



**HAL**  
open science

## La storia, le storie

Camillo Faverezani, Dario Lanfranca

► **To cite this version:**

Camillo Faverezani, Dario Lanfranca (Dir.). La storia, le storie: Camilleri, la mafia e la questione siciliana. Camillo Faverezani, Dario Lanfranca. Università degli Studi di Cagliari, 2, pp.7-8, 2016, Quaderni Camilleriani. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea, Giovanni Caprara, Giuseppe Marci. hal-01672249

**HAL Id: hal-01672249**

**<https://hal.science/hal-01672249>**

Submitted on 16 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Quaderni camilleriani

# 2

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

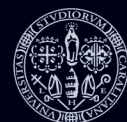
## La storia, le storie

Camilleri, la mafia e la questione siciliana

**Le Collane di Rhesis**

*International Journal of Linguistics, Philology and Literature*

DIPFLL





## LE COLLANE DI RHESIS

Le Collane di Rhesis

## Quaderni camilleriani 2

La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana

### *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), PAOLA CAEDDU (Università di Sassari), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), JUAN DE DIOS LUQUE (Universidad de Granada), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), VICENTE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Universidad de Málaga), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), GASPAR GARROTE BERNAL (Universidad de Málaga), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DARIO LANFRANCA (Université Paris 8), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JOSÉ LARA GARRIDO (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), ISABELLA MARTINI (Florence University of Arts, Firenze), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARIA DE LAS NIEVES BLANCA 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), VALERIA RAVERA (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 SZÖKE (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 2

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

## La storia, le storie

*Camilleri, la mafia e la questione siciliana*

A cura di  
Camillo Faverzani e Dario Lanfranca

Grafiche Ghiani

Le Collane di Rhesis

## Quaderni camilleriani 2

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

La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana

ISBN: 978-88-941752-8-8

2016 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

## QUADERNI CAMILLERIANI 2

- 7 *Premessa*  
CAMILLO FAVERZANI, DARIO LANFRANCA
- Testimonianze**
- 11 *Un'esperienza di rete*  
DAVIDE MADEDDU
- 13 *La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri*  
FRANCESCO LA LICATA
- Saggi**
- 21 *Généalogie et héritage de la 'sicilianité':  
Andrea Camilleri ou la fin d'une question anthropologique?*  
MARINE AUBRY-MORICI
- 29 *Vigata, metafora insensata*  
GIANFRANCESCO BORIONI
- 42 *Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri*  
DARIO LANFRANCA
- 47 *Le ciliegie della memoria: quando Montalbano si misura con la storia*  
ALESSANDRO MARTINI
- 53 *Rappresentazioni della mafia nella non-fiction di Andrea Camilleri*  
CLAUDIO MILANESI
- 61 *Indice delle opere di Andrea Camilleri*
- 63 *Indice dei nomi*
- 67 *Indice dei luoghi*





# Premessa

---

CAMILLO FAVERZANI, DARIO LANFRANCA

Il presente volume, intitolato *La storia, le storie*, racchiude gli atti della giornata di studio del 6 novembre 2015, tenutasi presso l'Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis ad iniziativa del Département d'Études italiennes, nell'ambito delle attività dell'EA 4385-Laboratoire d'Études Romanes, con il contributo di Plaine Commune. Come segnala il titolo della manifestazione, *Camilleri, la mafia et la 'questione siciliana'*, abbiamo collocato al centro dell'incontro il tema della mafia nell'opera di Andrea Camilleri, declinandolo in rapporto al dibattito – vecchio quanto l'Unità italiana – intorno alla Sicilia e alle sue anomalie. Come è noto, lo scrittore siciliano ha tratto ispirazione per un certo numero di romanzi (ma anche per qualche saggio) da quell'*Inchiesta parlamentare sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia* del 1876 che costituisce l'ennesimo tentativo di comprendere, questa volta con mezzi d'indagine adeguati, la 'questione siciliana', cioè la particolare configurazione socioeconomica di un'isola in cui le politiche governative sull'ordine pubblico fallivano puntualmente e inesorabilmente. Sotto il profilo politico, la 'specialità' della Sicilia all'indomani del Risorgimento è stata illustrata nei grandi romanzi storici di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa. Nell'opera camilleriana, la funzione mitopoietica della storia risorgimentale sembra azionarsi ai margini della 'questione siciliana', laddove aneddoti apparentemente insignificanti servono da spunto per narrazioni che costituiscono una sorta di sfondo eziologico dell'attualità siciliana e italiana. Il rapporto tra passato e presente, la mafia, la politica vanno quindi a sostanziare un'opera che si muove spesso al di là delle categorie di romanzo storico, poliziesco ecc., mescolando stili e generi (il romanzo, il racconto, la saggistica...) in un *mix* di contenuti e forme che presenta non poche peculiarità da esplorare.

La giornata di studio si situa nell'ambito di una vasta serie di seminari di studio sull'opera camilleriana organizzati dal professor Giuseppe Marci attraverso l'Europa e oltre, le cui tappe sono rievocate da Davide Madeddu nelle prime pagine degli atti, assieme ad un rapido *excursus* dell'incontro e all'annuncio dei progetti a venire. A seguire, il lettore si imbatte nella testimonianza di Francesco La Licata che in un certo senso costituisce il fondamento programmatico della giornata e del presente volume.

La Licata articola una mappatura ragionata della presenza del tema 'mafia' nell'opera camilleriana, soffermandosi sulle ragioni della sua apparente marginalità nella saga di Montalbano, dove il mafioso non arriva mai ad ergersi a protagonista. Marine Aubry-Morici, invece, ricontestualizza l'opera di Camilleri all'interno della tradizione letteraria siciliana che si interroga sulla Sicilia e sui suoi tratti distintivi, e indaga le ragioni per cui l'autore si tiene distante da qualsiasi antropologia posticcia (e storicamente discutibile) del Siciliano: che sia la visione determinista e politicamente conservatrice di Tomasi di Lampedusa o quella di Sciascia, che riesuma la 'sicilitudine' coniata da Crescenzo Cane a partire dal concetto di *negritude*.

Sul versante del romanzo storico Gianfrancesco Borioni si interessa a mafia e a fatto mafioso nel *Birraio di Preston*. Partendo dall'analisi del testo letterario, Borioni scopre nella sapiente commistione d'ironia, comico e umorismo, la cifra di una scrittura che

riesce a governare il non senso debordante della Storia e delle storie che s'intrecciano in una polifonia narrativa e linguistica vertiginosa. Ed è proprio dall'umorismo che nasce, come la doppia faccia di una moneta, l'amarezza, il male di vivere e, soprattutto, il non senso di tutta la vicenda. Un carattere di insensatezza che collega il romanzo di Camilleri, narrazione di un avvenimento del passato e metafora del non senso che accomuna le nostre vite odierne, alla migliore produzione letteraria dei nostri giorni.

Sul rapporto mafia-lingua si focalizza allora Dario Lanfranca, che considera come la lingua/dialetto camilleriano sembri avocare a sé la capacità di 'fare storia'. Nei romanzi storici camilleriani (come nei gialli) la materia incandescente di riflessioni sull'isola, sulla sua storia e sul suo presente, nelle sue peculiarità rispetto al continente, si esprime già nell'ambiguità di una lingua/dialetto equivoca, che gioca sul filo del vero e del falso e ha l'invenzione connaturata alla sua stessa essenza, come risulta anche dalla disamina de *La rizzagliata*, romanzo storico, anche se di storia più che contemporanea, attuale.

Nell'analisi delle opere di Camilleri dedicate a Salvo Montalbano, Alessandro Martini parte da una premessa: gli eventi storici del XX secolo vi scompaiono a beneficio della stretta attualità, come se l'autore volesse confinare la rappresentazione del passato alla sua produzione di romanzi storici. In realtà tale divisione non è così netta come parrebbe. La storia accompagna anche i romanzi e i racconti del commissario, con una particolarità: il tema storico si annoda spesso alla ricerca memoriale. Camilleri evoca prima di tutto la propria storia, una memoria che potrebbe essere la sua. La sua scrittura del passato non intende storicizzare gli eventi della storia, quanto piuttosto rielaborare un'esperienza personale.

Infine, Claudio Milanese si occupa delle rappresentazioni della mafia nella *non fiction* di Camilleri: accanto a *Voi non sapete*, sorta di abbecedario mafioso costruito o meglio decostruito a partire dai 'pizzini' del boss Bernardo Provenzano, Milanese si sofferma su una produzione saggistica e giornalistica meno conosciuta che consente di cogliere delle sfumature inedite nel complesso universo ideologico camilleriano. Viene in tal modo particolarmente illustrata la funzione dell'empatia che, ad esempio, agisce e permea la riflessione dell'autore, in misura non inferiore all'ironia.

Oltre ai precedenti contributi, la giornata aveva programmato anche un incontro con uno dei traduttori francesi di Camilleri, Serge Quadrupani, intervenuto sulla lingua come strumento essenziale per sventare l'agguato mafioso, e con la storica della mafia Paolo Pezzino, che però dovette rinunciare per gravi motivi familiari. In ultimo, un ricordo per Marina Fratnik, ordinario di letteratura italiana contemporanea presso il Département d'Études italiennes de l'Université Paris 8, scomparsa prematuramente: Marina Fratnik aveva accettato di figurare nel comitato scientifico del seminario. Molto probabilmente si tratta del suo ultimo atto scientifico. Ai suoi cari un tenero pensiero d'affetto.

Ed ora un sincero augurio per il migliore successo al V Seminario dedicato all'opera di Camilleri, ai prossimi numeri dei *Quaderni camilleriani* e a tutte le manifestazioni camilleriane a venire. Da parte nostra, abbiamo voluto accompagnare il sottotitolo, che riproduce il titolo del seminario, *Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, con un titolo evocativo, che lascia intendere, che dice e non dice: *La storia, le storie*, sperando, in tal modo, di restare – ironicamente – fedeli al Maestro.

# Testimonianze



# Un'esperienza di rete

---

DAVIDE MADEDDU

Il giorno 6 novembre 2015 si sono svolti a Parigi, presso l'aula B 106 dell'Università di Saint-Denis (Paris 8), i lavori del seminario *Camilleri, la mafia et la 'questionne siciliana'*. Il seminario, organizzato dai professori Camillo Faverzani e Dario Lanfranca del dipartimento di italianistica di Saint-Denis, si inserisce all'interno di una serie di eventi sostenuti dall'Università di Cagliari e promossi dal professor Giuseppe Marci riguardanti la diffusione nel mondo di iniziative culturali (incontri, dibattiti, seminari, conferenze, convegni, mostre) legate allo scrittore Andrea Camilleri.

I lavori sono cominciati con l'introduzione della giornata da parte di Camillo Faverzani e i saluti ai partecipanti al convegno; subito dopo la parola è passata al sottoscritto, incaricato dall'Università di Cagliari di essere testimone dei lavori di Parigi, di favorire la creazione di una rete di scambi culturali tra le realtà accademiche, di incentivare gli sforzi dell'Università di Parigi volti a rendere il seminario su Camilleri un appuntamento annuale e infine di annunciare la volontà di stampare una collana di quaderni, cartacei e *online*, che raccolgano gli interventi dei diversi relatori: queste pagine sono la testimonianza chiara di come dalle parole si sia passati ai fatti, come si suol dire. Il mio compito è stato reso piacevole dalla splendida ospitalità ricevuta e dalla positiva inclinazione a collaborare rinvenuta in tutti i partecipanti e negli organizzatori del seminario di Saint-Denis.

Dopo il mio intervento si sono succedute, nell'ordine, le relazioni di Serge Quadruppani (traduttore francese di Camilleri) sul tema della lingua come strumento essenziale per evitare la trappola mafiosa; di Gianfrancesco Borioni (Université Paris 8) sul comico, sull'umorismo e sull'ironia contenuti all'interno del romanzo *Il birraio di Preston*; di Dario Lanfranca sulla questione siciliana, i rapporti tra mafia e politica e il contributo letterario di Camilleri in romanzi come *La rizzagliata*, *La stagione della caccia*, *La concessione del telefono*, *Un filo di fumo*, e nel saggio storico *La bolla di Componenda*; di Francesco La Licata (giornalista de «La Stampa» e collaboratore Rai come consulente per film e *fiction*) sempre sul tema della mafia contenuta all'interno dell'opera di Camilleri (in particolare in *La danza del gabbiano*, *Gita a Tindari*, *La forma dell'acqua*, *Il ladro di merendine*); di Claudio Milanese (Aix-Marseille Université) sulla mafia nell'opera *non fiction* di Camilleri, ovvero su quel vasto *corpus* letterario (ma non narrativo) che comprende saggi, articoli di giornale e pensieri (vengono citati *Segnali di fumo*, *Un inverno italiano*, *I racconti di Nené*, *Come la penso*); di Marine Aubry-Morici (dottoranda de l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3) sui rapporti tra Camilleri e *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa in particolare, ma anche su quel filo che lega Camilleri ad altri scrittori siciliani illustri come Giovanni Verga, Luigi Capuana, Leonardo Sciascia, Vitaliano Brancati, o a 'siciliani d'adozione' come Federico De Roberto; di Alessandro Martini (Université Jean Moulin-Lyon 3) sul tema della storia e della memoria (individuale e generazionale) contenuti in opere quali *Un mese con Montalbano*, *Il cane di terracotta*, *Gli arancini di Montalbano*.

L'augurio più grande per il futuro è quello di raccogliere l'adesione di sempre più partecipanti: altre università del mondo pronte a organizzare conferenze, seminari,

giornate di studio dedicate a Camilleri. Ma vi è anche il desiderio di rendere queste occasioni di incontro e studio dei veri e propri appuntamenti annuali, cadenzati e localizzati in più parti del mondo: nel 2013 Cagliari ha dato il via, consegnando al Maestro Camilleri la laurea *ad honorem*, inaugurando il primo seminario sulla sua opera e realizzando, quindi, altri tre seminari nel 2014, nel 2015 e a febbraio del 2016. Sempre nel 2015 da fenomeno circoscritto a Cagliari, il seminario ha trovato finalmente ospitalità presso altre università: i lavori si sono spostati ad aprile a Malaga, a giugno a Sassari, a settembre a Pécs per i novant'anni di Camilleri, a ottobre a Fortaleza, a novembre a Parigi. Recentemente anche l'università di Città del Messico ha manifestato il proprio interesse a inserire lo studio di Camilleri all'interno di una serie di iniziative culturali che hanno per tema l'immigrazione. Durante i vari incontri citati si è discusso circa le ultime novità editoriali del Maestro, si è parlato di traduzioni; di plurilinguismo e dialetto; di cronaca sociale e romanzo storico; della Sicilia nel mondo e viceversa, del mondo nella Sicilia; di biografia, narratologia e della figura femminile nei racconti di Camilleri.

Ma il vero filo conduttore comune a tutti gli incontri è stata la partecipazione attiva ed entusiastica degli studenti, non solo in occasione dei dibattiti, ma anche con interventi critici in qualità di relatori. Pertanto, come studente specializzando non posso concludere questo mio breve contributo se non invitando i miei colleghi che studiano lettere (in qualsiasi parte del mondo) a leggere e ad approfondire l'opera di Camilleri, autore eccezionalmente prolifico, scrittore magistrale e narratore superlativo, spesso ingiustamente trascurato o penalizzato in ambito accademico, soprattutto in Italia dove vige tutt'ora la regola identificativa: autore = opera; per cui, banalizzando, Manzoni è *I promessi sposi* e Dante Alighieri è *La Divina commedia*. Camilleri è Montalbano, ma non solo; nella sua lunga carriera di scrittore (ma anche di sceneggiatore, regista, attore) ha abbracciato gli ambiti più poliedrici dell'arte e del sapere: dal teatro alla storia dell'arte, dal giornalismo alla saggistica, dalla narrativa alla televisione e al fumetto.

L'augurio più sincero è che questa bella iniziativa possa trovare, nel corso del tempo, sempre più partecipanti in varie parti del mondo, per estendere quella rete che da Cagliari, come si è visto, si è già allargata al Brasile, alla Francia, alla Spagna, al Messico e all'Ungheria: ed è una rete che può allargarsi ancora col contributo attivo di ognuno e grazie all'eco che può scaturire da iniziative importanti come questa pubblicazione.

# La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri

---

FRANCESCO LA LICATA

Sento la necessità di cominciare dal titolo, *La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri*, perché redatto con la mia colpevole complicità che nasconde un tratto di ironia 'camilleriana', è il caso di dire. Già, perché nel classico vezzo siciliano quel 'non c'è' nega per non negare. L'apparente contraddizione prende corpo da una delle polemiche, più o meno motivate, che hanno accompagnato e accompagnano la produzione letteraria del nostro amato Andrea. Tanto amato da far nascere un sito a lui dedicato, il Camilleri fans club, appunto, diretto da Filippo Lupo, conosciuto come *'u presidenti*, che ringrazio per le preziose informazioni fornitemi sulla vastissima opera dello scrittore. Un ringraziamento va anche alla casa editrice Sellerio, che mi è stata di grande aiuto consentendomi una vasta ricerca sulle pubblicazioni di Camilleri.

Più d'una volta le critiche, le recensioni (soprattutto dei romanzi montalbaniani tradotti poi in *fiction*) hanno fatto registrare la contestazione principe che viene rivolta spesso agli autori siciliani: «Sì è valido, però non affronta il problema della mafia» che è una presenza quasi permanente nella vita quotidiana degli isolani. È vero: questo nodo della mafia, ma più ancora quello della lotta alla mafia e dell'impegno contro il potere oscuro, è un tema quasi obbligatorio per i narratori siciliani che vogliono raccontare la loro terra. E ci vuol poco a 'vestire' (passateci l'accezione camilleriana) la 'diversa attenzione' verso coppola e lupara con gli abiti di colpevole sottovalutazione se non addirittura di imperdonabile negazionismo. La mafia, intesa come totalizzante impero del male, in effetti non emerge nei racconti che vedono protagonista quel commissario Salvo Montalbano, sicilianissimo, ma davvero atipico perché lontano dallo stereotipo di uomo imbecille e rassegnato. Non emerge nel senso che il mafioso non è mai il protagonista delle storie. Tuttavia l'onorata società non è che non esista nelle trame: c'è ma non sta in primo piano per esplicita volontà dell'autore che dichiara apertamente di non voler contribuire al consolidamento del mito della mafia. «Vuoi o non vuoi, il romanzo finisce col nobilitare anche i personaggi più indegni», ha scritto o fatto scrivere più volte Camilleri anche nei libri che costituiscono il breviario per comprenderlo. Mi riferisco principalmente alle lunghe conversazioni raccolte in volumi da tre giornalisti: *La linea della palma*, con Saverio Lodato, *La testa ci fa dire*, con Marcello Sorgi e *Tutto Camilleri* di Gianni Bonina, questa – certamente – la più completa 'radiografia' dell'autore empedocloino. «Attenzione – ha precisato poi Camilleri – a non fraintendere. Non sto proponendo di cassare capolavori assoluti come *Il Padrino*. Sto soltanto dicendo che, al di là delle intenzioni dello scrittore, è la forza del romanzo che costruisce il mito di don Vito Corleone, mafioso ma uomo ragionevole, marito, padre e nonno affettuoso che muore trasmettendo al nipotino l'amore per i fiori». È una polemica, questa della celebrazione della mafia, antica e irrisolta.

Persino Leonardo Sciascia dovette difendersi dalle frecciate rivoltegli da intellettuali che non avevano mai scritto una riga sul tema. La contestazione, in occasione dell'uscita de *Il Giorno della civetta*, primo romanzo italiano ad affrontare l'argomento in modo assolutamente esplicito, riguardava soprattutto la figura del boss, don Mariano Arena, in fondo percepito dal lettore come possessore di una scala di valori che lo porta a riconoscere al 'nemico' – quel capitano Bellodi odioso rappresentante dell'autorità



statuale – lo *status* di ‘uomo’, contrapposto ai mezzi uomini e ai quaquaraqua che popolano le istituzioni e la società civile. E chi ha memoria e l’età per ricordare sa che simili critiche non furono risparmiate neppure al giudice Giovanni Falcone, quando scrisse – con la giornalista francesca Marcelle Padovani – il primo manuale per capire la mafia: *Cose di Cosa nostra*. Venne attaccato da destra e da sinistra per l’atteggiamento mentale che lo portava a sottolineare come non si dovesse mai dimenticare che dietro al sospettato che si sta interrogando, quindi dietro al mafioso, c’è sempre un uomo. E apriti cielo, quando sostenne di aver provato «rispetto» – sì disse proprio così – per le motivazioni che avevano indotto Tommaso Buscetta a pentirsi e collaborare con lo Stato. I censori più agguerriti furono quelli di sinistra che accusarono il giudice di essere «stregato dalla mafia» e sottolinearono che non avrebbe dovuto addentrarsi in un terreno non suo. In sostanza gli contestarono il fatto di aver voluto scrivere un libro, senza mai essere passato per i salotti buoni dell’*intelligentia*.

Anche Camilleri preferisce ‘cercare l’uomo’: in *La linea della palma* dice chiaramente di temere atteggiamenti moralistici: «Prima di tutto mi è sempre interessato l’uomo». Forse è per questo che Montalbano preferisce entrare nel fondo dell’umanità dei personaggi in cui si imbatte, piuttosto che cercare valutazioni sociologiche che possano spiegare l’evoluzione delle trame narrative. E anche la mafia, dunque, finisce per restare sullo sfondo senza invadere la scena, che resta appannaggio di una realtà popolata da uomini e donne portatori di tutto il bello e il brutto che ci circonda: piccoli miserabili, esplosioni di grande generosità e amore, rapporti familiari commoventi e a volte malati. Di questo ‘presepio’ fa parte la mafia, impersonata dai Sinagra, dai Cuffaro, potenti clan, ma anche da un contorno di ‘buona società’ imbelli e dedita al quieto vivere da cui trae benefici e privilegi. Ecco, ci sia concesso di dire che la mafia e Montalbano vanno in parallelo: ciascuno riconosce l’altro senza che i Sinagra o i Cuffaro finiscano per essere il problema principale di Montalbano, senza cioè una militanza antimafia del commissario. Volendo estremizzare, si potrebbe concludere che Montalbano ‘prende atto’ dell’esistenza dei boss, sa che quello è un segmento importante, ma non l’unico, della realtà. Perché ciò che traspare dai racconti montalbaniani è, ancor più di una Cosa nostra strutturata, una ‘mafiosità’ diffusa che condiziona la quotidianità di tutti i personaggi.

Un quadro, questo, offerto senza alcuna vocazione moralistica, tanto da indurre lo stesso autore a rivelare (a Bonina) il ragionevole sospetto che non solo la mafia è responsabile dei mali della Sicilia. Dice Camilleri della società siciliana: «Un sistema minato con una carica comandata dall’interno». E viene in mente il concetto di ‘sicilitudine’, neologismo inventato dal vigile urbano/poeta Crescenzo Cane e celebrato da Sciascia. Il problema della mafia, sosteneva Falcone, sarebbe risolvibile se non fosse aggravato e amplificato dalla mafiosità, cioè da quella cultura, o sottocultura come si preferisce, che diffonde e afferma un modo di pensare e di vivere capace di giustificare tutto e persino di accettare il capovolgimento delle logiche e delle regole del vivere civile. È la patologia siciliana, antica e radicata, che ha reso ‘irredimibile’ – *copyright* di Sciascia – la nostra (dei siciliani) coscienza collettiva. Rivedo così mia madre, cattolicissima e timorata di Dio, abbassare la voce quando si parlava di mafia e mafiosi e ricordo un episodio che spiega più di qualunque trattato sociologico il ‘sistema mafioso’. Una mia zia aveva perduto tutti i suoi gioielli che aveva portato al banco dei pegni in un momento di crisi economica. Infatti al momento di riscattarli era arrivata con qualche minuto di ritardo e l’impiegato si era dimostrato inflessibile: «Mi dispiace, signora, i suoi gioielli saranno messi all’asta». E dire che i palermitani si ostinavano a definire il Banco dei pegni col termine Monte di pietà. La povera donna era distrutta perché quei gioielli avevano, al di là del valore intrinseco, un notevole valore affettivo, trattandosi di ricordi e regali

accumulati in una vita intera. La sua prostrazione fu raccolta da una vicina che si arrogò l'iniziativa di chiedere l'intervento del boss del quartiere. Don Tano non promise nulla e chiese quarantotto ore di tempo. Alla scadenza si presentò coi gioielli, recuperati non so proprio come, chiedendo semplicemente la somma già stabilita sulla polizza di riscatto. Un servizio perfetto e gratuito. Così per lei don Tano sarebbe rimasto sì mafioso, ma mafioso 'caritatevole'.

I boss descritti da Camilleri non sono molto lontani da don Tano e soprattutto dal don Mariano di Sciascia. E ciò dipende certamente dalle condizioni simili in cui sono nati gli scrittori (il territorio agrigentino di Porto Empedocle e Racalmuto) e cresciuti (il mondo contadino della provincia). Ma mentre Sciascia si lascia guidare dallo spirito illuministico che lo permea, Camilleri prende atto della realtà, attratto forse da un approccio più psicoanalitico. Si può essere abbastanza d'accordo con quanto sostiene Bonina, nell'introduzione al *Tutto Camilleri*: «Sciascia spiega la Sicilia, Camilleri la racconta». Ma «entrambi la vedono come metafora del mondo». Camilleri/Montalbano conosce bene sia la mafia che la mafiosità. Conosce a perfezione i meccanismi che fanno muovere i boss e i piccoli disgraziati che popolano Vigata. È cosciente del lento cammino degradante che, di generazione in generazione, porta i Cuffaro o i Sinagra a sbiadirsi sempre di più, a perdere l'aura che fu dei 'galantuomini' di una volta. Basti guardare alle nuove generazioni di quelle 'famiglie' per intuirne il declino: la droga, i soldi facili, persino gli odiosi traffici di organi ed esseri umani, ne debilitano le forze. Così accade ne *La danza del gabbiano*, dove Franco, giovane Sinagra, si abbandona addirittura ad una relazione amorosa con un transessuale. Impensabile 'difetto' che nella concezione della mafia antica gli avrebbe impedito qualunque corsa al comando. Eppure anche questo 'cambiamento' esecrabile Camilleri registra senza eccessi di indignazione moralistica, lasciandolo ancora nello sfondo per non concedergli la scena.

