

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona

Facoltà di Filosofia e Lettere

Dipartimento di Filologia Spagnola

Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Tesi di dottorato

Con lo sguardo del nuovo romanzo poliziesco: da Camilleri alla *novela negra* spagnola

Direttori e Tutor

Prof. Eduard Vilella Morato

Prof. Alessandro Scarsella

(Cotutela Internazionale Università Ca' Foscari Venezia)

Dottoranda

Teresa Sangregorio

Barcelona 2025

Sintesi

Si è inteso nel principio della presente indagine, riassumere il contesto socio-culturale degli anni Novanta, in quanto periodo in cui l'opera di Andrea Camilleri (1925-2019) giunge a piena maturazione, coniugandosi con il punto di vista e la visione del mondo che sono alla base delle sue narrazioni.

L'obiettivo della tesi è dimostrare come lo scrittore siciliano abbia cominciato a modificare e rinnovare la formula del genere poliziesco, impiegando i mezzi della scrittura per commentare le questioni palpitanti della vita civile contemporanea, affrontando temi come la corruzione politica, le ingiustizie sociali, il potere del crimine organizzato. Camilleri ha effettivamente aperto la via maestra del nuovo romanzo poliziesco italiano, dandogli ulteriore dignità e trasformandolo da lettura di piacere e di puro intrattenimento in testo impegnativo, istituendo infine una correlazione costante tra cronaca, finzione letteraria e critica sociale. È riuscito a creare oltre che a una nuova figura d'autore, attraverso se stesso, anche una nuova lingua, il *vigatese* che, come un guanto, cade perfettamente sul suo principale personaggio, il commissario di polizia Salvo Montalbano, e sul suo mondo di carta. Camilleri costituisce, pertanto, senza alcun dubbio, uno dei punti più alti della letteratura italiana contemporanea, degno di far parte di un canone letterario più esteso. Camilleri ha avuto, altresì, un ruolo pedagogico prezioso, è stato capace di penetrare e di rappresentare la società contemporanea, insegnando a guardare la realtà attraverso uno sguardo intellettuale etico, dando maggiore enfasi alla caratterizzazione umana, alla psicologia dei protagonisti, ai luoghi di origine, al contesto socio-culturale e politico. La sua narrativa si rappresenta in tal modo come un efficace “strumento” per esplorare il male e mantenere viva una teoria critica della società, il che rende i suoi romanzi polizieschi estremamente attuali e di successo anche al di fuori del contesto regionale in cui essi si inseriscono.

Lo scrittore ha infatti ispirato moltissimi autori di romanzi gialli in Italia e all'estero, esercitando infine un'influenza non poco significativa anche in Spagna, paese con cui Camilleri si pone in rapporto di singolare reciprocità, per i motivi che sono oggetto dell'aspetto comparativo di questa ricerca.

Abstract

At the beginning of this study, the socio-cultural context of the 1990s is summarized as the period in which the work of Andrea Camilleri (1925-2019) reached full maturity, combining his point of view with a worldview – elements that form the basis of his narratives.

The aim of this thesis is to demonstrate how the Sicilian writer began to modify and renew the formula of the detective genre, using his writings to comment on contemporary life, facing issues such as political corruption, social injustice, the power of organized crime.

Camilleri effectively paved the way for the new Italian detective novel, elevating its dignity, transforming the text from a pleasurable and merely entertaining reading into a challenging one, finally establishing a constant correlation between chronicle, literary fiction and social criticism. He was able to create not only a new type of authorial figure, through himself, but also a new language, the *vigatese*, which perfectly suits both his protagonist, police inspector Salvo Montalbano, and his world.

Camilleri is, therefore, unquestionably, one of the most important authors in contemporary Italian literature, deserving inclusion in a broader literary canon.

Camilleri also had a significant pedagogical role, he was able to understand and represent the contemporary society, teaching readers to look at reality through an intellectual ethical gaze, placing strong emphasis on human characterization, the psychology of the protagonists, the places of origin, the socio-cultural and political context. His narrative thus is an effective “tool” to explore the nature of evil and to sustain a critical theory of society, making his detective novels extremely current and successful, even beyond the regional setting.

The writer, in fact, inspired many authors of detective novels both in Italy and abroad.

Finally, Camilleri also had a notable influence in Spain, with which he shared a unique reciprocal relationship, an aspect explored in the comparative section of this research.

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
PARTE I. SOCIETÀ E CULTURA NELL'ITALIA DI MONTALBANO: 1990-2019.....	9
CAPITOLO 1. LO STATO DI CRISI DALLA FINE DELLA PRIMA REPUBBLICA AL PASSAGGIO AL NUOVO MILLENNIO.....	9
CAPITOLO 2. DOPO IL POSTMODERNO.....	21
2.1. IL POSTMODERNISMO IN ITALIA.	21
2.2. DOPO IL POSTMODERNO: 1990-2001.....	30
CAPITOLO 3. LE NUOVE TENDENZE LETTERARIE. PER UN NUOVO RUOLO DEGLI INTELLETTUALI.....	36
PARTE II. IL ROMANZO POLIZIESCO IN ITALIA IN COMPARAZIONE CON LA SPAGNA.	66
CAPITOLO 1. ANDREA CAMILLERI.....	66
1.1. LA VITA.....	66
1.2. IL VIGATESE.	80
CAPITOLO 2. DALLA STORIA ALLA CRONACA: DALLA SICILIA DI CAMILLERI ALL'ITALIA "SENZA POLITICA".	93
CAPITOLO 3. IL COMMISSARIO MONTALBANO.....	103
3.1. IL PRIMO MONTALBANO.	110
3.2. MONTALBANO, COMMISSARIO A VIGÀTA.	134
3.3. MONTALBANO MELANCONICO.	172
3.3.1. <i>RICCARDINO</i>	185
CAPITOLO 4. IL ROMANZO POLIZIESCO IN SPAGNA: ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT, DOMINGO VILLAR, CARLOS ZANÓN E GLI ECHI CAMILLERIANI.	202
4.1. <i>LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA</i>	203
4.2. ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT.....	211
4.3. DOMINGO VILLAR.....	233
4.4. CARLOS ZANÓN.....	250
CAPITOLO 5. EPILOGO – IL DOPO CAMILLERI.	272
CONCLUSIONI.....	281
BIBLIOGRAFIA	284
RINGRAZIAMENTI	322

INTRODUZIONE

La scelta della tesi, a cui ho dato il titolo “Con lo sguardo del nuovo romanzo poliziesco: da Camilleri alla *novela negra* spagnola”, è maturata dalla constatazione che negli anni del mio lavoro *post lauream* in Lingue e Letterature Straniere, continuando a leggere autori sia italiani, sia stranieri, in particolare anglo-americani e spagnoli, essi non figuravano nelle storie letterarie in uso nelle università. Analogamente, nelle antologie di scuole o nelle più importanti riviste di critica letteraria sono assenti scrittori che io apprezzo molto e che considero degni di rilievo tanto da aver introdotto significative innovazioni nella tradizione letteraria italiana.

In particolare, in Italia, a parte la poesia, il romanzo e la novella, che hanno continuato a avere un posto di rilievo e conservando dignità “alta”, il romanzo poliziesco non figurava nelle storie di letteratura italiana contemporanea,¹ sebbene continuasse a occupare spazi nelle librerie e nei cataloghi delle case editrici che sfornavano decine e decine di nuovi titoli, magari dopo aver vinto un premio dedicato al genere nei festival e nei concorsi letterari dei circuiti mediatici, televisivi, giornalistici e *social*.

Questo, a differenza di quanto è accaduto negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Francia, dove invece il prestigio del genere poliziesco ha legittimato maestri come Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, George Simenon, studiati nei corsi delle più famose università del mondo e affrontati nelle riviste specialistiche, nei convegni, nelle biblioteche, creando spazio progressivamente a autori di generazioni successive.

Il panorama generale italiano alla fine degli anni Ottanta del Novecento, nella sua proiezione anche all'estero, sembrava essere rimasto fermo a Calvino, Eco, Tabucchi, Fo, forse a pochi altri, e nessuno veniva indicato come parte di un canone. Colui che mi sembrava l'autore contemporaneo più di spicco dello scenario letterario italiano, colui che aveva aperto nuovi orizzonti e creato originali prospettive, mi appariva assente.

Sto parlando di Andrea Camilleri.

Quello che mi stupiva è che, se pure i libri di Camilleri si succedevano nelle librerie a ritmo annuale e i suoi romanzi venivano letti e amati da un pubblico sempre più crescente e venivano tradotti e pubblicati nei maggiori paesi del mondo, lui non compariva quasi mai nelle storie letterarie e raramente nel dibattito critico.

¹ I testi che ho consultato sono stati: Ferroni Giulio, *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015; Zinato Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020; Manetti Beatrice - Tortora Massimiliano (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2023.

Dunque, Camilleri aveva conseguito una ricezione già ampia e tale che avrebbe dovuto primeggiare nella critica letteraria italiana e avrebbe dovuto essere studiato nei corsi di letteratura comparata nelle università.

Quando ho deciso di partecipare al bando di Dottorato in “Teoria de la Literatura y Literatura Comparada” all’Universitat Autònoma de Barcelona, mi sono chiesta quale sarebbe potuto essere un argomento di interesse, non solo per un’università italiana, ma appunto anche per un’università come quella di Barcelona, che occupa un posto di gran rilievo nel panorama internazionale.

In via definitiva, l’intento è quello di dimostrare come Camilleri abbia effettivamente aperto la via maestra del nuovo romanzo poliziesco italiano, dando dignità al genere, meritevole di essere annoverato tra i testi canonici della contemporaneità.

Lo scrittore siciliano ha creato un seguito di autori di gialli² in Italia e all’estero e questa è la cosa che più di tutte mi ha spinto e ispirato nella mia ricerca.

Camilleri ha influito in maniera molto significativa anche in un Paese come la Spagna che ho reso oggetto del lavoro comparativo. Di sicuro è anche merito del catalano Pau Vidal, uno dei suoi traduttori preferiti, che ha persino scritto romanzi con protagonista il filologo detective Miquel Camilleri per rendergli un affettuoso omaggio.³

È stato interessante notare l’interazione tra Camilleri e Manuel Vázquez Montalbán, e la successiva influenza di Camilleri sul romanzo spagnolo.

