapere che costituiscono l'*incipit* di *Il corso delle cose*, potremmo pensare che Camilleri stia dicendo di una sua personale esperienza; per poi vedere e apprezzare quanto, invece, siano funzionali all'avvio del racconto e ne determinino lo svolgimento. Quel "paese appena visibile ai piedi della collina", il territorio e le città circostanti, l'intera Sicilia, sono, dunque, luoghi amati e ben conosciuti, frequentati sia negli anni di vita trascorsi in Sicilia, sia, dopo il trasferimento a Roma, nei ritorni, per le ragioni professionali¹⁷ o, talora, in compagnia di amici ai quali intendeva mostrarne le caratteristiche e, in primo luogo, le tracce di una bellezza che le moderne trasformazioni non riuscivano a cancellare. Non ci fermeremo ora su tali aspetti, che sarà utile evocare più avanti, perché piuttosto importa comprendere che la Sicilia (come per tutte le isole avviene) trae la parte più rilevante della sua identità dal rapporto col mare e quindi tale identità non vive nel segno della chiusura quanto – e inevitabilmente – nell'apertura e nel confronto con le genti circosvicine, diverse per lingua, costumi, credo religioso, simili per le ragioni essenziali della vita, per il misurarsi con condizioni climatiche ed economiche che stanno alla base del quotidiano cimento.

Ci affidiamo, per comprenderlo, a due sole citazioni tratte dai racconti resi a chi lo intervistava. La prima dice di come, fin da piccolo abituato ad andare per mare in compagnia di "vecchi e scafati pescatori di Porto Empedocle", abbia percepito la vicinanza tra la terra dalla quale era partito e quella nella quale stava per giungere:

Sin dove ci spingevamo? Una volta – lo ricordo ancora – mi ero addormentato, in coperta. All'improvviso mi svegliai, vidi delle luci lontane e dissi ai marinai: «Madonna, ma siamo già tornati a Porto Empedocle?» «Nonsi» dissero «chista è Sfax, in Tunisia», quindi la tradizione di andare a pescare nelle acque territoriali tunisine c'è sempre stata, c'era già allora¹⁸.

¹⁷ In apertura di *Il colore del sole* leggiamo un passo di sapore autobiografico: "Nella tarda primavera del 2004 mi recai da Roma a Siracusa per assistere alla rappresentazione di una tragedia classica che assai mi interessava per la novità e l'originalità della messinscena [...] Inoltre mancavo da Siracusa da quasi cinquanta anni e m'era venuta una certa nostalgia di rivedere quel teatro nel quale da giovane m'era capitato di lavorare proprio all'allestimento di una tragedia di Euripide. Infatti, come è noto, queste rappresentazioni si svolgono nello straordinario e magico Teatro Greco alla luce del giorno, dal pomeriggio al tramonto, e richiamano di solito gran folla di pubblico" (A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 9).

¹⁸ A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 78-79. Quell'altrove africano è meno dissimile e più vicino di quanto non si

La seconda esprime, sul medesimo tema, le riflessioni dell'età matura:

siamo tutti sulla sponda dello stesso lago. Abbiamo parole comuni, gesti comuni, cibi comuni, abbiamo l'istinto a costruire le stesse forme di case e a suonare la stessa musica. Più a nord talvolta questo istinto stinge nel cielo più bianco, più a sud nella terra più rossa. Ma siamo cittadini dello stesso lago Mediterraneo. Certo, non solo sono state mischiate molte lingue, ma addirittura nel Mediterraneo hanno creato una loro lingua, una lingua tutta particolare parlata dai pescatori: il Sabir¹⁹.

3. "Aiu spinnu di turnari"

Tale visione del mondo sta alla base delle parole che, come abbiamo visto, aprono *Il corso delle cose* e via via ispireranno fisionomie, pensieri e agire dei numerosi personaggi destinati a popolare la scena dei romanzi *storici e civili*, tanto di quelli ambientati in secoli ormai lontani, quanto di quelli che vivono in età più vicine a noi. Qui non ce ne occuperemo, preferendo rivolgere l'attenzione verso il protagonista del ciclo investigativo: il commissario Salvo Montalbano. Su tale personaggio molto è stato scritto, a cominciare dalle pregevoli introduzioni ai due volumi che «I Meridiani» gli hanno dedicato: *Storie di Montalbano*²⁰ e *Altre storie di Montalbano*²¹.

Come anche era legittimo fare, non pochi studi riguardanti questo investigatore²² hanno considerato i romanzi che lo vedono protagonista come appartenenti al genere poliziesco, non di rado considerando singoli titoli e non l'intera serie che va da *La forma dell'acqua* (1994) a *Il cuoco dell'Alcyon* (2019) e *Riccardino* (2020). Anche questo è legittimo, ma, inevitabilmente, impedisce di comprendere se esista, e in che cosa consista, un senso generale costruito da Andrea Camilleri, tessera dopo tessera, mimetizzato all'interno della trama investigativa. E in questo caso potremmo ritenere che un senso generale esista, considerando il particolare rapporto tra Autore e Personaggio, che sembrerebbe travalicare i tradizionali canoni narrativi. Né sarebbe opportuno farsi trarre in inganno da Camilleri, abilissimo nel depistare l'attenzione di chi intenda seguire le sue tracce, alle volte sagacemente disseminate come mezze verità (la *mezza missa*) dette o scritte per coprire il vero. Sbaglieremmo, insomma, se ponessimo l'accento unicamente sul rapporto antagonista palesemente conclamato in *Montalbano si rifiuta*²³ e ampiamente poi proposto in *Riccardino*.

creda: basterebbe la fila di navi ancorate a Porto Empedocle per lo sbarco americano del 1943 per fare dire: "si può arrivare in Tunisia a piedi" (Ivi, p. 119).

¹⁹ G. MARCI, "Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago. Intervista ad Andrea Camilleri", in Y. BRUNELLO, R. FERREIRA DA SILVA, G. MARCI (a cura di), *Novas perspectivas nos estudos de Italianística*, Fortaleza, Substância, 2015, pp. 536-552. Il testo è anche disponibile all'indirizzo <<http://www.vigata.org>>.

²⁰ A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Introduzione di N. BORSELLINO, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.

²¹ A. CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2022.

²² Per l'informazione bibliografica riguardante il commissario camilleriano si rinvia alla sezione *Sulle opere del ciclo dedicato al commissario Montalbano* compresa in S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.

²³ "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?" (A. CAMILLERI, *Montalbano si rifiuta*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999. p. 168).

Sotto il velo di quell'apparente (e conclamato) conflitto²⁴, si cela una situazione ben più ricca che si scorge solo prestando attenzione a quelli che a prima vista sembrerebbero dettagli.

Un punto di partenza può essere individuato attraverso la ricerca delle *somiglianze* di Salvo Montalbano. Non delle somiglianze fisiche, sulle quali molto è stato chiesto e detto, con variegata affermazioni da parte dello scrittore che più volte ha delineato – non senza variazioni – il ritratto delle sembianze attribuite al personaggio.

Più interessante è la ricerca della fisionomia morale e intellettuale che (anche in questo caso) Camilleri non esitava a dichiarare, non sempre univocamente. Forse la traccia più significativa è data dalla asserita vicinanza tra Montalbano e il padre dello scrittore: “Mia moglie ha scoperto una cosa, e ha perfettamente ragione: che io, attraverso Montalbano, sto cercando di fare il ritratto di mio padre”²⁵. Siamo al cospetto di una verità che (forse) è solo parziale e serve a dissimularne un'altra: perché, se è vero che i padri e le madri trasmettono i tratti genetici ai figli, è anche possibile supporre che il figlio, divenuto scrittore, abbia voluto a sua volta trasmettere un'impronta genetica a quello che, letterariamente parlando, è la sua più nota *creatura*.

Certo gli affida molto del suo; tanto sul piano materiale, biografico e del carattere, quanto sotto il profilo culturale. A cominciare, come logico, dall'attaccamento all'ambiente, alla città natale da cui Camilleri non si è mai staccato, nonostante il trasferimento a Roma dove è arrivato alla fine degli anni Quaranta, per poi trascorrervi l'intera esistenza. Viene alla mente il *Biglietto lasciato prima di non andare via* di Giorgio Caproni: “Se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito”²⁶. O, piuttosto, era partito custodendo dentro di sé l'essenziale: il suono della lingua, la consuetudine con la famiglia, il ricordo della creatività della nonna Elvira, la fascinazione dei racconti popolari negli intervalli del lavoro agricolo, le amicizie maturate nei primi anni di scuola e vividamente conservate, le *passiate* lungo i moli del porto, l'odore del mare, il sapore degli arancini. Si potrebbe continuare: ma dovrebbe essere sufficiente dire che ha portato con sé, ha tenuto come guida nell'esistenza, quello che, con un concetto preso in prestito da Leonardo Sciascia, si potrebbe intendere come il peculiare modo di essere proprio di chi è nato in un'isola mediterranea segnata da antichissima storia. Un'isola capace di imprigionare i *siciliani di scoglio*, ma anche di creare i *siciliani di mare aperto* usi ad allontanarsi, senza dimenticare la *Weltanschauung* che in quella terra i secoli hanno distillato.

