

Quaderni camilleriani

5

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

Indagini poliziesche e lessicografiche



Le Collane di Rhesis

International Journal of Linguistics, Philology and Literature

DIPFLL



LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 5

Indagini poliziesche e lessicografiche

Comitato Scientifico

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

Direzione

GIOVANNI CAPRARA (caprara@uma.es), GIUSEPPE MARCI (gmarci@unica.it)

Coordinamento redazionale

DUILIO CAOCCI, FEDERICO DIANA, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE (sede italiana)
VIVIANA ROSARIA CINQUEMANI, MIQUEL EDO JULIÁ, ANNACRISTINA PANARELLO (sede spagnola)

Impaginazione e grafica

FEDERICO DIANA

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

Le Collane di Rhesis

Quaderni camilleriani 5

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

Indagini poliziesche e lessicografiche

A cura di
Veronka Szóke

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rthesis

Quaderni camilleriani 5

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

Indagini poliziesche e lessicografiche

ISBN: 978-88-943068-2-8

2018 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

QUADERNI CAMILLERIANI 5

- 7 *Premessa*
VERONKA SZŐKE
- Saggi**
- 13 *Il giallo mediterraneo*
CLAUDIA CANU FAUTRÉ
- 23 *L'œuvre d'Andrea Camilleri traduite et diffusée en français: une littérature policière ethnologique?*
ROMAIN RICHARD-BATTESTI
- 31 *I romanzi polizieschi di Ghjuvan Maria Comiti*
ALESSANDRA D'ANTONIO
- 38 *Il commissario Montalbano dei primi romanzi al vaglio delle fonti*
LINDA GAROSI
- 56 *Antes y después de Vigàta: Las localizaciones urbanas de la serie televisiva Il commissario Montalbano y su presencia en el cine*
FRANCISCO JUAN GARCÍA GÓMEZ
- 75 *La traductora como testigo presencial en las novelas de Maurizio de Giovanni*
CELIA FILIPETTO
- 85 *Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto*
MARIANTONIA CERRATO
- 97 *Indicizzare l'opera di Andrea Camilleri: un esercizio filologico, linguistico e letterario*
GIUSEPPE MARCI
- 113 *S'acórdiu*
Traduzione di CARLO SULIS

Premessa

VERONKA SZÓKE

Il 15 maggio 2017 i primi tre numeri dei *Quaderni camilleriani* e il sito *CamillerINDEX* sono stati presentati a Roma, nell'abitazione di Andrea Camilleri, da Maria Elena Ruggerini, Giuseppe Marci e Paolo Lusci, con le riprese video di Giorgio Dettori.

Camilleri ha assistito alla presentazione tra il sorpreso e il commosso e vi ha anche preso parte con curiosità, rivolgendo domande sulle caratteristiche della collana di volumi a lui dedicata e sui criteri informatori del *CamillerINDEX* che raccoglie i lemmi più significativi delle sue opere.

L'incontro è stato occasione per ritornare sulle caratteristiche del *vigatese*, componente chiave del valore letterario, nonché del successo ormai consolidato dei romanzi camilleriani. Lo scrittore si è soffermato, a più riprese, sul tratto di fondo di questa lingua, vitale e pertanto in continua evoluzione. Evoluzione che non investe solo singole parole che, in apparenza cadute nell'oblio o ignorate, affiorano o si presentano – all'improvviso, dietro la sollecitazione del caso – alla coscienza, quasi rinascendo a vita nuova, ma anche il lessico di un'intera opera; tanto che, avendo riletto il manoscritto del romanzo conclusivo del filone poliziesco di cui è protagonista il commissario Montalbano, scritto una decina d'anni fa e lasciato in un cassetto, Camilleri ha deciso di modificarne completamente l'impasto linguistico. Essendo risaputa la consuetudine di Camilleri di obliterare le tracce del processo di elaborazione delle sue opere, la domanda di Maria Elena Ruggerini sul destino della prima redazione del volume con cui si chiuderà la serie ha ricevuto una risposta rassicurante: questa volta non sarà conferita al cassonetto per la raccolta differenziata della carta (come da inveterata abitudine dell'Autore) ma conservata, per la gioia dei futuri filologi.

E sempre a beneficio di quanti svolgono studi filologici e linguistici, quasi con puntiglio Camilleri ha precisato che più che inventare parole ed espressioni, le attinge dai meandri di un'inesauribile memoria, anch'essa in costante attività, nell'alternarsi delle stagioni della vita. Poi sottopone a verifica le parole, delle quali vaglia e di frequente esalta le potenzialità sonore, ne registra le diversità ortografiche – con il piglio di colui che questa lingua, il *vigatese*, la *abita* e la vive fino in fondo – e, infine, le adopera nei romanzi. Per dare un esempio di questo percorso, Camilleri ha evocato un'espressione popolare che gli era nota come senso, ma della quale non conosceva l'origine: «Naturalmente di tutte le parole che uso cerco di capirne l'etimo, di conoscerle bene. L'unica espressione che mi rimane assolutamente intraducibile – ne parlai con Leonardo [Sciascia] e non riuscimmo a capire da dove veniva – è *Chi nicche nacche?*, espressione popolare per dire: “Che c'entra?”; il nostro PM [Antonio Di Pietro] direbbe: “Che c'azzecca?”. *Chi nicche e nacche?*... mah, mai riuscito a capire. Salvo poi ricevere, un giorno, una lettera dal seguente contenuto: “Egregio dottor Camilleri, quando dicono *Chi nicche nacche?*, non fanno altro che parlare in latino arcaico. La frase tradotta è esattamente questa: *Ki (quis) hic in hac?* Che significa: *Che cosa questo in quello? Cosa*

c'entra questo con quello?». Chi nicche e nacche? L'ho usata forse una volta, dopo aver ricevuto la lettera»¹.

Il *vigatese*, «un po' inventato, un po' travasato»², registra le parlate esistenti, «quella del contadino, del borghese, del marinaio» e contempla che «il contadino [adoperi] parole incomprensibili per un borghese di città»³. Camilleri non arretra mai dinanzi alla sfida che l'*incomprensibilità* della parola in contesti differenti rappresenta: di contro, percepisce in essa con grande chiarezza un segno di ricchezza che accentua il valore dell'incontro e lo sforzo della comprensione reciproca. Una lingua *vera*, dunque, e insieme inventata da uno scrittore che, a novantadue anni, si meraviglia ancora di quanto la sua stessa scrittura, nel *corso delle cose*, si sia modificata. E dopo cento titoli pubblicati, non intende fermarsi e manifesta il desiderio di volere scrivere ancora altri romanzi servendosi di questa lingua che sente fluire in sé con un'urgenza inarrestabile, più vitale che mai.

Tradizione, dunque, ma anche mutamento perenne e perciò novità; questo filo rosso si coglie anche nel quinto volume dei *Quaderni camilleriani*, che vede riuniti sia studi di impronta oramai 'tradizionale', ovvero dedicati al genere poliziesco e alle traduzioni – cui si va ad affiancare una nuova traduzione del racconto *Il patto*, reso in sardo campidanese da Carlo Sulis – come pure l'avvio di un nuovo progetto del quale l'articolo di Giuseppe Marci dà conto. Del *CamillerINDEX* si è molto parlato anche durante la presentazione romana poco sopra rievocata; il suo ideatore ha tratteggiato per Camilleri i contorni dell'opera lessicografica, nonché gli obiettivi che ne hanno determinato la genesi: offrire un servizio al lettore dei romanzi camilleriani, fornendo significati, ma mostrando anche «cosa succede dentro e dietro le parole».

L'impressione che si ricava scorrendo i lemmi registrati nel *CamillerINDEX* è che il curatore del poderoso (e *temerario*: come egli stesso lo definisce) progetto sia riuscito a declinare felicemente il rigore del lessicografo con quel dinamismo che pulsa nel lessico di Camilleri e che è proprio degli organismi viventi, ivi comprese le parole: accanto alla stabilizzazione del lessico che la stesura di un indice determina, infatti, c'è movimento nei commenti ai singoli lemmi, con i quali il curatore accompagna il lettore in vere e proprie passeggiate lessicali, anche nella meticolosa, e mai pedante, ricostruzione del loro uso nelle opere di letterati conterranei di Camilleri, e non solo.

Per concludere, vorrei rilevare come questo felice connubio tra tradizione e cambiamento suggelli anche il saluto (non privo di una velata, affettuosa ironia) inviato da Andrea Camilleri in occasione del congedo di Giuseppe Marci dall'Università di Cagliari:

«Egredi Professori e cari Studenti, capisco come l'andata in pensione del professor Giuseppe Marci costituisca, in un certo senso, una seria perdita per l'Università di Cagliari, ma dico in un certo senso perché quello che verrà a mancare è soprattutto la presenza e la parola di un docente la cui prorompente fisicità rende le sue lezioni vive, partecipanti e partecipate. I suoi scritti, certo, rimarranno. Dal mio punto di vista strettamente personale, invece, le cose stanno diversamente. Da tempo il professor Marci, che mi onora della sua amicizia, si è dedicato con amore, intelligenza, profondità, chiarezza, acume e passione all'esame dei miei scritti, coinvolgendo in questa sua opera docenti e studenti di Università italiane e straniere, ragione per cui

¹ In G. MARCI, “‘Abbunnàzza’ o ‘Abbunnàzia’?”, «bianco e nero», a. LXXIX, n. 590, gennaio-aprile 2018, p. 87.

² Andrea Camilleri, conversazione privata (presentazione dei *Quaderni camilleriani* e del *CamillerINDEX*, Roma, 15 maggio 2017); trascrizione mia.

³ In G. MARCI, “‘Abbunnàzza’ o ‘Abbunnàzia’?”, cit., p. 86.

non posso che continuare a ringraziarlo. Non contento, da qualche tempo ha istituito il *CamillerINDEX*, una ponderosa ricerca, anche filologica, sulla mia scrittura; un'opera davvero senza tempo, perché essendo la mia lingua in continua evoluzione porterà il povero professore a non poter mai dire: adesso ho finalmente terminato! Sono convinto che Marci si sia buttato a capofitto in quest'ardua impresa proprio in prospettiva del suo pensionamento e quindi mi dispiace molto per voi che perdetevi un ottimo professore e un esimio collega ma, egoisticamente, sono molto contento per me che avrò un siffatto curatore della mia opera a tempo pieno!»

Siano, queste parole di Andrea Camilleri, il miglior viatico possibile per il quinto volume dei *Quaderni camilleriani*.

Saggi

Il giallo mediterraneo

CLAUDIA CANU FAUTRÉ

Vorrei innanzi tutto tentare di chiarire cosa intendo per ‘giallo’ mediterraneo. Sino a qualche anno fa la bibliografia critica sull’argomento era assai scarna: si potevano leggere commenti dubitativi sulla reale esistenza di un ipotetico genere poliziesco di stampo mediterraneo e, più spesso, un’accusa da parte della critica verso le sempre più numerose etichette create dall’editoria a scopo prettamente commerciale. Nel panorama contemporaneo, invece, grazie al lavoro di ricerca condotto dagli studiosi e grazie anche alle riflessioni prodotte dagli stessi scrittori, tra i quali ricordiamo Massimo Carlotto – il cui apporto è stato fondamentale – si può parlare di ‘giallo mediterraneo’ con maggiori strumenti critici.

Adottando la dicitura generica di ‘giallo mediterraneo’ bisognerebbe inoltre usare le giuste precauzioni nel ribadire che il romanzo poliziesco include in realtà, com’è ben noto, una vasta panoramica di sottogeneri che si distinguono per caratteristiche proprie e, parlando ad esempio di Massimo Carlotto, è immediato il riferimento più specifico al *noir* mediterraneo. Il *noir*, pur essendo una delle tante varianti del romanzo poliziesco allo stesso titolo del romanzo a enigma, del giallo deduttivo o *whodunit*, del *thriller* o del *police procedural*, trova in realtà una più ampia autonomia e si afferma spesso come categoria a parte. Interessante notare a riguardo come, all’interno del panorama letterario italiano, il *noir* sia diventato un termine usato per nobilitare ciò che più comunemente e a volte dispregiativamente veniva definito come giallo¹.

Per ragioni di spazio parleremo di giallo in maniera generale, includendo in esso i vari sottogeneri che lo costituiscono. Nello stabilire uno *status quo* del ‘giallo mediterraneo’ possiamo affermare che numerosi sono gli elementi che ne determinano l’affermazione, e, d’altra parte, ci sembra che ancora manchi una vera e propria presa di coscienza a

¹ Sull’impiego del termine ‘giallo’ o ‘noir’ risulta interessante lo studio di Giacomo Brunetti il quale, dopo aver ricostituito brevemente la genesi del romanzo poliziesco, analizza le diverse tendenze europee e in particolare il modello anglosassone, francese e italiano dedicando una parentesi anche a ciò che definisce come il «miracolo scandinavo». Per quanto riguarda il caso italiano, lo studioso dopo aver ripercorso a grosse linee le prime tappe evolutive del genere in Italia, a partire dalla nascita della prima collana poliziesca lanciata dalla Mondadori nel 1929 col titolo *I libri gialli* sino al ‘rilancio’ del genere e alla sua definitiva affermazione ottenuta soprattutto grazie all’apporto di Giorgio Scerbanenco (1911-1969), si sofferma in particolar modo sulla questione del *noir*: «La definizione di noir è un problema centrale. Nello scenario italiano, l’uso del termine continua ad essere molto particolare e differente rispetto all’impiego che ne viene fatto in Francia, in America e in Inghilterra. Da noi questo termine ha soppiantato per la prima volta quello francese nel 2000 (*Storia del noir*, Giovannini) [L’autore riporta nel testo il riferimento bibliografico come da me trascritto. L’indicazione esatta sarebbe F. GIOVANNINI, “Il noir contemporaneo e la tradizione”, in *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, a cura di Elisabetta Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2005, pp. 43-52.] ed è ormai diffusamente utilizzato dai giornali, dalla televisione, dai critici e anche dagli stessi scrittori per definire libri in cui esistono una storia gialla, un delitto e un investigatore». La tendenza a sminuire le letterature poliziesche con l’etichetta di paraletterature ha portato, secondo Brunetti, all’utilizzo del termine ‘noir’ come definizione distintiva e nobilitante rispetto a quella di giallo: «Da qui è nata l’esigenza di ‘nobilitare’ un tipo di scrittura con una parola diversa, ‘noir’, per descrivere tutto ciò che è giallo». G. BRUNETTI, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, Università degli studi di Urbino “Carlo Bo”, 2 dicembre 2010, pp. 1-15 <http://urbinoir.uniurb.it/wp-content/uploads/2014/03/brunetti.pdf> [10 settembre 2017].

livello collettivo. Lo stesso Massimo Carlotto accusa le difficoltà da parte dei suoi colleghi scrittori di sentire un'appartenenza comune e di riconoscersi all'interno del genere. In un'intervista rilasciata dall'autore, leggiamo:

In un tuo intervento ho letto che identifichi il noir mediterraneo più come una percezione che un movimento letterario. Cosa intendi?

MC: Che molti autori, pur scrivendo Noir Mediterraneo puro, non ne sono mai stati coscienti. Sia italiani che stranieri. Mi è capitato più volte di complimentarmi per l'internità di un romanzo nel N.M. e sentirmi rispondere "Di cosa stai parlando?". In questo senso è stato una 'percezione', a volte una necessità, in generale un'adesione a un'idea di Mediterraneo².

Che il *noir* mediterraneo sia una percezione, una necessità, una maniera per nobilitare un genere a lungo discredito dalla critica letteraria, un'adesione a un'idea di Mediterraneo o ancora un genere letterario che si costituisce a partire da caratteristiche che gli sono proprie rimane quindi da discutere e ci si trova forse a riguardo ancora in una fase di *work in progress*. Per contro, mi pare utile innanzitutto tentare di raggruppare gli elementi che ne permettano una più chiara definizione. Massimo Carlotto, all'interno della stessa intervista, alla domanda cosa sia stato il *noir* mediterraneo risponde così:

La riaffermazione della centralità del 'Mediterraneo' come luogo di contraddizioni e conflitti, di produzione culturale, movimenti di genti e popoli [...] tutto è nato intorno a questo 'mare chiuso' e non poteva continuare a subire una subalternità³.

L'autore parla inoltre al passato e ritiene ormai conclusa l'esperienza del *noir* mediterraneo. Essendo quest'ultima nata intorno alla necessità di leggere e raccontare la crisi non può trovare riscontro diretto nella configurazione della società attuale:

Crisi intesa come elementi iniziali di una deriva che ci ha portati alla situazione attuale e iniziata molti anni fa, che ha prodotto una nuova criminalità nata dalla globalizzazione dell'economia. Ora è tutto diverso. Le modificazioni strutturali, antropologiche e criminali sono tali da rendere 'memoria' il N.M.⁴.

A partire quindi dal lavoro di concettualizzazione che alcuni scrittori hanno fatto e tutt'ora fanno e tra i quali Massimo Carlotto risulta probabilmente essere il massimo esponente, il *noir* mediterraneo si definisce da una serie di elementi che potremo schematizzare nei seguenti punti:

- centralità del Mediterraneo e forte senso di appartenenza degli autori alla propria terra d'origine;
- le vicende raccontate sono profondamente intrise di verità. Nuova forma di denuncia sociale. Presenza, talvolta, di documentazione da inchiesta giornalistica;
- capacità di raccontare le trasformazioni in tempo quasi reale.

Il *noir* mediterraneo si contraddistingue allora proprio per la capacità di raccontare le trasformazioni sociali in tempo quasi reale e per la voglia di dire e raccontare la realtà politica, storica, criminale di un'area specifica:

² *Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto*, «Noir italiano. Tutto il nero del poliziesco all'italiana», (7 settembre 2012), <https://noiritaliano.wordpress.com/2012/09/07/il-noir-mediterraneo-secondo-massimo-carlotto/> [Ogni enfasi nell'intervista a Massimo Carlotto corrisponde al testo originale], [10 marzo 2017].

³ "Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto", cit.

⁴ *Ibid.*

il noir mediterraneo ha una vocazione localistica, in qualche modo, anche se poi è specchio di una realtà più vasta. Così se Strukul racconta Padova alle prese con la mafia cinese, Carlo Mazza, nel secondo libro della collana racconta Bari alle prese con le trame politico corruttive della sanità pugliese, trovando modo di raccontare in forma di fiction, quelle collateralità che la magistratura sta provando a dimostrare⁵.

Il ‘giallo mediterraneo’, dal canto suo, si caratterizza anch’esso innanzitutto per un forte radicamento nei territori e nei paesi circoscritti all’area del Mediterraneo. La componente localistica è quindi la prima vera e propria impronta che lo rende fortemente riconoscibile anche perché il legame con il territorio viene vissuto in maniera viscerale dagli investigatori, commissari o detective di vario genere, e anche per le componenti sociologiche legate alle culture mediterranee che, esplicitamente o meno, entrano a far parte dell’inchiesta.

Gianni Ferracuti, nel suo saggio dal titolo *Il ‘giallo mediterraneo’ come modello narrativo*, individua come uno dei tratti caratterizzanti il genere proprio l’attaccamento dell’investigatore all’ambiente che lo circonda, attaccamento importante per comprenderne la psicologia e lo stile di vita:

Un terzo elemento con cui Simenon anticipa il canone del giallo mediterraneo sta nel rapporto particolare tra il commissario Maigret e la città di Parigi: la capitale non è solo la localizzazione delle storie, ma è un elemento importante della psicologia del commissario, che nella città si sente radicato e in sintonia con il suo stile di vita. Questi elementi torneranno, integrati da altri, in autori come Vázquez Montalbán o Camilleri⁶.

Al contrario del *noir* mediterraneo che Carlotto vede come un’esperienza ormai conclusa per lo meno nella sua capacità di raccontare una crisi nata vari anni fa e di cui attualmente si patiscono le conseguenze, il ‘giallo mediterraneo’ non rimane circoscritto strettamente ad un periodo storico così limitato e risulta ancora attualmente un’esperienza in continua evoluzione. Il giallo mediterraneo si caratterizza, allora, per una serie di elementi identificabili nei seguenti punti:

- radicamento nel territorio che determina la psicologia dell’investigatore e il suo stile di vita;
- capacità di render conto delle condizioni sociali e delle eventuali trasformazioni in corso in maniera più o meno esplicita;
- il personaggio dell’investigatore diventa un personaggio a tutto tondo di cui si conosce spesso la vita e lo stile di vita;
- critica nei confronti di un sistema capitalista. Mancanza di una verità certa da contrapporre al sistema;
- coincidenza tra tempo narrativo e tempo storico;
- memoria individuale che diventa memoria collettiva;
- importanza della Storia intesa nell’accezione braudeliana di «longue durée».

⁵ N. MENNITI IPPOLITO, “‘Sabot/age’, nasce il giallo mediterraneo”, «Il mattino di Padova», 30 agosto 2011, <http://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2011/08/30/news/sabot-age-nasce-il-giallo-mediterraneo-1.1157004> [8 febbraio 2017].

⁶ G. FERRACUTI, “Il ‘giallo mediterraneo’ come modello narrativo”, in V. GALEOTA (a cura di), *La rappresentazione del crimine sul poliziesco argentino e il “giallo mediterraneo”*, Roma, Aracne Editrice, 2009, p. 40.

1. Il personaggio dell'investigatore, la critica politica, l'incontro di tradizioni ataviche e modernità

Anche Ferracuti nel saggio citato identifica nella presenza di un investigatore di cui si conoscono le abitudini di vita uno dei primi dati caratteristici del genere:

C'è sempre un protagonista e c'è sempre una serie di storie, ma in questo caso il protagonista è un personaggio che ha una sua evoluzione e una sua storia [...] Se confrontiamo *Los mares del Sur* e *El hombre de mi vida* (due romanzi di Vázquez Montalbán, pubblicati rispettivamente nel 1979 e nel 2000) possiamo constatare che il protagonista Pepe Carvalho nel secondo è invecchiato di venti anni, come gli altri personaggi già presenti nel primo romanzo: Yes, la ragazzina trasgressiva de *Los mares del sur*, è diventata una signora della buona società barcellonese, ancora affascinata dal vecchio Pepe, il quale, a sua volta, ha problemi di salute sempre meno gestibili ed è alle prese con una vecchiaia che si annuncia incipiente, senza pensione e senza alcuna sicurezza⁷.

In secondo luogo, l'autore identifica nella presenza della città e nella sua evoluzione un altro elemento distintivo, allo stesso modo dell'effettivo coincidere del tempo storico col tempo della narrazione che permette al genere di diventare «lo strumento con cui risulta possibile raccontare la contemporaneità, intesa in senso ristretto, come il mondo in cui si sta vivendo»⁸.

Ferracuti attribuisce, a sua volta, al giallo mediterraneo la funzione di critica politica, specificando che

si tratta però di una critica molto diversa dalla denuncia sociale o dalla condanna ideologica dei decenni precedenti. Pepe Carvalho, prototipo di questo atteggiamento, è un osservatore che non ha certezze, un analista che non ha criteri di analisi oggettivi e affidabili: è il sopravvissuto di una vecchia generazione combattente e di aspirazioni non realizzate – da ogni punto di vista è un ex⁹.

Analizza quindi la società, allo stesso modo del commissario Montalbano, in maniera molto umana, «da persona fallibile, sbagliando nelle sue scelte, tornando sui suoi passi, cercando il filo nascosto che porta dietro le apparenze»¹⁰. In tal modo il 'giallo mediterraneo' diventa uno strumento per render conto di ciò che avviene nel retroscena politico e di tutto ciò di cui i media stentano a parlare. Questo è valido per i *romans noirs* di Yasmina Khadra che raccontano la corruzione e una situazione politico sociale estremamente intricata, quale quella algerina, così come i romanzi di Andreu Martín dove il fatto reale è spesso il dato di partenza della narrazione che va oltre il reportage giornalistico osando dire ciò che viene spesso taciuto. Manuel Vázquez Montalbán, Giménez-Bartlett e, tra gli scrittori dello stivale, Andrea Camilleri più di ogni altro, fanno parte allo stesso titolo delle voci più pregnanti della nostra contemporaneità, capaci di raccontare l'indicibile. Ferracuti ritrova negli scrittori appena citati delle similitudini

⁷ G. FERRACUTI, "Il 'giallo mediterraneo'", cit., p. 45.

⁸ Il corsivo della citazione è dell'autore che lo utilizza per riprendere dei propositi di Vázquez Montalbán. Propositi documentati da un'intervista e che vengono trascritti come di seguito nell'articolo di Ferracuti: «Grazie all'influenza del nero ho dato il via alla serie di Carvalho. Per me non è esattamente un romanzo poliziesco quanto piuttosto una serie di romanzi di cronaca sociale e politica che trattano dell'evoluzione di una generazione, quella degli anni '60, protagonista e testimone della rivoluzione "light", dell'avvento della pillola anticoncezionale, della libertà sessuale, dell'esperienza hippy, della rivelazione della libertà e che, verso la fine del secolo, ha sperimentato la terribile negazione di queste conquiste a causa dell'AIDS, del peggioramento del mercato del lavoro, della crisi economica. L'evoluzione di questo processo, non solo relativamente alla Spagna, ha costituito il tema fondamentale della serie di Carvalho», ivi, p. 46.

⁹ Ivi, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*

proprio nella capacità di portare alla luce le manovre, gli atti, le parole più occulte o occultate degli eventi attuali:

Ecco allora che il poliziotto scopre (e ci documenta) ciò che avviene dietro le quinte e di cui la stampa o la televisione si guardano bene dall'informarci: le manovre sporche dietro elezioni apparentemente democratiche (*El hombre de mi vida*), le torture della polizia al G8 di Genova (*Il giro di boa*, di Camilleri), i retroscena della visita del papa in città (*Serpientes en el paraíso*, di Giménez-Bartlett) [...] Lo fa però nella consapevolezza che difficilmente la sua sarà una scelta vincente: il commissario Montalbano rimane nella polizia nonostante il G8 e le sue violenze gratuite contro giovani inermi, Petra Delicado viene clamorosamente sconfitta nella sua personale battaglia anticlericale, mentre il crepuscolare Carvalho tira fuori la pistola e spara un colpo in faccia all'assassino di Yes, forse più per la ricerca di un punto fermo che per un vago farsi giustizia da sé¹¹.

La capacità del romanzo poliziesco di collocarsi a metà strada tra realtà e finzione, verità e illusione gli permette di abbracciare una vasta gamma di tematiche spigolose, tratte dalla realtà locale che, in alcuni casi, rimanda a una dimensione internazionale, senza dover ricorrere al vero e proprio *reportage* di tipo giornalistico e soprattutto toccando livelli letterari e artistici ormai indiscussi. All'interno del contesto mediterraneo, in maniera più specifica, il giallo ha permesso l'incontro, se così si può definire, di tradizioni ataviche e modernità, di riti, usanze e modi di pensare o parlare specifici con problematiche contemporanee e più che mai attuali. La ricerca di verità che non sfocia mai in una verità singola e universale, ma che porta più spesso alla riconsiderazione di questo grande valore nei contesti sociopolitici correnti, muove quasi tutte le inchieste degli investigatori 'mediterranei'. Forse perché messe a tacere da troppo tempo dall'omertà e dai condizionamenti culturali e sociali, queste società manifestano, oggi più che mai, il bisogno di scoprire le vicende occulte o occultate, di parlare dell'indicibile e dare forma al mistero degli eventi.

È la loro sentita appartenenza ai luoghi d'origine di cui sono intrise a permettere alle narrazioni poliziesche mediterranee di render conto delle loro storie, dei loro climi, della loro architettura, delle loro città o paesi, della cucina o delle 'parlate' ed è la capacità del genere di andare oltre il dato puramente 'fattuale' a trasformare ogni singola inchiesta in vera e propria indagine sociale, storica, socio-politica, ambientale.

È quindi all'interno di questo contesto che le voci degli scrittori si caricano di una portata attestatrice che va oltre il dato contingente e che sfiora spesso l'universale per la capacità di riportare il fatto ai valori umanamente condivisi.

La voce del commissario Brahim Llob, ad esempio, all'interno della trilogia di *romans noirs* che Yasmina Khadra dedica alla storia recente dell'Algeria¹², ci racconta i fatti più atroci degli attentati terroristici¹³, mette a nudo le dinamiche sociali più difficili da raccontare eppure, allo stesso tempo, non esita a ottemperare al bisogno di ritrovare l'universale contenuto nel dato umano. Alla vista di suo figlio tra le braccia del padre,

¹¹ *Ibid.*

¹² Y. KHADRA, *Morituri* (1997), Paris, Gallimard, coll. «Folio policier», 2002; *Double blanc*, Paris, Éditions Baleine, 1997; *L'Automne des chimères*, Paris, Éditions Baleine, 1998.

¹³ «- Voiture piégée, balbutie l'agent en faction. Le gosse, il a volé comme une flammèche. Quelqu'un hurle après des ambulances. Ces cris nous dégrisent. Les gens émergent de leur stupeur, se découvrent des plaies, des horreurs. Tout de suite, c'est la panique. En quelques minutes, le soleil se voile la face et la nuit - toute la nuit - s'installe en plein cœur de la matinée», Y. KHADRA, *Morituri* (1997), cit., p. 50. La luce e la luminosità che è quasi bianca e riflesso di luce pura spesso associata a «*Alger la blanche*» diventa «*noirceur et terreur*» davanti alle atrocità umane. La specificità del clima mediterraneo emerge anche in questo semplice dato compositivo dove la solarità si oppone alla tenebrosità degli eventi raccontati. Tale binomio ossimorico, sole-tenebre, giorno-notte, luce-ombra, è quindi facilmente osservabile in molti gialli mediterranei, sebbene ogni scrittore se ne appropri in maniera singolare.

Mina, moglie di Llob «s'abreuve dans ses larmes. Une mère, ce n'est jamais qu'une mère: une même larme et pour ses joies et pour ses peines»¹⁴.

Allo stesso modo, in un contesto socio-politico nel quale l'avanzamento gerarchico e il far carriera sono indissolubilmente legati ad un sistema di corruzione più spesso definito col termine generico di *magouille*, il commissario Llob si oppone titanicamente ad ogni possibile "sbavatura" imponendosi come eroe incorruttibile i cui principi e valori sono portati avanti malgrado le avversità: «Ton honnêteté ne t'as pas avancé à grand-chose, commissaire chéri. J'espère qu'il t'arrive de joindre les deux bouts»¹⁵.

Anche nei succinti dati narrativi qui richiamati è forse possibile mostrare qualche elemento pregnante del 'giallo mediterraneo' e delle sue peculiarità. Proprio all'interno del contesto socio-politico algerino appena descritto, infatti, ci pare fondamentale osservare come il commissario Llob si collochi in realtà sulla soglia di ciò che potremo forse definire come uno scontro di valori insito nelle società mediterranee dove le tradizioni millenarie si interfacciano con modelli comportamentali e ideali che non sempre permettono una coesistenza felice del presente e del passato. In particolare l'esempio citato risulta a riguardo interessante. Mi riferisco quindi al far carriera quale simbolo di riuscita personale dell'individuo all'interno delle società moderne. Il successo in campo lavorativo rispecchia infatti, in qualche maniera, un sistema di valori imposto dalle società di tipo capitalistico dove il benessere economico e un migliore statuto sociale costituiscono il raggiungimento dei più alti obiettivi di un individuo, sempre e comunque, a prescindere dal rispetto di un comportamento eticamente o moralmente corretto. Il commissario Llob, al contrario, pur muovendosi in un mondo estremamente corrotto, si impone, come già accennato, per la sua integrità morale. In tal modo si osserva implicitamente l'opporsi di valori di tipo capitalistico, basati sulla ricerca di arricchimento sfrenato da raggiungere con tutti i mezzi possibili e anche a discapito del benessere altrui, ai valori che definiamo come ancestrali e insiti nelle culture mediterranee, basate su un sistema di ideali e di giustizia ben diversi. Nel seguente passaggio è possibile allora notare ad esempio la posizione centrale assegnata alla famiglia che, in quanto nucleo primordiale dei popoli mediterranei, costituisce a riguardo un valore tra i più elevati:

La vraie carrière d'un homme, Lino, c'est sa famille. Celui qui a réussi dans la vie est celui-là qui a réussi chez lui. La seule ambition juste et positive est d'être fier à la maison. Le reste, tout le reste – promotion, consécration, gloriole – n'est que tape-à-l'œil, fuite en avant, diversion [...]¹⁶.

In questo passaggio si evince il contrasto esistente tra il valore di stampo capitalistico 'del far carriera' e la corruzione ad essa connessa e il valore della famiglia, come bene supremo da difendere e onorare. L'utilizzo dell'aggettivo «*vraie*» permette inoltre di consolidare l'idea di verità nascosta dietro tale messaggio e ne rinforza la validità.

A tali riflessioni ci si potrebbe opporre affermando che in fondo la famiglia costituisce un valore primordiale in qualsiasi società del mondo e che non risulta a riguardo un elemento particolarmente radicato nelle culture mediterranee. Al contrario, personalmente ritengo che all'interno delle configurazioni sociali mediterranee la famiglia e i legami di sangue risultino rivestire un peso specifico e permettano di meglio comprendere la storia e a volte gli ingranaggi della storia. In questo senso, raggiungo alcune considerazioni già espresse in studi come quello di Simonetta Sanna che nel

¹⁴ Y. KHADRA, *Morituri* (1997), cit., p. 71.

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ Ivi, p. 70.

contesto della letteratura sarda propone un profilo riaggiornato del discorso identitario dove l'insieme delle relazioni tra individui trova un assetto specifico che non potendo in questo contesto approfondire mi limito a suggerire al lettore come rimando bibliografico¹⁷.

Queste brevi incursioni nelle scritture rappresentative del 'giallo mediterraneo' di autori che mi sono cari e che mi permettono quindi di proporre al lettore, corrispondono all'intento di fornire degli esempi concreti e di poter in tal modo definire il 'giallo mediterraneo' a partire dai testi stessi.

2. Cronotopie mediterranee: radicamento nel luogo e peso della storia

Tra tutti i dati emersi sinora mi pare che la costante del radicamento nel luogo e una sorta di sintonia tra il luogo e lo stile di vita dell'investigatore costituiscano un dato rilevante e constatabile in un gran numero di scrittori. In tal modo, il giallo mediterraneo ci permette di osservare le specificità delle culture e società descritte proponendo non solo uno spaccato di vita sociale, ma un vasto repertorio di elementi interiorizzati, attraverso la figura dell'investigatore, e riproposti nei loro aspetti più autentici.

Se già Ferracuti aveva espresso l'importanza del radicamento nel luogo da parte del 'giallo mediterraneo', altri studi più recenti lo ribadiscono insistendo però sulla componente tragica spesso avvertita nella bellezza di tali luoghi. Così, ad esempio, Daniela Privitera parla del 'giallo mediterraneo' nel suo saggio *Il giallo siciliano e la Novela negra: esempi di lettura comparata del noir mediterraneo*:

Solare e tenebroso, azzurro e nero come l'ossimoro permanente dei suoi luoghi, il giallo mediterraneo invece, si profila come uno sguardo sul lato oscuro, criminale del mondo, attraversato dal sentimento intenso della fatalità che gli uomini del sud accettano, perché l'unica cosa che veramente conoscono è la certezza della morte. Il poliziesco, oppresso dalla tragica bellezza dei luoghi e suggestionato da un ipotesto silenzioso come la cultura classica (in cui ogni tragedia assume le dimensioni di una *nekuia*) si trasforma in una ricerca di verità personale e universale. Nel noir mediterraneo, l'arte di raccontare diventa un pretesto che scandaglia la realtà contesa in un delirante gioco connotato di fughe e deformazioni. In questi romanzi i temi trattati sono quelli classici: l'omicidio, lo stupro, la rapina, il sequestro, ma la cornice cambia volto insieme ai personaggi che, non solo agiscono, ma giudicano. [...] Anche l'ambiente, in questi romanzi, diventa parte integrante della struttura narrativa, mentre la psicologia del personaggio e i suoi rapporti col mondo circostante appaiono funzionali alla soluzione del caso¹⁸.

Se allo studio sopracitato si può rimproverare l'utilizzo indistinto dei termini quali 'giallo mediterraneo' e *noir* mediterraneo, omettendo in tal modo le distinzioni dovute e senza specificare la ragione di questa scelta, le considerazioni della studiosa sono ai nostri occhi di grande interesse per poter arricchire di ulteriori elementi la prospettiva generale tendente a ricostituire le caratteristiche del giallo mediterraneo. Se l'oggetto del giallo rimane pur sempre l'interesse per il lato oscuro della vita, la materia criminosa, il mistero, i delitti e la morte, nel giallo mediterraneo in particolare quest'ultima viene vissuta semplicemente come evento ineluttabile e dunque accettata con fatalità e rassegnazione. A differenza di Ferracuti, Privitera non sembra ascrivere la psicologia dei personaggi ai luoghi riflettendone alcune specificità nello stile di vita, ma seppur l'ambiente faccia parte

¹⁷ S. SANNA, *Fra isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*, Cagliari, CUEC, coll. «Piccola biblioteca Cuec», 2008.

¹⁸ D. PRIVITERA, "Il giallo siciliano e la Novela negra: esempi di lettura comparata del noir mediterraneo", in L.A. MESSINA FAJARDO (a cura di), *Mediterranei, identificazioni e dissonanze*, I Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo, 6-7-8 maggio 2010, Roma, Bonanno editore, 2012, pp. 194-195.

della narrazione la psicologia del personaggio e i suoi rapporti col mondo circostante appaiono funzionali alla soluzione del caso¹⁹. Eppure l'importanza del radicamento alla terra d'origine rimane indiscussa. Nell'analisi delle tappe evolutive del genere che la ricercatrice ci presenta, il poliziesco si trasforma

in un racconto sociale che si radica nei territori, assorbe colori e odori di un senso tragico della vita, che, seppure nel mondo delle tribù globali, mantiene una sua peculiare singolarità. Adeguando il codice narrativo alla peculiarità del *genius loci*, il poliziesco diventa uno strumento per la comprensione critica della realtà che ci circonda²⁰.

Ancora una volta viene ribadita la componente tragica riflessa nei colori e negli odori dei territori a partire dai quali il 'giallo mediterraneo' si costituisce, pur sottolineando l'importanza del radicamento a questi ultimi come prerogativa che rende il genere inconfondibile. Le riflessioni della studiosa ci servono inoltre da spunto per introdurre una componente del 'giallo mediterraneo' a mio avviso fondamentale²¹, ovvero l'importanza della Storia intesa nell'accezione di «longue durée» elaborata da Fernand Braudel in *Les memoires de la Méditerranée*:

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 politique²².

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 durata.

La stessa Daniela Privitera nel saggio citato basa, non a caso, il suo studio comparatistico sul giallo siciliano e la *novela negra* spagnola proprio a partire da legami e corrispondenze iscritti nella memoria storica dei popoli mediterranei:

E, infatti, i siciliani e gli spagnoli ritrovano legami e corrispondenze nella volontà di testimoniare il continuo insorgere della memoria storica che compensa la fragilità della ragione umana. Le analogie tra Spagna e Sicilia non si limitano solo a un nostalgico ritorno all'indietro, ma si fondano su una riscoperta dell'appartenenza di luoghi, persone e vicende con una costante attenzione alla cultura materiale come testimonianza di un vissuto che non va cancellato. Non è allora casuale se nel giallo mediterraneo la rappresentazione delle città come Barcellona, Palermo, o Vigata diventa il palcoscenico del crimine moderno che affonda le radici nelle colpe di un passato in cui la storia ha determinato i problemi quotidiani come

¹⁹ Ivi, p. 194.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Per un approfondimento dell'argomento mi permetto di rimandare il lettore al lavoro di ricerca elaborato e presentato nella tesi di dottorato: *Yasmina Khadra, Andreu Martín et Giorgio Todde. La Méditerranée se colore de noir ou le renouvellement du roman policier* (direction de Mme Beïda Chikhi et la codirection de Mme Giovanna Caltagirone), Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 30 aprile 2011.

²² F. BRAUDEL, *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois, 1998, p. 14.

la corruzione politica, l'immigrazione, le lotte di potere, le discriminazioni, contro le quali il detective si scontra e interagisce²³.

L'importanza del luogo e il forte radicamento dei personaggi, primo fra tutti il detective, nella loro terra d'origine si afferma come elemento costitutivo di fondamentale importanza per il 'giallo mediterraneo' allo stesso modo e con la stessa pregnanza della Storia. Raggiungiamo con tali considerazioni il pensiero di Braudel quando parlando di Mediterraneo combina «Tems long et géographie» come binomio imprescindibile. Riflettendo questa cronotopia nelle sue costruzioni narrative il giallo ci lascia percepire il Mediterraneo nella sua essenza. Il Mediterraneo, così difficile da definire in maniera univoca, trova con il giallo mediterraneo un volto che è quello dei popoli che lo raccontano.

²³ D. PRIVITERA, "Il giallo siciliano e la Novela negra", cit., pp. 195-196.

Bibliografia

- BRAUDEL, FERNAND, *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois, 1998.
- BRUNETTI, GIACOMO, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, Università degli studi di Urbino “Carlo Bo”, 2 dicembre 2010, pp. 1-15. <http://www.urbinoir.uniurb.it/materiali/brunetti.pdf>.
- CANU FAUTRÉ, CLAUDIA, *Yasmina Khadra, Andreu Martín et Giorgio Todde. La Méditerranée se colore de noir ou le renouvellement du roman policier*, direction de Mme BEÏDA CHIKHI et la codirection de Mme GIOVANNA CALTAGIRONE, Université de Paris-Sorbonne, 30 aprile 2011.
- FERRACUTI, GIANNI, “Il ‘giallo mediterraneo’ come modello narrativo”, in V. GALEOTA (a cura di), *La rappresentazione del crimine sul poliziesco argentino e il ‘giallo mediterraneo’*, Roma, Aracne Editrice, 2009, pp. 35-52.
- KHADRA, YASMINA, *Morituri* (1997), Paris, Gallimard, coll. «Folio policier», 2002.
- , *Double blanc*, Paris, Éditions Baleine, 1997.
- , *L’Automne des chimères*, Paris, Éditions Baleine, 1998.
- MENNITI, NICCOLÒ I., “‘Sabot/age’, nasce il giallo mediterraneo”, «Il mattino di Padova», 30 agosto 2011, <http://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2011/08/30/news/sabot-age-nasce-il-giallo-mediterraneo-1.1157004> [8 febbraio 2017].
- PRIVITERA, DANIELA, “Il giallo siciliano e la Novela negra: esempi di lettura comparata del noir mediterraneo”, in L.A. MESSINA FAJARDO (a cura di), *Mediterranei, identificazioni e dissonanze*, I Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo, 6-7-8 maggio 2010, Roma, Bonanno editore, 2012, pp. 191-200.
- SANNA, SIMONETTA, *Fra isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*, Cagliari, CUEC, coll. «Piccola biblioteca Cuec», 2008.
- Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto*, in «Noir italiano. Tutto il nero del poliziesco all’italiana», 7 settembre 2012, <https://noiritaliano.wordpress.com/2012/09/07/il-noir-mediterraneo-secondo-massimo-carlotto/> [10 marzo 2017].

L'œuvre d'Andrea Camilleri traduite et diffusée en français: une littérature policière ethnologique?

ROMAIN RICHARD-BATTESTI

Dans la sphère littéraire française, les enquêtes rédigées par Andrea Camilleri et traduites par Serge Quadrupani connaissent un réel succès auprès du lectorat, il est d'ailleurs à noter que qu'en ce début de XXI^e siècle, le roman policier figure toujours parmi les genres les plus diffusés. Les travaux de la sociologue Gisèle Sapiro, et notamment un ouvrage collectif traitant du marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation¹, rendent compte de cette prégnance de la littérature policière. Dans cet ouvrage, la contribution d'Anaïs Bokobza démontre que la littérature policière est aujourd'hui la plus traduite². De par ses nombreuses spécificités, celle-ci permet d'envisager aujourd'hui divers axes de réflexions, bien sûr philologiques mais aussi sociologiques. À ce titre, mentionnons le travail co-écrit par Annie Collovald et Erik Neveu, intitulé *Lire le noir*³, qui consiste en une analyse détaillée des types de lecteurs du genre policier. Rappelons également que la littérature policière n'est pas une littérature figée, elle semble au contraire être en constante évolution puisqu'avant de devenir un roman en tant que tel, celle-ci a d'abord pris la forme de récit d'enquêtes dans la presse, ou encore de nouvelles⁴. Certains philologues font même remonter les origines encore plus loin dans le temps, comme Jacques Dubois qui émet l'hypothèse qu'Œdipe est peut-être le premier détective⁵.

Mais la problématique que nous souhaitons envisager ici n'est pas de débattre des origines de ce genre, le roman policier soulève bien des questions car la critique l'a souvent divisé en plusieurs types ou sous-genres⁶. Nous choisissons d'interroger ici la place de l'œuvre policière d'Andrea Camilleri au sein de la sphère française: le type de roman policier dans lequel pourraient s'inscrire les enquêtes de Salvo Montalbano serait l'*ethnopolar*, également appelé roman policier ethnologique, un genre apparu en France dans les années quatre-vingt-dix. Si les contours de cette littérature restent encore relativement opaques, il apparaît que ce genre regroupe des intrigues mettant en avant les questions culturelles relatives aux sociétés dites archaïques.