E, un pizzico divertito, spinge Montalbano all'azzardo di trovare persino un contatto con la mafia. Montalbano incontra Balduccio Sinagra ne *La gita a Tindari* e ne fa un bozzetto completo. Non ha timore di sporcarsi le mani, anzi appare certo di poter trarre vantaggi (per la sua inchiesta) da quel contatto, limitandosi a giustificarlo quasi come una semplice presa d'atto di una realtà che comprende anche la mafia. E non solo la mafia, pure tutto il viscido contorno che la sostiene: l'avvocato Guttadauro, che, protetto dalla sua professione, fa l'ambasciatore della 'famiglia' e il mediatore nei rapporti con la società, con le istituzioni e quindi con lo stesso Montalbano. Un mondo perfettamente somigliante alle recenti risultanze investigative ottenute da intercettazioni ambientali captate nei salotti buoni di medici primari e altri professionisti. E poi padre Crucillà, il prete misericordioso che si occupa di sollevare il vecchio boss da possibili rimorsi. Un prete che somiglia al monaco (reale, questo) che andava a dire messa nel covo del capomafia latitante Pietro Aglieri, capoclan della borgata di Santa Maria del Gesù, a Palermo, forse veramente messo in crisi dal germe della fede se è riuscito a laurearsi in carcere in teologia. Anche Bernardo Provenzano, l'ultimo padrino, pur senza lauree, dimostra una fede incrollabile, anzi un qualche processo di identificazione col Creatore se è vero che, ordinando un omicidio, sentenza: «Sia fatta la volontà di Dio». Un grande equivoco, questo, spesso alimentato dall'atteggiamento tenuto negli anni da alte istituzioni religiose. Nel 1963, in occasione della strage di Ciaculli (sette militari uccisi), la Chiesa Valdese prese pubblicamente una dura posizione contro la mafia. Di fronte al silenzio del cardinale di Palermo, Ernesto Ruffini, il papa – Paolo VI – per mano del suo segretario di Stato, pose degli interrogativi sull'atteggiamento della Chiesa palermitana. E Ruffini rispose, anche peccato, che la mafia non esisteva se non nella ideologia dei social-comunisti. Ma torniamo a don Balduccio Sinagra. Il boss rappresenta la vecchia mafia, quella che seguiva un codice d'onore: «discutibile – precisa Camilleri – addirittura

ignobile, ma era un codice netto». Già nel 1986 lo scrittore aveva avuto modo di verificare di persona come fossero saltati tutti i codici, trovandosi testimone oculare, mentre prendeva un caffè, della strage (sei morti) compiuta in un bar del suo paese. «Ma già prima – ha commentato – avevo capito che tutto era cambiato». Anche questo distinguere tra vecchia e nuova mafia, a vantaggio della prima, ha suscitato qualche mugugno moralistico sull'inaccettabilità di atteggiamenti che possono sembrare giustificazionisti e quindi lontani dalla coscienza nazionale. Ma Camilleri non si è lasciato condizionare: «La mafia antica aveva un codice d'onore, delirante quanto si vuole, criminale quanto si vuole, ma codice. Un vecchio mafioso, dovendo ammazzare uno che passeggia sottobraccio alla moglie, avrebbe detto alla donna, prima di sparare: "Signora si scosti". La mafia nuova non avrebbe aperto bocca e avrebbe ammazzato tutti e due».

Ecco perché Camilleri, nei romanzi e specialmente in quelli finiti in tv, non dà spazio ad argomentazioni che potrebbero creare personaggi negativi ma 'simpatici'. Lo fa nei saggi e nei romanzi storici perché lì è più facile sottrarre l'aura di beatificazione. Lo scrittore racconta, per esempio, il suo incontro occasionale col boss Nick Gentile (che chiama Nicola, quasi a volerlo normalizzare) avvenuto casualmente a Roma. E spiega la filosofia del boss sul tema del comando e del rispetto. «Mi disse in sostanza – ricorda Camilleri – che il rispetto si ottiene con gli atteggiamenti corretti e non con la intimidazione. Se la minaccio con la pistola e lei mi ubbidisce, non sono mafioso. Se la convinco, se riesco a farmi rispettare sono un mafioso vero». Un cliché che si ripete nel *Birraio di Preston*, dove il funzionario statale, ovviamente nordico, si fa fuorviare dall'apparenza e crede che il mafioso sia una sorta di 'bravo' manzoniano. «Dunque – afferma Camilleri – non ha capito la differenza tra un prepotente qualsiasi e un uomo di rispetto. Il mafioso vero è quello che non appare, l'evidente è il legale rappresentante del mafioso vero». Siamo di fronte al segreto della longevità, se non immortalità, della mafia che finisce di essere una normale, seppure potentissima, organizzazione criminale, per diventare parte integrante di un complesso sistema di potere politico ed economico, grazie proprio alla sua capacità di creare consenso con l'inganno. Cioè generando bisogni nella comunità in cui vive e prospera (bisogno di sicurezza, di protezione, di sopravvivenza) per proporsi subito dopo come rimedio a quegli stessi problemi da lei creati.

Certo, a nessuno sfugge quanto sia scivoloso il terreno che tratta dei rapporti e dei contatti tra il commissario Montalbano con mafiosi e piccoli delinquenti, in sostanza il tema delicato del rispetto della legge anche da parte dello Stato. Un tema caro a Sciascia che laicamente sosteneva che nella lotta alla mafia non è consentito travalicare le regole e lo Stato deve combattere utilizzando solo la legge, proprio perché in quanto Stato non può agire come la mafia. Salvo Montalbano azzarda. Spinge, anche parecchio, ma sa quando si deve fermare. Scrive Bonina su *La voce del violino*: «Montalbano rischia molto con la mafia, ma è un rischio calcolato». Prendiamo il suo rapporto con Gegè Gullotta, l'ex compagno di scuola che ha preso una 'via diversa' da quella di Salvo, divenendo un magnaccia, ma è un confidente del commissario. Montalbano lo usa, qualche volta anche disinvoltamente, e Camilleri sente questa anomalia, fino ad avvertire la necessità di risolvere definitivamente la questione facendo morire Gegè in una spataria in cui anche il commissario rimane ferito, in modo da poter attenuare il senso di colpa che lo prende per la morte dell'amico, in qualche modo da lui provocata. Ma Montalbano utilizza anche il figlio di Adelina, l'amata cameriera dispensatrice di arancini e pasta con le sarde, un ladruncolo che, a richiesta, gli riferisce notizie ed umori del carcere e del mondo della piccola criminalità. Anche qui, però, si pone un limite e non aiuta il ragazzo ad evitare le conseguenze delle trasgressioni, accompagnandolo in galera a saldare il debito con la giustizia. Montalbano non ama il potere. O meglio non ama l'ottusità del potere e l'exasperazione della burocrazia del potere.

Viene dal '68, Salvo. Insegue l'araba fenice della giustizia sostanziale, della verità vera che raramente si trovano nella cosiddetta verità giudiziaria. E non si accontenta della verità precostituita, tanto cara ai burocrati che non amano approfondire per timore di ritrovarsi in situazioni scomode. Montalbano rifiuta le conclusioni delle apparenze. Così risulta dalla storia raccontata ne *La forma dell'acqua*, presentata appunto come il tentativo di accreditare per autentica una verità che è solo apparente: la morte di un notevole di partito messa in scena in modo da farla sembrare conseguenza di un infamante rapporto sessuale. Salvo intuisce che quella che si vede è la forma che l'acqua ha preso da un contenitore precostituito. Scava e trova l'ignobile intrigo di potere e mafia, non dopo aver dovuto pagare un duplice prezzo: il fidato Fazio che gli rimprovera di essere un «comunista» e il compromesso che farà con se stesso, quando forzerà la mano per far recuperare un lauto compenso al povero netturbino bisognoso di quella cifra per far curare il proprio bambino. Montalbano, l'eretico, quasi ricatta il proprietario di una preziosa collana, ritrovata dal netturbino vicino al cadavere del notevole, per far avere a un padre bisognoso quanto necessita per salvare il figlioletto. Poi il commissario giustifica la piccola rinuncia ai principi di onestà, cavillando sulle definizioni: «La collana non era refurtiva in quanto non era stata rubata, ma perduta e ritrovata».

Stessi sentimenti teneri non nutre per i potenti e gli arroganti. *Il cane di terracotta*, *Il ladro di merendine* e *La voce del violino* descrivono la violenza del potere (mafia compresa) e l'ostinata avversione di Montalbano per quel mondo. Rappresentano anche il massimo della 'trasgressione costruttiva', chiamiamola così, del commissario nei confronti della mafia. Nel primo romanzo assistiamo al tramonto di Tanu u grecu, boss all'antica che non si ritrova più nella rampante organizzazione criminale moderna e decide di farsi arrestare per potersene tranquillamente andare in carcere, lontano dall'umanità ignobile che popola il suo mondo. Ma perché Tanu chiede proprio a Montalbano di aiutarlo in questa pantomima? Perché fu «l'unico sbirro a darmi del lei» e perché «è uno che le cose le capisce». Chiarissima la sinergia che esiste tra i due, un po' dinosauri, nel mondo moderno, ciascuno per il proprio ruolo. Salvo simpatizza per il vecchio boss che è un perdente e torna alla mente, a chi certe vicende le ha vissute, la sinergia fra Falcone e Buscetta che, quando veniva portato all'interrogatorio col giudice, si sedeva solo dopo che s'era accomodato il magistrato. Dicevamo del difficile rapporto di Montalbano col potere. Nel *Ladro di merendine*, arriva ad usare le maniere forti col funzionario dei servizi segreti propenso a qualunque verità di comodo, pur di proteggere il segreto e la ragion di Stato che contempla persino il salvataggio di un pericoloso terrorista. Salvo si fa allestire dal fidato amico giornalista, Nicolò Zito, una *candid camera* per potere registrare e ricattare l'agente segreto, attirato in trappola nella sua casa di Punta Secca. Così riesce a legare lo 007 alla promessa di recuperare una forte somma di denaro da destinare al futuro del piccolo François, rimasto orfano e amatissimo da Livia, la fidanzata di Montalbano. Ancora la ricerca di una giustizia sostanziale in un mondo profondamente ingiusto. Missione che Montalbano porta avanti senza rinunciare al proprio rigore etico: quando (*La voce del violino*) i Sinagra e il viscido avvocato Guttadauro gli forniscono addirittura la prova (una videocassetta) di un depistaggio compiuto dalla Questura, Salvo la usa ma con astuzia, riuscendo ad obbligare i colleghi a ristabilire la verità senza dover rendere pubblico il video. In sostanza, senza schizzi di fango sull'istituzione.

Dunque non è affatto vero che la mafia sia assente nei racconti in cui Montalbano è protagonista. È più giusto dire, semmai, che il poliziotto non si comporta come eroe dell'antimafia, nell'accezione che viene data a certi investigatori e magistrati assurti agli onori della cronaca dopo le stragi mafiose del 1992 e del '93. Montalbano non vuole incarnare il bene che lotta contro il male assoluto. Vigata non è Palermo, i racconti

risentono di un'ambientazione che è per necessità piccola, chiusa, dove tutti – buoni e cattivi – vivono gomito a gomito. Dove ciascuno sa tutto di tutti e oppressori ed oppressi si dividono lo spazio vitale. Una realtà irrimediabilmente siciliana, per dirla con Sciascia. In questo spazio qualcuno (per esempio Bonina) ha fatto notare a Camilleri che si percepisce Vigata come «terreno di forte presenza mafiosa». La risposta dello scrittore è chiara: «A me basta questo, che i lettori capiscano». L'accento più forte al bisogno di una combattiva coscienza antimafia è forse quello contenuto nel 'giovane Montalbano' recentemente trasmesso in tv. In *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, apprendiamo addirittura l'origine di questa forte determinazione di Salvo. Una pressante richiesta di giustizia, forse inculcata dalla buona educazione paterna, ma certamente esaltata nel momento della strage di Capaci, quando Salvo decide di rinunciare a Genova e alla convivenza con Livia e di restare a presidio, in Sicilia. Esattamente come accadde nella realtà, quando centinaia di giovani studenti, colpiti da quella enormità, decisero di entrare in magistratura e di farsi destinare in Sicilia. Altro discorso va fatto per il Camilleri dei romanzi storici, dei saggi e degli interventi giornalistici. Lì la passione antimafia dello scrittore è senza mediazione. Andrea non si sottrae e non vacilla mai, entra nel vivo della battaglia culturale e politica. Tocca i temi più scottanti dell'antimafia moderna, da Andreotti e Dell'Utri all'origine delle fortune di Berlusconi.

# Saggi



# Généalogie et héritage de la ‘sicilianité’: Andrea Camilleri ou la fin d’une question anthropologique?

---

MARINE AUBRY-MORICI

Depuis le début des années 2000, Andrea Camilleri incarne la Sicile aux yeux des lecteurs du monde entier – peut-être d’ailleurs malgré lui. Il est sans nul doute perçu comme le plus sicilien des écrivains de notre temps et son succès en librairie<sup>1</sup> donne un écho tout particulier à cette identité. Or, si à première vue son inscription revendiquée au sein d’une tradition littéraire sicilienne – de Pirandello à Sciascia, en passant par Vittorini – tout comme l’ancrage de ses romans en Sicile et sa langue truffée d’expressions dialectales justifient cette vision, Camilleri se montre toutefois réticent à dresser un concept de ‘sicilianité’, *topos* littéraire pourtant très fréquent chez les auteurs siciliens. En effet, depuis au moins «l’ideale dell’ostrica» de Giovanni Verga et «il colloquio con Chevalley» de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, l’élaboration d’une définition anthropologique et littéraire de «l’homme sicilien» semble constituer une obsession pour tous les écrivains de la Sicile et il est curieux d’observer que Camilleri traite de cette question avec une certaine distance, qui témoigne peut-être d’une certaine perte de vigueur de ce «qui sommes-nous?» ou du moins d’une reconfiguration de cette interrogation anthropologique dans un espace culturel où elle a sans doute perdu de sa pertinence.

Néanmoins, le thème de la *sicilianità* mérite d’être approfondi chez Camilleri, en particulier dans un volume où l’on s’interroge sur la mafia et la *questione siciliana*. En effet, l’une des raisons de cette préoccupation des écrivains siciliens réside dans la nécessité, plus profonde, de connaître la ‘source du mal’. Il s’agirait, en définissant la ‘sicilianité’, de savoir s’il existe une nature sicilienne spécifique pouvant expliquer, en totalité ou en partie, l’histoire de l’île ainsi que le développement de la mafia<sup>2</sup>. Tout d’abord, la définition de la ‘sicilianité’ a toujours été présente dans les textes écrits par les Siciliens, par les visiteurs ou gouverneurs de la Sicile, comme le rappelle Sciascia dans *Sicilia e sicilitudine*<sup>3</sup>. Toutefois, cette question a connu un regain d’intérêt littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, principalement pour deux raisons: la première est à relier au questionnement autour du *Risorgimento* et de l’échec de l’Unité italienne à honorer sa promesse de développement économique, social et politique pour le Sud de l’Italie – ce que l’on a coutume d’appeler la *delusione post-risorgimentale* –; la seconde

---

<sup>1</sup> Trente millions de livres vendus. Cf. G. RIZZO, “Andrea Camilleri, il nemico più caro”, «Internazionale», 7 février 2016 (<http://internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/2015/09/05/andrea-camilleri-90-anni>).

<sup>2</sup> Pour cette raison, plutôt que de s’intéresser à la sicilianité des personnages et des lieux mis en scène dans les romans de Camilleri, ce qui ne conduirait qu’à réaffirmer l’évidence, nous nous concentrerons sur ses entretiens pour mieux comprendre à rebours ses romans, à la lumière de sa position originale sur la sicilianité qui témoigne d’une prise de distance avec le concept élaboré au cours du XX<sup>e</sup> siècle et d’un refus de voir rabattue l’identité sicilienne sur une explication anthropologique du phénomène mafieux, avec pour conséquence la dissolution dans ses romans du lien entre identité et mafia. Cette étude ne pourra se faire qu’en rappelant les racines modernes du concept de sicilianité telles qu’elles furent élaborées par Giuseppe Tomasi di Lampedusa et Leonardo Sciascia.

<sup>3</sup> Cf. L. SCIASCIA, “Sicilia e sicilitudine”, in *La corda pazzo*, in *Opere*, vol. 1, Milano, Bompiani, 2012, p. 961.



constitue l'émergence d'une description inédite du phénomène mafieux en Sicile et la reconnaissance de sa capillarité que l'on doit en grande partie à l'œuvre de Leonardo Sciascia. Le débat sur la sicilianité à partir des années 1950 se structure essentiellement autour de la question suivante: faut-il penser qu'il existe une *forma mentis* sicilienne, une psychologie collective particulière qui aurait déterminé l'histoire de la Sicile et qui en déterminerait également l'avenir? Or, si c'est le cas, où trouverait-elle son origine? La question de la 'sicilianité' a l'originalité d'être surtout littéraire, autrement dit de constituer une interrogation récurrente dans l'écriture des auteurs siciliens. Posée par les Siciliens eux-mêmes, dans une forme de narcissisme négatif et malade, elle prend place au sein d'une littérature sicilienne fortement encline à une vision involutive de l'histoire et à l'expression répétitive de «l'atavica sicilianità». Cette interrogation, véritable *contamination anthropologique* du littéraire, soulève un certain nombre de problématiques dont celle-ci: la littérature est-elle réellement en mesure de répondre à une telle question et de proposer une définition de l'identité sicilienne, du 'Sicilien'? Déjà, en 1967, Salvatore Guglielmino pose l'aporie de la façon suivante:

[...] qui le cose si complicano ulteriormente perché la definizione di detta "sicilianità" – che, sia pure con larga approssimazione, non è impossibile – rischia di diventare una discutibile contaminazione fra dati tutt'altro che omologici, che vanno dalla rappresentazione letteraria al referto sociologico, alle ipotesi antropologiche e presume fra l'altro di definire una specificità, una sorta di *genius loci*<sup>4</sup>.

Alors qu'il introduit justement l'anthologie présentée avec Sciascia de textes de la littérature sicilienne, *Narratori di Sicilia*, dont le dénominateur commun est la mystérieuse 'sicilianité', Guglielmino soulève l'ambiguïté de cette entreprise et l'incapacité de la littérature à prendre en charge une telle définition, si ce n'est sous la forme confuse et répétitive d'une lamentation générale, propos mêlant des discours appartenant à des sciences et répondant à des logiques différentes. De plus, comme cette question – anthropologique, sociologique, historique – redevient centrale suite à la publication en 1957 du roman de Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo*<sup>5</sup>, elle reste marquée par la vision *gattopardesca* de la sicilianité et donc, comme le note très justement Guglielmino, elle court toujours le risque de coïncider, dit-il, «[...] con la negazione dell'agire umano, con una insuperabile vocazione all'annullamento, con una lucida contemplazione della morte»<sup>6</sup>.

Il faut se garder ici de définir nous-mêmes la 'sicilianité' pour au contraire mieux l'identifier comme concept formé par les grands écrivains de la Sicile, c'est-à-dire, comme Guglielmino le suggère, «dirottare il problema direttamente nell'ambito specificamente letterario». C'est en ce sens que doit être vue la sicilianité, et non à rebours – la littérature aiderait-elle à comprendre l'âme sicilienne? –, vision qui porterait surtout à tourner en rond – la littérature sicilienne ne pourrait se comprendre qu'en comprenant l'homme sicilien, lui-même à l'origine de la littérature sicilienne –: la boucle est bouclée. Ici aussi, la littérature construit des discours, eux-mêmes créateurs de réalité. Les écrivains siciliens inventent dans une certaine mesure cette 'sicilianité' et forment une identité sicilienne littéraire, d'apparence anthropologique, qui ne saurait être confondue avec un discours scientifique. En effet, la vision poétique du 'Sicilien', comme le souligne

<sup>4</sup> S. GUGLIELMINO, "Presenze e forme della narrativa siciliana", in S. GUGLIELMINO, L. SCIASCIA (a cura di), *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1967, p. 483.

<sup>5</sup> Ce que note ainsi Guglielmino «Il Gattopardo favorì, fra l'altro, una serie di interventi e di discussioni sulla sicilianità» (in S. GUGLIELMINO, L. SCIASCIA, *Narratori di Sicilia*, cit., p. 483).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

à juste titre l'historien Salvatore Lupo, n'a pas de fondement réel et relève du domaine littéraire:

Un des aspects de la surreprésentation de l'histoire sicilienne est sa réduction à des mécanismes de type culturaliste de base. Les Siciliens seraient attachés à la «sicilianité». La sicilianité serait comme l'hispanidad ou la négritude, une sorte de condition existentielle de laquelle on ne peut sortir. Tous les écrivains siciliens ont intégrés cette idée de condition existentielle et une des raisons de leur indéniable succès mondial réside dans la fait qu'ils ont exaltés ce point, limité mais indéniable. Sciascia parlait d'un Sicilien qui, regardant la mer, prend peur à la simple idée que n'arrive, par celle-ci, quelque autre Sarrasin, quelque autre Byzantin, comme il y a six ou sept siècles. Son lecteur doit-il penser que tous les Siciliens prennent peur en regardant la mer? Évidemment non, aucun Sicilien ne prend peur en regardant la mer<sup>7</sup>.

Lupo met bien en garde contre l'erreur historiographique contenue dans cette vision de l'identité sicilienne – que l'on trouve aussi bien chez Tomasi di Lampedusa que chez Sciascia – lorsqu'elle fait coïncider la sicilianité avec les vagues successives des dominations étrangères de l'île au cours de l'histoire<sup>8</sup>.

Cette 'écriture du Sicilien' connaît un important regain d'intérêt suite à la publication du *Gattopardo*. Dans un passage du roman de Tomasi di Lampedusa, le Piémontais Chevalley de Monterzuolo vient rendre visite au prince de Salina pour lui proposer une poste de sénateur au sein du nouveau Royaume d'Italie. Or, ce dernier refuse et lui fait part de son pessimisme concernant l'avenir historique de la Sicile, justifiant son point de vue par la nature même des Siciliens. «Noi Siciliani» sont les premiers mots de cette tirade qui tourne vite à la sentence immuable: «Adesso la piega è presa, siamo fatti così» (*Il Gattopardo*: 161). L'attrance des Siciliens pour la mort et pour la sensualité (*Il Gattopardo*: 162) est alors la source d'un immobilisme politique et social qui les maintiendra toujours dans une condition infantile et primitive, où aucun «éveil», ni collectif, ni politique, n'est possible: «essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare» (*Il Gattopardo*: 162). Notons ici l'origine de ces caractéristiques selon le Prince de Salina: le climat et le paysage. Ainsi, écrit-il: «La Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio siciliano. Queste sono le forze che insieme e forse più delle dominazioni estranee e gl'incongrui stupri hanno fortunato l'animo. [...] Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima [...]» (*Il Gattopardo*: 163).

C'est la nature même de la Sicile qui détermine l'identité politique et sociale de ses habitants; le paysage imprime la 'sicilianité' jusque dans le corps et dans le sang. Il est sans doute important, afin de bien saisir les contours d'un tel propos, de rappeler que Tomasi di Lampedusa était un lecteur de Zola – et de Verga, ce dont témoignent ses leçons de littérature<sup>9</sup> – et qu'il s'inspire sans doute ici du déterminisme génétique qui nourrit le naturalisme. En effet, dès les premières pages du *Gattopardo*, il est précisé que le prince de Salina a hérité de «la sensualità e la faciloneria» (*Il Gattopardo*: 26) siciliennes de son père alors que le sang allemand de sa mère lui a donné «una certa rigidità morale, una propensione per le idee astratte» (*Il Gattopardo*: 25). Tomasi di Lampedusa reprend – ou

<sup>7</sup> S. LUPO, "La Sicile entre métaphore et histoire", in D. BUDOR M.P. DE PAULIS-DALMAMBERT (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 35.

<sup>8</sup> «[...] ce n'est le cas ni sur le plan empirique, ni sur le plan historique, parce que cette représentation de l'histoire de la Sicile, moderne et médiévale (pensons à l'histoire des invasions), est une représentation qui n'a aucun fondement dans l'historiographie actuelle. Les relations entre la Sicile et les différents dominateurs présumés ont été fictives, liées à sa présence au sein d'empires multinationaux, tels que l'empire espagnol. La représentation de la Sicile opprimée par tant de dominateurs, aussi forte soit-elle est donc une mystification [...]» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, 2011<sup>7</sup>).