Parliamo, dunque, di un ambiente insulare posto nel cuore del Mediterraneo, al *confine* tra Europa e Africa, con un *affaccio* sull'Asia e un contatto forte con l'America: con gli Stati Uniti, in particolare, meta di un'intensa emigrazione tra Ottocento e Novecento che ha stabilito una *vicinanza* non inficiata dalla vastità dell'oceano o dalle diversità

²⁴ Sono numerose le dichiarazioni riguardanti il *ricatto* perpetrato da Montalbano al suo Autore, ogni volta che questi dichiarava d'essersi stufato di lui e l'altro rispondeva non tanto citando il dato delle vendite dei romanzi di cui era protagonista, quanto piuttosto facendo rilevare come il successo di un titolo poliziesco promuovesse la diffusione delle opere storiche e civili alle quali Camilleri dichiarava di tenere maggiormente. Basterà solo ricordare che c'è un ulteriore e più importante elemento: “È un ricatto, e anche una tentazione. Spesso infatti, mentre scrivo un romanzo storico che mi impegna sul serio, nei momenti di difficoltà mi spunta Montalbano e mi dice: «Ma chi te lo fa fare di scrivere 'sto romanzo? Scrivi un altro episodio con me protagonista, è più facile, c'hai i paletti già messi, basta scrivere del commissariato e già ti trovi metà romanzo fatto», e io devo allontanare la tentazione” (A. CAMILLERI, “Camilleri sono”, «MicroMega», 5 [2018], poi in *Tutto Camilleri (1999/2018)*, «MicroMega» [2019], p. 303).

²⁵ A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, cit., p. 38.

²⁶ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 427.

linguistiche, in qualche modo superabili. Senza dire che poi gli americani sono arrivati, con lo sbarco del 1943; molti di loro erano figli di siciliani emigrati, sentiti come cugini, parenti che tornavano a casa spinti dalla nostalgia: “Aiu spinnu di turnari a Porto Empedocle”²⁷.

Su Porto Empedocle, su quello specifico centro e, più in generale sull’ambiente rappresentato dall’intera isola, si orienta un ago della bussola interiore che percepisce l’aspetto fisico dei luoghi, la bellezza, gli odori, le sonorità, le impronte incise dalla Storia: tanto recente quanto antichissima. Percepisce il retaggio di una civiltà che ha avuto fecondi rapporti con quelle fenicia e greca e ha segnato tracce profonde, nella letteratura e nella lingua, nei monumenti, nel potersi sentire in qualche misura vicina a Omero, nel ricercare le tracce del viaggio di Ulisse sul proprio suolo, nella familiarità col mito e col canto delle sirene. Qui interviene la letteratura, il racconto orale ripetuto nelle piazze e nelle aie e quello scritto dagli autori che, nell’Ottocento come nel Novecento, hanno fatto proprie le storie antiche, rielaborandole in nuovi progetti narrativi e drammaturgici.

Nell’un caso e nell’altro al centro di tutte le storie ci sono l’Isola e le vicende che l’hanno segnata. Una terra, per altro, composita: basterà dire del diverso clima delle coste e di quello della parte montuosa. Forse è stato nel corso della permanenza a Enna, durante la guerra, che il giovane Camilleri – provato dal freddo, sia pure temperato dall’accogliente tepore della biblioteca²⁸ – ha percepito la sua incompatibilità con i luoghi della montagna²⁹ e li ha trasmessi al giovane Montalbano, appena assunto in polizia e destinato al servizio in un paese montano³⁰.

Così pure gli cede tratti caratteriali, quale può essere l’idiosincrasia per le banalità delle frasi fatte e dei luoghi comuni che Montalbano manifesta più volte, in una circostanza con riferimento a un episodio, accaduto a Torino³¹, simile a quanto Camilleri dice circa una sua personale esperienza³².

²⁷ “nei primi giorni dello sbarco conoscemmo questi italoamericani. Era impressionante il fatto che, pur non conoscendoli, ci apparivano come i cugini che tornavano da emigrati dopo avere pronunciato la faticida frase: «Aiu spinnu di turnari a Porto Empedocle»” (A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, cit., p. 122)

²⁸ “Tutta la famiglia si trasferì in questo splendido ma gelido paese che è Enna, il capoluogo di provincia più alto d’Italia. In quegli anni il riscaldamento quasi non esisteva. E a Enna l’unico luogo riscaldato era la biblioteca” (A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, cit., p. 152).

²⁹ “Sono nato in un paese che si trova a un metro e mezzo sul livello del mare, sin da piccolo e fino ai vent’anni mi sono addormentato cullato dal rumore della risacca notturna [...] Questo per dire che non sono uomo di montagna, l’altezza massima che mi è consentita è di mille metri; infatti da oltre quarant’anni ho una casa alle pendici dell’Amiata che si trova a 850 metri sul livello del mare. Se supero i mille il mio carattere subisce un radicale mutamento, divento scorbutico, di poche parole, facile alla depressione” (A. CAMILLERI, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 213-214).

³⁰ “Taliare il paesaggio gli piaceva, certo: ma camparci dintra, viverci giornata appresso giornata, era cosa da nesciri pazzi. Pirchè lui era omo di mare. [...] Aviva bisogno d’aria di mari, aviva bisogno di gudirisi il sciauro delle alghe, aviva bisogno di liccarisi le labbra e sentirle tanticchia salate. Aviva nicissità di farisi lunghe passiate di prima mattina a ripa di mare, con le onde di risacca che gli vinivano a carizzare i piedi. Una destinazione a un paisi di montagna come Mascalippa era peju di una cunnanna a deci anni di galera” (A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, in ID., *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 102-103).

³¹ “Ricordò che una volta, picciotto, durante un soggiorno a Torino, aveva visto un grosso cartello appeso all’entrata di un vasto palazzone: NON ABUSATE DEI LUOGHI COMUNI! Si era precipitato nella guardiola, aveva espresso al portiere solidarietà e comunanza d’intenti. Quello, perplesso, gli aveva risposto che il cartello era stato costretto a metterlo perché gli inquilini abbandonavano nei luoghi comuni, come androne e scale, carrozzine, biciclette, motorini, che finivano con l’impedire il passaggio. Grande era stata la sua delusione, allora” (A. CAMILLERI, *Un angolo di paradiso*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 353-354).

³² “Alcuni anni fa, passeggiando per Torino con Laura Betti, vediamo con stupore un grande portone sormontato da un lungo striscione sopra il quale c’è scritto a caratteri cubitali: «Non abusate dei luoghi

3.1. Angelica amuri mè

Si potrebbe continuare, ma piuttosto preme dire dei prestiti librari (articolando il discorso sui gusti in fatto di pittura, manifestati da Montalbano³³ e coincidenti con quelli espressi da Camilleri³⁴): basterà citarne uno su tutti, per la massima evidenza che in ogni racconto – sia esso esplicitamente autobiografico³⁵, oppure filtrato attraverso lo schermo di un personaggio³⁶ –, Camilleri ha attribuito all’incontro, avvenuto negli anni dell’infanzia, con l’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, con Angelica, con la figura femminile che Gustavo Dorè aveva disegnato per una celebre edizione dell’opera.

Importa ora vedere come un così intenso bagaglio di letture ed emozioni Camilleri lo passi a Salvo Montalbano, cedendogli la lettura precoce del poema ariostesco e, quel che più conta, con lui condividendo l’amore per quella donna immaginata dal poeta, e per loro reale:

comuni!». Gradevolmente sorpresi, ci avviciniamo al portinaio e gli chiediamo spiegazioni. Risponde che è stato costretto a mettere lo striscione perché alcuni inquilini, abbandonando in disordine motorini, biciclette, carrozzine all’entrata, ostacolavano il passaggio comune. Riprendiamo a camminare un po’ delusi” (A. CAMILLERI, *Segnali di fumo*, Novara, UTET, p. 132).