Ho deciso di prendere in considerazione il periodo dall’inizio degli anni Novanta – fase dell’ascesa in politica di Silvio Berlusconi – fino al 2019, anno della morte di Andrea Camilleri. È stata un’epoca segnata da una crisi politica e istituzionale senza precedenti in Italia, che Camilleri ha sentito sia come persona, che come intellettuale.

Partendo da un’analisi socio-culturale dell’Italia di quegli anni, nella prima parte della mia tesi ho voluto introdurre il contesto degli anni Novanta che Camilleri conosceva molto bene e che sta alla base dei suoi romanzi polizieschi. Credo che tale excursus possa essere utile per far orientare il lettore, creando un filo conduttore socio-politico-culturale e far comprendere le ragioni per le quali lo scrittore siciliano ha cominciato a modificare e a innovare il romanzo poliziesco tradizionale.

² “Giallo” è un termine solo italiano. Era il 1929 quando la casa editrice Mondadori lanciò la sua collana di polizieschi e decise che tutte le copertine sarebbero state gialle. Quei libri venivano venduti nelle edicole e nei chioschi, in mezzo a tanti giornali e riviste ed era importante che spiccassero. Da allora “giallo” è diventato un genere letterario comprensivo di una serie di sottogeneri. Quello di cui mi occuperò nella tesi è il genere più marcatamente poliziesco.

Cfr. *Nascono i gialli Mondadori*, in Gallo Claudio (a cura di), *Carteggio inedito tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori: alle origini del “giallo” e di alcune collane Mondadori*, in Atti della Accademia Roveretana degli Agiati, a. 252, Vol. II, A, 2002, pp.188-200.

Cfr. Pistelli, Maurizio, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006.

³ Pau Vidal: *Les novel·les de Camilleri han de «camillerejar»*, intervista a cura di Diana Coromines, (02/02/2014), online.

Ho voluto affrontare il postmodernismo, passando per il New Italian Epic come ponte per la scrittura dei romanzi polizieschi di Camilleri, per sottolineare quanto lo scrittore si sia differenziato dagli autori postmoderni e quanto abbia preso sul serio il suo ruolo di intellettuale. Si vedrà, quindi, il passaggio dal Postmoderno italiano a una nuova forma narrativa di cui Camilleri è stato innovatore. Le sue opere sono profondamente radicate nella realtà italiana, il che le rende estremamente attuali e rilevanti anche al di fuori del contesto siciliano in cui si inseriscono. Camilleri ha utilizzato la sua scrittura per commentare la società contemporanea, affrontando temi come la corruzione politica, l'ingiustizia sociale e il potere della criminalità organizzata; infatti, nei romanzi del suo commissario si trovano riferimenti diretti a scandali reali e a dinamiche politiche. L'attualità della Sicilia è metafora di tutta l'Italia. Questa connessione tra il locale e l'universale è una delle ragioni per le quali le opere di Camilleri continuano a essere sempre popolari e di grande successo.

Nella seconda parte della tesi, dopo aver parlato della vita di Camilleri, della creazione di una nuova lingua per i suoi romanzi, della svolta di aver usato il genere giallo per fare letteratura impegnata, analizzo alcuni dei romanzi polizieschi con protagonista il commissario di polizia Salvo Montalbano, selezionati seguendo il criterio dell'evoluzione di tale personaggio.

La tesi si conclude con gli scrittori spagnoli che hanno trovato in Camilleri un modello di ispirazione. Sono vivi gli echi camilleriani in Spagna e vorrei dimostrare i numerosi riferimenti a lui, prendendo in esame una *novela policiaca* di ognuno dei seguenti autori: Alicia Giménez Bartlett, Domingo Villar e Carlos Zanón.

Il genere poliziesco è lo strumento letterario migliore attraverso cui leggere la radicale trasformazione di un'Italia che, tra mille contraddizioni, cercava di attuare appieno quanto concepito da coloro che scrissero la Costituzione italiana, sulla base di una concezione di democrazia indotta dalla caduta dei partiti politici usciti dalla resistenza anti-fascista.

Vanno messi in rilievo la degenerazione di una politica sempre meno fondata su una visione ideologicamente forte e sana e il mutamento socio-culturale riflesso in quello che si può definire il “nuovo” romanzo poliziesco, la cui figura più rappresentativa è proprio Andrea Camilleri, cuore pulsante della mia ricerca dottorale.

C’è ancora tanto da fare, considerata l’attualità dei temi trattati da Camilleri, in occasione anche del centenario⁴ del 2025 della sua nascita, avvenuta il 6 settembre 1925. Una parola che mi propongo di esemplificare, ripercorrendo il tracciato evolutivo del personaggio più iconico di Andrea Camilleri, illustrando la figura di un intellettuale impegnato che ha attraversato gran parte della storia italiana,

⁴ *Calendario eventi Camilleri 100, online.*

Va detto che la collana *Quaderni camilleriani* (fondata nel 2016) nel giugno 2025 ha pubblicato il suo venticinquesimo volume, curato da Morena Deriu, intitolato *Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli* reperibile *online*, per rendere omaggio a Camilleri.

dal fascismo all’immediato dopoguerra, fino al 2019 – anno della sua morte – vivendo sulla sua pelle le tante fasi che l’hanno caratterizzata e che ha cercato, di volta in volta, di interpretare attraverso la sua voce. È riuscito a creare un nuovo romanzo poliziesco, che ritengo sia uno dei modelli più rappresentativi della letteratura italiana contemporanea.

Attraverso il commissario Montalbano, lo scrittore avrebbe voluto mettere in atto il suo progetto di trasformare il Camilleri che fino a quel momento⁵ era stato – poeta, storico, saggista, autore di teatro, regista, insegnante di regia, sceneggiatore per il cinema e per la televisione⁶ – in un narratore capace di inventare uno strumento che potesse penetrare in profondità nella cultura e nella società del suo tempo, raggiungendo un pubblico molto più esteso e eterogeneo rispetto a quello che aveva potuto interessare quando aveva scritto romanzi storici e civili, quando aveva rappresentato i drammi dei maggiori autori di teatro o quando aveva prodotto e sceneggiato i *serial* televisivi, anche se non di elevatissimo livello artistico.

La sua ambizione, pertanto, era quella di profondere tutto il suo amore per la scrittura all’età ormai di sessantanove anni (quando aveva iniziato a scrivere il ciclo dei romanzi su Montalbano), per poter diventare un intellettuale impegnato, sull’esempio di Gramsci.⁷

La sua già lunga carriera di scrittore e di sceneggiatore l’aveva convinto che sarebbe stato impossibile raggiungere un vasto pubblico se avesse adottato un tipo di scrittura considerata “alta”, quale quella dello storico o del saggista o, all’opposto, quella ritenuta troppo “bassa” di alcune serie televisive, efficaci solo se si adottava un linguaggio *popular* molto vicino a quello dei mass media e dei *social media* che dominano il mercato della comunicazione.

In un contesto in cui da ogni parte veniva preconizzata la morte del romanzo storico, del romanzo sociale, del romanzo modernista e, in ultimo, di quello postmoderno – in pratica di tutte le forme del romanzo tanto ottocentesco, quanto novecentesco – bisognava ricorrere a un tipo di genere che ancora aveva spazio e pubblico, sia nelle librerie, che nelle edicole o addirittura sugli scaffali dei supermercati. Camilleri non avrebbe potuto ricorrere a romanzi rosa, né a quelli di fantascienza o *fantasy* e allora gli balenò l’idea del genere poliziesco.

Se però di romanzo impegnato doveva trattarsi, avrebbe dovuto trasformare dall’interno e nel profondo quel tipo di scrittura convenzionalmente ritenuta stilisticamente povera e

⁵ Il primo romanzo poliziesco con Montalbano protagonista risale al 1994 ed è *La forma dell’acqua*.

⁶ Camilleri fu sceneggiatore e delegato alla produzione per la RAI di decine e decine di fiction e di sceneggiati televisivi, tra cui quelli polizieschi con il tenente Sheridan (interpretato da Ubaldo Lay) e *Le inchieste del commissario Maigret* (con Gino Cervi).

⁷ Cfr. Camilleri, Andrea, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Skira, Ginevra-Milano 2014, p. 19.

Durante l’incontro con il collega catalano, Camilleri cita Gramsci; l’autore ha spesso fatto riferimento a Antonio Gramsci nelle sue interviste, riconoscendo l’importanza del pensatore sardo nella cultura italiana.

contenutisticamente priva di un qualsiasi spessore culturale, per poter realmente incidere sulla società contemporanea, facendo riflettere i lettori.

Si trattava di riportare il genere poliziesco – considerato minore – almeno a un livello di dignità ed elevatezza letteraria che avevano raggiunto pochissimi autori, quali Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler o, più vicini nel tempo, Georges Simenon, Leonardo Sciascia, Carlo Emilio Gadda e, soprattutto, Manuel Vázquez Montalbán, autori quest’ultimi tre che Camilleri non si faceva mancare sugli scaffali della sua libreria, come pure sul comodino.

Sono nati, così, i primi romanzi del ciclo del commissario Montalbano, portavoce colto di Camilleri, permeato di sapere letterario: suo alter ego, cita a memoria e gioca con titoli e frasi di Pirandello, di Sciascia e di tanti altri autori italiani e stranieri.

Camilleri dà non solo al suo personaggio caratteristiche e modi di condurre le indagini del tutto diversi dai detective cosiddetti classici, come Sherlock Holmes, Hercule Poirot e perfino lo stesso Maigret, ma crea addirittura una nuova lingua che, come un guanto, cala sulla pelle del suo protagonista e sul suo mondo di carta. Il genio Camilleri ha lasciato tracce indelebili, non solo nella cultura italiana, ma anche in tutto il mondo letterario, istituendo una solida relazione tra cronaca, letteratura e critica sociale.

Nell’intento di questo lavoro, pertanto, vorrei comprovare l’influenza di Camilleri, in particolare nel quadro recente della letteratura spagnola, attraverso la comparazione con autori che l’hanno ripreso, considerandolo un loro Maestro.