Pour la critique française, l'auteur américain Tony Hillerman est l'incarnation même du roman policier ethnologique puisque les enquêtes se déroulent dans les réserves indiennes Navajos d'Arizona. Dans le genre policier ethnologique l'enquête policière migre de la grande ville vers des espaces naturels sauvages et ce *changement de décor* fait

¹ *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, G. SAPIRO (éd.), Paris, CNRS Editions, 2008.

² A. BOKOBZA, "Légitimation d'un genre: les polars", in G. SAPIRO (éd.), *Translatio, le marché de la traduction*, cit.

³ A. COLLOVALD, E. NEVEU, *Lire le noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

⁴ J. BOURDIER, *Histoire du roman policier*, Paris, De Fallois, 1996.

⁵ J. DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 206.

⁶ Nous pensons en premier lieu à la division opérée par Tzevtan Todorov qui proposait de distinguer roman noir, roman à énigme, et roman à suspense. T. TODOROV, "Typologie du roman policier", in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978.

partie des spécificités de cette littérature mais d'autres particularités sont remarquables comme l'introduction des langues minorées. En somme, la prolifération d'éléments culturels et identitaires interroge le rapport à l'Autre, à l'étranger, et implique subséquemment d'autres spécificités, traductologiques cette fois.

Selon notre hypothèse, les enquêtes imaginées par Andrea Camilleri comportent certaines caractéristiques qui permettraient de rattacher cette œuvre au roman policier ethnologique, et plus particulièrement si l'on observe les aspects liés aux questions de diffusion et de traduction. Il conviendra de rappeler dans un premier temps les éléments constitutifs du genre policier ethnologique tel que nous l'envisageons, sans omettre de prendre en considération certaines perspectives d'évolution. Une fois ces bases posées, nous serons en mesure de nous intéresser plus en détail aux romans policiers d'Andrea Camilleri, l'observation de la diffusion et de la réception française de ces œuvres seront autant d'éléments qui nous permettront de nous orienter vers cette perspective ethnologique.

1. Un roman policier de type ethnologique?

Pour la critique française, le roman policier dit ethnologique renvoie invariablement aux enquêtes imaginées par Tony Hillerman, ainsi qu'à celles d'Arthur Upfield, véritable précurseur de ce genre. Ainsi, Yves Reuter⁷ ou Jean Bourdier⁸ évoquent ces auteurs dès lors qu'ils envisagent l'existence de cette catégorie de roman policier. Néanmoins, on ne saurait comprendre ce qu'est le genre policier ethnologique si l'on ne porte pas une attention particulière à l'adjectif 'ethnologique'. La signification la plus précise de l'ethnologie provient sans nul doute de Claude Lévi-Strauss:

L'ethnologie est une des manières de comprendre l'Homme [...] on peut essayer d'élargir la connaissance de l'Homme pour y inclure même les sociétés les plus humbles et les plus misérables, de manière à ce que rien d'humain ne nous reste étranger⁹.

Permettre à l'homme de se comprendre lui-même à travers l'étude et l'observation des sociétés dites primitives, voilà selon Lévi-Strauss la vocation première de l'ethnologie. Celle-ci devrait donc être observable dans les œuvres des auteurs évoqués, qui se fondent en effet sur des sociétés de ce type. C'est dans les années soixante-dix que l'auteur américain Tony Hillerman a rédigé ses premières intrigues policières originales, puisqu'elles ne se déroulaient pas dans les grandes villes habituelles comme New-York, mais dans les réserves indiennes Navajos de l'Arizona, avec des paysages naturels caractérisés par des montagnes et des plaines arides. Les seuls paysages ne sauraient justifier à eux seuls une dimension ethnologique qui se manifeste bien plutôt à travers les enquêteurs Joe Leaphorn et Jim Chee. Ces deux personnages recourent en effet sans cesse à leurs connaissances culturelles et à la mythologie du peuple Navajo pour dénouer les intrigues. Dans ces romans policiers, il ne s'agit pas d'une simple description de la société Navajo, bien au contraire, les codes culturels évoqués font partie intégrante du développement de l'intrigue et de sa temporalité¹⁰. La lecture de romans de ce type relèverait plutôt d'une rencontre, d'une confrontation avec l'autre. Pour comprendre l'intrigue, il faut comprendre l'Autre. En ne reposant pas uniquement sur des critères descriptifs ou stylistiques, le roman policier dit ethnologique semble appeler une fonction

⁷ Y. REUTER, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 34.

⁸ J. BOURDIER, *Histoire du roman policier*, Paris, De Fallois, 1996, pp. 308-311.

⁹ C. LEVI-STRAUSS, *Interview de Bernard Pivot*, <http://www.ina.fr/video/I06292950> [22 avril 2017].

¹⁰ La première partie de ma thèse de Doctorat, *Le roman policier ethnologique, un observatoire de l'interaction entre mondialisation et traduction*, consiste en une étude détaillée des mécanismes de ce genre.

tendant vers la rencontre et la confrontation culturelle. Si cette fonction est en effet prégnante dans l'œuvre de Tony Hillerman, on ne saurait prendre un raccourci qui laisserait imaginer que tout roman policier traduit serait intrinsèquement ethnologique. Pour appréhender les contours de cette fonction ethnologique mais surtout pour éviter certaines confusions, un autre élément est à prendre en considération: le rapport à l'autre qui passe par la traduction.

Nous considérons ici la traduction non pas dans un sens technique, mais plutôt dans une perspective de diffusion et de réception. Rappelons que la diffusion française du genre policier ethnologique aurait pu s'arrêter en 1981, lorsque la traductrice Jane Fillion proposa sa version de *People of Darkness* (*Le Peuple des ténèbres*¹¹). Malheureusement pour la maison d'édition Gallimard, cette adaptation très francisée puisqu'amputée de nombreux éléments culturels navajos, fut critiquée et même rejetée par l'auteur lui-même. Ce n'est que quelques années plus tard en 1986, lorsque les éditions Payot & Rivages proposèrent de nouvelles traductions effectuées par Daniel et Pierre Bondil que ces romans de Tony Hillerman ont connu une plus large diffusion et un plus grand succès auprès du lectorat. De 1986 à 1991, six titres furent traduits et édités en France: *Là où dansent les morts*¹², *Le Vent sombre*¹³, *La Voie du fantôme*¹⁴, *Femme qui écoute*¹⁵, *Porteurs de Peau*¹⁶, *La Voie de l'ennemi*¹⁷, *Dieu qui parle*¹⁸.

C'est dans cette époque charnière que se situe la véritable naissance du genre policier ethnologique dans la sphère française. Si tout laisse à penser que Tony Hillerman en est le fondateur, l'auteur américain a cependant reconnu son admiration pour un auteur anglo-australien, Arthur Upfield. Ce dernier a rédigé vingt-neuf enquêtes entre 1929 et 1964. La confession de Tony Hillerman a permis à l'œuvre d'Arthur Upfield de connaître une nouvelle diffusion alors qu'elle était quasiment oubliée en Australie à la fin du XX^e siècle. Ainsi, entre 1991 et 2001 la maison d'édition française 10/18 et la traductrice Michèle Valencia publièrent les traductions d'un grand nombre de titres d'Arthur Upfield. Cette période, qui coïncide avec le début de la mondialisation, voit croître l'intérêt du lectorat français pour ces intrigues policières dont la fonction ethnologique se voit exacerbée par la traduction. Les plaines arides de l'Arizona, les spécificités culturelles des indiens Navajos captivent les lecteurs, tout comme le Bush australien d'Arthur Upfield, et son détective métis nommé Napoléon Bonaparte. La traduction est ici le vecteur qui permet au lectorat français d'aller à la rencontre de cet autre et de ces extranéités culturelles. La mondialisation, les circulations interculturelles de plus en plus nombreuses, ainsi que les traductions, ont permis le développement d'une littérature policière qui favorise la rencontre avec l'Autre. En plus de Tony Hillerman et Arthur Upfield, d'autres auteurs se sont rattachés à ce mouvement comme les nordiques Stieg Larsson ou Arnaldur Indridasson. Compte tenu de la synchronicité, de la proximité géographique, linguistique, et même culturelle, il nous faut désormais nous demander si les traductions françaises des enquêtes imaginées par Andrea Camilleri relèvent elles aussi de cette fonction ethnologique.

¹¹ T. HILLERMAN, *Le Peuple des ténèbres*, trad. J. Fillion, Paris, Gallimard, 1981.

¹² T. HILLERMAN, *Là où dansent les morts*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1986.

¹³ T. HILLERMAN, *Le vent sombre*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1987.

¹⁴ T. HILLERMAN, *La voie du fantôme*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1987.

¹⁵ T. HILLERMAN, *Femme qui écoute*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1989.

¹⁶ T. HILLERMAN, *Porteurs-de-peau*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1989.

¹⁷ T. HILLERMAN, *La voie de l'ennemi*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1990.

¹⁸ T. HILLERMAN, *Dieu qui parle*, trad. D. et P. Bondil, Paris, Payot & Rivages, 1991.

2. L'œuvre d'Andrea Camilleri en France, quelle perspective ethnologique?

Ce n'est qu'à partir de l'an deux mille qu'une enquête policière d'Andrea Camilleri est traduite en français. Par rapport aux romans policiers de Tony Hillerman qui ont mis une quinzaine d'années à traverser l'Atlantique, ceux d'Andrea Camilleri semblent avoir emprunté un chemin plus rapide. Ce dernier publie six romans entre 1994 et 1999: *La forma dell'acqua*¹⁹, *Il cane di terracotta*²⁰, *Il ladro di merendine*²¹, *Le voce del violino*²², *Un mese con Montalbano*²³, *Gli arancini di Montalbano*²⁴. En une année seulement, pas moins de six titres sont proposés au lectorat français. Si le contenu de ces intrigues s'inscrit dans les attentes d'un lectorat influencé par un contexte mondialisant fait d'échanges culturels, il nous faut aller plus loin dans l'analyse pour y trouver une fonction ethnologique. Certaines différences de fond existent bel et bien entre les œuvres d'Andrea Camilleri et celles de Tony Hillerman ou d'Arthur Upfield et doivent être prises en considération. Alors que les deux auteurs anglophones fondent leurs intrigues sur des milieux naturels sauvages et autres sociétés primitives, Andrea Camilleri construit quant à lui sur un univers a priori fictif, mais dans lequel la Sicile apparaît en filigrane. Les seules descriptions des paysages ne pourraient conférer à cette série une fonction ethnologique, ce sont tout d'abord les spécificités des traductions françaises qui nous orientent dans cette voie.

Serge Quadruppani, le plus connu des traducteurs français d'Andrea Camilleri a reconnu avoir rencontré de nombreuses difficultés pour *dire Camilleri* en langue française. En effet, le contenu des intrigues policières est marqué par de nombreuses expressions locales, régionalismes, ou bien encore néologismes, qui compliquent considérablement la tâche du traducteur, pour reprendre les mots de Walter Benjamin²⁵. En préambule des éditions françaises, Serge Quadruppani propose non pas une *Note du traducteur*, mais une véritable préface de plusieurs pages²⁶ qu'il n'hésite pas à qualifier d'*Avertissement*²⁷. En choisissant un terme aussi fort, le traducteur témoigne d'emblée de la difficulté de son travail. Dans ces avertissements, Serge Quadruppani tente d'expliquer certaines particularités de l'écriture d'Andrea Camilleri au lecteur français. Il distingue pour sa part trois niveaux de langue (italien standard / régional / dialecte) et saisit l'occasion pour justifier certains de ses choix, il est intéressant de constater que malgré les difficultés et autres spécificités, le traducteur n'a pas souhaité proposer un glossaire identique à celui que le lecteur peut consulter dans les traductions françaises de Tony Hillerman proposées par Danièle et Pierre Bondil. Pour Serge Quadruppani le lecteur français, mais surtout le lecteur italien, doit «goûter l'étrangeté de la langue, mais une langue qu'ils comprennent»²⁸. Il convient ici préciser les notions d'étranger et d'étrangeté, telles qu'elles sont définies par Umberto Eco: «Le lecteur sent l'étrangeté quand le choix du traducteur semble incompréhensible, il sent en revanche l'étranger quand il se trouve face à une façon peu familière de lui présenter quelque chose qu'il

¹⁹ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994

²⁰ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.

²¹ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

²² A. CAMILLERI, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997.

²³ A. CAMILLERI, *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998.

²⁴ A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.

²⁵ W. BENJAMIN, *La Tâche du traducteur*, in *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz, Paris, Gallimard, «Folio essais», 2000.

²⁶ A. CAMILLERI, *La forme de l'eau*, cit., pp. 11-23.

²⁷ Précisément le cas dans *La Première enquête de Montalbano* (A. Camilleri, *La Première enquête de Montalbano*, trad. S. Quadruppani, Paris, Fleuve Noir, 2006).

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

pourrait reconnaître»²⁹. Compte-tenu des spécificités et de l'originalité de l'écriture d'Andrea Camilleri, il semble envisageable que les lecteurs des traductions françaises soient confrontés tant à de *l'étrangeté* qu'à de *l'étranger*, alors que le lecteur italien pourtant familiarisé linguistiquement et culturellement, peut quant à lui ressentir *l'étranger* dans sa propre langue. Les spécificités traductologiques ne s'arrêtent pas là, car si d'ordinaire le traducteur est confronté au dilemme qui oppose la lettre au sens³⁰, traduire la prose d'Andrea Camilleri nécessite d'aller au-delà de cette opposition comme le rappelle Serge Quadruppani:

Pour rendre le niveau d'italien sicilianisé, j'ai donc placé [...] des termes du français du midi. Ces régionalismes apportent en français un parfum de sud [...] J'ai par ailleurs choisi le parti de la littérarité quand il s'est agi de rendre perceptibles certaines particularités de la construction des phrases³¹.

En somme, lire Andrea Camilleri peut être une opération complexe et cela tant en langue source qu'en langue cible. Dans le cas d'un transfert culturel, la notion d'*étranger* propre à l'œuvre d'Andrea Camilleri est ainsi une étape qui vient s'ajouter aux problématiques de traduction déjà existantes. En outre, nous pouvons remarquer que certains points paratextuels rapprochent la série d'enquêtes d'Andrea Camilleri de celle de Tony Hillerman. Ces séries ont en effet engendré l'apparition de différents glossaires destinés à faciliter la compréhension des œuvres, néanmoins, mais il convient de préciser d'emblée que les destinataires diffèrent. Dans le cas de Tony Hillerman, ce sont les traductions françaises proposées par Danièle et Pierre Bondil qui sont accompagnées d'un glossaire explicatif en fin d'ouvrage. Le lecteur français peut alors le consulter s'il rencontre des difficultés de compréhension face à la terminologie Navajo. Un procédé équivalent existe également dans le cas de l'œuvre d'Andrea Camilleri, à la différence près que le dictionnaire des termes siciliens a été créé non pas pour les traductions françaises mais bien pour les lecteurs italiens puisque ce sont les membres du *Camilleri Fans Club*³² qui sont à l'origine de son apparition.

Tant en langue source qu'en langue cible, la série d'enquêtes du Commissaire Montalbano semble posséder certains éléments constitutifs qui renvoient à une fonction ethnologique. Les particularités prosaïques d'Andrea Camilleri tout comme l'apparition du dictionnaire en ligne sont une forme de manifestation. Dès lors qu'il découvre une enquête du Commissaire Montalbano, le lecteur italien part à la rencontre d'une Sicile profonde et se nourrit d'une culture au sein même de sa culture. Quant à la traduction, elle ne fait que décupler cette dimension ethnologique. La notion de traducteur prend ici un sens plus large puisque celui-ci devient le garant de la fonction ethnologique, c'est à lui de faire jaillir la Sicile dissimulée, il est celui qui permet la cohabitation du Même et de l'Autre³³.

²⁹ U. ECO, *Dire presque la même chose*, trad. M. Bouhazer, Paris, Grasset, p. 220.

³⁰ Voir pour ces questions certains travaux d'Antoine Berman et notamment: A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1984.

³¹ Serge Quadruppani préface de A. CAMILLERI, *La première enquête de Montalbano*, trad. S. Quadruppani, Paris, Fleuve Noir, 2006. pp. 8-9.

³² En ligne, http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html [20 juillet 2017].

³³ Alexis Nouss citant Henri Meschonnic: «La traduction est cette activité qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité». A. NOUSS, "La traduction comme OVNI", 40.3 (1995), p. 338.

3. Pour ne pas conclure

Il serait en fait difficile de poser une conclusion ferme et définitive sur l'œuvre d'Andrea Camilleri. Nous remarquons tout de même que malgré les différences manifestes qui existent entre les pères fondateurs du roman policier ethnologique que sont Arthur Upfield et Tony Hillerman, et Andrea Camilleri, certaines similitudes sont remarquables en ce qui concerne la fonction ethnologique. Les enquêtes du Commissaire Salvo Montalbano amènent les lecteurs à la découverte de la Sicile profonde, vraie, et à travers cela, c'est la recherche de l'Autre que nous pouvons entrapercevoir.

La prose d'Andrea Camilleri est un monde singulier avec sa propre langue, comme en témoigne l'apparition du dictionnaire en ligne. Intrinsèquement ethnologique, la prose d'Andrea Camilleri a peut-être une place plus importante qu'on ne le pense sur le marché littéraire. Dès lors que l'on évoque une *fonction* ethnologique il est nécessaire de prêter également attention au moment et au contexte de parution, les traductions françaises proposées par Serge Quadruppani ont un rôle central dans la phase d'évolution du genre policier ethnologique. Dans ses fondements, ce genre instauré par Arthur Upfield et Tony Hillerman avait vocation à mettre en avant des cultures minorées, déclinantes (les indiens Navajos) ou menacées par l'impérialisme (aborigènes australiens). Le cas de leur diffusion française démontre qu'il s'agit du résultat d'une interaction entre une situation socio-historique donnée, le traducteur, et les attentes des lecteurs: le fait que les enquêtes proposées par Arthur Upfield n'aient été traduites en français qu'à l'heure de la mondialisation n'est pas anodin, car c'est justement ce contexte globalisant et d'échanges culturels qui a favorisé l'essor de romans de ce type. Les années quatre-vingt-dix ont ainsi marqué la première vague d'un import culturel au sein duquel le genre policier s'est posé comme un moyen de diffusion et d'expression des identités. Cette première vague marquée du sceau des cultures primitives mises en avant par Arthur Upfield et Tony Hillerman a été suivie par une nouvelle fondée, cette fois-ci sur d'autres types de spécificités culturelles, comme celles langagières ou même culinaires que l'on peut observer dans les romans policiers d'Andrea Camilleri. Ainsi, dans un contexte d'échanges interculturels massifs, la prose d'Andrea Camilleri est peut-être le carrefour au sein duquel la nécessité de s'enrichir de l'Autre pour se construire croiserait celle de repenser les pratiques habituelles des traducteurs, comme en témoignent les difficultés rencontrées et affrontées par Serge Quadruppani. Selon Michael Oustinoff, la traduction est désormais au cœur des échanges interculturels³⁴, et la diffusion française des romans policiers d'Andrea Camilleri démontre qu'elle est effectivement le vecteur incontournable des échanges, de la rencontre, mais aussi le point nodal d'une fonction ethnologique de la littérature policière.

³⁴ M. OUSTINOFF, "Les Translations Studies et le tournant traductologique", in J. NOWICKY et M. OUSTINOFF (éds.), *Hermès, N° 49. Traduction et Mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2007, pp. 21-28.

Bibliographie

Œuvres romanesques:

- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994
- , *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- , *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- , *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997.
- , *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998.
- , *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *La forme de l'eau*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 1998
- , *Chien de faïence*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 1999.
- , *Un Mois avec Montalbano*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 1999.
- , *Le Voleur de goûter*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 2000.
- , *La Voix du violon*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 2001.
- , *La Démission de Montalbano*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 2001.
- , *La Première enquête de Montalbano*, trad. par SERGE QUADRUPPANI, Paris, Fleuve Noir, 2006.
- HILLERMAN, TONY, *Là où dansent les morts*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1986.
- , *Le Peuple des ténèbres*, trad. par JANE FILLION, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Le vent sombre*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1987.
- , *La voie du fantôme*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1987.
- , *Femme qui écoute*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1989.
- , *Porteurs-de-peau*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1989.
- , *La voie de l'ennemi*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1990.
- , *Dieu qui parle*, trad. par DANIELE et PIERRE BONDIL, Paris, Payot & Rivages, 1991.

Œuvres critiques:

- BENJAMIN, WALTER, *La Tâche du traducteur*, in *Œuvres I*, trad. par MAURICE DE GANDILLAC, PIERRE RUSCH, RAINER ROCHLITZ, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000.
- BERMAN, ANTOINE, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1984.
- BOKOBZA, ANAÏS, "Légitimation d'un genre: les polars", in G. SAPIRO (éd.), *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- BOURDIER, JEAN, *Histoire du roman policier*, Paris, De Fallois, 1996.
- COLLOVALD, ANNIE, NEVEU, ERIK, *Lire le noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- ECO, UMBERTO, *Dire presque la même chose*, trad. par MYRIEM BOUHAZER, Paris, Grasset, 1994.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Intervistadà Bernard Pivot*, <http://www.ina.fr/video/I06292950> [22 avril 2017].

- OUSTINOFF, MICHAËL, “Les Translations Studies et le tournant traductologique”, in J. NOWICKY et M. OUSTINOFF (éds.), *Hermès, N° 49. Traduction et Mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2007
- REUTER, YVES, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009.
- SAPIRO, GISELE (éd.), *Translatio, le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2008.

I romanzi polizieschi di Ghjuvan Maria Comiti

ALESSANDRA D'ANTONIO

Nel *corpus* della letteratura còrsa, c'è un autore la cui narrazione testimonia anche la presenza di isole vicine, in una sorta di complicità transinsulare, che sembra utile prendere in esame in un contesto dedicato allo studio dell'opera di Andrea Camilleri, per tanta parte ambientata in Sicilia: si tratta di Ghjuvan Maria Comiti, scrittore nonché professore di socio-linguistica e di scienza dell'educazione all'Università Pasquale Paoli di Corsica.

Nel presentare i suoi due romanzi – *U saluto di a morte*, ma più particolarmente *U sangue di a passione* – scritti in lingua còrsa intendiamo proporre una serie di piste di riflessione sul tema della scrittura in lingua minoritaria di romanzi polizieschi, inserendole nel contesto della letteratura còrsa contemporanea. I nessi con Camilleri, oltre al genere poliziesco? L'origine geografica del protagonista: l'ispettore Cordilione, personaggio centrale dei due romanzi, è siciliano. Quale curioso destino per un ispettore siciliano quello di essere narrato in còrso: il territorio nel quale si svolgono le sue indagini però non è circoscritto alla sola Sicilia, Cordilione si sposta, naviga, prende i traghetti, va in Sardegna, in Corsica e, oltre a raccontarci fatti di sangue, ci parla anche di tempo, di lentezza, di come – nell'età della globalizzazione e della cancellazione dello spazio e del tempo – sia complesso varcare il mare e raggiungere le isole, attraversarle.

La scrittura in lingua còrsa di questi due brevi romanzi polizieschi si rivela essere un esercizio di stile alquanto originale, sostenuto con bravura dal professore di socio-linguistica che attinge alla propria storia personale l'idea di un'ambientazione delle storie narrate nelle tre isole principali del Mediterraneo occidentale.

Prima di trattare i romanzi di Comiti ci sembra necessario trattare, anche se in modo sommario, del concetto di letteratura e identità, collegandolo alla realtà còrsa e al tentativo di dare una definizione di letteratura còrsa, questione implicita nella produzione letteraria in lingua còrsa e ricorrente nei dibattiti insulari. Per terminare prenderemo rapidamente in considerazione un altro poliziesco ambientato a Bonifacio, scritto in francese da Marie Hélène Ferrari, nella scrittura della quale appare il tentativo di inserire parole in còrso in un testo scritto essenzialmente in francese.

Cos'è la letteratura còrsa? In Corsica, i pareri riguardo la definizione di letteratura còrsa sono molto contrastanti: letteratura in lingua còrsa? oppure letteratura scritta unicamente da Còrsi, in lingua francese, in còrso o in italiano, che fu la lingua degli intellettuali còrsi fino alla fine dell'800, quando l'isola era francese ormai da più di 100 anni? La letteratura còrsa è invece, secondo alcuni, la somma degli scritti, in prosa o in versi, elaborati da autori di provenienze e di epoche diverse, qualsiasi sia l'idioma usato, che alimentano l'immaginario còrso. Sembra evidente, scorrendo articoli, saggi e scritti vari sul tema del tentativo di definire la letteratura còrsa, che il dibattito non si possa concludere in un senso o nell'altro e riflette in ugual misura il dibattito scottante intorno al concetto stesso di 'identità'. Infatti la questione della letteratura come produzione legata a uno specifico territorio rimane strettamente connessa alla questione della lingua e dell'identità nazionale.

L'attuale presidente della collettività còrsa, l'avvocato J.G. Talamoni, esponente del partito indipendentista 'Corsica Libera', ha discusso una tesi di dottorato due anni fa, il

cui titolo era *Letteratura e costruzione politica, l'esempio del primo riacquisto (1896-1945)*. Molto interessante e pertinente per la nostra discussione – questo lavoro di ricerca è stato vissuto (spiega Talamoni nella sua introduzione) come una necessità oltre che per l'intellettuale anche per il politico – è il fatto che lo studio mette in evidenza la stretta connessione esistente tra letteratura e costruzione di un'identità politica. La questione della lingua si acutizza maggiormente quando si tratta di lingua scritta: infatti una delle caratteristiche ritenute utili per differenziare la lingua dal dialetto è, al di fuori del numero di parlanti, la capacità di esprimere concetti astratti e scritti elaborati, in altri termini, con l'obiettivo di creare una letteratura riconosciuta in quanto tale, come prestigio di un popolo che legittima le sue rivendicazioni grazie non solo ad una comunità di destino ma anche alla sua produzione scritta. Un testo illuminante per la questione è il saggio di Anne Marie Thiesse il cui titolo è *La création des identités nationales: Europe, XVIIIème-XXème siècle*¹, nel quale l'autrice spiega i molteplici e complessi meccanismi di elaborazione delle identità nazionali, tra i quali emerge la necessità del riconoscimento di un patrimonio comune di cui fa ovviamente parte la letteratura.

Oggi senza poter giustificare la nostra posizione, perché ciò sarebbe complesso e ci allontanerebbe, forse, dall'argomento odierno, inseriremo i romanzi di Comiti nel corpus di una letteratura corsa multilingue, plurigenere e dagli argomenti vari e diversi, come a noi piace pensare, e come scrive François Xavier Renucci:

Letteratura in un continuo dialogo tra identità locale e universalità, tra raccontare il proprio territorio con amore e dedizione ma anche attaccandolo con la sincerità e il coraggio di chi ama veramente, ma sempre nella libertà assoluta dello scrittore².

Libertà assoluta dello scrittore: quella appunto di scrivere nell'idioma considerato dall'autore come più idoneo a esprimere la sua ispirazione, a raccontare l'individuo, un territorio, un sentimento... Libertà ma anche sfida, come spiegato da Comiti, nello scrivere i suoi polizieschi in lingua corsa: perché bisogna ricordare che il professore si pone anche come militante culturale in un contesto preciso di diglossia. Scrivere in lingua corsa per testimoniare della presenza di una lingua anche letteraria, e non solo veicolo di comunicazione nell'ambito di un uso quotidiano e familiare. Il militante s'impegna personalmente e agisce in favore di un equilibrio in cui lingue e culture possano coesistere in modo armonioso. Sfida condivisa con altri colleghi scrittori, membri come lui di una giuria che premia concorsi di racconti o romanzi in lingua corsa.

Partecipare alla produzione letteraria in lingua corsa, spiega Comiti, è una delle risposte che permettono la riabilitazione della lingua e della cultura corse negli spazi dai quali erano state escluse. Inoltre scrivere in una lingua minoritaria, continua il professore, lingua della quale non esistono norme precise, è un esercizio delicato tanto quanto la ricerca di un proprio stile. Scrivere in lingua minoritaria significa anche rivolgersi a un pubblico di lettori corsofoni estremamente ristretto.

La decisione della traduzione in lingua francese è anch'essa una questione complessa a cui faremo riferimento più in là. L'esistenza di un'importante casa editrice insulare come Albiana di Ajaccio, che vanta numerose collane e collabora attivamente con l'università Pasquale Paoli, è fondamentale per gli scrittori corsofoni. Comiti è stato pubblicato proprio da Albiana, sia nella collana «Nera» sia nella collana «Prosa corsa».

Ma chi è Cordilione, l'ispettore protagonista dei due romanzi di Ghjuvan Maria Comiti? Lo si scopre nel primo capitolo delle sue inchieste, *U salutu di a morte*, in

¹ A.-M. THIESSE, *La création des identités nationales, Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999.

² F.X. RENUCCI, *Eloge de la littérature corse*, Ajaccio, Albiana, 2010, pp. 15-19.

francese *L'invitation au trépas*³. Siciliano di Siracusa, palermitano per lavoro. Separato. Di origini umili. Fuma la pipa che riempie di tabacco scuro dal cattivo odore. È proprietario orgoglioso di una vecchia Lambretta. Non ama particolarmente il cibo. L'enigma che deve risolvere in *U salutu di a morte*: la morte inspiegabile di un ricco signore e il rapimento seguito dall'uccisione di suo figlio. Cordilione deve fare i conti con una gerarchia corrotta e con una vedova allegra e omosessuale. Ci sono tutti gli ingredienti dello schema narrativo del genere: descrizione dell'ambiente, vittime, assassini, rapimenti, sospettati, indizi fuorvianti, finale sorprendente; l'uso dello stereotipo è limitato se non inesistente.

La scrittura di questo primo romanzo è asciutta, efficace, va dritto al punto. I polizieschi di Comiti sono suddivisi in capitoli brevi di due o tre pagine per un totale di un centinaio di pagine o poco più. In *U salutu di a morte*, pochi riferimenti alla Sicilia: poche descrizioni e niente folclore, qualche breve commento più che altro di critica sociale sull'organizzazione delle società insulari e sulla malavita non solo sicula, ma anche sarda e corsa. I banditi sono, secondo Cordilione, gli unici a spostarsi da un'isola all'altra. Dice Cordilione nel secondo capitolo di *U salutu di a morte* parlando della Corsica e della Sardegna: «Si parla sempre di isole sorelle ma si hanno poche occasioni di passare dall'una all'altra, al di fuori dei banditi ovviamente...»⁴.

L'ambientazione del romanzo in uno spazio mediterraneo, volto a ricollegare le tre isole è significativo. Comiti fa riferimento alle proprie origini sarde e siciliane, oltre a quelle còrse, e si può supporre che questo dato biografico possa aver influenzato la costruzione di un protagonista atto a ristabilire legami culturali tra le tre isole, legami che le peripezie storiche di ognuno di questi territori non hanno certo favorito.

L'originalità del romanzo *U salutu di a morte* risiede non solo nell'uso della lingua corsa, come in *U sangue di a passione*, ma anche nell'esistenza, all'interno della narrazione, di due narratori: uno eterodiegetico onnisciente e l'altro, la cui presenza è rivelata dall'uso dei caratteri in corsivo, è un narratore nascosto a focalizzazione interna, una sorta di 'io narrante' alquanto enigmatico, la cui natura si svelerà completamente solo al termine delle vicende: un fantasma, ecco quello che è, l'anima errante di tutte le vittime di soprusi e crimini mai risolti.

L'originalità sta anche nell'uso di parlate diverse sia in *U salutu di a morte* sia in *U sangue di a passione*. Nel primo capitolo di *U salutu di a morte*, l'anima dannata si esprime in una varietà di corso meridionale che include la regione di Sartene, l'Alta Rocca, la regione di Porto-Vecchio, Figari, Pianottoli, e l'estremo sud. Gli altri personaggi tendono a esprimersi in varietà di corso centrale o settentrionale (si parla di «*régiolacte méridional, central, septentrional*»). La parlata di Bonifacio è rappresentata brevemente in *U sangue di a passione*. Se ne parla ugualmente in *U salutu di a morte* nel quale il brigadiere Salicetti, di origine siciliana ma trasferito a Cagliari, accompagnando Cordilione in Corsica, spiega a quest'ultimo, rimasto sorpreso nel sentire una parlata che non gli sembra estranea:

L'avete sentito a Calasetta, lo informa il brigadiere con un'aria sapiente da maestro di scuola: è genovese. Bonifacio e Calasetta erano colonie genovesi, è la ragione per cui hanno la parlata in comune. Ma la lingua di Bonifacio è più antica ancora⁵.

La questione della traduzione di testi plurilinguistici o scritti in lingue minoritarie è tanto complessa quanto rischiosa sia per romanzi di notorietà internazionale, come i romanzi

³ J.M. COMITI, *L'invitation au trépas*, Ajaccio, Albiana, 2004.

⁴ J.M. COMITI, *U salutu di a morte*, Ajaccio, Albiana, 2002, p. 6.

⁵ J.M. COMITI, *L'invitation au trépas*, cit., p. 8.

di Camilleri, sia per romanzi considerati di nicchia, come i polizieschi di Comiti. La traduzione in francese di *U salutu di a morte*, come succede a quasi tutti gli scritti in lingua còrsa, non è opera dell'autore. L'auto-traduzione è poco praticata presso gli scrittori in lingua còrsa, poiché c'è spesso la tendenza – e quindi rischio – a riscrivere il testo, cosa poco soddisfacente e poco giustificabile dal punto di vista della creazione letteraria. Un'altra ragione consiste nella volontà da parte degli autori corsofoni, spesso anche professori di lingua còrsa, di permettere a giovani còrsi di cimentarsi nella traduzione, creando così una dinamica professionale interessante per l'ambiente culturale insulare, nell'auspicio di assistere a un progressivo aumento in quantità e in qualità della produzione letteraria còrsa, destinata a un pubblico di lettori francese al di fuori dell'isola. Ritroviamo qui lo spirito militante dell'intellettuale insulare.

Nel primo romanzo *U salutu di a morte* il traduttore ha voluto rispettare la presenza nel testo di varietà linguistiche della lingua còrsa (il còrso meridionale contrapposto a quello settentrionale o centrale). Il risultato è un testo scritto principalmente in francese standard, mentre la voce *off* dell'anima senza pace è resa dall'uso di una pseudolingua popolare dalle consonanze vagamente medievali, dove il fantasma rappresenta un essere vissuto probabilmente in un'epoca lontana. Scelta stilistica e interpretativa della traduttrice molto discutibile a nostro avviso. L'atto di traduzione è un esercizio molto proficuo per l'analisi di un testo. In ambito pedagogico, l'analisi di un brano letterario potrebbe forse iniziare da un esercizio di traduzione che obblighi a porsi le dovute domande circa il senso profondo del testo. Autorevoli saggi e ricerche sono stati scritti in proposito. L'inventività della scrittura camilleriana, percepita nella ricchezza dei vocaboli di origini diverse, nella musicalità e nella capacità di creare atmosfere estremamente originali, esplose in tutta la sua complessità al momento stesso della traduzione. A un altro livello, ma altrettanto complesso, si pone anche la traduzione dei romanzi di Comiti. Intenzione o intenzionalità nella scelta dell'idioma o della parola stessa, per riprendere un termine usato da Alessandro Pignocchi nel suo saggio *L'œuvre d'art et ses intentions*⁶; nell'atto della traduzione, la questione dell'intenzione o intenzionalità viene fuori come un enigma da risolvere assolutamente per portare a termine una traduzione, ma anche per ricevere correttamente un testo. Ecco che lo stile proprio dell'autore, le sue scelte diventano portatori di senso: multilinguismo o scrittura in lingua minoritaria perché corrispondono a una necessità propria dell'artista oppure sono delle scelte che riflettono fenomeni di moda, proprio come va di moda, da qualche anno, il prodotto tipico, la cucina identitaria, la tradizione del paese come risposta esasperata alla sconvolgente realtà globalizzata?

Il romanzo di genere come il romanzo poliziesco, per di più colorato da accenti facilmente identificabili come appartenenti ad uno specifico territorio, può essere o diventare un bene di consumo di massa. L'industria culturale e le case editrici di nuovo stampo ne sono molto coscienti. I romanzi di Ghjuvan Maria Comiti non possono essere certo collocati in questa categoria proprio perché la lingua utilizzata è una lingua rara, a rischio di estinzione. E la traduzione in lingua dominante non dà nessun colore locale realmente appetibile.

Il secondo romanzo, *U sangue di a passione*, ci permette di evocare più specificatamente il genere chiamato in Francia *ethnopolar* o “poliziesco etnologico”. L'origine stessa del termine *polar* è confusa: probabilmente nato alla fine degli anni Sessanta del Novecento, compare nella lingua francese con una connotazione mista tra lingua popolare e argot, il suffisso *-ar* si ritrova anche nei termini *nanar* o *routard* o *costar*, senza valore dispregiativo, ma piuttosto con un sottinteso di cultura *off*, marginale

⁶ A. PIGNOCCHI, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012.

e ribelle. *Polar 'ethno'* perché la storia, l'inchiesta, il *plot* sono quasi dei pretesti che permettono di scoprire un'altra cultura, un altro popolo, rifacendoci ai padri dell'*ethnopolar* quali l'anglo-australiano Arthur Upfield e l'americano Tony Hillerman.

In *U sangue di a passione* ritroviamo l'ispettore Cordilione che per la seconda volta attraversa la Sardegna per recarsi in Corsica, questa volta in compagnia della collega Lidia, diventata ufficialmente la sua fidanzata. Si viene rapidamente a sapere che i due protagonisti varcano le Bocche di Bonifacio per passare qualche giorno di vacanza proprio durante il periodo prepasquale. Il lettore subodora facilmente che non poche saranno le peripezie che i fidanzatini dovranno affrontare.

Ghjuvan Maria Comiti, in questo secondo episodio che ritrae l'ispettore Cordilione in Corsica, mostra di avere più familiarità con l'ambiente descritto: la scrittura è sempre efficace ma è più sciolta, fluida. I personaggi hanno più spessore, sono meno artificiosi. La storia si svolge nei pochi giorni che precedono la Pasqua: tra il giovedì e il venerdì santo, momento di espressione intensa di fede cristiana in Corsica, durante il quale sfilano le processioni in quasi tutti i centri abitati e mostrano il loro fervore le varie confraternite insulari. Periodo importante per un'isola che si vanta di essere stata terra vaticana, e il cui inno nazionale è il «Salve Regina». I due vacanzieri vedranno le loro ferie rapidamente sconvolte da spaventosi delitti: i tre priori delle principali confraternite vengono ritrovati decapitati, come pure il corpo di un magrebino. Molto rapidamente il nostro eroe siciliano viene chiamato in aiuto dai poveri gendarmi francesi per risolvere queste uccisioni seriali.

Ritroviamo in questo romanzo tutti gli elementi essenziali del genere *ethnopolar*: la tradizione cattolica profondamente radicata nell'isola è la cornice essenziale all'intreccio, gli usi e i costumi rappresentati con rigore quasi scientifico, il cibo stesso viene evocato nelle specialità gastronomiche locali mentre non lo era nel primo capitolo siciliano delle avventure cordilionesche. In questo clima alquanto tragico aleggiano un'ironia e un'autoironia costanti, ancora più presenti in questo romanzo che nel primo. L'ironia come figura retorica che mette in evidenza i paradossi vissuti dai protagonisti come paradigmi insulari, come contraddizioni di società dilaniate tra tradizione e modernità, conformismo e resistenza, ecologia ed economia. I personaggi sono dipinti a volte come macchiette, vere e proprie caricature, il tono è impertinente: il riso si fa impunito e dissacrante. Attraverso i suoi personaggi, Comiti usa l'ironia quando parla dei media, giornali e televisione, e del modo in cui ripetutamente i Còrsi e la Corsica vengono raccontati: inevitabili e ricorrenti stereotipi contro i quali è quasi inutile combattere, ma che provocano molta rabbia presso gli insulari. Diventa autoironia quando Cordilione e la sua fidanzata incontrano un professore universitario che potrebbe essere una sorta di autocaricatura dello scrittore socio-linguista, caricando il personaggio descritto con dettagli che fanno di lui un vero e proprio pedante. Ciò non di meno molto simpatico.

Ed è qui che il romanzo poliziesco diventa pretesto: non solo per la sfida rappresentata dall'uso di una lingua minoritaria ma anche perché permette di affrontare argomenti di non poca importanza: la rappresentazione di un popolo, la sua immagine e il rapporto che il popolo stesso intrattiene con questa rappresentazione. I Còrsi – diversamente, ma non di meno, i Sardi e i Siciliani – sono popolazioni stigmatizzate, e gli stereotipi che riguardano loro e che circolano nei media e nei romanzi classici – basti pensare a *Colomba* di Mérimée – ritraggono individui rustici, violenti, che fanno un uso sistematico della vendetta. Questa stigmatizzazione, l'esistenza di tanti stereotipi provocano molta insofferenza presso gli isolani. Ma non solo. E Comiti mette in evidenza con la sua ironia tutto il paradosso del Còrso passato e presente, insofferente alle etichette ma che non esita a comporre finzioni in cui vendette e violenze sono riccamente rappresentate. Per non parlare dell'uso dello stereotipo del bandito come mera strategia commerciale: tutti i *souvenirs* a connotazione violenta o rustica ovvero coltelli, pupazzi rappresentanti banditi

o vecchi contadini – spesso e volentieri prodotti in Cina – che sfruttano l'immaginario del visitatore, sono venduti essenzialmente da isolani. La passeggiata di Lidia, compagna di Cordilione, nelle stradine di Bonifacio può essere letta come pura testimonianza e sfogo dello scrittore nei confronti di una società attanagliata dal consumismo dilagante nel quale il valore di una comunità non è più morale ma essenzialmente basato sul profitto monetario. La sua ironia irrompe anche nella descrizione dell'ospedale di Bonifacio; il degrado del luogo lascia, però, un sapore amaro. Per non deprimere il lettore, c'è sempre un dettaglio che ne alleggerisce la fruizione: cosa fa Lidia in quell'ospedale? Scrive Ghjuvan Maria: «*A meziornu l'ispettore era falatu à u spidali è avia trovu à Lidia chi si leghjia un rumanzu pulizzeru in lingua còrsa...*»⁷. Questo tocco di autoironia ci permette di assaporare tutto il piacere di Comiti nel giostrare i giochi di parole e di situazione: la scrittura sì come militanza, ma anche e soprattutto come piacere.

Nell'introduzione è stata evocata un'autrice di romanzi polizieschi, Marie-Hélène Ferrari, di origine lorena ma còrsa di adozione, i cui romanzi riscuotono molto successo in Corsica e sul continente francese; un titolo è oramai disponibile anche in italiano⁸.

Il protagonista dei suoi romanzi polizieschi è il commissario Pierucci e la maggior parte delle vicende si svolge in Corsica. Scrive in francese, inserendo nel testo qualche parola o frase in lingua còrsa. Intenzione o intenzionalità di creare un'atmosfera? O piuttosto di rispondere alle aspettative di un pubblico di lettori sensibile alla moda del territorio? In ogni modo, la presenza di queste parole in lingua meriterebbe di essere approfondita sotto l'aspetto del *continuum* linguistico possibile tra dialetto e italiano standard (come accade anche nel caso di Marcello Fois; la lingua di Camilleri, essendo una lingua 'quasi' inventata, non concerne tale problematica) e l'impossibile *continuum* tra francese e lingua còrsa. Si potrebbe obiettare che spesso anche Marcello Fois, come Marie-Hélène Ferrari, inserisce abilmente, prima o dopo l'espressione in sardo, una traduzione in italiano. Ma, malgrado tutto, foneticamente il testo non inciampa come negli esempi di mistilinguismo presenti in Marie-Hélène Ferrari.

Oltre all'ambientazione a Bonifacio, quali sono gli elementi comuni ai romanzi di Ferrari e di Comiti? Per i suoi costumi singolari e il suo paesaggio eccezionale, Bonifacio è il vero protagonista dei loro romanzi. Il fervore religioso che ha stimolato la creazione di cinque confraternite e la costruzione di tante chiese e oratori non lascia nessuno indifferente. Un prete assassinato nel libro di Marie-Hélène Ferrari, un prete assassino nel romanzo di Comiti rendono evidente il malessere che si è creato tra i rappresentanti della chiesa cattolica e le confraternite che invadono uno spazio che non è legittimamente attribuito loro (canti sacri, processioni, funerali, feste religiose, ecc.).

Dobbiamo però ammettere, per concludere, che il commissario Pierucci, alla sua ottava inchiesta, sembra molto più sollecitato dell'ispettore Cordilione, sparito precocemente dall'immaginario del suo creatore. Atto volontario del professore socio-linguista attento a non arricchire con la propria opera il fiume straripante di prodotti identitari – ossimoro evidente – ad uso esclusivamente commerciale?

La risposta s'impone come semplice evidenza. È da auspicare però che l'atto di militanza del professore abbia ispirato qualche bravo studente che, a sua volta con brio e con passione, lontano dagli schemi narrativi privilegiati dall'industria culturale, racconti in lingua còrsa le avventure di un nuovo Cordilione.

⁷ Ivi, p. 67.

⁸ M.-H. FERRARI, *Il destino non c'entra*, Roma, Lantana editore, 2010.