³³ “Alle pareti solo cinque quadri e Montalbano a colpo d’occhio ne riconobbe gli autori, emozionandosi. Un contadino di Guttuso degli anni ’40, un paesaggio laziale di Melli, una demolizione di Mafai, due rematori sul Tevere di Donghi, una bagnante di Fausto Pirandello. Un gusto squisito, una scelta di rara competenza” (A. CAMILLERI, *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, p. 102 (112): il numero tra parentesi indica le edizioni successive alla prima); “Col core pisante, s’arritrovò a tambasiare per le strate di Roma che manco erano le quattro. In un vidiri e svidiri il cielo si era fatto viola, da lì a poco si sarebbe certamente messo a chiòviri, ma una lama di sole accecante tagliava di traverso i palazzi, li faceva addivintari come pittati da uno della scuola romana, tipo Donghi” (A. CAMILLERI, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 109); “Nella galleria d’arti, che era allocata proprio a metà del corso, non c’era un visitatore che fusse uno. Montalbano sinni ralligrò egoista, accusò avrebbi potuto taliarisi i quatri con tutto il comodo. C’erano esposti quinnici pittori, ognuno con un’opira. Da Mafai a Guttuso, da Donghi a Pirandello, da Morandi a Birolli. ’Na goduria” (A. CAMILLERI, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 25).

³⁴ “Ci sono alcuni maestri che ho amato alla follia: Alberto Burri, Lucio Fontana e Alighiero Boetti. Del ’900 amo molto Gino Severini, Fausto Pirandello e Antonio Donghi” (N. PENNATI, “Cose della vita Andrea Camilleri”, «Io donna», 12-18 novembre 2011).

³⁵ “Mi impadronii del libro, tanto nessuno si sarebbe accorto della sua sparizione, e me lo portai nella mia stanza. Da quel momento, e per qualche anno, convissi con Angelica della quale m’innamorai perdutamente per le fattezze che le aveva dato Doré. I cui disegni mi avevano già provocato l’emozione indescrivibile di vedere per la prima volta com’era fatto il corpo nudo di una donna” (A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 8). “Nella controcopertina era scritto che le illustrazioni erano dovute a Gustave Doré. Me lo trascinaì nella mia cameretta, riuscii a metterlo sul mio lettino e cominciai a sfogliarlo standomene disteso a pancia sotto. Venni affascinato fin dal primo disegno, così decisi di guardarmi di seguito tutte le illustrazioni prima di cominciare a leggere. Fu così che per la prima volta in vita mia, a otto anni, vidi il disegno di una donna nuda” (A. CAMILLERI, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 117).

³⁶ “Una volta che era acchianato supra una seggia per arrivare nella parte alta della libreria, si decise a pigliare tra le mano un libro grosso, rilegato in tela rossa e con titolo e autore scritti a caratteri d’oro. Quando lo pigliò, a momenti non ce la faceva a reggerlo, tanto era pesante. Lo raprì sulo per dargli una taliata e rimetterlo a posto. E di subito vide che c’era un disegno che rappresentava una fimmina nuda, ’ncatinata a una specie di scoglio, che chiangiva alla dispirata. Matre santa, quant’era beddra quella fimmina! I capelli longhi longhi non riuscivano ad ammucciare le gran cosce che aveva! E che minne tunne tunne le sorgevano dal petto! Da quel momento in po’, l’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto con i disegni di un pittore che si chiamava Gustavo Dorè, diventò la sua liggiuta d’ogni jorno. I fogli di quel libro erano spessi e tanto lisci che sutta alla luce sparluccicavano. E accusi a Nenè, chiudendo l’occhi e passando un dito a leggìo a seguire il contorno del corpo di una fimmina nuda, gli pareva di toccare carne viva” (A. CAMILLERI, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 27-28).

La signora Cosulich era precisa 'ntifica, 'na stampa e 'na figura, con l'Angelica dell'Orlando furioso, accusò come lui se l'era immaginata e spasimata viva, di carni, a sidici anni, talianno ammucciuni le illustrazioni di Gustavo Dorè che sò zia gli aviva proibito. 'Na cosa 'nconcepibili, un vero e propio miracolo.

*Come alla Donna egli drizzò lo sguardo,
riconobbe, quantunque di lontano,
l'angelico semblante, e quel bel volto
ch'all'amorosa rete il tenea involto.*

Angelica, oh Angelica!

Sinni era 'nnamurato completamenti perso a prima vista e pirdiva bona parti delle nottati immaginannosi di fari con lei così accusò vastase che non avrebbi mai avuto il coraggio di confidari manco all'amico cchiù stritto.

Ah, quante volte aviva pinsato d'essiri lui Medoro, il pastori del quali Angelica si era 'nnamurata facenno nesciri pazzo furioso al poviro Orlando!

Si rappresentava spasimanno e trimanno la scena di lei nuda supra alla paglia, dintra a 'na grutta, col foco addrumato, mentri fora chioviva e luntano si sentiva un coro di picorelle che facivano bee bee...

*. . . e più d'un mese poi stero a diletto
i duo tranquilli amanti a ricrearsi.
Più lunge non vedea del giovinetto
la Donna, né di lui potea saziarsi;
né, per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo³⁷.*

Certo, Camilleri agisce con sagacia da scrittore consapevole del fatto che l'Autore non deve identificarsi col personaggio (così come il lettore non deve confondere un personaggio con il suo Autore) e, del resto, consapevolmente stabilisce una distanza tra sé, nato nel 1925, e Montalbano, la cui nascita lo scrittore colloca nel 1950: ovvero all'esatta distanza di una generazione. Un padre, dunque, che trasmette caratteri ma non si identifica, e non può essere identificato, col figlio, anzi talvolta confligge, talaltra si compiace nel vedere quanto hanno in comune. Un genitore/scrittore che in *La stagione della caccia* aveva scritto: "Ma sempre un padre s'innamora della femmina amata dal figlio"³⁸: si può anche immaginare, al contrario, che un figlio possa innamorarsi di una donna amata dal padre. O che, in maniera più pertinente, uno scrittore, creando un personaggio dotato di sue caratteristiche, gli assegni comunque una parte delle proprie concezioni e dei propri sentimenti.

Volendo fare un esempio di minore gravidanza, possiamo dire che le "passiate" di Montalbano sul molo di Vigàta sono simili a quella che Camilleri, anche lui in preda a gravi pensieri, compie a sua volta³⁹, e ciò, forse, ci autorizza a pensare che non solo gli attribuisce il medesimo vizio del fumo che rende più intense e fruttifere le passeggiate meditative, ma anche ulteriori tratti della personalità. Ad esempio, la sintonia con l'ambiente fisico e morale, la convinzione che solo la totale immersione in quell'ambiente, come allo scrittore consente la scrittura, così all'investigatore permette di arrivare con successo alla conclusione dell'indagine.

³⁷ A. CAMILLERI, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010, pp. 76-77.

³⁸ A. CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 49.

³⁹ "Avevo un pacchetto intero di sigarette, mi misi a passare... la sera, sul molo" (A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, cit., p. 42).

Forte di questa consapevolezza, il commissario Montalbano percepisce la possibilità di una promozione come una minaccia che implicherebbe un trasferimento e, nella sostanza, lo priverebbe dei canoni interpretativi necessari per l'analisi dei fenomeni.

4. Il senso delle cose

Il mondo, però, procede in una direzione che il povero Montalbano (come del resto i suoi coetanei) non solo non aveva previsto, ma non avrebbe neppure potuto immaginare. Sotto questo profilo – così come molti protagonisti dei romanzi storici e civili, spesso destinati all'insuccesso e, non di rado, alla morte – egli è un personaggio tragico.

Se ci limitassimo a leggere – cosa che, come detto, è per altro legittimo fare – uno solo, o anche alcuni titoli della serie investigativa, perderemmo la possibilità di cogliere un insieme che si compone di parti diverse (progettate, scritte con l'intendimento che non dovessero avere un seguito) e tuttavia alla fine concorrenti a creare il racconto di un'esistenza che si sviluppa dalla giovinezza sino alle soglie della vecchiaia e drammaticamente si conclude. Non la storia di un individuo, Salvo Montalbano, di professione commissario di polizia, ma la storia di un uomo. O, meglio, di una generazione: quella nata subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale e nei primi anni Cinquanta. Una generazione prima felice, poi perplessa e infine destinata a raccogliere – come *vitrea fracta* (e senza più interpretazioni positive dei sogni) – i frammenti di ciò in cui aveva creduto. Si è perso, per dirla con Merleau-Ponty, “il senso visibile della storia”: o almeno ciò che la generazione di Montalbano aveva potuto ritenere il *senso della storia*.

Molteplici sono i passi che aiutano a comprendere quale sia la concezione del commissario in merito alla vita, all'attività lavorativa, alle relazioni sociali e agli orientamenti che, dando un senso ampio all'aggettivo, potremmo definire *politici*.