PARTE I. SOCIETÀ E CULTURA NELL'ITALIA DI MONTALBANO: 1990-2019.

CAPITOLO 1. LO STATO DI CRISI DALLA FINE DELLA PRIMA REPUBBLICA AL PASSAGGIO AL NUOVO MILLENNIO.

Il periodo che va dalla fine della Prima Repubblica al passaggio al nuovo millennio (dal 1990 a oggi) è segnato da profondi cambiamenti politici, economici e sociali in Italia.

Questa fase vede la transizione dalla cosiddetta “Prima Repubblica” – nata il 2 giugno del 1946, quando in Italia ebbe luogo il referendum per scegliere fra monarchia o repubblica e vinse la repubblica e da quel giorno si celebra in Italia festa nazionale – alla “Seconda Repubblica”.

La “Prima Repubblica” (1946-1994) fu caratterizzata da un sistema politico dominato sostanzialmente dalla Democrazia Cristiana (DC). La Democrazia Cristiana è stato un partito politico italiano di centro e di ispirazione cattolica, che ha dominato per gran parte del XX secolo, soprattutto dal dopoguerra fino agli anni Novanta.

La DC promuoveva valori come la solidarietà, la famiglia, la sussidiarietà e la dignità delle persone. Il partito era strettamente legato al Vaticano e godeva del supporto di gran parte della Chiesa cattolica italiana; si collocava al centro, cercando di mediare tra le forze politiche di sinistra e di destra. Il suo obiettivo principale era quello di mantenere l’equilibrio politico e di promuovere la stabilità, evitando estremismi.

Non posso non citare Aldo Moro (1916-1978), uomo politico tra i fondatori della Democrazia Cristiana, ne divenne segretario nel 1959. Fu più volte Ministro e come Presidente del Consiglio guidò diversi governi di centro-sinistra (1963-68), promuovendo (1974-76) la cosiddetta strategia dell’attenzione verso il Partito Comunista il cui segretario, dal 1972 fino alla sua morte nel 1984, fu Enrico Berlinguer, che guidò il partito verso il progressivo distacco dall’Unione Sovietica. Insieme avrebbero creato il cosiddetto “compromesso storico”, una collaborazione fra le forze popolari di ispirazione comunista e socialista con quelle cattolico-democratiche, al fine di realizzare un programma politico di rinnovamento, utile per la società e lo Stato italiano. Nel 1978 Moro fu rapito e ucciso dalle Brigate Rosse, organizzazione terroristica eversiva di estrema sinistra, attiva in Italia dai primi anni del 1970, Berlinguer, invece, morì a causa di un ictus nel 1984.

La “Seconda Repubblica” (dal 1994 in poi), invece, ha visto emergere nuovi attori e un sistema bipolare, definito così dalla presenza di due principali schieramenti politici contrapposti.

Occorre una premessa importante: per agevole il lettore e per non appesantire il discorso, ho deciso di fare solo un breve excursus della situazione politica italiana, allo scopo di introdurre il contesto degli anni Novanta in cui Andrea Camilleri ha vissuto (che coincide appunto con il periodo d’inizio

della mia tesi), di cui si è intriso e in cui ha continuato a maturare il proprio pensiero e ideologia politica, che poi sono alla base dei suoi scritti polizieschi e non.

Non mi soffermerò, pertanto, sui dettagli della complessa trama della storia politica italiana, perché questo non è il focus della mia ricerca. Tuttavia, ritengo, che una panoramica del contesto in cui si è mosso Camilleri e da cui ha iniziato a modificare e innovare il romanzo poliziesco tradizionale, possa essere utile, al fine di orientare il lettore, creando un *fil rouge* socio-politico-culturale all'interno della mia narrazione.

Va detto che, di fatto, in Italia non esistono una reale prima e seconda Repubblica, perché le istituzioni repubblicane – stabilite dalla Costituzione italiana entrata in vigore nel 1948 – sono rimaste invariate da quel momento fino a oggi, pertanto gli Italiani vivono sempre nella stessa identica Repubblica, salvo qualche piccola revisione costituzionale (è cambiato, per esempio, il numero dei parlamentari).¹

Si usa definire “Seconda Repubblica” la fase che inizia con le elezioni politiche del 1994. Nel corso di quelle elezioni, effettivamente, è cambiato qualcosa: il sistema elettorale, che da proporzionale puro è diventato uninominale maggioritario, con una correzione proporzionale del numero dei parlamentari. Ciò significa che i due terzi dei deputati e dei senatori sono eletti con il sistema uninominale² e il resto con il sistema proporzionale, con un’attribuzione di seggi in base al numero

¹ In Italia nel 2020 si votò per il referendum costituzionale relativo alla riduzione del numero dei parlamentari, a seguito del quale ci fu, appunto, una riduzione degli stessi e furono modificati gli articoli 56 e 57 della Costituzione, passando da 630 a 400 deputati e da 315 a 200 senatori.

Più rilevante fu la revisione del titolo V della Costituzione (Legge costituzionale n.3 del 18 ottobre 2001) concernente il decentramento e le autonomie locali. Importante, in questo quadro, l’adattamento non sempre automatico di principi della Comunità Europea.

Sul ruolo del referendum nella dinamica politico-istituzionale italiana, cfr.: Chimenti Anna, *Storia dei referendum. Dal divorzio alla riforma elettorale*, Laterza, Roma-Bari 1999; Barbera Augusto - Morrone Andrea, *La Repubblica dei referendum*, il Mulino, Bologna 2003.

² Si chiamano uninominali i collegi in cui si elegge un solo rappresentante, plurinominali quelli in cui se ne elegge più di uno. I collegi uninominali vengono assegnati con metodo maggioritario: il candidato che prende più voti, anche uno solo in più, si aggiudica l’unico seggio. I seggi dei collegi plurinominali, invece, vengono assegnati tramite il metodo proporzionale. Esiste anche la soglia di sbarramento, cioè una lista non riceve seggi se non ottiene almeno il 4%, mentre per le coalizioni l’8%.

Nella DC prevaleva, fin dall’inizio del 1993, la preferenza per l’unico seggi, ma il mantenimento di una quota proporzionale fu voluto anche per permettere una rappresentanza in Parlamento di formazioni minoritarie e “estreme”, come il Movimento Sociale e Rifondazione Comunista: era un’espressione della logica centrista, che vedeva nel proporzionale il mezzo per assicurare una voce all’interno delle istituzioni a tutti i gruppi politici presenti nella società. Cfr. Bianco Gerardo, *La Balena bianca. L’ultima battaglia 1990-1994*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011, p. 100.

di voti che i vari partiti prendono.³ Tale sistema elettorale del 1993, chiamato “Mattarellum”⁴ – dal nome dell’attuale Presidente della Repubblica italiana che, all’epoca, era però solo un parlamentare – fu voluto da tutti gli schieramenti politici, perché ci fu la tendenza al cosiddetto bipolarismo, che mirava a creare coalizioni tra due poli, quello di centro-destra e quello di centro-sinistra, che esiste ancora tutt’oggi in Italia.

Da ora in avanti si adotterà la dicitura “Prima” e “Seconda Repubblica”, con la consapevolezza dei limiti del cambiamento che si è realizzato in Italia all’inizio degli anni Novanta.

La Prima Repubblica in Italia finisce, nella percezione collettiva, all’inizio degli anni Novanta, un periodo segnato da una crisi politica e istituzionale senza precedenti e l’evento maggiore che ha caratterizzato tale fase è detto “Tangentopoli”, termine usato in Italia dal 1992 in poi per definire un diffuso sistema di corruzione politica.⁵ Nella descrizione delle vicende politiche italiane, Tangentopoli emerse con le indagini conosciute come “Mani pulite”.⁶ Con Mani pulite (1992-1994) si fa riferimento a quelle inchieste giudiziarie, su vasta scala, che svelarono un sistema di corruzione diffusa tra politici, imprenditori e funzionari pubblici. Ha portato alla caduta di numerosi leader politici e alla disgregazione degli storici partiti tradizionali sia di destra, che di sinistra.⁷

³ L’attuale sistema elettorale in Italia è il Rosatellum bis, che prende il nome dal deputato Ettore Rosato, uno dei principali promotori della Legge. Questo sistema è stato approvato nel 2017 e si è applicato per la prima volta alle elezioni politiche del 2018.

Il Rosatellum bis è un sistema elettorale misto, che combina elementi di un sistema maggioritario con un sistema proporzionale e favorisce le coalizioni. Fu votato trasversalmente sia da destra che da sinistra, anche se Rosato era del Partito Democratico (ma attualmente è vicesegretario di Azione, ha fatto parte di Italia Viva, movimento politico guidato da Matteo Renzi e fondato nel 2019. Renzi è stato Presidente del Consiglio dei ministri dal 22 febbraio 2014 al 12 dicembre 2016 e ex segretario del Partito Democratico, nonché sindaco di Firenze dal 2009 al 2014), mentre venne contestato dal Movimento 5 Stelle (M5S, di cui si parlerà in seguito), che non era a favore delle coalizioni.

⁴ Espressione introdotta nel lessico politico dal politologo Giovanni Sartori in un editoriale *Riforma, de profundis*, in “Corriere della Sera”, 12/06/1993, e in Id., *Come sbagliare le riforme*, il Mulino, Bologna 1995, p.39.

Entrò in vigore, in sostituzione del “Mattarellum” per le elezioni del 2006 la nuova legge elettorale (Legge n. 270 del 2005) – anche questa approvata dal solo centro-destra – nota come “Porcellum”, così chiamato perché il suo autore Calderoli della Lega, la definì una “porcata”. Venne abolito l’uninominale e si tornò a votare con il solo metodo proporzionale, corretto però con un forte premio di maggioranza. Nel 2014 la Corte Costituzionale ha dichiarato la legge “Porcellum” incostituzionale: le cosiddette liste bloccate (che non davano la possibilità al cittadino di scegliere un candidato specifico) e il premio di maggioranza sono stati considerati illegittimi.

Cfr. Ferrigato Riccardo - Grasso Giovanni (a cura di), *Sergio Mattarella. Il Presidente degli italiani*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2015.