<sup>9</sup> *Ibidem*.

parodie peut-être – le raisonnement naturaliste qu’il porte au niveau collectif. Le facteur héréditaire, dont on ne se libère pas et qui conditionne les tempéraments, devient l’élément déterminant d’une société tout entière. C’est le «sang» («la frequenza dei matrimoni fra cugini» [*Il Gattopardo*: 198]), l’alimentation («la scarsezza di proteine nell’alimentazione» [*Il Gattopardo*: 198]) qui sont à l’origine de cette sicilianité décadente, ce «stagno fitto di ranocchie» (*Il Gattopardo*: 198) – terrible vision des jeunes filles lors du bal chez les Ponteleone. La conclusion du prince de Salina est implacable: la Sicile, «irredimibile» (*Il Gattopardo*: 168), ne changera jamais. Trop réfractaire à l’autorité extérieure et incapable d’autodétermination politique, il lui prophétise l’avenir paralysé d’un peuple enfermé dans une condition primitive, soumis à la nature: le soleil est «l’autentico sovrano della Sicilia» (*Il Gattopardo*: 48).

Naturellement, Tomasi di Lampedusa n’est pas le premier à élaborer un tel discours, mais le succès du roman a donné un poids important à ce texte<sup>10</sup>, si bien qu’aucun auteur sicilien ne pourra par la suite l’ignorer. Ainsi Bufalino en fera-t-il le texte inaugural de son anthologie sur la sicilianité, *Cento Sicilie*<sup>11</sup>, et Sciascia en parlera-t-il toute sa vie, pour le combattre, et formuler, en opposition, sa propre définition<sup>12</sup>. Ainsi, en 1989 Sciascia rédige son texte *Come si può essere siciliani?* et rappelle que cette question a toujours fait couler beaucoup d’encre: «La diversità dei siciliani è stato un tema secolare, anche da prima che i nefasti della mafia richiamassero sulla Sicilia quell’attenzione»<sup>13</sup>. S’il semble condamner cette tendance au stéréotype qui ne repose sur aucun fondement scientifique – ce ne sont, dit-il, que de «generiche verità», applicables à n’importe quel peuple et qui finissent par créer des «définitions et des portraits» semblables à des «horoscopes» et pleines, dit-il, de lieux communs et «d’idées reçues» –, s’il n’est donc, pour résumer, guère possible de définir «l’uomo del Sud» – «Mettersi di fronte a un popolo e coglierne il carattere come fosse un solo uomo, una sola persona, è quasi impossibile [...]» – il confie toutefois à la littérature le pouvoir de le représenter. En effet, «[...] più sicuro è affidarsi alla letteratura, agli scrittori che ne hanno rappresentato la vita, il modo di essere, nella mobilità del reale e nella varietà dei personaggi. E per la Sicilia a Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Brancati, Tomasi di Lampedusa, Bonaviri, Consolo»<sup>14</sup>. Au sein de cette sicilianité littéraire, le dialogue avec *Il Gattopardo* est crucial. Ainsi, dans un article publié en 1980 «L’uomo del sud non esiste»<sup>15</sup>, Sciascia écrivait-t-il déjà que la nature du sicilien existe bien, mais qu’elle n’est ni le résultat de la génétique, ni du milieu naturel. En faisant de l’histoire et de ses vicissitudes l’origine de cette spécificité sicilienne<sup>16</sup>, Sciascia se place alors de plain-pied contre le discours de Tomasi di Lampedusa. À l’explication naturelle, il préfère avancer des raisons politico-historiques, critères plus pertinents pour définir une identité collective: «Il clima, le lunghe estati, le siccità, gli scirocchi non servono molto a spiegare le condizioni della Sicilia e il carattere dell’uomo siciliano; molto di più serve il considerare la storia delle

<sup>10</sup> Plus de cent mille copies à sa publication en 1957 (le roman obtient le Prix Strega) et de nos jours, trois millions et demi de copies en Italie et plus de sept millions à l’étranger (le roman est traduit en trente-sept langues).

<sup>11</sup> Cf. G. BUFALINO, N. ZAGO, *Cento Sicilie, Testimonianze per un ritratto. Antologia di testi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993.

<sup>12</sup> Cf. N. ZAGO, «Sciascia e *Il Gattopardo*», «Todomodo», 1.1 (2011) et P. SQUILLACIOTI, «Leonardo Sciascia e *Il Gattopardo*», «Galleria», gennaio-aprile 1993.

<sup>13</sup> Cf. L. SCIASCIA, «Come si può essere siciliani?», in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere*, vol. 3, Milano, Bompiani, 1991, p. 519.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Cf. L. SCIASCIA, «L’uomo del Sud non esiste», «Malgrado Tutto», luglio 1980.

<sup>16</sup> «[...] usiamo il termine natura non per dire natura ma per indicare invece il carattere che risulta da particolari vicissitudini storiche e dalla particolarità degli istituti» (*Ibidem*).

dominazioni straniere, dagli arabi agli spagnoli». Pour Sciascia, établir un lien exclusif entre la nature anthropologique du Sicilien et la nature même de la Sicile, en tant que paysage et climat, c'est surtout éluder la question historique et fournir un alibi à l'aristocratie, qui se trouve ainsi déchargée de toute responsabilité: «Esistono nel Sud condizioni economiche, generate dal corso della storia, che possono anche dare l'illusione di essere state invece generate da una particolare umanità. È l'illusione di cui è suggestivamente intriso *Il Gattopardo*; e funziona anche da alibi, alibi di classe. La Sicilia del principe di Lampedusa è un'astrazione geografica-climatica e l'uomo siciliano che ne deriva è ugualmente un'astrazione»<sup>17</sup>.

Attaque naturellement politique, puisque Sciascia compare volontiers le roman de Tomasi di Lampedusa à celui de De Roberto, *I Viceré*, qu'il considère moins indulgent envers l'aristocratie, parce qu'il dénonce le transformisme sicilien alors qu'*Il Gattopardo* le valoriserait<sup>18</sup>. Toutefois, malgré ce différend idéologique, réel ou supposé<sup>19</sup>, la sicilianité, tout en étant interprétée de manière différente dans ses raisons et ses racines, porte à la même conclusion: dans *Porte Aperte*, Palermo est présentée comme una «città irredimibile»<sup>20</sup>. Il est naturellement important de rappeler et d'éclaircir ici le concept de 'sicità' de Sciascia car l'expression, forgée par Crescenzo Cane et reprise par Sciascia, connut un certain succès. Elle apparaît pour la première fois dans *La corda Pazzo*: «certo è, comunque, che la cultura siciliana ha avuto sempre come materia e come oggetto la Sicilia: non senza particolarismo e grettezza, qualche volta; ma più spesso studiando e rappresentando la realtà siciliana e la «sicilianità» (la «sicilitudine» dice uno scrittore siciliano d'avanguardia) [...]»<sup>21</sup>.

«Come si può essere siciliani?» demandait Sciascia dans l'article de "La Stampa". «Con difficoltà» répondait-il. Car la 'difficulté' propre au Sicilien réside dans le rapport complexe qu'il entretient avec la Sicile: «né con te né senza di te posso vivere», selon la formule empruntée à Giuseppe Antonio Borgese et qui résumerait cette relation difficile. En effet, comme le précise Lise Bossi, «il est une autre distinction qui semble pertinente, bien que discutée [...]»<sup>22</sup>, qui consiste à associer à la sicità «la célébration nostalgique teintée de résignation qui caractérise la veine épico-lyrique» et à la sicilianité «la tentative de révision et de mise en forme cohérente de la réalité locale propre à la veine analytico-critique». On pourrait donc résumer les choses ainsi: la sicilianité est une définition de soi pour les autres, la *sicità* une définition de soi pour soi, du rapport intime qu'entretient le Sicilien avec sa terre, d'autant plus marqué qu'il a dû s'en éloigner, concept relativement proche de celui que forgera plus tard Vincenzo Consolo, le *nostos*, exprimant de la nostalgie de la Sicile pour ceux qui ont été plus ou moins contraints de la quitter. Toutefois, même si la *sicità* n'est ni un concept, ni une tentative de définition aux contours anthropologiques et de réponse à la question historico-politique de la Sicile, le succès de l'expression a peu à peu chassé le terme de 'sicilianité', notamment dans le

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cf. sur ce point N. ZAGO, "Sciascia e Il Gattopardo", cit.

<sup>19</sup> C'est le paradoxe de Tomasi di Lampedusa qui, comme le note Massimo Onofri, «scevro da preoccupazioni ideologiche e così lontano [...] dalle incombenze dell'impegno politico» s'est retrouvé avec *Il Gattopardo*, «al centro di un dibattito che ha avuto nell'ideologia, appunto il suo vero banco di prova» (cf. "Sicilia, sicilianismo e sicità nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa", in M. ONOFRI, *La modernità infelice, Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 2003, p.140).

<sup>20</sup> L. SCIASCIA, *Porte aperte*, Milano, Adelphi, 1987.

<sup>21</sup> L. SCIASCIA, "Sicilia e sicità", cit., pp. 961-967.

<sup>22</sup> L. BOSSI, *De Verga à Camilleri: entre sicità et sicilianité, les auteurs siciliens font-ils du genre?*, in A. MORINI (dir.), *Identité, langage(s) et modes de pensée*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, pp. 131-145.

langage journalistique, alors que les deux expressions recouvrent des champs différents. La difficulté de séparer nettement ‘sicilianité’ de ‘sicilitude’ témoigne en effet du lien logique qui a été établi entre la condition psychologique et la condition politique, faisant ainsi de la mentalité sicilienne, cette «terrible insularité d’esprit» – complexité extrême, hermétisme de ‘l’esprit sicilien’ –, la meilleure explication pour rendre compte des conditions sociales et politiques de l’île.

Comment Camilleri se place-t-il dans cette généalogie littéraire et au sein de ce débat? Lui aussi s’écarte du *Gattopardo*, principalement pour deux raisons: la possibilité du stéréotype et la position politique de Tomasi di Lampedusa – s’inscrivant ainsi dans la perspective critique déjà établie par Sciascia. Camilleri refuse tout d’abord le lieu commun énoncé dans le «noi siciliani» du discours à Chevalley, parce qu’il véhicule «uno stereotipo in negativo»<sup>23</sup>, tout en reconnaissant la force avec lequel ce stéréotype s’est imprimé dans la conscience collective, jusqu’à coïncider avec l’image que la société sicilienne a d’elle-même: «Le parole del principe di Salina del Gattopardo sono state assunte ad immagine della cultura siciliana»<sup>24</sup>. Camilleri en dénonce surtout le contenu, c’est-à-dire l’image d’un immobilisme politique et social et la volonté que rien ne change, ‘sentence’ du *Gattopardo*: «i Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti». Pour Camilleri, il y a méprise: «Il “basso verminaio” voleva cambiare, voleva migliorare le proprie condizioni di vita» dit-il, et la posture politique exprimée dans *Il Gattopardo* («l’esigenza che nulla cambi»), répète-il, «non era quella delle masse di diseredati siciliani» mais celle de l’alliance des nobles entre eux, «le alleanze dei nobili»<sup>25</sup>. Il reprend ici l’accusation de Sciascia à Tomasi di Lampedusa de faire un «discours de classe», ce qu’il précise en disant: «io sto con Chevalley», ce «povero piemontese»<sup>26</sup>. En effet, dans les nombreuses interviews et conversations de Camilleri, c’est une vision de la Sicile radicalement opposée qui semble émerger, loin du ‘gattopardisme’: «La mia Sicilia non è la terra sonnolenta e rassegnata che in tanti hanno narrato (non Sciascia, non Pirandello): essa, semmai, nei miei libri è costantemente in movimento, in rivolta contro qualcosa o qualcuno [...]». Il ajoute plus tard: «E ci credo io a questa possibilità di movimento. Che poi magari veniva repressa da certi interessi»<sup>27</sup>. C’est surtout la position politique du prince de Salina, plus que sa vision philosophique de l’histoire que rejette Camilleri. En effet, dans *La linea della palma*, il dira: «Che cosa sento di non condividere? La posizione politica sottesa al romanzo. L’ho sempre dichiarato, tirarsi fuori dalla storia, scegliere l’Aventino, in nome dell’essere stati Gattopardi, o qualsiasi altra cosa, non rende mai. Bisogna entrare nel mezzo delle cose e tentare di modificarle»<sup>28</sup>.

Toutefois, même si Camilleri s’exprime sur ce sujet, il y a dans son œuvre une absence de conceptualisation de la sicilianité telle que l’on pouvait la trouver chez Sciascia ou Consolo, voire même un certain relativisme par rapport à cette question: «ognuno la Sicilia la vede alla sua maniera». Même le terme de ‘sicilitude’ ne fait pas partie de son vocabulaire, car il exprime selon lui un désir d’enfermement dans une condition

<sup>23</sup> Cf. l’interview de S. FALLICA, “Camilleri. Il vento freddo del potere”, «L’Unità», 5 novembre 2001 (consultable en ligne à [http://vigata.org/rassegna\\_stampa/2001/Archivio/Int34\\_Cam\\_nov2001\\_Uni.htm](http://vigata.org/rassegna_stampa/2001/Archivio/Int34_Cam_nov2001_Uni.htm)).

<sup>24</sup> A. CAMILLERI, *Come la penso, Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 45.

<sup>25</sup> Cf. S. FALLICA, “Camilleri. Il vento freddo del potere”, cit.

<sup>26</sup> A. CAMILLERI, “Il Gattopardo: l’estraneità alla Storia. Intervista ad Andrea Camilleri”, in G. CAPECCHI, *Mezzo secolo di Gattopardo*, Firenze, Le Cariti, 2010, p. 24.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> S. LODATO, *La linea della palma, Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 255-256.

'méridionale'<sup>29</sup>. Cette réticence à s'exprimer plus amplement sur la question de la sicilianité, c'est ce qu'il déclare à Gianni Bonina, dans *Il carico da undici*: «Agisce in me una forza che mi spinge a uscire spesso e volentieri da una certa retorica che riguarda la problematica dei siciliani»<sup>30</sup>. Comment comprendre cette absence chez le plus sicilien des auteurs de notre temps? «Sciascia spiega la Sicilia, Camilleri la racconta»<sup>31</sup> résume Bonina dans *Tutto Camilleri* et à travers «una raffigurazione icastica» de la Sicile, Camilleri se dégage du *topos* de la définition. Cette manière d'envisager la sicilianité, et encore davantage sur la sicité, peut-être mise en parallèle avec celle – et Lupo dans la citation plus haut nous invitait à la faire – de la négritude. Il semble utile de relire les termes de la réponse de Wole Soyinka au père de la 'négritude', Léopold Sédar Senghor: «Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il bondit sur sa proie et la dévore». Nul besoin d'affirmer son identité, il faut la vivre. Du moins tant qu'elle n'est pas remise en question. Car c'est quand la spécificité sicilienne se trouve menacée par l'implacable homologation culturelle moderne, que finalement, Camilleri semble le plus y tenir: «Se però noi siciliani dovessimo perdere la sicità per l'omologazione allora io per primo griderei Viva la sicità!»<sup>32</sup>.

Il n'existerait sans doute pas de «noi siciliani» sans le miroir d'un 'voi' – du Nord, 'del continente', l'Italie, – tout comme le concept de négritude, Soyinka le reconnaîtra plus tard, est né dans un contexte particulier, celui du colonialisme. Si un auteur aussi emblématique que Camilleri ne ressent plus le besoin de se définir comme 'sicilien' à travers des textes de types anthropologiques, c'est certainement parce que les termes du rapport entre la Sicile et l'Italie ont évolué. Serait-ce alors une question de génération? Sans doute la sicilianité est-elle une question moins pressante qu'au temps de Sciascia ou de Tomasi di Lampedusa. De la part de Camilleri, l'auteur contemporain sicilien par excellence, ce retrait de la question de la sicilianité témoigne surtout d'une perte d'intensité de ce *topos*, phénomène qui marque une mutation profonde dans la littérature de la Sicile. La question du rapport de Camilleri à la langue italienne n'est pas étrangère à ce changement. Alors que Sciascia – qui rappelons-le, n'était pas favorable à l'écriture en dialecte – affirmait en son temps que «l'italien n'est pas l'italien, mais la faculté de raisonner»<sup>33</sup>, l'invention par Camilleri d'une langue italienne truffée de sicilianismes, lue et appréciée par la masse nationale, prouve que la Sicile n'a peut-être plus à prouver sa légitimité littéraire et que la question de la *sicità* a perdu de sa pertinence au XXI<sup>e</sup> siècle. Le fait même qu'un sicilien comme Camilleri puisse plaisanter avec les tournures de Manzoni, le monstre sacré de la *questione della lingua*, lorsqu'il prétend – en Sicile! – «venir rincer ses draps dans l'Arno»<sup>34</sup>, montre combien le Nord de l'Italie ne concentre plus toute la légitimité linguistique. Désormais, les Siciliens sont bien décidés à faire non plus 'leur' littérature, mais 'la' littérature, tournant la page d'un genre<sup>35</sup> qui s'est peut-être épuisé, surtout dans un siècle où le roman est le lieu d'élaboration d'identités aussi

<sup>29</sup> «L. ROSSO: Perché non vuol sentire usare il termine "sicità", tanto caro a Leonardo Sciascia e a molti altri intellettuali siciliani? A. CAMILLERI: Trovo che la sicità sia una forma di autocommiserazione di noi siciliani, che non mi piace. O almeno non fa per me. Essere siciliani è una condizione importante, ma non è, per questo, motivo valido per lamentarsene! L. ROSSO: Quindi al bando il termine sicità? A. CAMILLERI: Non vorrei polemizzare, ma sinceramente preferirei che venisse usato un termine più appropriato» (L. ROSSO, *Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Aliberti, 2007, p.88).

<sup>30</sup> G. BONINA, *Il carico da undici: le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007, p. 466.

<sup>31</sup> G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 17.

<sup>32</sup> L. ROSSO, *Caffè Vigàta*, cit. p. 88.

<sup>33</sup> L. SCIASCIA, *Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989, p.44.

<sup>34</sup> «Che cosa vuol dire tornare al paese? [...] Vengo a risciacquare i panni in Arno!» (L. ROSSO, *Caffè Vigàta*, cit. p. 92).

<sup>35</sup> Cf. L. BOSSI, *De Verga à Camilleri*, cit., pp. 131–145.

multiples que complexes et s'écarte nettement de la question de la détermination génétique, sociale et géographique qui, par l'écho prolongé de Verga et du roman du XIX<sup>e</sup> siècle, avait jusque-là fortement caractérisé le roman sicilien. L'horizon n'est plus «di qua dal faro» et d'ailleurs, dans un écho bien présent à Vittorini<sup>36</sup>, sans doute le moins 'sicilianiste' des auteurs siciliens, Camilleri réaffirme: «In fondo che cos'è la mia Vigàta? Un'astrazione. Nemmeno nella Chicago del proibizionismo ci poteva essere una tale quantità di morti ammazzati come a Vigàta. Che è una metafora dei nostri luoghi, ma anche dell'Italia e della vita di oggi»<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> «La Sicilia è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela» (E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1941). Mais l'on peut aussi rappeler ici l'admiration de Camilleri pour Vittorini: «Il vero limite, di noi siciliani è di non riuscire, o riuscire raramente, a superare il nostro orizzonte. Tra gli scrittori sicuramente c'è riuscito Vittorini a dare al viaggio di ritorno verso la propria terra il senso di una ricerca della ragione universale di esistenza dell'uomo. È stato un grande irripetibile risultato» (G. BONINA, *Il carico da undici*, cit., p. 466).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

# Vigata, metafora insensata

---

GIANFRANCESCO BORIONI

È un onore e un piacere poter leggere, meditare e parlare di un grande scrittore: e Camilleri è un grande scrittore italiano. Ma per poter rendere conto pienamente del valore letterario delle sue opere, ed in particolare del *Birraio di Preston*, è necessario interrogarsi su che cosa è il romanzo oggi nella nostra cultura. L'immagine che ne risulterà, ci permetterà di riconoscere in Camilleri non solo un grande scrittore italiano, ma un grande scrittore *tout court*. Quale migliore guida in questa disanima che le parole di un altro grande scrittore, Milan Kundera, che spiega e analizza un ulteriore grande romanziere: Hermann Broch? Kundera nel suo libro *L'art du roman*, riporta l'interrogazione di Broch sulla funzione del romanzo. Per lo scrittore austriaco essa è: «Scoprire ciò che solo un romanzo può scoprire, è la sola ragione di essere del romanzo. Il romanzo che non scopre una posizione fino ad allora sconosciuta dell'esistenza è immorale. La conoscenza è la sola morale del romanzo»<sup>1</sup>. Per Kundera: «La *successione delle scoperte* (non l'addizione di ciò che è stato scritto) fa la storia del romanzo europeo. Solo in questo contesto sovranazionale il valore di un'opera (cioè la portata della sua scoperta) può essere pienamente vista e compresa»<sup>2</sup>. Quale è per Kundera «l'esprit du roman»? Lo spirito del romanzo moderno è l'acquisizione paradossale che «al momento della vittoria totale della ragione, è l'irrazionale puro (la forza che vuole solo il suo volere) che si impossessa del mondo»<sup>3</sup>. In questo contesto, che è anche il contesto di Camilleri «cogliere un io significa cogliere l'essenza della sua problematica esistenziale»<sup>4</sup>. Ma i personaggi operano nella Storia che non deve essere un *arrière-plan*, uno sfondo sul quale le situazioni umane si svolgono, la Storia è «essa stessa una situazione umana, una situazione esistenziale in ingrandimento»<sup>5</sup>.

Se nei grandi romanzi del primo dopoguerra (Kafka, Hasek, Musil, Broch) «[...] il mostro viene dall'esterno e si chiama Storia»<sup>6</sup> e a questo mostro nessuno può più sfuggire, e il mondo è divenuto una trappola per l'essere umano; ora il mostro è stato talmente introiettato, l'irrazionalità è a tal punto dominante e sovrana, che si annida, si acquatta nel fondo di ogni personaggio, scoppiando all'improvviso come un «istinto», dice Camilleri nel *Birraio*. L'atto, questo gesto fondatore dell'eroe romantico e dell'eroe letterario, risulta non essere più una scelta individuale, riflettuta, valutata, motivata e quindi razionale, ma il prolungamento nella avventura dell'irrazionale, vero stato di sonnambulismo profondo che toglie ogni senso, ogni parvenza di scopo, ogni logica all'esistenza. Relatività, dubbio, interrogazione, non senso: ecco lo spirito del romanzo moderno. È evidente che se queste sono le basi fluide, instabili, perennemente mutanti

---

<sup>1</sup> M. KUNDERA, "L'héritage décrié de Cervantès", in *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16 (traduzione mia).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>4</sup> M. KUNDERA, "Entretien sur l'art du roman", in *L'art du roman*, cit., p. 42.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>6</sup> M. KUNDERA, "L'héritage décrié de Cervantès", cit., p. 23.



del romanzo, esso non può realizzarsi in una facile costruzione. «Lo spirito del romanzo è lo spirito di complessità»<sup>7</sup>.

Ecco la complessità del *Birraio*. Come rendere conto di un'azione che si svolge senza un ordine cronologico, che ci trasporta nel passato, nel presente («il dieci dicembre milleottocentosettantaquattro»), nel futuro e nel futuro ancora più lontano («a quaranta e passa anni dall'avvenimento»), che prende in considerazione innumerevoli punti di vista, che ci trasporta da una ambiente all'altro, da una classe sociale all'altra, da un'istituzione all'altra, da un linguaggio ad un altro? A complicare questo abisso che dà le vertigini, giunge poi la nota finale dell'autore che, dopo l'indice dei capitoli, mai numerati, tranne il primo, che nel libro è l'ultimo, ci avverte: «Arrivati a quest'ora di notte, vale a dire all'indice, i superstiti lettori si saranno certamente resi conto che la successione dei capitoli disposta dall'autore non era che una semplice proposta: ogni lettore infatti, se lo vuole, può stabilire una sua personale sequenza»<sup>8</sup>. Questa avvertenza fa sorgere spontaneamente una reminiscenza manzoniana, posta dall'autore alla fine dello scartafaccio dell'anonimo che si chiede: «Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà chi duri la fatica di leggerla?»<sup>9</sup>. Ma mentre nel Manzoni la bonaria domanda retorica, bagnata di autoironia, era un gioco che dava ragione dell'opera, in Camilleri il gioco coinvolge il lettore, sparpagliando ulteriormente i dati della narrazione. Il gioco è radicale. Non è detto che con un ordine arbitrario scelto dal lettore, il testo funzioni sempre e sia godibile come è godibile nella progressione sconclusionata datagli dall'autore che fa pensare ai bagliori provocati dall'incendio del teatro di Vigàta che illuminano le scene dell'irresponsabilità umana. Ciò che conta è l'invito offerto al lettore di stravolgere l'ordine autoriale. Non penso che questa apparente 'frammentarietà' sia dovuta alla natura umoristica del testo. Luigi Pirandello nel saggio *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, con giustezza afferma: «[...] di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione*, dell'opera d'arte in genere»<sup>10</sup>.