Nel primo romanzo, *La forma dell'acqua*, notiamo, innanzitutto, che Montalbano entra in scena soltanto al termine del primo capitolo, e con un forte accreditamento che la voce narrante gli offre: “Di andare dai carabinieri manco gli era passato per l'anticamera del cervello, li comandava un tenente milanese. Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva”⁴⁰. Non sfugge a nessuno il raffronto tra “milanese” e “di Catania” separati da un avverbio, “invece”, su cui dobbiamo interrogarci, senza cadere nell'ingenua impressione che la frase voglia dire: chi è di Milano non capisce, quelli di Catania, *invece*, sono intelligenti. Non è una improvvida opposizione campanilistica, quella che la frase intende stabilire, quanto un ben più denso concetto e Camilleri non ha mai dubitato che il capitano Bellodi di Sciascia, pur essendo di Parma, possa alla fine, studiando la terra in cui opera, apprendendone gli usi, i costumi, la lingua, indagando sulle sottigliezze del pensiero che in quell'Isola si esprime, comprenderla *intus et in cute*, con forte determinazione (“Mi ci romperò la testa”), con cognizione del proprio ruolo che richiede non banalizzazioni e accoglimento di luoghi comuni, ma intelligenza e amore, per la funzione esercitata e per l'ambito di competenza: insomma, cercando il senso delle cose.

Tale tema, la ricerca del senso delle cose, che poi sarà proprio di Montalbano, nel corso della sua lunga saga letteraria, in realtà lo precede e, in quel primo capitolo, interamente, e in termini narrativi, non argomentativi, è espressa dalla voce narrante: il sipario si apre e sul palcoscenico appaiono due “operatori ecologici” (definizione indicata tra virgolette: il che qualcosa vorrà dire), anzi quattro: due assenti perché arrestati la sera prima mentre si accingevano a rapinare un supermercato, e due in presenza: “giovani geometri

⁴⁰ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 17 (18).

debitamente disoccupati come geometri”, ai quali quel posto di lavoro era stato assegnato “in seguito al generoso intervento”⁴¹ dell’onorevole di turno.

È importante ribadire che in questo primo capitolo Montalbano non compare, se non per nome e nel capoverso finale. Così come è utile ricordare che in tutto il romanzo poco si dirà di lui, considerandolo l’Autore come una mera *funzione*: e ciò lo spingerà a scrivere il secondo romanzo, *Il cane di terracotta*, per completarne la figura, convinto di concludere così le avventure del commissario. Gli eventi si sono poi sviluppati diversamente e la scrittura della serie investigativa, convivendo con la produzione storica e civile, ha accompagnato Camilleri per tutto il resto della sua vita: che ciò non sia stato determinato soltanto da motivi contingenti (il successo di Montalbano, gli indici delle clamorose vendite, la promozione che tale successo esercitava sui romanzi dichiaratamente più amati), può essere più che un’ipotesi.

Basterà ricordare che *Il corso delle cose* (pubblicato nel 1978, ma scritto tra il 1967 e il 1968) si apre nella gloria del tramonto su Capo Rossello e si chiude in una scena ambientata nella Scala dei Turchi e che quei due luoghi hanno rilievo paesaggistico, e non solo, lungo tutta l’opera, fino a culminare nell’ultimo, *Il cuoco dell’Alcyon* (2019), dove quella “collina di marna candida a strapiombo sul mare, appena fuori paese”⁴² continua a riverberare la sua bellezza sugli esseri umani, cementando sentimenti d’amicizia e rafforzando l’animo di chi si accinge a un’ardua impresa: “Ora nni facemo ’na passata pilaja pilaja fino alla Scala dei Turchi, da lì ti vidi la billizza di ’u soli ca coddra”⁴³.

Così come, modulati secondo le esigenze delle differenti narrazioni, molti altri elementi presenti nell’incipit di *La forma dell’acqua* costituiranno una sorta di telaio strutturale destinato a sorreggere gli sviluppi futuri di molti romanzi della serie poliziesca, e non solo: la *mànnara* (era, fin dal tempo degli antichi re omerici, il recinto destinato alle capre) è diventata il simbolo del degrado (i resti dello stabilimento chimico non più funzionante che umilia il territorio fisico e umano e lo rende luogo ideale per attività illecite); il problema dell’ordine pubblico (che i governanti ritengono di poter risolvere con la militarizzazione del territorio). E, soprattutto, condensata in poco più di una riga che vale come un trattato sull’Italia unita, la riflessione concernente il rapporto tra lo Stato e la gente del luogo, “che parlava un dialetto incomprensibile, fatto più di silenzi che di parole, d’indecifrabili movimenti delle sopracciglia, d’impercettibili increspature delle rughe”⁴⁴.

Di tali indecifrabili movimenti e impercettibili increspature, Montalbano si fa progressivamente esperto, comprendendo che lì sta la chiave per la soluzione dell’indagine. Alla sua metodologia investigativa può essere accostata la riflessione di Robert Capa citata in epigrafe: non è sufficiente avere talento investigativo, devi anche immedesimarti nel luogo in cui operi fino a cogliere dettagli in apparenza inspiegabili per chi non conosca il codice. Come accade al povero Tognin, di cui si dice che, essendo di Venezia, non poteva capire perché al morto ammazzato sul quale indagava le scarpe fossero state sistemate sul petto; e il contadino che aveva ritrovato il cadavere, con gentilezza verso il forestiero, deve spiegargli la simbologia mafiosa: “Questo voleva scappare”⁴⁵.

⁴¹ Ivi, p. 9 (9).

⁴² A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, edizione Sellerio, cit., p. 133.

⁴³ L’immagine del sole che tramonta è in A. CAMILLERI, *Il cuoco dell’Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 173.

⁴⁴ A. CAMILLERI, *La forma dell’acqua*, cit., p. 11 (11).

⁴⁵ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, cit., p. 15.

4.1. Montalbano sono (convenzionalmente)

Su tali basi Camilleri impianta la figura del suo commissario, dapprima assegnandogli la funzione di risolutore di un caso giudiziario, in seguito, una ben più ricca personalità che sotto la corposità creaturale svela una sofisticata dimensione. Il personaggio a grado a grado si avvicina a certe figure pirandelliane e pirandellianamente conclude la sua esistenza letteraria in un aspro confronto con il suo Autore.

Non elencheremo i numerosi esempi che autorizzano a vedere lo stesso personaggio come *uno* (il funzionario di polizia), *centomila* (nelle diverse sfaccettature della sua figura), *nessuno* (come diviene con la scelta conclusiva di cancellarsi: Camilleri – parafrasando Gadda – avrebbe detto: *si è reso defunto*). Evidenziamo soltanto un avverbio, *convenzionalmente*, che offre al lettore varie interpretazioni possibili: “convenzionalmente, il commissario Montalbano sono”. Si consideri il ruolo esercitato da Montalbano all’interno della polizia, con un doppio sentire – di appartenenza e di distinzione – che ne determina la personalità, brillante nella soluzione di casi che spesso non gli appartengono, sono stati affidati ad altri o riguardano eventi di un lontano passato; casi insignificanti per l’autorità da cui dipende, per lui affascinanti. Sfaccettature che determinano alcune difficoltà nel rapporto con i superiori gerarchici e alla fine spingono lo stesso Montalbano a interrogarsi sul suo io convenzionale e su quello più autentico⁴⁶.

A monte, lo abbiamo ricordato, c’è il percorso formativo del giovane Montalbano, ci sono le ragioni che lo hanno spinto ad arruolarsi, la sua interpretazione relativa alle funzioni che la polizia avrebbe potuto assumere in uno Stato democratico: in una non breve stagione era stato possibile sperarlo. Tutto questo il lettore apprende e comprende nei *flash back* che riguardano il passato; nei racconti che dicono del giovane Montalbano; del suo incontro col superiore, conosciuto (antagonisticamente) quando era giovane e, nelle agitazioni studentesche, stava dalla parte opposta della barricata⁴⁷; delle prime indagini. Il vero e proprio racconto che ha come protagonista il commissario adulto, formato come uomo e professionalmente, inizia negli anni Novanta, quando Montalbano ha superato la quarantina e gli avvenimenti della storia italiana di quel tempo subito irrompono nel racconto, anzi, come abbiamo visto, precedono l’entrata in scena del personaggio: di lui non sappiamo ancora niente, ma ci viene data notizia di fabbriche dismesse, di territori degradati, di giovani privi di un’occupazione corrispondente alle competenze acquisite, di fenomeni migratori che trovano impreparati i governanti del tempo.