Bibliografia

- COMITI, JEAN M., *U salutu di a morte*, Ajaccio, Albiana, 2002.
COMITI, JEAN M., *L'invitation au trépas*, Ajaccio, Albiana, 2004.
COMITI, JEAN M., *U sangue di a passione*, Ajaccio, Albiana, 2007.
FERRARI, MARIE-HÉLÈNE, *Il destino non c'entra*, Roma, Lantana editore, 2010.
PIGNOCCHI, ALESSANDRO, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012.
RENUCCI, FRANÇOIS X., *Eloge de la littérature corse*, Ajaccio, Albiana, 2010.
THIESSE, ANNE-MARIE, *La création des identités nationales, Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999.

Il commissario Montalbano dei primi romanzi al vaglio delle fonti

LINDA GAROSI¹

Prendere in considerazione la figura del commissario Montalbano è, inevitabilmente, trovarsi a che fare con l'invenzione letteraria che, insieme all'alter ego televisivo, ha suggellato alla fine degli anni Novanta 'il caso Camilleri'. «Lo stupefacente – e tardivo – successo di Camilleri», sostiene Spinazzola, «è senza dubbio legato al personaggio del commissario Montalbano, nuova incarnazione di una delle poche figure eroiche dei nostri tempi», reso altamente godibile dall'«impasto linguistico italo-siciliano e la verve comico-umoristica che circola nel racconto delle sue imprese»². A ben vedere, però, Montalbano 'funziona' anche grazie ai lacci di 'consaguineità' che lo legano, e si vedrà in che modo, alla folta galleria letteraria degli investigatori italiani ed europei. Per inquadrare la questione bastino le parole di Corrado Augias quando dice: «se ci si pensa solo un momento si vede subito che non certo per calcolo ma solo per istinto, la fortuna del commissario creato da Camilleri si basa su una struttura equivalente»³. Indagare tale aria di famiglia consente di mettere parzialmente in chiaro un meccanismo primordiale sotteso al processo compositivo dei primi polizieschi di Camilleri qui oggetto di analisi; ossia il rapporto dialettico che lo scrittore instaura con quelli che ama definire i maestri dell'enigma e che va molto al di là della pura logica di appropriazione di singoli elementi vuoi tematici vuoi strutturali. A questo proposito va ricordato che si tratta di un metodo attuato in modo consapevole e funzionale a quella ricerca sperimentale, a quella «sfida ai modi consolidati della narrazione» che muove il progetto narrativo del siciliano⁴. Nella celebre intervista a Sorgi, Camilleri aveva confessato: «diciamo una cosa per me veramente fondamentale: che io non ho una possibilità di invenzione che non abbia riferimento reale. Cioè io non so inventarmi nulla da nulla. Proprio ho necessità di partire

¹ Universidad de Córdoba (España). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8855-3712>.

² V. SPINAZZOLA, "Caso Camilleri e caso Montalbano", in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '01*, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 118-125, cit. p. 118. Nella parte conclusiva del saggio, Montalbano è definito come «rappresentante di un'umanità media», e ancora «un eroe della porta accanto [...] Attraverso di lui il punto di vista narrativo riflette una somma di valori etici e civili che ogni buon democratico non può non sentire suoi»; cit., p. 124. In questa linea, JOSSA afferma che l'atto di nascita di Montalbano è possibile anche grazie alla consapevolezza che «l'eroe di massa non è il tipo straordinario, che si erge al di sopra degli altri, ma chi è tanto comune da consentire un meccanismo d'identificazione collettiva»; si veda S. JOSSA, *Un paese senza eroi*, Roma, Editori Laterza, 2013, p. 252. La formula proposta dal prolifico autore siciliano ha resistito nel tempo a testimoniare non solo la tenuta di un amalgama di ingredienti ben riuscito, ma altresì l'alchimia sorta tra il pubblico e un personaggio dotato di una «carica di spettacolarità fascinosa» che ne eleva la figura «spudoratamente eroicomica» al rango di «icona lusinghiera ma non banalmente apologetica dell'italiano medio nella sua vitalità morale e spregiudicatezza comportamentale»; V. SPINAZZOLA, "Lo sbirro scontroso di Andrea Camilleri", in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 112-125, cit. p. 113.

³ C. AUGIAS, *Come è nato Maigret commissario vicino di casa*, «la Repubblica», 22 gennaio 2003.

⁴ A questo proposito si rimanda all'analisi tracciata da G. BONINA, "Introduzione. Tra Pirandello e Verga, Brancati e Sciascia", in *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 17-30, cit. p. 17.

sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire»⁵. Da qui derivano alcune caratteristiche che contraddistinguono in generale i romanzi del siciliano, sia quelli del filone storico-risorgimentale, sia quelli delle indagini del commissario Montalbano, quali la ricostruzione dettagliata del contesto, dello scenario in cui si svolgono i fatti narrati, ma anche la tramatura di una fitta rete di occorrenze intertestuali, di rimandi ora diretti ora indiretti, di analogie e parallelismi, ma anche di divergenze rispetto a un modello, che sono frutto del gioco postmoderno della riscrittura. Nel rintracciare il filo rosso di tale intertestualità, il presente lavoro intende abbozzare un percorso di approssimazione all'opera di Camilleri che possa gettare luce su suggestioni e tasselli, oltre che su elementi tematici, confluiti nel processo in cui si forgia la figura del commissario Montalbano. A tale scopo l'analisi si centrerà sui tre testi fondativi del personaggio, *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996)⁶. Questi romanzi verranno presi in esame dall'angolazione ottica delle riprese ed echi intertestuali del dialogo che la scrittura istaura, con sottigliezza e lucidità, con la più alta tradizione, italiana e europea, del romanzo poliziesco⁷. Nello specifico l'analisi verterà sul confronto con alcune opere di Sciascia, Dürrenmatt, Vázquez Montalbán, Gadda e Simenon.

Se per il presente lavoro si è scelto, per ovvie ragioni, di limitare il *corpus* di riferimento, è noto che in generale le pagine della serie di Montalbano dialogano sia con «l'immaginario collettivo più frequentato» sia con la letteratura alta (e non solo quella del poliziesco *tout court*)⁸. Per questo motivo l'operazione di Camilleri si traduce in «un prodotto letterario agevole ma non del tutto disimpegnativo, di livello superiore rispetto ad un'opera squisitamente paraletteraria»⁹. Al riguardo può essere utile, a modo di preambolo al presente studio, ricordare che il giudizio di valore espresso dalla critica sul giallo italiano ha rappresentato a lungo una linea di demarcazione netta tra poliziesco e romanzo, intesi rispettivamente come paraletteratura e letteratura¹⁰. Una separazione che,

⁵ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 79-80.

⁶ Si cita dalle seguenti edizioni: A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 2002; ID., *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2002; ID., *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 2001.

⁷ Cfr. B. BENVENUTO, "Montalbano, «teorico» del giallo", in A. BUTTITA (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 61-75.

⁸ V. SPINAZZOLA, "Caso Camilleri e caso Montalbano", cit., p. 118. Va osservato che numerose sono le citazioni dirette dei rappresentanti della più prestigiosa tradizione letteraria nazionale e internazionale, tra cui Manzoni, Pirandello, Vittorini, Pavese, Brancati, Sciascia, Bufalino e poi Faulkner, Borges, Conrad, Kafka, Dylan Thomas. D'altro canto non mancano riferimenti culturali che, come anche per Sciascia, spaziano dalla pittura, al cinema, alla filosofia. Si tratta di riferimenti che si mescolano e convivono con quelli che, invece, tracciano le coordinate di una cultura popolare di massa. Per quanto riguarda le citazioni dirette, valga l'esempio offerto dal *Cane di terracotta*, in cui *Le voci di dentro* di Eduardo de Filippo, il monologo di Amleto, l'allusione a Curzio Malaparte (attraverso il suo vero nome "Kurt Suckert", p. 83), a Pavese, Vittorini, Delio Tessa, Consolo, Eco, Kristeva, Faulkner e Borges sono funzionali alla narrazione al pari delle pellicole di Gianni e Pinotto, le comiche di Charlot, Stanlio e Ollio o I predatori dell'arca perduta.

⁹ A. SANTORO, *Camilleri tra Montalbano e Patò*, Napoli, Guida, 2012, p. 12. Di parere simile si dimostra anche Matt. Il critico prende le distanze dai giudizi «poco equilibrati» che si sono accumulati negli anni sui libri di Camilleri affermando che «se si guarda al fenomeno in modo sereno e razionale, si arriva facilmente alla conclusione che si è in presenza di una narrativa facile ma di buonissima fattura, il cui principale obiettivo è quello di fornire un intrattenimento intelligente, attraverso una scrittura curata e molto ben calibrata». L'intervento di Matt approfondisce in particolare l'uso sapiente del dialetto; cfr. L. MATT, "Narrativa", in A. AFRIBO e E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana*, Roma, Carocci, 2011, pp. 119-180, cit. p. 154.

¹⁰ Va ricordato altresì che il dibattito, oltre a centrarsi sulla dignità letteraria del genere già rivendicato sul finire degli anni Trenta da Augusto De Angelis, si è a lungo polarizzato tra coloro che ne negavano l'esistenza e coloro che, invece, riconoscevano la presenza di un canone italiano. Per un approfondimento su questi temi e sulla storia del 'giallo' in Italia si rimanda a: L. RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979; E. GUAGNINI, "Identità di un genere. Livelli e articolazioni del "giallo" nella

dagli anni Novanta in poi e proprio all'indomani dello scoppio del 'caso Camilleri', è stata in parte rivista; mentre da un'ottica più ravvicinata, è stata definita come una zona di confine dalle molteplici gradazioni. Pieri, ad esempio, ribadisce l'esigenza di superare quel «criterio metodologico che separi troppo nettamente il giallo dalla letteratura [...] soprattutto di fronte alla tanta narrativa italiana degli anni Ottanta e Novanta che si può comprendere proprio guardando a quella contaminazione tra le due forme di scrittura che è alle radici del giallo a partire da Poe»¹¹. La studiosa propone di distinguere tra giallo popolare e giallo letterario; quest'ultimo, a sua volta, costituirebbe, un filone fondamentale del romanzo italiano contemporaneo debitore, e nello stesso tempo continuatore, di una tradizione (che Pieri definisce «nascosta») i cui fautori più illustri sarebbero Gadda, Sciascia, Tabucchi ed Eco. A questi referenti, tra gli altri, si rifanno i romanzi polizieschi di Camilleri che, sebbene si inseriscano a pieno titolo nel quadro della narrativa italiana contemporanea, assumono quasi una funzione di spartiacque. Va ricordato infatti che non solo l'esordio dello scrittore siciliano si consuma in totale 'anonimato' molto tempo prima, con la pubblicazione nel 1978 del *Corso delle cose*, ma che la base della sua formazione da autodidatta è molto diversa da quella della generazione degli scrittori più giovani con cui si allineano i suoi libri negli anni Novanta¹². Spiega Jurisic che «Andrea Camilleri è un autore finisecolare, anche se cronologicamente è saldamente aggrappato alla tradizione letteraria novecentesca. Egli è, nel contempo, prossimo alle tensioni della modernità al punto da essere a più riprese menzionato nel memorandum di Wu Ming su *Italian Epic*»¹³. Tale affermazione è da leggere alla luce di quanto spiega Giuliana Pieri quando, nello stilare le caratteristiche della nuova generazione di giallisti (Fois e Lucarelli tra gli altri), osserva che:

il giallo viene usato oggi come strumento che garantisce la tensione e l'interesse del lettore, ma anche come veicolo privilegiato per indagini diverse – storiche, sociali, esistenziali – e per una ricerca di identità nella complessa e frammentata realtà contemporanea. È un ritorno alla narratività che riesce a catturare nelle sue trame complesse la diversità e pluralità del reale e può contare su due secoli di tradizione letteraria sua propria con cui giocare con rimandi intertestuali ironici (si pensi all'ispettore più famoso d'Italia negli ultimi anni, Salvo Montalbano di Camilleri, che spesso legge i libri di Simenon o Montalbán ma 'capendoci poco')¹⁴.

L'intertestualità costituisce, come si era già accennato in precedenza, un procedimento di composizione lucidamente adottato dallo scrittore con finalità ben precise: dare nuova linfa, intraprendendo una via sperimentale, al genere giallo nel tentativo di delineare la complessità del presente, come afferma Pieri. In questa direzione va osservato che per

produzione letteraria recente”, in AA.VV., *Livelli e linguaggi nella società delle masse*, Trieste, Lint, 1985, pp. 67-88; G. PADOVANI, *L'officina del mistero: nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Enna, Papiro, 1989; M. CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Databasis, 1994; G. PIERI, “Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità”, «Delitti di carta», IV 7 (2000), pp. 57-66; ID. (ed.), *Italian Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2011; L. CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.

¹¹ L'autrice riprende la distinzione tracciata da Carloni tra letteratura gialla 'artigianale' e il giallo letterario. G. PIERI, “Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità”, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php> [2 aprile 2016].

¹² B. BENVENUTO, “Montalbano, «teorico» del giallo”, cit., pp. 66-67 e anche G. BONINA, “Introduzione. Tra Pirandello e Verga, Brancati e Sciascia”, cit., pp. 17-18.

¹³ S. JURISIC, “Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri”, «Cahiers d'études romanes», 25 (2012), pp. 19-35, cit. p. 19, <http://etudesromanes.revues.org/3657> [2 aprile 2016].

¹⁴ G. PIERI, “Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità”, cit.

Camilleri dovettero essere particolarmente suggestive le idee elaborate nell'ambito delle teorie semiotiche, in Francia da Kristeva e in Italia dalla scuola di Pavia prima e da Eco poi, tra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta, nel seno delle quali si concretizzava, tra l'altro, l'idea secondo cui un'opera non è mai isolata ma sorge a contatto con altre opere¹⁵. Inoltre, a riprova di tale suggestione, è significativo ritrovare nel *Cane di terracotta* una spia testuale che suggerisce un parallelismo tra l'assetto del processo ermeneutico e l'iter investigativo¹⁶. Si tratta dell'incontro tra Alcide Maraventano e Montalbano. Durante la loro conversazione, l'eccentrico eremita cita il *Trattato di semiotica generale* di Eco e la *Semeiotiké* di Kristeva. Ma di fronte alla perplessità del commissario capisce di dover fare ricorso a «un esempio terra terra» per dimostrargli come nella decifrazione di un messaggio vadano attivati codici verbali e non verbali. Dice Maravento: «Lei poco fa mi ha detto che adesso ammazzano senza fornire spiegazioni. Le spiegazioni ci sono sempre e sempre vengono date, altrimenti lei non farebbe il mestiere che fa. Solo che i codici sono diventati tanti e diversi»¹⁷. Sono parole che riecheggiano nella mente di Salvo piuttosto pragmatica e digiuna di tali letture e trasmettono infine il loro messaggio traducendosi in un ammonimento a prendere atto del fatto che i tempi sono cambiati e che l'ispettore vi si deve adeguare se intende giungere in fondo alla verità; parallelamente appare evidente la valenza metaletteraria di tali parole proprio alla luce di quanto detto sopra a proposito della consapevolezza, anche teorica, con cui lo scrittore siciliano allestisce il progetto compositivo dei romanzi polizieschi.

Riallacciandoci all'oggetto del presente studio è opportuno riportare le riflessioni di Crovi svolte su uno dei tratti distintivi del genere cui appartengono le opere in esame:

stilare l'elenco dei protagonisti di un giallo e inserirli all'inizio di un thriller è consuetudine consolidata. Serve a far entrare subito il lettore nel contesto, serve all'autore per disporre in fila i suoi personaggi e presentare una a una le maschere di una storia che va a cominciare. In genere, nella precisione di questi elenchi si nota l'attenzione dell'autore all'identità dei suoi eroi, alla delineazione del loro ruolo e delle loro competenze¹⁸.

Nel momento in cui Camilleri affronta la scrittura di un giallo ne assume, in parte le convenzioni, tra cui appunto il fatto che chi indaga è senz'ombra di dubbio l'elemento basilare del racconto della risoluzione di un caso¹⁹. Se lo scrittore aveva popolato i romanzi precedenti, quelli a sfondo storico-risorgimentale, di personaggi per lo più funzionali al «dinamismo indemoniato di una trama dove i fatti si succedevano e intrecciavano ai fatti», per il poliziesco aveva bisogno di personaggi dalla «fisionomia corposa», di un protagonista che costituisse il vero centro nevralgico della narrazione, dal momento che, in linea con le convenzioni del genere, «a lui spetta di garantire lo svolgimento logico della vicenda, guidandola passo passo sino alla soluzione finale dell'enigma che la sostiene»²⁰. Che poi, nel processo di genesi della figura di Salvo

¹⁵ Si veda M. CORTI, "Intertestualità", in ID. *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 15-32. Il saggio era stato pubblicato la prima volta nel 1976, con il titolo *Principi della comunicazione letteraria*, seguito poi da un secondo studio, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.

¹⁶ Si tratta, a nostro avviso, di una suggestione che andrebbe approfondita anche in raccordo con i modi epistemici dichiaratamente antirazionalistici di comprensione, e quindi di rappresentazione, della realtà proposti, in *primis* da Pirandello, ma anche da Borges, Gadda e, seguendo l'indicazione di Sciascia, da Dürrenmatt.

¹⁷ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 167.

¹⁸ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 80.

¹⁹ P. DORFLES, "Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali", in A. BUTTITA (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 54-60.

²⁰ V. SPINAZZOLA, "Caso Camilleri e caso Montalbano", cit., p. 119.

Montalbano, sia pure stata fondamentale la sua esperienza di uomo di teatro e di sceneggiatore televisivo emerge chiaramente da alcune affermazioni del siciliano che, a loro volta, racchiudono programmaticamente l'idea pirandelliana su cui si plasma l'invenzione del fortunato commissario. A questo proposito si legge in una intervista: «il personaggio teatrale si presenta da sé per quello che dice. Nel romanzo invece è il narratore che presenta il personaggio. L'abitudine teatrale fa sì che la trasmissione avvenga attraverso il corpo, la voce, l'anima dell'attore, ed è per questo che io ho bisogno di personaggi a tutto tondo che abbiano tre dimensioni»²¹. Il dire, il fare, il pensare lo rendono vivo e, complice il rapporto con la voce narrante, la figura che si staglia è dotata di un notevole fascino di seduzione nei confronti dei lettori.

Il percorso di configurazione del commissario si delinea nell'arco dei primi tre romanzi; se ne *La forma dell'acqua* appare ancora in fase embrionale, i romanzi del 1996, quelli del boom editoriale, *Il cane di terracotta* e *Il ladro di merendine*, ne sanciscono la nascita. Montalbano vi assume contorni ed attributi ormai definiti (liberandosi di altri) fino a proiettare quella specifica fisionomia 'caratteriale', 'morale' e 'comportamentale' che lo rende unico e riconoscibile, e a partire dalla quale continuerà a evolversi. Per quanto riguarda l'aspetto fisico, non viene fornita nessuna descrizione esplicita, seppure si insista sulla corporeità del personaggio evocata ripetutamente con l'accenno all'esercizio fisico delle nuotate o delle passeggiate, al sonno ora agitato ora ristoratore, agli impulsi erotici, all'appetito da buongustaio sì ma sempre famelico, per non dire di quei flash in cui lo si intravede nudo dopo una doccia sul terrazzino di casa o sul divano davanti alla televisione. Della fisionomia del protagonista si trova però un'allusione. Nel primo romanzo, *La forma dell'acqua*, si fa cenno a quel segno particolare che permette a uno dei due netturbini che avevano ritrovato il corpo di Luparello di capire chi fosse il poliziotto che lo aveva cercato. Così, quando il commissario chiede a Pino Catalano come avesse fatto a riconoscerlo (Salvo aveva prima telefonato alla madre e poi era andato a casa sua per ottenere delle prove), questi gli spiega che la donna:

mi ha detto che era venuto un uomo per darmi una busta, però se l'era scordata. Era uscito dicendo che andava a pigliarla, ma non si era fatto più vedere. Io mi sono fatto curioso e ho spiato a me matri di farmi la descrizione della persona. Quando lei vuole farsi credere un altro, dovrebbe cancellare il neo che tiene sotto l'occhio sinistro. Che vuole da me?²²

Riprendendo il discorso sulle fonti del commissario Montalbano, che è anche il discorso sulla genesi del personaggio, è necessario enucleare alcuni dei possibili referenti. Pur senza la pretesa di esaurire la variegata stratificazione di rimandi di cui si avvale la penna camilleriana e prendendo in considerazione i primi tre romanzi, quelli fondativi, va detto fin da ora che «i riscontri indicati non infirmano però l'originalità di Camilleri, che trova facilmente un suo personale spazio di interpretazione dei fatti»²³. I maestri del giallo, continuamente ossequiati dallo scrittore stesso nelle interviste rilasciate dopo il grande successo editoriale, sono forse fin troppo noti: Leonardo Sciascia, Carlo Emilio Gadda, Georges Simenon, Friedrich Dürrenmatt; ma anche i suoi contemporanei, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Tabucchi e Umberto Eco. Con questi autori, con le loro trame ben congegnate, ma soprattutto con le loro creature instaura un rapporto che tende pirandellianamente a sfumare il confine tra vita e arte, e che nel contempo lo porta a

²¹ A. CAMILLERI, "Camilleri: la mia Sicilia", intervista di Giuliana Pieri, «Lettera internazionale», 57-58 (1998), pp. 3-5, cit. p. 4.

²² A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 67-68.

²³ B. PORCELLI, "Due capitoli per Andrea Camilleri" «Italianistica», XXVIII (maggio-agosto 1999) 2, pp. 207-220, cit. p. 211.

fagocitare quelle letture estraendo da esse un materiale con cui costruire un repertorio da cui attingere.

Uno dei primi investigatori italiani a cui il commissario Montalbano è unito da legami di 'parentela' letteraria è, fuor di dubbio, il capitano dei carabinieri Bellodi. Si tratta del protagonista del *Giorno della civetta*²⁴ che, come si sa, è l'antesignano italiano del giallo politicizzato. L'opera che Leonardo Sciascia pubblica negli anni Sessanta rappresenta le distorsioni della giustizia all'interno delle istituzioni pubbliche e della politica italiana, denunciando le connivenze delle istituzioni e della politica con la mafia siciliana. Come ben ha messo in rilievo Bruno Porcelli, la linea di discendenza tra i due personaggi non è diretta, ma prevede uno stadio intermedio, il maresciallo Corbo, protagonista del già citato romanzo dell'esordio di Camilleri intitolato *Il corso delle cose*²⁵. È comunque vero che in un primo confronto sono così numerose le differenze che separano Bellodi e Montalbano, da far dire allo studioso che il maresciallo dei carabinieri Corbo «più che anticipatore di Montalbano, è discepolo di Bellodi»²⁶. Tuttavia, Sciascia rimane una fonte altamente suggestiva per la creazione di personaggi e di situazioni con continui travasamenti come attesta altresì la citazione diretta che si trova nel primo romanzo, quello dell'atto di nascita di Montalbano, in cui il questore Burlando si serve del riferimento al *Candido* sciasciano per rimproverare al commissario la sua assoluta testardaggine nel voler continuare a rovellarsi nella ricerca di una verità difforme da quella ufficiale, scelta tra l'altro assai più semplice²⁷. Inoltre, anche l'onomastica porge un appiglio sicuro per il riscontro di occorrenze con i romanzi siciliani di Sciascia (non a caso si tratta di un altro strumento mutuato da Pirandello); bastino al riguardo i nomi di Livia²⁸ e quello di Gerlando Munafò²⁹.

La prima volta che il capitano Bellodi entra in scena viene descritto come «un giovane, alto e di colorito chiaro; dalle prime parole che disse i soci della *Santa Fara* pensarono 'continentale' con sollievo e disprezzo insieme; i continentali sono gentili ma non capiscono niente»³⁰. Il ritratto però ricorda piuttosto l'ingegnere piemontese Lemmonier del *Filo di fumo* che non il capitano dei carabinieri Corbo del *Corso delle cose* e, men che meno, il commissario di polizia Montalbano. Tuttavia balzano evidenti agli occhi alcuni meccanismi compositivi e di caratterizzazione; come Sciascia, anche Camilleri non precisa l'età, né l'aspetto fisico³¹, mentre invece connota regionalmente il suo

²⁴ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1961.

²⁵ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998. Sulle vicende compositive ed editoriali del romanzo tra gli anni '80 e '90, si veda B. PORCELLI, "Due capitoli per Andrea Camilleri", cit., p. 207.

²⁶ B. PORCELLI, "Due capitoli per Andrea Camilleri", cit., p. 209.

²⁷ Si tratta del romanzo di Leonardo Sciascia, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, 1977; A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 158. Sull'interpretazione dell'uso di questo rimando letterario si veda G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., pp. 75-80.

²⁸ Si tratta della fidanzata genovese di Montalbano. Nel romanzo di Sciascia è il nome della ragazza (Livia Giannelli) che il capitano Bellodi conosce a Parma, la sua città natale, durante un congedo che presumibilmente è costretto a prendersi visti i risvolti dell'inchiesta che conduce su di un omicidio di stampo mafioso avvenuto nell'imprecisata cittadina siciliana dove è in servizio.

²⁹ Se ne *La forma dell'acqua* si cita il *Candido*, nel secondo romanzo di Montalbano, *Il cane di terracotta*, si riutilizza il nome del protagonista di quell'opera, Gerlando Munafò, nella scena in cui viene identificato l'uomo che aveva teso un agguato a Salvo ed era stato ucciso. È l'alter ego letterario il referente delle strane parole del commissario quando, dopo aver letto le generalità della vittima, pensa «il vizio dello stato civile non l'abbandona»; cfr. A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 179. Per non parlare di un altro Gerlando, il cavaliere Misuraca, che nel medesimo romanzo sembra riunire nel proprio passato alcune delle vicende belliche di cui si parla nei racconti de *Gli zii di Sicilia* di Sciascia; cfr. A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 45-46.

³⁰ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 16.

³¹ Si segue l'osservazione di Bonina che giustifica così il fatto che questi elementi per Sciascia e per Camilleri «non entrano mai nel peritesto di un giallo, in violazione sì al canone ottocentesco che all'azione

personaggio: Salvo conosce bene le tradizioni e il modo d'agire e di pensare dei siciliani. E la sua fama e la sua autorità sono fondate proprio sull'appartenenza ad una stessa comunità. Valga al proposito un esempio: quando i netturbini, ne *La forma dell'acqua*, ritrovano il cadavere dell'ingegnere Luparello, dopo aver telefonato a Rizzo, avvocato colluso e amico della vittima, decidono di denunciare il fatto e così: «si avviarono verso il paese, diretti al commissariato. 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»³².

Sebbene il protagonista sciasciano del *Giorno della civetta* non rappresenti un modello di sicilianità, che invece viene incarnato dai protagonisti di Camilleri, non va dimenticata l'intensa dichiarazione d'amore per la Sicilia espressa dal parmese Bellodi alla fine del romanzo. Rincasando di notte in una Parma «incantata di neve, silenziosa, deserta», ripensa all'isola e scopre un nodo indissolubile che lo lega all'ostica terra siciliana; si legge «prima di arrivare a casa sapeva, lucidamente, di amare la Sicilia: e che ci sarebbe tornato. – Mi ci romperò la testa – disse a voce alta»³³. Il protagonista giunge a comprendere inaspettatamente, nel confronto con Livia, che la sua iniziale percezione della Sicilia e dei siciliani è cambiata. Allo stesso modo, il contrasto, l'incomunicabilità tra Nord e Sud, viene ripresa nel rapporto tra Montalbano e la sua Livia. Il saldo legame che unisce Salvo alla sua terra viene a definirsi come contenuto emotivo ancestrale che, da un lato condiziona il suo sguardo, la sua percezione del paesaggio insulare, e che dall'altro questi vorrebbe condividere con la donna amata, la quale, come l'omonima sciasciana, dimostra un interesse superficiale, turistico, per la Sicilia³⁴.

Per quanto riguarda la costruzione dei personaggi di Bellodi e Montalbano, essi condividono alcuni importanti tratti distintivi del protagonista del romanzo giallo: entrambi sono rappresentati della Legge; sono funzionari legati a un'istituzione pubblica; quando indagano un assassinio servono il loro Paese. Hanno in comune un concetto di giustizia simile, fondato sull'onestà, sul senso del dovere, sull'abnegazione verso il proprio lavoro; onorare tale ideale significa mettere in secondo piano la propria individualità, interessi, ambizioni, e soprattutto non accettare compromessi. Se nel *Giorno della civetta*, Sciascia racconta anche l'evoluzione del personaggio, alla fine il settentrionale Bellodi arriva a capire ciò che invece Montalbano ha ben presente, quasi si trattasse di una tara ereditaria. Nel momento stesso in cui entra in scena, lo fa con tutto un carico di disincanto verso le istituzioni e con la consapevolezza che per la soluzione di un caso dovrà spesso ricorrere a metodi poco ortodossi, in linea con la sua «concezione eretica della giustizia»³⁵. Ciò è reso esplicito sia indirettamente dalla voce narrante che

antepone la descrizione, ma in ottemperanza a un criterio di messinscena teatrale in base al quale i personaggi si presentano da soli e si fanno conoscere frequentando lo spettatore»; cfr. G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 75.

³² A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 17.

³³ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 118.

³⁴ Lo scenario del primo omicidio che vede impegnato il commissario è quello di una fabbrica costruita, ma mai usata, che nel tempo è diventata luogo di prostituzione e di smercio di droga. Si legge: «Il commissario si accese una sigaretta, si voltò a taliare verso la fabbrica chimica. L'affascinava, quella rovina. Decise che un giorno sarebbe tornato a scattare delle fotografie che avrebbe mandato a Livia, spiegandole, con quelle immagini, cose di sé e della sua terra che la donna non riusciva a capire»; cfr. A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 22. L'incomprensione della donna è poi resa esplicita in un passaggio del secondo romanzo con l'affiorare di un ricordo: «avevano pigliato la strada che da Montelusa portava a Palermo [...] 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»; cfr. A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 72.

³⁵ Si vedano i contributi di Piero Dorfles e Gianni Bonina.

sottolinea di continuo i modi con cui Montalbano travisa la versione ufficiale dei fatti, sia direttamente da sue affermazioni. Riscontri di tali modalità si possono trovare nel *Ladro di merendine*. Il brano che si cita è rappresentativo della prima. Vi si noti altresì la *vis comica* intensificata dal ricorso allo stile indiretto libero:

Ma che cavolo di modo era il suo di condurre un'inchiesta? Si rese di colpo conto che lui e la signora parevano due comari che stessero a spettegolare da un balcone all'altro. Salutata la signora Vasile Cozzo, per riacquistare dignità davanti a se stesso, si diede a una perquisizione meticolosa, da vero professionista, alla ricerca del pacco mandato dalla tipografia³⁶.

Esemplificativo della seconda modalità è invece lo scambio di battute riportato nell'episodio in cui il commissario incontra un agente dei servizi segreti, dall'inverosimile nome, di Lohengrin Pera. Durante le indagini su un caso di traffico di droga internazionale, Salvo ha appurato la verità sul ruolo svolto dai servizi che si sono resi complici nell'uccisione di un'innocente, Karima la madre di François, il ladro di merendine. Lohengrin cerca di convincere il commissario a mantenere la massima riservatezza sui fatti:

“Come avevo intuito” disse Lohengrin Pera “lei ha capito tutto. Ora la prego di riflettere: lei, come me, è un fedele e devoto servitore del nostro Stato. Ebbene...”.

“Se lo metta in culo” fece piano Montalbano.

“Non ho capito”.

“Ripeto: il nostro Stato comune, se lo metta in culo. Io e lei abbiamo concezioni diametralmente opposte su che cosa significhi essere servitori dello Stato, praticamente serviamo due stati diversi. Quindi lei è pregato di non accomunare il suo lavoro al mio”³⁷.

Il fatto di erigersi a paladino della giustizia, o meglio come si vedrà a giudice, porta il commissario a sentirsi in diritto di tacere la verità ai suoi superiori, di condurre indagini per proprio conto e in segreto o addirittura di tendere trappole per impedire di farla franca a coloro che sono riusciti a sfuggire alle maglie delle autorità giudiziarie. Ne *La forma dell'acqua* Salvo rivela a Lidia che, durante l'inchiesta sulla morte di Luparello, ha eliminato tutte le finte prove a carico di Ingrid e ha lasciato intenzionalmente la pistola nel luogo dell'omicidio convinto che Giorgio, il nipote, l'avrebbe usata contro il mandante dell'omicidio dello zio, vale a dire Rizzo, come in effetti succede. La donna, però, lo rimprovera accusandolo di essersi autopromosso «da commissario a dio, un dio di quart'ordine, ma sempre dio»³⁸. Il romanzo si chiude con la morte di Giorgio in un incidente stradale che è con tutta probabilità un suicidio. Se si isola e si analizza lo svolgersi di questa linea secondaria della trama che scorre parallelamente alla principale e che illustra la verità dei fatti in contrapposizione alla versione ufficiale e accreditata, secondo cui l'omicidio di Rizzo sarebbe di stampo mafioso, è chiara la suggestione di Sciascia e di Pirandello sia per quanto riguarda la disposizione dei piani narrativi sia per il rimando alla problematicizzazione dell'apparenza dei fatti³⁹. Tuttavia, l'impulso di Montalbano a pronunciare la propria sentenza e di agire in modo che i colpevoli ricevino il giusto castigo, magari per vie non istituzionali e ufficiali, porta alla mente il romanzo

³⁶ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 92.

³⁷ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 216.

³⁸ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., pp. 168-169. Quando poi le sue congetture si rivelano vere e prova un certo sollievo dato che ha armato il suo 'boia', il narratore onnisciente commenta con complicità e quasi a sua discolpa: «aveva voluto agire come un dio, aveva ragione Livia, ma quel dio di quart'ordine alla sua prima, e sperava, ultima esperienza, ci aveva indovinato in pieno»; cit., p. 171.

³⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 79.

di Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* (1952). Il commissario Bärlach riesce ad appurare la verità sull'omicidio di un suo collaboratore, l'ispettore Schmied, grazie ad un ragionamento logico. Ma, siccome non ha prove e non può arrestare e condannare l'assassino, decide di tessere una tela che alla fine lo faccia capitolare. Incarica infatti Tschanz, il vero colpevole ma anche ispettore di polizia, di aiutarlo ad indagare sulle circostanze della morte del poliziotto e lo induce ad uccidere il principale sospettato, Gastmann, a sua volta reo impunito di numerosi omicidi e vecchia conoscenza di Bärlach. Quando però, nell'epilogo, Tschanz capisce che Bärlach sa la verità, ma non può provarla, si suicida per evitare il disonore⁴⁰. A questo proposito, va notata l'analogia rispetto alle circostanze della morte: per entrambi è dovuta a un inspiegabile incidente automobilistico.

Ritornando al confronto tra il Bellodi di Sciascia e il Montalbano di Camillieri, è da segnalare un altro rilevante tratto comune: essi svolgono la loro funzione pubblica, forti dell'autorità derivata dal proprio incarico, ma anche grazie a un'autorevolezza fondata moralmente che viene loro riconosciuta proprio da chi reputano loro principale antagonista, vale a dire uno dei massimi capi della mafia, Tano u grecu per Montalbano e don Mariano Arena per Bellodi:

Cane di terracotta. Quando finirono di parlare, il sole era già alto. Prima di nesciri dalla casuzza e dare principio alla recita, il commissario taliò a lungo Tano occhi negli occhi. “Mi dica la virità”. “Agli ordini, dutturi Montalbano”. “Perché ha scelto proprio a mia?”. “Perché lei, e me lo sta dimostrando, è uno che le cose le capisce”⁴¹.

Giorno della civetta. Io – proseguì poi don Mariano – ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... [...] Lei, anche se mi inchiederà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo [...]⁴².

Ma anche i modi con cui gli ispettori conducono i loro interrogatori è molto simile: la pacatezza, la cordialità e il rispetto per la dignità della persona vanno di pari passo, e non inficiano, l'inflessibilità e la determinatezza con cui mirano a fare luce sulla verità. Sulla linea di tale prossimità, si riscontra un altro evidente parallelismo narrativo nel *Ladro di merendine*. La sequenza dell'interrogatorio a Angelo Prestia, comandante e proprietario del motopeschereccio *Santopadre*, in cui intervengono il commissario Montalbano e il suo omologo a Mazàra, Valente, riporta alla mente quello orchestrato dal capitano Bellodi e dal maresciallo di S. nei confronti degli esecutori materiali dell'omicidio, Marchica e Pizzuto, dove addirittura si ricorre a un verbale falso per sopraffare i due analfabeti e obbligarli a confessare. Si veda il confronto tra i due brani:

Giorno della civetta. Il suo piano era questo: fermare subito i due di cui Parrinieddu gli aveva fatto estrema confidenza, interrogarli in condizioni e modi che aveva già abilmente disegnati, separatamente e quasi contemporaneamente⁴³.

[...] Il Marchica non capiva più niente, il capitano lo guardava indovinando il travaglio della sua mente [...] Si aprì di colpo la porta dell'ufficio, e Marchica si volse istintivamente a guardare: sulla soglia il maresciallo di S. salutò e disse – si è deciso – e alle sue spalle c'era,

⁴⁰ Cfr. F. DÜRRENMATT, *Il giudice e il suo boia*, Milano, Adelphi, 2015. Lo scrittore svizzero fu un referente anche per Sciascia.

⁴¹ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 24-25.

⁴² L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 100.

⁴³ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 57

sbracato, coi capelli scomposti e la barba lunga, il Pizzuco [...] Il Marchica si sentì affogare nello sgomento: il Pizzuco, senza dubbio a furia di nerbate, stava per cantare⁴⁴.

Il ladro di merendine. Montalbano e Valente si scambiarono una taliata velocissima, era il via alla seconda parte dell'interrogatorio che avevano in precedenza concordato [...] Valente seguiva con estrema attenzione il saltafosso, il tranello che Montalbano stava costruendo. La facenna che il fantomatico Tarif aveva pigliato soldi da Dhahab il commissario se l'era chiaramente inventata, bisognava scoprire dove voleva andare a parare [...] Mentre Prestia impallidiva, Valente capì che ora toccava a lui⁴⁵.

Un altro dei referenti letterari obbligati che il presente studio non può esimersi dal menzionare è un personaggio quasi coetaneo del commissario Montalbano, Pepe Carvalho, o piuttosto, il creatore di questi, lo scrittore e intellettuale catalano, Manuel Vázquez Montalbán. È noto infatti che il cognome del siciliano deriva da quello del barcellonese. In apertura al *Cane di terracotta* si legge: «il commissario stava leggendo un romanzo giallo di uno scrittore barcellonese che l'intricava assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato Montalbán»⁴⁶. Ripetuti sono i rimandi al collega spagnolo in quel romanzo, mentre ne appare solo uno all'investigatore privato, «pensò che in fatto di gusti egli era più vicino a Maigret che a Pepe Carvalho, il protagonista dei romanzi di Montalbán, il quale s'abbuffava di piatti che avrebbero dato foco alla panza di uno squalo»⁴⁷. E di fatto lo stesso Camilleri non poteva non apprezzare uno scrittore impegnato che trasformava i propri racconti gialli in scorci sulla realtà storica e sociale della Spagna della Transizione. Ne ammirava inoltre l'abilità come narratore. Al riguardo confessa in un'intervista di aver accolto la particolare organizzazione temporale della trama del *Pianista* per la costruzione del discorso narrativo del suo *Birraio di Preston*. Dalla figura del protagonista invece, come è possibile dedurre dalla precedente citazione, prende le dovute distanze: Carvalho è un detective privato, con una vita da sbandato, condannato alla marginalità, dalla condotta ambigua, a volte quasi privo di quella carica etica sociale che, invece, dimostra Montalbano nella risoluzione dei casi; quanto di più lontano quindi dalla figura dell'integerrimo servitore dello Stato incarnata dal siciliano⁴⁸.

Per continuare la presente ricognizione sui referenti sottesi alla figura di Montalbano, e in generale alla scrittura poliziesca di Camilleri, è necessario prendere in esame anche altri due personaggi canonici della storia del giallo letterario quali il commissario Ingravallo ma soprattutto il commissario Maigret, con cui Salvo presenta congrui punti di contatto⁴⁹. Al modello dei detective privati in stile *hard boiled* Camilleri predilige quello dei funzionari di polizia, di commissari ed ispettori che popolano le pagine dell'alta tradizione del poliziesco europeo. Da un confronto con Ingravallo, il protagonista del

⁴⁴ L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, cit., p. 67.

⁴⁵ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 164 e p. 166.

⁴⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 10; altri riferimenti si trovano alle pagine 12 («A Barcellona di Spagna si scrivono romanzi assai belli»), p. 18 («lesse qualche pagina del libro di Montalbán capendoci poco»), p. 109 («Decise poi di stendersi sul letto e di finire il romanzo di Montalbán»).

⁴⁷ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 41-42.

⁴⁸ Mi si permetta di aggiungere il rimando ad un mio contributo sul rapporto tra i due scrittori e i loro romanzi gialli: L. GAROSI, «La novela policíaca de Manuel Vázquez Montalbán y Andrea Camilleri», in M.J. PORRO HERRERA (a cura di), *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, Córdoba, Fundación PRASA, 2005, pp. 243-260.

⁴⁹ Qui il referente non sono solo i romanzi ma bensì gli adattamenti televisivi; per l'opera di Gadda quello degli anni '60 con Pietro Germi nei panni dell'ispettore abruzzese Ingravallo che, a Roma, indaga su un misterioso omicidio, quello della signora Balducci trovata riversa in un lago di sangue nella cucina della sua casa. Mentre per quanto riguarda il famoso commissario francese nato dalla prolifica penna dello scrittore belga Georges Simenon, si ricordi la fortunatissima serie televisiva trasmessa dalla RAI tra il 1964 e il 1972 nella quale Maigret è interpretato da Gino Cervi e alla cui sceneggiatura Camilleri aveva lavorato sotto la guida di Diego Fabbri.

romanzo di Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, le differenze sono assai più numerose delle somiglianze, tuttavia a una lettura ravvicinata è possibile cogliere alcune concordanze, trattandosi per lo più di singole occorrenze testuali di tipo tematico sia a livello della caratterizzazione del personaggio, sia a quello della storia narrata.

Prima di soffermarsi su convergenze e parallelismi che rivelano il legame con la fonte, è utile e interessante ai fini del presente discorso sottolineare anche qualche divergenza particolarmente significativa. In primo luogo va osservato che al contrario di quanto fa Camilleri, seguendo Sciascia, le prime pagine del romanzo di Gadda ospitano una lunga sequenza iniziale in cui viene presentato l'ispettore. Nell'*incipit* del romanzo si mette subito in evidenza l'autorità e lo *status* che Ingravallo ha tra i colleghi (e non tra i delinquenti): «Tutti oramai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi»⁵⁰. Segue poi un passo che contiene una particolareggiata descrizione fisica:

Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte [...] aveva un'aria un po' assonnata, un'andatura greve e dinoccolata [...] vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana⁵¹.

Il lettore viene anche a sapere che l'ispettore è di origini umili, è molisano ed è celibe. Per completare il ritratto caratteriale, il narratore onnisciente insiste poi di nuovo sul fatto che, nonostante la stima di cui Ingravallo gode per la sua competenza professionale, è considerato da tutti un tipo un po' fuori dall'ordinario: non pensa, non agisce, non parla come gli altri agenti, e addirittura può sembrare quasi un inetto, un incapace a svolgere il proprio dovere, oltre al fatto che dice cose al limite dell'alienazione mentale, anzi a questo proposito tra i colleghi c'è chi sostiene che:

leggesse libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla [...] Per la pratica ci vuol altro! I fumi e le filosoficherie son da lasciare ai trattatisti: la pratica dei commissariati e della squadra mobile è tutt'un altro affare: ci vuole della gran pazienza [...], senso di responsabilità e decisione sicura, moderazione civile; [...] Di queste obiezioni così giuste lui, don Ciccio, non se ne dava per inteso: seguiva a dormire in piedi, a filosofare a stomaco vuoto, e a fingere di fumare la sua mezza sigheretta, regolarmente spenta⁵².

Viene a tracciarsi fin da subito la figura di una persona poco convenzionale, con comportamenti a volte del tutto fuori dal comune, poco adatti ai compiti di un poliziotto, tanto ridicoli quanto stranianti. Il modo in cui il commissario Ingravallo affronta le indagini dell'assassinio della signora Baldacci e del furto dei gioielli non sembra declinare alcun concetto di giustizia, né mostrare coinvolgimento etico alcuno. Il commissario pare mosso dal senso del dovere unitamente al gusto dell'esercizio logico, del gioco d'intelligenza indispensabile alla risoluzione del caso. Con il commissario-filosofo, il rozzo e apparentemente poco colto Montalbano sembra avere poco da spartire. Tuttavia, ancora una volta, le convergenze vanno ricercate scavando sotto la superficie delle vicende narrate o esaminando singole spie testuali.

⁵⁰ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1983, p. 7. È utile ricordare che il romanzo ebbe un lungo processo compositivo che vide impegnato Gadda, tra stesure e continue revisioni, dal 1944 al 1957.

⁵¹ Ivi, p. 7.

⁵² Ivi, p. 10.