Nonostante la pertinenza del giudizio pirandelliano, il caso del *Birraio* mi pare di diversa natura. L'apparente disordine della costruzione narrativa risponde ad altre esigenze. Per renderne conto, occorre trasportarsi verso un altro campo artistico: la musica. Kundera afferma: «La polifonia musicale è lo sviluppo simultaneo di due o più voci (linee melodiche) che, sebbene perfettamente legate, conservano la loro relativa indipendenza»<sup>11</sup>. Il *Birraio* è un romanzo polifonico: i salti cronologici, l'andare e tornare della narrazione, l'intrecciarsi delle azioni e reazioni, il combinarsi di linguaggi, l'incontro e lo scontro dei personaggi, è strutturale alla volontà dell'autore di renderci la totalità del fatto nelle frammentarie visioni degli individui che ne sono i soggetti, o meglio ancora, gli oggetti, perché le loro motivazioni sono, in quasi tutti i casi, occulte, bifide, irrazionali, scoordinate. Da qui, la molteplicità delle voci in gioco e l'assenza di un protagonista principale. Perché è impossibile considerare il «diligato Puglisi» come il protagonista, pur se appare a più riprese. Basta riflettere al modo repentino, brutale della sua scomparsa dalla narrazione. In realtà, una scrittura polifonica, domanda proprio una sorta di «uguaglianza delle linee rispettive e l'indivisibilità dell'insieme», ricorda Kundera che aggiunge: «[...] uno dei principi fondamentali dei grandi polifonisti era

<sup>7</sup> Ivi, p. 30.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, "Indice", in *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 2014.

<sup>9</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2002, p. 6.

<sup>10</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Firenze, Battistelli, 1920, p. 225.

<sup>11</sup> M. KUNDERA, "Entretien sur l'art de la composition", in *L'art du roman*, cit., p. 92.

l'uguaglianza delle voci, nessuna voce deve dominare, nessuna deve servire da semplice accompagnamento»<sup>12</sup>.

Entrando nel testo del *Birraio* come semplici lettori, che è sempre la migliore forma per provarne piacere, il piacere del testo, noi ridiamo, ridiamo a crepappe. Ma perché ridiamo? Ridiamo perché entriamo: «Nel suo paesaggio verbale. Nella flora linguistica. Nella giungla, tra le fresche frasche e i cespugli delle parole della letteratura, italiote, meticciate o semplicemente dialettali, e nei colori di più regioni, strisciano, brulicano, si divorano»<sup>13</sup>. Scrive Silvano Nigro nella sua prosa miscidata e barocca, ma precisissima. Nel *Birraio* di colpo ci imbattiamo nell'italiano parlato da un tedesco, l'ingegnere minerario Fridolin Hoffer; nel toscano del «prefetto di Montelusa Bortuzzi cavalier dottor Eugenio» e della di lui sposa, Signora Giagia; nel romanesco del terrorista mazziniano Nando Traquandi; nel piemontese del colonnello Aymone Vidusso e del generale Avogadro di Casanova; nel milanese di Everardo Colombo, questore di Montelusa e della di lui signora Pina; e nel siciliano di tutti i personaggi presenti nel romanzo. Ma questo siciliano varia secondo le classi sociali a cui appartengono i locutori ed abbraccia tutte le quattro gradazioni della lingua parlata dagli Italiani del XIX secolo (e forse ancora oggi) che sono state descritte da Tullio De Mauro nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita*: l'italiano, l'italiano dialettizzato dei notabili riuniti nel circolo cittadino "Famiglia e Progresso", il dialetto italianizzato dei militi e del delegato Puglisi ed infine il dialetto vero e proprio, quello parlato da Agatina e da Turiddu Macca «il figlio di gnà Nunzia» e molti altri. Ma l'impasto linguistico si arricchisce anche con gli interventi del narratore che usa sempre a proposito l'italiano puro della letteratura, lo vena di parole e frasi dialettali, lo fa scorrere come fluisce rapido l'italiano parlato, lo avvolge nelle volute più sfiancate dell'italiano sentimentale del tardo romanticismo e nell'italiano pedestre con pretesa scientifica degli scrittori positivisti di fine Ottocento. Per dirla con i semiologi, Camilleri crea un idioletto, cioè uno stile, in cui predomina il socioletto. E noi ridiamo! Il dialetto ci fa ridere. Ma perché? Gli antichi Greci consideravano barbari tutti coloro che non parlavano greco, e il termine barbaro voleva dire balbuziente. Un balbuziente era considerato ridicolo. Il dialetto ci fa ridere perché è ridicolo o ci fa percepire ridicoli i suoi locutori? Non credo! Penso piuttosto che come spiegazione sia più pertinente ciò che afferma Freud nel suo libro *Le mot d'esprit et sa relation à l'incoscient*. Freud si occupa del *Witz*, del *mot d'esprit*, ma estenderei la sua interpretazione anche al dialetto. Il dialetto ci fa ridere perché «[...] ristabilisce antiche libertà e permette di liberarsi dalle costrizioni dell'educazione intellettuale»<sup>14</sup>. È una specie di ritorno all'infanzia, agli esercizi verbali privi di razionalità, fatti a suo scapito, grazie ai quali siamo riusciti a costruire il nostro linguaggio di adulti, governato dalle ferree leggi proprio di questa razionalità. Il dialetto, allora, sarebbe un attacco inconsapevole ad un *logos* repressivo e sempre vigile. Ciò mi pare più plausibile, ma resta il fatto che il dialetto da solo non è sufficiente a farci ridere. Leggere *Filumena Marturano* di Edoardo De Filippo, non ci fa ridere. Il fatto è che in Camilleri il suo dialetto è messo al servizio, anzi genera, il comico.

Ironia, comico, umorismo: tre termini che appaiono quasi come sinonimi, tutti e tre sfociano nel riso, ma sono di natura diversa. Per Freud: «L'ironia non dispone in proprio di nessun'altra tecnica oltre la figurazione attraverso il contrario»<sup>15</sup>. Poco dopo continua la sua definizione:

<sup>12</sup> Ivi, p. 94.

<sup>13</sup> S. NIGRO, *Le Croniche di uno scrittore maltese*, in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, p. XXXI.

<sup>14</sup> S. FREUD, *Le mot d'esprit*, Paris, Gallimard, 1988, p. 239 (traduzione mia).

<sup>15</sup> Ivi, p. 150.

L'essenza dell'ironia consiste nell'enunciare il contrario di quello che si ha l'intenzione di comunicare all'altro, permettendogli tuttavia di fare l'economia di questa contraddizione grazie all'intonazione, ai gesti d'accompagnamento, a piccoli indizi stilistici (quando si tratta di una rappresentazione scritta), attraverso i quali si lascia intendere che si pensa il contrario di ciò che si enuncia. L'ironia può essere usata solo dove l'altro è preparato a intendere il contrario, in modo che la sua propensione alla contraddizione non possa che manifestarsi<sup>16</sup>.

Accettando questa definizione non resta che riconoscere che Camilleri nel *Birraio* realizza descrizioni ironiche e utilizza «i piccoli indizi stilistici» di cui parlava Freud. Quali sono? Leggiamo il capitolo intitolato “C'è un fantasima che fa tremare”. Già nel titolo che è la traduzione siciliana dell'*incipit* del *Manifesto del partito comunista* di Karl Marx e Friedrich Engels del 1847, c'è un'intenzione ironica. Il paragone spontaneo che si crea tra i membri del sonnacchioso ma irritabile circolo “Famiglia e Progresso” e lo spettro delle prime organizzazioni comuniste che spaventavano la borghesia europea è già esilarante e lo diviene ancora di più quando conosciamo uno ad uno i membri di questa società di notabili. Ecco il cavaliere Mistretta, commerciante in fave; ecco il perito agronomo Giosué Zito che «da un quarto d'ora s'era appinnicato» e «Arrisbigliato di colpo, avendo appena sentito nel mezzo del sonno la parola fantasima, lestamente si calò dalla sedia, s'inginocchiò, si fece il segno della croce e pigliò a dire il credo» (*Il birraio di Preston*: 17). Il perché di questo «scanto», del terrore nato dall'udire la parola fantasma è spiegato subito dopo dallo stesso Mistretta: «Lo sanno cani e porci che quella famosa notte con la quale lei, contandola e ricontandola, ha rotto i cabasisi a tutto il creato, quella famosa notte, dico, lei non venne assugliato da un fantasima, ma da quel gran cornuto di suo fratello Giacomino, travestito con un linzòlo, che voleva farlo uscire pazzo e fottersi lui tutta l'eredità paterna» (*Il birraio di Preston*: 18). Ecco il marchese Manfredi Coniglio della Favara che già dal suo nome indica il contrario di ciò che è. Conoscendo un po' la storia dell'aristocrazia siciliana, quella d'origine normanna, poi la sveva, l'angioina, la spagnola ed infine la borbonica, sappiamo che essa si è issata al potere per diritto di conquista, cioè di rapina. Era un'aristocrazia militare a cui, una volta terminata la conquista, il conquistatore cedeva in premio i feudi. Ora, l'immagine bellicosa, guerriera è azzerata dal nome di questo aristocratico. Tutti sappiamo che il coniglio è un animale timido e pavido. In più, il suo latifondo, in antico feudo, è una favara: un campo di fave.

L'argomento dell'accesa discussione tra i membri, almeno quelli svegli, è Uogner, un nuovo compositore difeso dal cavalier Mistretta. Uogner è Wagner. Nella diatriba entra anche il canonico Bonmartino «studioso di patristica, che stava come al solito autoimbrogliandosi con un solitario» (*Il birraio di Preston*: 21). La sua intelligenza filologica la mostra spiegando il titolo di un'opera di Wagner: il *Tristano* «Vengo a significarle che in lingua taliàna tristano sta per culo malinconico. Ano triste. E se tanto mi dà tanto, m'immagino che l'opera dev'essere una billizza» (*Il birraio di Preston*: 21). Questa etimologia lo conduce ad un discorso di squisita scatologia: «La musica del suo Wagner è una cacata solenne, una cacata rumorosa, fatta di pìrita ora pieni ora a vuoto d'aria. Cose di cesso, di retré. Chi fa musica pi davvero seria, non ce la fa a suonarla, mi creda» (*Il birraio di Preston*: 21). Ecco che interviene il preside Antonio Cozza che ci fornisce tutti i dati dell'accesa discussione. Wagner è il nemico del ‘cigno di Busseto’: di Verdi. La contesa suscitata da questi due compositori è talmente infiammata che il preside, indirizzandosi al cavalier Mistretta, dice:

E dunque, cavaliere, mi stia bene a sentire. Io piglio *Abbietta zingara* e gliela infilo nell'orecchia destra, afferro *Tacea la notte placida* e gliela sistemo nell'orecchia mancina, così non potrà più sentire il suo amato Uogner, come lei dice. Poi agguanto *Chi del gitano* e

<sup>16</sup> Ivi, p. 313.

gliela inzicco nel pirtuso di mancina del naso, impugno *Stride la vampa* e gliela metto nel pirtuso di dritta, così manco può pigliare aria. Poi faccio un bel mazzo di *Il balen del tuo sorriso*, *Di quella pira* e del *Miserere* e glieli alloco tutti quanti nel buco del culo che, mi riferiscono, lei ha abbastanza capiente (*Il birraio di Preston*: 22).

L'offesa è mortale e volano le sedie. La calma è riportata dal commendator Restuccia «omo di panza, di scarsa parola e di periglioso contraddittorio» a cui era «certamente letale disubbidire». Don Totò Prestia intona *Una furtiva lacrima* e don Cosmo Montalbano *Una voce poco fa*. Il dotto canonico Bonmartino spiega: «Ce n'è di musica bella. E noi invece dobbiamo agliuttìri, volenti o nolenti, una musica che manco sappiamo com'è solo perché così vuole l'autorità! Cose da pazzi! Dobbiamo fare soffrire le nostre orecchie con la musica di questo Luigi Ricci solo perché il signor prefetto ordina così!» (*Il birraio di Preston*: 24).

Ecco il nocciolo dell'intrigo. Il prefetto toscano Eugenio Bortuzzi ha imposto come opera d'apertura del nuovo teatro di Vigàta l'opera *Il birraio di Preston* di Luigi Ricci. Pare che i vigatesi, o almeno i membri del circolo "Famiglia e Progresso", non sopportino questo sopruso, quest'atto arbitrario dell'autorità e che, contestando l'opera, contestino l'autorità stessa, il governo italiano. Una forma di ostilità al processo unitario che sappiamo come si è realizzato? Una rivendicazione di indipendenza che è una scelta politica discutibile, ma pur sempre una scelta? No, niente di tutto questo! La spiegazione a questa aperta avversione all'opera e al prefetto è data al prefetto stesso, poco dopo, da Emanuele Ferraguto, detto zio Memé, braccio destro del prefetto e «uomo d'onore» che afferma: «Allora il problema è che quest'opera è stata voluta da lei che è prefetto di Montelusa. E ai vigatesi non piace di niente di quello che dicono e fanno i montelusani». «Sta scherzando?». «No. Dell'opera non gliene fotte niente. Ma non vogliono che sia quello che comanda a Montelusa e provincia a dettare legge a Vigàta» (*Il birraio di Preston*: 43). Dunque, l'opposizione è dettata solo da un puro spirito campanilistico, di cui i membri del circolo non fanno menzione nemmeno a loro stessi. Il capitolo si chiude con una parodia di cospirazione, che riaccende al contrario il titolo del capitolo:

[...] fu Giosué Zito che intonò, basso basso, per non farsi sentire dalla strada: *Ah, non credea mirarti*. Gli subentrò il marchese Coniglio della Favara: «*Qui la voce soave...*». Intervenne il commendator Restuccia, da basso profondo: «*Vi ravviso, o luoghi ameni...*». A questo punto il canonico Bonmartino si susì dalla seggia, corse alle finestre, tirò le tende a fare scuro, mentre il preside Cozzo addrumava un lume. Attorno a quella luce si ritrovarono tutti a semicerchio. E il medico Gammacurta attaccò con voce da baritono: «*Suoni la tromba e intrepido...*». Primo gli si unì, come da partitura, il commendatore. Poi, a uno a uno, tutti gli altri. In piedi, taliandosi negli occhi e stringendosi a catena le mani, abbassarono d'istinto il volume del canto. Erano congiurati, lo erano diventati in quel preciso momento nel nome di Bellini (*Il birraio di Preston*: 25-26).

Se noi pensiamo a quelle che furono nel regno delle Due Sicilie le cospirazioni carbonare e quelle repubblicane, con quale ferocia vennero represses, e il narratore ne parla poco oltre, l'effetto ironico di questa congiura da circolo risalta ancora di più.

Ma *Il birraio di Preston* non è un testo ironico; l'ironia è solo uno degli elementi che contribuisce a farci ridere. Il comico è possente e attraversa tutto il romanzo, con impennate irresistibili e pause, con un andamento sinuoso fatto di fughe esilaranti in crescendo e di arresti bruschi, di scene che sono formate da un accumulo di trovate e che sembrano non doversi mai arrestare (il cui punto culminante è la stecca della soprano «pur esimia cantante Maddalena Paolazzi» che genera, come scrive Nigro un putifero «di magnitudine eroicomica») e attimi in cui la riflessione dolente, ah quanto dolente! del narratore ci suggerisce un'altra dimensione di lettura. Henri Bergson, nel suo saggio sul riso, formula l'idea che il riso sia generato dalla vista di una sorta di «raideur», di rigidità,

che fa assomigliare gli uomini alle marionette. È l'automatismo dei gesti, delle parole, dei caratteri che ci fa ridere. Rigidità fisica, rigidità morale. Condizione fondamentale affinché il riso nasca: noi non dobbiamo provare sentimenti di empatia con il suscitatore del riso: «Quando la persona altrui cessa di commuoverci, lì solamente può cominciare la commedia. Essa comincia con ciò che si potrebbe chiamare *l'irrigidimento contro la vita sociale*»<sup>17</sup>. Il riso, dunque, è fatto eminentemente sociale: «une espèce de geste social». Vizi, qualità, difetti fisici, difficoltà di linguaggio, ingenuità, serietà: tutto può far diventare comico un uomo, purché non esista più in lui la «*tensione*» e l'«*elasticità*» che sono consustanziali alla vita umana. Che tipo di rigidità osserviamo nel linguaggio umano?

[...] ci sono formule già pronte e frasi stereotipate. Un personaggio che si esprimerebbe sempre in questo stile sarebbe immancabilmente comico. Ma affinché una frase isolata sia comica di per sé, una volta tolta da colui che la pronuncia, non basta che sia una frase fatta, bisogna che porti in sé un segno al quale noi possiamo riconoscere, senza possibile esitazione, che è stata pronunciata automaticamente<sup>18</sup>.

Che la frase sia posta in bocca al personaggio comico, o che sia suggerita dall'autore come se essa fosse scaturita da un processo mentale ripetitivo del personaggio in questione, poco importa. Ciò che fa ridere è la formula stereotipata automatica. Quando poi la frase fatta o l'uso di un linguaggio professionale specifico viene recepito dal lettore in senso proprio, quando dovevano essere compresi in senso figurato o «Appena la nostra attenzione si concentra sulla materialità di una metafora, l'idea espressa diventa comica»<sup>19</sup>.

È proprio questo il caso di Concetta Riguccio vedova Lo Russo che appare nel capitolo «Avrebbe tentato d'alzare la muschittera», parafrasi dell'*incipit* del romanzo di André Malraux *La condition humaine*. Di lei il narratore ci spiega che:

Mogliera di un marinaio annegato nelle acque di Gibilterra, non le riusciva di pensare con altre parole, sapeva adoperare solo quelle marine che il marito le aveva imparato da quando si era maritata a quindici anni fino ai venti, quando aveva dovuto pigliare il lutto stretto (*Il birraio di Preston: 27*).

Ora, la vedova sta aspettando per la prima volta di notte, a casa propria, l'uomo che ha visto per caso in chiesa e per il quale ha avuto un colpo di fulmine ricambiato:

Ad un tratto la porta della controporta s'era aperta e lui era trasuto. Mai prima l'aveva veduto, ma appena Concetta lo taliò capì che per qualche minuto il suo timone sarebbe stato ingovernabile [...] Capi, in quel preciso intifico momento, che ogni cosa nella navigazione cambiava per lei: lui, per forza doveva essere il suo porto, a costo di doppiare Capo Horn. E magari lui l'aveva sentita, tant'è vero che girò la testa fino a incontrare i suoi occhi, e lì gettò l'ancora. Rimasero a taliarsi per un minuto eterno (*Il birraio di Preston: 30*).

Concetta è agitatissima. Sa di infrangere un tabù, sa di rischiare il proprio onore, sa quale sia il prezzo da pagare in caso di scoperta della sua relazione: l'ostracismo e il disprezzo del paese intero. Ma nello stesso tempo è eccitata. Si era nascosta dietro la zanzariera. Era affannata, spaventata: «Il generoso pettorale della vedova era investito da un fortunale forza dieci, la minna di babordo scannocciava verso nord-nord ovest e quella di tribordo invece andava alla deriva sud-sud est» (*Il birraio di Preston: 27*). Il suo innamorato

<sup>17</sup> H. BERGSON, *Le rire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 142 (traduzione mia).

<sup>18</sup> Ivi, p. 128.

<sup>19</sup> Ivi, p. 130.

illecito, Gaspàno Inclima, passa per il tetto e attraversa una finestra aperta, proprio come l'avevano concordato a gesti in chiesa, finalmente entra nella camera:

Fu allora, per effetto di controluce, che Concetta Riguccio vedova Lo Russo si addomò che lui era completamente nudo – ma quando si era spogliato? appena trasuto o aveva camminato così sopra la canala? – e che tra le gambe gli pendevano una trentina di centimetri di cavo d'ormeggio, di quello grosso, non di barca ma di papore di stazza, cavo che poggiava su una bitta d'attracco curiosamente a due teste. A quella vista un'ondata più forte la travolse, la fece piegare sulle ginocchia. Malgrado la nebbia che di colpo si era parata davanti ai suoi occhi, vide la sagome di lui dirigersi con precisione, fare rotta sicura verso il posto dove lei si teneva ammucciata [...] (*Il birraio di Preston*: 28-29).

La vedova respira male «come una triglia pigliata nella rete», tanta è la tempesta dei sentimenti contraddittori: paura e desiderio. E qui comincia la traversata di questo incontro. Camilleri ce lo fa vedere tutto, in ogni movimento, con tutta l'intensità, senza cadere mai nella volgarità. Sono le parole marinare che ci descrivono le posizioni e gli orgasmi:

Ma l'apparente mancanza d'aria non impedì alla vedova di notare che il cavo d'ormeggio cangiava forma, principiava a diventare una specie di rigido bompreso. Poi lui si chinò, la pigliò senza dire parola per di sotto le ascidde sudate, la isò alta sopra la propria testa. Lei sapeva di essere diventata carico pesante per le sue sartie, ma lui non perse l'equilibrio, la calò solamente di tanticchia, perché lei con le sue gambe potesse ancorarglisi darré la schiena. Intanto il bompreso aveva ancora cangiato di forma: ora era diventato in maestoso albero di maestra, solidamente attaccata al quale la vedova Lo Russo pigliò a oscillare, a battere, a palpitare, vela piena di vento (*Il birraio di Preston*: 29).

Le figure acrobatiche si succedono alle figure acrobatiche, tutte descritte in termini navali: «[...] si trovò con la prua sopra il cuscino e la poppa tutta alzata a cogliere il vento che proprio da poppa, facendola balzare da cavallone a cavallone, irresistibilmente la sospingeva verso il mare aperto, senza più bussola e sestante» (*Il birraio di Preston*: 31). Dopo la tempesta, ecco la banaccia: «Ora filavano la bolina, la navigazione era tranquilla, il mare si muoveva lento, l'annacciava come una culla, non c'era onda che l'agitasse. Erano una speronara, lui vele lei carena» (*Il birraio di Preston*: 32). Tutti i tabù sono infranti. Il riso è veramente liberatorio. Il lettore segue ogni atto, anche il più impudico, grazie al linguaggio marinaro che è una metafora, ma è una metafora presa nella sua materialità, in questo caso sessuale. Il congiungimento termina:

Lui non era più né barca né mare, ma solo un omo tanticchia stanco, col respiro pesante. Concetta gli leccò il petto senza manco un pilo, che pareva un picciliddro: sapeva di sale, come quello della bonarma. Lui serrò gli occhi, la strinse tanticchia più forte. «Ma tu lo sai come mi chiamo io?» gli spiò Concetta che magari lei aveva le palpebre pesanti, a pampineddra, la navigazione era stata lunga assai e stanchevole. Non ebbe risposta, Gaspàno si era già addrumisciuto (*Il birraio di Preston*: 35-36).

Ironia e comico sono elementi importanti nel *Birraio*, ci fanno urlare dal ridere, ma non sono l'essenza del testo, sono funzionali all'intento che Camilleri si è prefisso nello scrivere il suo romanzo, alla sua posizione nella narrazione. Quale è questa posizione? La sua posizione è quella dell'umorista. In ogni atto creativo artistico, sostiene Pirandello nel suo saggio sull'*Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*: «[...] nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è quasi per l'artista una forma di sentimento»<sup>20</sup>. La riflessione, per Pirandello, fa sorgere le

<sup>20</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 177.

immagini, le ordina in una storia, dà un senso all'opera, ma non appare. Il processo creativo resta nello spirito dell'artista; ciò che noi osserviamo, cioè l'opera, è il frutto di un pensiero concretato e riflesso. Diverso il meccanismo del concepimento di un testo umoristico: «[...] nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi; lo analizza, spassionandosene, ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io infatti chiamo il sentimento del contrario»<sup>21</sup>. L'umorismo è proprio la costatazione del contrario che diventa sentimento del contrario. Una scena comica ci fa ridere; anche una scena umoristica ci fa ridere, ma in essa l'autore smonta il meccanismo di ogni immagine e ci mostra di che cosa è fatta. Il riso che essa suscita è venato di perplessità e di indecisione. L'autore umoristico rivela nella scena anche il lato serio e doloroso della vita. Scrive Pirandello:

Quanto più è difficile la lotta per la vita, e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno. La simulazione della forza, dell'onestà, della simpatia, della prudenza, in somma, di ogni virtù, e della virtù massima della veracità, è una forma d'adattamento, un abile strumento di lotta. L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle; non se n'indigna: – è così<sup>22</sup>!

Questo aspetto dell'umorismo come pura costatazione dei mali del vivere, messi a nudo, senza alcuna forma di giudizio moralistico, era stato sottolineato anche da Bergson che scriveva nel suo saggio del 1900: «Si accentua l'umorismo, al contrario, scendendo sempre più in basso all'interno del male che è, per notarne le particolarità con la più fredda indifferenza [...] L'umorista è un moralista che si maschera da saggio, qualche cosa come un anatomista che farebbe la dissezione solo per disgustarci: e l'umorismo nel senso in cui prendiamo la parola, è proprio una trasposizione del morale in scientifico»<sup>23</sup>.

Quali sono i mali del vivere? Farne l'elenco sarebbe troppo lungo. Il primo fra tutti è connaturato all'essere umano: noi siamo fatti di «ricordi, percezioni, ragionamenti», la vita è un «flusso continuo», in noi è vivo il nostro passato come un residuo che detta talvolta comportamenti inconsapevoli. Ma l'uomo ha la tendenza a costruire un'immagine di sé, che è la sua personalità. Ora, questa vera e propria maschera, gli serve per stabilizzare il suo perenne divenire. Pirandello spiega: «Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero il filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc. ecc.* E questo fa tanto ridere, a pensarci»<sup>24</sup>.

Ma nel *Birraio* proliferano altri mali. Il primo tra tutti è il sentirsi «vaso di coccio tra vasi di ferro». La percezione della propria impotenza: come nel caso del maestro elementare Minicuzzo Adornato, «il figlio del falegnami», che ha assistito impotente all'arresto del padre, senza nessuna ragione legale, unicamente perché, fine conoscitore di musica, ha dato il suo parere di esperto sull'opera di Ricci. Dice Minicuzzo che ha pianto in classe davanti agli allievi per questa vergogna:

<sup>21</sup> Ivi, p.178.

<sup>22</sup> Ivi, p. 209.

<sup>23</sup> H. BERGSON, *Le rire*, cit., pp. 137-138.