Con *La forma dell’acqua* iniziano dunque due storie: l’una che in senso stretto narra le indagini del commissario Montalbano, l’altra che assolve a una funzione simile a quella del contrappunto musicale, sovrapposizione di melodie letterarie che si combinano e intrecciano l’avventura poliziesca con la descrizione di avvenimenti rilevanti per la vita sociale e politica del tempo. Tali avvenimenti sono visti, interpretati e, per lo più, sofferti dal protagonista che con il suo Autore condivide (come sappiamo leggendo le pagine del

⁴⁶ “Fece passari al dottore e dopo bloccò la machina di Montalbano. «Lei chi è?». «Quanto darei per saperlo io stesso! Diciamo che, convenzionalmente, il commissario Montalbano sono»” (A. CAMILLERI, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 124).

⁴⁷ Può essere utile notare che il questore, commissario al tempo dell’incontro/scontro col diciottenne Montalbano, per quei tempi prova nostalgia: “«Io allora ero commissario.» «E io studente universitario.» Si talarono in silenzio. «Che le ho fatto?» spiò il questore. «Mi ha dato un calcio nel sedere. Così forte che mi ha spaccato il fondo dei pantaloni.» «Ah. E lei?» «Sono riuscito a darle un cazzotto.» «L’ho arrestata?» «Non ce l’ha fatta. Abbiamo avuto una breve colluttazione, ma io sono riuscito a scappare.» E qui il questore disse una cosa incredibile, a voce tanto vascia che Montalbano pensò di non aviri capito bene. «Bei tempi!» sospirò. A mettersi a ridere per primo fu Montalbano, il questore lo seguì immediatamente. S’arritrovarono abbracciati in mezzo alla cammara.” (A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, cit., p. 127).

Camilleri *politico*) le chiavi interpretative delle vicende contemporanee, la conoscenza di quanto accade in Italia, il giudizio sulle scelte di governo (a cominciare dalla legge “Cozzi Pini”⁴⁸), le idiosincrasie verso l’una o l’altra personalità che le cronache quotidiane allora proponevano a cominciare da colui che nel 1994-1995 era Presidente del Consiglio e che la medesima carica ricoprì in anni successivi.

Tra i tanti possibili, vanno almeno citati alcuni titoli: *La gita a Tindari* (2000), *Il giro di boa* (2003), *La pazienza del ragno* (2004), *L’età del dubbio* (2008). Nel primo c’è la riflessione sui difensori “dei grandi Valori (tanto quelli della Borsa quanto quelli della Famiglia, della Patria, della Libertà)”⁴⁹ che tali sono diventati, come è accaduto a Carlo Militello – soprannominato Carlo Martello ai tempi della sua giovinezza rivoluzionaria –, quando ai fanatismi ideologici sono subentrate le praticità economiche. C’è l’amore per la terra siciliana, quella del mare, dei moli del porto⁵⁰, delle spiagge, del chilometro di sabbia da percorrere per arrivare alla Scala dei Turchi⁵¹, e quella delle arse campagne nelle zone interne⁵². C’è il patimento per le trasformazioni ambientali, per la manomissione del territorio determinata da interessi economici più che dalla legittima esigenza di creare le infrastrutture necessarie per la vita dei cittadini⁵³. Nel secondo il G8

⁴⁸ Con trasparente riferimento alla legge Bossi-Fini (approvata il 30 luglio 2002), compare in due opposti contesti in *Il giro di boa*: nel primo caso a parlare è il giornalista governativo Pippo Ragonese: “La legge Cozzi-Pini, recentemente varata dal nostro governo, è, checché ne dica l’opposizione, l’unico, vero baluardo all’invasione” (A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 65); nel secondo, come in un flusso di pensieri di Montalbano che, sentita la cronaca di Ragonese, corredata dal parere di un “illuminato uomo politico”, cambia canale: “più che arraggiato, avvilito da quella presuntuosa stupidità. Si illudevano di fermare una migrazione epocale con provvedimenti di polizia e con decreti legge”, ivi, p. 66).

⁴⁹ A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 10.

⁵⁰ Si veda la *cartolina* di Vigàta che Montalbano ha negli occhi e nel cuore: “Vigàta! Cercò di riportarsela alla memoria e per prima cosa gli venne di rappresentarsi una specie di cartolina postale che mostrava il porto con tre moli e, a mano dritta, la sagoma massiccia di una grossa torre” (A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, cit., p. 114).

⁵¹ Anche questa passione è trasmessa al personaggio dall’Autore che in *Donne* scrive: “un chilometro a piedi sulla sabbia sotto quel sole, fino alla Scala dei Turchi” (A. CAMILLERI, *Donne*, cit., p. 23).

⁵² “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 sghebo, 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 resa” (A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 72). Concetto ribadito, e quindi rafforzato (sia pure con la precisazione della preferenza per l’ambito marino), in *La prima indagine di Montalbano*: “se c’era una Sicilia che gli faceva piaciuti a taliarla era proprio quella Sicilia fatta di terra arsa e riarsa, gialla e marrò, indovi tanticchia di viridi testardo arrisaltava sparato come una cannonata, indovi i dadi bianchi delle casuzze in bilico sulle colline pariva dovessero sciddicare abbascio a una passata più forte di vento, indovi persino alle lucertole e alle serpi alla controra gli veniva a fagliare la gana d’infrattarsi dintra a una macchia di saggina o d’ammucciarsi sutta a una pietra, rassegnate inerti al loro destino, quale che era. E soprattutto gli piaceva taliare i letti di quelli che una volta erano stati fiumi e torrenti, almeno accusi si ostinavano a chiamarli i cartelli stratali, Ipsas, Salsetto, Kokalos, mentre adesso non erano altro che una fila di pietre bianche calcinate, di giammarite mpruvolazzate. Taliare il paesaggio gli piaceva, certo: ma camparci dintra, viverci jornata appresso jornata, era cosa da nesciri pazzi. Pirchè lui era omo di mare” (A. CAMILLERI, *La prima indagine di Montalbano*, cit., p. 101).

⁵³ “Veniva chiamato Monteserrato una linea collinosa, abbastanza alta, che divideva Montelusa da Vigàta. Si partiva quasi dal mare e s’inoltrava per cinque o sei chilometri verso le campagne dell’interno. Sull’ultimo crinale sorgeva una vecchia e grande masseria. Era un loco isolato. E tale era restato a malgrado che, al tempo della costruzione a scialacori delle opere pubbliche, alla ricerca disperata di un posto che

celebrato a Genova nel 2001 e i conseguenti fatti culminati con l'irruzione della polizia nella scuola Diaz determinano un effetto dirompente: Montalbano che si sente tradito dalla polizia alla quale appartiene e medita di dimettersi⁵⁴. In *La pazienza del ragno* il tema dell'illegalità si manifesta non in sé e per sé ma per la legittimazione ricevuta sul piano giuridico, quando: “per legge, l'illegalità è diventata legale”⁵⁵. Nello stesso romanzo, per completare il quadro e renderlo più esplicito, Montalbano, appresi i maneggi di una società con sede a Vigàta e denominata “Progresso Italia”, esclama: “Come poteva essere diversamente? In regola coi tempi. Il progresso d'Italia affidato a un imbroglione!”⁵⁶. In *L'età del dubbio*, infine, gli scenari dell'indagine che in *La forma dell'acqua* erano quelli della *mànnara* e di Vigàta (sostanzialmente gli stessi di quelli nei quali s'ambientavano le vicende di *Il corso delle cose*) diventano più ampi e, se così si può dire, ancora più sinuosi: il crimine ha assunto una dimensione internazionale e la forza che all'investigatore derivava dalla conoscenza dell'ambiente in cui era chiamato a operare comincia a non essere più sufficiente.

L'età del dubbio è stato pubblicato nel 2008, altri romanzi saranno scritti e vedranno le stampe, fino al 2019 di *Il cuoco dell'Alcyon*, anche in questo caso un intrigo internazionale che Montalbano riesce comunque ad affrontare e risolvere, pur con gravissime perdite: in primo luogo quella della propria identità. Gli eventi narrati in quel romanzo, la gravità e diffusione dei crimini e una maggiore intensità che la violenza esprime nella contemporaneità, costringono Montalbano ad agire come mai avrebbe fatto, a rendersi estraneo a sé stesso nell'azione e a non riconoscersi nella successiva riflessione:

Chiui l'occhi. Aviva pigliato 'na decisioni. Avrebbi fatto 'n modo che quella storia non gli sarebbi mai appartenuta. L'avrebbi rinnigata, scancillata per sempri dalla sò mimoria. A bordo dell'Alcyon c'era stato un omo che non aviva né il sò nomi né la sò facci. Un pirfetto scanosciuto⁵⁷.