Per una panoramica sui presidenti della Prima e della Seconda Repubblica, cfr. Mammarella Giuseppe - Cacace Paolo, *Il Quirinale. Storia politica e istituzionale da De Nicola a Napolitano*, Laterza, Roma-Bari 2011.

⁵ Quel sistema corruttivo, in definitiva, ha favorito un’inamovibilità dal potere che ha trasformato l’élite in oligarchie, ostacolando il ricambio della classe dirigente e favorendo, così, il suo progressivo invecchiamento. Tale tematica sarà affrontata anche nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri.

⁶ Tra le figure di spicco si ricorda il magistrato Antonio Di Pietro, che nei primi anni Novanta del Novecento è diventato uno dei simboli dell’inchiesta di “Mani pulite”. Diede le dimissioni dalla magistratura, nel 1996 entrò in politica e nel 1998 fondò il partito Italia dei Valori dal quale, nel 2014, si allontanò lasciando definitivamente tutti gli incarichi. Andrea Camilleri stimava Di Pietro (come si vedrà più avanti, cfr. *Il partito dei senza partito*, p. 190).

⁷ Sulla crisi dei partiti italiani negli anni Ottanta, cfr.: Calise Mauro, *Il partito personale*, Laterza, Roma-Bari 2000; Calise Mauro, (a cura di), *Come cambiano i partiti*, il Mulino, Bologna 1992.

Sulla debolezza dei partiti e del sistema politico all’inizio degli anni Novanta, cfr. Cotta Maurizio - Isernia Pierangelo (a cura di), *Il gigante dai piedi di argilla*, il Mulino, Bologna 1996.

Bisogna considerare che, fino alla svolta dei primi anni Novanta, i partiti politici erano stati i garanti del nesso tra nazione-Stato e società, per cui la loro crisi non poteva che tradursi in un impatto distruttivo dell'intero sistema istituzionale italiano. Inizialmente fu Milano a essere designata come "capitale" delle tangenti, ma anche della Giustizia, dopo che il 17 febbraio 1992 venne arrestato Mario Chiesa, presidente del Pio Albergo Trivulzio, casa di riposo per anziani a Milano, colto in flagrante mentre intascava una tangente come ricompensa di un sistema corrotto di cui faceva parte. In seguito, lo scandalo si allargò verso i palazzi romani e iniziò così un vero e proprio terremoto politico in Italia.⁸

Gentiloni Silveri scrive:

In poche settimane, dopo l'arresto di Mario Chiesa, s'innescava un meccanismo che porta alla luce un sistema diffuso di corruzione capace di coinvolgere settori significativi della politica e dell'imprenditoria italiana. Una rete di comportamenti e vincoli, segnata da un'illegalità nascosta, tollerata e consolidata. L'azione della magistratura colpisce simboli e consuetudini in un crescendo di accuse e rivelazioni che scuote l'intero sistema paese. Dopo i primi gesti plateali, gli arresti, le manette e le conferenze stampa che alludono a nuove imminenti iniziative, iniziano a prendere corpo interrogativi profondi sulla tenuta del sistema, sugli esiti della stagione appena avviata e sulle ripercussioni possibili delle accuse contro i politici e gli imprenditori corrotti. Il clima generale mette in causa i fondamenti basilari dello Stato di diritto. Le accuse passano attraverso i media, le condanne vengono pronunciate in pubblico contesto, gli avvisi di garanzia a tutela degli indagati diventano nel gergo comune una condanna senza appello. [...]

La crisi della politica e delle sue forme, la perdita di legittimità come luogo di formazione dell'interesse generale determina un vuoto, un'assenza pericolosa e destabilizzante. [...]

Nel corso del 1993, in un arco di tempo di venti settimane, meno di cinque mesi, tutti i segretari dei partiti di maggioranza lasciano l'incarico. Il 9 febbraio Bettino Craxi⁹ cede la segreteria del Psi¹⁰ a Giorgio Benvenuto; il 25 febbraio Giorgio La Malfa dà le dimissioni dal vertice del Partito repubblicano; il 15 marzo è la volta di Renato Altissimo dal Partito liberale e alla fine dello stesso mese Carlo Vizzini si dimette dalla segreteria del Psdi [Partito Socialista Democratico Italiano]. Il 23 giugno Mino Martinazzoli, segretario della Democrazia cristiana, annuncia lo scioglimento del partito e il contestuale inizio della diaspora Dc.¹¹

⁸ Sull'inchiesta di Mani pulite, si consiglia la lettura di: Biagi Enzo, *Era ieri*, Rizzoli, Milano 2005; Damilano Marco, *Eutanasia di un potere. Storia politica d'Italia da Tangentopoli alla Seconda Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2012; Carlucci Antonio, 1992. *L'anno che cambiò tutto*, Baldini & Castoldi, Milano 2015; Ridolfi Maurizio, "Tangentopoli": *storia e memoria pubblica nella crisi di transizione repubblicana*, in Colarizi Simona, Giovagnoli Agostino, Pombeni Paolo (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, Vol. III. *Istituzioni e politica*, Carocci, Roma 2014, p.71; Crainz Guido, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012, pp. 269-295.

⁹ Bettino Craxi è stato un politico italiano, Presidente del Consiglio dei ministri dal 4 agosto 1983 al 1 agosto 1986 e segretario del Partito Socialista Italiano (PSI) dal 1976 al 1993. Fu coinvolto nelle inchieste giudiziarie su Tangentopoli e nel febbraio 1993 si dimise da segretario del PSI. Nell'aprile 1993, in un importante discorso alla Camera in occasione delle richieste di autorizzazione a procedere nei suoi confronti, riconobbe il finanziamento illegale dei partiti, ma estese le responsabilità del fenomeno a tutto il sistema politico italiano. Processato e in seguito condannato, continuò a difendere le sue posizioni dalla Tunisia, dove si ritirò nel 1994. Morì ad Hammamet nel 2000.

¹⁰ Il Partito Socialista Italiano è stato fondato nel 1892 come Partito dei lavoratori italiani, con un programma di ispirazione marxista e assunse la denominazione definitiva nel 1895. Fu sciolto nel 1926 dal fascismo, nel 1942 fu ricostituito partecipando alla Resistenza. L'anno successivo assunse il nome di Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria (PSIUP), che mantenne fino al 1947 quando tornò a chiamarsi PSI. Sulla scena politica nazionale per circa un secolo, negli anni Novanta è stato travolto dagli scandali di Tangentopoli e nel 1994 si è sciolto. Negli anni successivi si sono create numerose formazioni. Alle elezioni politiche del 2013 il partito è entrato a far parte della coalizione di centro-sinistra.

¹¹ Gentiloni Silveri, Umberto, *Storia dell'Italia contemporanea. 1943-2019*, il Mulino, Bologna 2019, pp. 257-259.

Pure in presenza di un sistema di finanziamento pubblico dei partiti, Tangentopoli aveva rivelato quella rete di corruzione che aveva consentito l'accesso privilegiato alle decisioni della pubblica amministrazione attraverso lo scambio di denaro da parte di privati.

Più che a uno scambio individuale tra corrotto e corruttore, Tangentopoli mise allo scoperto il complesso e sistematico finanziamento alla politica da parte di imprese private, banche, *lobbies* economiche, mafie.¹²

Il contesto dell'inizio degli anni Novanta viene incisivamente chiarito in tutto il suo spessore e profondità da Gentiloni Silveri nella sua *Storia dell'Italia contemporanea*:

Ma il significato del biennio 1992-1993 è quello di una «frattura storica», come indicato dallo stesso Ciampi¹³ nelle sue memorie, un tornante che porta l'itinerario della Repubblica fino sull'orlo del baratro in una condizione di incertezza pericolosa e destabilizzante. Una fase che si apre senza che si abbia la percezione della direzione di marcia e degli approdi possibili.¹⁴ Non sembra esagerato o fuori luogo il richiamo a un passaggio d'epoca. Nei primi anni Novanta del secolo scorso l'Italia entra nel vortice di una trasformazione senza precedenti, immersa in una fase di profondi cambiamenti degli assetti internazionali. Tutto appare in movimento, difficile trovare una convincente graduatoria di urgenze e priorità che si materializzano nel breve spazio di alcuni mesi. Crisi finanziaria, politica e istituzionale si sovrappongono; interrogativi inevasi riguardano la tenuta del sistema paese e le strategie di risposta delle classi dirigenti.¹⁵ La «stagione di tangentopoli» mette in discussione il rapporto tra eletti ed elettori e la credibilità di un'intera architettura politico-istituzionale; la stessa identità nazionale è a rischio, sottoposta a critiche e verifiche continue. Un contesto difficile, condizionante, per molti versi inedito e imprevedibile. Il tempo aiuta a definire contorni e problematiche, ma il passaggio tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo consegna lasciti ed eredità che si spingono molto al di là degli anni e degli eventi considerati.

Una lunga ombra che condiziona il cammino della Repubblica [...]

Cfr. Ceci, Giovanni Mario, *La fine della Democrazia cristiana*, “Mondo contemporaneo: rivista di storia”: 2/3, 2018, Franco Angeli, Milano 2018; Giovagnoli Agostino, *La Repubblica degli italiani, 1946-2016*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 189-197.

¹² Sulla collusione tra mafia e potere si consigliano: Asquer Enrica - Bernardi Emanuele - Fumian Carlo (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Volume secondo. Il mutamento sociale*, Carocci, Roma 2014, pp.274-281; Mosca Gaetano, *Che cosa è la mafia. Con un saggio di Gian Carlo Caselli e Antonio Ingroia*, (1^a edizione originale 1900), Laterza, Roma-Bari 2002, p.44; Franchetti Leopoldo, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, (1^a edizione originale 1876), Meridiana, Roma 1992, pp. 105-106.

¹³ Cfr. Gentiloni Silveri, Umberto, *Contro scettici e disfattisti. Gli anni di Ciampi 1992-2006*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 3-19.

Carlo Azeglio Ciampi per quasi quindici anni, dal 1993 al 2006, ha ricoperto varie cariche istituzionali in Italia: fu capo del Governo, Ministro del Tesoro e infine Presidente della Repubblica italiana.