<sup>24</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 217.

Io, commendatore, non ho putiri, sono una cosa da niente, una pezza da piedi. E il fatto che ho famiglia significa che appena mi muovo, mi catamino, m'arrimino, appena protesto o faccio voci, lo Stato me la fa pagare col palmo e la gnutticatura, ci mette il buon peso, il carico da undici, quello che lo Stato vuole. E io, il giorno dopo, mi ritrovo a insegnare come si scrive la parola Italia in un perso paese di Sardegna. Mi spiegai? [...] Lo Stato, lo Stato. O crede che il prefetto rappresenti la Società per lo Sviluppo Agricolo? Il consorzio di Bonifica? L'associazione del Bel Canto? È lo Stato, commendatore, con le sue leggi, i carabinieri, i magistrati, la forza. E tutt'insieme me la mettono in culo. E pure se capiscono che Bortuzzi è un figlio di fottutissima troia, torto non glielo potranno dare mai, perché è uno di loro, uno di quelli che fanno lo Stato (*Il birraio di Preston*: 161-162).

L'altro male è il potere arbitrario, bizzarro, nascosto e quindi inafferrabile e invisibile. Quello che ordisce trame oscure e se ne compiace come il massimo fare 'politico', l'anima nera di un Machiavelli che è inteso solo come maneggio, manipolazione e beffa crudele. L'incendio del nuovo teatro di Vigàta è già avvenuto. Il delegato Puglisi ha tutti gli elementi e le prove in mano: sa chi è l'incendiario e sa anche che il questore, che era al corrente della presenza del terrorista Nando Traquandi, ne ha ordinato l'arresto solo il giorno dopo l'inaugurazione, favorendo in questo modo il compimento dell'atto criminoso. Il dialogo si svolge tra il primo segretario del questore «Meli dottore Francesco, sempre vistuto di nivùro, sempre con la faccia come se tutt'intera la sua famiglia fosse stata il giorno avanti cancellata da un terremoto» e il questore stesso:

«Cavaliere, nel mio ufficio c'è Puglisi».

«Cossa 'l voeur?».

«Vuole subito l'ordine di cattura per quel mazziniano nascosto a Vigàta, Traquandi».

«Fateglielo».

«Sissi, ma la diffìcortà è che il delegato pensa che a dare foco al teatro sia stato proprio Traquandi».

«E allora?».

«Cavaliere, se è stato il romano, e Puglisi raramente sbaglia, saremo da Puglisi stesso incolpati di non averlo fatto arrestare prima».

«Oh, cazzo!» fece il questore che finalmente aveva capito [...]

«Che si può fare?».

«Ragionarci sopra tanticchia prima di ricevere Puglisi».

Il tanticchia di ragionamento si mutò in due ore di parole sussurrate e di vasti silenzi di pensiero, tanto che quando il dottor Meli andò a chiamare Puglisi per farlo conferire col questore, lo trovò che dormiva, la fronte appoggiata al tavolo, le braccia appinnuluni lungo le gambe (*Il birraio di Preston*: 182-183).

Un altro male che nel *Birraio* è ben evidenziato è il terrorismo considerato come unico strumento di lotta per risolvere i conflitti sociali e politici. Quando il giovane Nando Traquandi presenta il suo progetto ai mazziniani di Vigàta, a don Peppino Mazzaglia, a Ninì Prestia, suo ex compagno di carcere, a Cosimo Bellofiore e a Decu Garzia, don Pippino, dopo aver riflettuto in silenzio sul fatto che il mazziniano romano vede solo il bianco e il nero e non capisce «che quando il bianco sta vicino vicino al nivùro fino a toccarlo, si forma, tra i due colori, una linea media, una linea d'ùmmira, dove il bianco non è più bianco e il nivùro non è più nivùro. Il colore di quella linea si chiama grigio», si lascia andare ad un'altra riflessione, ben più personale e profonda: «“Ma quant'è 'ntipatico!” si disse ancora Mazzaglia mentre l'altro parlava e parlava. “Mi pare di essere io trent'anni fa, davanti al tribunale borbonico, prima di pigliarmi in culo dieci anni di carcere duro. L'orgoglio mi mangiava vivo. E dunque vuol dire che magari io, all'epoca, ero uno strunzo come questo qua”» (*Il birraio di Preston*: 73).

E il male del vivere in Sicilia si chiama anche mafia. È bene notare che la parola mafia compare solo tre volte in tutto il romanzo, mentre il fatto mafioso è presente in maniera chiarissima e storicamente documentata durante tutto il testo. La prima volta è Aymone



Vidusso che in una lettera al generale Avogadro Casanova scrive a proposito del braccio destro del prefetto che è «un noto maffioso». La seconda volta è il narratore che, descrivendo il palco reale dove il prefetto sta assistendo alla rappresentazione con i suoi ospiti, definisce mafioso don Memé. Infine è ancora una volta una lettera di Vidusso al suo generale dove spiega che

[...] e in ordine alla compagnia dei militi a cavallo, impiegati a Vigàta da S.E. il Prefetto Bortuzzi a far opera di non legale repressione, il mio parere non può che concordare con quello della maggioranza del popolo siciliano che stima tale corpo in combutta da sempre con la mafia e con la malavitanza delle campagne (*Il birraio di Preston*: 137).

È significativo che questa parola sia utilizzata da un rappresentante dello Stato e dal narratore che è *super partes*. Un mafioso non si definirà mai come tale: la parola mafia è il nome dato da giudici, poliziotti, giornalisti e storici all'organizzazione Cosa Nostra. Il mafioso si considera e si fa chiamare 'uomo d'onore', e di uomini d'onore nel *Birraio* ce ne sono tanti a rappresentare tutti i livelli di questa organizzazione. Dai militi a cavallo ai «camperi», i campieri che servono il proprietario del latifondo. In certi casi, come per Gaetanino Sparma «camperi dell'onorevole Fiannaca di Misilmesì. Camperi per modo di dire, perché era cosa cognita all'urbi e all'orbo, primo, che Gaetanino non era capace di distinguere un olivo da una vite e, secondo, che l'onorevole non aveva manco un orto. Era un eufemismo: stava a significare che Sparma era addetto agli altri "campi" di cui Fiannaca s'occupava» (*Il birraio di Preston*: 168).

Con questa battuta il narratore presenta il quarto livello della mafia: il livello politico a cavallo tra Sicilia e Parlamento nazionale, tra l'isola che è il suo feudo elettorale e i gabinetti ministeriali in cui Fiannaca occuperà «la poltrona di Sottosegretario al Ministero degli Interni». Il mafioso più presente nel testo è Emanuele Ferraguto, ombra del prefetto Bortuzzi. Di lui è descritto il «sorriso» sempre sparato e la crudeltà, le attività, gli abusi, le estorsioni e gli omicidi. Sospettato, a giusto titolo, dell'omicidio di due uomini che avevano ucciso suo figlio, Ferraguto era stato arrestato, ma:

Nel giro della stessa giornata, dieci insospettabili abitanti di Varo, a cinquanta chilometri da Montelusa, si erano precipitati a testimoniare che il giorno del duplice omicidio Don Memé era nel loro paese, a godersi la festa di san Calogero. Tra i fornitori dell'alibi c'erano il ricevitore postale Bordin Ugo, veneto, il dottor Pautasso Carlo Alberto, astigiano, direttore dell'ufficio imposte, e il ragionier Ginnanneschi Ilio, pratese, addetto al catasto. «Ma quant'è bella l'unità italiana» aveva esclamato don Memé con un sorriso più cordiale del solito, mentre gli si aprivano le porte del carcere» (*Il birraio di Preston*: 39).

L'umorismo è proprio l'arte di farci ridere amaro e mostrarci le trame scoperte delle diverse motivazioni dei personaggi; di illustrarci il male all'opera senza dare *pathos* alla narrazione, rendendola leggera, cinica e profondamente umana e disumana. Questo umorismo ci descrive una realtà sociologica e mentale che investe tutta la società di Vigàta e dell'isola:

Quale era, in Sicilia, la proporzione delle cose che succedevano per scangio rispetto a quelle che invece accadevano senza scambio di persone o cose? Per restare a Vigàta, e limitatamente agli ultimi tre mesi, Artemidoro Lisca era stato ammazzato per scangio al posto di Nirino Contrera una notte che non c'era la luna; Turiddruzzo Morello s'era maritato a scangio con Filippa Mancuso, che aveva sberginato nottetempo senza addunàrisi che non si trattava di so sora Lucia che invece era la predestinata; Pino Sciacchitano c'era morto perché so moglieri aveva scangiato il veleno per i sorci con il ricostituente che so marito pigliava dopo ogni mangiata. E nasceva il dubbio che tutto quello scangia scangia fosse un finto scangia scangia, che non c'era stato nessun errore, che lo scangiamento era stato solamente un alibi, addirittura

un vezzo. E allora di che cosa poteva ridere per uno scangio più finto di quelli finti, gente che al contrario nello scangio quotidiano viveva? (*Il birraio di Preston*: 99-100).

L'umorismo fa riflettere e fa sprofondare il lettore in una dimensione diversa dove le apparenze sono messe a nudo e la lotta per la vita è brutale e violenta come è la vita stessa. Gli alibi sono riconosciuti e smascherati, le strategie sono analizzate in tutto il loro aggrovigliarsi, smontate pezzo a pezzo e mostrate per quello che sono: scappatoie inutili senza uscita. La condizione umana è presentata senza pudore: così è! La maschera è rotta.

Questo lungo cammino all'interno del testo di Camilleri si imbatte, infine, nel primo capitolo, che, come abbiamo detto, è l'ultimo presentato nel *Birraio*. Se nella tragedia greca alla fine dell'azione avveniva la catarsi dello spettatore, scopo di tutta la vicenda dell'eroe, il primo capitolo di questo romanzo insozza il lettore: lo insozza perché è la sistematica negazione di ogni forma di giustizia, perfino della giustizia *post mortem*, e della verità. Il narratore qui non è altro che Gerd Hoffer, il bambino decenne, figlio dell'ingegnere, che ha scoperto l'incendio del teatro e che ha aperto la narrazione. Ora, dopo una quarantina d'anni, ricostruisce la vicenda senza abbandonarsi alla tentazione di «farci un libro di fantasia, un romanzo». Lui no! non vuole «cedere alle lusinghe dell'immaginazione». Si vuole limitare a una «onesta testimonianza [...] saldamente ancorata alla verità dei fatti, quale essa emerge da atti istruttori, documenti, lettere, testimonianze». Tutto il suo discorso è infarcito di luoghi comuni, di verità apodittiche affermate come scientifiche, di rifiuti motivati dal 'buon senso' a prendere in considerazione voci discordanti. I fatti, per come li conosce il lettore, sono stravolti in una legge del contrappasso che premia i colpevoli e denigra gli innocenti: «[...] il corso della rappresentazione non venne turbato da rilevanti manifestazioni di dissenso». L'incendio del teatro fu «[...] provocato dal mozzicone di un sigaro ancora acceso, lasciato cadere per disattenzione nei pressi di qualcosa [...]». Nessun «pericoloso affiliato alla setta dei mazziniani» si è mai fatto vedere nell'isola. Il dottor Gammacurta non fu ucciso dai militi a cavallo con una schioppettata ma «venne stroncato da un infarto».

Quest'opera di disinformazione che prende anche a testimone Carmelo Ferraguto, figlio del mafioso Emanuele «[...] barbaramente assassinato da ignoti sicari e per ragioni altrettanto ignote» è la versione ufficiale che i rappresentanti del potere elaborano per dare un senso a tutta la vicenda e lavarsene le mani. Il prefetto Bortuzzi non impose proditoriamente l'opera *Il birraio di Preston*, la suggerì perché «[...] avrebbe potuto costituire il primo di un ideale *gradus ad parnassum* per i vigatesi». «Nulla di più infamante e menzognero per l'onorevole Fiannaca», il fatto che l'appalto concesso per la costruzione del teatro, grazie a una trattativa privata, fosse toccato alla ditta "Tempore novo" di Misilmesì. Erano dicerie e menzogne quelle che affermavano che la ditta vincitrice dell'appalto appartenesse a Fiannaca, il quale, inoltre, era compagno di partito del sindaco di Vigàta. In questo capitolo vediamo all'opera le mani che operano la disinformazione: è nell'ufficio del questore che il dottor Meli «che aveva assunto le indagini dopo la morte violenta del delegato Puglisi ed era all'uopo incaricato dal Questore Colombo» che avviene la falsificazione della Storia, che diviene la sola Storia. Ma per raggiungere lo scopo di stravolgere la verità, era necessario riscrivere la storia. Ecco quindi che il delegato Puglisi «uomo di natura volgare, di temperamento violento», che intratteneva una «relazione adulterina», di «animo tristo», «[...] trovò ignominiosa morte. Egli, si appurò in seguito, si era recato a un convegno tra malavitosi, latitanti e briganti [...] Che si trattasse di un convegno per decidere altre criminose imprese non v'è dubbio alcuno». Il lettore che conosce la verità della narrazione resta sbalordito: «[...] il Garzia e il Puglisi, impugnate le armi, vicendevolmente si ammazzarono. Le indagini prontamente avviate dal nuovo delegato di Vigàta, Catalanotti, hanno brillantemente confermato lo svolgimento dei fatti» (*Il birraio di Preston*: 229). Il lettore sa che fu il

Catalanotti che uccise il Garzia, dopo che questi aveva ucciso il delegato Puglisi e che «gli pigliò la testa tra le mani, lo vasò sulla fronte, si mise a chiàngiri». Ma la carriera è la carriera, e che fare se un Meli e un Colombo, decidono che per coprirsi è meglio far scomparire il Traquandi facendolo uccidere e gettano fango su un onesto delegato? Questa è la vita!

Sbaglieremmo se vedessimo nel *Birraio di Preston* un romanzo che parla della Sicilia della fine dell'Ottocento. Lo sguardo di Camilleri parte dalla Sicilia ottocentesca e si allarga verso altri orizzonti, che sono quelli che ci toccano di più. In Vigàta si intravede l'Italia di oggi. Ma più ancora, Vigàta è la metafora della condizione umana moderna. Il potere è onnipotente, l'uomo si sente sperso in un mondo che non controlla più. Al posto della razionalità che garantiva un progresso, c'è un progresso che nutre se stesso di irrazionalità. Riflettiamo sull'intera vicenda narrata. Che cosa ha generato questa storia? Perché il prefetto di Vigàta ha voluto imporre un'opera non gradita, scatenando la reazione della cittadinanza? Per un malinteso, uno scherzo della memoria, un *qui pro quo* ridicolo. Sua Eccellenza il Prefetto voleva far ascoltare alla moglie l'opera durante la quale l'aveva conosciuta al teatro la Pergola di Firenze, appunto *Il birraio di Preston* di Ricci. Ma la Signora Giagia smentisce:

«Però tu ti sbagli, Dindino».

«Hosa sbaglio?».

«La data, Dindino. Io nun venni mi'a allo spettacolo di cotesto birraio. Io un l'ho mai visto. Un l'ho mai udito».

«Stai scherzando?» [...]

«No, Dindino mio, mi'a scherzo. Io quella sera in teatro 'un son venuta. Son rimasta a 'asa con la mia nonnetta. Avevo le mie hose, Dindino, e stavo tanto male. Ne son certa, Dindino, sono andata a riguardarmi il diario. Son rimasta a 'asa».

«Ma noi due non ci siamo visti per la prima volta alla Pergola?».

«Certo, Dindo, al teatro della Pergola, ma sei giorni dopo. L'era mi'a questo birraio ma un'opera di Bohherini, mi pare si chiamasse *La Giovannina* o qualche hosa di simile».

«Si chiamava *La Clementina*, ora mi ricordo» disse Bortuzzi e quindi ammutolì (*Il birraio di Preston*: 211-212).

Il motore della storia è un non senso, un atto mancato, uno sberleffo della ragione. Questo sberleffo ha attirato l'attenzione del mazziniano Traquandi che ha deciso di mettere il fuoco al teatro per creare un'azione eclatante e di risonanza: «Che me frega a me de la gente che dorme? Se ce scappa er morto, mejo, la cosa farà più rumore». L'irrazionale ha fatto irruzione sulla scena della storia e l'ha governata a suo piacimento, muovendo gli uomini come burattini, come sonnambuli.

Questo irrazionale causa anche la morte del delegato Puglisi, l'unico uomo razionale di tutta la vicenda. Recatosi a casa di Decu Garzia con Catalanotti per arrestare il mazziniano Traquandi, che ormai è già fuggito, cadendo nella trappola che gli ha teso il questore, ben contento di sbarazzarsi di un testimone scomodo, Puglisi gli intima di seguirlo: «Senza dire parola, Decu si assittò sul letto, si calò in avanti per pigliare le scarpe [...] Ma mentre tasta con la mano per afferrare le scarpe da sotto il letto, le dita incontrarono l'azzàro della canna del revorbaro che aveva nascosto il giorno avanti e di cui s'era scordato. Senza che il ciriveddro ci entrasse per niente nella facenna, ma solo per puro istinto, impugnò il ferro e sparò» (*Il birraio di Preston*: 215). Quale migliore illustrazione del non senso dell'essere umano, in balia di forze che lo muovono e che non riconosce. Il potere domina tutto e si idolatra adorandosi nella propria immagine; l'irrazionale lo guida e genera il non senso delle azioni e della vita degli uomini. Questa è la trama di una tragedia. Macbeth, alla notizia della pazzia di sua moglie, lancia un monologo che nega ogni positività della vita umana: la vita è un'apparenza umbratile,

un'ombra che cammina, un povero buffone che si agita e si dimena sulla scena e poi finisce tutto. È un racconto, detto da un idiota, pieno di rumore e di furore che non significa niente.

Ma l'ironia, il comico e l'umorismo in questo romanzo distruggono il tragico. Come afferma Kundera: «[...] privando così le vittime della sola consolazione che possano ancora sperare: quella che si trova nella grandeur (vera o supposta) della tragedia»<sup>25</sup>. Le vittime, cioè tutti i personaggi del romanzo, ci appaiono nudi nella loro nefandezza, nella loro umanità, nel loro dimenarsi stolto e inutile. Per concludere, vorrei ancora una volta citare Kundera che ha guidato molte delle mie riflessioni sul *Birraio*: «L'unione di una forma frivola e di un soggetto grave svela i nostri drammi (quelli che accadono nei nostri letti come quelli che noi recitiamo sulla grande scena della Storia) nel loro terribile non senso»<sup>26</sup>. Mi sembra che questo «non senso», questa insensatezza, sia stata con gravità e leggerezza descritta da Camilleri.

---

<sup>25</sup> M. KUNDERA, *L'art du roman*, cit., p. 125.

<sup>26</sup> Ivi, p. 116.

## Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri

---

DARIO LANFRANCA

Nel mio intervento vorrei soffermarmi sul rapporto tra mafia e lingua nell'opera camilleriana, con tutte le suggestioni che questo binomio evoca, sullo sfondo della 'questione siciliana', cioè di quel repertorio di temi formatosi in più di un secolo d'interrogazioni (a partire dall'Unità) intorno alla natura della Sicilia e dei suoi abitanti – un questionamento a cui Camilleri, attento lettore dell'inchiesta parlamentare del 1876 ma anche dell'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino, è notoriamente sensibile.

Camilleri tratta in modo più diretto ed esplicito del rapporto mafia-lingua nel romanzo *La mossa del cavallo*<sup>1</sup>, che, come ci dice lo stesso autore in una "Nota" finale, deve la sua prima ispirazione ad un episodio di cui si trova traccia nel diario siciliano di Leopoldo Franchetti<sup>2</sup>. In questo romanzo storico ambientato nel 1877, la mafia s'incarna in un personaggio, in un 'don': don Cocò, autore della trama di manipolazioni da cui il protagonista, l'ispettore capo dei Mulini Giovanni Bovara, un genovese d'origine siciliana, riesce a liberarsi grazie ad una strategia di recupero linguistico del siciliano. Intorno alle innumerevoli risorse allusive del siciliano si gioca una vera e propria partita a scacchi. Accusato di essere l'autore dell'omicidio d'un prete corrotto, omicidio a cui involontariamente assiste raccogliendo le ultime parole del moribondo, Bovara comprende che può salvarsi ricodificando queste ultime a proprio vantaggio: il prete in punto di morte non l'avrebbe insultato per il disappunto di non esser compreso, come Bovara aveva creduto prima affidandosi alla griglia interpretativa del suo italiano, ma gli avrebbe fatto i nomi dei suoi assassini. La mossa risolutiva, quindi, il protagonista la piazza proprio nello spazio del non detto.

C'è però un altro romanzo in cui la questione è evocata con altrettanta forza: mi riferisco al testo camilleriano pubblicato in Spagna col titolo *La muerte de Amalia Sacerdote* un anno prima della sua uscita in Italia sotto il titolo *La rizzagliata*. Qui la mafia assume le sembianze di Filippo Portera, fratellastro di Nino Sacerdote, segretario generale dell'Assemblea regionale siciliana, padre di Amalia, la vittima. Ma ne *La rizzagliata* la mafia è una gradazione di nero più forte, un'ombra più marcata, nell'oscurità diffusa che avvolge Palermo o, meglio, una certa Palermo. Camilleri ci introduce nei gangli essenziali ed occulti del funzionamento di questa antica capitale (il posto dove – come diceva Falcone, riferendosi alla mafia – «succedono le cose»): l'Assemblea Regionale Siciliana, la Rai regionale, perfino il palazzo di giustizia, laddove cioè la politica *lato sensu* s'intreccia nevroticamente su sé stessa e diventa assuefazione al compromesso in cambio del tornaconto, consuetudine col potere. Mi sembra che, rispetto alla tradizione della letteratura siciliana che si confronta in misura maggiore o

---

1 A. CAMILLERI, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999. Cfr. P. MANINCHEDDA, "La traduzione del mondo siciliano", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri. Atti del seminario (Cagliari, 9 marzo 2004)*, Cagliari, CUEC, 2004, p. 61.

2 Il 'diario' di Franchetti scritto durante il suo celebre viaggio nell'isola, recentemente ritrovato, è stato pubblicato sotto il titolo *Politica e mafia in Sicilia. Gli inediti del 1876*, Napoli, Bibliopolis, 1995.

minore col tema mafioso, *La rizzagliata* porti non poche novità: qui la mafia è lo spunto per un discorso sul potere e la sua logica direi linguistica (assai vicina, appunto, a quella mafiosa), che s'insinua negli interstizi della verità e dell'invenzione, che s'intesse e si riveste di verità inventata. Nel procedere del libro, la quinta si confonde col teatro in cui i personaggi si affannano ad interpretare, ciascuno al meglio, la propria parte, presi in una trama apparentemente incomprensibile, abilmente orchestrata dal regista, il navigato politico suocero del protagonista, il senatore Stella. Camilleri accompagna in modo magistrale il lettore in questo gioco delle parti. Un gioco pericoloso: non a caso, accanto alla consueta metafora scacchistica, la metafora a cui fa più ricorso l'autore per descriverlo è quella della macchina che travolge tutti quelli che non arrivano a scansarsi. Il ricorso a metafore sempre più chiarificatrici è il mezzo utilizzato da Camilleri per avvicinare il lettore ad una verità sfuggente, fermandosi sempre un centimetro prima del disvelamento, che arriva solo nelle pagine finali, con la metafora delle metafore messa in bocca al grande burattinaio (o meglio al grande pescatore): quella pesca col rezzaglio che dà il titolo al romanzo, un tipo di pesca, cioè, 'indiscriminata', con una piccola rete a campana che si lancia chiudendosi in acqua, intrappolando tutti i pesci che le capitano a tiro, che poi passa a significare nel vocabolario siciliano una modalità di agire che non lascia nulla al caso.

Camilleri parla della sua opera come di un romanzo storico del contemporaneo, o meglio dell'attualità<sup>3</sup>. Cercherò dunque di avvicinarmi a questo testo emblematico inserendolo nell'orizzonte di studi sul romanzo storico siciliano. Così facendo, spero di poter mettere in rilievo alcune peculiarità che il binomio 'mafia-lingua' presenta nell'opera camilleriana.

Invenzione, verità, indicibilità, non detto, sono i perni su cui ruota il romanzo storico siciliano otto-novecentesco da Verga a Sciascia e oltre, a partire da una tradizione antecedente all'Unità. Al bel convegno sassarese del giugno 2015 sulla *Riscrittura della storia*, organizzato da Paola Cadeddu, ho avuto la possibilità d'illustrare un'ipotesi di definizione del romanzo storico siciliano alla luce dell'ingombrante presenza del patrimonio politico-culturale locale preunitario che, dopo l'Unità, si chiamerà di volta in volta regionalista, autonomista, sicilianista. Nel mio *excursus* invitavo cioè a prendere in considerazione la cornice, spesso trascurata, costituita dalla cultura politica isolana, in cui s'inquadra il dibattito sulla storia siciliana: una cultura politica che in Sicilia non nasce evidentemente con l'Unità, ma che è già fortemente strutturata intorno ad antiche tradizioni locali che entrano in crisi verso la fine del XVIII secolo e sono spazzate via all'inizio del XIX (per l'esattezza tra il 1812 e il 1816 col tentativo fallito di riforma del sistema parlamentare siciliano in senso costituzionale anglosassone e la fine del parlamento e del diritto pubblico isolano). Non a caso, individuavo l'inizio di questa riflessione sulla storia che dilagherà dopo l'Unità prendendo un carattere quasi parossistico, in due opere che trattano del diritto pubblico siciliano scritte proprio tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX: *Le considerazioni sopra la storia di Sicilia dai tempi normanni fino ai presenti* dello storico Rosario Gregorio e *Il libro del consiglio d'Egitto* di Giuseppe Vella che, com'è noto soprattutto ai lettori del quasi omonimo capolavoro sciasciano, era uno spiantato fracappellano originario di Malta che, facendosi passare per un esperto conoscitore e traduttore dell'arabo, grazie a tale astuzia fece rapidamente carriera fino a quando non fu smascherato proprio dal Gregorio che, per l'occasione, imparò la lingua araba dimostrandone la «ciurmeria».