A questo riguardo è utile segnalare nel lungo brano d'apertura un elemento che si ritroverà più volte ripetuto nei romanzi del commissario Montalbano qui oggetto di studio. Quando Ingravallo parla sembra proferire banalità, ma tutto d'un tratto, e con il senno di poi, ci si accorge che non lo sono affatto, ma che le sue parole risultano quasi profetiche. Nell'opera di Gadda il narratore onnisciente spiega che il taciturno Ingravallo:

nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore⁵³.

Di questi rapidi ed accecanti lampi rivelatori che rompono il sonno e squarciano il silenzio della verità, anche Montalbano ne sa qualcosa. Si tratta infatti di un elemento tematico che Camillieri coglie e rielabora con uno stile personale. Il termine di confronto, il fiammifero di Gadda, è sostituito da flash e barbagli di natura tecnologica che rappresentano metaforicamente il lampo di genio, la trovata che consente a Montalbano di illuminare di luce nuova un indizio e di collegare così i fatti dando loro un nuovo senso. La mente, in tutto quel ruminare sui casi⁵⁴, riesce a mettere a fuoco, a scoprire la verità, grazie all'intuizione scatenata da un particolare trascurato, da un'inezia, da un oggetto raccolto sulla scena del delitto che si trasforma nella chiave dell'enigma. Il flusso di pensieri allora irrompe nel momento meno aspettato, come la volta in cui, nel conversare con Lidia, Salvo capisce il nesso tra il caso di omicidio su cui sta indagando e «la storia del picciliddro di Villaseta che rubava le merendine ai picciliddri», ed esclama «“Gesù” gridò Montalbano folgorato dalla rivelazione»⁵⁵. Non di rado tale spia testuale è rivisitata in chiave parodica con effetti volutamente eroicomici:

si svegliò di colpo manco dopo due ore, taliò il ralogio, erano appena le undici di sera. Nel rimettere il ralogio sul comodino, l'occhio gli cadde sul pezzo di cartone che si era portato appresso. Lo pigliò e se ne andò in bagno. Assittato sulla tazza, alla luce fredda del neon, continuò a taliarlo. E a un tratto un'idea lo folgorò. Gli parse che per un istante la luce del bagno aumentasse progressivamente d'intensità fino ad esplodere nel lampo di un flash. Gli venne da ridere⁵⁶.

Nel primo romanzo si ritrova una scena simile che viene proposta con varianti attinti dalla cultura popolare di massa; di nuovo svegliatosi nel cuore della notte, Salvo:

accese la luce, erano le quattro. Sul comodino c'erano ancora la pomata e il rotolo di garza che gli erano serviti per Ingrid. Li pigliò, davanti allo specchio del bagno si spalmò sulla nuca tanticchia di pomata [...] e poi con la garza si fasciò il collo, la fissò con un pezzo di sparatrappo adesivo. E fu allora che un flash accecante gli esplose nel cervello, oscurò persino la luce del bagno, gli parse d'essere diventato un personaggio dei fumetti che aveva il potere degli occhi a raggi X, che riuscivano persino a vedere dentro le cose⁵⁷.

⁵³ Ivi, p. 8.

⁵⁴ «La mente aveva continuato a lavorare nel sonno», A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 80. È importante tenere presente questo elemento perché costituisce una componente fissa di una sequenza narrativa di cui il narratore si serve in più occasioni per rappresentare il momento nel quale il commissario scopre la verità di un caso.

⁵⁵ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 99.

⁵⁶ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 109.

⁵⁷ A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 145.

I lampi di genio, i barlumi d'intuizione che danno il via a un ragionamento logico, di fatto consentono al commissario Montalbano di mettere in luce la concatenazione delle vicende in un modo diverso, secondo una disposizione altra, e giungere a una versione della verità discordante da quella ufficiale. Inoltre, dal punto di vista della costruzione dell'edificio narrativo, in questo modo appare evidente la sovrapposizione delle linee nella tramatura della narrazione. Si tratta, come si era accennato in precedenza, di un insegnamento mutuato da Sciascia e da Pirandello, tuttavia anche il modo in cui Gadda rappresenta il caos del mondo vi si può essere avvicinato. Il commissario Ingravallo è spinto ad indagare dal gusto della sfida 'metafisica' di capire il mondo, di decifrarne la logica, di arrivare al nucleo di verità consapevole del concorrere di molteplici fattori alla radice della causa di quell'unico avvenimento oggetto dell'inchiesta, lo stesso protagonista sostiene che:

le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò. [...] La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello⁵⁸.

Così, difatti, la linea principale dell'investigazione si divide in fili sempre più intricati fino a formare un 'guazzabuglio' difficilissimo da districare. L'ispettore vi si lascia trascinare attratto quasi più dalla curiosità che gli suscitano i tipi umani che incontra durante l'indagine, quelli dei bassifondi romani, della periferia, della microcriminalità, ma anche di certa borghesia benestante. Alla fine poi tralascia di svelare il nome del colpevole: la soluzione del caso è taciuta, e come in Sciascia, non si fa giustizia. Montalbano invece giunge sempre a stabilire un ordine, sebbene condivida la curiosità per dirla alla Balzac per la gran commedia umana che lo porta spesso a divagare rispetto all'inchiesta principale per seguire piste secondarie. Sa da che parte sta il bene e il male e, anche a costo di pagare un alto prezzo personale e di andare contro le leggi che rappresenta, infligge la giusta punizione ai colpevoli, chiunque essi siano, e per vie a volte non contemplate dal codice penale.

Vi è però un altro aspetto che è probante della funzione, del ruolo in un certo senso archetipico, svolto da Ingravallo nell'atto di nascita di Montalbano. Va ricordato che all'inizio dei primi due romanzi Salvo viene presentato come un incurabile meteoropatico. La sua scontrosità cronica peggiora quando è assalito dal malessere fisico-mentale inflittogli dalle condizioni metereologiche del momento. Si confrontino i seguenti brani su questo tratto caratteriale che contraddistingue sia il protagonista camilleriano sia quello gaddiano:

Il cane di terracotta. Una di quelle iurnate in cui chi è soggetto al brusco cangiamento di tempo, e nel sangue e nel ciriveddro lo patisce, capace che si mette a svariare continuamente di opinione e di direzione [...] Il commissario Salvo Montalbano apparteneva da sempre a quest'infelice categoria umana⁵⁹.

Quer pasticciaccio. Don Ciccio, l'indomani, era di pessimo umore. Pioveva e tirava vento: un grecale aspro e stizzoso che mandava ogni cosa a traverso, a cominciare dalle sottane dei preti, dai cani fradici. Gli ombrelli non ce la facevano. Le gronnare de li tetti de li palazzi nemmeno⁶⁰.

⁵⁸ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 9.

⁵⁹ A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, cit., p. 9.

⁶⁰ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 53.

In ogni modo, va detto che la suggestione del *Pasticciaccio* agisce sulla penna dello scrittore siciliano in modo ben più visibile e determinante sul versante della sperimentazione linguistica in quanto il *pastiche* di lingua e dialetto messo a punto da Gadda per interpretare la polifonia del reale dovette costituire un modello da seguire. A ciò va aggiunta anche l'ironia che pervade l'opera di Gadda, come pure quella di Camilleri. Va segnalata poi una sequenza di scene che si snoda nel secondo capitolo del *Ladro di merendine* e presenta una architettura dall'innesco drammatico; ricorda di fatti una messinscena. Si tratta del momento in cui, dopo il ritrovamento del cadavere di Lapecora nell'ascensore della palazzina dove abitava, Montalbano va di porta in porta a raccogliere informazioni tra gli inquilini. La dinamicità e il ritmo della narrazione di tali incontri certo risente dell'esteso retroterra teatrale di Camilleri, tuttavia è legittimo altresì supporre un legame con la fonte gaddiana, con il racconto del sopralluogo al condominio di via Merulana e gli scambi di battute con i vicini che si possono leggere nella parte iniziale del *Pasticciaccio*, prima con il furto di gioielli alla contessa Menegazzi e poi con l'omicidio di Liliana Baldacci.

Come si diceva in precedenza, il referente principale nel processo di creazione del personaggio di Montalbano è senz'altro Maigret, il famoso commissario francese protagonista di un ingente numero di romanzi firmati dal belga Georges Simenon⁶¹. Camilleri stesso è intervenuto al riguardo riconoscendo i punti di contatto tra i due personaggi e al tempo stesso confessando il tentativo fatto per rendere diverso il suo commissario⁶². 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 lo scrittore siciliano sottolinea come il modo di condurre un'inchiesta dei due ispettori sia diverso, anche se poi appare evidente che 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, spesso infatti sono spinti su di una pista da una semplice intuizione. Per un riscontro su questo aspetto fondante del personaggio nel caso di Montalbano si rimanda alle citazioni già riportate, mentre per Maigret si legga il seguente brano tratto da uno dei romanzi più famosi, *Il cane giallo*; «non capisco ancora del tutto i suoi metodi, commissario, ma forse comincio ad indovinare», al che ribatte l'ispettore:

- Lei è fortunato, ragazzo mio! Soprattutto in questo caso, nel quale il mio metodo è stato proprio quello di non averne...Vuole un consiglio? Se ci tiene a una promozione, non mi prenda come esempio e non cerchi di ricavare teorie da quello che mi vede fare...
- Eppure... noto che adesso anche lei arriva agli indizi materiali dopo che...

⁶¹ Come già ricordato prima, non solo i libri, ma anche la memorabile interpretazione di Gino Cervi nei panni di Maigret deve aver determinato alcuni dei tratti caratteriali e dei modi di fare attribuiti poi a Montalbano. Il rimando è all'intervista a Camilleri curata da Minetti, "Quando facevo Maigret" per lo *Specchio della Stampa*, 25 maggio 2003. A questo riguardo si ricordi anche un altro collaudato personaggio di una serie televisiva molto popolare in Italia alla fine degli anni Sessanta, Nero Wolfe.

⁶² «Ho questo grosso debito verso Simenon. 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 Livia», A. CAMILLERI, "Il mio debito con Simenon", in G. CAPECCHI (a cura di), *Racconti quotidiani*, Milano, Mondadori, 2007, p. 62.

- Appunto, dopo! Dopo tutto! In altre parole, ho preso tutta questa inchiesta a rovescio, il che non m'impedirà magari di prendere la prossima dal diritto... Una questione di atmosfera... di facce... Arrivando qui, mi sono trovato davanti una faccia che non mi è piaciuta e non l'ho più mollata [...]»⁶³.

Comunque se Maigret agisce per 'una specie di senso del dovere' e spinto dalla volontà di capire i criminali, il modo di agire e il carattere di Montalbano proiettano invece una figura che pare indossare la corazza dell'eroe. Si tratta però di un eroismo dalle fondamenta assai simili, in quanto si basa sull'impegno etico sociale, sulla fede in valori in via d'estinzione, condivisi da entrambi i personaggi⁶⁴. Lo schema in cui cresce l'idea germinale del personaggio di Camilleri è lo stesso, oltre al fatto che numerosi sono gli elementi in comune⁶⁵. Entrambi sono amanti della buona cucina e del buon vino che assaporano spesso in solitudine a casa loro o in un locale favorito (Brasserie Dauphine per il francese e la trattoria San Calogero del siciliano). Simile è il rapporto disastroso con i mezzi tecnologici. Nel *Ladro di merendine* Montalbano vuole riprendere l'incontro con l'agente dei servizi segreti, Lohengrin Pera, e si fa prestare la videocamera dall'amico Nicolò, ma quando si prepara a vedere la registrazione e «infilò la cassetta piccola in quella grande come gli aveva insegnato Nicolò, addrumò televisione e videoregistratore. Dopo qualche secondo che non compariva niente, si susì dalla poltrona, controllò gli apparecchi, sicuro d'aver sbagliato qualche collegamento. Per quelle cose era completamente negato»; dopo l'ennesimo tentativo lo raggela un dubbio e nel cuore della notte corre a telefonare all'amico giornalista:

- Ti ricordi la telecamera che m'hai prestato?
 - Ebbè?
 - Per registrare, quale tasto dovevo premere? Quello sopra o quello sotto?
 - Quello sopra, stronzo.
 Aveva sbagliato tasto⁶⁶.

Anche nel caso del francese abbondano gli esempi di tale inettitudine, come quando in *Maigret e l'omicida di rue Popincourt* lascia ad un collega più esperto delle registrazioni che la giovane vittima ha realizzato e che potrebbero contenere indizi decisivi per la soluzione dell'assassinio⁶⁷. Su questo punto va anche detto, che come il loro predecessore svizzero, Bärlach, sia Maigret sia Montalbano sembrano adattarsi con difficoltà ai progressi scientifici nell'ambito della criminalistica. Sono addirittura recalcitranti e ostentano atteggiamenti di diffidenza quando hanno a che fare con i colleghi della scientifica. Inoltre, se l'età e la descrizione fisica di Salvo non fanno parte della narrazione, in compenso Camilleri, come Simenon, riporta anche i minimi dettagli della vita intima e privata del suo investigatore.

Ci sarebbe ancora molto da dire sul confronto tra Maigret e Montalbano, analisi che adombra altresì il complesso rapporto tra Camilleri e Simenon, tuttavia dopo il percorso compiuto, è evidente che tale vincolo, pur essendo predominante, non è da intendere in modo esclusivo, dal momento che nel repertorio a cui lo scrittore siciliano attinge

⁶³ G. SIMENON, *Il cane giallo*, Milano, Adelphi, 2004, p. 106.

⁶⁴ Sulla taglia eroica del commissario Montalbano, si vedano i contributi qui citati di DORFLES (2004), SPINAZZOLA (2001; 2012) e JOSSA (2013).

⁶⁵ Sul confronto tra Maigret e Montalbano si segue l'analisi proposta da S. JURISIC, "Montalbano come Maigret riscritto", cit. Va ricordato che il primo riferimento diretto a Simenon si trova nel sesto romanzo della serie, *L'odore della notte*, in cui Salvo è indeciso se leggere un libro di Tabucchi o un vecchio libro di Simenon.

⁶⁶ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 226.

⁶⁷ G. SIMENON, *Maigret e l'omicida di rue Popincourt*, Milano, Adelphi, 2011.

confluiscono i materiali, le suggestioni e gli insegnamenti provenienti dalle opere dei principali maestri italiani ed europei del giallo europeo.

Per concludere va detto che nel presente lavoro si è cercato di rintracciare la genesi del personaggio camilleriano approfondendo il legame con Bellodi, l'ufficiale dei carabinieri protagonista del *Giorno della civetta*, con il commissario di polizia, Bärlach, del *Giudice e il suo boia* di Dürrenmatt, con il commissario Ingravallo del romanzo *Quer pasticciaccio* di Gadda e infine con l'ispettore Maigret. L'atto di nascita di Montalbano è segnato infatti dalla consapevolezza e dalla necessità di seguire le convenzioni del genere secondo un gioco combinatorio che consente allo scrittore siciliano di forgiare una figura degna di essere allineata tra i più collaudati ispettori della tradizione poliziesca europea. Ed è proprio in quel gioco combinatorio, nell'intenso dialogo intertestuale che alimenta la narrazione che la capacità inventiva del siciliano approda a risultati di grande originalità, quale appunto la creazione di un personaggio dalla 'spettacolarità fascinosa' che, anche grazie alla sua evoluzione continua, ha calamitato l'attenzione dei lettori italiani.

Bibliografia

- AUGIAS, CORRADO, *Come è nato Maigret commissario vicino di casa*, «la Repubblica», 22 gennaio 2003.
- BENVENUTO, BEPPE, “Montalbano, «teorico» del giallo”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 61-75.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998.
- , *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 2001.
- , *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 2002.
- , *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 2002.
- , “Camilleri: la mia Sicilia”, intervista di GIULIANA PIERI, «Lettera internazionale», 57-58 (1998), pp. 3-5.
- , “Il mio debito con Simenon”, in G. CAPECCHI (a cura di), *Racconti quotidiani*, Milano, Mondadori, 2007.
- CARLONI, MASSIMO, *L’Italia in giallo*, Reggio Emilia, Databasis, 1994.
- CORTI, MARIA, “Intertestualità”, in *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 15-32.
- CROVI, LUCA, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.
- DORFLES, PIERO, “Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 54-60.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH, *Il giudice e il suo boia*, Milano, Adelphi, 2015.
- GADDA, CARLO E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1983.
- JOSSA, STEFANO, “Il superuomo di massa: dal Gattopardo al Commissario Montalbano”, in *Un paese senza eroi. L’Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma, Editori Laterza, 2013, pp. 242-258.
- JURISIC, SRECKO, “Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri”, «Cahiers d’études romanes», (2012) 25, pp. 19-35, <http://etudesromanes.revues.org/3657> [2 aprile 2016].
- MARCI, GIUSEPPE (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità di Andrea Camilleri*, CUEC, Cagliari, 2004.
- MATT, LUIGI, “Narrativa”, in A. AFRIBO e E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana*, Roma, Carocci, 2011, pp. 119-180.
- PIERI, GIULIANA, “Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità”, «Delitti di carta», IV 7 (2000), pp. 57-66; anche «The Edinburg Journal of Gadda Studies», <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php> [2 aprile 2016].
- PORCELLI, BRUNO, “Due capitoli per Andrea Camilleri”, «Italianistica», XXVIII (maggio-agosto 1999) 2, pp. 207-220.
- SANTORO, ANTONELLA, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Guida, 2012.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1961.
- SIMENON, GEORGES, *Il cane giallo*, Milano, Adelphi, 2004.
- , *Maigret e l’omicida di rue Popincourt*, Milano, Adelphi, 2011.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- SPINAZZOLA, VITTORIO, “Caso Camilleri e caso Montalbano” in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '01. L’Italia d’oggi. I luoghi raccontati*, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 118-125.

- , “Lo sbirro scontroso di Andrea Camilleri”, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 112-125.

Antes y después de Vigàta: Las localizaciones urbanas de la serie televisiva *Il commissario Montalbano* y su presencia en el cine

FRANCISCO JUAN GARCÍA GÓMEZ

1. Introducción

En este artículo analizaremos, en primer lugar, las localizaciones empleadas en la serie de la RAI *Il commissario Montalbano* para la recreación del universo imaginario de Andrea Camilleri, priorizando las urbanísticas y arquitectónicas. En su mayor parte grabadas en la provincia de Ragusa, trataremos de discernir, con cierta exhaustividad, qué localidades, edificios y monumentos aparecen y, también, de qué modo son plasmados en la imagen audiovisual; es decir, si cumplen funciones expresivas o si son solo un fondo más o menos neutral. En segundo lugar, iremos viendo cómo el cine ha usado, antes y después de la serie, esas mismas localizaciones, y atenderemos a las manipulaciones urbanísticas que ese arte ha hecho de las poblaciones ragusanas. Nos interesa estudiar las semejanzas y diferencias entre esos lugares vistos por la televisión y por el cine, además de su relación con los escenarios reales. Para nuestros propósitos utilizaremos metodologías de la historia del arte (formalistas e iconográficas), pertinentes tanto para el estudio de la arquitectura y el urbanismo como para el del audiovisual.

2. Los lugares de Montalbano en la televisión

No puede negarse el decisivo papel desempeñado por la serie *Il commissario Montalbano* en la difusión internacional del personaje de Andrea Camilleri. Desde su estreno en 1999 —cinco años después de la aparición de la primera novela, *La forma dell'acqua*—, durante diez temporadas y un total de 28 telefilmes independientes (de unos 100 minutos de duración), dirigidos por Alberto Sironi y protagonizados por Luca Zingaretti, ha sido una de las producciones más exitosas del canal público italiano¹. Muchos espectadores han descubierto a Montalbano a través de la televisión, y de ahí bastantes han dado el

¹ Estos son los episodios emitidos hasta la fecha. Temporada 1 (1999): *Il ladro di merendine* y *La voce del violino*. 2 (2000): *La forma dell'acqua* y *Il cane di terracotta*. 3 (2001): *La gita a Tindari* y *Tocco d'artista*. 4 (2002): *Il senso del tatto*, *Gli arancini di Montalbano*, *L'odore della notte* y *Gatto e cardellino*. 5 (2005): *Il giro di boa* y *Par condicio*. 6 (2006): *La pazienza del ragno* y *Il gioco delle tre carte*. 7 (2008): *La vampa d'agosto*, *Le ali della sfinge*, *La pista di sabbia* y *La luna di carta*. 8 (2011): *Il campo del vasaio*, *La danza del gabbiano*, *La caccia al tesoro* y *L'età del dubbio*. 9 (2013): *Il sorriso di Angelica*, *Il gioco degli specchi*, *Una voce di notte* y *Una lama di luce*. 10 (2016): *Una faccenda delicata* y *La piramide di fango*. Para septiembre de 2017 se anuncian *Un covo di vipere* y *Come voleva la prassi*. <http://www.raiplay.it/programmi/ilcommissariomontalbano> [27 de marzo de 2017].

salto a su lectura². En suma, la serie es un buen ejemplo de cómo el audiovisual puede aliarse con la literatura para incrementar su impacto mediático³.

Como en toda adaptación literaria al cine o la televisión, el gran reto es la plasmación visual, la concreción mediante imágenes del lenguaje escrito. Y pese a que no llega a la altura de las novelas de Camilleri, es una serie que tampoco desmerece en su recreación del universo de Montalbano. Si sus puntos débiles son la evidente irregularidad de sus capítulos y su excesiva duración, sus principales virtudes son, además del elenco (comenzando por un Zingaretti cuyo rostro ya siempre será el del comisario⁴), las notas costumbristas y las localizaciones, con abundantes exteriores. Es decir, la recreación de los ambientes y modos de vida sicilianos que tan bien transmite Camilleri con sus irónicas pinceladas: su luz, sus colores, sus paisajes, su mar, sus montañas, su campo, sus poblaciones, sus calles, sus iglesias, sus palacios, sus casas, sus chabolas, sus restaurantes, sus merenderos, sus habitantes, sus hombres y sus mujeres, su bullicio, su quietud, su violencia, su poesía, su humor, su sentido del honor, su mafia, sus corrupciones, sus lacras y sus virtudes...

Ma è anche la Sicilia con i suoi colori e i suoi odori, la sua cucina, il suo linguaggio verbale e non verbale, l'azzurro del mare e il giallo dell'erba bruciata, la sua voglia di reagire e di cambiare, la tendenza a recitare come in un'opera di pupi, l'amicizia come bene inestimabile, l'onore che non deve essere violato⁵.

En suma, gran parte de ese caleidoscopio que es la vida de cualquier región, más aún cuando se trata de una isla con tanta personalidad como Sicilia. No escapa a convenciones y tópicos, es verdad, pero no hay representación estética, por muy realista que se pretenda, que consiga librarse de algo que, en el fondo, se basa en la constatación de factores sistemáticamente repetidos. Y son muchos los tópicos que envuelven la idea de lo siciliano, incluso dentro de Italia, más allá de esa gran lacra que es la mafia⁶. Camilleri lo sabe bien, y por eso «nei suoi romanzi e su una questione molto controversa e molto scivolosa qual è quella dell'identità siciliani»⁷.

Volviendo a la concreción plástica de su universo, uno de los objetivos esenciales para los artífices de la serie era la creación de una Sicilia creíble de acuerdo con la idea de la isla plasmada por el novelista, que por otro lado suele limitarse a unas breves y poco minuciosas pinceladas para describir los lugares. La mayoría de los ámbitos donde suceden las aventuras de Montalbano (y casi todas las otras novelas de su autor) son poblaciones inventadas por Camilleri, pero a la vez trasuntos más o menos claros de

² Camilleri ha colaborado en los guiones, lo que le ha permitido controlar una más fiel adaptación de sus novelas, pese a los inevitables cambios en todo trasvase de la literatura al audiovisual. No olvidemos que el escritor ya había desarrollado una larga carrera en televisión antes de ser famoso como novelista.

³ No abordaremos otra serie de la RAI en la que también ha colaborado Camilleri: *Il giovane Montalbano*, seis episodios a modo de precuela dirigidos en 2012 por Gianluca Maria Tavarelli. En 2016 acaba de estrenarse la nueva producción camilleriana de la RAI: *Le donne di Camilleri*, 10 cortometrajes de Emanuele Imbucci que adaptan *Donne* (2014).

⁴ Antes de él se barajaron actores como Jean Rochefort, Massimo Dapporto, Claudio Amendola o Giancarlo Giannini. G. MARCI, "I turbamenti di un cinquantino", en *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cucco, 2004, p. 247.

⁵ G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 79.

⁶ Camilleri expone sus opiniones sobre la mafia en S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 269-312.

⁷ A. CALABRÒ, "L'identità siciliana e la lezione di Camilleri", en *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 31. En su interesante entrevista con Sordi, Camilleri habla largo y tendido de la idiosincrasia siciliana, de la *sicilitudine* según Leonardo Sciascia, cfr. M. SORDI, *La testa ci fa dire*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 22-61.

localidades existentes, ligadas a su biografía⁸. De manera similar a otras creaciones espaciales literarias que partieron de la realidad, como la región de Wessex de Thomas Hardy, el condado de Yoknapatawpha de William Faulkner, la Región de Juan Benet o el Macondo de Gabriel García Márquez, Camilleri ha convertido su Porto Empedocle natal en Vigàta y su barrio de Marinella, y a la provincia de Agrigento en la de Montelusa⁹. Vigàta hizo por primera vez acto de presencia en su novela *Un filo di fumo* (1980)¹⁰: desde entonces, casi toda la obra camilleriana nos ha llevado tanto a su presente como a su pasado¹¹.

El cine, «gracias a una de sus principales herramientas expresivas, el montaje, tiene la capacidad de crear nuevas urbes que no tienen nada que ver con la realidad, de modificar profundamente sus planos y convertirlas en ciudades que únicamente existen en el imaginario fílmico»¹². Puede decirse que, así, las ciudades y sus edificios ‘actúan’, transformando su personalidad en otra diferente. Pues bien, el equipo de la serie, con Luciano Ricceri como diseñador de producción, ha reinventado la Sicilia de Montalbano mediante la fusión de varias localizaciones, aunque en este caso de la provincia de Ragusa¹³.

2.1. Las poblaciones principales: Marinella, Vigàta y Montelusa

Marinella se ha recreado sobre todo en Punta Secca (perteneciente a Santa Croce Camerina), con su característico faro. En esa localidad se halla la casa de Salvo, junto a la playa y con una terraza abalaustrada: originariamente un local dedicado a labores de la industria pesquera, a principios del XX fue remodelado y convertido en residencia veraniega del abogado Diquattro, siendo en la actualidad un *bed & breakfast*¹⁴. En Punta Secca se encuentra el merendero “Enzo a Mare”, donde tantas veces come el comisario, que originariamente se llamaba “Frontemare Cafè” y que ha sido rebautizado como en la ficción¹⁵: un buen ejemplo de cómo la realidad imita al arte. No obstante, también se ha recurrido para Marinella a la cercana Donnalucata (pedanía de Scicli), principalmente su paseo marítimo y su puerto¹⁶. La fusión entre casas humildes de pescadores y villas de recreo que caracterizan esta costa es reflejada de manera eficaz en la serie. Además, Donnalucata también ha prestado su Palazzo Mormino Penna, del siglo XIX, para algunos interiores, como en *La forma dell’acqua* o *Il cane di terracotta*. Otra pequeña localidad de esa costa es Pozzolla, cuyo puerto veremos, por ejemplo, en *L’età del dubbio*.

⁸ Monografías sobre los lugares de las novelas de Camilleri: AA.VV., *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2007 y S. FERLITA (ed.), *L’Isola immaginaria. Andrea Camilleri e la Sicilia*, Palermo, Kalós, 2013. Una web muy completa sobre Camilleri: <http://www.vigata.org> [8 de mayo de 2017].

⁹ «Agrigento sarebbe la Montelusa dei miei romanzi, però Montelusa non è un’invenzione mia ma di Pirandello». Para el nombre de Vigàta, afirma que se inspiró en la cercana Licata. E. BRANCATI, S. CALI COCUZZA, *Sicilia. Guida ai luoghi del cinema*, Firenze, Cinesicilia-Giunti, 2009, p. 119.

¹⁰ G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 53.

¹¹ Como las recreaciones de Vigàta a finales del siglo XIX y principios del XX en *La stagione della caccia, Il birraio di Preston, La concessione del telefono o Maruzza Musumeci*.

¹² F. GARCIA GOMEZ, G. PAVES, “La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción”, en *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 18.

¹³ La página web más completa sobre las localizaciones de la serie es: <http://www.visitvigata.com/> [8 de mayo de 2017].

¹⁴ En Corso Aldo Moro, 44: <http://www.lacasadimontalbano.com> y <http://www.visitvigata.com/casa-montalbano-punta-secca> [8 de mayo de 2017].

¹⁵ En Lungomare Amerigo Vespucci: <http://www.enzoamare.it> [8 de mayo de 2017].

¹⁶ <http://www.donnalucata.it/montalbano.htm> [8 de mayo de 2017].

En Scicli se han rodado importantes emplazamientos¹⁷. En primer lugar, la comisaría de Vigàta es en varios episodios su Palazzo del Comune, un edificio neobarroco de principios del siglo XX en Via Francesco Mormino Penna. A su vez, el despacho del jefe Lucca Bonetti-Alderighi en la Questura de Montelusa es el del alcalde de aquella localidad, incluyendo el tapiz que reproduce el *Moisés salvado de las aguas* de Paolo Veronese. Junto al Palazzo del Comune se halla la iglesia de San Giovanni Evangelista (siglo XVIII), que aparece en casi todos los episodios. Otros templos dieciochescos de Scicli que vemos son el de San Michele, como en *L'odore della notte* o *Una lama di luce*; o el de San Bartolomeo: *Gatto e cardellino* se inicia con un crimen ante él, pero normalmente aparece al fondo de la fachada de la Questura de Montelusa, que es la del cercano Palazzo Penna-Musso-Iacono. El convento del Rosario, con un emplazamiento elevado desde el que se divisan enfrente las iglesias de Santa Maria la Nova y San Matteo, aparece en *Le ali della sfinge*; tras abandonarlo, inmediatamente después Montalbano y Fazio montarán en su coche en Ragusa Superiore, un buen ejemplo de las manipulaciones espaciales del audiovisual. En *Il campo del vasaio*, la Pasión en la que Catarella participa como Judas tiene lugar en el complejo de Santa Maria della Croce, sobre la colina del mismo nombre. Otros escenarios recurrentes de Scicli son la Piazza Busacca, el Ospedale Busacca y el cementerio, que en tantos episodios ejerce como el de Vigàta.

Ragusa también actúa indistintamente como Vigàta y como Montelusa, sobre todo la Ragusa Inferiore o Ibla, apareciendo sistemáticamente la famosa Piazza del Duomo de San Giorgio, iglesia de Rosario Gagliardi que es una de las joyas barrocas de Sicilia, y que viene a ser la iglesia principal de Vigàta. Otra muy recurrente es la cercana de San Giuseppe¹⁸, de fachada curva muy similar atribuida a Gagliardi, pues en bastantes episodios el adyacente monasterio benedictino de San Giuseppe en la Piazza Pola —desde 2011 Obsculta-Museo Benedettino¹⁹— es uno de los escenarios habituales: su fachada palacial suele usarse para la comisaría de Vigàta, pero en *La luna di carta* su azotea actúa como la de la casa del asesinado Angelo Pardo (mientras que su fachada es la de otro edificio). En el punto de unión de la Piazza del Duomo con el Corso XXV Aprile se halla el neoclásico edificio decimonónico del Circolo della Conversazione: su lujoso salón rojo actúa en episodios como *La luna di carta* como el centro recreativo donde el doctor Pasquano juega a las cartas, mientras que su exterior lo veremos en *L'odore della notte*. El “Ristorante da Calogero” de los primeros episodios se ha emplazado en la trattoria “A Rusticana”, en Vico Domenico Morelli. También es recurrente la presencia del Giardino Ibleo, sobre todo su palmeral. En varios planos de diversos episodios se observa el casco de Ragusa Ibla desde la Superiore, principalmente desde las escalinatas de Santa Maria delle Scale u otros puntos del Corso Mazzini. Aunque con menos frecuencia, aparecen lugares de Ragusa Superiore como la Piazza di San Giovanni, donde se hallan la catedral homónima y la Chiesa della Badia, el fascista Palazzo delle Poste, con sus característicos contrafuertes de piedra, o el Ponte Vecchio. De hecho, una de las primeras localizaciones de la serie es la de este puente, pues en el bloque de pisos moderno en uno de sus extremos en Via Carlo Alberto dalla Chiesa vivía Aurelio Lapecora, con cuyo homicidio se inicia *Il ladro di merendine*. Excavados bajo uno de los barrancos de Ragusa, los impresionantes restos industriales rupestres de Latomie di Cava Gonfalone²⁰ lucen dramáticamente en *Par condicio* con los Sinagra y los Cuffaro de por medio. En otra gruta artificial ragusana,

¹⁷ <http://www.visitvigata.com/cosa-vedere-a-scicli> [8 de mayo de 2017].

¹⁸ En *Le ali della sfinge* Montalbano entra en este templo, pero su interior corresponde a otro de mayores dimensiones.

¹⁹ <http://www.benedettine-rg.it> [8 de mayo de 2017].

²⁰ S. SCUTO, “Cava Gonfalone il non luogo”, en <http://www.comune.ragusa.gov.it/notizie/archivi/rgsottosopra.html?i=3186&docs=12&y=2005> [8 de mayo de 2017].

la de la Montagna del Crasto, será donde encuentren los cadáveres y la figura de *Il cane di terracotta*²¹.

En menos ocasiones, e incluso confundiendo con Ragusa por su emplazamiento escarpado y sus paralelismos arquitectónicos, encontramos escenas rodadas en Modica. En ella vive el doctor Pasquano, quizás un guiño a la que es ciudad natal de Marcello Perracchio, el actor que lo interpreta. De Modica vemos sobre todo el entorno del Duomo de San Giorgio, con sus escalinatas y su mirador, aunque no siempre se vea el magnífico templo relacionado con el estilo de Gagliardi: *Tocco d'artista* es el episodio donde esta población tiene mayor presencia. En determinados episodios, Salvo recoge en Corso San Giorgio a Livia cuando esta llega en autobús, como en el citado o en *Una lama di luce*. También en *Tocco d'artista* tiene una importante presencia un edificio situado junto al Duomo: el Palazzo Polara, del Setecientos. En el Liceo Galilei-Campailla se grabaron las escenas del instituto de *Tocco d'artista* donde imparte sus clases Giacomo La Russa.

Ispica ha prestado localizaciones para Vigàta en puntuales ocasiones, especialmente la Piazza Santissima Annunziata con su hermosa iglesia barroca como telón de fondo, en *Le ali della sfinge* o *La pista di sabbia*. En *La luna di carta* aparece el célebre Loggiato de Vincenzo Sinatra, la elegante exedra semielíptica que dicho arquitecto edificó en el Setecientos ante la basílica de Santa Maria Maggiore, también obra suya.

Comiso tiene un importante papel en *Gli arancini di Montalbano*. En su antiguo Mercado Ittico, hoy museo, se ubica el Instituto del Sacro Cuore di Maria, donde Salvo acude en busca de información. A la entrada y a la salida se encuadra en contrapicado la iglesia madre de Santa Maria delle Stelle, con su esbelta cúpula²². Otra fugaz aparición es la de Vittoria: en *Il cane di terracotta* Montalbano pasa junto a la iglesia de San Giovanni, cuya plaza vemos al fondo, entrando en la casa situada en la esquina de las calles Carlo Alberto y Bari.

Otra presencia en la serie es la de la monumental Noto, que aunque pertenece a la provincia de Siracusa, es el centro artístico que unifica la arquitectura barroca tardía de la zona, el conocido como Val di Noto. En su cárcel, ubicada en el gran exconvento franciscano de San Tommaso (siglo XVIII), se ha recreado la de Vigàta²³. De ella vemos sus pasillos y celdas, pero sobre todo su espléndida fachada diseñada por Gagliardi, con empinada escalera de dos accesos a la capilla en Via Raffaele Trigona. También aparecerán otros de sus más célebres monumentos de la zona de Via Cavour: en *La piramide di fango*, la Catedral de San Nicolò (de Gagliardi, Sinatra y Paolo Labisi), su adyacente Palazzo Landolina y, frente a ellos, el Palazzo Ducezio, de Sinatra, sede del ayuntamiento; y en *Tocco d'artista*, la iglesia de San Francesco d'Assisi all'Immacolata, de Sinatra y Gagliardi, con su magnífica escalinata en Piazza Immacolata, y junto a ella el monumental complejo del Monastero dei Benedettini, también de Sinatra, parte del cual hoy alberga el Seminario.

En suma, tenemos que la imagen del casco de Vigàta es el resultado de la fusión de diversas poblaciones, sobre todo de Scicli y Ragusa, pero también de Modica, Ispica y Noto, más pinceladas de Comiso y Vittoria. Un híbrido urbanístico-arquitectónico para recrear una ciudad imaginaria merced al montaje cinematográfico. Una mixtura similar se hace para Montelusa, de manera que no hay una localidad que ejerza en exclusiva como una de las dos. Además, a diferencia de las novelas, en los telefilmes no hay una clara distinción entre Vigàta y Montelusa, pues no se suele indicar dónde nos hallamos. A veces se tiene la sensación, por esa mezcla heterogénea e indiscriminada de monumentos

²¹ E. BRANCATI, S. CALI COCUZZA, *Sicilia. Guida*, cit., p. 109.

²² Cúpula clasicista similar a las de Maria Ss. Annunziata de Comiso y San Giorgio de Ragusa.

²³ <http://sudestsicilia.altervista.org/noto-chiesa-convento-san-tommaso> [27 de octubre de 2016].

conocidos, de que estamos tanto en una como en otra, pero pocas veces podemos distinguir las dos principales poblaciones del universo de Camilleri.

De ellas solo hemos citado los monumentos más destacados y recurrentes, principalmente iglesias, pero de esa enumeración extraemos una clara conclusión: el predominio apabullante de edificios barrocos. Fue uno de los principales condicionantes tenidos en cuenta cuando se decidió rodar en Val di Noto, Patrimonio de la Humanidad de la Unesco desde 2002, precisamente por la riqueza de su arquitectura de los siglos XVII y, sobre todo, XVIII. No olvidemos que fue la destrucción de gran parte de las poblaciones de esa región geográfica dominada por una meseta caliza, debido al terrible terremoto de 1693, lo que obligó a reedificarlas casi en su totalidad durante el Setecientos. Un siglo en el que Sicilia produjo una de las mejores muestras, junto a Centroeuropa, del barroco tardío, entendido como el gran canto del cisne de un estilo que muy pronto sería suplantado por el neoclasicismo y los historicismos decimonónicos, que no dieron excesivos frutos en esta zona. Por eso, en su impronta monumental, las poblaciones de Val di Noto son barrocas, con una arquitectura, sobre todo la eclesiástica, caracterizada por la plasticidad de sus fachadas, con ondulaciones que demuestran la asimilación de autores romanos como Francesco Borromini por parte de Gagliardi o Sinatra. De ahí que la Unesco las unificara como «Ciudades del Barroco tardío de Val di Noto»: Catania, Caltagirone (provincia de Catania), Militello Val di Catania (Catania), Noto, Palazzolo Acreide (Siracusa), Ragusa, Modica y Scicli²⁴. Pues bien, *Il commissario Montalbano* sabe utilizar a la perfección las potencialidades expresivas de estos edificios, que otorgan una elegante impronta a los escenarios del comisario. Estéticamente la serie sigue las habituales directrices realistas de la RAI, con una puesta en escena funcional en la que se privilegia la narración. No obstante, con frecuencia esos monumentos se fotografían — casi siempre con intensa luz diurna— en ligeros contrapicados que incrementan su prestancia.

A dichos monumentos emblemáticos hay que sumarles la gran cantidad de palacios, villas, casas y toda la amplia variedad de viviendas que encontramos en la totalidad de los episodios. Viviendas lujosas, de clase media y pobres, antiguas o modernas, bien conservadas o decadentes, participan tanto o más que los monumentos en la consecución de un ámbito siciliano de provincias verosímil. Porque esa condición de poblaciones ‘menores’ es otro rasgo de la serie, al igual que de las novelas. Aunque en ocasiones se las cite, no aparecerán ni Palermo ni Messina. En cambio, Catania y Siracusa sí, aunque muy puntualmente, como ya veremos.

2.2. Otras construcciones

Más allá de estas poblaciones esenciales, encontramos otras localizaciones en la serie, principalmente de la provincia de Ragusa, edificios emplazados en el campo o en la periferia urbana. El Castello de Donnafugata, la espléndida villa gótica edificada entre los siglos XIV y XIX que se halla en las cercanías de Ragusa, se convierte en la residencia del capo Balduccio Sinagra en *La gita a Tindari, Gli arancini di Montalbano, Par condicio o Il campo del vasaio*²⁵. Pero también veremos una de sus fachadas laterales, y sobre todo sus jardines, incluido su templete clásico, en la fiesta que ofrece el barón Piscopo di San Militello en *La pista di sabbia*. El desenlace de *La voce del violino* tiene lugar en el lujoso hotel “Eremo della Giubiliana”, que ocupa un antiguo convento de origen medieval a las afueras de Ragusa²⁶. Otra espléndida residencia que aparece en

²⁴ http://whc.unesco.org/en/list/1024/multiple=1&unique_number=1196 [8 de mayo de 2017].

²⁵ M. GENTILE, *Il castello di Donnafugata tra Neogotico e Pittresco*, Palermo, Caracol, 2006.

²⁶ <http://www.eremodellagiubiliana.it> [8 de mayo de 2017].

varios episodios es Villa Fegotto, en Chiaramonte Gulfi e iniciada en el XVII: su palacio y sus instalaciones agrícolas en torno a un gran patio los vemos en *Il cane di terracotta, Gatto e cardellino, La pista di sabbia* o *La pazienza del ragno*²⁷. Villa Trippatore, en Samperi (Scicli), tiene una importante presencia en *Tocco d'artista*. La casa del ingeniero Luparello en *La forma dell'acqua* es Villa Criscione, en Marina di Ragusa, del XVI y transformada en el XX²⁸. Muy recurrente es Villa Salina, entre Chiaramonte y Ragusa, con galería en planta baja, patio cubierto con decoración *liberty* y lujoso salón con vidrieras de colores, en la que se han grabado escenas de *La voce dell violino, Gli arancini di Montalbano* o *La pazienza del ragno*.

El cadáver de Luparello aparecía en *La forma dell'acqua* junto a los grandiosos restos de la Fornace Penna, una fábrica de ladrillos de principios del Novecientos en Sampieri, que en la ficción se transforma en la imaginaria La Mànnara, y que volverá a verse en *L'odore della notte, La pazienza del ragno, La pista di sabbia* o *Una voce di notte*²⁹. Un auténtico no-lugar que otorga gran impacto visual. En otra pedanía de Scicli, Punta Corvo, se halla la Casetta del Finanziere, construcción abandonada junto al mar que alojó a la Guardia di Finanza, y que veremos en *La gita a Tindari* o *La caccia al tesoro*³⁰. Y en *La pazienza del ragno* tiene una importante presencia una de las catacumbas del conjunto rupestre de Cava d'Ispica situado en las afueras de Modica: la Lardereria³¹.

Fuera de aquella provincia, hemos aludido a la presencia fugaz de Catania y Siracusa. De la primera solo veremos su aeropuerto. Más partido se le saca a Siracusa: su grandiosa Piazza del Duomo, a donde llega Salvo en coche, la veremos en *Il giro di boa*, incluyendo la esquina almohadillada del Palazzo del Vermexio, obra del arquitecto del Seiscientos Giovanni Vermexio, sede del Municipio; la plástica fachada barroca, de Andrea Palma (siglo XVIII), de la Cattedrale della Natività di Maria Santissima; el Palazzo Arcivescovile, sede de la Archidiócesis de Siracusa y del Seminario, iniciado por Andrea Vermexio en el XVII y culminado en el XIX; y, al fondo, la fachada (en ese momento en restauración) de la pequeña iglesia de Santa Lucia alla Badia. Cuando en el plano siguiente el comisario entre en el Municipio, se ve al fondo el Palazzo Beneventano del Bosco, otra joya barroca tardía.

En *Il ladro di merendine*, François y su madre Karima viven en una pintoresca barriada de casas bajo una gruta: es la Grotta Mangiapane, la mayor de las nueve Grotte de Scurati, en Custonaci (Trapani). En ese episodio habrá un par de escenas rodadas en Mazara del Vallo, el importante puerto pesquero de la provincia de Trapani: una en el muelle del río Mazaro justo antes de su desembocadura, y otra en las escalinatas de la Piazza Ettore Dita que, flanqueadas por dos terrazas de piedra, conducen al muelle.

En suma, las localizaciones urbanísticas y arquitectónicas de la serie desempeñan variadas funciones. Ante todo, crean un entorno 'creíble' en el que desarrollar la acción, pese a que se mezclan numerosas poblaciones de diversas provincias (Ragusa, Siracusa, Trapani y Messina), con el objetivo de dar a conocer una gran variedad de lugares de la isla. Montalbano y los otros personajes forman parte de esa *sicilianidad* en la que el espacio se erige en un elemento esencial. Por consiguiente, no son un elemento neutro, sino que adquieren enorme protagonismo visual en la mayoría de las escenas, aunque pocas veces se recurre a enfatizaciones de la cámara para registrarlos: por encima de todo,

²⁷ <http://www.fegotto.it/it> [8 de mayo de 2017].