¹⁴ Cfr. Napolitano, Giorgio, *Dove va la Repubblica. 1992-94. Una transizione incompiuta*, Rizzoli, Milano 1994. Napolitano è stato Presidente della Repubblica nel 2006 e il 20 aprile 2013 è stato rieletto. Ha rassegnato le dimissioni il 14 gennaio 2015. È diventato Senatore di diritto e a vita quale Presidente emerito della Repubblica.

¹⁵ Sulla crisi del sistema politico italiano dei primi anni Novanta si consigliano: De Rosa Gabriele, *La transizione infinita. Diario politico 1990-1996*, Laterza, Roma-Bari 1997; Scoppola Pietro, *La repubblica dei partiti. Evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, il Mulino, Bologna 1997; Scoppola Pietro, *Lezioni sul Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2010; Tranfaglia Nicola, *La transizione italiana. Storia di un decennio*, Garzanti, Milano 2003; Morlino Leonardo, *Transizione in stallo e conseguente instabilità*, in *La transizione politica italiana. Da Tangentopoli a oggi*, Almagisti Marco, Lanzalaco Luca, Verzichelli Luca (a cura di), Carocci, Roma 2014; Colarizi Simona - Gervasoni Marco, *La tela di Penelope. Storia della seconda Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2012; Mammarella Giuseppe, *L'Italia di oggi. Storia e cronaca di un ventennio 1992-2012*, il Mulino, Bologna 2012; Damilano Marco, *Eutanasia di un potere. Storia politica d'Italia da Tangentopoli alla Seconda Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2012; Crainz Guido, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012; Rimondini Lamberto, *L'altra storia d'Italia, 1948-2022*, Arianna Editrice, Bologna 2023.

Interrogativi che hanno condizionato i decenni successivi, [...] che hanno contribuito a sedimentare un senso di inquietudine e incertezza della nuova fase.¹⁶

I magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino,¹⁷ entrambi nati a Palermo (Sicilia), sono enormemente noti per il loro impegno negli anni Novanta nel contrasto alla criminalità organizzata, in particolare alla cosiddetta “Cosa Nostra.”¹⁸ Il loro lavoro è stato cruciale per svelare le attività della mafia e per portare avanti il Maxiprocesso (iniziato nel 1986 e terminato nel 1992) dall’Aula Bunker di Palermo, cioè un grande processo penale che si concluse con una storica sentenza. Lo Stato, infatti, emise una condanna epocale contro i vertici di “Cosa Nostra”: 346 condanne, 19 ergastoli a mafiosi, tra i quali figuravano Michele Greco, Giuseppe Calò, Bernardo Provenzano, Salvatore (Totò) Riina, per un totale di 2665 anni di reclusione e circa 12 miliardi di lire di multa.

Il Maxiprocesso rappresentò un momento storico in cui lo Stato ammise la presenza di “Cosa Nostra” e si dimostrò tenace nei confronti della malavita. Fu la risposta più imponente e più forte dello Stato contro la mafia nella storia della Repubblica.

Giovanni Falcone affermava: “La mafia non è affatto invincibile. È un fatto umano e come tutti i fatti umani ha un inizio e avrà anche una fine. Piuttosto bisogna rendersi conto che è un fenomeno terribilmente serio e molto grave e che si può vincere non pretendendo l’eroismo da inermi cittadini, ma impegnando in questa battaglia tutte le forze migliori delle istituzioni.”¹⁹ I due magistrati furono uccisi nel 1992 in attentati mafiosi, eventi che sconvolsero profondamente l’Italia e il mondo. Il 23 maggio del 1992 Giovanni Falcone fu assassinato insieme alla moglie Francesca Morvillo e a tre agenti della scorta (Vito Schifani, Rocco Dicillo e Antonio Montinaro) in un attentato sull’autostrada A29, nei pressi di Capaci. Una carica di oltre 500 kg di tritolo fu fatta esplodere sotto l’autostrada mentre la loro auto passava, distruggendola completamente. A distanza di pochi mesi, il 19 luglio del 1992, Paolo Borsellino fu ucciso insieme a cinque agenti della sua scorta (Emanuela Loi, Agostino Catalano, Vincenzo Li Muli, Walter Eddie Cosina e Claudio Traina) in via D’Amelio a Palermo, sotto casa di sua madre, con un’auto imbottita di esplosivo parcheggiata vicino al palazzo.

Il giornalista Giampaolo Pansa scrive che l’Italia tutta sembrava

¹⁶ Gentiloni Silveri, Umberto, *Storia dell’Italia contemporanea. 1943-2019*, il Mulino, Bologna 2019, pp. 267-268.

¹⁷ Sui giudici Falcone e Borsellino, cfr. *Andrea Camilleri parla della Strage di Capaci*, online; Rimondini Lamberto, *Capaci, in L’altra storia d’Italia, 1948-2022*, Arianna Editrice, Bologna 2023, pp. 274-281; *Io vi perdono, però vi dovrete mettere in ginocchio*, online; Falcone Maria - Barra Francesca, *Giovanni Falcone un eroe solo. Il tuo lavoro, il nostro presente. I tuoi sogni, il nostro futuro*, Rizzoli, Milano 2012; Lodato Saverio, «*Ho ucciso Giovanni Falcone*». *La confessione di Giovanni Brusca*, Mondadori, Milano 1999; Melati Piero - Borsellino Lucia - Borsellino Manfredi, *Paolo Borsellino. Per amore della verità. Con le parole di Lucia, Manfredi e Fiammetta Borsellino*, Sperling & Kupfer, Milano 2022; Di Gregorio Rosalba - Lauricella Dina, *Dalla parte sbagliata. La morte di Paolo Borsellino e i depistaggi di Via D’Amelio*, Castelvecchi, Roma 2018; Anselmi Giulio, *I complici e gli inetti*, in “Corriere della Sera”, 20/07/1992; Lucentini Umberto, *Paolo Borsellino. Il valore di una vita*, Mondadori, Milano 1994; Borsellino Rita, *Il sorriso di Paolo*, EdiArgo, Ragusa 2005.

¹⁸ È il nome che identifica l’organizzazione criminale di stampo mafioso-terroristica originaria della Sicilia, in Italia.

¹⁹ Giovanni Falcone: «*La mafia non è invincibile, avrà una fine*», online.

tale e quale il palazzo sventrato di via D'Amelio. Un condominio politico sfasciato, una casa aggredita da troppe crepe, per niente difesa [...]. Sì, un'Italia che faceva pena e paura. E che suggeriva un'immagine insieme banale e terrificante, quella della frana. Una frana gigantesca. Uno smottamento colossale. In moto da anni.²⁰

Insomma, una grande slavina, per dirla come Luciano Cafagna,²¹ a cui si aggiunsero una crisi economica e un malessere sociale, oltre al degrado delle istituzioni, della morale e dei valori costituzionali.

I due grandi magistrati siciliani sono tuttora ricordati come eroi, vengono studiati a scuola e la loro memoria continua a essere celebrata come simbolo della lotta contro la mafia.²²

Come si è visto, la crisi dei partiti tradizionali a seguito degli scandali emersi dall'inchiesta e dall'uccisione dei noti magistrati hanno creato un contesto in cui il vuoto politico ha prevalso e, proprio per questo motivo, è stato rapidamente riempito dall'irruzione di Forza Italia, il partito politico fondato da Silvio Berlusconi nel 1994.

A proposito della suddetta crisi, va detto che:

Negli anni ottanta, l'importanza della televisione commerciale e di altri mezzi di comunicazione è cresciuta parallelamente al declino dei partiti di massa. Lo sviluppo di una società sempre più liquida, con identità instabili e senza confini certi, ha progressivamente incrinato o dissolto grandi collanti collettivi in grado di tenere insieme appartenenze sociali, interessi economici e patrimoni culturali. È il caso dei partiti politici, che nell'Italia post-bellica hanno costituito a lungo importanti fattori di socializzazione, per poi soffrire una crescente rarefazione dei loro tessuti connettivi. Nel corso degli anni ottanta – ma alcuni segnali in questo senso erano già emersi in precedenza – è progressivamente declinata la funzione sociale di integrazione delle masse svolta dai principali partiti italiani nei primi decenni dell'Italia repubblicana. Fenomeni come il grande aumento della scolarizzazione, lo sviluppo della comunicazione televisiva, la diffusione di nuove forme di benessere e di consumismo, la moltiplicazione delle modalità di aggregazione, la frantumazione degli interessi individuali e molto altro hanno gradualmente indebolito i processi di socializzazione sviluppati da formazioni politiche radicate sul territorio.

I partiti hanno gradualmente perso la loro base: mondi popolari di riferimento, frequentatori delle loro sezioni, militanti a livello locale, volontari impegnati gratuitamente nelle campagne elettorali e via dicendo. Tra i leader politici, ministri, parlamentari, consiglieri regionali, sindaci, amministratori locali e i rispettivi elettorati il collegamento garantito dai partiti è diventato sempre più esile. I grandi soggetti della politica novecentesca si sono progressivamente indeboliti, perdendo la capacità di saldare consenso di massa e proposte di governo.²³

²⁰ Pansa, Giampaolo, *I bugiardi*, Sperling & Kupfer, Milano 1992, p. 309.

²¹ Cafagna, Luciano, *La grande slavina. L'Italia verso la crisi della democrazia*, Marsilio, Venezia 2012.

Su questo tema, cfr. Bobbio Norberto, *Come è finita male la prima Repubblica*, in "La Stampa", 20/01/1993; Bocca Giorgio, *Il soviet delle tangenti*, in "la Repubblica", 26/04/1992; Mauro Ezio, *L'Italia senza politica*, in "La Stampa", 28/02/1993; Montanelli Indro, *Dal Naviglio con furore*, in "Il Giornale", 09/05/1990; Mieli Paolo, *Quando il sistema è a pezzi*, "La Stampa", 09/05/1990; Pansa Giampaolo, *Milano corrotta, nazione infetta*, in "la Repubblica", 02/10/1990; Eco Umberto, *Va in onda dal Colle il quinto potere...*, in "la Repubblica", 22/12/1991.