Cronologicamente è questa la conclusione cui giunge Salvo Montalbano, dopo un percorso narrativo sviluppato nei venticinque anni che vanno dal 1994 al 2019. Ma, quando abbiamo letto *Il cuoco dell'Alcyon* sapevamo che tra le carte dello scrittore c'era un altro romanzo, *Riccardino*, la cui prima stesura, che risaliva al 2005, era stata rivista nel 2016. Ciò che è stato composto e pubblicato dopo queste due date è nato quando nella mente dello scrittore già esisteva un *fenomeno* costituito dalla scomparsa, per autocancellazione, del personaggio. Tale *fenomeno* è stato ripreso in considerazione venti volte, tanti quanti sono i titoli che hanno visto la luce in quel periodo: ma, se, come lo stesso Camilleri ricorda citando Heisenberg, “il fenomeno si modifica solo perché noi lo osserviamo”, dobbiamo anche chiederci se e come quella cancellazione ritenuta conclusiva, venti volte osservata, abbia contribuito a plasmare le azioni e i pensieri del personaggio e se su di lui abbia agito, modificandolo, come una profezia che si autoadempie.

giustificasse una strata, un ponte, un cavalcavia, una galleria, l'avessero collegato con un nastro d'asfalto alla provinciale Vigàta-Montelusa” (A. CAMILLERI, *La gita a Tindari*, cit., p. 236).

⁵⁴ “«Ma ti rendi conto, Livia? Ad assaltare quella scuola e a fabbricare prove false non è stato qualche agente ignorante e violento, c'erano questori e vicequestori, capi della mobile e compagnia bella!»” (A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, cit., p. 12).

⁵⁵ A. CAMILLERI, *La pazienza del ragno*, cit., p. 134.

⁵⁶ Ivi, p. 148.

⁵⁷ A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., pp. 246-247.

Senza dire dei tempi che, nello stesso periodo, hanno affrontato ragguardevoli cambiamenti e intensi processi di velocizzazione. Praticamente un altro mondo, che con l'universo letterario del commissariato di Vigàta ha non inconsistenti rapporti.

5. Per un pugno di fave

Per tutta la vita Andrea Camilleri ha conservato il rapporto con la realtà originaria – la Sicilia, il mare che la bagna, la terra, le attività legate a questi mondi, i sentimenti che natura e attività lavorative ispirano, le parole impiegate per le esigenze della vita spesa in quei contesti – e a quel patrimonio ha attinto come da un infinito repertorio di storie (e di accensioni della fantasia), espresse nei racconti orali e nelle pagine degli scrittori, da lui trasposte nella lingua vigatese. Realtà materiale, morale e culturale, dunque, che anche quando raggiunge la sfera ideale – e, da ultimo, quella digitale – non perde di vista i propri riferimenti, anzi se ne fa bussola per orientarsi nell'interpretazione delle cose.

Per comprenderlo, basterà prendere in esame la presenza e i differenti valori che, a seconda del contesto, assume un umile vegetale, la fava, che segnala la sua presenza, spande profumo e la promessa di sostegno alimentare, in numerosi romanzi e racconti, praticamente lungo tutto l'arco della scrittura. Si comincia da una sorta di grado zero, quando un figlio rimprovera al padre di aver affittato “per un pugno di fave una miniera che, privo di Dio!, rendeva venti volte tanto!”⁵⁸, ma subito è chiaro che – nei differenti tempi storici del passato in cui si colloca *Il re di Girgenti*, come negli anni dell'infanzia dello scrittore, nei duri momenti della Seconda guerra mondiale, o in quelli del dopoguerra segnati da forte agitazione politica e, ancora, da ristrettezze economiche – quel pugno di fave che la locuzione sembra svalutare possa invece essere prezioso e, quanto meno, assicurare la sopravvivenza, sia pure stenta. In un gradino superiore si collocano le fave che hanno parte nelle imprese economiche e garantiscono benessere ai “commercianti di favi, frumentu e mènnulli”⁵⁹ e, salendo ancora più in alto, raggiungono il piano metaforico, divenendo rappresentanti della condizione umana, quanto meno di quella degli umili e, in primo luogo dei contadini sui quali si reggeva il peso dell'intera scala sociale, mentre non avevano accesso al livello della rappresentatività e del governo: “E nui semo sempri uguali a cìciri o a favi che s'accattano e si vinnino”⁶⁰. Così come, per altro, compaiono, dopo lo sbarco degli Alleati nel 1943, a salutare la conquista delle libertà democratiche e quasi a fare da ponte tra il vecchio e il nuovo mondo che sembra inaugurarsi tra speranza di miglioramento e persistenza dell'antica fame:

La nostra vita cambiò innanzitutto per il ritorno alla libertà, ma specialmente – anche se può sembrare poco elegante dirlo – per il mangiare: si concludevano due anni di fame nera. A Serradifalco, per parecchi giorni, andai avanti con fave secche che tenevo in tasca e ogni tanto mangiavo⁶¹.

Raggiungono, infine, anche il superiore livello della creazione artistica e ne consentono la realizzazione, come accade in due casi capitati in momenti diversi: nell'Ottocento di

⁵⁸ A. CAMILLERI, *Un filo di fumo* (1978), Palermo, Sellerio, 1997, p. 43. Voltata in vigatese, l'espressione tornerà in *Il re di Girgenti* (Palermo, Sellerio, 2001, p. 169): “La genti moriva come moschi o s'ammazzava per un pugno di favi”.

⁵⁹ Ivi, p. 415.

⁶⁰ Ivi, p. 327.

⁶¹ A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, cit., p. 132.

La scomparsa di Patò, ove si mostra che senza fave non potrebbe essere stato composto e rappresentato un testo teatrale⁶² e, quel che più conta, nel Novecento in cui il giovane Camilleri compiva il suo apprendistato, componeva una commedia con cui vinse il Premio Firenze:

Dopo un po', mi comunicarono che avevo vinto il primo premio e che quindi dovevo andare a Firenze a ritirarlo. In quel momento in casa non avevamo soldi per pagare il viaggio, così mio zio vendette non so quale quantità di fave che aveva in campagna e con il ricavato mi pagò il viaggio⁶³.

Questo *excursus* orticolo aiuta a comprendere come la civiltà contadina, l'ambiente in cui era nato e cresciuto, la campagna e il mare, le condizioni biologiche e gli elementi culturali, le donne e gli uomini conosciuti nell'infanzia e nella prima giovinezza, il loro modo di essere, tutto ciò abbia esercitato su Andrea Camilleri un *imprinting* capace di offrirgli chiavi interpretative del mondo e dell'agire umano. Stiamo dicendo di una unicità non riproducibile, osservata e quotidianamente interpretata, modificata e rielaborata dalla persona che, apparentemente conservando un ricordo, in realtà incessantemente lo ricrea attraverso variazioni che si rendono impellenti nel momento in cui lo scrittore si accinge alla stesura di un racconto.

6. Un mondo cambiato

Considerato che il romanzo *Riccardino* – per esplicita volontà dell'Autore pubblicato postumo – è stato composto nel 2005 e rivisitato sotto il profilo linguistico nel 2016, dobbiamo chiederci che cosa Camilleri possa avere ancora pensato, in quegli anni, riguardo ai tre temi qui presi in esame: l'ambiente, la Sicilia, il Mediterraneo. La risposta potrà basarsi su alcuni dati che emergono dalla lettura dei romanzi montalbaniani pubblicati in quel torno di tempo, ovvero *La rete di protezione* (2017), *Il metodo Catalanotti* (2018) e *Il cuoco dell'Alcyon* (2019), apparso poche settimane prima della scomparsa dello scrittore. Dobbiamo, insomma, fare una sorta di ginnastica mentale, cercando (e forse almeno in parte trovando) in questi romanzi, composti successivamente, lo svilupparsi di un ragionamento che, nel *Riccardino* scritto in precedenza, ha portato Montalbano a *cancellarsi*.