²⁸ <http://www.villacriscione.it> [27 de octubre de 2016].

²⁹ También conocida como "Pisciuottu", fue edificada entre 1909 y 1912 por el ingeniero Ignazio Emmolo: <http://meridionews.it/articolo/43292/fornace-penna-la-storia-della-basilica-laica-sul-mare-il-misterioso-rogo-i-numerosi-vincoli-e-il-rischio-crollo> [8 de mayo de 2017].

³⁰ <http://www.visitvigata.com/luoghi-di-montalbano-a-scicli> [8 de mayo de 2017].

³¹ <http://www.visitvigata.com/luoghi-di-montalbano-a-modica> [8 de mayo de 2017].

se privilegia la narración. Otro factor importante es que esos lugares, que sobre todo materializan Vigàta, Marinella y Montelusa, resulten familiares para el espectador, y al mismo tiempo se ofrezcan las pertinentes novedades entre capítulos para evitar la monotonía de la repetición de las mismas localizaciones. Un juego entre familiaridad y variaciones que es un rasgo de las novelas, como suele suceder con casi todas las series de novela negra. Y ambas ficciones, tanto la literaria como la televisiva, lo consiguen a la perfección: en cada episodio encontramos novedades dentro de un mundo reconocible.

2.3. El paisaje costero

Tras la arquitectura y el urbanismo, la naturaleza. Porque en *Il commissario Montalbano* son omnipresentes tanto el paisaje como el mar sicilianos, dos de las señas de identidad más marcadas de esta isla mediterránea. La aridez del campo, con su característica vegetación, sus muretes de piedra y sus casas, tanto populares como nobles, aparecen en varios episodios. Pero más recurrente es la presencia del mar, lógico cuando el protagonista vive a orillas de la playa y una de sus aficiones para relajarse es la natación: largas playas arenosas, pequeñas calas, aguas cristalinas, mar encrespado, acantilados, peñas, puertecitos pesqueros, puertos deportivos... prácticamente no hay ninguna variante del paisaje costero que no aparezca registrada. De hecho, veremos las playas, paseos marítimos, urbanizaciones y puertos de, además de Punta Secca y Donnalucata, Scoglitti, Marina di Ragusa, Punta Corvo, Sampieri o Pozzallo.

También nos desplazamos más allá de la provincia de Ragusa, con buenos ejemplos de fusión entre paisaje y arquitectura. Un ejemplo es el rodaje de parte de *Il senso del tatto* en las pintorescas calas de Tonnara di Scopello, la instalación atunera de origen medieval situada en la provincia de Trapani, y que aquí ‘interpreta’ el papel de la isla de Levanzo, en colaboración con el puertecito de Favignana, también en esa provincia. O la presencia fundamental en la trama de *Il giro di boa* de la espectacular costa de San Vito Lo Capo y su Tonnara del Secco: estas construcciones las vemos perfectamente gracias a una magnífica panorámica de 360°, al igual que en un plano general elevado con el rostro de Salvo en primer término podemos disfrutar del magnífico emplazamiento de San Vito en el cabo. En ese episodio y en *Par condicio* hay escenas rodadas en Brucoli, perteneciente a Augusta (Siracusa), con su característica ría. En Siracusa se halla igualmente Portopalo di Capo Passero, localidad en la que se rodaron varias escenas de *L'odore della notte*. Salvo llega a las cercanías del neomedieval Castello Tafuri, y luego se dirige a la *tonnara* en las afueras de la localidad: en muchos planos vemos al fondo la isla de Capo Passero, con su *tonnara* y su fuerte; volveremos ahí en *Il campo del vasaio*. Cerca, en la misma provincia y perteneciente a Pachino, se halla el pueblecito atunero de Marzamemi, adonde Montalbano acude en *La forma dell'acqua* en busca de una prostituta: lo vemos cruzar la Piazza Regina Margherita con la iglesia y el Palazzo Villadorata, dieciochescos, al fondo, y luego dirigirse a una casucha junto a una escollera; espacio este último que también veremos en *Le ali della sfinge*. Finalmente, en *La gita a Tindari* es destacable la presencia del Santuario di Maria Santissima di Tindari (o Madonna Nera), en la provincia de Messina, con su soberbio emplazamiento sobre su Laghetti di Marinello. Casi todos los exteriores diurnos son bañados por una intensa luz solar, con frecuencia de gran dureza fotográfica. En suma, motivos iconográficos y formas de plasmarlos que redundan en la idea de la mediterraneidad de Sicilia.

2.4. Reflexiones al hilo de los créditos

Poblaciones, mar y campo son, por este orden, los elementos geográficos esenciales de la serie, que tiene en sus localizaciones uno de sus atractivos. Algo que se constata desde los títulos de crédito, que en las diez temporadas pueden definirse como ‘variaciones sobre un mismo tema’ bajo el fondo sonoro de Franco Piersanti: diversas vistas aéreas en planos generales largos o cortos, con estética de documental turístico y en orden diverso, de Punta Secca, en las que apreciamos sobre todo el faro, la marina, urbanizaciones cercanas y la casa de Montalbano (hacia la que nos acercamos desde el mar en uno de los planos finales); de Ragusa, tanto de la Inferiore con San Giorgio como de su elevado viaducto; de Modica, en los que vemos el Duomo di San Pietro (en Modica Bassa) y, menos privilegiado, el de San Giorgio (Modica Alta); de Scicli, donde se encuadran las iglesias del Convento del Rosario y Santa Maria la Nova, y el Palazzo del Comune, que ya sabemos que ‘actúa’ como la comisaría de Vigàta; y del puerto de Mazara del Vallo, con su reconocible desembocadura del río Mazaro, en la punta occidental de la isla, muy alejado de Ragusa y que apenas aparece en la serie. Entre algunas temporadas se producen diversos cambios, tanto en las imágenes como en su orden: en la cuarta, la quinta y la octava temporadas. Otras alteraciones son en la duración, pasando de un minuto a minuto y medio a partir de la temporada cuarta, y en que, a partir de la octava, el nombre de Zingaretti se ve en letras blancas sobre fondo negro antes de que empiecen las vistas, lo que antes solo sucedía con la cabecera de la RAI. Pero salvo estas variaciones para evitar la monotonía, los títulos presentan gran unidad.

En ninguna imagen aparecen los protagonistas, y de hecho no vemos casi a ninguna persona, de manera que la importancia otorgada a los espacios hace que estos créditos actúen para el espectador como introductores del mundo donde sucederá la ficción. Y si hay algo que une a estos créditos, pese a sus cambios, más allá de la repetición con estética documental de determinados planos, es que la imagen que se quiere transmitir de los espacios de Montalbano a vista de pájaro hace hincapié tanto en el aspecto marítimo y costero como en el urbano y monumental. De hecho, las transformaciones de determinados planos siguen esa misma idea esencial, al igual que la aparición de localidades cuya presencia en la ficción es reducida, como Modica, o casi inexistente, cual Mazara del Vallo. En cambio, no hay referencia alguna a la Sicilia rural, más allá del campo que pueda verse al fondo de las poblaciones. Es el único elemento de esa tríada geográfica —poblaciones, mar y campo— que no aparece en unos créditos concebidos ante todo como transmisores del entorno del comisario. Lo que se nos muestra es la idea de que todo sucederá en ámbitos con considerable presencia humana, que ha llevado a cabo la transformación del paisaje; lo cual no es del todo exacto, dado que hay en la serie una importante presencia del entorno rural menos habitado. Es decir, los créditos, por reduccionistas, no informan correctamente de la auténtica variedad espacial de *Il commissario Montalbano*.

2.5. Una realidad alterada

El resultado de la operación recreadora efectuada por la serie es normalmente creíble para casi todo el público excepto para el buen conocedor de esos lugares, el único que advierte lo que en realidad serían fallos de racor, constataciones de la falta de continuidad espacial. Porque la continuidad de las imágenes se mantiene dentro de la ficción, no en su relación con la realidad. Así, pasamos, por ejemplo, del Palazzo del Comune de Scicli a la Piazza del Duomo de Ragusa con toda naturalidad, sin que haya una elipsis temporal significativa, es decir, manteniéndose la continuidad de la acción. De hecho, hay bastantes

incoherencias espaciales, sobre todo por la mixtura urbana con que se componen Vigàta y Montelusa, pero también por la repetición de determinadas villas o casas, que reconocemos de un episodio a otro pese a que en la ficción interpreten lugares diferentes. En principio esto no es problemático, pues en el fondo traslada a la pantalla la operación de la pluma de Camilleri, quien ideó nuevas localidades a partir de varias existentes. Pero lo que sucede es que, mientras que en la literatura eso queda en el ámbito de la imaginación, ayudado por un autor que no recurre a las descripciones, en el audiovisual se concretiza al rodarse en escenarios reales. Curiosamente, para que la creación espacial funcione correctamente y el telespectador pueda hacer con eficacia la necesaria suspensión de incredulidad, la ignorancia acerca de los lugares es beneficiosa.

A su vez, sin llegar a ser una paradoja con lo anterior, *Il commissario Montalbano* despierta el interés hacia sus lugares de rodaje, como sucede con cualquier filme de éxito. Eso explica la proliferación de rutas turísticas en torno a la serie, que han dinamizado el siempre pujante sector en Sicilia, constituyendo un buen ejemplo del fenómeno global del *movie tourism*. Es mucho lo que la provincia de Ragusa debe a la RAI desde que esta decidió no rodar en la de Agrigento, cambiando las recreaciones literarias de Camilleri. Sin embargo, justo cuando el turista conoce las localizaciones es cuando advierte de qué modo se ha creado la ficción. Pero no importa que se sepa dónde está el truco en un arte tan basado en el engaño como ha sido siempre el audiovisual. Eso es sencillamente la constatación de que lo que vemos es una construcción estética, que una película no es la realidad, por mucho que se le parezca y por mucho que quieran hacérselo creer. Toda la historia del cine, y muy especialmente la del italiano a partir del neorrealismo, ha tenido como asunto cenital esa relación ambivalente con el mundo real.

3. Las localizaciones de *Il commissario Montalbano* en el cine

Sicilia ha sido uno de los escenarios favoritos de Italia para el cine, desde la creación de la primera productora cinematográfica en la isla en la primera década del siglo XX, pero sobre todo a partir de los cuarenta. Fue un hito la filmación en 1947 en Aci Trezza (Catania) de *La terra trema* (1948), en la que Luchino Visconti adaptaba en clave neorrealista *I Malavoglia* de Giovanni Verga, protagonizada por auténticos pescadores y hablada en dialecto siciliano³². Desde entonces, han sido varios los directores, tanto sicilianos (Giuseppe Tornatore³³, Pasquale Scimeca, Roberto Andò, Francesco Calogero, Aurelio Grimaldi, Gian Paolo Cugno) como del resto de Italia (Visconti, Roberto Rossellini, Pietro Germi, Luigi Zampa, Francesco Rosi, Mauro Bolognini, Damiano Damiani, Pasquale Squitieri, Gianni Amelio, Roberto Benigni, Vito Zagarro, Roberto Faenza, Emanuele Crialese) que han rodado más de una película en la isla.

Son muchos los tópicos sicilianos, si no creados, sí sobredimensionados por el séptimo arte a nivel internacional: la mafia, el temperamento apasionado, el honor... De ahí que la imagen fílmica de Sicilia vaya vinculada eminentemente tanto al drama como a la comedia, incluso con cierta tendencia a la comedia negra y a la tragicomedia, con considerables dotes de erotismo en más de un caso. Tampoco hay que olvidar la larga lista de adaptaciones de los magníficos narradores y dramaturgos que la isla ha dado a la literatura: Giovanni Verga, Federico De Roberto, Luigi Pirandello, Vitaliano Brancati,

³² G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Vol. 3 - Dal neorrealismo al miracolo económico 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 441-443.

³³ Tornatore ha hecho gala de sicilianidad en muchos de sus filmes: «l'essere siciliano» di Tornatore non è un mero dato biografico, ma il frutto di una costruzione della propria poetica», E. MORREALE, «La compresenza dei morti e dei viventi. Sicilia, cinema e passato prima e dopo Baaria», en N. PANZERA (ed.), *L'isola di Tornatore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, p. 15.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia, Ercole Patti, Gesualdo Bufalino... hasta llegar a Andrea Camilleri.

En casi todo el cine rodado en Sicilia, los espacios, tanto naturales como artificiales, poseen gran importancia. En cuanto al paisaje, aunque el siciliano no es homogéneo, y podemos encontrar variados ecosistemas y marcadas diferencias estacionales, es cierto que lo que unifica a todos es su condición mediterránea. Al igual que Cerdeña, Campania o Calabria, Sicilia constituye una de las más destacadas aportaciones italianas a la idea de 'lo mediterráneo', que gravita sobre lo filmado en la isla, y que va mucho más allá de lo meramente geográfico:

Infatti, dal punto di vista storico, per molto tempo l'elemento dell'identità siciliana è stato omogeneizzato e sintetizzato all'interno della vasta e indistinta *questione meridionale*, come se Sicilia, Campania, Calabria fossero un insieme indistinguibile di realtà geografico-culturali, il cui comun denominatore fosse il sottosviluppo economico, l'arretratezza sociale e la criminalità³⁴.

Lo que planteamos ahora es analizar tres cuestiones. La primera es el uso que el cine ha hecho de las localizaciones monumentales que acabamos de ver en *Il commissario Montalbano*. La segunda es estudiar el único ejemplo, hasta la fecha, de recreación fílmica de Vigàta. La tercera es incidir en las películas que han efectuado una operación similar a la de la serie y que también se han rodado en la provincia de Ragusa: la creación fílmica de poblaciones sicilianas, tanto inventadas como recreadas por la ficción.

Son muy variadas las localidades de Sicilia utilizadas por el cine a lo largo de su historia³⁵. Puede decirse que la rica arquitectura monumental y el urbanismo de la isla (como los de toda Italia) ha tenido un destacado papel en la configuración espacial de las películas. De hecho, la hemos visto fotografiada de todas las maneras posibles según las tendencias predominantes: con la dura luz neorrealista, en lujoso cinemascope a color, con el *flo* de los setenta, con la estética del realismo sucio, con la nitidez de las cámaras digitales... De entre las grandes ciudades, son Palermo en primer lugar, y luego Catania, las más recurrentes, lo que coincide con su importancia demográfica: Palermo es la más poblada de la isla y la quinta de Italia, y Catania es la segunda de Sicilia y la décima del país. Tras ellas, Siracusa, la cuarta ciudad siciliana, es otra localización recurrente. En cambio, la tercera, Messina, ha tenido menos apariciones fílmicas.

Pero casi tanta presencia como esas tres tienen varias de las poblaciones medianas de Sicilia, isla en la que solo aquellas cuatro superan los 100.000 habitantes: Acireale, Ragusa, Modica, Noto, Palazzolo Acreide, Sciacca, Bagheria, Taormina, Trapani o Marsala son las más frecuentes, muy especialmente las de la provincia de Ragusa. Es decir, *Il commissario Montalbano* utiliza escenarios ya bastante visibilizados por el cine. Otro tanto podemos decir de la multitud de pueblos que, al igual que tantos de Italia, tienen una acusada presencia fílmica. Enumeremos, sin total exhaustividad, películas de ficción rodadas en los escenarios de la serie.

Ragusa, sobre todo la Ibla, es una de las urbes más queridas por el cine, apareciendo en películas como *Anni difficili* (Luigi Zampa, 1948), *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961), *Assicurasi vergine* (Giorgio Bianchi, 1967), *Gente di rispetto* (Zampa, 1975), *Kaos* (Paolo y Vittorio Taviani, 1984), que adapta cinco cuentos de Pirandello, *La donna della luna* (Vito Zagarrio, 1988), *L'uomo delle stelle* (Giuseppe Tornatore, 1995), *Perduto amor* (Franco Battiato, 2003), *Tre giorni d'anarchia* (Vito Zagarrio, 2004) o *Viaggio*

³⁴ M. PIGNOTTI, "Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", en *Lingua, storia*, cit., p. 174.

³⁵ La mejor web italiana sobre localizaciones, que seguimos en varios análisis, aunque también completamos, es: http://www.davinotti.com/index.php?option=com_frontpage [8 de mayo de 2017]. Completa pero con errores: <https://siciliafilm.wordpress.com> [8 de mayo de 2017].

segreto (Roberto Andò, 2006). En casi todas ellas no suele faltar su gran edificio emblemático: el Duomo de San Giorgio, encuadrado aislado en contrapicado —gracias a su dominante ubicación elevada— o visto al fondo de la Piazza del Duomo. Lo vemos en *Divorzio all'italiana*, *Gente di rispetto*, *Kaos* (episodios “La giara”, “Requiem” y “Colloquio con la madre”), *La donna della luna* o *Perduto amor*. En *Gente di rispetto* y *L'uomo delle stelle* algunas escenas suceden en Piazza Pola, pudiendo verse la iglesia de San Giuseppe con la fachada del monasterio benedictino; en la de Tornatore hay planos de Ibla desde la Superiore, también muy recurrentes en la serie.

Ispica ha sido otro importante lugar de rodaje: casi todo *Divorzio all'italiana* se filmó allí, y luego hemos visto el Loggiato del Sinatra en *Il viaggio* (Vittorio De Sica, 1974) y *Perduto amor*, y la Piazza de San Antonio con su iglesita en *Kaos* (“Mal di luna”). Aunque en Modica transcurría casi toda la trama de *Anni difficili*, apenas la volveremos a ver hasta *Kaos* (“L'altro figlio”), en concreto el patio de su Palazzo San Domenico (sede del Comune), *Quell'estate felice* (Beppe Cino, 2008) e *Italo* (Alessia Scarso, 2014, el interior del Teatro Garibaldi). En cuanto a Vittoria, su Piazza del Popolo luce con el Teatro Vittoria Colonna y Santa Maria delle Grazie en *Perduto amor*.

Scicli apenas tiene presencia en el cine antes de Montalbano, salvo una breve aparición de la iglesia de San Matteo en *Kaos* (“L'altro figlio”). Quizás eso haya sido un factor tenido en cuenta para su empleo en la serie, además de sus valores artísticos y paisajísticos: el recurrir a un pueblo que no habíamos visto antes en pantalla, lo que dota de mayor personalidad a varios de los emplazamientos de Montalbano. Tras el éxito de la serie, se rodaría ahí la mayor parte de *Italo*.

Fuera de la provincia de Ragusa, Noto es una de las localidades favoritas del cine. Aunque ya en ella se rodó *Anni facili* (Zampa, 1953), su aparición más memorable se produce en *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960). En su búsqueda infructuosa de Anna (Lea Massari), los protagonistas Claudia (Monica Vitti) y Sandro (Gabrielle Ferzetti) llegarán a esta población, y en una escena subirán al campanario de San Carlo Borromeo, mientras que en varios planos el rostro de Ferzetti se encuadrará en primer plano sobre los fondos de San Nicolò y San Francesco. Desde entonces, volveremos a ver Noto, preferentemente estos dos últimos templos y los palacios Ducezio y Landolina, en *Viva L'Italia!* (Roberto Rossellini, 1961), *Tony Arzenta* (Duccio Tessari, 1973), *Il viaggio*, *Mio Dio, come sono caduta in basso!* (Luigi Comencini, 1974), donde veremos la iglesia del Santissimo Salvatore y el Santuario della Madonna della Scala, *Arriva la bufera* (Daniele Luchetti, 1992), con la iglesia del Ss. Crocifisso, *Il ladro di bambini* (Gianni Amelio, 1992), *Storia di una capinera* (Franco Zeffirelli, 1993) o *Malena* (Tornatore, 2000). Precisamente en *Malena*, cuya localidad imaginaria de Castelcutto se recreó sobre todo en Siracusa, tiene gran presencia la Piazza del Duomo de esta ciudad, antes de que se viera en la serie de Montalbano.

Varias de las pequeñas localidades costeras que vimos en la serie tienen destacada presencia fílmica. Es el caso de Punta Secca, la Marinella televisiva, que ya aparecía con su faro en *Il ladro di bambini* y, sobre todo, en *La donna della luna*, incluida la ‘casa de Montalbano’. Pero las más recurrentes quizás hayan sido Portopalo di Capo Passero y Marzamemi. La primera la vemos en *Agguato sul mare* (Pino Mercanti, 1956), *Salvatore* (Gian Paolo Cugno, 2006) o *Malavoglia* (Pasquale Scimeca, 2010), nueva adaptación, ambientada en nuestra época, de la novela de Verga, y que se diferencia tanto del libro como de la versión de Visconti en que abandona Aci Trezza. En Marzamemi se rodó casi íntegramente *Sud* (Gabriele Salvatores, 1993), en la que vemos el palacio y la iglesia en un estado más bien ruinoso, y también escenas de *Kaos* (“Mal di luna”), *Mario und der Zauberer* (Klaus Maria Brandauer, 1994), *L'uomo delle stelle*, *Oltremare* (Nello Correale, 1999), *Tra due mondi* (Fabio Conversi, 2001) o *Malavoglia*. La película de

Brandauer, que adapta la narración de Thomas Mann, tiene otras escenas en la Tonnara di Scopello, donde también se rodó una de *Ocean's Twelve* (Steven Soderbergh, 2004), dos años después de que apareciera en *Il senso del tatto*. En cuanto a la Fornace Penna de Sampieri, se vio antes de Montalbano en *La donna della luna*. El protagonista de *Stanno tutti bene* (Tornatore, 1990) vive en San Vito Lo Capo, y uno de sus sueños recurrentes ocurre en la playa del Laghetti di Marinello, en Tindari. De San Vito son también los emigrantes de *Nuovomondo* (Emanuele Crialesi, 2006).

No debemos olvidar los soberbios palacios y villas, pues la vida de las clases privilegiadas, ya sea en su esplendor o en su decadencia, ha sido uno de los temas favoritos del cine 'siciliano'. Sin ellos, no serían igual las ambientaciones de tantas películas, de las que *Il Gattopardo* (Visconti, 1963) ha venido a convertirse en el modelo perfecto. Hay tres villas de *Il commissario Montalbano* que han sido también muy usadas por el cine. El Castello di Donnafugata aparece en *Kaos* ("L'altro figlio"), en *La stanza dello scirocco* (Maurizio Sciarra, 1998) o en *Il racconto dei racconti* (Matteo Garrone, 2015), donde se obtiene un gran partido de su potencial escenográfico, incluido su laberinto. Villa Fegotto ha prestado la magnificencia y riqueza de escenarios de su palacio, sus jardines y sus amplias instalaciones agrícolas a *Giovannino* (Paolo Nuzzi, 1976), *Colpo di luna* (Alberto Simone, 1995), *Marianna Ucrìa* (Roberto Faenza, 1997), *Tra due mondi*, *Tre giorni d'anarchia* o *I Viceré* (Faenza, 2007)³⁶. Por último, en Villa Salina se han rodado *I ragazzi di via Panisperna* (Gianni Amelio, 1988) y *Viaggio segreto*³⁷.

4. La otra Vigàta: *La scomparsa di Patò*

La scomparsa di Patò (Rocco Mortelliti, 2012) es la única adaptación fílmica de una novela de Camilleri³⁸. Una difícil traslación, por otra parte, ya que la novela, de 2000, «è un testo formato esclusivamente da documenti tanto da poter essere definito un 'dossier'»³⁹. La particularidad de esta película sobre una ingeniosa e irónica investigación detectivesca en la Vigàta de 1890, reside en una nueva visión del mundo camilleriano, dado que el rodaje tuvo lugar en Naro, Canicattì y el Valle de los Templos de Agrigento. Es decir, en la provincia de Camilleri, en la que él se inspiró para crear Vigàta y Montelusa; pese a que Vigàta no se recreó en Porto Empedocle sino sobre todo en Naro, vemos un plano general de Agrigento y el Valle de los Templos, muy modificado digitalmente para trasladarnos al XIX, sobre el que se superpone el rótulo "Montelusa". Esa es la diferencia con *Il commissario Montalbano*. De hecho, al decidir el rodaje en la provincia de Agrigento en lugar de en la de Ragusa, el equipo tuvo que ser consciente de una doble paradoja: mientras que se era más 'fiel' a la ambientación espacial de la novela, la imagen audiovisual de Vigàta llevaba trece años vinculada a la provincia de Ragusa. Por eso, para el espectador de la serie, la que aquí vemos no resulta familiar al comienzo, si bien pronto termina resultándole creíble. Sobre todo porque hay muy pocos planos generales en los que veamos con amplitud los exteriores. La planificación se centra en personajes e interiores, de manera que el espacio no está muy presente. Reconocemos sobre todo la iglesia de San Francesco de Naro, con hermes y cariátides en la fachada, pues en Via Vittorio Emanuele se ubicó la plaza en la que tiene lugar la representación

³⁶ <http://www.fegotto.it/it/cinema> [8 de mayo de 2017].

³⁷ E. BRANCATI, S. CALI COCUZZA, *Sicilia. Guida*, cit., pp. 122-123.

³⁸ Camilleri es coautor del guion, junto con Mortelliti y Maurizio Nicchetti. Ya en 1998 Mortelliti había dirigido *La strategia della maschera* a partir de una idea de Camilleri, quien además protagoniza este poco conocido filme.

³⁹ G. CAPECCHI, *Andrea Camilleri*, cit., p. 81.

del *Mortorio* de Viernes Santo: en su primera aparición, vemos cómo se añadió el decorado de un arco, por el que penetra un personaje con máscara. El barroco interior de San Francesco actúa como el de la iglesia madre de Vigàta. También advertimos, en una magnífica escena nocturna, las escaleras que de Via Gaetani bajan a Via Dante Alighieri, donde vemos el muro de San Nicola di Bari. Incluso las escenas rodadas en el Valle de los Templos recortan los planos de los personajes sobre aquellos en contrapicado, en especial el de la Concordia, teniendo gran importancia dramática el hallazgo de un cadáver sobre el Telamón tumbado en el suelo, que vemos en un picado casi cenital.

5. La Sicilia urbana creada por la ficción fílmica en la provincia de Ragusa

Como dijimos, cuando analizamos a fondo el espacio mostrado por el cine, siempre advertimos manipulaciones que dan como resultado un ámbito diferente al real: mientras que la cámara registra la realidad, el montaje se encarga de reconstruirla (y hoy, también, los efectos digitales). Muy pocas películas resisten un análisis estricto del uso de sus localizaciones en términos de realismo veraz. Tal como hicimos con *Il commissario Montalbano*, vamos a desvelar algunas de esas manipulaciones, de esos ‘trucos’ espaciales, que nos permitirán constatar de qué modo se altera el urbanismo en filmes rodados en la provincia de Ragusa. Para ello, haremos una distinción entre tres tipos de recreaciones: lugares inexistentes, innominados y alterados⁴⁰.

5.1. Lugares inexistentes

Por ellos entendemos los casos similares a los del universo camilleriano, es decir, poblaciones creadas por la ficción. Pero esa nueva creación suele basarse en la realidad. Mientras que la literatura ejercita la imaginación inspirándose en lugares existentes, caso de Camilleri y sus trasuntos de la provincia de Agrigento, el cine concretiza más, filmando tanto decorados de estudio como espacios y edificios reales. Y estos últimos son los que nos interesan, ver de qué modo se construye ese nuevo lugar, casi siempre por medio de retazos de distintos exteriores, aunque con una población elegida como lugar preferente: la decisión más importante, por tanto, es la selección de ese lugar principal. Para ello nos centraremos en *Divorzio all'italiana* (Germi, 1961).

La trama de esta genial tragicomedia satírica sucede en el pueblo de Agramonte y, en menor medida, en Catania. Agramonte es un lugar inventado, y pretende ser el paradigma de una mediana población siciliana, de 18.000 habitantes, con una cegadora luz (fotografía en blanco y negro de Leonida Barboni y Carlo Di Palma) y repleta de monumentos barrocos. Para ubicarla, el equipo, con Carlo Egidi como director artístico, tras pensar inicialmente en Ragusa⁴¹, decidió que el emplazamiento idóneo era Ispica, y allí se rodó en su mayor parte. En la presentación que de su ciudad hace Ferdinando Cefalù (Marcello Mastroianni) con voz en off, vemos primero una panorámica de Ispica. Poco después nos habla de sus monumentos: “24 iglesias, si recuerdo bien, entre las que se encuentran algunos notables ejemplos del barroco tardío del Seiscientos”. Mientras, Germi y su montador Roberto Cinquini nos muestran en nueve segundos una sucesión de iglesias con un rápido montaje de influencia soviética progresivamente veloz, en concreto 16 planos casi todos contrapicados y estáticos (salvo dos breves panorámicas), en los que

⁴⁰ Desde el ámbito geográfico se ha hablado, respecto a las localizaciones fílmicas, de «lugares suplantados», «lugares verdaderos» y «lugares modificados, inexistentes e imaginarios», A. GÁMIR ORUETA, C. MANUEL VALDÉS, “Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas”, «Boletín de la AGE», 45 (2007), pp. 171-177.

⁴¹ E. BRANCATI, S. CALI COCUZZA, *Sicilia. Guida*, cit., p. 111.

vemos, pocas veces completas, las fachadas de San Giorgio de Ragusa, San Giovanni de Ragusa, Santissime Anime del Purgatorio de Ragusa, la espadaña del Santuario de la Madona del Carmelo en Ispica, la iglesia madre de San Bartolomeo de Ispica, de nuevo San Giovanni de Ragusa aunque desde otro punto de vista, dos detalles de San Bartolomeo (el primero con panorámica), un detalle del campanario de la basílica de la Santissima Annunziata de Ispica, la basílica de Santa Maria Maggiore de Ispica, y, a mayor velocidad, la repetición de los planos de San Giorgio, Anime del Purgatorio y dos de San Giovanni de Ragusa (el segundo con panorámica), la hornacina con la Virgen del Santuario de la Madonna del Carmelo en Ispica, finalizando con un plano más largo del detalle del campanario de San Giovanni de Ragusa. Es decir, para mostrar los esplendores religiosos barrocos se han utilizado tres templos de Ragusa y cuatro de Ispica; de ellos vemos nueve planos de los de Ragusa y siete de Ispica. Por tanto, hay un predominio de la arquitectura de Ragusa, en una alteración espacial dada la primera panorámica de Ispica. De hecho, hasta el cuarto plano no aparece una iglesia de este pueblo, además descontextualizada al tratarse de la espadaña. Aunque aparecen los tres templos principales de Ispica (Santa Maria Maggiore, Ss. Annunziata y San Bartolomeo), se recurre a dos de los más célebres de Ragusa (no así Ss. Anime), en especial a ese gran icono de Val di Noto que es San Giorgio.

Inmediatamente después nos presenta la fachada del Palazzo Cefalù, que en realidad es el dieciochesco Palazzo La Rocca de Ragusa, en Via Capitano Bocchieri, tras San Giorgio, con sus balcones abombados con ménsulas grotescas. En cambio, el patio y los interiores del Palazzo Cefalù parece que corresponden a una villa de Ispica, hoy muy alterada y situada entre las vías Papa Giovanni XXIII y dell'Arte⁴². Ya tenemos una nueva mixtura espacial, que será permanente todo el metraje: veremos a Ferdinando por las calles de Ispica y luego entrar a su palacio en Ragusa. También está en Ragusa Ibla la iglesita junto la que merodea ante el palacio Carmelo Patanè (Leopoldo Trieste): es la conventual de Santa Maria di Gesù, reedificada en el XVIII. Se encuentra en Via Torrenuova, al sur de San Giorgio, por lo que hay otra alteración del racor, ya que esos planos se supone que son vistos por Ferdinando desde su palacio.

Algo similar sucede con las escenas de la parroquia, llamada San Firmino en la ficción. Cuando suenan las campanas, vemos siempre el campanario de San Giovanni de Ragusa, en distintas escalas de plano. En cambio, el exterior del templo al que acuden los personajes, tanto a misa como al funeral de Don Calogero, es el de San Bartolomeo de Ispica, con sus características escalinatas elevadas al final del Corso Giuseppe Garibaldi. Y en un tercer elemento de mixtura, el interior barroco corresponde al de Santa Maria di Gesù en Ragusa, de solo una nave y con un magnífico trampantojo arquitectónico en su altar mayor atribuido a Matteo Battaglia (1750)⁴³.

La calle más recurrente es el Corso Garibaldi, con el obelisco que se hallaba en su encrucijada con XXIV Maggio, y en donde se sitúa el Círculo. En Via Foscolo, frente a San Bartolomeo, se emplaza el bar. También aparece la Piazza Ss. Annunziata, con su iglesia al fondo. En relación con las vías, es interesante la escena en la que Ferdinando sigue a Patanè por Ispica: primero vemos al pintor bajar por una de las calles en cuesta; doblar la esquina de via Michele Amari y salir al Corso Vittorio Emanuele, en el que vemos al fondo la Annunziata; salir de un callejón que ya no existe al Corso Garibaldi y subir las escalinatas de San Bartolomeo, seguido por el barón. Cuando este entre a la iglesia, el interior será de nuevo el de Santa Maria di Gesù de Ragusa. Realmente Patanè da un excesivo rodeo por la Annunziata para llegar a San Bartolomeo, cuando lo lógico hubiera sido subir todo el Corso Garibaldi. Más incoherente es la carrera de Cefalù hacia

⁴² http://www.davinotti.com/index.php?option=com_content&task=view&id=213 [8 de mayo de 2017].

⁴³ <http://www.ibla.it/pages/57-convento-e-chiesa-di-santa-maria-del-ges> [8 de mayo de 2017].

la estación: baja por Corso Garibaldi y luego por la Piazza Ss. Annunziata, ambos en Ispica, para llegar a la estación de Ragusa. Curiosamente, la película no muestra uno de los espacios más célebres de Ispica: el Loggiato del Sinatra.

5.2. Lugares innominados

Son aquellos que en ningún momento son nombrados en la película. En realidad guardan gran conexión con los anteriores, ya que, al no darles nombre, tienen un cierto aire de poblaciones inventadas. En el fondo eso es lo que son: lugares inventados que no se han fijado nominalmente. Quizás eso explique sus mezcolanzas espaciales. Veremos dos casos: *Gente di rispetto* (Zampa, 1975) y *Perduto amor* (Battiato, 2003).

Gente di rispetto está basada en la novela de Giuseppe Fava, un periodista y escritor de Palazzolo Acreide que siempre destacó por sus denuncias de la mafia, que terminó asesinándolo en Catania. Cuando Zampa, el director no siciliano que más películas rodó en la isla, adaptó el libro, trasladó a Ragusa la ambientación de ese opresivo pueblo siciliano plagado de extraños crímenes sobre los que impera la ley del silencio, en los que se ve envuelta una valiente maestra recién llegada. En Ragusa se hallan la mayoría de las localizaciones, apareciendo continuamente el entorno de la Piazza del Duomo, con San Giorgio (aunque su interior no coincide con el real), el Circolo della Conversazione y el palacio donde vive Bellocampo (James Mason). A la mañana siguiente de instalarse, Elena (Jennifer O'Neill) acude en vespino al colegio, situado en un palacete de Via Orfanotrofio junto a Piazza Pola, por lo que vemos la iglesia de San Giuseppe y el convento benedictino. Sin embargo, volveremos a encontrar grandes saltos de racor en la construcción espacial del filme. Algunos tienen lugar dentro de la misma Ragusa, como el interior del colegio, que no corresponde a su exterior, pero sobre todo cuando Elena sigue al periodista: en dos planos sucesivos, en continuidad y sin elipsis temporal, pasan de la Catedral de San Giovanni a San Giorgio, es decir, de Ragusa Superiore a la Ibla en un segundo. Pero hay otros aún más flagrantes en términos de realismo, que no de verosimilitud. Cuando Elena acude con Michele (Franco Nero) a las ruinas griegas de los alrededores —en realidad no hay ningún teatro en esa zona—, los vemos primero mirando al fondo Ragusa, mientras que en los contraplanos se hallan en los restos de Tindari, de los que reconocemos la Basílica y el Teatro, y por tanto vemos muy cerca el mar. Los cadáveres siempre aparecen en una gran plaza, que es la de Palazzolo Acreide, con la iglesia de San Sebastiano de fondo: probablemente una referencia a la localidad natal de Fava. Por último, se habla del barrio pobre de Fiuminara, que no existe en Ragusa.

Perduto amor es el debut en la dirección del músico Franco Battiato, una rememoración entre real e imaginaria de su infancia, adolescencia y juventud. Por eso incomodan menos que en otros títulos sus enormes saltos de racor espaciales, ya que la voluntad del cineasta no es el realismo, sino la evocación. Su pueblo es una mezcla de Ragusa, Ispica, Vittoria, Riposto (Catania) y Aci Castello (Catania). Curiosamente, Battiato, natural de la provincia de Catania, ha optado sobre todo por localizaciones ragusanas. Las vistas generales del pueblo, incluidas unas magníficas al atardecer con colores saturados, son de Ragusa: de ella solemos ver San Giorgio, donde en su Piazza finaliza el filme, el Circolo y varias de sus calles y casas, incluido el palacio donde vive Pisini (Gabriele Ferzetti), en Piazza del Duomo. En cambio, la calle donde se halla la casa de la familia Corvaja está en Riposto, mientras que la iglesia a la que acuden a misa es Santa Maria Maggiore de Ispica, con su Loggiato. Ya comentamos que hay otra escena en la Piazza del Popolo de Vittoria. Y en la que los jóvenes escuchan la gramola está filmada en la Piazza Castello de Aci Castello. Por último, la villa donde la madre de Ettore

descubrirá la infidelidad de su esposo es Villa Fago, en Santa Venerina (Catania). Sin duda, una de las películas donde se produce mayor mixtura de localizaciones.

5.3. Lugares alterados

A diferencia de los ejemplos anteriores, en estos la población recibe el nombre de una que existe en la realidad, por lo que, en teoría, debe mantenerse una mayor coherencia realista, lo que no siempre sucede. En la provincia de Ragusa, el caso más característico es *Anni difficili* (1948), uno de los grandes títulos de Luigi Zampa, en el que adapta el cuento *Il vecchio con gli stivali* de Vitaliano Brancati, quien colaboró como guionista. Luego Zampa y Brancati completarían su “trilogía siciliana” con *Anni faccili* (1953), en Noto, y *L’arte di arrangiarsi* (1955), en Catania. Esta agrídulce y satírica crónica de la época del fascismo sucede en Modica, aunque no se la nombra hasta avanzada la trama. Modica «poteva essere assimilata ad una di quelle *agrotowns* di cui il fascismo temeva la pericolosa promiscuità sociale, potenzialmente foriera di solidarietà classiste e inter-classiste»⁴⁴. Sin embargo, lo primero que vemos es una panorámica en plano general de Ragusa. Luego vendrán más planos con encadenados y racor de panorámica hacia la izquierda que nos irán acercando al espacio principal. El segundo es una vista general de parte de Modica. Después, en plano más corto, su Via Morana con las escalinatas que conducen a San Giovanni Evangelista, que también se mostrará. El siguiente nos situará en Corso San Giorgio: veremos el Duomo y el Palazzo Polara; en este, propiedad del barón/podestà, habita el protagonista, Aldo Piscitello (Umberto Spadaro). A partir de entonces, todas las escenas del pueblo sucederán en Modica, privilegiando los entornos de sendas iglesias. Así, la farmacia, uno de los escenarios principales, se hallaba en un edificio de Via Morana (al fondo vemos las escaleras de San Giovanni) ahora sustituido por un bloque moderno. Otro escenario recurrente es el Corso Umberto I en torno a la iglesia de San Pietro, ya que frente a esta se ubica el Palacio del Podestà, donde trabaja Piscitello. También veremos San Pietro desde lo que se supone que es uno de los balcones del edificio de la farmacia: una incoherencia, pues esa iglesia no se ve desde Via Morana. Pero salvo detalles como este, es creíble la reconstrucción fílmica de Modica. Por eso, en aras del realismo, resulta ilógico el plano inicial de Ragusa, explicable solo por la innegable belleza de su silueta. En la parte en la que huyen de Modica durante la guerra, veremos que se refugian en Ibla, aunque se dice que van a Pedara. En cuanto a las escenas del puerto, son una de las escasas apariciones cinematográficas de Messina.

Un caso muy interesante es el de *Italo* (Alessia Scarso, 2014), por suceder casi íntegramente en Scicli, pueblo que apenas vimos en el cine antes de *Il commissario Montalbano*. Sin embargo, el éxito de la serie ha hecho que desde entonces permanezca vinculado a Vigàta, más incluso que una Ragusa que siempre ha tenido gran presencia fílmica. Por tanto, el interés de *Italo*, aparte de sus virtudes como agradable película sobre un perro que existió en Scicli —apodado significativamente Italo Barocco—, reside en su uso de los escenarios vinculados a Montalbano. Porque en ningún momento la directora rehúye de estos, al contrario, los utiliza preferentemente, siendo a la vez consciente de que son famosos gracias a la serie. Muy pronto un cartel de bienvenida nos dice que estamos en Scicli, de la que veremos las iglesias de San Bartolomeo, San Giovanni o San Michele. Y sobre todo, el Palazzo del Comune y su entorno, porque el padre del niño protagonista es el alcalde: por primera vez aparece en pantalla no como comisaría, sino como ayuntamiento, y el despacho de Lucca Bonetti ejerce como lo que es en realidad, el del alcalde de Scicli. Además, hay un uso expresivo de la arquitectura

⁴⁴ D. PORTALE, “Siamo tutti dei vigliacchi? Problematiche storiche in *Anni difficili*”, en *La Sicilia tra schermo e storia*, Catania, Maimone, 2008, p. 188.

mediante el montaje: cuando Italo es atropellado, se suceden tres planos de ménsulas grotescas de balcones, que redundan en el dramatismo sin sensiblería; y la mañana de las elecciones comienza con cuatro contrapicados de detalle de los campanarios o espadañas de San Bartolomeo, San Matteo, San Michele y San Giovanni. En suma, una reconstrucción creíble de Scicli, salvo el uso de la nave de San Bartolomeo como si fuese la de San Giovanni, o la presencia del Teatro Garibaldi de Modica como el interior del teatro local.

6. Conclusiones

Tras este análisis de localizaciones televisivas y cinematográficas, es evidente que la provincia de Ragusa y su riqueza monumental, sobre todo barroca, ha sido muy aprovechada por la ficción audiovisual dado su gran potencial estético y ambientador. En ella se ha ubicado la mayor parte del universo imaginario de Montalbano, pero también hemos comprobado que pocas veces la recreación fílmica coincide con la realidad urbanística y geográfica. En este sentido, tanto la serie como las películas —anteriores y posteriores a ella—, han coincidido en el uso de esos escenarios, ofreciendo, en casi todos los casos, mixturas mediante la fragmentación y la ubicuidad espaciales. Unas veces las incoherencias son clamorosas, otras resultan verosímiles, pero el realismo estricto en relación con las localizaciones solo lo encontramos en escenas aisladas dentro de cada capítulo o cada película. Porque, a fin de cuentas, ¿es acaso el cine la realidad, *dottori*?

Bibliografía

- AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- AA.VV., *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2007.
- BOSCARINO, SALVATORE, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1760*, Roma, Officina, 1997.
- BRANCATI, ELENA, CALI COCUZZA, SIMONA, *Sicilia. Guida ai luoghi del cinema*, Firenze, Cinesicilia-Giunti, 2009.
- BRUNETTA, GIAN P., *Storia del cinema italiano. Vol. 3 - Dal neorealismo al miracolo económico 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- CALABRÒ, ANTONIO, “L’identità siciliana e la lezione di Camilleri”, en AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- CAPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.
- DEMONTIS, SIMONA, *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001.
- FERLITA, SALVATORE (ed.), *L’Isola immaginaria. Andrea Camilleri e la Sicilia*, Palermo, Kalós, 2013.
- GÁMIR ORUETA, AGUSTÍN, VALDÉS, CARLOS M., “Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas”, «Boletín de la AGE», 45 (2007), pp. 157-190.
- GARCÍA GÓMEZ, FRANCISCO, PAVÉS, GONZALO (coords.), *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014.
- GENTILE, MILENA, *Il castello di Donnafugata tra Neogotico e Pittoresco*, Palermo, Caracol, 2006.
- GESÚ, SEBASTIANO (ed.), *La Sicilia tra schermo e storia*, Catania, Maimone, 2008.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- LUCIOLLI, MARIO, *Montalbano. La Sicilia del commissario*, Verona, Jago, 2009.
- MARCI, GIUSEPPE (ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004.
- , “I turbamenti di un cinquantino”, en G. MARCI (ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004.
- MORREALE, EMILIANO, “La compresenza dei morti e dei viventi. Sicilia, cinema e passato prima e dopo Baarìa”, en N. PANZERA (ed.), *L’isola di Tornatore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- PANZERA, NINNI (ed.), *L’isola di Tornatore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- PIGNOTTI, MARCO, “Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri”, en G. MARCI (ed.), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, Cuec, 2004.
- PORTALE, DARIO, “Siamo tutti dei vigliacchi? Problematiche storiche in *Anni difficili*”, en S. GESÚ (ed.), *La Sicilia tra schermo e storia*, Catania, Maimone, 2008.
- SCUTO, SALVATORE, “Cava Gonfalone il non luogo”, en <http://www.comune.ragusa.gov.it/notizie/archivi/rgsottosopra.html?i=3186&docs=12&y=2005> [8 de mayo de 2017].
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- TRIGILIA, LUCIA (ed.), *Rosario Gagliardi e l’architettura barocca in Italia e in Europa*, «Annali del Barocco in Sicilia», 3 (1996).