²² Purtroppo l'elenco delle vittime di mafia è troppo lungo per essere citato qua. Tuttavia, si ricordano, tra i tanti, il politico e Presidente della Regione Sicilia, Piersanti Mattarella (nonché fratello dell'attuale Presidente della Repubblica italiana), il Generale dei carabinieri e Prefetto di Palermo Carlo Alberto Dalla Chiesa, il sacerdote don Pino Puglisi, il giornalista e attivista politico Peppino Impastato (dalla cui vita hanno tratto il film *I cento passi* di Marco Tullio Giordana), il magistrato Rosario Livatino.

²³ Giovagnoli, Agostino, *La Repubblica degli italiani. 1946-2016*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 148-149.

Pertanto, continua Giovagnoli, i partiti erano sempre più deboli e l'occupazione delle istituzioni per rafforzare le reti di potere e l'utilizzo delle risorse pubbliche per scopi di consenso, anziché contrastare il loro declino, ne hanno accelerato la crisi. Questo contesto ha favorito in Italia l'intreccio tra politica e affari, nonché i fenomeni di corruzione, culminati poi in Tangentopoli. In sostanza, sono le trasformazioni della società post-industriale a aver alimentato la crisi della democrazia rappresentativa, aprendo la strada alla democrazia del pubblico.

La “Seconda Repubblica”, quindi, è caratterizzata da un sistema politico più frammentato e da un’alternanza di governi di centro-destra e di centro-sinistra.

Il governo di Berlusconi non è stato sempre incontrastato e pochi giorni prima del Natale 1994 Berlusconi si dimise a seguito di un duro scontro con la Lega Nord.

La Lega Nord per l’Indipendenza della Padania è un partito politico italiano fondato da Umberto Bossi nel 1984, che inizialmente si proponeva come una forza di movimento per il federalismo e per l’autonomia delle regioni del nord Italia. Il suo obiettivo principale era quello di ottenere più poteri locali e ridurre l’influenza e il controllo dello Stato centrale, che considerava troppo centralista e poco efficiente.

Attualmente esiste la Lega per Salvini Premier (LSP), nota semplicemente come Lega, partito italiano fondato il 14 dicembre 2017, alla destra di Fratelli d’Italia dell’attuale Presidente del Consiglio Giorgia Meloni (che è al Governo dal 22 ottobre 2022). Il partito è guidato da Matteo Salvini, anche Vicepresidente del Consiglio e Ministro delle infrastrutture e dei trasporti. È noto per le sue posizioni sovraniste, populiste e spesso euroscettiche; con Salvini è stato trasformato in un partito nazionale, abbandonando in gran parte le richieste di secessione e adottando un’agenda più ampia. Salvini, segretario della Lega dal 2013, ha spinto con una forte retorica verso un completo respingimento dell’immigrazione, arrivando a proporre la chiusura dei porti italiani anche alle navi delle ONG che soccorrono i migranti nel Mare Mediterraneo, in favore di una maggiore sovranità nazionale, mantenendo una posizione critica nei confronti dell’Unione Europea, focalizzandosi sulla sicurezza dei cittadini italiani.²⁴

Dal 17 gennaio 1995 si era formato il governo Dini, in carica fino a maggio dell’anno successivo. Intanto, il Movimento sociale italiano si era sciolto, riassorbendosi completamente in Alleanza Nazionale nel 1995, guidata da Gianfranco Fini.

Il maggiore antagonista politico di Berlusconi fu Romano Prodi, che guidò l’Ulivo, partito di centro-sinistra. Le nuove elezioni si tennero il 21 aprile 1996 e Prodi ne uscì vincitore. Questi lavorò per

²⁴ Il 20 dicembre 2024 Salvini è stato assolto nel processo Open Arms relativo a fatti avvenuti a agosto 2019. Allora era ministro dell’Interno e impedì per giorni lo sbarco in Italia di 147 migranti salvati nel Mar Mediterraneo dalla nave dell’organizzazione non governativa spagnola Open Arms.

rispettare i criteri di Maastricht e permettere all'Italia di entrare nel gruppo dei Paesi fondatori dell'euro. A causa della mancata fiducia in Parlamento nel 1998, dovuta soprattutto al ritiro del sostegno di Rifondazione Comunista, il governo Prodi cadde e Massimo D'Alema, allora segretario dei Democratici di Sinistra, venne incaricato di formare un nuovo Governo. Si dimetterà nel 2000, dopo la sconfitta alle elezioni regionali. Segue Giuliano Amato fino al 2001. Intanto il campo del centro-sinistra continuò a essere attraversato da divisioni e protagonismi. Vinse ancora una volta il centro-destra di Berlusconi, che guiderà il Governo italiano fino al 2006. Le elezioni della primavera 2006 segnano la vittoria dell'Ulivo di Prodi, ma confermano una spaccatura con lievi percentuali di distacco tra le due coalizioni contendenti. Prodi governa fino al 2008, anno della crisi finanziaria mondiale. Va detto che nel 2007 era nato il Partito Democratico che raccoglieva l'eredità dell'Ulivo. Il Partito Democratico (PD) è un partito politico italiano di centro-sinistra, fondato il 14 ottobre del 2007. Dopo il primo segretario Walter Veltroni, si sono susseguite varie personalità, tra le quali si ricordano Pier Luigi Bersani, Matteo Renzi, Nicola Zingaretti (che è stato Presidente della Regione Lazio fino al 2022 e fratello di Luca Zingaretti, l'attore che ha interpretato in televisione con straordinario successo il commissario Montalbano, di cui si parlerà ampiamente nei capitoli successivi), Enrico Letta. Attualmente è guidato da Elly Schlein, la prima donna a capo di tale partito. Gli anni dal Novanta fino a tutto il ventennio successivo sono stati sostanzialmente caratterizzati dall'ascesa in politica di Silvio Berlusconi.²⁵

Non si possono non menzionare le cosiddette leggi *ad personam* che hanno contraddistinto la politica di Berlusconi, fino a modificare pesantemente alcuni cardini del diritto penale italiano. Va detto che la compattezza della sua maggioranza è stata cruciale nel sostenerlo. (Crainz, *Il paese reale*, 347-348 e 352). Va, inoltre, ricordato che nel 2009, subito dopo il G8 dell'Aquila (Abruzzo, dove il 6 aprile 2009 ci fu un terribile terremoto di magnitudo 6.3), la condotta morale del Premier aveva incominciato a incrinarsi a livello pubblico. Si susseguirono, infatti, rivelazioni sempre più sorprendenti sui suoi rapporti con le donne, spesso giovanissime, giunte al culmine con le notizie su

²⁵ Nell'ampia letteratura su Silvio Berlusconi e la sua politica, cfr.: Lazar Marc, *Democrazia alla prova. L'Italia dopo Berlusconi*, Laterza, Roma-Bari 2007; Gibelli Antonio, *Berlusconi passato alla storia. L'Italia nell'era della democrazia autoritaria*, Donzelli, Roma 2010; Ginsborg Paul - Asquer Enrica (a cura di), *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, Laterza, Roma-Bari 2011; Orsina Giovanni, *Il berlusconismo nella storia d'Italia*, Marsilio, Venezia 2013; Ignazi Piero, *Vent'anni dopo. La parabola del berlusconismo*, il Mulino, Bologna 2014; Baldini Gianfranco, *Forza Italia: un partito unico*, in Colarizi Simona, Giovagnoli Agostino, Pombeni Paolo (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Vol. III. Istituzioni e politica*, Carocci, Roma 2014, pp. 423-436; Botti Alfonso, *Per una storia del berlusconismo e dell'Italia berlusconiana oltre Berlusconi*, in "Storia e problemi contemporanei", Volume 64, 2013, p. 23; Rimondini Lamberto, *L'altra storia d'Italia, 1948-2022*, Arianna Editrice, Bologna 2023, pp. 257-261; Scalfari Eugenio, *Pinocchio, Berlusconi e il paese dei balocchi*, in "la Repubblica", 11/02/2001; Scalfari Eugenio, *Il governo dell'allegra brigata*, in "la Repubblica", 07/01/1990; Scalfari Eugenio, *Beffe e sberleffi allo Stato pupazzo*, in "la Repubblica", 19/10/1991; Falcone Giovanni, *Lo Stato sconfitto. E intanto Roma discute*, in "La Stampa", 30/08/1991; Buccini Goffredo - Di Feo Gianluca, *Il Cavaliere nel registro degli indagati*, in "Corriere della Sera", 22/11/1994. Si tratta dell'inchiesta sulle tangenti alla Guardia di finanza e Di Feo aveva dato per primo la notizia sull'avviso di garanzia a Silvio Berlusconi proprio mentre stava presiedendo a Napoli la conferenza dell'ONU sulla criminalità organizzata.

pagamenti occasionali o stabili a gruppi interi di signore, sulle feste private nelle sue ville, sugli interventi da lui effettuati su autorità di pubblica sicurezza.

Silvio Berlusconi era anche iscritto alla Propaganda due (nota come P2, con la tessera n. 1816, codice E.19.78, gruppo 17, fascicolo 0625, data di affiliazione 26 gennaio 1978), loggia massonica segreta, di carattere eversivo, guidata da Licio Gelli. La P2 era finita al centro dei principali scandali della storia italiana (dalla strage di Bologna allo scandalo del Banco Ambrosiano, passando per il tentato golpe Borghese, il sequestro Moro e Tangentopoli). La lista degli appartenenti alla loggia fu rinvenuta il 17 marzo 1981 durante le perquisizioni nella residenza e nella fabbrica di Gelli, a Arezzo.

Riassumendo, la figura di Berlusconi stava perdendo credito e stima agli occhi dell'opinione pubblica, ma in realtà era solo lo specchio del degrado dell'Italia di quegli anni tanto nella sfera politica, quanto in quella morale.

Berlusconi aveva guidato diverse coalizioni di centro-destra e aveva introdotto un nuovo stile di *leadership* fortemente condizionato dai mass media,²⁶ nonché dall'ombra di conflitti d'interesse e di questioni morali.