Il velliano *Libro del consiglio d'Egitto* è una vera e propria parodia dell'*epos* fondante della cultura politica siciliana, cioè il mito della corona normanna; una parodia politica

---

3 Cfr. A. CAMILLERI, *La rizzagliata*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 209: «*La rizzagliata*, almeno nelle mie intenzioni, vuole essere un romanzo storico, anche se di storia più che contemporanea, attuale».

che costituisce un punto imprescindibile nella riflessione sciasciana sulla storia e la letteratura, sulla verità e l'invenzione<sup>4</sup>. Domanda: esiste per Camilleri un testo che abbia una funzione simile, un testo-specchio, cioè, della propria condizione di scrittore impegnato a narrare, attraverso la storia della Sicilia, le incongruenze della verità e dell'invenzione? A mio avviso, possiamo individuare ne l'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)* questa sorta di *Ur*-testo dello scrittore empedoclino. Si tratta di una parte, pubblicata più di un secolo dopo, del materiale raccolto dalla Commissione parlamentare d'inchiesta incaricata di indagare sulle condizioni socio-economiche dell'isola allo scopo di poter predisporre delle iniziative legislative adeguate<sup>5</sup>. Il contesto storico da cui origina questa che è la seconda inchiesta parlamentare condotta in Sicilia (dopo quella del 1867 su Palermo), è riassumibile nell'espressione 'questione siciliana', una formula giornalistica che sinteticamente riassume i termini del confronto retorico conflittuale che investe l'isola negli anni post-unitari: la Sicilia come questione, come problema, con riferimento in particolare all'ordine pubblico e alla mafia – su cui allora l'opinione pubblica nazionale s'interrogava già da un decennio circa. Nelle migliaia di pagine (per lo più interviste) dell'edizione curata da Carbone e Crispo, la tensione della *querelle* è percepibile nel confronto tra i commissari e gli intervistati – isolani per lo più benestanti, cittadini esemplari – e si risolve spesso in schermaglie, silenzi, allusioni che fanno del dialogo in corso tra i parlamentari e i locali un perfetto esempio di 'partitura' camilleriana, composta di parole o meglio di parole che si dislocano negli interstizi di un discorso polisemico in cui il non detto occupa uno spazio importante. Del resto, fin dal 1865, il prefetto di Palermo Gualtierio in un rapporto al ministro Lanza – che contiene, tra l'altro, la prima attestazione in un documento ufficiale della parola 'mafia' – impiegava il termine «malinteso»<sup>6</sup>, riferendosi all'isolamento politico dei governativi nel contesto della classe dirigente isolana, trasversalmente autonomista. Da un lato, negli ambienti filogovernativi composti in larga maggioranza da funzionari del governo spesso senza un'adeguata conoscenza della realtà isolana, è diffuso un giudizio sprezzante sull'isola ed i suoi abitanti, considerati alla stregua di selvaggi; dall'altro, nel gran numero degli autonomisti locali, vige la presunzione di sentirsi gli unici custodi della corretta interpretazione dei problemi dell'isola e della loro possibile soluzione – riassumibile nella concessione di larghe prerogative autonomistiche. La definizione dell'allora nascente fenomeno mafioso s'inquadra in questo confronto-scontro retorico, pieno d'incomprensioni e d'ambiguità. Di mafia parla in modo diretto solo una parte infima degli intervistati; e non è tanto nelle

---

4 Cfr. la famosa pagina dello sciasciano *Il consiglio d'Egitto*, in *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 533-534: «Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. La storia delle foglie, la storia dell'albero. Fesserie! Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremmo: oh sì, la storia... Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avoli e trisavoli?... Sono discesi a marcire nella terra né più né meno che come foglie, senza lasciare storia... C'è ancora l'albero, sì, ci siamo noi come foglie nuove... E ce ne andremo anche noi... L'albero che resterà, se resterà, può anche essere segato ramo a ramo: i re, i viceré, i papi, i capitani; i grandi, insomma... Facciamone un po' di fuoco, un po' di fumo: ad illudere i popoli, le nazioni, l'umanità vivente... La storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà nella storia? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fino da sentirlo?»

5 Cfr. S. CARBONE, R. CRISPO (a cura di), *Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia*, Firenze, Cappelli, 1968-1969, 2 voll.

6 Il rapporto si trova in A.C.S.R., Gab. Min. Interni. Varie, b, 7, fasc. 4. La minuta è in A.S.P. Gab. Prefettura, b 7, cat. 35. È citato da P. ALATRI, *Lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra (1866-74)*, Torino, Einaudi, 1954, p. 92.

chiavi di lettura del fenomeno mafioso, di volta in volta proposte da Di Rudinì o da altri meno celebri cittadini siciliani, che è da cercare l'interesse precipuo di questa testimonianza monumentale che è l'*Inchiesta* del 1876 quanto piuttosto nelle dinamiche dialogiche che sottintendono in modo pressoché continuo una 'strategia' discorsiva ed ermeneutica: 'tattiche' frutto dello sforzo persuasivo profuso dagli intervistati, volto a minimizzare il peso del fenomeno mafioso e le responsabilità della classe dirigente nelle eventuali collusioni – il cosiddetto manutengolismo – e ad enfatizzare il concorso di colpa del governo nei mali isolani. Da qui, la presenza costante di omissioni, di dimenticanze, o al contrario di enfattizzazioni e di sottolineature: in fin dei conti, nel 1876 con la 'questione siciliana' (e con la definizione di 'mafia'), si gioca una partita a scacchi in cui la posta in gioco connessa sono i provvedimenti che sarebbero conseguiti all'inchiesta parlamentare.

L'*Inchiesta* del 1876 appare un testo-canone per Camilleri che ne ha tratto lo spunto per almeno tre romanzi storici: *La stagione della caccia*, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono* al quale possiamo aggiungere alcune pagine di *Un filo di fumo* e del saggio-novella *La bolla di componenda*. Insomma una buona parte dei romanzi storici camilleriani originano o hanno comunque a che fare con questo repertorio di immagini, modi di non dire, di alludere, di lasciare vuoto quello spazio (la verità) che poi lo scrittore si premunirà di riempire. *La stagione della caccia* nasce ad esempio dal non detto intravisto tra le parole pronunziate durante una deposizione davanti alla commissione d'inchiesta su una serie di omicidi commessi da un farmacista in un paese siciliano, una deposizione come tante altre giocata sui silenzi, su ciò che viene evocato e ancor di più su ciò che viene taciuto. La funzione mitopoietica della storia si aziona dunque spesso e volentieri ai margini, nelle pieghe, nei silenzi (più o meno mafiosi) in cui l'indicibile può essere detto o meglio inventato; e così aneddoti spesso apparentemente insignificanti offrono all'autore lo spunto per narrazioni che costituiscono una sorta di sfondo eziologico dell'attualità siciliana e italiana.

Ne *La rizzagliata*, 'romanzo storico dell'attualità', la mediazione dettata dalla proiezione nel passato viene meno, con conseguenze che meritano di essere esaminate. Diciamo che tali conseguenze sembrano dislocarsi non solo sul piano verticale della storia, che semplicemente si annulla nell'attualità, per l'appunto, ma anche sul piano orizzontale della narrazione: al gioco degli scacchi che tanta parte ha nella poetica camilleriana, adesso giocano tutti i personaggi, principali e comparse. Tutti quanti giocano coi soliti pezzi... allusioni, mezze parole, silenzi densi di significato ecc. L'agire dei personaggi ha sempre un fine nascosto, la tattica domina i rapporti sociali e la doppiezza quelli personali e perfino sentimentali. Il protagonista, Michele Caruso, direttore del telegiornale della Rai regionale, è il Virgilio colluso che ci accompagna in questo piccolo inferno di opportunisti che cercano di ascendere nelle loro carriere o di sopravvivere difendendo il loro posto privilegiato annusando il vento, prevedendo le contromosse, stringendo patti taciti. L'innocenza è bandita dalla città dell'Assemblea Regionale Siciliana dove tutti i compromessi e le contrattazioni sono possibili e un cinismo bassamente machiavellico assurge a pratica politica confinante con la criminalità mafiosa (del resto ben sottolineata da Camilleri nella parentela stretta tra il segretario generale dell'ARS, cioè il padre della vittima, e il boss). La lingua-dialetto, che ne *La mossa del cavallo* gioca un ruolo fondamentale nella soluzione dell'intrigo, qui occupa uno spazio altrettanto centrale, arricchendosi di nuovi registri, come l'italiano giornalistico; anzi meglio, occupa tutti gli spazi essendo la decodificazione dei messaggi, più o meno occulti, l'attività principale dei personaggi. Ecco, ad esempio, quali significati reconditi contiene la semplice dichiarazione del magistrato incaricato delle indagini



sull'omicidio di Amalia Sacerdote, nell'esegesi che ne fa Michele, che, naturalmente, si guarda bene dal dividerla col collega giornalista che l'ha raccolta:

«Allura, me la spieghi?». «Non è chiara manco per me...» [...] Non era vero che non gli era chiara. Gli era chiara, eccome! E la passava non per non dispiaciri a Di Blasi, ma pirchè quella dichiarazione era la chiave di volta di tutta la costruzione faticosamente principiata in quelle giornate, un mattone lo metti tu, uno lo metto io, se ne levi uno tu, uno ne levo macari io. Di Blasi diciva a chi era in grado di capirlo che lui era pronto a ritirare l'accusa d'omicidio contro Manlio Caputo. E ora aspittava la risposta all'offerta<sup>7</sup>.

La verità è funzionale al fine che si va tessendo: nuda e cruda non è nemmeno credibile, è solo materia per una sceneggiatura da film di fantascienza come quella che Lamantia, l'informatore che 'sa tutto', vorrebbe vendere al senatore-gran burattinaio. Materia incandescente prontamente resa innocua da quelle mani mafiose, mosse presumibilmente da interessi politici, che fanno fare a Lamantia una brutta fine.

*La rizzagliata* racconta dunque quel che solo raramente si è riuscito a raccontare (in certe pagine sciasciane, ad esempio): il rapporto tra la mafia e la politica, che non si esaurisce però nell'abbraccio tra questi due ambiti circoscritti, visto che l'intreccio tiene insieme anche il mondo dei media, certi ambienti della magistratura e del mondo bancario e perfino della polizia. L'interesse di questo romanzo anomalo sta tutto nel modo in cui arriva a raccontare quel che Giovanni Falcone chiamava «l'isola del potere, anzi della patologia del potere»<sup>8</sup>, con tutta la sua labirintica complessità. E la riuscita del romanzo deve molto a quella grammatica del non detto che costituisce la cifra della scrittura camilleriana, che permette all'autore di mettere in scena in modo credibile l'avvenuto insinuarsi della mafia nella politica e nella società, senza cadere in luoghi comuni e rappresentazioni stereotipate. Questa lucidità camilleriana nell'abbordare il tema 'mafia' da un'angolazione così originale e con una sensibilità così moderna, non viene dal nulla: c'è dietro il costante esercizio di scrittura della realtà attraverso il recupero dei margini di silenzio, di allusione e d'invenzione della lingua ed il lungo lavoro sulla narrazione della Sicilia nei suoi aspetti più reconditi (anche politici) in quanto luogo costituzionalmente carico di interrogativi dal valore universale.

---

7 A. CAMILLERI, *La rizzagliata*, cit., p. 146.

8 G. FALCONE, *Cose di Cosa Nostra*, a cura di M. PADOVANI, Milano, Rizzoli, 1991, p. 61.

## Le ciliegie della memoria: quando Montalbano si misura con la storia

---

ALESSANDRO MARTINI

La storia e i suoi accadimenti, le sue grandezze e le sue miserie, così centrali in parte della narrativa di Andrea Camilleri, sembrano sparire nei romanzi e racconti dedicati a Salvo Montalbano. Le inchieste del commissario di Vigàta raramente si intrecciano agli eventi storici<sup>1</sup>. Il presente della cronaca occupa per intero il terreno della narrazione, mentre il passato – quello di Montalbano, ma anche quello della Sicilia e dell'Italia – assume contorni sfumati, e rimane limitato a uno spazio quanto mai ristretto. Il non detto è l'ambito di predilezione di ciò che è stato, schiacciato dal detto dell'attualità. Se così fosse, ci si troverebbe di fronte una situazione in cui l'autore di numerosi romanzi storici pare voler confinare i fatti della storia a una parte precisa e delimitata della sua produzione di finzione, secondo una rigida separazione di genere volta a escludere dal poliziesco ogni velleità di rappresentazione e interpretazione storica. In realtà, tale dicotomia tanto netta non è. Pur non imponendosi come presenza costante e sostanziosa, la storia accompagna anche i romanzi e racconti montalbaniani. Con una particolarità di rilievo: laddove essa affiori, il tema storico si annoda il più delle volte con la ricerca memoriale<sup>2</sup>.

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

La vera interrogazione – quando si cerchi di indagare il posto del passato nelle narrazioni di Montalbano – riguarderà allora i rapporti di Camilleri con la storia. La prima considerazione riguarda il suo possibile impiego ideologico in una finzione letteraria. Intenzione che sembra estranea a Camilleri: per ragioni probabilmente legate al carattere intimo dell'oggetto in questione – un passato vissuto – i racconti del commissario non ambiscono a offrire interpretazioni *a posteriori* della storia per mezzo della narrazione. È quanto afferma l'*incipit* de *La prova generale*, racconto d'apertura della raccolta *Gli arancini di Montalbano*<sup>3</sup>. Di fronte alla libreria della sua casa di Marinella, Montalbano deve scegliere un libro per la serata. La preferenza va a «un saggio storico sui fatti del

---

<sup>1</sup> Con l'eccezione, notevole, del *Cane di terracotta* (Palermo, Sellerio, 1996).

<sup>2</sup> In particolare, la storia è presente con una densità non riscontrata in altre parti dell'opera nella raccolta di racconti *Un mese con Montalbano* (Milano, Mondadori, 1998), dove, su trenta racconti, un terzo è legato – direttamente o indirettamente – a essa.

<sup>3</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.

secolo»<sup>4</sup>. Tuttavia, questo genere viene scartato, per una motivazione certamente plausibile ma solo in parte convincente: «[...] con tutti i revisionismi di moda, capitava che t'imbattevi in uno che ti veniva a contare che Hitler era stato in realtà uno pagato dagli ebrei per farli diventare delle vittime compatite in tutto il mondo»<sup>5</sup>. Il saggio storico sarebbe cioè un genere di cui diffidare, pericoloso se messo in mani sbagliate. Ma qualcosa non quadra: Montalbano non è in una libreria, e sugli scaffali domestici di un uomo dalle raffinate letture difficilmente trovano posto saggi che si attestano su tali posizioni. Più verosimilmente, si può leggere questo rifiuto come il segno che l'interesse di Camilleri è rivolto non tanto alla storicizzazione degli eventi passati, quanto piuttosto alla rielaborazione di esperienze personali. Tra le pieghe della diegesi si fa palpabile la presenza dell'autore.

Conseguenza di questo spostamento di punto di vista è il restringimento estremo del periodo che diventa oggetto di narrazione. Il passato rievocato nei romanzi e racconti di Montalbano copre immancabilmente il Ventennio e gli anni del secondo conflitto mondiale. Anzi, per essere più precisi, a destare quasi esclusivamente l'interesse del romanziere sono gli anni tra il 1940 e il 1943. Così come sono pressoché assenti riferimenti alla generazione precedente quella dell'autore – al periodo della Prima guerra mondiale –, allo stesso modo sono rarissimi gli accenni al secondo dopoguerra. Quasi mai vengono richiamati eventi posteriori alla Seconda guerra – come per esempio le tensioni degli anni '70, o il riflusso degli '80 – che pertanto avrebbero potuto nutrire le finzioni montalbaniane, se non altro per ragioni anagrafiche. Nato nel 1950, nel 1982 Montalbano è in servizio a Carlòsimo, nell'entroterra montagnoso siciliano<sup>6</sup>. Gli sparuti richiami storici nella saga del commissario toccano piuttosto l'attualità del periodo di composizione dell'opera (il G8 di Genova<sup>7</sup>, la legge Bossi-Fini<sup>8</sup>).

L'operazione memoriale permessa dall'intermediario Salvo Montalbano riguarda dunque il periodo della giovinezza del suo creatore, nato nel 1925. È questo il motivo che porta il commissario a scartare la storiografia dai propri passatempi. Se, da un lato, la sua pronunciata diffidenza verso tale genere va letta come spia dell'impegno civile di Camilleri contro i revisionismi storici e le letture tendenziose del passato, dall'altro il rifiuto del saggio storico è da considerarsi come un'indicazione dell'uso che della storia viene fatto in chiave narrativa. Come se Camilleri lasciasse intendere la volontà di smarcarsi da romanzieri – si pensi a Beppe Fenoglio, o a Giorgio Bassani – che, nel momento in cui cercano un'approssimazione scritta di eventi vissuti in prima persona, sono mossi dalla volontà di storicizzarli, di metterli in una prospettiva storiografica considerandoli momenti di un processo storico più ampio<sup>9</sup>. Non certo per mancanza di mezzi, come mostrano i romanzi storici, Camilleri tenta nei racconti e romanzi di Montalbano un'operazione di altro tipo, posta sotto il segno della memoria. Il passato è prima di tutto parte della vita.

<sup>4</sup> A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, cit., p. 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>6</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *La veggente*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 195.

<sup>7</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 9-21.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 64-67.

<sup>9</sup> Bassani e Fenoglio vengono citati, tra altri esempi possibili, perché il loro tipo particolare di romanzo storico – che non esita a manipolare eventi documentati per fini narrativi, a risistemarli cronologicamente per dar loro un senso che da soli non possiedono – fa in modo che del passato non restino solamente la cronaca e il documento, bensì che su di esso venga dato un giudizio. L'invenzione romanzesca permetterebbe insomma di superare le chiusure della storia, mettendo in luce la parte decisiva della condizione umana che sfugge alla mera rappresentazione dei fatti. La storia diventa per questi scrittori il mezzo per indagare quanto da essa è tralasciato.

Che di memorie di Camilleri si tratti, ne fornisce la prova un inedito cambiamento nelle abitudini investigative di Montalbano quando questi si trovi alla prese con casi che hanno a che vedere con la storia. È nota la natura di «cacciatore solitario» del commissario, come spiega egli stesso nel *Cane di terracotta* a beneficio di Mimì Augello e del lettore<sup>10</sup>. Tuttavia, nelle indagini in cui viene a entrare in qualche modo il passato, il commissario si avvale spesso di una guida, che lo affianca e lo asseconda, personaggio indispensabile per svolgere una matassa i cui fili si perdono in tempi ormai dimenticati dai più. Si tratta del preside Burgio, che fa la sua prima comparsa nel *Cane di terracotta*, e poco dopo nel racconto *Un diario del '43 (Un mese con Montalbano)*. Ma chi è Burgio? Il preside in pensione appare nelle opere citate in qualità di testimone, uomo che ha assistito ai fatti di cui parla e che in quanto tale viene ascoltato da Montalbano: è amico di Lillo Rizzitano, e da lui apprende l'esistenza della grotta degli amanti nel *Cane di terracotta*; e ancora, rievoca i tempi del silo degli sfollati in *Un diario del '43*. Testimone e persona informata dei fatti, ma in tutt'altra accezione rispetto a quella che ci si aspetterebbe in un romanzo poliziesco, Burgio è nato anch'egli nel 1925, anagrafe che condivide con Camilleri. La guida di cui ha bisogno Montalbano, il suo compagno di indagini legate alla storia in cui «tutti e due se la scialavano»<sup>11</sup>, altri non è allora che un doppio quanto mai trasparente del creatore di Montalbano. Burgio è l'unico legame del commissario con gli anni della guerra, ultimo bastione contro l'oblio definitivo di quel periodo. Ma se per una volta Montalbano lavora accompagnato, il viaggio di Burgio/Camilleri nel passato, nel suo passato, è invece – questo sì – solitario. Nel momento in cui la narrazione sfiora gli anni del fascismo e della Seconda guerra mondiale, il vero lupo solitario è allora, più che Montalbano, Camilleri. Se il commissario può diventare il prisma che veicola il messaggio civile dell'autore, come nel caso dei revisionismi storici, ma anche dei commenti sul G8 o sulla Bossi-Fini, Camilleri si mimetizza dietro un personaggio-aiutante (Burgio) per aiutare il suo eroe a raccapazzarsi in un territorio a volte paludoso come può essere il passato. Sperando forse di ricevere in cambio un aiuto a orientarsi su un terreno altrettanto insidioso, se non di più: la sua memoria.

Dietro apparenze di facilità e di divertimento si cela un'operazione tanto ambiziosa quanto infida: «Le memorie, si sa, sono come le cirase, una se ne tira appresso un'altra, ma ogni tanto s'intromettono nella fila ricordi non richiamati e non piacevoli che fanno deviare dalla strata principale verso viottoli scuri e lordi dove come minimo s'infangano le scarpe»<sup>12</sup>. A infangarsi però, più che le scarpe, sembra a volte il meccanismo memoriale, che, in una narrazione sempre fluida e senza pieghe come quella di Montalbano, procede a rilento, fino a incepparsi; mentre rievoca a Montalbano i fasti fallaci, sotto il fascismo, del porto di Vigàta, punto di partenza per la «quarta sponda», il preside Burgio a un certo punto «Si fermò tanticchia, perso nei ricordi della sua gioventù. Poi ripigliò». Mai come ora la barriera tra Camilleri e il suo *alter-ego* letterario si fa così labile: è agevole immaginare l'autore sospeso nell'atto della scrittura, intento a percorrere

<sup>10</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, in *Il commissario Montalbano: le prime indagini*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 263: «[...] mi sono addunato, col tempo, d'essere una specie di cacciatore solitario, perdonami la stronzaggine dell'espressione, che è magari sbagliata, perché mi piace cacciare con gli altri ma voglio essere solo a organizzare la caccia. Questa è la condizione indispensabile perché il mio ciriveddro giri nel verso giusto. Un'osservazione intelligente, fatta da un altro, m'avvilisce, mi smonta magari per una giornata intera, ed è capace che io non arrinescio più a seguire il filo dei miei ragionamenti».

<sup>11</sup> A. CAMILLERI, *Un diario del '43*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 85. In realtà, in questa indagine in particolare, Burgio e Montalbano hanno bisogno per ricordare dell'aiuto di un'altra guida-testimone: Pepè Panarello, nato nel 1910, che da quando è in pensione passa le giornate «[...] a lucidare i [...] ricordi» (p. 88).

<sup>12</sup> A. CAMILLERI, *Quello che contò Aulo Gellio*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 182.

una deviazione inattesa, un viottolo scuro e lordo, versione attualizzata del pozzo della memoria montaliano.

E allora, forse per bilanciare la solitudine e condividere il peso dell'isolamento, il processo di recupero dei ricordi mira a iscriversi in una tradizione letteraria. A poco a poco, la materia memoriale è inserita in una cornice al cui interno viene così a ricomporsi un'età della vita dell'autore. La fitta trama di citazioni letterarie, cinematografiche, musicali e fumettistiche che percorre l'opera di Montalbano fornisce materia per la lettura e l'interpretazione dei percorsi della memoria. La solitaria operazione di ricordo viene messa a confronto con un più vasto orizzonte di riferimento, che tuttavia non nega né omologa la singolarità e la particolarità di un percorso personale, quello di Camilleri. Al contrario, esso offre spunti per un impiego civile ed etico della memoria, lontano da lacrimeose nostalgie, vaghi rimpianti o algidi mausolei.

Il dialogo con una tradizione letteraria principalmente contemporanea si intreccia in due racconti della raccolta *Un mese con Montalbano*<sup>13</sup>: *Being here...* e *La veggente*. Il primo è la storia del ritorno a Vigàta di Charles Zuck, all'anagrafe italiana Carlo Zuccotti, vigatese ex-militare del regio esercito imprigionato dagli americani in Africa settentrionale durante la Seconda guerra mondiale e rinchiuso in un campo di concentramento in America. Una volta libero, Zuccotti si è trasferito negli Stati Uniti: ha sposato una cittadina americana con cui ha trascorso la vita a Chicago, naturalizzando il nome in Charles Zuck. Quarant'anni dopo, ormai solo al mondo – la moglie è morta, il loro unico figlio non è mai tornato dal Vietnam – Zuck/Zuccotti decide di tornare a Vigàta. Una sorpresa lo attende sulla piazza del monumento ai caduti in guerra: il suo nome compare tra quelli dei suoi compaesani morti durante il conflitto. Una situazione all'apparenza tipicamente pirandelliana, che pare uscita dritta dalla penna dell'autore del *Fu Mattia Pascal*, come afferma recisamente e sicuro di non sbagliare il sindaco di Vigàta a Montalbano<sup>14</sup>.