La traductora como testigo presencial en las novelas de Maurizio de Giovanni

CELIA FILIPETTO

1. Introducción

El testigo presencial, también llamado testigo ocular, es aquel que está presente mientras se comete una falta o un delito. Al tratarse de las faltas y los delitos cometidos por los personajes de las novelas de Maurizio de Giovanni, más concretamente, los de su serie dedicada al comisario Ricciardi, esta traductora comparece hoy ante ustedes y presta la declaración jurada del tenor literal siguiente:

2. ¿Quién es el tal de Giovanni?

Maurizio de Giovanni nació en 1958 en Nápoles, ciudad donde vive. Su personaje, el comisario Ricciardi, surgió como protagonista de un cuento. El éxito fue tan rotundo que el autor siguió trabajando hasta completar nueve entregas, de las que he traducido seis novelas. Inspirándose en las novelas que Ed McBain (pseudónimo de Evan Hunter) dedicó a la comisaría del Distrito 87, el autor creó otra serie, la del inspector Lojacono, ambientada en la actualidad, en una comisaría de Nápoles; esta serie cuenta con siete entregas, de las que he traducido dos: *El método del cocodrilo* y *Los bastardos de Pizzofalcone*.



Según la clasificación de Jerry Palmer, las novelas de la serie de Ricciardi, así como las de Montalbano, se incluyen entre las policíacas protagonizadas por profesionales, «capaces de adquirir experiencia, y por tanto, de pertenecer a un grupo, puesto que la experiencia se deriva de la interacción, de la dedicación a una empresa colectiva»¹. Las seis novelas de la serie del comisario Ricciardi están ambientadas en Nápoles, en 1931-

¹ J. PALMER, *Thrillers. La novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 3.

1932, años 9º y 10º de la era fascista. Se dividen en dos ciclos. El dedicado a las estaciones del año y el dedicado a las festividades napolitanas.

3. Las cuatro estaciones del comisario Ricciardi

En *El invierno del comisario Ricciardi* el Teatro San Carlo de Nápoles ha programado las óperas *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni e *I pagliacci* de Ruggero Leoncavallo y el famoso tenor Arnaldo Vezzi aparece muerto en su camerino.



En *La primavera del comisario Ricciardi* la investigación se centra en buscar al asesino de la anciana vidente Carmela Calise.



En *El verano del comisario Ricciardi* aparece asesinada la duquesa de Camparino.

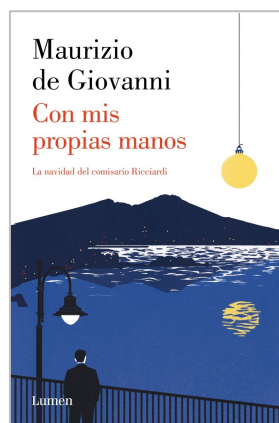


En *El otoño del comisario Ricciardi* encuentran a un niño muerto en los peldaños de una escalera que va a Capodimonte.



4. El comisario Ricciardi y las festividades napolitanas

En *Con mis propias manos. La Navidad del comisario Ricciardi*, Emanuele Garofalo, jefe de una milicia fascista, y su esposa Costanza son asesinados en su cama mientras duermen; estamos en vísperas de Navidad y los pesebres constituyen una pieza importante de la trama.



Y todo a media luz ocurre durante la semana santa; en un burdel de postín de la ciudad encuentran muerta a Víbora, apodo de la prostituta más hermosa y solicitada.



5. ¿Por qué tienen tanto éxito las novelas de Maurizio de Giovanni?

En una entrevista de Marilu Oliva aparecida en «L'Hufftinton Post», el propio autor contesta con la metáfora del sofá:

Un terzo della comodità [del divano] è data dalla struttura, un terzo dai cuscini e dalla parte in cui ci andiamo ad appoggiare e un terzo dal tessuto che lo fodera. La struttura del divano sarebbe l'ossatura, i cuscini i personaggi e il rivestimento lo stile. Nessuno di questi elementi deve imporsi sull'altro. Se prevale la storia a scapito degli altri due, il lettore non si affeziona. Se i personaggi si impongono su tutto, la lettura può diventare soffocante. E chi punta solo a un'esibizione di stile, ci carica di un peso di cui desideriamo liberarci presto².

6. La metáfora del sofá: armazón, cojines, tapizado

Las novelas de De Giovanni están estructuradas en muchos capítulos, de extensión variable, en los que el autor va desarrollando las tramas paralelas que acompañan a la principal.

Con frecuencia hace intervenir en primera persona a algún personaje clave; distingue esas páginas con cursiva, que mantengo en la traducción.

*Dime, ¿tú sabes qué es el amor?
¿Tú que lo vendes a dos liras el servicio, cinco minutos para echarte encima mi aliento, sin tiempo para mirarte a los ojos, murmurar tu nombre, crees acaso que sabes qué es el amor?
(Y todo a media luz, p. 9)*

6.1. Armazón

6.1.1. La ciudad de Nápoles

Si Sicilia es el marco geográfico de Camilleri, Nápoles es el de Maurizio de Giovanni; la presencia de la ciudad es constante hasta tal punto que podríamos considerarla un personaje más. Veamos un ejemplo en el que se describe un paseo de Ricciardi:

Caminó un trecho por via Toledo. Las dos caras de la calle estaban a la vista: los grandes edificios antiguos de ventanas altas y amplios balcones, las entradas austeras vigiladas por porteros de librea. Nombres famosos y escudos de armas, siglos de historia transitados como en un paseo bajo la sombra de aquellos muros, año tras año. Della Porta, Zevallos, Stigliano, Cavalcanti, Capece, Galeota: construcciones duras y majestuosas, la sala grande de la ciudad.
(*La primavera del comisario Ricciardi*, p. 329)

6.1.2. El clima

Si en las novelas protagonizadas por Montalbano el clima tiene una menor presencia, a veces para justificar el mal humor del siciliano, en la serie de Ricciardi las descripciones de las condiciones climáticas son abundantes y contribuyen a crear un ambiente en ocasiones opresivo. El viento y el frío de Nápoles son un tema constante, que no falta en las conversaciones, como ésta que Ricciardi y el doctor Modo mantienen en el bar Gambrinus.

—¿Cuándo se ha visto semejante tiempo a finales de marzo? Tú porque eres de un pueblo de montaña, pero yo que soy de mar te digo que de jovencito, en esta época, ya me zambullía

² M. OLIVA, *I motivi del grande successo di Maurizio de Giovanni*, «L'Hufftinton Post», 4 de diciembre de 2015, <http://huff.to/1p6YAnv> [10 de marzo de 2017].

desde el peñasco de Marechiaro. Ni siquiera en los Alpes, durante la guerra, hacía este frío en marzo.

–No te quejes, que así te conservas mejor. Como tus cadáveres.

(*El invierno del comisario Ricciardi*, p. 10)

6.1.3. La gastronomía

Es conocida la fama de gourmet de Montalbano. Ricciardi, por su parte, adora la pizza. No por ello, Maurizio de Giovanni renuncia a ofrecernos lecciones de antropología gastronómica. Le sirven de excusa las estaciones o las festividades y lo hace a través de personajes como Lucia, la mujer del sargento Maione.

Per Lucia, [...] con la preparazione del pranzo del martedì grasso, per il quale, modestamente, andava celebre in tutto il quartiere: sua maestà la lasagna, il piatto dei re, col ragù e le polpettine; le salsicce e i friarielli, i fegatini nella **rezza, la reticella fatta con l'intestino del maiale e l'alloro**, e soprattutto il **sanguinaccio, la crema di cacao, latte e sangue di maiale guarnita col cedro candito** [...]

(*Vipera*, p. 167)

Para Lucia, [...] seguía luego la preparación de la comida del martes de carnaval, por la que, modestia aparte, era célebre en todo el barrio: su majestad la lasaña, el plato de los reyes, con ragú y albondiguillas; las salchichas y los *friarielli*³, los higadillos en la **rezza, la redecilla hecha con intestino de cerdo y laurel y**, sobre todo, el **sanguinaccio, la crema de cacao, leche y sangre de cerdo acompañada de cidra⁴ confitada** [...]

(*Y todo a media luz*, p. 185)

[...] le donne di casa Maione si sarebbero misurate col banco di prova più serio e impegnativo della cucina napoletana: il casatiello e la pastiera.

(*Vipera*, p. 169)

[...] las mujeres de casa Maione estaban a punto de medirse en el banco de pruebas más serio y comprometido de la cocina napolitana: el roscón *casatiello* y la tarta *pastiera*.

(*Y todo a media luz*, pp. 186-187)

6.2. Los cojines

6.2.1. ¿Quién es Ricciardi?

El comisario napolitano creado por Maurizio de Giovanni tiene un rasgo muy particular que el propio personaje expone como sigue: «Si pudiera decirlo, lo diría así: me llamo Luigi Alfredo Ricciardi, y veo a los muertos»⁵.

Ricciardi nació en Fortino, pueblo de la provincia de Salerno (Campania), en el seno de una antigua familia rica y noble. Es el último barón de Malomonte; al comenzar la serie tiene treinta y ocho años.

De niño, mientras juega a ser Sandokán, el Tigre de la Malasia, en el viñedo del castillo de sus padres, apoyado en unas vides ve a un muerto con un cuchillo clavado en el pecho. El cadáver levanta de pronto la cabeza y dice: «Por Dios, a tu mujer ni la he tocado». Ese episodio acaba bautizado como *Il fatto*.

³ El *friariello* también llamado *broccolo friariello di Napoli*, es subespecie de *Brassica rapa*; en castellano, sería algo parecido a los grelos, aunque no exactamente.

⁴ Cidra, fruta del cítrico *Citrus medica*, cidro.

⁵ M. DE GIOVANNI, *Si pudiera decirlo*, dossier de prensa, documento interno de la editorial.

Luigi Alfredo salió de allí gritando como un poseso para dejar a sus espaldas todo el dolor que el cadáver del jornalero le había echado encima. Nadie le había contado nunca que el crimen cometido en el viñedo cinco meses antes era fruto de los celos de otro jornalero, que había huido tras matar también a su joven esposa; [...] Atribuyeron el susto y el pavor del niño a su extraordinaria imaginación, a su carácter solitario y a las conversaciones de las comadres que, por las tardes, buscando el frescor del patio, se sentaban a coser debajo de la ventana de su cuarto. Hablaban de aquello como «el asunto».

El invierno del comisario Ricciardi (pp. 11-12)

Esa capacidad hace de Ricciardi un tipo torturado y orienta su vida. Se emplea como agente de policía y llega a ser comisario de la brigada móvil en la Real Jefatura de Policía de Nápoles. Como vemos, «el asunto» marca no sólo la personalidad de Ricciardi sino el desarrollo de las novelas, muy distintas de las protagonizadas por Montalbano.

Ricciardi es un investigador intachable, eficiente, esquivo y solitario, muy trabajador, nada dado a la obsecuencia. En la jefatura de la via Santa Teresa no se trata mucho con sus compañeros, entre los que tiene fama de gafe, de amigo del diablo, y como él mismo concluye: «Un tipo al que no se le conocen vicios ni debilidades da miedo»⁶.

6.2.2. Otros personajes

Como ocurre en las novelas de la serie de Montalbano, las protagonizadas por Ricciardi son corales, con muchos personajes: Rosa Vaglio, la tata de Ricciardi, Livia Lucani viuda del tenor Vezzi (íntima amiga de Edda Ciano, hija del Duce), el sargento Raffaele Maione y Bruno Modo, médico forense, los dos amigos de Ricciardi. Garzo, subjefe de policía, incompetente y trepador; su correlato en Montalbano podría ser Jacomuzzi de la policía científica. Y el más próximo a Catarella, el telefonista de la comisaría de Montalbano, sería Ponte, auxiliar del «subjefe de policía dottor Garzo», para decirlo con sus propias palabras. Veamos un ejemplo.

Livia Lucani, viuda del tenor Vezzi, asesinado en *El invierno del comisario Ricciardi*, prendada del comisario, pasa por la jefatura y pregunta por él. La recibe Ponte que, como buen pelota/*leccapiedi*, quiere quedar bien con su jefe.

“Ma il commissario non c’è, signò’. È in vacanza, non vi ricordate? Anzi, penso che forse lo vedete più voi che noi, in questi giorni, no? Venite, venite. Un momento solo, il dottore vi saluta e ve ne andate. Quello se sa che siete venuta e io non vi ho portato da lui, sapete come si arrabbia!”.

(Il giorno dei morti. L’autunno del commissario Ricciardi, p. 250)

– Pero el comisario no está, señora. Ha tomado vacaciones, ¿no se acuerda? Es más, me parece que quizá estos días lo vea usted más que nosotros, ¿no? Pase, pase. Es solo un momento, el dottore la saluda y luego usted se marcha. ¡Si se entera de que ha venido y no la he llevado a verlo, ya sabe usted cómo se enfada!

(El otoño del comisario Ricciardi, p. 249)

6.2.3. Ricciardi y Montalbano

Los dos son del sur de Italia, los dos trabajan en ciudades inexistentes. La Nápoles de los años treinta, donde vive Ricciardi, ya no existe; tampoco existe, por ser inventada, la ciudad siciliana de Vigàta, donde opera Montalbano.

Los dos son inteligentes, cultos, observadores, no soportan a los ineficientes ni a los lameculos, se saltan la burocracia siempre que pueden; Ricciardi con más mesura, dado

⁶ *Ibidem*.

su carácter introspectivo; Montalbano con astucia y recochineo/*sfottimento*. Los dos comisarios no buscan ni desean ascensos y promociones, sólo hacer bien su trabajo.

Las historias tienen lugar en épocas distintas, las de Ricciardi en 1931-1932, las de Montalbano desde finales del siglo XX hasta más o menos el presente.

Sus personalidades también difieren; Ricciardi, solitario, introspectivo, torturado, no busca el amor, pero el amor no deja de buscarlo a él; a Montalbano, le gusta estar solo, pero no es solitario, tiene un carácter explosivo, y una novia a distancia.

La comida para Ricciardi es sustento; para Montalbano, es uno de los placeres de la vida.

A eso de las dos había cedido al hambre y, a pesar del frío, salió a la calle sin sobretodo para tomar una pizza en el carrito ambulante que había debajo de la jefatura.

(*El invierno del comisario Ricciardi*, p. 25)

All'osteria san Calogero [...] gli fecero mangiare triglie di scoglio freschissime, fritte croccanti e lasciate un pezzo a sgocciolare sulla carta da pane.

(*La forma dell'acqua*, posición 1174)

6.3. Tapizado

6.3.1. El estilo

Maurizio de Giovanni usa descripciones certeras de los lugares y estados de ánimo, alterna un registro culto del italiano con monólogos internos en registro coloquial, intercala diálogos en los que el nivel de italiano se ajusta a la extracción social del personaje, con algunas pinceladas de napolitano. Todo ello contribuye a crear una gran ambientación, y la estructura de muchos capítulos, de longitud variable, permite atrapar al lector.

7. La traducción

Hemos visto ya algunas estrategias de traducción en los ejemplos anteriores. En mi calidad de testigo presencial, me gustaría añadir algunos indicios probatorios más.

Al leer la serie de Ricciardi el lector se entera de cómo era Nápoles en la época en que están ambientadas las investigaciones. Se sumerge en su paisaje arquitectónico, sus costumbres, sus festividades, conoce algunos aspectos de la política y la burocracia, ve en acción a los representantes de la iglesia, la nobleza y el pueblo llano. Casi se diría que Ricciardi le sirve a De Giovanni de pretexto para hablar de su ciudad y de cómo era en la década de 1930.

Se trata de novelas que se leen con fruición, que atrapan al lector y lo obligan a pasar las páginas y ese mismo efecto me propuse que consiguiera la traducción.

Los tres elementos de la metáfora del sofá/novela, estructura/armazón, cojines/personajes, tapizado/estilo que permiten que las novelas italianas de Maurizio de Giovanni tengan tanto éxito marcan ya el camino que ha de seguir la traducción.

Para tapizar su sofá el autor emplea pocas pinceladas de dialecto napolitano, en los diálogos echa mano de algunas formas apocopadas, *commissa'*, *mo'*, *munacie'*. Más abundante es el uso de términos de la gastronomía de Campania, en ocasiones seguidos de una breve explicación en italiano, lo que facilita mucho las cosas.

La vidente Carmela Calise atiende a una cliente y golpeando el montoncito de cartas grazna:

–¡*Munacie*⁷, dame voz!

(*La primavera del comisario Ricciardi*, p. 35)

[...] Un policía es un policía. Jamás se le ocurría decir Rafe', tú a lo tuyo.

–Vince', ¿qué ha pasado? ¿Te has vuelto loca para ponerte a gritar así tan temprano por la mañana? ¿Quién es...?

(*La primavera del comisario Ricciardi*, p. 57)

No encontramos en los textos del escritor napolitano la pirotecnia dialectal que vemos en la serie de Montalbano. Y eso facilita mucho el trabajo de traducción⁸.

En los diálogos he recurrido, en la medida de lo posible, a un castellano estándar y coloquial.

Cuando los personajes hablan de comidas o recetas he empleado el término italiano o napolitano en cursiva. Para ello, el autor utiliza varias estrategias. Por ejemplo, después del término da una breve explicación:

[...] le urla dei venditori di «spasso», il misto di noci, nocciole e lupini [...]

(*Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi*, p. 40)

[...] los gritos de los vendedores de *spasso*, la mezcla de nueces, avellanas y altramuces [...]

(*El verano del comisario Ricciardi*, pp. 41-42)

En otros casos, después del término gastronómico no da ninguna explicación. He usado dos estrategias, si el término aparece en un diálogo, lo he dejado en cursiva, sin ninguna explicación, confiando en que la curiosidad lleve al lector a buscar en Internet.

“No, brigadie', è che a pranzo non tenevo fame e mi sono mangiata solo un poco di fresella⁹ coi pomodori”.

(*Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi*, p. 224)

–¿Sabe qué pasa, sargento? A mediodía no tenía hambre y me tomé un pedazo de *fresella* con tomates.

(*El verano del comisario Ricciardi*, p. 231)

Si el término no aparece en un diálogo, como en el ejemplo anterior del *casatiello* y la *pastiera*, añado una brevísima explicación para ayudar al lector:

[...] il banco di prova più serio e impegnativo della cucina napoletana: il casatiello e la pastiera.

[...] el banco de pruebas más serio y comprometido de la cocina napolitana: el roscón *casatiello* y la tarta *pastiera*.

⁷ *Munaciello* o *monaciello*, frailecillo, monje pequeño por su edad o estatura; duende provocador que desplaza muebles, esconde objetos o trae regalos y dinero. Figura del mundo mágico meridional, que aparece en las casas vestido de fraile con solideo rojo en la cabeza. Véase *Schedario napolitano* de Giuseppe Giacco, p. 98.

⁸ Son, como digo, simples pinceladas, no hay un uso extensivo de dialectos o sociolectos, por lo que las soluciones propuestas son suficientes y no es necesario recurrir a intervenciones más profundas, como las realizadas por Juan Gabriel López Guix en diversas traducciones suyas. Véase su artículo “De espejos y máscaras”, «Trans», 19.2 (2015), <https://ddd.uab.cat/record/142933> [10 de marzo de 2017].

⁹ La *frisella* (o *frisedda*, *fresedda*, *frisa* en las variantes de Apulia), *fresella* en napolitano es una rosquilla de harina de grano duro o de cebada, que se cuece al horno, se parte por la mitad y se vuelve a cocer.

En cierta ocasión el gran Eduardo De Filippo al referirse al bollo llamado *sfogliatella* dijo: «Quando vene 'a notte e 'o core se ne scenne, mangia 'na sfogliatella e 'o core se ne saglie!»¹⁰.

Hemos dicho ya que al comisario Ricciardi le importa poco la comida, pero la *sfogliatella* es una de sus debilidades. Las toma con frecuencia en sustitución de las comidas con un café solo en el bar Gambrinus. Como en otros casos, conservo el nombre de este bollo en italiano y en cursiva.

Le chiese cosa prendeva, lei rispose del vino bianco. Di mattina, pensò lui. Per sé ordinò un caffè e una sfogliatella, come al solito.

(*La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi*, p. 307)

Le preguntó qué deseaba tomar, ella le contestó que vino blanco. Ya de buena mañana, pensó Ricciardi. Para él pidió un café y una *sfogliatella*, como de costumbre.

(*La primavera del comisario Ricciardi*, p. 314)

8. Conclusión

Y para concluir esta declaración, diré que cuando un comisario puede ver y oír a los muertos, tiene la mitad de la investigación hecha. Ya me gustaría a mí contar con una ventaja similar a la hora de traducir.

En Málaga, a 5 de mayo de 2016, fecha en que, ante un nutrido público, hice esta declaración que firmo y sello.

¹⁰ En traducción libre: «Si al llegar la noche, tu corazón se desanima, tómate una *sfogliatella* y remontará el vuelo», *Italian Ways, La sfogliatella napoletana*, <http://bit.ly/2mDRUQj> [10 de marzo de 2017].

Bibliografía

- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994 (libro electrónico).
 —, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996 (libro electrónico).
 —, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997 (libro electrónico).
 —, *El perro de terracota*, trad. por MARÍA ANTONIA MENINI, Barcelona, Salamandra, 2011 (libro electrónico).
- DE GIOVANNI, MAURIZIO, *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*, Roma, Fandango, 2007.
 —, *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi*, Roma, Fandango, 2008.
 —, *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi*, Roma, Fandango, 2009.
 —, *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi*, Roma, Fandango, 2010.
 —, *El invierno del comisario Ricciardi*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Lumen-Random House Mondadori, 2011.
 —, *Per mano mia*, Turín, Einaudi, 2011.
 —, *Si pudiera decirlo*, trad. por CELIA FILIPETTO, texto publicitario.
 —, *La primavera del comisario Ricciardi*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Lumen-Random House Mondadori, 2012.
 —, *Il metodo del coccodrillo*, Milán, Mondadori, 2012.
 —, *Vipera*, Turín, Einaudi, 2012.
 —, *I bastardi di Pizzofalcone*, Turín, Einaudi, 2012.
 —, *El verano del comisario Ricciardi*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Lumen-Random House Mondadori, 2013.
 —, *El otoño del comisario Ricciardi*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Lumen-Random House Mondadori, 2013.
 —, *Con mis propias manos. La Navidad del comisario Ricciardi*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Lumen-Penguin Random House, 2014.
 —, *Y todo a media luz*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Lumen-Penguin Random House, 2015.
 —, *El método del cocodrilo*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Mondadori, Penguin Random House, 2014.
 —, *Los bastardos de Pizzofalcone*, trad. por CELIA FILIPETTO, Barcelona, Mondadori, Penguin Random House, 2016.
- GIACCO, GIUSEPPE, *Schedario napoletano*, <http://bit.ly/2pj4Ps2> [10 de marzo de 2017].
- LÓPEZ GUIX, JUAN G., “De espejos y máscaras. Una propuesta para la traducción de lenguajes ‘rotos’”, «Trans», 19.2 (2015), pp. 265-276, <https://ddd.uab.cat/record/142933> [10 de marzo de 2017].
- OLIVA, MARILU, *I motivi del grande successo di Maurizio de Giovanni*, «L'Hufftington Post», 04/12/2015, <http://huff.to/1p6YAnv> [10 de marzo de 2017].
- PALMER, JERRY, *Thrillers, la novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*, trad. por MARILUZ CASO, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983.

Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto

MARIANTONIA CERRATO

1.

I testi di Andrea Camilleri, spesso erroneamente identificati come unicamente e interamente dialettali, sono testi compositi per la presenza di elementi dialettali, a volte ben distinti, altre volte in netta interferenza con la lingua italiana che costituisce la base della scrittura. Lo scrittore, tramite il singolare linguaggio utilizzato nei romanzi, cerca di riprodurre la lingua parlata dalla sua gente e allo stesso tempo di far rivivere la lingua dell'infanzia. Solo in questo modo riesce a rievocare il passato, la memoria, quella vera 'lingua madre' che parlava da bambino e che ormai è caduta in disuso.

2.

Il dialetto è oggi una varietà *diafasica*, ovvero una lingua che dipende dal contesto in cui avviene la comunicazione, dall'argomento e dai rapporti tra gli interlocutori: un *codice familiare* che viene utilizzato in contesti informali, quando si parla di argomenti di vita quotidiana e che spesso ha anche una *funzione enfatica*. I dati disponibili sul sito www.istat.it, ovvero quelli dell'Indagine Multiscopo sulle Famiglie condotta dall'ISTAT nel 2006, fotografano la distribuzione di italiano e dialetto a livello nazionale: le statistiche dicono che in Italia il 45,5% della popolazione parla solo o prevalentemente italiano, il 16% solo o prevalentemente dialetto e il 32,5% alterna italiano e dialetto. Analizzando queste statistiche e facendo un confronto con i dati del 2000, si può osservare un incremento della *italofonia* e una lenta decrescita della *dialettologia*; mentre l'uso alternato di italiano e dialetto è relativamente stabile. Questo uso alternato di lingua e dialetto è proprio quello che a noi interessa ai fini dell'analisi dei romanzi di Andrea Camilleri.

Come sostiene Berruto:

quando l'alternanza tra una (varietà di) lingua e un'altra del repertorio nello stesso evento comunicativo (commutazione di codice) sia largamente praticata e costituisca di fatto una delle risorse comunicative utilizzate dai membri della comunità, allora la stessa commutazione di codice può essere considerata come un membro a pieno titolo del repertorio di quella comunità¹.

Ciò significa che il *dialetto* e soprattutto l'*uso misto di italiano e dialetto* possono essere inseriti a buon diritto nel repertorio linguistico panitaliano, e in particolar modo, in quello della regione Sicilia, come varietà «in senso geografico e in senso stilistico»².

Chiariamo, innanzi tutto, i concetti di *varietà di lingua* e *repertorio linguistico*.

¹ G. BERRUTO, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 61-62.

² P. TRIFONE, E. PICCHIORRI, "Lingua e dialetto in mezzo secolo di indagini statistiche", in G. MARCATO (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 27 giugno - 1 luglio 2007, Padova, Unipress, 2008, pp. 17-27.

Secondo Berruto,

Ogni membro riconoscibile di un repertorio linguistico costituisce una varietà di lingua. [...] Ciò che individua una varietà di lingua è il co-occorrere, il presentarsi assieme, di certi elementi, forme e tratti di un sistema linguistico e di certe proprietà del contesto d'uso: dal punto di vista del parlante comune una varietà di lingua è infatti designabile come il modo in cui parla un gruppo di persone o il modo in cui si parla in date situazioni³.

La lingua, a questo punto, è vista precisamente come una somma logica di varietà, data dalla parte comune a tutte le varietà (il nucleo invariabile del sistema linguistico) più le parti specifiche di ogni singola varietà o gruppi di varietà⁴. Invece,

il repertorio linguistico di una comunità è l'insieme delle varietà di lingua e dialetto simultaneamente disponibili alla maggior parte dei parlanti di quella comunità, in un certo periodo di tempo⁵; [...] il concetto di repertorio linguistico non va semplicisticamente inteso come una mera somma lineare di varietà di lingua, ma comprende anche, e in maniera sostanziale, i rapporti fra di esse e i modi in cui questi si atteggiavano, la loro gerarchia e le norme di impiego⁶.

In Italia il repertorio può essere *monolingue* – come in Toscana, in cui dialetto e lingua appartengono allo stesso codice – ma in genere è *bilingue* perché lingua e dialetto appartengono a codici diversi, cioè a sistemi linguistici distinti, sviluppatisi direttamente dal latino, e non sono certo ‘corruzioni dell’italiano’.

Di conseguenza, si hanno sia aree con *bilinguismo con diglossia* sia aree con *bilinguismo con dilalia*. In un passato molto recente, la condizione maggioritaria era di bilinguismo con diglossia: l'italiano costituiva la varietà ‘alta’ del repertorio, in quanto lingua nazionale, ma essenzialmente limitata agli usi scritti, formali e, soprattutto, ufficiali⁷, mentre il dialetto era utilizzato praticamente in tutte le sfere della vita quotidiana e costituiva la varietà ‘bassa’ del repertorio: quindi dialetto e lingua erano distinti per ambito d'uso e contemporaneamente gerarchizzati.

In seguito, negli anni sessanta, come spiega Pier Paolo Pasolini⁸, l'italiano è diventato *lingua nazionale* grazie a fattori quali la scolarizzazione, l'urbanizzazione, l'incremento della mobilità sociale e, soprattutto, la capillare esposizione ai media, e, di conseguenza, si è modificato il rapporto della lingua standard col dialetto. Perciò, avevamo sia aree con bilinguismo/monolinguisimo con diglossia (ad esempio, Veneto, Toscana) sia centri maggiori o aree più industrializzate a bilinguismo/monolinguisimo senza diglossia, nel senso che è ampia e diffusa la competenza di dialetto e lingua, ma con capacità di uso appropriato dell'uno e dell'altro a seconda dei contesti comunicativi e degli scopi pragmatici. Infatti, in riferimento alla peculiare situazione italiana, Gaetano Berruto parla di bilinguismo con dilalia. Che cosa vuole dire?

Si tratta di una situazione in cui sono chiaramente usati e compresenti due diversi (dia) sistemi linguistici, la cui differenza strutturale (si tratta pur sempre di varietà romanze contigue dello stesso ceppo, e per di più sottoposte all'azione livellatrice della lingua standard) è tuttavia

³ G. BERRUTO, *Fondamenti*, cit., p. 63.

⁴ Ivi, p. 65.

⁵ Ivi, p. 70.

⁶ Ivi, p. 61.

⁷ Lingua dello Stato e delle sue Istituzioni, lingua dell'Amministrazione e della burocrazia, lingua letteraria, ecc.

⁸ Pier Paolo Pasolini, intervistato il 22 febbraio 1968 all'interno della rubrica televisiva della Rai “Sapere. L'uomo e la società”, parla della lingua italiana, <http://www.youtube.com/watch?v=wkqoc8bIFvI> [23 febbraio 2017].

inferiore a quella che si riscontra nei repertori bilingui classici. [...] Infine, il rapporto funzionale e di status fra la varietà alta e la varietà bassa sarebbe del genere di quello che ho proposto [...] di chiamare dilalia, vale a dire con entrambe le varietà impiegate/impiegabili nella conversazione quotidiana e con uno spazio relativamente ampio di sovrapposizione⁹.

La fortuna della *serie Montalbano* è esplosa in concomitanza con questo nuovo assetto del repertorio linguistico italiano.

3.

Camilleri ama definirsi «scrittore italiano nato in Sicilia»¹⁰ e quindi appartenente a un patrimonio culturale più ampio, quello italiano, sia pur con le sue connotazioni regionali. Camilleri non è solo scrittore, ma autore di «centodieci regie teatrali, più di mille radiofoniche, un'ottantina di regie televisive»¹¹ e solo in seguito all'ardua ricerca della sua personale forma espressiva ha abbandonato tutto per dedicarsi interamente alla scrittura. Però, mentre il primo romanzo, *Il corso delle cose*, fu rifiutato da più di dieci case editrici perché troppo dialettale, tra il 1997 e il 1998 è esploso il fenomeno editoriale Camilleri e ancora oggi continua.

L'attività teatrale è stata fondamentale per le sue tecniche narrative: dall'esperienza di regista teatrale e televisivo proviene l'attenzione al taglio delle scene – più simili a quelle di una commedia o di un film che alle classiche scene di un romanzo – e al ruolo dei dialoghi, con i quali Camilleri delinea i personaggi attraverso il loro modo di parlare e non con una caratterizzazione fisionomica. Per esempio, nel quarto capitolo de *La forma dell'acqua* vengono riportate le telefonate di Montalbano in ben undici dialoghi, ciascuno con un interlocutore diverso e separati solo da un rigo bianco, senza nessun commento da parte dello scrittore. Camilleri ha sempre ben presente chi parla, a chi parla e in che modo parla. Perciò la personalità, la cultura, il carattere di ogni personaggio vengono esplicitati anche attraverso poche battute, senza interventi della voce narrante.

Lo stesso scrittore conferma che la riproduzione dell'oralità per lui è fondamentale nella stesura dei dialoghi ed è anch'essa frutto del lungo allenamento teatrale. Infatti, Camilleri non appena scrive una pagina, la legge e la rilegge a voce alta, per dar vita a quel personaggio e ascoltare la sua voce. La lingua 'fa' il personaggio. Ad ogni personaggio vengono associate una o più varietà linguistiche in base al contesto, al carattere, alla cultura, alla classe sociale, in modo che il lettore, leggendo i romanzi, possa riconoscere la voce di Montalbano, la voce di Catarella, la voce del questore, la voce di Adelina, ecc. Quanto più ricche sono le varietà possedute da una persona, tanto maggiore è la sua *competenza comunicativa*, ovvero la «capacità del parlante di usare la varietà adeguata ad una certa situazione e ad un determinato contesto, in base all'argomento dell'interazione e alla abilità di operare delle scelte all'interno della dimensione diafasica»¹² e, quindi, la capacità di spostarsi all'interno del *continuum* della lingua italiana, intesa come somma 'logica' di varietà.

La gamma di variazione linguistica documentata nella produzione di Camilleri è quanto mai ampia e comprende almeno: l'*italiano regionale*, alcuni *dialetti italiani*, l'*italiano 'maccheronico'* di Catarella, l'*italiano neostandard*, la *lingua mista italiano-*

⁹ G. BERRUTO, "Le varietà del repertorio", in A.A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, vol. II, pp. 5-6.

¹⁰ S. DEMONTIS, "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", «La grotta della vipera», anno XXV, n. 88 (1997), p. 47.

¹¹ S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 220.

¹² L. COVERI *et al.*, *Le varietà dell'italiano. Manuale di sociolinguistica italiana*, Roma, Bonacci Editore-Università per Stranieri di Siena, 1998, p. 132.

dialetto, l'italiano parlato, l'italiano letterario e aulico di fine Ottocento, l'italiano popolare, l'italiano burocratico, l'italiano degli stranieri e tracce di lingue straniere. La grande mobilità di Camilleri nel repertorio linguistico italiano dimostra una consapevolezza linguistica e sociolinguistica particolarmente salda e raffinata.

4.

La lingua (parlata) di Montalbano e Catarella ha un impianto morfosintattico che è sostanzialmente quello dell'*italiano neostandard*, se si esclude il ricorso consapevole ad alcuni tratti caratterizzanti dell'italiano parlato e dell'italiano regionale meridionale, come l'uso del passato remoto (ad esempio «Che fu? Che successe? Capitò qualche cosa a...») o il vero e proprio 'blasone' dell'italiano di Sicilia, rappresentato dalla posposizione del verbo (ad esempio, «Il matrimonio sacramento è!»). L'operazione dialettale di Camilleri, quindi, investe essenzialmente il livello lessicale: la sua scrittura è ricca di vocaboli, locuzioni e proverbi del dialetto siciliano e addirittura di vocaboli inventati da lui, appartenenti a un 'siciliano fantastico', detto anche 'camillerese'. Esso è «di facile accesso, reso contestualmente sempre o molto spesso trasparente e trattato morfologicamente come se fosse italiano»¹³. L'espedito più utilizzato è la *glossa interna al testo* oppure la *glossa interdialogica*, che rende il testo intellegibile ad un ampio pubblico, come dimostrano gli esempi riportati sotto:

«Ora mi metto a trambasiàre» pensò appena arrivato a casa. Trambasiàre era un verbo che gli piaceva, significava mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili (*La forma dell'acqua*, p. 151).

«Ti civo io?». Ti civo. Ti cibo (*La prima indagine di Montalbano*, p. 166).

«Perché la cosa mi feti, mi puzza» (*La prima indagine di Montalbano*, p. 279).

«Ottimo questo brusciuluni», disse.

«Che hai detto?».

«Brusciuluni. Il rollè» (*Il ladro di merendine*, p. 112).

È evidente che Camilleri adotta espedienti tali da permettere a tutti i lettori, anche se di diversa provenienza geografica, di comprendere vocaboli ed espressioni a loro estranei, senza l'aiuto del vocabolario. «Nel nostro Paese, la scelta del tipo di lingua da usare è un problema che ha preoccupato gli scrittori, con particolare urgenza, ma che ha investito tutti gli ambiti espressivi e comunicativi»¹⁴.

Particolarmente interessante è il raffronto tra gli aspetti linguistici dei brani o dei dialoghi del commissario e dell'agente Catarella – italofono con scarsa scolarizzazione – in quanto rappresentanti di due repertori linguistici assolutamente divergenti.

Come noto, Montalbano è un detective controcorrente. Le sue indagini, infatti, più che trattare reati di mafia, si occupano di casi contrassegnati da motivazioni più 'comuni': potere, vendetta, denaro, passioni insane. Il commissario sostiene che le chiavi indispensabili per risolvere i casi sono tre: conoscere i siciliani, la Sicilia e il siciliano. Il più simpatico e comico dei personaggi, invece, è Catarella, che è riuscito ad entrare in polizia sfruttando le sue amicizie politiche ed è stato 'depositato' al centralino del commissariato di Vigàta, poiché si pensava fosse il posto in cui avrebbe potuto fare meno danni che altrove. Invece, visto il suo rapporto tribolato con la grammatica italiana e la

¹³ N. LA FAUCI, "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», IXX, n. 75 (2001), p. 7.

¹⁴ R. SETTI, *Cinema a due voci*, Firenze, Cesati, 2001, p. 78.

sua incapacità di esprimersi in una lingua che non sia il dialetto vigatese o una sorta di *italiano maccheronico*, l'incarico di centralinista sembra proprio il meno adatto a lui. Spesso la comunicazione diventa complicata, se non si entra nella sua logica contorta e nel suo linguaggio sgrammaticato.

È chiaro che ogni individuo possiede un certo *repertorio linguistico* che dispone di uno «spazio linguistico» in cui interagiscono almeno fattori sociali, spaziali, temporali e di istruzione; ma è importante che il parlante sia in grado di operare delle scelte all'interno di questo spazio linguistico. Nessun parlante possiede l'intera gamma di varietà presente nella propria comunità¹⁵: il repertorio dell'individuo rappresenta sempre una «sottosezione del repertorio della comunità»¹⁶. Tuttavia, quanto maggiore è il grado di istruzione del parlante, tanto più la sua varietà di lingua sarà immune da tratti *sub standard*.

Normalmente, però, anche in parlanti colti persistono tratti di pronuncia regionale e scelte sintattiche («Montalbano sono») e lessicali («prescia») tipiche della propria area geografica. Secondo Sornicola¹⁷, infatti, le *interferenze* a livello lessicale e morfosintattico sono permanenti nelle sequenze prodotte dal parlante, minime nei contesti più formali, massime per quelli relativamente più informali. Perciò, *tratti substandard* possono essere riscontrati addirittura nelle produzioni scritte e orali di parlanti con un buon grado di istruzione¹⁸. Negli *usi sorvegliati*, il comportamento dei parlanti di ceti diversi è generalmente simile, mentre negli *usi non sorvegliati* ci sono grosse divergenze tra un ceto e l'altro, tranne che nella pronuncia¹⁹.

L'*idioletto*²⁰ parlato da Catarella è basato, principalmente, sull'*italiano popolare*, ovvero sul «modo di esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia la lingua nazionale»²¹, secondo De Mauro. Si tratta di un italiano fortemente deviante, «costruito da Camilleri in laboratorio», come sostiene Capecchi, che spesso genera incomprensioni e malintesi:

«Mi chiamo Davide Griffo e sono mortificato per aver alzato la voce, ma non capivo quello che il suo agente mi andava dicendo. È straniero?» (*La gita a Tindari*, p. 26).

La reazione di questo personaggio nel sentir parlare l'agente Catarella non può essere giudicata eccessiva. Coloro che hanno come madrelingua il dialetto e non hanno dimestichezza con la lingua italiana, quando si sforzano di parlare la lingua nazionale producono realizzazioni simili ad una *interlingua*, una *varietà di apprendimento*: morfologia semplificata, lessico povero e sovra esteso, interferenze con la lingua materna, paratassi, assenza di pianificazione, difficoltà a dominare l'architettura del discorso.

La comicità di questo personaggio deriva proprio dal suo *linguaggio maccheronico* ricco di frasi preconfezionate, paraetimologie, cancellazione di morfemi, tautologie, accumulo di preposizioni, ecc. Inoltre, nelle sue interazioni verbali sono frequenti esempi di impiego di lessico di sottocodici – soprattutto *burocratese* – e di *foreign talk*.

L'*italiano standard*, per tutta una classe di parlanti impersonata da Catarella, è solo una conoscenza passiva. Questi tendono a «mescolare lo standard antiquato imparato a scuola con elementi assimilati a caso dal gergo della burocrazia, del commercio, dello

¹⁵ G. BERRUTO, *Fondamenti*, cit., p. 62.

¹⁶ G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2004, p. 40.

¹⁷ R. SORNICOLA, *La competenza multipla: un'analisi micro-sociolinguistica*, Napoli, Liguori, 1977, p. 79.

¹⁸ L. COVERI *et al.*, *Le varietà dell'italiano*, cit., p. 96.

¹⁹ Ivi, p. 98.

²⁰ L'*idioletto* è inteso come insieme delle abitudini linguistiche e repertorio linguistico del singolo parlante (cfr. G. BERRUTO, *Fondamenti*, cit., p. 66).

²¹ T. DE MAURO, «Per lo studio dell'italiano popolare unitario», in A. ROSSI (a cura di), *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato, 1970, pp. 43-75, cit. p. 49.

sport, ecc.; ciò dà luogo a un'incongruenza stilistica che spesso ha un effetto comico per i parlanti nativi dell'italiano»²². La resa 'letteraria' del parlato dell'incolto Catarella ha anche (o forse soprattutto) intenti comici: i tratti popolari, infatti, sembrano funzionali a questo particolare intento comunicativo.

Inoltre, sembra che la grammatica italiana e la grammatica del dialetto in questi parlanti dialettofoni con competenza esclusiva di varietà basse dell'italiano non siano chiaramente separate, perciò si possono avere forme di *ipercorrettismo*: «i meccanismi psicolinguistici coinvolti nell'esecuzione del dialetto [sembra che] rimandino a un livello di coscienza più immediato ed istintivo perché la prima grammatica interiorizzata dal soggetto è stata probabilmente il dialetto»²³.

La mescolanza di vari registri e l'utilizzo dell'italiano popolare come varietà più alta del repertorio, adoperata anche in domini formali, sono da attribuire ad una competenza non piena della lingua. Infatti, un messaggio può risultare non appropriato, dal punto di vista diafasico, se si utilizzano elementi di registri diversi contemporaneamente o se non si sceglie il registro adatto alla situazione²⁴.

Per quanto riguarda Montalbano, invece, egli «si esprime utilizzando la lingua della piccola borghesia siciliana, con un impasto di italiano e dialetto che coincide sostanzialmente con la lingua del narratore»²⁵. Il commissario Montalbano sa comprendere e parlare il dialetto locale così come sa usare i registri più alti e formali della lingua. È l'unico personaggio che si muove senza problemi e consapevolmente all'interno del *continuum* e che sa adattare il proprio modo di esprimersi a quello dei suoi interlocutori. È, perciò, capace di destreggiarsi tra coloro che parlano esclusivamente dialetto, quelli che alternano italiano e dialetto, quelli che cercano di esprimersi in una lingua maccheronica come Catarella e coloro che si esprimono senza marche diatopiche²⁶. Riporto qui alcuni esempi delle interazioni tra Montalbano e Catarella²⁷:

«Ah dottori²⁸ dottori, ancora nisciuno²⁹ c'è³⁰, fattasi³¹ cizzioni³² di Fazio» disse Catarella appena lo vitti³³.

«Digli di venire da me».

«Dottori, il suddetto³⁴ dormi³⁵ nella cammara³⁶ del dottori Augello» l'avvertì Catarella.

(*La prima indagine di Montalbano*, p. 75).

²² A.M. MIONI, "La situazione sociolinguistica italiana: lingua, dialetti, italiani regionali", in A. COLOMBO (a cura di), *Guida all'educazione linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1979, p. 101.

²³ R. SORNICOLA, *La competenza multipla*, cit., p. 88.

²⁴ L. COVERI *et al.*, *Le varietà dell'italiano*, cit., pp. 146-150.

²⁵ G. CAPPECCHI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 87.

²⁶ J. VIZMULLER-ZOCCO, *Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.

²⁷ Per un'analisi dettagliata delle varietà di lingua presenti nei romanzi di Camilleri in prospettiva sociolinguistica, cfr. M. CERRATO, *L'alzata d'ingegno: analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.

²⁸ Dialettalismo italianizzato, che sta per "dottore", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Catania, 1977, vol. I, s.v. *dutturi*.

²⁹ Meridionalismo, che sta per "nessuno", registrato anche in G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. III, s.v. *nisciùnu*, *nissùnu*.

³⁰ Regola grammaticale del dialetto siciliano: posposizione del verbo.

³¹ Tentativo di innalzamento del registro, utilizzando un tratto dell'italiano burocratico: il *-si* enclitico.

³² Neologismo creato su "eccezione".

³³ Dialettalismo che sta per "vedere", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. V, s.v. *viriri*.