Nel riportare brevemente i fatti più salienti va detto che, con l'inizio del nuovo millennio, l'Italia ha dovuto affrontare sfide globali e anche interne: ha continuato a giocare un ruolo chiave nell'Unione Europea, pur affrontando tensioni riguardo all'euro e alle politiche di austerità imposte dall'entrata in U.E. Non va ignorato un altro evento determinante per la storia: la crisi finanziaria del 2008, che ha avuto gravi ripercussioni sull'economia mondiale, portando in Italia un periodo di difficoltà e di riforme economiche sotto governi tecnici.²⁷

Dal 2010, inoltre, si è assistito all'ascesa di movimenti populisti, come il Movimento 5 Stelle, fondato da Beppe Grillo.²⁸

²⁶ Tra i mass media, sicuramente ha dominato la televisione; a questo proposito, si consiglia la lettura di Gozzini Giovanni, *La televisione tra due Repubbliche*, in Asquer Enrica, Bernardi Emanuele, Fumian Carlo (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi. Volume secondo. Il mutamento sociale*, Carocci, Roma 2014, pp.227-229. Sull'importanza della televisione nel sistema berlusconiano, cfr. Campus Donatella, *L'antipolitica al governo. De Gaulle, Reagan, Berlusconi*, il Mulino, Bologna 2006, p. 162.

Cfr. Lupo, Salvatore, *Vecchia e nuova repubblica*, in *L'Italia tra due secoli*, Bignami Elena (a cura di), Pendragon, Bologna 2013. Salvatore Lupo ha osservato che il bipolarismo tra centro-destra e centro-sinistra è sostanzialmente vissuto della contrapposizione tra berlusconismo e antiberlusconismo.

²⁷ Con "governo tecnico" si intende un esecutivo guidato non da una figura politica, ma da un esperto, solitamente in economia o in materie tecnico-scientifiche, ma che deve ottenere comunque la fiducia del Parlamento. In Italia ce ne sono stati quattro: quello di Ciampi (28 aprile 1993-10 maggio 1994), di Dini (17 gennaio 1995-17 maggio 1996), di Monti (16 novembre 2011-27 aprile 2013) e di Draghi (13 febbraio 2021-22 ottobre 2022). Informazioni tratte dal sito del Governo italiano, *online*.

²⁸ Beppe Grillo ha iniziato la sua carriera in Italia come comico negli anni Settanta e Ottanta, diventando famoso per il suo stile satirico e provocatorio. A partire dagli anni 2000 ha iniziato a interessarsi attivamente di politica, utilizzando il suo blog come piattaforma per criticare la classe politica italiana e per denunciare corruzione, inefficienza e altre gravi problematiche. Il Movimento 5 Stelle (M5S) è stato fondato ufficialmente nel 2009 da lui e da Gianroberto Casaleggio, un imprenditore del settore informatico, morto nel 2016.

Il Movimento si è distinto per la sua critica al sistema politico tradizionale e per la sua forte enfasi sulla democrazia diretta, sulla trasparenza e sulla partecipazione attiva dei cittadini anche attraverso strumenti digitali e si è presentato

I nuovi partiti hanno modificato ulteriormente il panorama politico, portando alla formazione di governi più eterogenei, ma anche sempre più instabili, fondati non su un'ideologia e un programma di governo comune, ma solo sulla detenzione del potere. In qualche modo, si assiste a una vera e propria rottura di quel patto costituzionale che stava durando da un ottantennio.

Quanto alla questione dell'immigrazione, l'Italia, anche a causa della sua posizione geografica, è sempre stata in prima linea nell'affrontare le crisi migratorie del Mar Mediterraneo, con accesi dibattiti tuttora attuali sulle politiche d'accoglienza e d'integrazione.

Come si è visto, tutto il periodo dalla fine della Prima Repubblica al nuovo millennio è stato attraversato da grandi cambiamenti, segnato da una transizione politica significativa, da varie problematiche economiche e sociali e da un ripensamento continuo del ruolo dell'Italia in Europa e nel mondo.

La politica italiana è caratterizzata da una forte polarizzazione e da un continuo rinnovamento con nuove sfide nel contesto globale.

Resta da chiedersi che Italia ci abbiano consegnato i politici da Berlusconi in poi e quale sia l'effettivo futuro di questa nazione.

Il periodo di degrado che qui ho voluto tracciare in breve sarà ripreso da Andrea Camilleri, il quale descriverà nei suoi romanzi sul commissario Montalbano tale contesto, riassunto molto bene da Crainz:

Uno scenario inedito e sconfortante, dunque. Ancor più inquietante per i segni profondi che «la stagione di Berlusconi» ha lasciato nel modo di essere del paese: talmente evidenti da togliere ogni residua illusione sulle salvifiche virtù di una indistinta «società civile». Vi è semmai da chiedersi se alcune analisi recenti non siano improntate a un eccesso di pessimismo: concordi spesso nel segnalare il diffondersi di «immagini di noi e del nostro sentire collettivo che cozzano contro un senso civico rispettoso dei beni pubblici e della legalità». Concordi, anche, nel tracciare i contorni di un paese sfibrato, segnato dalla «rassegna al peggio»: un «paese in apnea», bloccato in «una immobilità invincibile»; una «società cinica» che «sta deragliando verso un individualismo tradizionale e riottoso al cambiamento». Una società che «considera le questioni ideali (la cura dell'ambiente, il rispetto dei diritti delle minoranze, la conservazione dei beni culturali, il conflitto di interessi e così via) solo come il fumo che le impedisce di mordere l'arrosto delle proprie urgenze quotidiane». Un'Italia sfiduciata dunque, «senza più legge né desiderio». E impoverita: fortemente e diffusamente impoverita soprattutto nelle fasce del lavoro dipendente e precario. Un'Italia che vede nuove forme di «plebeismo» insinuarsi sin «nel cuore ansioso dei nuovi ceti medi», sempre meno attivi nel promuovere e attivare «processi di civilizzazione».²⁹

come un'alternativa ai partiti tradizionali, da cui ha sempre voluto prendere le distanze. Dopo la sua fondazione, il M5S ha rapidamente guadagnato consenso, ottenendo risultati significativi alle elezioni locali e nazionali. Dopo una convincente e coinvolgente campagna elettorale conclusa a Piazza San Giovanni a Roma, che vide una grande partecipazione di cittadini, alle elezioni politiche del 2013 il Movimento ottenne circa il 25% dei voti, diventando così una delle forze politiche più importanti del Paese. Nel 2018, il M5S ha ottenuto una vittoria elettorale significativa, diventando il partito più votato e formando un governo di coalizione con la Lega.

Attualmente il Presidente del Movimento è Giuseppe Conte, che è stato anche Presidente del Consiglio italiano dal 01/06/2018 al 04/09/2019 e dal 05/09/2019 al 13/02/2021. Nel febbraio 2021, a seguito di una crisi politica interna alla coalizione di Governo, Conte si dimise.

²⁹ Crainz, Guido, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012, pp. 361-362.

Camilleri muore il 17 luglio 2019 all'età di 94 anni. Non è difficile riconoscere nella sua narrativa, come in una narrazione per figure, i trent'anni di crisi acuta del sistema politico, della cultura e delle coscienze, che si accompagna a trasformazioni inquietanti della vita sociale. Vecchi e giovani, antichi e moderni, i personaggi dei suoi romanzi ne sono il prodotto e l'autore li plasma con maestria preoccupata e con stile impeccabile. Lo scopo di Camilleri sembra quello di parlare all'inconscio dei lettori attraverso le sue storie che, indipendentemente dalla loro struttura coinvolgente e "gialla", hanno sempre un doppio livello tenuto in inimitabile, impareggiabile equilibrio – il piacere di scrivere e la critica sociale. Alla luce dell'involuzione ulteriore a cui si è assistito dal 2020 a oggi, si ha l'impressione che l'opera di Camilleri non sia stata profeta in patria e non poteva esserlo, e che comunque la sua lezione si sia conclusa al momento giusto, cioè prima del diluvio.

Si consiglia anche la lettura di due libri molto significativi di Rizzo Sergio - Stella Gian Antonio: *La casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili*, Rizzoli, Milano 2007 e *La deriva. Perché l'Italia rischia il naufragio*, Rizzoli, Milano 2008.

CAPITOLO 2. DOPO IL POSTMODERNO.

2.1. Il postmodernismo in Italia.

Nel contesto delle trasformazioni in atto, culminanti nella Crisi del Novecento e protrattesi nel terzo millennio, le forme culturali, in particolare la letteratura, hanno subito molteplici cambiamenti e hanno in vario modo messo in discussione e superato i modelli della tradizione oppure li hanno confrontati criticamente con l'emergere di nuovi orizzonti.

Le avanguardie novecentesche, per esempio, hanno cercato di accelerare il movimento della modernità proiettandosi verso il futuro, mentre altri movimenti hanno proposto immagini radicalmente critiche del mondo o hanno dato voce alle varie forme di crisi che investivano i modelli di vita, sociali e culturali, oppure hanno tenuta viva la memoria attraverso i racconti, per non farla schiacciare dalla furia della storia e dalla spinta accelerata della modernità.

Pertanto, nelle sue tante sfaccettature, la letteratura si è trovata, verso la fine del Novecento, di fronte a una progressiva riduzione del suo rilievo sociale, soprattutto in ragione della diffusione sempre più estesa delle varie forme della cultura di massa e dei *social media*. Il Postmoderno emerge come reazione critica contro i principi modernisti che fino a allora avevano dominato la scena culturale, urbanistica, architettonica e artistica e non è uniforme, ma si sviluppa attraverso una serie di tendenze che coinvolgono vari campi come l'arte, la letteratura, l'architettura e la filosofia. In ambito letterario, gli usi del termine postmoderno variano e sono rapportabili ai diversi tentativi di definire una situazione in cui l'esperienza letteraria è sganciata da ogni prospettiva storica e ideologica e da ogni possibilità d'invenzione del nuovo, tendendo invece alla ricombinazione polivalente e caotica di forme che erano già state create in passato. Una felicissima sintesi, assolutamente condivisibile, formulata nel 2015 da Giulio Ferroni riassume, come meglio possibile, il quadro complessivo di una cultura che si mostrava del tutto incerta su una via maestra da percorrere alla svolta del nuovo millennio.