Tuttavia, non è forse solo alla vicenda di Mattia Pascal/Adriano Meis che si rifà la parabola esistenziale di Zuccotti/Zuck<sup>15</sup>, come parrebbe confermare il fatto che a riconoscere il trasparente e immediato modello letterario è il sindaco di Vigàta, personaggio che nell'insieme riesce a Montalbano assai detestabile<sup>16</sup>. Cautamente, come si richiede quando si avanzino ipotesi intertestuali, si potrebbe immaginare che tra i richiami attivi nella scrittura di quest'opera vi sia un racconto di Bassani. Il meccanismo narrativo del racconto *Una lapide in via Mazzini* (1952) muove dallo stesso spunto. A sorpresa, nei giorni immediatamente successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, fa la sua ricomparsa a Ferrara Geo Josz, ebreo ferrarese deportato a Buchenwald. Tra i 183 ebrei ferraresi morti il cui nome è iscritto sulla lapide che sta per essere inaugurata sul muro della sinagoga cittadina, Geo scopre il suo, e afferma che la stele dovrà essere rifatta (stessa reazione del sindaco di Vigàta, che pensa però al bilancio comunale).

<sup>13</sup> In realtà, un terzo racconto potrebbe forse entrare a far parte di questo dialogo letterario, se non altro a livello di suggestione. *Un diario del '43 (Un mese con Montalbano)* sembra riecheggiare nel titolo – ma solo in questo, poiché la trama procede in tutt'altra direzione – il racconto *Una notte del '43* di Bassani (1955, poi rivisto nel 1980). Da questo racconto del ferrarese è stato tratto un film per la regia di Florestano Vancini (1960).

<sup>14</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Being here...*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 166: «Lo vede, commissario? Il nostro quasi compaesano Pirandello non aveva bisogno di tanta fantasia per inventarsi le cose! Gli bastava trascrivere quello che succede realmente dalle nostre parti!»

<sup>15</sup> L'influenza pirandelliana non va tuttavia completamente scartata, come ricorda giustamente P. ABBRUGIATI, «Un Américain à Vigàta: De Camilleri à Pirandello en passant par Chicago», *«Italies»*, 5 (2001), pp. 277-286.

<sup>16</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Being here...*, cit., p. 166: «Montalbano, non potendolo pigliare a timbuluna in faccia, decise di non dargli il suo voto».

Nonostante le premesse simili, i due racconti esplorano territori narrativi alquanto distinti. Se, da un lato, Geo rappresenta il testimone che torna dal mondo dei morti, la memoria vivente e incarnata del passato, la coscienza che mette i ferraresi di fronte a colpe e connivenze, dall'altro Zuck è l'esiliato che, insieme alle radici, ha perso la propria identità, ma che tuttavia non ha l'ambizione di porsi come monito ai concittadini. Consumato dal rimpianto di non essere morto al momento giusto, in un certo senso condannato alla vita, Zuck decide di uccidersi nella città natale (*being here*: dal momento che ci sono, tanto vale...). Sotto alcuni aspetti, il ritorno di Zuccotti ricorda quello di Anguilla, protagonista de *La luna e i falò* di Cesare Pavese, che, emigrato in America prima della guerra e tornato all'indomani della Liberazione, scopre i luoghi del proprio passato e i loro abitanti devastati dal passaggio del conflitto. Come Zuccotti, Anguilla è un personaggio sradicato, definito solo al mondo sin dall'inizio del romanzo<sup>17</sup>, un uomo il cui universo è stato straziato dalla morte. Ma si noti soprattutto come in tutti i casi citati il ritorno dei personaggi si faccia sotto il segno dei morti: la comunità ebraica deportata e dissolta dalla Shoah (Bassani), il figlio e la moglie di Zuck (Camilleri), il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza di Anguilla (Pavese).

Similmente, è un morto, ancora una volta un morto di guerra, a dirigere la diegesi de *La veggente*. Il racconto prende le mosse dall'arrivo di un circo nel paese dell'entroterra siciliano in cui presta servizio il giovane Montalbano. Stella dello spettacolo è Eva Richter, una veggente che, tenendo in mano un oggetto, è in grado di leggere la vita del suo proprietario. Una sera, nel corso del numero abituale, mentre regge il fazzoletto di uno spettatore, Eva Richter si alza sgomenta prorompendo in un urlo: «Assassino! Tu sei l'assassino!»<sup>18</sup>. Atterrito, Vinko Spalic, possessore del fazzoletto e medico condotto del paese, si uccide la notte successiva allo spettacolo. Si scoprirà che ai tempi della Seconda guerra mondiale Spalic, di origine triestina, si era arruolato nelle SS, macchiandosi dell'omicidio di un giovane. La vittima era Giani Richter, fratello di Eva, che così facendo, con metodi indiretti e forse involontariamente, porta a compimento la vendetta oltre quarant'anni dopo i fatti. Camilleri sembra qui capovolgere alcuni elementi di un romanzo breve di Thomas Mann, *Mario e il mago* (*Mario und der Zauberer*, 1930). Storia di un circo e del suo veggente Cipolla ambientata in Toscana (il nome di assonanza tedesca usato da Camilleri è forse un indizio dell'ascendenza manniana), *Mario e il mago* si conclude anch'esso su un morto, in questo caso il veggente.

Al di là di queste influenze intertestuali incerte, si può però notare ancora una volta la relazione tra la questione memoriale e la presenza dei morti. Ma non solo. In effetti, le vicende citate sono accomunate dalla questione dell'identità dei personaggi. Nel *Cane di terracotta* si tenta di ricostruire la vicenda dei due ragazzi sepolti nella grotta; Zuccotti/Zuck è un uomo sradicato, «spaesato»<sup>19</sup>, che ha perso, oltre agli affetti più cari, il nome, e con esso l'esistenza vigatese negatagli dal marmo del monumento ai caduti. Colpito dalla rivelazione letta sulla pietra, decide di risolvere nella morte il dissidio di

<sup>17</sup> Cfr. C. PAVESE, *La luna e i falò*, in *Tutti i romanzi*, M. GUGLIELMINETTI (a cura di), Torino, Einaudi, 2000, p. 781: «C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire "Ecco cos'ero prima di nascere". Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana. Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione».

<sup>18</sup> A. CAMILLERI, *La veggente*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 201.

<sup>19</sup> A. CAMILLERI, *Being here...*, cit., p. 161.

un'esistenza vissuta allo stesso tempo in due luoghi ma in realtà in nessuno di essi; l'arte divinatoria di Eva Richter permette di rivelare a una comunità intera la vera identità di un uomo scappato all'altro capo del paese per sfuggire a un passato troppo pesante, ma che da questo passato è catturato. Identità nascoste, dimenticate, rifratte: nel *Cane di terracotta*, di fronte alla coppia di amanti scoperta nella grotta del 'crasticeddru', Montalbano confessa di sentirsi «un quaquaraquà, un uomo da niente, capace di nessun rispetto»; l'amarezza di questa confessione è motivata dalla sensazione che egli, «davanti ai due corpi che per sempre avrebbero dovuto restare ignorati nel loro abbraccio, aveva profanato la morte»<sup>20</sup>. Ma nel corso della ricerca memoriale e identitaria, questa profanazione appare quasi necessaria. Del resto, per dirla con Pavese, «[...] ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione»<sup>21</sup>. Benché riferita alle morti violente di partigiani e repubblicani durante la Resistenza, la celebre conclusione della *Casa in collina* cela forse il senso delle pagine camilleriane che riportano alla luce i tempi della giovinezza dell'autore. Non è un caso che i morti dei romanzi e dei racconti citati siano completamente slegati dalla pubblica sicurezza in senso stretto (i due suicidi di *Being here...* e *La veggente*), o che risuonino come l'eco di un crimine ormai lontano (*Il cane di terracotta*). Il poliziotto Montalbano è qui fuori gioco, la sua presenza quasi accessoria. Come conferma quanto detto dal commissario a proposito della scoperta nella grotta, il lavoro a ritroso nel tempo si fa penoso. O forse dolorosa si fa la scrittura di Camilleri, arduo il suo viaggio solitario verso la Vigàta della guerra e degli anni giovanili. Un percorso a risalire gli anni nel corso del quale affiorano scampoli di una Sicilia in guerra in cui il fronte passa prima che nel resto d'Italia, i bombardamenti alleati sui porti e i profughi nell'entroterra, l'estate dello sbarco. Una storia personale prima ancora che storicizzata, vissuta e trasmessa con il pudore del testimone.

---

<sup>20</sup> A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, in *Il commissario Montalbano: le prime indagini*, cit., pp. 253-254.

<sup>21</sup> C. PAVESE, *La casa in collina*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 484.

# Rappresentazioni della mafia nella *non-fiction* di Andrea Camilleri

---

CLAUDIO MILANESI

La mafia è stata spesso oggetto, a volte implicito in altre esplicito, della produzione narrativa di Andrea Camilleri, sia nel ciclo di Montalbano che nei romanzi storici. A proposito del proprio contributo alla conoscenza del fenomeno mafioso, ricordando l'invito – poi mancato – che ricevette da Antonino Caponnetto per partecipare a una tavola rotonda sulla mafia, Camilleri scrisse: «Quel poco che ho scritto sulla mafia è una faccenda, in fondo, letteraria. Lui [Caponnetto] la mafia l'aveva invece vissuta e combattuta sul campo di battaglia, attraverso le indagini, i processi, le condanne. Le atroci perdite. Esponendosi e pagando di persona. Io invece me ne ero stato comodamente seduto al mio scrittoio»<sup>1</sup>. Camilleri ha dunque scritto e raccontato di mafia. Se, nella sua produzione narrativa, la mafia viene rappresentata in modo a volte diretto in altre in modalità trasversali, una sola pubblicazione della sua galassia *non-fiction* è interamente dedicata al soggetto mafioso. Si tratta di *Voi non sapete*, una sorta di abbecedario mafioso costruito a partire dai 'pizzini' di Bernardo (Binnu) Provenzano, detto 'u raggiunieri, oppure 'u tratturi, a seconda che si voglia sottolineare la sua metodicità o l'estrema violenza di cui era capace. I 'pizzini' erano quei bigliettini che il boss mafioso usava per trasmettere ordini e considerazioni ai suoi corrispondenti limitando al massimo le possibilità di intercettazioni da parte dell'autorità giudiziaria e delle forze dell'ordine<sup>2</sup>.

Camilleri è quindi scrittore di narrativa d'invenzione e di *non-fiction*, nel senso che Roberto Saviano ha dato a questo termine in un articolo comparso su «La Repubblica» del 12 ottobre, ma che la comunità dei critici italiani elabora quanto meno dal convegno di Bordeaux del 2005, dedicato appunto a questa forma di scrittura<sup>3</sup>: il racconto in forma narrativa di eventi che si sono effettivamente prodotti. A questo proposito, Saviano ha scritto che «Lo scrittore di narrativa *non-fiction* si appresta a lavorare su una verità documentabile ma la affronta con la libertà della poesia»<sup>4</sup>. Vedremo che almeno in parte, questa definizione vale anche per il Nostro.

---

<sup>1</sup> A. CAMILLERI, *Come la penso*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 147. Per una rassegna esauriente degli scritti di Camilleri, cfr. il recente G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, che recensisce e sintetizza tutte le pubblicazioni dello scrittore siciliano arricchendo il lavoro descrittivo con un'intervista in cui l'autore fornisce indicazioni sulla scrittura e l'obiettivo dei propri romanzi, delle raccolte di racconti e dei vari scritti che ha pubblicato.

<sup>2</sup> In una recensione a quattro scritti di Camilleri, fra cui *Voi non sapete*, comparsa su «Nandropausa – Libri letti, discussi e consigliati da Wu Ming» 13 (13 dicembre 2007) – ora in rete su <http://wumingfoundation.com/italiano/giap/nandropausa13.htm> –, WM1 ricorda che alcune intuizioni e analisi dei pizzini di Provenzano si trovavano già nella ricerca di S. PALAZZOLO, M. PRESTIPINO, *Il codice Provenzano*, Roma-Bari, Laterza, 2007. WM1 ricorda che a Camilleri riesce bene il lavoro organizzato in ordine alfabetico (cita ad esempio «il glossario in appendice a *Un filo di fumo*; la raccolta di proverbi *Il gioco della mosca*; il dizionario di aneddoti teatrali *Le parole raccontate*»), e definisce i pizzini «un grande ipertesto cartaceo, un wiki mafioso i cui autori sono nascosti dietro cifre ancora misteriose».

<sup>3</sup> Cfr. M. BOVO-ROMÉUF, S. RICCIARDI (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction. 1990-2005*, Firenze, Cesati, 2006.

<sup>4</sup> R. SAVIANO, «Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura», «La Repubblica», 12 ottobre 2015.



Oltre che scrittore, Camilleri è poi anche intellettuale nel senso classico del termine, scrittore che interviene nello spazio pubblico. Le sue note sulla mafia sono disperse in pubblicazioni di vario tipo. La sua produzione giornalistica è enorme e varia: Camilleri ha pubblicato su quotidiani locali e nazionali, su riviste letterarie e/o politiche, tenuto rubriche settimanali sui giornali, rilasciato interviste poi apparse on line, o trascritte e poi integrate in pubblicazioni varie... Fortunatamente però, la sua notorietà e il suo successo presso il grande pubblico hanno fatto sì che buona parte dei suoi scritti altrimenti dispersi siano già stati raccolti in diversi volumi entrati a far parte della sua sterminata bibliografia. Mi sono quindi potuto avvalere di queste pubblicazioni per abordare la questione del taglio e dell'approccio politico e ideologico che Camilleri assume nei confronti del fenomeno criminale quando non lo piega alle esigenze dell'invenzione narrativa ma quando invece lo affronta di petto nella scrittura della realtà.

Possiamo ipotizzare, in una prima approssimazione, che nei suoi interventi pubblici, nelle sue rubriche giornalistiche e nella *non-fiction*, le posizioni e il tipo di sguardo che Camilleri porta sul fenomeno mafioso siano più espliciti di quanto non appaiano quando sono mediati dalle strutture della narrativa d'invenzione, e che ci aiutino a valutare meglio l'approccio al fenomeno della criminalità che struttura invece la sua produzione narrativa.

## 1. Rappresentazione convenzionale

Negli scritti che trasmettono una rappresentazione che si riallaccia al tronco del meridionalismo marxiano, troviamo il Camilleri più legato alla sua antica militanza nelle file del PCI. Ed effettivamente, è qui che troviamo esplicitato lo sfondo ideologico della sua interpretazione del fenomeno criminale. Questa rappresentazione non presenta tuttavia novità di rilievo nei contenuti trasmessi rispetto alla classica pubblicistica sulla questione. Vi ritroviamo alcune tematiche che sono delle costanti nella rappresentazione convenzionale del fenomeno mafioso e del brigantaggio nella tradizione meridionalista.

Camilleri parte da molto lontano, e cioè dal tradimento delle speranze suscitate nei settori popolari durante il Risorgimento nei primi decenni dopo l'Unità. A questo proposito, egli insiste sul legame fra le rivolte contadine e le disillusioni provocate in questo settore della popolazione, e in particolare in Sicilia, dalla politica della Destra storica nel primo periodo unitario: «Che le promesse fatte ai contadini non sarebbero state mantenute lo si era visto già nel '60 con i fatti di Bronte»<sup>5</sup>. Andando avanti nel tempo, arriva poi al legame fra la mafia, il separatismo e l'esercito di liberazione americana alla fine della Seconda guerra mondiale. Su questo punto, Camilleri cita direttamente Sir Rennel O'Rodd, sovrintendente dell'Amgot (l'*Allied Military Government for Occupied Territories*) che già nel 1946 scriveva: «Di fronte al popolo che tumultuava perché fossero rimossi i podestà fascisti [...] le scelte finivano per cadere in molti casi sul locale boss mafioso o su un uomo-ombra il quale in uno o due casi era cresciuto in ambienti di gangster americani»<sup>6</sup>. Camilleri insiste poi sull'indulgenza secolare della magistratura verso la criminalità organizzata, indulgenza che sarà interrotta solo dalla svolta di Falcone e Borsellino: «È molto pudica e signorile, la Commissione, quando parla di avere un'"impressione", sia pure confermata [di una permanente impunità per i grossi esponenti mafiosi]. Si trattava invece di una precisa realtà che, in quasi cento anni, non era per niente cambiata. Cent'anni di assoluzioni»<sup>7</sup>. Il patto fra mafia, forze dell'ordine e potere

<sup>5</sup> A. CAMILLERI, *Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, in *Come la penso*, cit., p. 48.

<sup>6</sup> A. CAMILLERI, *Storie di mafia e DC a uso degli smemorati*, in *Come la penso*, cit., p. 79.

<sup>7</sup> A. CAMILLERI, *Voi non sapete*, cit., p. 78. Camilleri fa probabilmente riferimento alla *Commissione parlamentare di inchiesta sul fenomeno delle mafie* varata dal Parlamento italiano nel 1968, all'apertura della V Legislatura e presieduta da Francesco Cattanei. Una piccola imprecisione: secondo Camilleri,

politico, è per Camilleri un elemento di continuità della storia della Sicilia lungo tutta la storia d'Italia, dall'assassinio del deputato Notarbartolo fino agli attentati che costarono la vita a Giovanni Falcone e Paolo Borsellino: «La *componenda* [era] in origine un *pactum sceleris* fra mafia, forze dell'ordine e potere politico perché ognuno traesse il proprio beneficio da una determinata circostanza»<sup>8</sup>. Alla corruzione politica e alla penetrazione della criminalità nella sfera politica, e in particolare alla vicinanza fra mafia e Democrazia Cristiana negli anni '50 e '60, Camilleri dedica un articolo intero<sup>9</sup>: «La Democrazia Cristiana divenne, da un certo momento in poi, un vero e proprio ricettacolo di mafiosi che elessero i loro rappresentanti in Parlamento mentre nel contempo ammazzavano sindacalisti comunisti, socialisti e anche democristiani, se non stavano agli ordini»<sup>10</sup>. Nel contesto dell'uso politico della violenza mafiosa da parte dei settori conservatori per schiacciare le rivendicazioni contadine, Camilleri ricorda poi diversi episodi, il più paradigmatico dei quali rimane quello di Portella della Ginestra: «Il separatismo siciliano [intanto] si era andato trasformando in un verminoso intreccio fra mafia [presente fin dalle origini], agrari, monarchici, estrema destra, il cui compito principale consisteva nel tenere lontana l'isola da ogni possibile trasformazione sociale. E chi si ribellava pagava con la vita»<sup>11</sup>. In un contesto diverso, quello della fine degli anni '70 e dei primi anni '80, il caso Sindona è in seguito evocato da Camilleri come il paradigma di questi intrecci fra mafia, politica e interessi economico/finanziari in un contesto ormai di economia globalizzata: «Il caso Sindona è un esempio del malaffare italiano, dove si vengono a trovare coinvolti uomini politici e delinquenti comuni, banchieri e mafiosi»<sup>12</sup>.

Più interessante però, perché mostra una sorta di crepa in questa rappresentazione binaria dove la separazione fra bene e male appare fin troppo chiara, e quindi perché la rappresentazione appare meno univoca, è l'analisi che Camilleri compie del movimento separatista: infatti, se la sua condanna univoca del separatismo del dopoguerra, quando esso viene egemonizzato da disegni conservatori e diventa braccio politico del patto fra mafia e grandi proprietari, è anche in questo caso assolutamente indiscutibile, una certa propensione verso il separatismo di sinistra e populista appare in certe pagine degli scritti politici di Camilleri. Questa sua indulgenza finisce per influenzare la sua rappresentazione del separatismo, che diventa più ambigua e insinuante di quanto non succeda nei casi precedenti. La presenza di una rivendicazione identitaria che collega sicilianità e stampo anarchico o comunque genericamente rivoluzionario turba una rappresentazione che rischiava di restare tutto sommato troppo semplice: Camilleri ricorda infatti che ci fu un momento in cui nel separatismo, in nome dell'identità e dell'autonomia dell'isola, finirono per convergere aspirazioni apparentemente totalmente contraddittorie. Quelle del tradizionale patto di sangue fra proprietari conservatori e braccio armato criminale da un lato – e su questo la condanna rimane ferma e univoca – ma anche, dall'altro lato, le aspirazioni delle componenti liberali e di sinistra – guidate la

---

questa sarebbe stata la seconda commissione varata dallo Stato italiano, a un secolo di distanza, sulla questione meridionale dopo quella del 1875 «sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia». In realtà, fra la commissione del 1875 e quella del 1968 ne erano state costituite altre due, entrambe nel 1963: la prima fu presieduta da Paolo Rossi, ma effettivamente si riunì solo per costituirsi prima dello scioglimento anticipato delle Camere, la seconda fu presieduta da Donato Pafundi e rimase in carica dal 5 giugno 1963 al 4 giugno 1968 riunendosi per 118 sedute e approvando due relazioni.

<sup>8</sup> A. CAMILLERI, *Cos'è un italiano*, in *Come la penso*, cit., p. 182.

<sup>9</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Storie di mafia e DC a uso degli smemorati*, cit., pp. 79-89.

<sup>10</sup> A. CAMILLERI, *Voi non sapete*, cit., p. 94.

<sup>11</sup> A. CAMILLERI, *Storie di mafia e DC a uso degli smemorati*, cit., p. 79.

<sup>12</sup> A. CAMILLERI, *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani, p. 23.

prima dal liberale antifascista Finocchiaro Aprile, la seconda dal ribelle Antonio Canepa. La vittima di queste contraddizioni sarà proprio Canepa, che Camilleri giudica personaggio «misterioso e affascinante»<sup>13</sup>, eliminato poi in un agguato rimasto impunito. Ed è qui che il Camilleri scrittore prende la mano al Camilleri politico.

Nello scritto che dedica a Canepa, infatti, Camilleri comincia col confessare certe sue imprese giovanili oggettivamente vicine allo spirito del separatismo del maggio 1943: «Chi scrive, allora diciottenne e all'ultimo anno di liceo, venne sorpreso e fermato dalla polizia mentre, munito di un rastrello, sconciava più manifesti che poteva»<sup>14</sup>. I manifestini in questione erano quelli in cui il generale Roatta, comandante delle forze militari italiane in Sicilia, faceva un netto discrimine fra un 'noi' (i militari italiani) e un 'voi' (i 'fieri Siciliani'). Da cui la reazione del giovane Camilleri, che dipinge il se stesso giovane come «tutt'altro che separatista»<sup>15</sup> ma ciò nonostante offeso dal manifestino discriminatorio del generale fascista. Nel prosieguo dell'articolo, il fascino che emana dal personaggio Canepa è evidente: congiurato negli anni '30, professore universitario verso la fine del decennio, poi di volta in volta separatista, spia degli inglesi, aderente ora al PC clandestino ora a Giustizia e libertà, guerrigliero moderno durante la guerra, Canepa è rappresentato come un personaggio che esce da qualsiasi schema e che rivendica sostanzialmente un separatismo di stampo sociale cui Camilleri sembra in parte, se non aderire, comunque essere sensibile. Lo scritto che gli dedica, uno dei più originali della *non-fiction* camilleriana, è scritto alternando l'italiano standard e il suo personale dialetto: «Ora al posto della bannerà taliàna svintuliava la bannerà siciliana»<sup>16</sup>, così si chiude il racconto della prima impresa di guerriglia della banda di Canepa al Monte Toro, sopra Taormina. La ricostruzione dell'agguato in cui Canepa troverà la morte sarà anche in questo caso multifocale (perché la voce è ora un narratore esterno, ora il Canepa stesso, ora un testimone del fatto) e bilingue (perché redatta con l'alternanza fra italiano e dialetto che costituisce la chiave linguistica dell'articolo/racconto).

## 2. Semiologia della mafia

Se negli articoli storici Camilleri rielabora il più delle volte rappresentazioni convenzionali del fenomeno criminale, appare molto più originale quando si applica, in una sorta di semiologia del discorso mafioso, alla decostruzione dei 'pizzini' di Provenzano, componendo un abbecedario tematico del crimine organizzato.

In primo luogo, lo scrittore siciliano si preoccupa di definire chiaramente natura e funzione di queste specie di ordini di servizio in forma di appunti chiamati 'pizzini': «Provenzano, per trattare i suoi affari e dare disposizioni nella sua condizione di latitante braccato, era costretto a servirsi di due o tre fidatissimi intermediari i quali ricevevano le sue dettagliate istruzioni attraverso i pizzini»<sup>17</sup>. L'obiettivo di questo alfabeto del crimine che è *Voi non sapete* è certo la decostruzione del discorso mafioso, che sappiamo essere per essenza doppio e ambiguo. Ma a Camilleri sembra anche interessare la messa in discussione dell'aura che circonda il boss mafioso e più in generale l'organizzazione da lui diretta. Attraverso l'ironia, Camilleri decostruisce, disincanta, dismaga l'uomo, il suo linguaggio e i suoi principi. Con l'ironia, egli mette in crisi il senso dell'assoluto mafioso che l'organizzazione ha tentato fin dalla sua nascita di propagandare come composto da una sorta di sacri principi indiscutibili che starebbero a fondamento della sua legittimità:

<sup>13</sup> A. CAMILLERI, *Antonio Canepa, il separatista*, in *Come la penso*, cit., p. 57.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>17</sup> A. CAMILLERI, *Voi non sapete*, cit., p. 24.

l'onore, la famiglia, il silenzio, la gerarchia, il rispetto per le donne e i bambini... Tutto il lavoro di Camilleri è costellato di esempi di questo suo abbassamento del linguaggio ottenuto tramite l'ironia. L'esempio che ho scelto serve ad illustrare sia la dissacrante ironia del Nostro che un aspetto su cui torneremo nella conclusione del presente studio, e cioè la sua ricerca dell'umanità finanche nell'animo del criminale. Provenzano ha più volte espresso nei pizzini il desiderio di ottenere dai suoi intermediari non i semi di cicoria in bustina, di quelli che si trovano dai fioristi e dai vivaisti – ma i semi della cicoria selvatica. A questo proposito, il commento di Camilleri, che finisce per trovare nella buona cucina legata alla terra e alle tradizioni un terreno d'intesa e di empatia col boss mafioso, è il seguente: «Ha ragione da vendere a rifiutare quella in bustine e a volere il seme, in modo da poterlo piantare nelle vicinanze del covo [...]. Il curatore del presente dizionarietto, che anche lui sogna la cicoria selvatica, capisce e compatisce»<sup>18</sup>. È evidente quanto l'abbassamento stilistico ottenuto col registro ironico sia un modo di ottenere la desacralizzazione del mito del grande padrino che ha vissuto ben quarantatré anni in clandestinità, mostrandone le piccole preoccupazioni quotidiane e i gusti culinari. Ma in parallelo, in questo modo Camilleri ottiene l'effetto di mostrarne il lato umano, che non per caso suscita – letteralmente ma ironicamente – la compassione dello scrittore.