³⁴ Catarella ricorre a burocratismi anche nell'italiano parlato colloquiale.

³⁵ Italiano dialettalizzato per influenza del vocalismo siciliano. La tendenza a trasformare le vocali finali in vocali alte conduce il verbo terza persona singolare "dorme" a diventare *dormi*.

³⁶ Dialettalismo che sta per "camera", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. I, s.v. *càmmara*.

«Beh³⁷, travagliaci³⁸. Voglio sapere tutto quello che contiene. E poi ci metti tutti i dischetti e i...come si chiamano?».

«Giddirommi³⁹, dottori» (*La gita a Tindari*, p. 43).

«Sissi, dottori. Sono andato coi famigliari della famiglia⁴⁰ sua di lei⁴¹».

«Sua di lei di chi, Catarè^{42?}»

«Sua di lei della me⁴³ zita⁴⁴, dottori, che viene a dire so'⁴⁵ patre⁴⁶ e so' matre⁴⁷ suoi di lei, so' frate⁴⁸ suo di lei, so' soro⁴⁹ la nica⁵⁰ e so' soro la granni⁵¹, sue di lei, che venne col marito so' di lei, cioè della soro granni, nella sua di lui campagna a Durreli» (*La prima indagine di Montalbano*, p. 244).

«Dottori! Vossia⁵² qua era? Nenti⁵³ mi disse⁵⁴ quel cornuto⁵⁵ di Messineo! Che fu⁵⁶, ah⁵⁷, dottori?» (*La prima indagine di Montalbano*, p. 243).

«Dottori, ci⁵⁸ voleva⁵⁹ dire che mi hanno acchiamato⁶⁰ dalla Quistura⁶¹ di Montilusa⁶². S'arricorda⁶³ che le dissi di quel concorso d'informaticcia^{64?} Accomincia⁶⁵ lunedì matino⁶⁶

³⁷ Italiano parlato: interiezione familiare e colloquiale.

³⁸ Dialettalismo per "lavorare", G. BONFIGLIO, *Siciliano-italiano. Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*, Roma, Fermento Editore, 2002, s.v. *travagghiàri*.

³⁹ Traslitterazione, effettuata lettera per lettera, dell'acronimo "CD-rom".

⁴⁰ Italiano popolare: forma tautologica.

⁴¹ Burocratismo frequente nell'italiano popolare.

⁴² Meridionalismo: forma apocopata del nome proprio di persona.

⁴³ Si tenga conto che *me*, *to*, *so* sono le forme siciliane dell'aggettivo possessivo "mio", "tuo", "suo". Si noti, pertanto, l'utilizzo superfluo dell'apostrofo, secondo R. ROCCA, *Dizionario siciliano-italiano*, volume unico, Catania, Giuntini, 1859.

⁴⁴ Meridionalismo: *zita* sta per "fidanzata", G. BONFIGLIO, *Siciliano-italiano*, cit., s.v. *zito*.

⁴⁵ Cfr. nota 158.

⁴⁶ Dialettalismo italianizzato per "padre", R. ROCCA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit., s.v. *patri*.

⁴⁷ Dialettalismo italianizzato per "madre", ivi, s.v. *matri*.

⁴⁸ Dialettalismo italianizzato per "fratello", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. II, s.v. *frati*. Cfr. G. ROHLFS, *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 6-8.

⁴⁹ Dialettalismo italianizzato per "sorella", G. BONFIGLIO, *Siciliano-italiano*, cit., s.v. *soru*.

⁵⁰ Dialettalismo per "piccolo", R. ROCCA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit., s.v. *nicu*.

⁵¹ Dialettalismo per "grande", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., s.v. *granni*.

⁵² Italiano regionale: il pronome allocutivo *vossia* è contrazione di *Vostra Signoria*, G. BONFIGLIO, *Siciliano-italiano*, cit., s.v. *vossia*. Si noti che il *vossia* siciliano corrisponde solo in parte al *Lei* dell'italiano standard, C. GRASSI *et al.*, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 222.

⁵³ Dialettalismo per "niente", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. III, s.v. *nenti*.

⁵⁴ Regola grammaticale del dialetto siciliano: impiego del passato remoto invece del passato prossimo.

⁵⁵ Disfemismo dell'italiano colloquiale.

⁵⁶ Italiano regionale: espressione equivalente a *come fu?* per chiedere "cosa è successo?".

⁵⁷ Italiano parlato: tipica modalità fatica siciliana.

⁵⁸ Italiano popolare: *ci* invece di "le".

⁵⁹ Italiano neostandard: imperfetto di cortesia. Si noti che nelle aree meridionali è sconosciuta la desinenza *-o* per l'imperfetto.

⁶⁰ Neologismo creato da *chiamari*.

⁶¹ Dialettalismo realizzato secondo le modalità dell'italiano.

⁶² Tentativo di italianizzare il toponimo locale.

⁶³ Dialettalismo: *arricurdari* sta per il verbo riflessivo "ricordarsi", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. I, s.v. *arricurdari*.

⁶⁴ Paraetimologia: *concorso di informaticcia* invece di "corso di informatica".

⁶⁵ Dialettalismo italianizzato per "cominciare", G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. I, s.v. *accuminzari* o *accuminciari*.

⁶⁶ Dialettalismo per "mattino", R. ROCCA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit., s.v. *matinu*.

e io mi devo apprisintari⁶⁷. Come farete senza di mia⁶⁸ al tilifono⁶⁹?» (*La voce del violino*, p. 65).

«Tutto di tutto tuttissimo⁷⁰ ci feci stampa⁷¹, dottori!» (*La gita a Tindari*, p. 55).

Il commissario sa sfruttare tutte le possibilità offerte dal codice linguistico, usando le diverse varietà di lingua al momento giusto e in base ai personaggi suoi interlocutori. In questo ultimo esempio di interazione verbale, il parlante tende a convergere in varie caratteristiche del suo comportamento verbale («Io stesso di pirsona mia sono, Catarè») – all'interno del proprio repertorio – per guadagnare l'approvazione dell'interlocutore e per il buon andamento dell'interazione⁷². Particolare importanza hanno gli elementi riconducibili agli interlocutori, come lo status del parlante, ovvero la posizione che assume all'interno della struttura sociale, e il corrispettivo ruolo comunicativo assunto dal parlante nel corso dell'interazione linguistica. Utile, al riguardo, è il confronto tra i due brani sotto riportati:

«Non voglio che qualcuno metta in giro la voce⁷³ che abbiamo archiviato di prescia⁷⁴ solo perché non avevamo intenzione di andare a fondo⁷⁵ della cosa⁷⁶» (*La forma dell'acqua*, p. 39).

«La mia richiesta, signor⁷⁷ prefetto, come ho già detto al dottor Lo Bianco e ribadisco⁷⁸ a lei, è dettata da una volontà di trasparenza, allo scopo di troncane sul nascere ogni malevola illazione⁷⁹ su una possibile intenzione⁸⁰ della polizia di non acclarare i risvolti del fatto e archiviare⁸¹ senza i dovuti accertamenti⁸². Tutto qui» (*La forma dell'acqua*, p. 40).

In questo caso, Montalbano esprime le sue intenzioni con due registri distinti: l'*italiano*

⁶⁷ Dialettalismo: *apprisintari* sta per “presentarsi”, G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. I, s.v. *apprisintari*.

⁶⁸ Dialettalismo: *mia* per “me”, G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. II, s.v. *mia*.

⁶⁹ Italiano dialettalizzato per influenza del vocalismo siciliano.

⁷⁰ Italiano popolare: tautologia.

⁷¹ Neologismo: *fare stampa* per “stampare”. Tentativo di Catarella di utilizzare, impropriamente, tecnicismi collaterali tipici del linguaggio burocratico.

⁷² Cfr. principio di cooperazione di Grice; si veda P.H. GRICE, “Logic and conversation”, in P. COLE (a cura di), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.

⁷³ Espressione polirematica dell'italiano colloquiale che indica il “far circolare una notizia proveniente da una fonte indeterminata”.

⁷⁴ Dialettalismo per “fretta”, G. PICCITTO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, cit., vol. III, s.v.

⁷⁵ La locuzione avverbale *a fondo* ricorre con frequenza nei registri informali e colloquiali dell'italiano e sta per “in modo approfondito”.

⁷⁶ L'uso di lessico generico, e in particolare di *cosa*, era tipico dei registri bassi (per le caratteristiche dei registri bassi vs registri alti si veda, tra gli altri, L. COVERI *et al.*, *Le varietà dell'italiano*, cit., pp. 152-153. Cfr. G.A. MOCCIARO, *Italiano e Siciliano nelle scritture di semicolti*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1991, p. 67), ma oggi è frequente nell'*italiano neostandard*, colloquiale e anche nel siciliano. In questo caso indica “vicenda”, “fatto”, ecc.

⁷⁷ Appellativo di riguardo e di cortesia con cui ci si rivolge a un uomo in situazioni formali e che viene premesso al nome, al cognome o ad eventuali altri titoli, come in questo caso.

⁷⁸ Variante formale di “ripetere”.

⁷⁹ Tecnicismo logico-filosofico che indica un processo mentale con cui si ricava una conseguenza da alcune premesse.

⁸⁰ Tratto del linguaggio burocratico: aggettivo anteposto al nome.

⁸¹ Tecnicismo dell'ambito del diritto che indica “l'azione del passare all'archivio gli atti dell'istruttoria di un reato che è risultato inesistente”.

⁸² Tratto del linguaggio burocratico: aggettivo anteposto al nome. Il sostantivo “accertamento” nel campo del diritto indica “la verifica dell'esistenza di un atto, di un rapporto giuridico o di un fatto”. In questo caso, *accertamento* può anche essere considerata una forma abbreviata per “accertamento giudiziario”.

colloquiale e informale, misto a dialettalismi, per parlare col giudice e l'*italiano standard* e *formale* per parlare col prefetto.

Come abbiamo dedotto dagli esempi, Montalbano per rivolgersi alle autorità sa utilizzare la lingua burocratica e ridondante, di frequente con finalità ironiche; con i personaggi del suo stesso livello culturale, come il giornalista Nicolò Zito o la signora Clementina Vasile Cozzo, ai quali è legato da un rapporto di amicizia, e con i suoi collaboratori, usa un misto di italiano e dialetto; con i personaggi non istruiti, come la cammàrera Adelina, adopera il dialetto o un italiano con molte interferenze dialettali.

Non è facile schematizzare i comportamenti linguistici del commissario. Sarebbe più corretto dire che egli si serve di tutte le possibilità linguistiche che gli offrono i due codici che ha a disposizione, con tutte le loro varianti, le sovrapposizioni e i livelli intermedi possibili. Quindi possiamo concludere che il profilo socio-culturale del parlante è preponderante nel delineare il suo comportamento linguistico e Camilleri, da buon uomo di teatro, sembra preoccupato di far emergere i tratti socio-culturali dei suoi parlanti, soprattutto dalla lingua che mette loro in bocca.

5.

Allo stato attuale si può affermare che il dialetto è una lingua viva: si è arricchito con l'inserimento di nuove formazioni dialettali e di termini italiani, ha guadagnato molteplici ambiti d'uso e svolge funzioni altrettanto importanti rispetto a quelle della lingua. Nonostante il dialetto conservi la sua marcatezza diatopica, non è più visto come un ostacolo all'avanzamento sociale.

In Italia il dialetto ha recuperato prestigio sociale e ha subito una nuova collocazione, un riposizionamento all'interno della nostra società e soprattutto una rivalutazione e un mutato atteggiamento da parte dei parlanti. È sempre più utilizzato anche a fini commerciali e turistici⁸³ e a scopi enfatici⁸⁴.

In particolare, il siciliano oggi gode di una «visibilità veicolata da personaggi freschi e simpatici, che allontanano dagli stessi siciliani l'immagine del dialetto come codice della Mafia o come codice rozzo e volgare, attribuendogli uno status di simpatia di cui sino ad ora, forse, non aveva goduto»⁸⁵. Basti pensare agli *switching* messinese-italiano che hanno reso famoso Nino Frassica, alla quotidiana sicilianità di Fiorello in onda su *VivaRadio2*, ai comici siciliani di *Zelig Off* – come Teresa Mannino – alla spontaneità del palermitano Alfredo lo Bianco nel reality *Grande Fratello 8*, o al film del duo comico Ficarra e Picone, *La matassa*.

In conclusione, si può affermare che negli ultimi trenta anni la realtà sociolinguistica italiana si è distinta per un rinnovato interesse per la riproduzione, anche integrale (ad esempio in *Gomorra*, 2008), di vari dialetti o varietà regionali per «risarcire la millenaria emarginazione culturale delle varietà periferiche»⁸⁶.

Per questo motivo, secondo me, bisogna trattare questi romanzi come fonti di informazioni utili. Camilleri è riuscito a inventare un dialetto letterario inimitabile e amatissimo dal pubblico dei lettori, ha conferito maggiore prestigio al siciliano e ha permesso a migliaia di lettori di scoprirlo attraverso i suoi fortunati romanzi. Oggi il 'fenomeno' Camilleri – insieme ad altri fatti di segno simile – conferma una maggiore disponibilità da parte degli italiani a esplorare le radici della propria storia e tradizione

⁸³ Ad esempio, nelle denominazioni di agriturismi, B&B o locande tipiche.

⁸⁴ Ad esempio, nella musica o nei segnali demarcativi dell'italiano colloquiale.

⁸⁵ M. CASTIGLIONE, "Contro l'italiano leucemico: l'antidoto di Silvana Grasso", in G. MARCATO (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, cit., p. 379.

⁸⁶ R. SETTI, *Cinema a due voci*, cit., p. 12.

linguistica. Per concludere, infine, utilizzo una citazione di Giovanni Pascoli, tratta dai *Canti di Castelvecchio*:

I non toscani ripudiano sempre e in tutto il loro vernacolo, credendo ch'esso sia al bando della letteratura. Io voglio mostrar loro che possono, molto spesso, usare bellamente e rettamente in italiano vocaboli del loro, a torto ora prediletto ora spregiato, linguaggio materno.

Bibliografia

- BERRUTO, GAETANO, “Le varietà del repertorio”, in A.A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all’italiano contemporaneo*, vol. II. *La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 3-36.
- , *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- , *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2004.
- BONFIGLIO, GIANNI, *Siciliano-italiano. Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*, Roma, Fermento Editore, 2002.
- CAMILLERI, ANDREA, *La forma dell’acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- , *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- , *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997.
- , *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000.
- , *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- CAPPECCHI, GIOVANNI, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.
- CASTIGLIONE, MARINA C., “Contro l’italiano leucemico: l’antidoto di Silvana Grasso”, in G. MARCATO (a cura di), *L’Italia dei dialetti*, Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 27 giugno - 1 luglio 2007, Padova, Unipress, 2008, pp. 441-449.
- CERRATO, MARIANTONIA, *L’alzata d’ingegno: analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- COLE, PETER (a cura di), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press, 1975.
- COLOMBO, ADRIANO (a cura di), *Guida all’educazione linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1979.
- COVERI, LORENZO *et al.*, *Le varietà dell’italiano. Manuale di sociolinguistica italiana*, Roma, Bonacci Editore-Università per Stranieri di Siena, 1998.
- DE MAURO, TULLIO, “Per lo studio dell’italiano popolare unitario”, in A. ROSSI (a cura di), *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato, 1970, pp. 43-75.
- DEMONTIS, SIMONA, “Elogio dell’insularità. Intervista ad Andrea Camilleri”, «La grotta della vipera», anno XXV, n. 88 (1997), p. 47.
- GRASSI, CORRADO *et al.*, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- GRICE, PAUL H., “Logic and conversation”, in P. COLE (a cura di), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- LA FAUCI, NUNZIO, “L’italiano perenne e Andrea Camilleri”, «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», IXX, n. 75 (2001), pp. 26-33.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002.
- MARCATO, GIANNA (a cura di), *L’Italia dei dialetti*, Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 27 giugno - 1 luglio 2007, Padova, Unipress, 2008.
- MIONI, ALBERTO M., “La situazione sociolinguistica italiana: lingua, dialetti, italiani regionali”, in A. COLOMBO (a cura di), *Guida all’educazione linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1979, pp. 101-114.
- MOCCIARO, ANTONIA G., *Italiano e Siciliano nelle scritture di semicolti*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1991.
- PICCITTO, GIORGIO (a cura di), *Vocabolario siciliano*, Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977.
- ROCCA, ROSARIO, *Dizionario siciliano-italiano*, volume unico, Catania, Giuntini, 1859.
- ROHLFS, GERHARD, *Studi e ricerche su lingua e dialetti d’Italia*, Firenze, Sansoni, 1990.
- SETTI, RAFFAELLA, *Cinema a due voci*, Firenze, Cesati, 2001.
- SOBRERO, ALBERTO A. (a cura di), *Introduzione all’italiano contemporaneo*, vol. I. *Le*

strutture, vol. II. *La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

SORNICOLA, ROSANNA, *La competenza multipla: un'analisi micro-sociolinguistica*, Napoli, Liguori, 1977.

TRIFONE, PIETRO, PICCHIORRI, EMILIANO, "Lingua e dialetto in mezzo secolo di indagini statistiche", in G. MARCATO (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 27 giugno - 1 luglio 2007, Padova, Unipress, 2008, pp. 17-27.

VIZMULLER-ZOCCO, JANA, *Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.

Indicizzare l'opera di Andrea Camilleri: un esercizio filologico, linguistico e letterario

GIUSEPPE MARCI

Naturalmente l'indice, volendo essere utile, è selettivo.
Cesare Segre

Le opere hanno bisogno di indici per aiutare il lettore nell'attraversamento di un mare di pagine, di righe, di parole. Indici analitici, dei nomi di persona, dei toponimi, delle parole, degli argomenti, dei modi di dire; delle *cose notevoli*, talora. Tanto più necessari da quando la strumentazione digitale ci ha abituato alla ricerca automatica – e rapida – di stringhe di testo, di lacerti che affiorano dalla memoria e vogliamo ritrovare per una verifica. Non sempre una ricerca *on line* offre la risposta alle nostre domande.

Vale per il singolo libro come per l'opera in più tomi. A maggior ragione vale per un autore, quale Andrea Camilleri, la cui produzione supera i cento titoli che fra l'uno e l'altro stabiliscono una rete di connessioni, fili d'intreccio, nodi, richiami di parole o di espressioni che ritornano a distanza di tempo: eguali o modificati nella grafia.

Per non dire di quel vasto *paratesto* che ci può aiutare a comprendere l'opera letteraria camilleriana ed è costituito non solo dalle *Note* aggiunte dall'autore a corredo dei romanzi, ma anche dai suoi molteplici interventi pubblici: un *corpus* imponente nel quale sembra possibile ritrovare la stratigrafia dell'elaborazione letteraria camilleriana.

Leonardo Sciascia individuava una situazione analoga per quanto riguarda l'opera di Alberto Savinio: «Ma tutti i suoi libri non fanno “tutto Savinio”: bisognerà raccogliere tutti i saggi, tutti gli articoli, per avere veramente “tutto Savinio”»¹.

Allo stesso modo: bisognerebbe raccogliere ‘tutto Camilleri’, tutti i romanzi, tutti i saggi, tutti gli articoli, tutte le interviste, per avere veramente ‘tutto Camilleri’. Ma, una volta raccolta questa immensa mole di materiali, ci troveremmo spersi in un *mare magnum* di carta, di ricordi, di più o meno labili ipotesi di collocazioni; e avremmo paura di non riuscire a rintracciare il passo cercato.

È nata così l'idea (comunque temeraria e al limite della supponenza) di creare un indice, costruito artigianalmente – con inesattezze e approssimazioni inevitabili – ma destinato ai circuiti elettronici della rete, quindi con la possibilità di suggerimenti e integrazioni da parte di quanti lo consulteranno: un indice che aiuti in primo luogo chi lo ha compilato e – si spera – i lettori a orientarsi nell'opera camilleriana, a percorrerla, a calarsi nei conturbanti anfratti dei vocaboli, a capacitarsi dei significati, a ricostruire l'armonia dei loro suoni.

Si tratta di un indice onomastico, toponomastico, delle parole, delle espressioni e delle *cose notevoli*, dei termini che l'Autore attinge da lingue diverse: in primo luogo dall'italiano e da quell'idioma che egli chiama *vigatese*; ma la lista include anche voci appartenenti ad altri dialetti italiani e alle lingue straniere che Camilleri modifica secondo un uso siciliano in certa misura già *canonizzato*, o coinvolge nella mirabolante sfida del *vigatese*.

¹ L. SCIASCIA, “Alberto Savinio”, in *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, Milano, Adelphi 2016, p. 153.

Il lavoro, per il momento, è stato fatto su una decina di titoli. Poi si vedrà: il futuro è nelle mani di Dio e un uomo prudente non fa previsioni.

La selezione dei lemmi, fondata su criteri che hanno una pretesa di obiettività, ammette, però, alcune ‘botte di autonoma creatività’² derivanti dalla consapevolezza del ruolo che certi termini hanno nell’insieme dell’opera camilleriana e dell’impiego che altri autori (ad esempio Sciascia o Pirandello) ne hanno fatto: e basterebbe citare il caso dell’*olivo* (*aulivo*, *ulivo*) *saraceno*; o anche dal gusto del compilatore che alcune di queste parole, più di altre, assapora: e crede sia utile segnalarle.

Dichiaro così, preliminarmente, che esiste un elemento di insita soggettività: certo, proprio di ogni indice che, come spiega Cesare Segre con le parole riportate in esergo, «volendo essere utile, è selettivo»³. Ma qui, forse, c’è un di più. Almeno così è parso a qualcuno dei colleghi che, con disponibilità e cortesia, hanno seguito l’avvio di questo mio *folle volo*, alle volte assumendo un ruolo simile a quello di uno *sparrring partner*, prezioso perché combattivo e poco incline a *bersi* le motivazioni con le quali difendo, ad esempio, l’interesse nei confronti del biondo dei capelli, attestato già in *Un filo di fumo*, dove troviamo: «bionda come si conviene ad una nordica» (FF 49); «i capelli biondi sul cuscino» (FF 113).

Suppongo che i miei interlocutori abbiano ipotizzato, in quella mia attenzione, un’inclinazione maschile più che un interesse di studio; ma penso che non sia così. Del resto, basterà aver pazienza e attendere *La stagione della caccia*, dove tanto ’Ntontò quanto Emiliano di Saint Vincent sono «tutti e due alti e biondi e con gli occhi celesti» (SC 144); o *La forma dell’acqua*, in cui irrompe «Uno stocco di un metro e ottanta, bionda, certe gambe e certe minne!» (FA 89 (98)), «una stanga bionda, di professione meccanico e che di nome fa Ingrid Sjostrom» (FA 95 (104)): per capire che se inclinazione c’è, questa non è del compilatore dell’indice ma dell’Autore che spesso evoca i capelli biondi, anche associandoli a sensazioni soffuse di intensa nostalgia, come quelle attribuite al giovane Montalbano:

Di sua madre aviva solo un ricordo di colore, come un fascio di spiche di grano maturo.

“Che ricordi di tua madre?”

Montalbano esitò un attimo.

“Il colore dei capelli.”

“Era un colore bellissimo. E nient’altro?”

“Niente di niente” (PIM 160)

Bisognerà attendere che l’indice si sviluppi includendo lo spoglio di un numero significativo di titoli (fino a *Teresina*, uno dei racconti pubblicati nel 2016⁴, dove ancora incontriamo «boccoli biunni») per capire se ho avuto ragione a inserire il lemma ‘biondo’,

² Adatto alle mie esigenze l’espressione camilleriana «una botta di autonoma creatività» (BP 38). Le opere di Andrea Camilleri sono citate con le sigle di seguito elencate (tra parentesi l’anno di pubblicazione) Sellerio: *Il corso delle cose* (1978, Lalli; 1998) CC; *Un filo di fumo* (1980, Garzanti; 1997) FF; *La strage dimenticata* (1984) SD; *La stagione della caccia* (1992) SC; *La bolla di componenda* (1993) BC; *La forma dell’acqua* (1994; nelle successive edizioni l’editore ha variato il corpo dei caratteri e si ha, quindi, una diversa numerazione delle pagine: da qui la necessità di dare una doppia indicazione) FA; *Il birraio di Preston* (1995) BP; *Il re di Girgenti* (2001) RG; *La presa di Macallè* (2003) PRM; *La luna di carta* (2005) LC; *Maruzza Musumeci* (2007) MMU; *Il campo del vasaio* (2008) CV; Mondadori: *Un mese con Montalbano* (1998) MM; *Gli arancini di Montalbano* (1999) AM; *La paura di Montalbano* (2002) PM; *La prima indagine di Montalbano* (2004) PIM; Skira: *La ripetizione*, in A. CAMILLERI, R. GUTTUSO, *La Vucciria* (2008) RIP.

³ C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. IX.

⁴ *Teresina* è compreso nella raccolta di racconti *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio 2016.

ritenendo che abbia rilievo nel contesto dell'opera, o se si tratta di un'ipotesi di lavoro errata.

Ma, prima di soffermarsi su questi aspetti che possono essere considerati di dettaglio, credo sia meglio affrontare due questioni preliminari che corrispondono alle domande: perché e per chi?

Perché Camilleri? Mi è stato chiesto diverse volte, con implicito un pensiero non detto: capisco un dizionario delle parole di Dante, ma Camilleri, suavia.

Ho sotto gli occhi, mentre scrivo, l'edizione feltrinelliana del *Dizionario della Divina Commedia* di Siebzeher (1965) acquistato quando ero al liceo. Sulla copertina, un sintetico annuncio di ciò che il volume può offrire: «Tutte le parole, i personaggi, i luoghi, gli avvenimenti del poema dantesco. Uno strumento indispensabile per la lettura e lo studio della *Divina Commedia*».

È stata una delle chiavi dell'iniziazione al poema dantesco, lo strumento che ha consentito a molti lettori di provare ad *attraversare* il testo, di cercare, e ritrovare, le parole e i nomi dei personaggi, di collocare nella giusta cantica un verso che risuonava nella mente.

D'accordo, ma quello è Dante!

Non intendo controbattere ricapitolando questioni teoriche concernenti il concetto di *maggiori* e *minori*, il rapporto tra antichi e moderni, tra classici e contemporanei. Preferisco solo dire che ritengo Camilleri un autore meritevole di ulteriori studi, oltre quelli, significativi, che già gli sono stati dedicati⁵ e credo che un indice, con tutti i suoi limiti, possa aiutare il lettore cui piace ritrovare, negli oltre cento titoli pubblicati, parole o brani che affiorano dalla memoria, generando il bisogno di rileggere quel passo, di ricostruire il contesto, di verificare se e quante volte un certo termine compaia nei racconti e nei romanzi (nei saggi, negli articoli, nelle interviste); di valutare se ciò sia indizio di ripetitività o effetto di una strategia narrativa che ispira – e governa – non un romanzo, ma tutti i romanzi, e può rappresentare nel suo insieme la visione dell'autore.

Dobbiamo considerare che, come afferma Tullio De Mauro, «il prius è il ritmo del racconto»:

un ritmo tipico che Camilleri raggiunge sfruttando tutta la potenzialità espressiva datagli dalla sua capacità di escursione tra livelli e tradizioni linguistiche diversi, tra il sempre vario italiano d'oggi e le diverse realtà dialettali che pigmentano la sua prosa⁶.

Sono considerazioni contenute in un articolo che già nel titolo, “L'«àccipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri”, annuncia l'impegnativa conclusione: le pagine dello scrittore di Porto Empedocle hanno valore non solo per il merito narrativo ma anche per il principio etico dal quale sono animate:

Ma forse la rilevanza civile maggiore è nel suo linguaggio e nella sua capacità di narrare, nel gioco dei personaggi che ha saputo creare. Non si deve sottovalutare il significato non solo

⁵ Per la bibliografia critica (così come per la bibliografia delle opere di Andrea Camilleri) è doveroso rinviare a quella che compare nei due volumi dei Meridiani (*Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di Mauro Novelli, Introduzione di Nino Borsellino, Cronologia di Antonio Franchini, Milano, Mondadori, 2002; *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di Salvatore Silvano Nigro, Cronologia di Antonio Franchini, Milano, Mondadori, 2004). In tali sedi è presente il rimando all' «ottimo sito curato dal Camilleri Fans Club (<http://www.vigata.org>)» (rispettivamente alle pp. 1654 e 1750) che negli anni successivi e fino a oggi ha continuato puntualmente ad aggiornare le informazioni relative alle opere dell'Autore via via pubblicate e agli studi che gli sono stati dedicati.

⁶ T. DE MAURO, “L'«àccipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri”, in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 29.

letterario e artistico, ma appunto civile che ha l'efficacia linguistica liberatoria del suo racconto⁷.

Basterebbe l'autorevolezza dello studioso che ha elaborato questi concetti, per spingerci a scavare con attenzione nei testi camilleriani. Ma c'è di più. C'è una sorta di divertita sfida che Camilleri va lanciando da anni alla filologia, ripetutamente affermando in numerose interviste che è solito scrivere al computer; che cancella, nel processo della scrittura elettronica, ogni traccia dell'elaborazione; che conferisce alla raccolta differenziata la carta sulla quale sono stampate le bozze⁸; che, sentito il parere negativo dei suoi primi lettori, ha accuratamente distrutto, per citare uno degli atti in questo senso più significativi, cinquanta pagine de *Il re di Girgenti* nelle quali aveva scritto «tutta una serie di documenti finti, cambiando stile: dalla lettera privata alla nota ufficiale del documento»:

Quando Nigro ha saputo che c'erano questi documenti espulsi me li ha chiesti per il Meridiano. «Non ce l'ho» gli dissi. Io non lascio tracce, butto via tutto quando un libro è finito. Il Fondo manoscritti di Pavia non avrà niente di mio⁹.

C'è da aggiungere, a onore dell'acribia filologica, che, non lasciandosi scoraggiare da questo diniego, Salvatore Silvano Nigro con «un vero e proprio scasso» è riuscito a recuperare il prezioso «bottino» costituito dal «dattiloscritto consegnato per la stampa ad Elvira Sellerio»¹⁰, non si è fatto fermare dagli strappi prodotti nei fogli quando è stata asportata la spirale di plastica che li univa, ha svolto il suo lavoro, fino a poter affermare: «Le poche lacune sono state ricucite, collazionando la copia (un po' ingarbugliata) dell'autore»¹¹.

Copia che evidentemente esiste (come devono esistere quelle di altri titoli), nonostante le dichiarazioni contrarie dell'autore, gran *tragediatore*, creatore di apocrifi e maestro nell'arte del depistamento.

Ma quest'arte non si può spingere fino a cancellare le tracce che i testi lasciano dialogando tra loro nelle pagine scritte e pubblicate nei cinquant'anni che corrono tra il 27 dicembre del 1968 (quando terminò *Il corso delle cose*) e l'oggi.

Il grande affresco della città di Vigàta e dei suoi abitanti può essere letto come un'unica e vasta opera che mostra se stessa nel suo farsi, lasciandoci la possibilità di individuare strati che si disvelano nell'osservazione puntuale degli elementi da cui sono composti.

⁷ Ivi, p. 30.

⁸ Di questa sua abitudine Camilleri parla a Tullio de Mauro che, in un'intervista pubblicata su «Il Venerdì di Repubblica» (1 luglio 2011, oggi leggibile all'indirizzo <http://editoria.let.uniroma1.it/cms/2011/07/genesis-di-un-personaggio-di-su.html>), gli chiede se si diverte mentre scrive e se è vero che poi legge i suoi scritti alla moglie. Camilleri risponde: «Prima di tutto le leggo a me stesso. Allora... la storia del divertimento è assolutamente vera. Tant'è vero che io alle volte comincio un racconto, vedo che fatico, e lo lascio perdere, non insisto, vuol dire che la cosa è nata male dentro di me. Invece il divertimento è una sorta di leggerezza da trapezista. Quando noi vediamo una trapezista che fa tre salti mortali e poi s'aggrappa al trapezio, non ci mostra per niente il duro esercizio quotidiano, la fatica, il sudore, la paura; non ci mostra niente perché altrimenti noi non godremmo più di quello che vediamo, soffriremmo con lei. Ecco, per me l'ideale della scrittura è non far vedere mai il lavoro che c'è stato dietro. Perciò faccio come l'assassino: appena un romanzo è pubblicato, distruggo tutto il lavoro fatto prima, lo butto nel cestino, lo porto personalmente nel cassonetto della spazzatura riservato alla carta. Che bello, non ci saranno persone che dovranno studiare le varianti!».

⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 232.

¹⁰ S.S.N. [S.S. NIGRO], *Archivio*, in *Romanzi storici e civili*, cit., p. 1659.

¹¹ Ivi, p. 1660.

Certo, «una serie di sincronie successive», non «una diacronia», come ammonisce Cesare Segre¹². Ma, senza mettere in dubbio l'autonomia di ogni singola fase di questo ampio processo creativo, possiamo supporre che l'autore abbia lavorato avendo in mente una visione d'insieme che mano a mano, nella sua mente e nei righe stesi sulla carta, si definiva e si precisava, e che delineava, per accumuli successivi – qualche volta per sottrazione – topografie sempre più nitide, fisionomie di personaggi, sequenze di nomi e toponimi che (come quello della *Scala dei Turchi*) finiscono col divenire segnale per il lettore, *topos* che racchiude in sé un insieme di significati, richiamo del già detto, anticipazione di quanto sarà proposto nel prossimo titolo. Il testo, spiega ancora Cesare Segre, «è il risultato di uno sviluppo, di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi»¹³: ma non ci arrendiamo all'idea di poterle ricostruire basandoci, in primo luogo, sulle parole e le loro combinazioni; le tessere di quel vasto mosaico che Camilleri combina da cinquant'anni sulla carta. Ma chissà da quanti anni – dall'infanzia, forse – quelle storie raccontava a se stesso, anticipando, a proprio uso e consumo, quella «festa» che poi avrebbe condiviso con il pubblico: «Narratore come pochi, Andrea Camilleri è anche un evento: una festa per il lettore». Sono parole di Salvatore Silvano Nigro, che poi aggiunge:

I suoi romanzi sono voce su carta, pura rappresentazione: “teatri” ai quali assicura realtà di scorci, e sonorità, quella lingua d'invenzione che non è un incesto (filologico, chimico, accademico) di lingua e dialetto, ma la parlata felicemente viva e fluente nel mondo strutturato di Vigàta e nelle sue ordinarie recite all'improvviso: senza copioni e senza palchi¹⁴.

È in questa «parlata felicemente viva e fluente» che il mio indice si muove, con timidezza e rispetto, consapevole del pericolo cui si va incontro quando si cerca di fermare ciò che è mobile, di racchiudere in un contenitore ciò che la libera fantasia di un creatore di *conti* aveva fatto scorrere nella sua creazione narrativa. D'altra parte, questo è il rischio implicito in ogni studio: credo che dobbiamo correrlo, che sia utile farlo per sviluppare percorsi di conoscenza e comprensione del testo; stando attenti ai limiti delle nostre ipotesi di lavoro, ma senza farcene paralizzare. Metto in cima al mio lavoro, insomma, il monito che Paolo Mereghetti pronuncia a proposito di Totò, reso grande, secondo il critico, dal

piacere di irridere le forme che gli altri impongono, le regole che si vogliono intoccabili, il buon senso che trionfa. I suoi revival, invece, hanno finito per perdere ogni volta un po' della sua rabbia, della sua irrispettosità, del suo cinismo, costretti dentro palinsesti sempre più ripetitivi, dissezionati con vuota acribia accademica¹⁵.

Spero che il palinsesto creato dall'indice, nonostante la sua inevitabile natura tassonomica, non sia inerte e che i vocaboli camilleriani conservino la loro mobile ricchezza: questa speranza si fonda non tanto sulla presunzione di mie qualità, quanto sulla certezza di quelle possedute dal giovane filologo-informatico, Federico Diana, che ha deciso di accompagnarmi in questo lavoro, mettendo a disposizione dell'impresa un punto di vista non accademico e una logica differente rispetto a quella che usualmente governa gli studi umanistici. A Diana ho affidato i miei documenti costituiti da elenchi di lemmi disposti in ordine alfabetico, che egli ha trasformato in un database gestito da un motore di ricerca capace di far affiorare combinazioni imprevedibili, e quindi impreviste per chi quegli elenchi pure aveva compilato.

¹² C. SEGRE, *Avviamento all'analisi*, cit., p. 79.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ S.S. NIGRO, *Premessa*, in ID., *Gran teatro Camilleri*, cit., p. 11.

¹⁵ P. MEREGHETTI, *Totò 50*, «Corriere della sera», 30 marzo 2017, p. 47.

Vorrei, ora, dire degli elenchi che ho cominciato a compilare sulla base di uno spoglio effettuato sui primi otto titoli, in ordine di pubblicazione: *Il corso delle cose* (1978), *Un filo di fumo* (1980), *La strage dimenticata* (1984), *La stagione della caccia* (1992), *La bolla di componenda* (1993), *La forma dell'acqua* (1994), *Il gioco della mosca* (1995), *Il birraio di Preston* (1995) (ai quali, per un'occasione contingente, si è aggiunta la *Biografia del figlio cambiato*, 2000); non senza incursioni, sollecitate dalla memoria di antico lettore camilleriano, in quegli altri testi dove sapevo di poter trovare l'occorrenza di un determinato lemma e, con lo stesso metodo, nelle interviste, a cominciare da *La testa ci fa dire* (2000)¹⁶ e *La linea della palma* (2002)¹⁷.

Inizialmente la selezione dei lemmi era circoscritta alla toponomastica: alla ricerca delle tracce del percorso di fondazione e di sviluppo della città di Vigàta, della sua rappresentazione, delle ricorrenze e delle modificazioni introdotte nel corso dei diversi tempi della scrittura e, si comprende, con riferimento ai momenti storici nei quali il singolo testo era ambientato. Un gioco già di per sé complesso che ulteriormente, da subito, si complicava per l'inevitabile e conseguente necessità di osservare i rapporti di Vigàta col capoluogo Montelusa e di Vigàta/Montelusa, città letterarie, con Porto Empedocle/Agrigento, città storiche, inserite nella geografia reale. E con l'altrettanto inevitabile esigenza di non limitare la ricerca delle voci a quelle riferite al solo perimetro urbano ma di spaziare su una più ampia topografia riferita al circondario, ai centri circoscrivibili, all'intera Sicilia, alle città dell'Italia e del mondo mediterraneo, correlate con i casi occorrenti in Vigàta: basterà pensare alla Tunisia e agli altri paesi bagnati dallo stesso mare, con i quali la Sicilia ebbe in passato relazioni storiche che nel presente si declinano tanto nella dimensione economica, della navigazione e del commercio, quanto in quella dell'immigrazione classica sollecitata dalla ricerca di lavoro (i tunisini che operano nella flotta peschereccia siciliana) e delle migrazioni – più recenti, ma che Camilleri osserva fin dalla fase iniziale – che in direzione della Sicilia, e delle sue isole avamposto d'Europa, oggi indirizzano le loro rotte.

Un insieme di aspetti che pareva spingere verso osservazioni più ampie, includendo di necessità nell'elenco l'onomastica e ponendo il problema delle *cose notevoli*: portatore di quei margini di soggettività, dei quali ho detto in apertura.

Una volta usciti dalle acque in fin dei conti abbastanza calme dei toponimi, occorre navigare in quelle, ben diversamente agitate, delle parole e delle espressioni, della lingua camilleriana così ricca di apporti, di mescolanze, di giochi condotti con maestria da un autore che vuole costruire un tessuto, quello del *vigatese*, la cui trama è composta dai linguaggi che in quel territorio storico e letterario sono stati pronunciati, uditi, riprodotti, impiegati nell'uso quotidiano con tutte le trasformazioni e le deformazioni che la fervida fantasia di «uno scrittore italiano nato in Sicilia»¹⁸ poteva creare.

Va aggiunto che le differenti grafie dovranno, secondo il progetto, apparire a confronto, mano a mano che l'indice sarà implementato nel sito *CamillerINDEX* dove per ogni lemma compariranno le occorrenze nelle diverse opere e la citazione dei passi di autori siciliani che abbiano usato il medesimo termine. Per il momento sono stati inseriti *Il corso delle cose* e *Un filo di fumo*; poi sarà la volta della *Biografia del figlio cambiato*, de *La strage dimenticata*, *La stagione della caccia*, *La bolla di componenda* e *La forma*

¹⁶ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.

¹⁷ S. LODATO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002 (LP).

¹⁸ M. SORGI, *La testa ci fa dire*, cit. p. 123. Analoga dichiarazione Camilleri aveva già reso a Simona Demontis: «Sono scrittore italiano nato in Sicilia» (S. DEMONTIS, «Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri», «La grotta della vipera», a. XXV, n. 88, 1999, p. 47).

dell'acqua; quindi via via gli altri titoli la cui indicizzazione è già stata avviata; nel prosieguo del tempo l'indice sarà sviluppato – *si Deus bolit*, come dicevano gli antichi della mia Terra – sempre seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione dei titoli e con la consapevolezza che ogni nuovo titolo preso in esame comporta la revisione di quelli già indicizzati; e così pure la (ri)lettura degli scrittori siciliani che, in modi e con intendimenti diversi, inseriscono nelle loro pagine vocaboli ed espressioni siciliane.

Ho cercato (per quanto questo sia umanamente e *artigianalmente* possibile) di inserire nell'indice tutte le parole del *vigatese*; e di spiegarne il significato. Ma prima di parlare di questo, vorrei dire delle parole italiane che ho trascelto e, in molti casi, *tradotto*.

Scrivo in corsivo questo participio passato, in primo luogo per segnalare la differenza che corre tra l'agire di un traduttore e quello di un filologo, come il primo impegnato nella *restituzione* di un testo, ma mosso da intendimenti (e metodologie di lavoro) differenti; poi per molte ragioni che mi paiono coincidenti con il compito essenziale del filologo, quello di creare le condizioni per cui un testo possa arrivare al lettore ed essere da lui compreso.

Col passare del tempo l'esigenza di spiegare (di spiegare le parole italiane ai giovani italiani, intendo) è divenuta più forte e abbiamo cominciato a interrogarci sul concetto di "italiano standard" e sui soggetti ai quali tale concetto può riferirsi: probabilmente non a molti dei giovani che frequentano corsi universitari, provenendo da esperienze formative e di vita anche sensibilmente diverse, dalle quali hanno appreso un patrimonio lessicale quantitativamente inferiore rispetto a quello posseduto dai loro coetanei di dieci, venti o cinquant'anni fa; giovani alle volte inconsapevoli dei significati dei vocaboli adoperati e della loro latitudine semantica. Dico questo per esperienza quotidiana, ma anche per le informazioni apprese da colleghi che hanno svolto specifici studi in materia. Tra questi, Massimo Arcangeli, fondatore dell'Osservatore linguistico dell'Università di Cagliari e autore del volume *Cercasi Dante disperatamente. L'italiano alla deriva* (2012), ha dichiarato al quotidiano che su tali questioni lo intervistava:

Si pensa che per un certo numero di parole che vanno a morire ce ne siano altrettante che entrano nell'uso. Ma in realtà non c'è compensazione. E fra le parole che molti ragazzi non capiscono ce ne sono diverse, per esempio «indigente» che si trovano in testi che è importante saper decodificare: leggi, regolamenti, bandi, articoli di giornale¹⁹.

Poi Arcangeli ha aggiunto: «Occorre che qualcuno si faccia carico della qualità della lingua dei ragazzi».

Sono convinto, e non da oggi, che di questo debba farsi carico, in primo luogo, chi esercita il mestiere di *professore di italiano*, consapevole che la situazione odierna, con le sue peculiari caratteristiche, richiede un impegno *militante* non meno intenso rispetto a quello per cui abbiamo voluto insegnare, non solo nelle aule universitarie, le parole della lingua nazionale a chiunque non ne possedesse a sufficienza e quindi non fosse nella condizione di esercitare pienamente i suoi diritti di cittadino.

Per tale motivo ho inserito la spiegazione di molte parole italiane, la traduzione 'in italiano standard' e, quando appariva necessario, ho riportato il brano in cui sono inserite, per aiutare a chiarificare il senso attribuito dall'autore a quei vocaboli. Le caratteristiche del supporto elettronico mi consentono di arricchire l'indice inserendo la citazione dei passi di Camilleri e, all'occorrenza, di altri scrittori siciliani, nei quali un lemma è contenuto: memore, in questo, di quanto scriveva Salvatore Battaglia, nella *Presentazione* del suo *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a proposito del rapporto «definizione-

¹⁹ M. NOCE, *Un coacervo di parole ondivaghe: gli studenti zoppicano in italiano*, «L'Unione Sarda», 10 aprile 2017, p. 12.

testimonianza» che consente al dizionario di svolgere una funzione dialettica. Secondo il Battaglia: «è l'esemplificazione degli scrittori e dei poeti che ogni volta riattualizza la parola e la restituisce alla sua integrità e autenticità»²⁰.

Concetto che ho cercato di tenere a mente e di applicare, per quanto fosse possibile, in un lavoro di diversa natura, che tuttavia, come il *Dizionario*, aspira a conservare il rapporto con la letteratura e la vita, cercando di sottrarsi al rischio dell'«immobile astoricità che incombe sulla sua sorte».