Perché il commissario sceglie di lasciare la scena? Per diversi motivi che possiamo provare a sintetizzare: l'ambiente fisico e quello socio-culturale hanno continuato a modificarsi; la bellezza dei luoghi è stata ulteriormente diminuita col progredire delle manomissioni prive di meditato progetto d'insieme e foriere di danni non solo estetici; le culture specifiche dei luoghi hanno mostrato segni di indebolimento con gli sviluppi della globalizzazione; l'idea di isola – di tutte le isole del mondo, di quelle fisiche e di quelle immaginarie – ha visto scemare l'aura che nel mondo antico la circondava di fascino; nello specifico della Sicilia, il profumo dei limoni è svaporato con le più o meno lecite

⁶² «La «Pastorale», il cui vero titolo è «L'Emancipazione dell'uomo operata dal Verbo», venne composta, in un prologo e atti tre, nel tardo Settecento da padre Fedele Palermo Tirrito da San Biagio Platani, cappuccino. Essa venne tanto talmente apprezzata vuoi dal popolino vuoi da' borgesesi che ci fu persino un paese, a detta dello studioso Alfonso Zaccaria, che «presso di sé tenne una compagnia di comici vaganti per ben più di un semestre e assicurò agli attori un campicello da vangare e coltivare a fave e altri ortaggi, purché ogni sera rappresentassero la «Pastorale»» (A. CAMILLERI, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000, p. 20).

⁶³ A. CAMILLERI, *I racconti di Nenè*, Milano, Melampo, 2013, p. 45.

espansioni edilizie e, come ognuno comprende, il resto lo compie il turismo di massa che, lì come altrove, inevitabilmente degrada l'oggetto dal quale il visitatore è attratto. Quanto al Mediterraneo, il *mare colore del vino* di Omero, giorno dopo giorno va trasformandosi in un cimitero o, quanto meno, in un deposito di plastiche: sono finiti i tempi nei quali potevamo cullarci nella poesia.

Sembra quasi che Camilleri voglia ricapitolare tutte le questioni, per spiegare l'ineluttabilità della scelta finale di Montalbano, a cominciare da cambiamenti tali da evocare l'idea della maledizione biblica e che riguardano tanto la terra:

Quando era arrivato a Vigàta si era fatto doviri d'accanosciri il territorio nel quali doviva travagliare. Epperchiò si era fatto un longo e largo giro di ricognizioni. 'Na vota la campagna, che ora stava sutta ai sò occhi, era feconda, viridi e china di vita pìrchì curata e rispittata dall'omo. Ora era addivintata quasi un deserto, regno di serpi e di erba giallusa 'ncapaci pirsino di fari un sciuri. Pariva che quella terra fusse stata toccata da 'na malidizioni biblica che la cunnannava alla stirilità e che macari le case, malannate com'erano, ne fussiro state suggette⁶⁴,

quanto il mare, afflitto dalla doppia sofferenza rappresentata dai rifiuti che vi vengono scaricati e dagli ancor più drammatici *scarti* costituiti dai corpi dei migranti che vi affogano:

Povero mari!

Di certo quella picca munnizza non gli avrebbi arrecato 'na granni soffirenza rispetto a tutto quello che di jorno in jorno ci viniva scaricato dintra: plastica, rifiuti tossici, spurgo di cloache. Ma di certo aviva soffruto chiossà per le migliara di migliara di corpi di dispirati, di genti morti 'n mari nella spiranza di raggiungiri la costa taliàna per scappari dalle guerre o per vinirisi a guadagnari un tozzo di pani⁶⁵.

Lo scrittore spinge il personaggio a interrogarsi, con crescente drammaticità, su fenomeni che sembrano escludere la possibilità della sua sopravvivenza in un contesto nel quale non può più riconoscersi, per quanti sforzi faccia, cercando di comprendere i nuovi linguaggi e le metodiche di un universo telematico in partenza lontano ma, con i dovuti accorgimenti, alla fine praticabile. Tuttavia, come un tempo si diceva, *il problema è a monte* e riguarda la crescente sostituzione della realtà (la realtà nella quale *ab antiquo* l'umanità è stata immersa, la realtà *creaturale*), con un artificio che, ammantandosi di progresso, in effetti cela la sua sostanziale debolezza: è “ 'nvintata”, come la Vigàta che in *La rete di protezione* costituisce il fondale per le riprese televisive.

Poi, con *Il metodo Catalanotti*, serve a Montalbano il piatto della vendetta. Forse che l'Autore, avendo già scritto *Riccardino*, in cui ha allestito il conflitto tra sé e il Personaggio, non sa che alla fine l'ultima parola se l'è presa quest'ultimo, *cancellandosi*, quasi a dispetto della volontà di chi lo aveva creato? Così Camilleri scrive *Il metodo Catalanotti*, e in questo romanzo inverte il rapporto, costruendo un intreccio che esprime omaggio per il suo personale amore verso il teatro e sospinge Montalbano in una scombinata storia sentimentale ideata non per rappresentare un'infedeltà coniugale quanto con l'intendimento di rendere la pariglia per quella *cancellazione* che evidentemente non aveva gradito: appena gli lascia la passione civile che, come scrive Salvatore Silvano Nigro, “avvampa di sdegno il commissario”⁶⁶.

⁶⁴ A. CAMILLERI, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 40.

⁶⁵ Ivi, p. 214.

⁶⁶ S. S. NIGRO, *Nota di copertina*, in A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.

Può essere che di quest'atto in seguito si penta e risarcisca Montalbano con l'apoteosi che troviamo in *Il cuoco dell'Alcyon*, facendogli assumere il ruolo di eroe come nelle epopee antiche e facendolo cavallerescamente interfacciare con un nobile interlocutore venuto dall'America, ma capace, per ragione atavica, di parlare vigatese e di condividere i sentimenti del luogo. Eppure... eppure è questa la vera, alta e del tutto coerente conclusione della saga di Montalbano che si compie in un tempo in cui ciò che era iniziato millenni prima è concluso e una storia nuova prende inizio, molto diversa dalla precedente. Ha ragione Nigro, quando scrive:

«Contami quello che capitò», dice a un certo punto Montalbano a Fazio. E in quel «contami» si sente risuonare un antico ed epico «cantami»: «Cantami, o Diva, del pelide Achille l'ira funesta che infiniti addusse lutti agli Achei [...]». *Il cuoco dell'Alcyon* è «una Iliade di guai»⁶⁷.

Ragionando (sulla base del punto di vista qui assunto) sui guai da cui questa *Iliade* è formata, possiamo provare a individuarli in alcune differenti tipologie. La prima delle quali è la violenza, la violenza che cresce nella società e nella cinematografia (del resto, *Il cuoco dell'Alcyon* è nato “non come romanzo ma come soggetto per un film italo-americano”⁶⁸). La seconda, tristemente connessa alla prima, è il “clic” del computer, quello per cui “i boss del mondo non hanno bisogno di riunirsi fisicamente su una goletta”⁶⁹, ma possono, da remoto, organizzare i loro traffici. Ne deriva un *combinato disposto* che purtroppo non applica in maniera congiunta due o più norme, come d'uso negli ambiti giuridici, ma piuttosto una somma di fenomeni fisici che determina potenziamento degli effetti, incremento di velocità, perdita di controllo della situazione. Come accade a Montalbano che nel fuoco degli avvenimenti non può che agire e reagire in un contesto che non è il suo, non è quello consueto, ha regole più efferate e non consente a chi vi è coinvolto di sottrarsi. Così che, alla fine, è costretto a rinnegare la storia che ha vissuto e quindi il sé stesso che ne è stato interprete; ma che, come abbiamo visto, gli risulta estraneo: “Un pirfetto scanosciuto”.

Che si voglia considerare quale termine della parabola vissuta da Montalbano, commissario di polizia e immagine dell'uomo novecentesco, questa qui rappresentata o l'altra, con cui *Riccardino* si chiude, la conclusione non è molto diversa. Camilleri sembra voler dire che chi abbia compiuto il percorso professionale e ideale rappresentato nei romanzi della serie investigativa, una volta venuti meno i punti di riferimento e di forza – l'ambiente, la terra, il mare Mediterraneo con la sua millenaria cultura – che lo avevano orientato e sorretto, non ha che un approdo: divenire perfettamente sconosciuto a sé stesso o *cancellarsi*.

Se pensiamo alla fine tragica di tanti protagonisti dei suoi romanzi storici e civili, a cominciare da *La stagione della caccia* e via via sino a *La setta degli angeli* o *La banda Sacco*, se consideriamo l'intenso racconto *La guerra privata di Samuele, detto Leli*, pubblicato postumo nel 2022 e altrettanti testi di pari profondità che lo hanno preceduto, dobbiamo anche chiederci se il divertimento da noi provato nella lettura delle pagine camilleriane, le risate che fiorivano riga dopo riga, battuta dopo battuta, l'ammirazione per la genialità delle imprevedibili combinazioni linguistiche, non ci abbiano fatto trascurare, almeno in parte, gli aspetti dolorosi che lo scrittore intendeva porre sotto i nostri occhi.

⁶⁷ S. S. NIGRO, *Nota di copertina*, in A. CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.