La seconda direzione che imbecca questo lavoro di decostruzione è quella della ricerca della storicità dei valori mafiosi, e quindi della loro relatività. Un esempio ne è la voce dell'abecedario che analizza l'evoluzione del dogma della condanna dell'adulterio e del divorzio, rivendicato come uno dei punti fermi più sacri e intoccabili della supposta etica mafiosa. Il preteso dogma ha infatti finito per stemperarsi nei tempi nuovi, sotto l'effetto di mutamenti storici, comportamentali, generazionali e giudiziari. In seguito al pentimento del boss Marino Mannoia, sua moglie – figlia di Pietro Vernengo – chiede il divorzio – che il Vernengo stesso aveva anni prima negato al Mannoia quando questi si era invaghito di un'altra donna. Ma in questo caso, Vernengo finisce con l'indurre la propria figlia a divorziare, contraddicendo la sbandierata morale mafiosa: quando è richiesto dalla moglie di un pentito, un divorzio diviene così di colpo ben accetto dai boss. Anche la morale mafiosa scopre quindi la propria relatività: «Quando Marino Mannoia sarà arrestato e diventerà un collaboratore di giustizia, Vernengo – dice Grasso<sup>19</sup> – sarà costretto a mutare la sua morale e le convinzioni sull'indissolubilità del matrimonio, inducendo la figlia a chiedere il divorzio. Meglio tradita e divorziata che moglie di un pentito»<sup>20</sup>. A proposito invece della proclamata religiosità di Provenzano, l'analisi di Camilleri è incentrata sulla necessità di far emergere la doppiezza e la contraddittoria complessità del discorso mafioso. Egli riconosce infatti, in parte, la sincerità della crescente religiosità del boss mafioso. Ma l'analisi di un pizzino sul Natale, in cui apparentemente Provenzano invoca un Natale tranquillo e beato, svela che in realtà lo stesso pizzino implichi che questa tranquillità debba venir raggiunta col compimento di regolamenti di conti e «ammazzatine». Il rapporto con la religione non è né univoco né coerente: un Santo Natale è sì quello in cui si festeggia serenamente in famiglia, ma anche quello in cui si ottiene questa serenità chiudendo i conti, omicidi compresi. Per quanto pervaso da un afflato religioso, specie negli ultimi anni della sua clandestinità, Provenzano appare un personaggio ambivalente e complesso che continua a non escludere l'uso dell'omicidio dal campo delle azioni proprie e dell'organizzazione che presiede. Camilleri non omette di sottolineare quanto l'atteggiamento di parte della Chiesa stessa sia stato a lungo complesso e contraddittorio. La Chiesa, fino a tempi

<sup>18</sup> Ivi, p. 35.

<sup>19</sup> Il riferimento è al volume di P. GRASSO, F. LA LICATA, *Pizzini, veleni e cicoria. La mafia prima e dopo Provenzano*, Milano, Feltrinelli, 2008.

<sup>20</sup> A. CAMILLERI, *Voi non sapete*, cit., p. 18.

recenti, ha accettato, protetto e accolto la mafia nel proprio seno: preti mafiosi, cerimonie religiose sfarzose in onore di boss mafiosi sono state la regola per generazioni.

Per finire, nella disamina dei pizzini, Camilleri arriva al punto cruciale che consiste in una sorta di antropologia del sentimento religioso siciliano. In fondo, scrive Camilleri, la religiosità meridionale s'identifica con la superstizione. E questo è più un dato profondamente antropologico che non un dato storico transeunte. «Coreografia, esteriorità, idolatria [...] E già nel 1874 Giuseppe Stocchi così aveva scritto sul quotidiano *La Gazzetta d'Italia* a proposito dei siciliani e la religione: “La natura del siciliano è intrinsecamente non religiosa, ma superstiziosa”»<sup>21</sup>. «E di conseguenza le sue [di Provenzano] invocazioni a Dio e alla Divina Provvidenza sono più scongiuri, parole magiche, frasi antijettatorie che preghiere autentiche. Solo che, badate bene, non sanno di esserlo»<sup>22</sup>. La conclusione è allora inquietante: trattando della concezione della religione, la mafia riflette quella che per Camilleri sarebbe la mentalità (citando Stocchi, egli parla persino di «natura») siciliana. Mafia e mentalità siciliana, su questo punto, finiscono così per sovrapporsi. E, al di là della difesa di interessi particolari e della forza di sopraffazione dell'organizzazione, è questo accordo di fondo sul senso religioso a spiegare la profondità della penetrazione dei comportamenti criminali nella storia dell'isola: «è necessario chiedersi cosa fosse la religione per Provenzano. O meglio cosa sia, ancora oggi, per gran parte dei siciliani»<sup>23</sup>.

### 3. Narrazioni trasversali

Progressivamente allontanandosi dalle strette del quadro ideologico, Camilleri ritrova poi l'ispirazione dell'artista in tre brevi rubriche, *petits pamphlets en prose*, pubblicate prima sul supplemento domenicale de «Il Sole 24 Ore», poi raccolte nel volume *Segnali di fumo*. La mafia vi appare raramente, in particolare solo in tre cronache. La seconda – da un punto di vista cronologico – evenienza trasversale di cose di mafia in *Segnali di fumo* è forse la meno densa, per quanto contenga una personalissima stoccata a certo giornalismo sensazionalistico che si spaccia per esperto di mafia e che Camilleri ritiene s'interessi al soggetto in modo superficiale, per scopi mediaticamente deteriori. Il tema è *Sesso e mafia*. Camilleri ha affrontato più volte in altre occasioni la complessa questione dell'intricato legame fra affetti, famiglia, complicità e mentalità mafiosa, e l'ha fatto con sensibilità e rispetto dei sentimenti dei personaggi coinvolti: «I pizzini che la signora Saveria manda a Provenzano cominciano quasi sempre allo stesso modo. Vita mia, e terminano con Vita, ti abbraccio fortissimo. Certe volte lo chiama Amore. Non sono parole a vuoto, espressioni consuete prive di sentimento. Quei pizzini trasudano amore vero, devozione autentica. E lo stesso è per Provenzano»<sup>24</sup>. Ma lo scrittore siciliano mostra invece una totale indifferenza al tema della sessualità in ambito mafioso. E anche qui usa con grande finezza l'arma dell'ironia per smontare, in questo caso, il linguaggio non del mafioso ma del giornalista:

Un giornalista, unanimemente considerato un grande esperto di associazioni mafiose, mi chiede un incontro. Dopo aver chiacchierato del più e del meno, arriva al dunque e mi fa una proposta: perché non scrivere a quattro mani un libro sugli usi e costumi sessuali dei camorristi e dei mafiosi? «Ci sono delle differenze?» domando stupito. E lui, chiarendo, mi spiega per esempio che i camorristi non praticano il cunnilingus perché lo considerano un abbassarsi a livello dei cani, e che invece, a quanto gli risulta, la pratica non è invisai ai

<sup>21</sup> A. CAMILLERI, *La religiosità di Provenzano*, in *Come la penso*, cit., p. 234.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> A. CAMILLERI, *Voi non sapete*, cit., p. 20.

mafiosi, anzi. «E al riguardo la 'ndrangheta come si comporta?» domando fintamente interessato. Dichiarò di non saperlo. «Approfondisca e venga a riparlarmene» lo congedo<sup>25</sup>.

La terza evenienza relativa a questioni mafiose della raccolta merita di essere segnalata per il suo notevole valore estetico e per la sua condensazione tematica. Una sparatoria coinvolge il giovane Camilleri, il quale – ricorda – non si butta a terra per non sporcare il vestito di sangue, ma esce dal bar e va incontro agli assalitori uscendone miracolosamente indenne. La scena – a metà fra il cinematografico e lo psicanalitico – è davvero stupenda nella sua costruzione e nella sua concisione. Ma dice anche qualcosa del personaggio Camilleri, o quantomeno di come vorrebbe egli, ormai anziano, autorappresentare il se stesso giovane:

Anni fa mi trovai in mezzo a una sparatoria mafiosa che fece sei morti e altrettanti feriti. Capì in un bar del mio paese, il marciapiede antistante era pieno di avventori seduti ai tavoli. Io ero appena entrato quando fuori iniziò la sparatoria. Una raffica di mitra penetrò all'interno, spazzò via le bottiglie dallo scaffale dietro al barista. Rimasi per un po' impietrito, poi venni scosso da rabbia e vergogna. Mentre gli spari continuavano, uscii fuori urlando. Alcuni proiettili mi passarono vicinissimi. L'istinto mi suggerì di buttarmi per terra. Ma non lo feci. E sapete perché? Per non sporcare il mio vestito di tutto quel sangue che scorreva sul marciapiedi. Malgrado la mia imbecillità, venni miracolosamente risparmiato<sup>26</sup>.

Rabbia per la violenza subita, vergogna nel vedere il proprio paese ormai associato a queste violenze e loro vittima, naturale istinto di sopravvivenza, contrastato però dal desiderio di non sporcarsi il vestito «di tutto quel sangue»: molto potrebbe essere detto su questo dettaglio. Quale significato assume questa volontà di non sporcare il vestito di sangue? Significa forse la volontà di non voler abbassare il proprio io alla violenza? È un tentativo inconscio di mantenere una distanza e una netta separazione di sé dal mondo basso della violenza mafiosa? E quanto vi è di realmente avvenuto in questa ricostruzione a posteriori («Anni fa») della vicenda? Quanto invece vi è di ricostruito a distanza di tempo? La breve cronaca ci appare qui come una via di mezzo fra il ricordo, il sogno e la scena di un film. Questo giovane che esce dal luogo della sparatoria e va incontro ai killer, con i proiettili che gli fischiano intorno e lo lasciano però illeso, sembra l'eroe involontario di un film di mafia, o di uno spaghetti western, e la sua reazione pare il risultato di un ricordo rielaborato nel corso degli anni di un episodio perduto in un passato lontano... Senza trascurare che anche la chiusa del racconto – questa ragione così banale, concreta, del giovane Camilleri che avrebbe rischiato la morte non per coraggio o per spavalderia, ma per non voler macchiare di sangue il vestito – denota sì incoscienza e «imbecillità», come dice di se stesso lo scrittore anni dopo, ma suscita anche un fondo di fierezza e ammirazione verso il giovane coraggioso se stesso che non prova paura – ma semmai rabbia e vergogna – di fronte alle sventagliate di mitra dei mafiosi...

Per concludere, è la prima evenienza della mafia nella raccolta a meritare il finale della nostra veloce ricostruzione delle rappresentazioni della mafia nella *non-fiction* camilleriana. In quest'ultimo *petit pamphlet en prose*, un mafioso, diventato in prigione un pittore naïf, dipinge un solare paesaggio siciliano con vipera. E Camilleri riceve il quadro in regalo:

Ricevo in dono un buon quadro naïf che rappresenta un paesaggio siciliano. In primo piano, una fila di piante di fichi d'india, poi la distesa gialla di un campo di grano mietuto e in fondo, su una collinetta, un gruppo di case stagliate contro il cielo azzurro. Guardando bene, si scopre tra i fichi d'india l'inquietante sagoma di una vipera. È un quadro equilibrato, si fa

<sup>25</sup> A. CAMILLERI, *Segnali di fumo*, Novara, De Agostini, 2014, p. 83.

<sup>26</sup> Ivi, p. 96.

guardare assai volentieri per la sua unità compositiva e soprattutto perché sembra che da esso promani un senso di aspra solitudine malgrado lo sfavillio dei colori. La firma dell'autore è apposta sul retro. È un nome noto non nel campo dell'arte ma della cronaca nera, si tratta di un mafioso condannato all'ergastolo per una lunga serie di omicidi<sup>27</sup>.

Anche questo *petit poème en prose* è intenso e plurisemico. Come abbiamo detto, la mafia appare molto raramente nei fondi raccolti in *Segnali di fumo*, che sono piuttosto dedicati all'attualità sociale e culturale, ad alcuni ricordi di incontri o di scene di vita personale del passato, oppure a schegge di intuizioni letterarie dedicate agli autori prediletti del Nostro, Dante, Leopardi, Rilke, Sciascia... A volte, lo scrittore siciliano usa questa rubrica per prendersi anche alcune rivincite personali, come quando deride un suo recensore che non perde occasione di criticarlo persino per le prefazioni e per le sue introduzioni a volumi di altri autori<sup>28</sup>. Tra le tre eccezioni a questa quasi assenza della mafia, quest'ultima è la più ricca e condensata: il quadro di un mafioso che ritrae un paesaggio siciliano assoluto appare a un primo sguardo trasmettere la pace di un paesaggio solare, ma un dettaglio vi appare che ne muta il significato, la sagoma di una vipera che spunta tra i fichi d'India, che rende il quadro invece inquietante, in contrasto con la quiete della valle ritratta nel quadro. Camilleri scrive di averlo ricevuto in dono ma non dice se dall'autore o da una terza persona... Il triangolo fra l'autore (il mafioso ergastolano<sup>29</sup>), il donatore del quadro (che resta anonimo) e Camilleri che lo riceve in dono fa sorgere una serie di interrogativi. Di che 'regalo' si tratta? Di un avvertimento in stile mafioso? Del *clin d'œil* di un amico o di un ammiratore verso lo scrittore di romanzi di mafia? La questione appare sospesa.

Meno sospeso ne è invece il doppio senso, che pur se implicito, sembra avere un significato più univoco: il mafioso non rinuncia a rappresentare nel proprio paesaggio siciliano il proprio mondo interiore, dove la vipera sembra rappresentare il male, il veleno che s'insinua nell'assolato paesaggio di fichi d'India. In questa impresa di autorappresentazione del boss mafioso che dispiega il proprio lato artistico, quello che appare interessare Camilleri, e che sembra riflettere il lato più originale delle sue prove narrative, è la ricerca testarda – da non confondersi affatto con l'assoluzione – del lato umano (l'«aspra solitudine» che traspare nel quadro è l'aspra solitudine del killer mafioso?) che si nasconde anche nell'animo dell'ergastolano pluriomicida

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 74.

<sup>28</sup> Ivi, p. 95.

<sup>29</sup> È probabile che la firma apposta sul retro del quadro sia quella di Luciano Liggio, boss mafioso che nel 1988 fece scalpore con una mostra dei suoi dipinti organizzata a Palermo nella galleria di Giuseppe Marino. Secondo Gaspare Mutolo, che conobbe Liggio in carcere, buona parte dei quadri erano in realtà opera del Mutolo stesso e di Alessandro Bronzini, il quale da parte sua contesta invece l'attribuzione dei quadri al Mutolo e continua ad attribuire i quadri della famosa mostra al Liggio stesso: cfr. F. VIVIANO, "Dagli omicidi alla pittura. In mostra i quadri del pentito", «La Repubblica», 9 aprile 2010; P. MESSINA, "Il mafioso ora è diventato pittore. La strana conversione di Gaspare Mutolo", «L'Espresso», 3 ottobre 2014; R. PUGLISI, "Ho insegnato la pittura al boss Luciano Liggio", «LiveSicilia», 27 marzo 2009 ([http://livesicilia.it/2009/03/27/ho-insegnato-la-pittura-al-boss-luciano-liggio\\_3299](http://livesicilia.it/2009/03/27/ho-insegnato-la-pittura-al-boss-luciano-liggio_3299)).

# Indice delle opere di Andrea Camilleri

---

*Arancini di Montalbano (Gli)* 11, 47, 48

*Birraio di Preston (Il)* 7, 11, 16, 29-41, 45

*Bolla di componenda (La)* 11, 45

*Cane di terracotta (Il)* 11, 17, 47, 48, 49, 51, 52

*Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa* 11, 26, 53, 54, 55, 56, 58

*Commissario Montalbano: le prime indagini (Il)* 49, 52

*Concessione del telefono (La)* 11, 45

*Danza del gabbiano (La)* 11, 15

*Filo di fumo (Un)* 11, 45, 53

*Forma dell'acqua (La)* 11, 17

*Gioco della mosca (Il)* 53

*Giro di boa (Il)* 48

*Gita a Tindari (La)* 11, 15

*Inverno italiano (Un)* 11

*Ladro di merendine (Il)* 11, 17

*Mese con Montalbano (Un)* 11, 47, 48, 49, 50, 51

*Muerte de Amalia Sacerdote (La)* 42

*Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* 18

*Mossa del cavallo (La)* 42, 45

*Onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia (Un)* 55

*Parole raccontate (Le)* 53

*Racconti di Nené (I)* 11

*Rizzagliata (La)* 8, 11, 42, 43, 45, 46

*Romanzi storici e civili* 31

*Segnali di fumo* 11, 58, 59, 60

*Stagione della caccia (La)* 11, 45

*Voce del violino (La)* 16, 17

*Voi non sapete* 8, 53, 54, 55, 56, 57, 58





# Indice dei nomi

---

Non figura nel presente indice il nome di Andrea Camilleri. Dopo i nomi d'arte o d'uso, diamo il nome proprio della persona in questione.

Abbrugiati, Perle 50  
Aglieri, Pietro 15  
Alatri, Paolo 44  
Alighieri, Dante 12, 60  
Andreotti, Giulio 18  
Aubry-Morici, Marine 7, 11  
Aulo Gellio 49

Bassani, Giorgio 48, 50, 51  
Bellini, Vincenzo 33  
Bergson, Henri 33, 34, 36  
Berlusconi, Silvio 18  
Boccherini, Luigi 40  
Bonaviri, Giuseppe 24  
Bonina, Gianni 13, 14, 15, 16, 18, 27, 28, 53  
Borghese, Giuseppe Antonio 25  
Borioni, Gianfrancesco 7, 11  
Borsellino, Paolo 54, 55  
Bossi, Lise 25, 27  
Bossi, Umberto 48, 49  
Bovo-Romœuf, Martine 53  
Brancati, Vitaliano 11, 24  
Broch, Hermann 29  
Bronzini, Alessandro 60  
Budor, Dominique 23  
Bufalino, Gesualdo 24  
Buscetta, Tommaso 14, 17

Cadeddu, Paola 43  
Calogero di Sicilia (san) 38  
Cane, Crescenzo 7, 14, 25  
Canepa, Antonio 56  
Capecchi, Giovanni 26  
Caponnetto, Antonino 53  
Capuana, Luigi 11, 24  
Carbone, Salvatore 44  
Cattanei, Francesco 54  
Cervantes Saavedra, Miguel 29  
Consolo, Vincenzo 24, 25, 26  
Crispo, Renato 44

Dante v. Alighieri  
De Filippo, Edoardo 31

Dell'Utri, Marcello 18  
De Mauro, Tullio 31  
De Paulis-Dalembert, Maria Pia 23  
De Roberto, Federico 7, 11, 24, 25

Engels, Fridrich 32

Falcone, Giovanni 14, 17, 42, 46, 54, 55  
Fallica, Salvo 26  
Faverzani, Camillo 11  
Fenoglio, Beppe (Giuseppe) 48  
Fini, Gianfranco 48, 49  
Finocchiaro Aprile, Andrea 56  
Franchetti, Leopoldo 42  
Fratnik, Marina 8  
Freud, Sigmund 31, 32

Gentile, Nick (Nicola) 16  
Grasso, Pietro 57  
Gregorio, Rosario 43  
Gualtieri, Filippo Antonio 44  
Guglielminetti, Marziano 51  
Guglielmino, Salvatore 22

Hasek, Jaroslav 29  
Hitler, Adolf 48

Kafka, Franz 29  
Kundera, Milan 29, 30, 41

La Licata, Francesco 7, 11, 57  
Lanfranca, Dario 8, 11  
Lanza, Giovanni 44  
Leopardi, Giacomo 60  
Liggio, Luciano 60  
Lodato, Saverio 13, 26  
Lupo, Filippo 13  
Lupo, Salvatore 23, 27

Machiavelli, Niccolò 37  
Madeddu, Davide 7  
Malraux, André 34  
Manichedda, Paolo 42  
Mann, Thomas 51  
Mannoia, Marino 57  
Manzoni, Alessandro 12, 27, 30  
Marci, Giuseppe 7, 11, 42  
Marino, Giuseppe 60  
Martini, Alessandro 8, 11  
Marx, Karl 32

Mazzini, Giuseppe 50  
Messina, Piero 60  
Milanesi, Claudio 8, 11  
Morini, Agnès 25  
Moulin, Jean 11  
Musil, Robert 29  
Mutolo, Gaspare 60

Nigro, Silvano 31, 33  
Notarbartolo, Emanuele 55

Onofri, Massimo 25

Padovani, Marcelle 14, 46  
Pafundi, Donato 55  
Palazzolo, Salvo 53  
Palazzolo, Saveria 58  
Paolo VI (Giovanni Maria Montini) 15  
Pavese, Cesare 51, 52  
Pezzino, Paolo 8  
Pirandello, Luigi 7, 21, 24, 26, 30, 35, 36, 50  
Prestipino, Michele 53  
Provenzano, Bernardo 8, 15, 53, 56, 57, 58  
Provenzano, Saveria v. Palazzolo  
Puglisi, Roberto 60

Quadruppani, Serge 8, 11

Rennel Rodd, Francis James 54  
Ricci, Luigi 33, 36, 40  
Ricciardi, Stefania 53  
Rilke, Rainer Maria 60  
Rizzo, Giuseppe 21  
Roatta, Mario 56  
Rossi, Paolo 55  
Rosso, Lorenzo 27  
Rudinì, Antonio (Antonio Starabba, marchese di) 45  
Ruffini, Ernesto 15

Saviano, Roberto 53  
Sciascia, Leonardo 7, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 43, 55, 60  
Senghor, Léopold Sédar 27  
Sindona, Michele 55  
Sonnino, Sidney 42  
Sorgi, Marcello 13  
Soyinka, Wole (Akinwande Oluwole Soyinka) 27  
Squillacioti, Paolo 24  
Stocchi, Giuseppe 58

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 7, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27

Vancini, Florestano 50  
Vella, Giuseppe 43  
Verdi, Giuseppe 32  
Verga, Giovanni 11, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 43  
Vernengo, Pietro 57  
Virgilio (Publio Virgilio Marone) 45  
Vittorini, Elio 21, 28  
Viviano, Francesco 60

Wagner, Richard 32

Zago, Nunzio 24, 25  
Zola, Émile 23

# Indice dei luoghi

---

Vengono qui ripresi i termini geografici, talvolta nella forma antica (Persia, Due Sicilie, ecc.).

Africa 50

Aix-en-Provence 11

Alba 51

America 50, 51

Arno 27

Aventino 26

Barbaresco 51

Bordeaux 53

Brasile 12

Bronte 54

Buchenwald 50

Busseto 32

Cagliari 11, 12, 42

Canelli 51

Capaci 18

Chicago 28, 50

Ciaculli 15

Città del Messico 12

Cravanzana 51

Due Sicilie (regno) 33

Egitto 43, 44

Europa 7

Ferrara 50

Firenze 40

Fortaleza 12

Francia 12

Genova 18, 48

Gibilterra 34

Horn (capo) 34

India 59, 60

Italia 12, 21, 23, 24, 27, 28, 31, 37, 40, 42, 47, 50, 52, 53, 55, 58

Lampedusa 7, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27

Lione 11

Malaga 12

Malta 43  
Marsiglia 11  
Messico 12  
Monticello 51

Neive 51

Palermo 15, 17, 25, 42, 44, 60  
Parigi 7, 8, 11, 12  
Pécs 12  
Persia 28  
Portella della Ginestra 55  
Porto Empedocle 15  
Preston 7, 11, 16, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 45  
Punta Secca 17

Racalmuto 15  
Roma 16

Saint-Denis 7, 11  
Salina 23, 24, 26  
Sardegna 37  
Sassari 12  
Sicilia 7, 12, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 52,  
54, 55, 56, 60  
Spagna 12, 42  
Stati Uniti 50

Taormina 56  
Tindari 11, 15  
Toscana 51

Ungheria 12

Venezuela 28  
Vietnam 50  
Vincennes 7

# 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 GONZÁLES, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MAEDDU, MARTINI, MILANESI)







Ed è qui che il Camilleri scrittore prende la mano al Camilleri politico  
*Claudio Milanese*

Lo sguardo di Camilleri parte dalla Sicilia ottocentesca e si allarga verso altri orizzonti, che sono quelli che ci toccano di più. In Vigàta si intravede l'Italia di oggi. Ma più ancora, Vigàta è la metafora della condizione umana moderna. Il potere è onnipotente, l'uomo si sente perso in un mondo che non controlla più. Al posto della razionalità che garantiva un progresso, c'è un progresso che nutre se stesso di irrazionalità.

*Gianfrancesco Borioni*