Se ho citato il nome del Battaglia e ora mi accingo a evocare quello di un altro grande lessicografo, Nicolò Tommaseo, non è perché io voglia travestire il mio modesto indice, facendogli surrettiziamente indossare i nobili panni dei dizionari, ma perché penso che, comunque, condivida con quelli il pericolo di essere un «cimitero di parole», senza che il suo compilatore abbia la virtù che Gianfranco Folena attribuiva al Tommaseo, da lui visto «come un pescatore che sta alla foce di un immenso fiume [e] ne sa risalire l'intero corso sino alla sua sorgente»²¹.

Bisogna almeno provare a risalire l'«immenso fiume», in questo caso rappresentato dal *corpus*, veramente *fluviale*, delle parole camilleriane, scritte nelle opere o pronunciate davanti agli innumerevoli intervistatori che le hanno tramandate, con un effetto moltiplicatore dei racconti; di esplicazione della concezione della lingua e della visione del mondo di cui Camilleri è portatore.

Parole, dette e scritte, che alle volte discendono da una insigne tradizione letteraria italiana, altre da quella non meno insigne tradizione rappresentata dalla vita di una comunità che si è aggregata in un territorio particolarmente esposto ai venti della storia, alle incursioni e alle dominazioni, alle imposizioni di lingue che finiscono per diventare proprie, con tutte le modificazioni del caso, piegate e impiegate secondo i comandamenti di un'esistenza non semplice ma neppure unicamente racchiusa nella dimensione dei bisogni materiali e capace di praticare i territori della fantasia e della creatività: anche linguistica.

A questa storia di popolo, Camilleri ne ha potuto aggiungere un'altra tutta sua, familiare e direttamente derivante dalla nonna materna

Elvira Capizzi in Fracapane, colei che ha saputo aprire la mia fantasia e a lungo m'ha aiutato ad esercitarla.

Nonna dialogava normalmente con gli oggetti, certe volte in dialetto, altre volte in linguaggi vari e del tutto inventati perché, mi spiegava con la massima serietà, una sedia non parla come un pianoforte o come una pentola²².

Non c'è chi non capisca che una sedia non può parlare come un pianoforte o come una pentola; e così pure un grillo non deve usare la medesima lingua di una lucertola o di un insetto: ciascuno si esprime a modo suo e di ognuno la nonna Elvira sa raccontare «vita morte e miracoli», esortando poi il nipote a fare altrettanto: «M'incantava e mi spronava»²³.

Anche così nasce il *vigatese* che, di conseguenza, gode di una fantastica libertà, pure ortografica. Ho cercato di riportare tutte le forme (e se ho fallato è per distrazione, non per intendimento), adottando, in un serrato colloquio con il costruttore della sequenza elettronica, un criterio inclusivo, il più ampio possibile, tale da far rilevare la presenza o l'assenza dell'accento sul medesimo vocabolo, l'uso (anche questo abbastanza libero)

²⁰ S. BATTAGLIA, *Premessa*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1961 (1980), p. V.

²¹ G. FOLENA, *Presentazione*, in N. TOMMASEO e B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana* (1865), Milano, BUR, 1977, vol. 1, p. 4.

²² A. CAMILLERI, *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 56.

²³ *Ibidem*.

delle forme scempie o geminate, le difformità ortografiche, e così via. Ho anche tradotto (questa volta senza il corsivo) il camillerese in italiano, avvalendomi di un insieme di preziosi sussidi: dai dizionari del siciliano, a partire dal *Nuovo dizionario siciliano-italiano* di Vincenzo Mortillaro²⁴ e dal *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano* di Antonino Traina²⁵, fino a quelli più moderni (tra questi, in primo luogo, il *Vocabolario Storico-Etimologico del Siciliano* di Alberto Varvaro, 2014) e agli strumenti via via creati da chi ha studiato il lessico camilleriano e ha messo in rete i risultati del suo lavoro: penso al *Dizionario Camilleriano/Italiano* raccolto da Mario Genco per il «Giornale di Sicilia» (2001) e pubblicato in rete nel sito del “Camilleri Fans Club” e al fondamentale *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique* di Arnaldo Moroldo²⁶ che offre un'ampia panoramica della collocazione di ciascun lemma nelle opere degli scrittori meridionali, tra i quali spicca Andrea Camilleri, presente in bibliografia con oltre 40 titoli di opere pubblicate dal 1978 de *Il corso delle cose* al 2009 de *La danza del gabbiano*; penso anche ai molti altri strumenti, disponibili in rete, che sarebbe troppo lungo citare.

Appare invece necessario ricordare un monito di Tullio De Mauro, il quale avverte

che a volte alcuni osservatori sono troppo generosi nell'ascrivere al dialetto siciliano espressioni che circolano in molti altri dialetti centromeridionali e nel comune italiano colloquiale come per esempio *farsi pigliare dai turchi, alla sanfasò, papale papale*²⁷.

È l'effetto prodotto (anche) da una sorta di *imperialismo camilleriano* sulla lingua, per cui molte delle espressioni da lui usate sono ascritte immediatamente alla sfera dialettale siciliana: senza ricordare che lo scrittore è, riguardo alla questione dialetto/lingua, una *vecchia volpe*, capace di trarre in inganno i severi dispensatori di torture che nella sua giovinezza volevano obbligare gli studenti a parlare italiano e li punivano, con il gioco dell'«accipe», quando usavano il siciliano. A quella imposizione Camilleri reagiva pronunciando parole «che parevano siciliane», come «giara» o «sfasciare» e, quando il prete del convitto vescovile di Agrigento, dove studiava, intendeva per questo punirlo, lo bloccava dicendo: «E no, mi dispiace monsignore padre. È parola italiana, italianissima. Sembra siciliana, ma la parola è italiana. Vada a guardare nel vocabolario»²⁸.

Proviamo, ora, a fare un gioco simile a quello ideato da Camilleri per contrastare l'errata concezione sottesa alla prassi dell'*accipe*, e valga questo anche come esempio che mi aiuti a spiegare il criterio seguito nell'elaborazione dell'indice.

Prendiamo una «parola italiana, italianissima» quale *tetto morto* che compare già nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) di Filippo Baldinucci, con la seguente definizione:

Quella copertura della fabbrica, sopra la quale è fabbricato un terrazzo scoperto; fassi questa per riguardo dell'acqua piovana, la quale cadendo sopra 'l terrazzo, se per fortuna penetrasse il di lui pavimento, non vada per l'altre stanze sottoposte, ma esca nella strada per mezzo del tetto morto²⁹.

²⁴ Palermo, 1853, poi 1876-81. Questa edizione è leggibile in edizione anastatica Forni, 1980.

²⁵ Palermo, 1868.

²⁶ <http://www.unice.fr/lirces/langues/real/dialectes/index.html> [2 dicembre 2017].

²⁷ T. DE MAURO, “L'«accipe» e il colibrì”, cit., p. 30.

²⁸ S. LODATO, *La linea della palma*, cit., p. 73.

²⁹ Il dizionario è consultabile all'indirizzo: http://baldinucci.sns.it/html/_s_index2.html [18 dicembre 2017].

La definizione, poi ripresa interamente dal Tommaseo³⁰, nello Zingarelli si riduce a poche, ma perspicue parole: «tetto morto, sul quale è fabbricato un terrazzo scoperto»³¹; come pure nel *Dizionario Etimologico Italiano* (di Carlo Battisti e Giovanni Alessio) dove si legge che, nel lessico architettonico, è un «tetto sul quale è fabbricato un terrazzo scoperto»³².

Nel gruppo di romanzi già presi in esame, il termine compare in *Un filo di fumo* (alle pp. 49, 50, 52, 70, 88, 89, 113, 114, sempre come *tettomorto*, scritto senza separazione, quale parola composta che unisce il sostantivo *tetto* e l'aggettivo *morto*); ne *La stagione della caccia* (*tettomorto*, *tetto morto*, pp. 27, 94, 106, 151), ne *La strage dimenticata* (*tettomorto*, p. 60) e ne *Il birraio di Preston* (*tetti morti*, pp. 61, 62, 214).

Accade però che in una sola collocazione troviamo *tettomorto* nel significato indicato dai dizionari della lingua italiana:

La casa dei Garzia, che un tempo erano state persone ricche e di riguardo, ormai era allo sfacelo. Il tetto era mezzo sfunnato, il tettomorto solo in parte faceva da riparo all'acqua e al vento perché in più punti era spertusato anch'esso (BP 214).

In questo caso, glosserei 'il tetto' con *la terrazza* e 'il tettomorto' con *il tetto sottostante*. In tutte le altre occorrenze le cose appaiono più complicate. Vediamole brevemente, cominciando da *Un filo di fumo*, in cui il vocabolo *tettomorto*, in tutte le occorrenze, indica un locale che «si sa, non era posto di frequenza» (FF 49), adibito a deposito di oggetti non più in uso, come le «vecchie zotte fatte di canna e di corde intrecciate» (FF 88), isolato, e quindi adatto per le lezioni che Helke intendeva impartire a Totuzzo. Essendo l'alunno sordomuto era necessario parlare a voce alta, e quindi occorreva utilizzare un locale «dove poteva fare e sfare senza timore di dare fastidio agli altri» (FF 50).

Ne *La stagione della caccia* convivono le due grafie *tettomorto* e *tetto morto*, per designare il medesimo locale, una soffitta, quindi ubicata nella parte alta della casa e destinata a ospitare mobili in disuso: «un vecchio divano» (SC 106), «un baule» (SC 151).

Analoga funzione di locale di sgombero gli viene attribuita ne *La strage dimenticata*, dove leggiamo di «quegli arnesi sformati dall'uso che, quando si ritrovano coperti di polvere nel tettomorto, non si riesce più a capire a che cosa, una volta, potessero servire» (SD 60).

³⁰ «Tetto morto. Termine degli Architetti. Quella copertura della fabbrica, sopra la quale è fabbricato un terrazzo scoperto. Fassi questa per riguardo all'acqua piovana, la quale cadendo sopra il terrazzo, se per fortuna penetrasse il suo pavimento, non vada per l'altre stanze sottoposte, ma esca sulla strada per mezzo del tetto morto» (N. TOMMASEO e B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit., vol. 19, p. 393). Anche il Rigutini Fanfani, dopo aver specificato che *tetto morto* appartiene al lessico dell'architettura, spiega: «Quella speciale copertura della fabbrica sopra la quale è fabbricato un terrazzo scoperto, acciò l'acqua piovana non penetri il pavimento di esso, né vada per l'altre stanze sottoposte» (RIGUTINI, FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera, 1898, p. 1218). La locuzione *tetto morto* doveva essere nell'Ottocento abbastanza comune, se Francesco Trinchera la riporta tanto nel *Vocabolario della lingua italiana* (Milano, Libreria editrice di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara, s. d.) quanto nel *Vocabolario della lingua italiana* (Milano, Vallardi, s. d.), con l'identica definizione: «dicesi *tetto morto* quella copertura delle fabbriche, sopra la quale è fabbricato un terrazzo scoperto» (*ad vocem*). Forse per la minore diffusione del modulo architettonico, la locuzione non compare in alcuni tra i dizionari novecenteschi; ad esempio non è presente nel *Nuovissimo dizionario della lingua italiana* di Fernando Palazzi (1957), nel *Dizionario della lingua italiana* Di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli (1971), ne *Il dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro (2000), nel *Dizionario della lingua italiana* di Sabatini e Coletti (2004).

³¹ N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1959, p. 1654.

³² C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbera, 1957, *ad vocem*.

Ne *Il birraio di Preston*, dove, come abbiamo già visto, al *tettomorto* è attribuito in una occorrenza il significato attestato dai vocabolari della lingua italiana, abbiamo anche due casi in cui di soffitta si tratta, destinata, ancora una volta, ad ospitare «un baule» (BP 62).

Fermerei qui la campionatura delle occorrenze, senza bisogno di scorrere gli altri titoli non ancora indicizzati ma nei quali il termine è rilevabile. Vorrei, prima di giungere alle conclusioni su questo esempio, citare soltanto – e principalmente per la sua grazia narrativa – il passo dell'intervista concessa a Saverio Lodato, dove Camilleri racconta di quando, diciottenne, stava fuori di casa tutta la notte e, tornando all'alba, incontrava la nonna Elvira che gli chiedeva: «Gatto, gatto, in quali tetti morti sei stato stanotte?» (LP 58).

Il fenomeno appena osservato rappresenta la dimostrazione concreta di come lo scrittore disponga di due lingue; solfeggi con due vocabolari; attinga, a seconda dei casi e delle necessità (almeno) da due fonti linguistiche: quella italiana e quella siciliana, alla quale *tettumortu* appartiene, con il significato di “ripostiglio”³³: esattamente il senso attribuitogli in molti casi (ma, come abbiamo visto, non sempre) da Camilleri.

Anche Leonardo Sciascia usa il termine, col medesimo valore semantico, in due opere che costituiscono l'inizio e la conclusione della sua produzione narrativa. Nella prima, il racconto *Il quarantotto*, leggiamo: «Se ci fosse davvero la rivoluzione, la rivoluzione che dico io, tutti quelli del Comitato correrebbero a nascondersi nei tettimorti»³⁴. Nella seconda, di un *tettomorto* sono descritti i numerosi e vari contenuti, a togliere ogni dubbio, se mai esistesse, sull'interpretazione da dare al termine:

Ne accese molti [fiammiferi, per fare luce] prima di arrivare, in cima, a una specie di sottotetto, una camera alta che uno di normale statura quasi toccava con la testa il soffitto ma ampia quanto giù la sala da pranzo. Era piena di divani, poltrone e sedie sfondate; di casse; di cornici vuote; di panneggi polverosi. Torno torno erano dei busti-reliquari di santi: una diecina, dorati; ma faceva spicco tra loro un busto più grande, d'argento il petto, nera la mantellina, la faccia incagnata. I busti dorati portavano, sul piedistallo barocco, il nome di ciascun santo; l'altro più grande e più cupo il brigadiere non aveva sufficiente esperienza di santi per riconoscerli sant'Ignazio. Il brigadiere accese l'ultimo fiammifero e velocemente ridiscese. “Un tetto morto pieno di santi” spiegò all'agente che lo aspettava al piede della scala³⁵.

³³ Salvatore C. Trovato e Irìde Valenti (S.C. TROVATO, I. VALENTI, “Bellarrosa: Uomo serio!: italiano regionale e italiano locale nella prosa letteraria di Vincenzo De Simone (1879-1942)”, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 108-127) segnalano la presenza del termine – nella forma plurale *tettomorti*, ovvero considerando i costituenti come fusi tra loro e quindi formando il plurale con la sola modificazione della vocale finale – nel racconto *Le vitelline d'oro*, dove si legge: «Aveva visto talvolta il padrone levarle [le vitelline d'oro] da una cassa e metterle in un'altra, o portarle e riportarle, su e giù dal cateratto, ch'era una specie di grotta sotterranea, scavata nel tufo, sotto la cucina, e serviva da dispensa e da legnaia e da ripostiglio di ogni cosa, o trarle dal camerino sotto la scala e trarsele su al secondo piano, che non era ancora fabbricato, per nasconderele nei tettomorti» (p. 116). Per Trovato e Valenti «il *tettomorto* è da intendere come il ‘sottotetto utilizzato come ripostiglio’, che tale è il sic. *tettumortu* m.» (*Ibidem*), attestato nel *Vocabolario siciliano* fondato da G. Piccitto, a cura di G. Tropea, Catania-Palermo 1977-2002, *ad vocem*. Ma occorre anche tener presente la definizione contenuta nel *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano* di Antonino Traina (Palermo, Lauriel, 1868) che a *tettu mortu* assegna il seguente significato: «l'ultimo palco immediatamente sotto il tetto, quando lo spazio fra ambidue non è abitato» (*ad vocem*).

³⁴ L. SCIASCIA, “Il quarantotto”, in *Gli zii di Sicilia* (1958), ora in ID., *Opere*, a cura di P. SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2012, vol. I, p. 159.

³⁵ L. SCIASCIA, *Una storia semplice* (1989), ora in *Opere*, cit., pp. 1199-1200. Sciascia usa tanto la locuzione formata da sostantivo e aggettivo che restano distinti, quanto un nome composto in cui però, a differenza di quanto visto nel racconto di De Simone, nonostante l'univerbazione, entrambi i componenti modificano la vocale finale nella formazione del plurale.

Questo, per il momento, è il punto della ricerca sulla locuzione *tetto morto*, ma non escludo (e spero) che il percorso di allestimento dell'indice riserbi ancora nuove acquisizioni.

Avviandomi alla conclusione, vorrei soffermarmi, brevemente, su altri due esempi. Riguarda, il primo, la parola *grasta* che, tra le opere indicizzate, compare ne *La stagione della caccia* («chiantato dentro una grasta di petrosino» **SC** 40) e ne *Il birraio di Preston* («graste» **BP** 178).

In questo caso mi troverei esattamente nello stesso dramma che vivono i traduttori i quali chiedono agli editori di poter aggiungere alla traduzione alcune note esplicative; ricevendo per lo più un diniego. Ma, in effetti, come si fa a tradurre *grasta* semplicemente 'nell'italiano standard' "vaso" (per fiori), senza dire della non comune storia di questo termine? Basta, infatti, sfogliare i dizionari dell'uso corrente che, quando riportano il lemma (e non tutti lo fanno), lasciano intravedere una vicenda linguistica affascinante quanto antica e di gran pregio letterario. Lo Zingarelli scrive che il termine è vivo nel siciliano e nel pugliese, ne dà l'etimologia e lo definisce «vaso da fiori, testo». Il Devoto-Oli, rimarcata la diffusione meridionale di questo sostantivo, e datane la definizione («Vaso per piantarvi fiori o erbe odorose [dal lat. tardo *gastro*, der. dal gr. *gástra* da *gastér* "ventre", per la forma panciuta]») ne svela la nobile ascendenza letteraria che risale al Boccaccio («Qual esso fu lo malo cristiano, che mi furò la grasta?» *Decameron*, IV, 5), come già aveva fatto il Tommaseo che definiva: «Testo [vaso di terracotta] dove si mette dentro basilico [basilico], persa [maggiorana], o altra piccola pianta» (*ad vocem*).

L'amplitudine dell'indice elettronico mi consente di inserire, già da ora, l'informazione relativa alla presenza del termine ne *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana³⁶ (1901); ne *La zia d'America* (1958) di Leonardo Sciascia³⁷; in *Diceria dell'untore* (1981) e *Argo il cieco* (1984) di Gesualdo Bufalino³⁸. In futuro sarà possibile implementarlo, con l'aggiunta di ulteriori casi in cui il termine *grasta* sia utilizzato nelle opere letterarie.

Il secondo esempio è relativo alla parola *abento*³⁹ che, per quanto riguarda le opere prese in esame, compare ne *Il birraio di Preston* (1995): «Tuppiavano sempre, senza dare tempo di pigliare abento» (**BP** 61).

Qualora l'indice dovesse avere sviluppo, scopriremmo che il termine ha numerose collocazioni in titoli pubblicati in un arco lungo di tempo. Troviamo *abento* (col significato di riposo, requie, tregua, quiete, sollievo), ad esempio, in *Un mese con Montalbano*⁴⁰ (1998); ne *Gli arancini di Montalbano*⁴¹ (1999); ne *Il re di Girgenti*⁴²

³⁶ «La Solmo [...] innaffiava le graste di basilico e di garofani su pei terrazzini, orgogliosa di quei folti e rotondeggianti cesti di basilico» (L. CAPUANA *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 1974, p. 76).

³⁷ «i distintivi dovette di nuovo farli scomparire, ma stavolta se li tenne a portata di mano, li seppellì nella grasta del prezzemolo» (L. SCIASCIA, "La zia d'America", in *Gli zii di Sicilia*, cit., p. 47).

³⁸ «Scurissime le facce, ma allegre di sapone recente, nell'atto in cui si affacciavano fra graste di basilico a vedermi passare» (G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in ID., *Opere/1 [1981.1988]*, a cura di M. CORTI e F. CAPUTO, Milano, Bompiani, 2006, p. 119); «la mattutina cura della persona e la curiosità per le faccende del prossimo attraverso un occhio di bue naturale fra due graste di petrosello» (G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in ID., *Opere/1 [1981.1988]*, cit., p. 282).

³⁹ All'uso di questo termine ne *Il re di Girgenti* ho fatto cenno in "Il re di Girgenti, lo 'scrittore italiano' e la cognizione della diversità", in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 99-110.

⁴⁰ «[...] e da quel momento Montalbano non ebbe più abento» (**MM** 351).

⁴¹ «E la svedese, con fimmina malizia, non gli dava abento» (**AM** 218).

⁴² «[...] e l'omo poté pigliare abento» (p. 16); «Non aveva abento» (104); «Ma ora chi aveva per darle abento e friscura?» (105).

(2001); ne *La paura di Montalbano*⁴³ (2002); ne *La presa di Macallè*⁴⁴ (2003); ne *La luna di carta*⁴⁵ (2005: qui compare come *abento*); in *Maruzza Musumeci*⁴⁶ (2007); ne *Il campo del vasaio*⁴⁷ (2008); ne *La ripetizione*⁴⁸ (2008); in *Un covo di vipere*⁴⁹ (2013).

Il Tommaseo spiega il termine come: “Quiete, Riposo”; dice che si tratta di «Voce viva in Sicilia» (*ad vocem*), e cita gli autori della scuola poetica siciliana (ma c'è anche il toscano Cecco Angiolieri) che ne hanno fatto uso: fra i più noti, Cielo d'Alcamo, con i versi: «per te non aio abento notte e dia, / pensando pur di voi, madonna mia». Margherita Spampinato Beretta, curatrice dell'edizione di *Rosa fresca aulentissima ch'apari inver' la state* nell'edizione mondadoriana de *I poeti della scuola siciliana*, commenta: «*abento*: sic. *aviri abentu* ‘avere requie, riposo’» ed elenca i poeti, a cominciare da Giacomo da Lentini, che questo sostantivo hanno di frequente impiegato nelle loro composizioni⁵⁰. Una tradizione antichissima, dunque, che attraversa i tempi per giungere fino a noi conservando la sua vitalità linguistica⁵¹.

L'indice, pur nella grande flessibilità insita nella sua natura elettronica, tuttavia non può consentire al compilatore di smettere i panni del filologo per indossare quelli del testimone, come per un istante vorrei fare – e in questa sede spero di poterlo fare – raccontando di aver visto il nostro «scrittore italiano nato in Sicilia» dire al pubblico della biblioteca nuorese che lo stava ad ascoltare incantato: «ora vi faccio sentire io come suona il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo”. E prese a recitare quel componimento con una marcata intonazione siciliana che meglio di mille commenti spiegava la *geografia* e la *storia* di una pagina letteraria rivendicata come propria da un interprete che se ne sentiva erede.

Quando rifletto su quell'avvenimento, mi pare di capire in un modo più intenso il passo in cui Antonio Gramsci, parlando di altre questioni, usa un lessico che si avvicina al nostro: e dice che

la conoscenza e il giudizio di importanza di tali sentimenti non avviene più da parte dei capi per intuizione sorretta dalla identificazione di leggi statistiche, cioè per via razionale e intellettuale, troppo spesso fallace – che il capo traduce in idee-forza, in parole-forza – ma avviene da parte dell'organismo collettivo per “compartecipazione attiva e consapevole”, per “con-passionalità”, per esperienza dei particolari immediati, per un sistema che si potrebbe dire di “filologia vivente”⁵².

Ecco, nella voce cavernosa e sensuale con cui Camilleri recitava le profferte amorose del giullare alla sua *rosa fresca aulentissima* risuonava l'eco di una collettività che, per

⁴³ «Ma la fimmina s'innamora del picciotto, non gli dà abento, è gelosissima, comincia a fargli scene macari davanti a stranei» (PM 292).

⁴⁴ «Meno mali che c'era vossia, patre, che mi diede abento livandomi gli abiti, quasimenti morivo assufficata» (p. 151); «[...] forse arrinisciva a darsi abento da sulo» (PRM 262).

⁴⁵ «[...] da cinco e passa jorni sinni stava nella sò casa di campagna allocata tra Vigàta e Montereale per pigliarisi tanticchia d'abento doppo un'intensa attività politica» (LC 41).

⁴⁶ «Pri sempio, cantava la storia di dù piscispata che erano 'nnamurati di 'na delfina e le stavano sempre appresso, non le davano abento» (MMU 130); «Subito doppo arrivarò 'na decina di cannunate una appresso all'otra senza dari abento» (MMU 146).

⁴⁷ «Doviva 'nzunziarlo senza riposo, non gli dava abento» (CV 260).

⁴⁸ «[...] un colori appresso all'altro, senza 'na pausa, un momento di respiro, non le danno abento» (RIP 14).

⁴⁹ «Come aviva previsto, Tommaseo si sarebbe ghittato supra alla pista delle picciotte preciso 'ntifico a un cani affamato darrè all'osso e non le avrebbi dato abento» (COV 162).

⁵⁰ “Cielo d'Alcamo”, a cura di M. SPAMPINATO BERETTA, in *I poeti della scuola siciliana*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, vol. II, pp. 513-556.

⁵¹ Arnoldo Moroldo, nel lavoro citato, tra gli autori che utilizzano il termine, elenca, oltre Camilleri, Vincenzo Consolo, Silvana La Spina ed Evelina Santangelo.

⁵² A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. GERRATANA, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, Quaderno 11 (XVIII), p. 1430.

«compartecipazione attiva e consapevole», per «con-passionalità», quelle parole interpretava, comprendendole e facendole comprendere, dichiarava se stessa e i propri valori culturali, quelli che avevano ispirato le parole del poeta medioevale. Alla distanza di otto secoli, l'appassionato interprete del testo non solo le spiegava ma anche le rendeva nuovamente utilizzabili.

L'indice al quale lavoro si propone un obiettivo in qualche modo simile; studia le parole per far sì che un numero crescente di lettori comprenda significati e risonanze, colga gli echi che si ripercuotono da un titolo all'altro, rifletta sul senso del gran concerto scritto e diretto da Andrea Camilleri.

Se, anche solo in piccola parte, dovesse riuscire a conseguire questo obiettivo, saremmo in un certo senso riusciti a sottrarre alla raccolta differenziata le carte che Camilleri vi aveva scaraventato e avremmo liberato la filologia dai vincoli ai quali lo scrittore vorrebbe tenerla legata, negando che possa avere campo d'azione nello studio delle sue opere.

Bibliografia

- BATTAGLIA, SALVATORE, *Premessa*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1961 (1980).
- BATTISTI, CARLO, ALESSIO, GIOVANNI, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, Barbera, 1957.
- BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.
- BUFALINO, GESUALDO, *Diceria dell'untore*, in ID., *Opere/1 [1981.1988]*, a cura di MARIA CORTI e FRANCESCA CAPUTO, Milano, Bompiani, 2006, pp. 3-142.
- BUFALINO, GESUALDO, *Argo il cieco*, in ID., *Opere/1 [1981.1988]*, a cura di MARIA CORTI e FRANCESCA CAPUTO, Milano, Bompiani, 2006, pp. 231-400.
- CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Poggibonsi, Lalli, 1978 (Palermo, Sellerio, 1998).
- , *Un filo di fumo*, Milano, Garzanti, 1980 (Palermo, Sellerio, 1997).
- , *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984.
- , *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1992.
- , *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993.
- , *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- , *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- , *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998.
- , *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- , *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002.
- , *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- , *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- , *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005.
- , *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007.
- , *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- , *La ripetizione*, in A. CAMILLERI e R. GUTTUSO, *La Vucciria*, Milano, Skira, 2008, pp. 11-47.
- , *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014,
- , *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio 2016.
- CAPUANA, LUIGI, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 1974.
- DE MAURO, TULLIO, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000.
- DE MAURO, TULLIO, “L'«àccipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri”, in S.S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015.
- DEMONTIS, SIMONA, “Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri”, «La grotta della vipera», a. XXV, n. 88, 1999, pp. 47-49.
- DEVOTO, GIACOMO, OLI, GIAN C., nel *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- FOLENA, GIANFRANCO, “Presentazione”, in N. TOMMASEO e B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana (1865)*, Milano, BUR, 1977, vol. 1.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Quaderni del carcere*, a cura di VALENTINO GERRATANA, Torino, Einaudi, 1975, vol. II.
- LODATO, SAVERIO, *La linea della palma*, Milano, Rizzoli, 2002
- MARCI, GIUSEPPE, “*Il re di Girgenti*, lo ‘scrittore italiano’ e la cognizione della diversità”, in AA. VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 99-110.
- MEREGHETTI, PAOLO, *Totò 50*, «Corriere della sera», 30 marzo 2017.

- NIGRO, SALVATORE S. (a cura di), *Romanzi storici e civili*, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2004.
- NOCE, MARCO, *Un coacervo di parole ondivaghe: gli studenti zoppicano in italiano*, «L'Unione Sarda», 10 aprile 2017.
- NOVELLI, MAURO (a cura di), *Storie di Montalbano*, Introduzione di NINO BORSELLINO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.
- PALAZZI, FERNANDO, *Nuovissimo dizionario della lingua italiana*, Milano, Ceschina, 1957.
- PICCITTO, GIORGIO, *Vocabolario siciliano*, a cura di GIOVANNI TROPEA, Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002.
- RIGUTINI, GIUSEPPE, FANFANI, PIETRO, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera, 1898.
- SABATINI, FRANCESCO, COLETTI, VITTORIO, *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli Larousse, 2004.
- SCIASCIA, LEONARDO, "Alberto Savinio", in *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, Milano, Adelphi 2016.
- SCIASCIA, LEONARDO, "Il quarantotto", in *Gli zii di Sicilia (1958)*, ora in ID., *Opere*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2012, vol. I, pp. 123-187.
- SCIASCIA, LEONARDO, *Una storia semplice (1989)*, ID., *Opere*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2012, vol. I, pp. 1189-1231.
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SORGI, MARCELLO, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.
- TRAINA, ANTONINO, *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano*, Palermo, Lauriel, 1868.
- TRINCHERA, FRANCESCO, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Libreria editrice di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara, s. d.
- TRINCHERA, FRANCESCO, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Vallardi, s. d.
- TROVATO, SALVATORE C., VALENTI, IRIDE, "Bellarrosa: Uomo serio!: italiano regionale e italiano locale nella prosa letteraria di Vincenzo De Simone (1879-1942)", in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 108-127.
- ZINGARELLI, NICOLA, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1959.

S'acórdiu

Tradùsiu in sardu campidanesu de CARLU SULIS

Totu bestida de nieddu, a taconis artus, capeddeddu foras de moda, bussixedda de peddi lùcida apicada a su bratzu destru, sa sennora (poita si cumprendiat tropu beni ca fiat una sennora e de classi antiga) andada a passus curtzus ma securus in s'óru de strada, ogus a terra, ken' 'e fai contu de is pagus veturas ki dd'arrasantanta.

Fortzis a de dii cussa fémina iat ai atirau s'atenzioni de su cumissàriu Montalbano po sa distintzioni e s'elegantza de atrus tempus: cosa de pentzai a is duas e mesu de noti, in d'una strada foras de bidda. Montalbano fiat furriendi a sa domu sua de Marinella apustis de una dii longa de traballu in su cumissariau, fiat fadiau, ma viaggiada cun lentesa, de is finestrinus abertus de sa vetura dd'arribanta is fragus de una noti de mesu màiu, sbentullias de gesminu de is giardineddus de is villas a sa destra sua, undadas salidas de su mari a manu manca. Apustis de ai caminau unu pagu avatu de sa sennora, su cumissàriu si ddi fiat afiancau e, incrubendisì asuba de su sedili de su passeggeru, dd'iat pregontau:

«*Ddi serbit nudda, sennora?*».

Sa fémina non iat mancu artziau sa conca, non iat fatu su mìnimu acinnu, iat sighiu a andai.

Su cumissàriu iat allutu is aballiantis, iat firmau sa vetura, ndi fiat calau e si ddi fiat parau ananti proibendiddi de sighi. Scéti insandus sa sennora, po nudda assicada, iat detzidiu de ddu castiai. In sa luxi de is farus Montalbano iat biu ca fiat antziana meda, ma is ogus fianta de unu colori asullu forti, agiumai luxenti, stonanta cun s'arrestu de sa faci po sa giovunesa kistida. Portada arracadas pretziosas, a fùrriu de su tzugu una meravilliosa cannaca de prellas.

«*Seu su cumissàriu Montalbano*», iat nau po dd'assegurai, mancai ki sa fémina non donada su mìnimu sinnali de nervosismu.

«*Prexeri. Deu seu sennorica Àngiula Clemenza. Ita 'olit?*». Iat cracau asuba de su "sennorica". Su cumissàriu si fiada sfogau.

«*Deu non bollu nudda. Ddi parit lògicu si nd'andai in giru, cuncordada ainci, a icust'ora de noti e a sola? Fustei esti stétia fortunada ki non dd'apant ancora torrobada e ghetada in d'unu fossu. Artzit a sa vetura, dd'acumpàngiu*».

«*Deu non tèngiu timoria. E non seu fadiada*».

Fiat berus, portada su respiru regulari, in sa faci sua non nci fiat arrastu de sudori; scéti is crapitas imbiancadas de su pruini naranta ca sa sennorica iat caminau a pei po unu bellu tretu.

Cun duus didus e cun delicadesa Montalbano dd'iat aferrau unu bratzu, nci dd'ìada spinta in dretzioni de sa vetura.

Àngiula Clemenza po unu momentu dd'iat castiau ancora, s'asullu de is ogus suus si fiat impastau de viola, fiat craru ca fiat arrennegada, ma non iat nau nudda, e nci fiat pesada.

«*A eundi nci dd'acumpàngiu?*».

«*Contrada Gelso. Si ddu nau deu comentu nci arribai*».

Su cumissàriu iat tirau unu suspiru de sullievu, contrada Gelso non fiat atesu, fiat in is partis de su sartu, a pagus kilòmetrus de Marinella. A sa sennorica dd'iat ai ófiu domandai

comenti mai si fessit bénnia a agatai a sola, a su noti, direta a domu a pei, ma su cunténniu e sa cumpostesa de issa ddu poniant a disàgiu.

Po parti sua sennorica Clemenza non iat torrau a aberri buca ki non po indicatzionis lestras de sa strada de pigai. Passau unu cancellu mannu de ferru traballau e fatu unu viali perfetamenti tentu in órdini, Montalbano si fiat firmau in su spiatzu ananti de una villeta de stili otuxentus, a tresi pianus, intonacada de pagu, nida, cun sa genna e is gelosias ki parianta pintadas de birdi própiu insandus. Ndi fiata calaus.

«*Fustei est una personi scuisita. Dd'arringràtziu*», iat fatu sa sennorica. E iat téndiu su bratzu. Montalbano, spantau de iss'etotu, si fiat inkinau e dd'iat basau sa manu. Sennorica Clemenza dd'iat furriau de palas, iat forrogau in sa bussixedda, nd'iat bogau una crai, iat abertu s'enna, fiat intrada, iat torrau a serrai.

Non fiata mancu is seti de mengianu ki ndi dd'iada scidau una telefonada de Mimì Augello, su vici suu.

«*Scusamì Salvo, ki ti tzérriu a i-cust'ora, ma nc'esti stétiu un omicìdiu. Funti giai ingunis. T'apu mandau una vetura*».

Adìtziu adìtziu iat tentu su tempus de si fai sa braba e sa vetura fiat arribada.

«*Kini anti bociu, ddu scisi?*».

«*Unu professori in pentzioni, ddi naranta Corradu Militello*», iat fatu s'agenti a sa guida. «*Bivìt apustis de sa statzioni bècia*».

Sa domu de sa bonànima de professori Militello s'agatada sì apustis de sa statzioni bècia, ma in aberta campànnia. Primu ki Montalbano passessit su liminarxu de s'enna, Mimì Augello, ki su mengianu dd'iat pigau gana de parri su primu de sa classi, dd'iat informau.

«*Su professori iat passau s'otantina. Biviat a solu, non si fiat mai coiau. De una dexina de annus non bessiat prus de domu. Dónnia mengianu beniat una tzeraca, sa própiu de trint'annus, cussa ki dd'at agatau mortu e ki s'at telefonau. Sa domu est fata aici: in su pianu de pitzus nci funti duus aposentus de crocai mannus, duus bànniu e unu cómudu. A pianu terra unu salotu, una salixedda 'e prandi, unu bànniu e unu stùdiu. Est ingunis ki dd'anti bociu. Pasquano est giai fadendi*».

In s'anticàmera, sa tzeraca, sétzia in sa punta de una cadira, prangiat in siléntziu, movendi su bustu ananti e apalas. Su còrpus de professori Corradu Militello fiat ghetau asuba de sa scrivania de su stùdiu. Dotori Pasquano, su dotori legali, ddu fiat esaminendi.

«*S'assassinu*» iat nau Mimì Augello «*in manera crudeli nd'at ófiu fai assicai a su professori primu de ddu bocì. Càstia innoi: at i-sparau a su lampadàriu, a sa libreria, a i-cussu cuadru, mi parit ki siat una riprodutzioni de su **Bacio** de Velasquez...*».

«*Hayez*» iat currégiu arrósciu Montalbano.

«*... a sa fentana e s'ùrtimu corpu dd'at riservau a issu. Una rivoltella, non nci funti bòssulus*».

«*Non si perdeus contendi is corpus*» fiat intervénniu dotori Pasquano. «*Funti stétius cincu, de acórdiu, ma mancai at i-sparau a su bustu de Wagner, ki est de bruntzu, sa balla at rimbaltzau e at picigau in prenu fronti a su professori, bocendiddu*».

Augello non iat replicau.

In sa tziminera, unu muntoni de paperi torrau a cinisu. Montalbano si fiat postu in curiosidadi, cun is ogus iat domandau a su vici suu.

«*Sa tzeraca m'at nau ca de duas diis fiat abruxendi literas e fotografias*» iat arrespostu Augello. «*Ddas teniat in custu cascioni innoi ki imoi est sbuidu*».

Fiat craru ca Mimì Augello s'agatada in d'una de cussas diis candu, ki si poniat a kistionai, non si firmada mancu a cannonadas.

«Sa vîtima at abertu a s'assassinu, non nc'est arrastu de scassu. De seguru ddu connosciada, si fidada. Unu de domu. Scis ita ti nau, Salvo? De calincuna parti nd'at a stupai unu nebededu ki fiat abetendi de tropu tempus s'eredidadi e at pérdiu sa pasientiàzia, s'est segau is callonis. Su béciu fiat arricu, domus, cungiaus de fabricai».

Montalbano non dd'ascurtada, fiat pigau avatu de pelliculas politziescas inglesas. Fiada stétiu ainci k'iat fatu una cosa k'iat giai biu fadendi in d'unu de custus filmis: si fiat incrubau a sa tziminera, nc'îada stikiu una manu aintru de su cinisu, iat tocau. Iat tentu fortuna, asuta de is didus si fiat agatau unu cudradeddu grussu, de cartòcia. Fiat un arrogheddu de fotografia, mannu ke a unu francubullu. Dd'iat castiau e iat inténdiu una scossa elétrica. Mesu faci de fémina, ma comenti non connosci cussus ogus?

«Agatau nudda?» iat domandau Augello.

«Nou» iat nau Montalbano. «Ascurta, Mimì, pentza tui a totu, deu tèngiu cosa 'e fai. Saludamì a su giugi, candu arribada».

«Avantzit, avantzit», iat nau sennorica Àngiula Clemenza craramenti cuntenta de ddu torrai a bì. «Bèngiat a i-custa parti, sa domu est diventada tropu manna po mei de candu s'est mortu fradi miu su generali. Mi seu riservada custus tresi aposentus a pianu terra, m'arrisparmiu is i-scalas».

Is noi oras e mesu de mengianu, ma sa sennorica fiat totu beni allikidida, a cunfrontu de issa su cumissàriu si fiat inténdiu brutu e mali crobau.

«Ddi potzu cumbidai unu cafeu?».

«Non si strobot. Ddi depu fai scéti unas cantu demandas. Fustei ddu connoscit a professori Corradu Militello?».

«De su 1935, cumissàriu. Insandus teniu dexeset'annus, issu unu prusu de mei».

Montalbano dd'iat castiada fissu: nudda, nisciuna emotzioni, is ogus unu lagu de arta montànnia ken' 'e increpaduras.

«Est cun grandu disprexeri, cretamì, ki seu obrigau a ddi cumunicaì una notìtzia mala».

«Ma dda connòsciu giai, cumissàriu! Dd'apu sparau deu!».

A Montalbano ddi fiat mancada sa terra asuta de is peis, sa própiu precisa impressioni k'iat provau in su terremutu de su Belice. Nci fiat arrutu asuba de una cadira ki po fortuna fiat apalas de issu. Sennorica Clemenza puru si fiat sétzia, totu apuntziada.

«Poita?» fiat arrennèsciu a bogai su cumissàriu.

«Est una stória bècia coment'a su cucu, s'at a arroschi».

«Dd'aseguru de nou».

«Bit, de sa segunda metadi de s'Otuxentus in poi, po motivus ki non sciu e ki non apu mai ófiu scì, sa famìllia mia e cussa de Corradu iant incomintzau a si tirriai. Nci fianta stétius mortus, duellus, ferimentus. Capuleti e Montecchi, si nd'arregòrdada? E nosu dusu, invecis de si tirriai, si fiaus amoraus. Romeo e Giulietta, própiu. Is familiaris nostus, is mius e is suus custu borta alleaus, s'ianta dividu, a mei m'ianta postu cun is mòngias, issu fiat andau a finì in collégiau. Mamai, in su letu de morti, m'iat fatu giurai ca non m'iap essi mai coiada cun Corradu. O issu o nemus, iu nau invecis a mei etotu. Po annus e annus e annus si seus scritus, si telefunaiaus, fadeiaus a manera de si bì. Candu fiaus abarraus scéti nosu dusu, is solus abarraus de is famìllias nostas, deu oramai teniu sessantaduus annus e issu sessantatresi. Fiaus abarraus de acórdiu ca a i-cuss'edadi iat essi stétia una cosa cómica a si coiai».

«Sissi, andat beni, ma poita?...».

«Sesi mesis fait m'iat fatu una telefonada longa meda. M'iat nau ca non nci dda fadiat prus a abarraì a solu. Si 'oliat coiai cun d'una fiuda, una parenti sua de atesu. Ma

comenti, dd'iu domandau, a sessant'annus dd'agatasta una cosa còmica e a otanta nou?».

«Cumprendu. Est po custu ki fustei...».

«Mi 'olit pigai in giru? Po mei si podiat coiai centu bortas! Su fatu est ca m'iat telefonau sa dii infatu. M'iat nau ca non iat serrau ogu. Iat cunfessau de m'ai nau una fràulas, non si coiada poita timiat sa soledadi, ma poita de cussa fémina si fiat amoraui diaderus. Insandus, fustei ddu cumprendit, is cosas cambianta».

«Ma poita?».

«Poita iaus pigau un impénniu, iaus fatu un acórdiu».

Si ndi fiat pesada, iat abertu sa própiu bussixedda de su meri primu ki fiat arrimada asuba de una mesixedda, nd'iat bogau unu billeteddu ingroghiu, dd'iat aportu a su cumissàriu.

Nosu, Àngiula Clemenza e Corradu Militello, ananti de Deus giuraus cantu sighet: kini de nosu dusu s'at a amoraui de una tertza personi, at a pagai cun sa vida su tradimentu. Lìgiu, firmau e asutascritu: Àngiula Clemenza, Corradu Militello.

Vigàta, su 10 de gennarxu de su 1936.

«At lìgiu? Totu regulari, o nou?»

«Ma si nd'at essi scarésciu!» iat fatu Montalbano. Agiumai iat tzerriau.

«Deu nou» iat nau sa sennorica, cun is ogus ki svarianta conc'a unu colori viola perigulosu. «E castit ca ariseru a mengianu dd'iu telefonau po m'assegurai mellus. “Ita ses fadendi?” dd'iu domandau. “Seu abruxendi is literas tuas” m'iat arrespostu. Insandus seu andada a mi torrai a ligi s'acórdiu».

Montalbano s'intendiat unu cercioni de ferru ki ddi serrada su fronti, fiat sudendi.

«E s'arma fuliada nci dd'at?».

«Nossi».

Iat torrau a aberri sa bussixedda, nd'iat bogau una “Smith & Wesson” de assumancu cent'annus, smesurada. Dd'iat donada a Montalbano.

«M'est bénniu difìcili a ddu colpì, ddu scit? Non iu mai sparau primu. Pòberu Corradu, s'est pigau unu tali assikidu!».

E imoi ita depiat fai? Si ndi strentaxai e dda dikiarai in arrestu?

Fiat abarrau castiendi sa rivoltella, dubiosu.

«Ddi praxit?» iat domandau sorridenti sennorica Àngiula Clemenza. «Si dd'arregalu. Tantis a mei non mi serbit prusu».

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, MAEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cimento della traduzione* (BOARINI, CAEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZÓKE)

La mia lingua è in continua evoluzione
Andrea Camilleri

Bisognerebbe raccogliere «tutto Camilleri», tutti i romanzi, tutti i saggi, tutti gli articoli, tutte le interviste, per avere veramente «tutto Camilleri». Ma, una volta raccolta questa immensa mole di materiali, ci troveremmo spersi in un mare magnum di carta, di ricordi, di più o meno labili ipotesi di collocazioni. Quel che ci serve è un indice.

Giuseppe Marci