⁶⁸ A. CAMILLERI, *Nota*, in ID., *Il cuoco dell'Alcyon*, cit., p. 249

⁶⁹ *Ibidem*.

7. La gabbia e il riccio

Abbiamo visto come Camilleri, più anziano d'età, in parte osservatore distaccato e tuttavia sotto molti profili coinvolto, condivide idealità, speranze e delusioni del suo commissario⁷⁰. Basterà citare, al riguardo, quello che è l'ultimo e, senza alcun dubbio, il più alto monito, pronunciato nel gennaio del 2019, pochi mesi prima della morte e noto per la frase d'apertura: "Non in nome mio"⁷¹. Camilleri parla dell'allontanamento di una comunità di migranti già da tempo insediati e integrati a Castelnuovo di Porto. Il suo atteggiamento, la postura che la cecità pare sottolineare, il tono vibrante sono quelli di un venerando profeta; afferma che "stiamo entrando assolutamente in un regime di violenza, di prepotenza" e spiega che "i porti devono essere aperti a tutti [...] perché i porti sono la riva sognata da gente, da migliaia di persone".

Non è, dunque, un discorso dettato dall'emozione del momento ma esprime la *summa* dei pensieri maturati nel corso della vita. I porti devono essere aperti a tutti e il tempo che si sta dispiegando sembra offrirci una visione proiettata sugli anni successivi: è (e sarà) un tempo di violenza e di prepotenza. Il suo eroe, Salvo Montalbano, lo abbiamo visto, era nato, nel 1994, con questo *signum individuationis*. Il suo ambiente e il contesto erano, fin dall'inizio, quelli del porto, delle migrazioni contrastate con criticabili leggi dello Stato italiano, del decadimento ambientale come espressione di decadimento morale. A lui lo scrittore aveva affidato il compito di mostrare come il corso delle cose sia sinuoso, non di rado periglioso; come nelle sue anse sia celata la precarietà cui può fare da almeno parziale contraltare la stabilità dell'ambiente. Finché dura: e quando termina la sua efficacia, quel che segue è la perdita di senso, il non capire più a quale fine siano dirette le azioni, a quale imperativo morale rispondano.

Anche in questo caso, tuttavia, se ci limitassimo a considerare questa sorta di insegnamento positivo (come prima ci eravamo limitati a cogliere il piacere – e il divertimento – della lettura), se quindi volessimo considerarlo come una sorta di messaggio politico che indica una via, così classificandolo perderemmo un aspetto importante; o forse quello essenziale.

Non ci accorgeremmo che Camilleri è come il riccio che qualcuno cercava vanamente di mettere nella gabbia: studiarlo significa compiere un esercizio di libertà mentale, più lo leggiamo e più quel *fenomeno* si modifica (secondo quanto Heisenberg teorizzava) davanti a noi che osserviamo, e chi intende costruire "gabbie di confini, di definizioni", finisce lui stesso nella gabbia.

Mentre il riccio, libero, si allontana.

⁷⁰ Anzi, talora, e per lo più rispondendo a domande di intervistatori, crea un rapporto bivalente dove sottile è la linea di demarcazione che divide lo scrittore che risponde a nome e per conto del suo personaggio e il personaggio nella cui bocca compaiono le risposte che lo stesso Camilleri darebbe se quelle stesse domande fossero state rivolte a lui.

⁷¹ L'intervento è facilmente reperibile in rete dove è anche visibile la registrazione video. Si veda, tra gli altri, <<https://laterraeblucomeunaranja.wordpress.com/2019/01/27/non-in-nome-mio-andrea-camilleri/>> [consultato il 7 dicembre 2024]: "Ci tengo quale cittadino italiano, a dire questa frase: "NON IN NOME MIO". Mi spiego meglio, lo sgombero avvenuto a Castelnuovo di Porto di una comunità di 540 migranti che erano riusciti perfettamente a integrarsi nella società italiana, con i bambini che da due anni frequentavano le scuole italiane, con gente che lavorava e pagava le tasse, in Italia questo sgombero è persecutorio, cioè a dire attenzione stiamo entrando assolutamente in un regime di violenza, di prepotenza; non solo di difesa contro l'emigrazione, oscena, perché i porti devono essere aperti a tutti, mai chiusi, perché i porti spesso sono la riva sognata dalla gente, da migliaia di persone, gli si chiude la porta in faccia; non solo ma si comincia a perseguire coloro che ormai sono italiani, integrati perfettamente. Questa è un'ossessione, rendetene conto. NON IN NOME MIO: io mi rifiuto di essere cittadino italiano complice di questa nazista volgarità".

Bibliografia

- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Poggibonsi, Antonio Lalli editore, 1978.
- CAMILLERI, ANDREA, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1992.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [I ed. Milano, Garzanti, 1978].
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, *Un angolo di paradiso*, in ID., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998.
- CAMILLERI, ANDREA, "Arlecchino o della sinistra", «MicroMega», 2 (1999), poi in *Tutto Camilleri (1999/2018)*, «MicroMega» (2019).
- CAMILLERI, ANDREA, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *Montalbano si rifiuta*, in ID., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- CAMILLERI, ANDREA, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- CAMILLERI, ANDREA, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di RENATO SCARPA, Milano, Rizzoli, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, Introduzione di NINO BORSELLINO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La prima indagine di Montalbano*, in ID., *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAMILLERI, ANDREA, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA, *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Le fabbriche del credere*, in ID., *Come la penso. Alcune cose che ho per la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *I racconti di Nenè*, Milano, Melampo, 2013.
- CAMILLERI, ANDREA, *Segnali di fumo*, Novara, UTET, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014.
- CAMILLERI, ANDREA, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- CAMILLERI, ANDREA, *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAMILLERI, ANDREA, *Non in nome mio*, «La terra è blu come un'arancia», 27 gennaio 2019, <<https://laterraeblucomeunarancia.wordpress.com/2019/01/27/non-in-nome-mio-andrea-camilleri>> [consultato il 7 dicembre 2024].
- CAMILLERI, ANDREA, "Camilleri sono", «MicroMega», 5 (2018), poi in *Tutto Camilleri (1999/2018)*, «MicroMega» (2019).
- CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2022.
- CAMILLERI, ANDREA; LODATO SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.

- ROSSO, LORENZO, CAMILLERI, ANDREA, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012.
- CAPRONI, GIORGIO, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.
- DEMONTIS, SIMONA, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), <<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>>.
- MARCI, GIUSEPPE, “Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago”, Intervista ad Andrea Camilleri, in RAFAEL FERREIRA DA SILVA *et al.* (a cura di), *Novas Perspectivas nos estudos de Italianística*, Fortaleza, Substância, 2015, pp. 536-552.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Senso e non senso*, trad. it. di PAOLO CARUSO, intr. di ENZO PACI, Milano, Garzanti, 1974 [I ed. Milano, Il Saggiatore, 1962]
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Nota di copertina*, in ANDREA CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.
- NIGRO, SALVATORE SILVANO, *Nota di copertina*, in ANDREA CAMILLERI, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- PENNATI, NICOLETTA, “Cose della vita. Andrea Camilleri”, «Io donna», 11 novembre 2011.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1971 [I ed. 1961].

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

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

20. *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»* (CAPECCHI, DANTI, LONGHITANO, NIGRO, MARCI, MATT, VITTOZ, WOZNIAK)
21. *La cululùchira e altri temi di Vigàta* (AGOVINO, DEMONTIS, EPIFANI, LOZZI GALLO, LUSCI, MARCI, SEBASTIANI)
22. *Traduzioni, riscritture, prelievi, condivisioni* (BIANCO, FIORILLA, LUPERINI, MARCI, RUGGERINI)
23. *La narrazione autobiografica di uno Scrittore* (DEMONTIS, MARCI, RUGGERINI)
24. *Filosofia, Ermeneutica, Filologia camilleriana* (BUSACCHI, DANTI, MARCI, SZÖKE, TAGLIAGAMBE)

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

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

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

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

La persona umana è un sistema complesso metastabile, caratterizzata da un perenne andare e venire tra le diverse dimensioni del tempo che la rendono flessibile, capace di molte identificazioni e dunque di una continua metamorfosi

Silvano Tagliagambe

Lo sguardo filosofico ci aiuta a comprendere come la frequentazione delle moderne concezioni maturate in ambiti internazionali possa sposarsi con una tradizione antichissima, nata e sviluppata sull'isola di Sicilia. Di tali temperie, Camilleri sa farsi interprete, partendo dall'esposizione di vicende di cui spesso sono protagonisti personaggi di umile estrazione sociale, per giungere fino a proporre visioni riguardanti il mondo che verrà.

Veronka Szóke