Usare la categoria di «postmoderno» significa riconoscere nella cultura del tardo Novecento una vera e propria mutazione epocale, di cui si possono dare valutazioni opposte e contraddittorie. Fino agli anni Novanta molti critici e teorici del postmoderno si sono abbandonati ad esaltazioni trionfalistiche della nuova realtà, insistendo sulla «liberazione» rappresentata dalla caduta degli antichi valori e degli antichi sistemi di relazione, metafisici e autoritari, sulle nuove possibilità offerte dalla comunicazione informatica e telematica. Si è creduto che la vita sociale e culturale tendesse davvero ad assumere caratteri omogenei in tutto il pianeta [...]

Questa nuova omogeneità e universalità planetaria è rimasta però legata alla sopravvivenza e alla resistenza di infiniti caratteri particolari; e gli infiniti punti d'attrito hanno rivelato negli ultimi anni il loro carattere distruttivo, con l'esplosione del terrorismo e l'emergere sempre più aggressivo dei diversi fondamentalismi, con antichi e nuovi pregiudizi, con situazioni culturali e sociali abnormi e barbariche, che suscitano conflitti irriducibili. La nuova cultura planetaria appare insomma universale, omogenea, centralizzata e nello stesso tempo frantumata, disgregata, incontrollabile. La

stessa terribile data dell’11 settembre 2001, con tutti i significati reali e simbolici che comporta, con le conseguenze inarrestabili che ne sono scaturite, può essere identificata come un punto critico definitivo, che forse segna la «fine» del postmoderno, delle illusioni come delle ansie ad esso collegate: una fine accompagnata da nuove più inquietanti ansie per il destino delle conquiste della modernità.¹

Parlando della situazione italiana aggiunge:

Anche in Italia, nonostante varie resistenze e contraddizioni, si è affermato negli ultimi decenni, sulla scia del modello americano, il dominio incontrastato delle forme della cultura di massa [...] Scarse e inefficaci appaiono le resistenze di fronte a questa «americanizzazione» sempre più estesa della vita e della comunicazione quotidiana: e oggi si può avere l’impressione che sia ormai giunto a compimento quel processo di omogeneizzazione [...].

Televisione, automobile, turismo, sport mostrano chiaramente come lo sviluppo della cultura di massa italiana abbia luogo in un intreccio vorticoso di democratizzazione e degradazione. [...]

Gran parte delle forme della cultura di massa si serve della televisione come principale luogo di risonanza, strumento di penetrazione nelle abitudini quotidiane. [...]

Ma anche gli eventi pubblici, le vicende della storia mondiale, la stessa vita politica, vengono trasformati dalla televisione in fatti spettacolari, in cui rivestono grande rilevanza soprattutto i modi di «apparire», l’effetto sul pubblico. Il dibattito politico viene ormai comunemente piegato alle esigenze dell’esibizione e dell’apparenza [...]

La stessa cosa accade per il mondo intellettuale: ogni aspetto viene trasformato in occasione di intrattenimento, cancellando ogni dimensione critica della cultura.²

In Italia il Postmoderno³ è arrivato in ritardo rispetto innanzitutto agli Stati Uniti, ma anche rispetto all’Europa e in particolare alla Francia e all’Inghilterra, che avevano già molti esponenti di questa tendenza artistico-letteraria.

¹ Ferroni, Giulio, *Ideologie e forme culturali nel tempo del «postmoderno»*, “Una cultura postmoderna”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 178-179.

² Ivi, pp. 179-181.

³ I miei testi di riferimento per il postmodernismo sono stati: Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002; Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; Bacchilega Cristina (a cura di), *Narrativa Postmoderna in America. Testi e contesti*, Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma 1986; Lyotard Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, (1^a edizione originale 1979), Feltrinelli, Milano 2001.

Lyotard, con radicalità, chiude i conti con la tradizione storico-filosofica del pensiero classico che aveva segnato la storia del Novecento. In particolare, *La condizione postmoderna* di Lyotard è uno dei testi più influenti e discussi della filosofia contemporanea. Questo libro ha dato il via a una vasta discussione accademica sul concetto di postmodernismo. Il filosofo francese esplora il cambiamento delle condizioni del sapere nelle società contemporanee. Il suo obiettivo principale è quello di analizzare e descrivere la trasformazione della conoscenza e della cultura nel contesto della postmodernità, un’epoca che si distingue dalla modernità per la frammentazione delle grandi narrazioni o “metanarrazioni”. Una delle tesi centrali di Lyotard è appunto la crisi delle grandi narrazioni. Secondo lui, le metanarrazioni – come l’illuminismo, il marxismo, il positivismo e altre ideologie che pretendevano di spiegare e dare senso alla storia umana – hanno perso la loro credibilità e capacità di legittimare il sapere. Nella condizione postmoderna non esiste più una narrazione dominante che possa unificare e dare significato all’esperienza umana. In maniera forse troppo ottimistica, Lyotard arriva a sostenere che la postmodernità apra nuove possibilità per la creatività e la diversità, ma anche nuove sfide per la coesione sociale e la legittimità politica. La perdita delle metanarrazioni può portare a una società più tollerante e aperta alla differenza, ma anche a un senso di frammentazione e di disorientamento.

La condizione postmoderna è un’opera fondamentale per chiunque sia interessato alla filosofia contemporanea, alla teoria della conoscenza e agli studi culturali. La capacità di Lyotard di intrecciare riflessioni filosofiche con analisi sociologiche rende comunque questo libro un punto di riferimento essenziale per comprendere le trasformazioni della società contemporanea.

Di fatto, per venire allo specifico italiano, gli unici autori che in Italia si possano dire postmoderni sono Italo Calvino – anche se non ha mai detto di aver abbracciato il postmodernismo – e Umberto Eco, che ne *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole* (1984),⁴ afferma di essere a tutti gli effetti un autore postmoderno, evidenziando esplicitamente quali siano i numerosi elementi tipici che lo accomunano a tale corrente.

Italo Calvino arriva al Postmoderno dopo una lunga carriera come scrittore e come redattore della casa editrice Einaudi per cui aveva già fatto pubblicare testi di autori postmoderni. Credeva nel potere della letteratura di intervenire nella realtà, di comprenderne i problemi, di confrontarsi con i suoi cambiamenti, mantenendo un equilibrio razionale. Gli piaceva guardare in faccia le problematicità del presente e per lui compito dell'intellettuale era proprio quello di addentrarsi nella fitta rete della società.

Forse la letteratura può dire ancora tante cose su questo nostro mondo, sulle sue contraddizioni, le sue paure, le sue speranze, può condurci, più di tante altre forme di comunicazione, più di tante tecniche più pesanti e invadenti, più di tante discipline che si pretendono rigorose e oggettive, a comprendere dove siamo, a trovare alla nostra vita un senso che non si esaurisca nel puro e vano consumo del tempo, dello spazio, dell'ambiente.⁵

Il Calvino più vicino al postmodernismo lo si può trovare nella sue ultime opere, in particolare *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.⁶ Questo romanzo è sostanzialmente un “gioco” in cui Calvino ostenta, in modo quasi provocatorio, i suoi “trucchi” di narratore postmoderno, ma è un gioco serio, quasi drammatico, perché vuole denunciare alla fine l’impossibilità di giungere alla conoscenza della realtà.

Scrive Carlo Tirinanzi De Medici:

È la storia di un Lettore impegnato a leggere l’ultimo romanzo di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma la stampa è incompleta; nel tentativo di trovarne il seguito, s’imbatte in un altro libro, che a sua volta s’interrompe dopo poche pagine e così via fino a presentarci dieci incipit di altrettanti romanzi che compongono i capitoli pari del libro. Nei capitoli dispari, la cornice, seguiamo il Lettore nelle sue ricerche, durante le quali incontra una Lettrice – Ludmilla – di cui s’innamora, un Non-Lettore, Irnerio, e altri personaggi legati a vario titolo al mondo della letteratura – professori universitari, editor, un romanziere commerciale di nome Silas Flannery, censori –, ma soprattutto il finto traduttore Ermes Marana (“incontra” è un’espressione inappropriata, dato che non compare mai), in realtà falsario che dissemina libri apocrifi in giro per il mondo, invischiato in un complotto mondiale: suoi sono molti degli incipit romanzeschi che leggiamo.

[...]

Dopo una serie di avventure (con tanto di complotti, società segrete ecc.), il Lettore capisce che, come i personaggi degli antichi racconti, la sua alternativa è tra la morte e il matrimonio, così si

⁴ Eco, Umberto, *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole* (1984), in Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 174. Tale scritto si trova nella *Postille de Il nome della rosa*, pp. 528-531.

⁵ Ferroni, Giulio, *Le ultime generazioni*, “Conclusione”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, p. 326.

⁶ Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.

decide a sposare la Lettrice. L'ultimo capitolo vede i due a letto, in procinto di addormentarsi, mentre il Lettore termina la lettura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. [...]

Di fatto i protagonisti degli incipit sono prigionieri della loro storia, ma anche – più alla lettera – prigionieri della volontà dell'autore che ne indirizza i comportamenti. [...]

Se una notte è certo un «inno d'amore [...] al romanzo tradizionale» (Calvino, 2000, p.1416), ma anche un *caveat*: è organizzato esso stesso come una trappola (anche per la struttura circolare, in cui l'ultimo incipit rimanda al primo). Suggerisce un'analogia tra la nostra posizione e quella dei personaggi: se si abbandona alla lettura, anche il lettore di *Se una notte* è prigioniero del romanzo.⁷

Il romanzo, narrato perlopiù in seconda persona, diventa una riflessione sulle molteplici possibilità offerte dalla letteratura.

Giulio Ferroni, riguardo a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, scrive:

[è] un addio gioioso e spericolato ai vari progetti sperimentali e avanguardistici esauritisi negli anni Settanta, a tutta quella letteratura che nel Novecento si è costruita come riflessione sul proprio stesso farsi, sui propri strumenti e sulle proprie condizioni. La tensione conoscitiva che caratterizza la maggior parte delle opere di Calvino appare qui sospesa e attenuata, in funzione di un gioco virtuosistico, della costruzione di una macchina complicata ma godibilissima, ricca di sorprese e di inciampi divertenti, animata da una spigliata comunicatività.⁸

In un importante saggio di Remo Ceserani, *Il caso Calvino* (1997),⁹ alcune specificità del Postmoderno sono già rinvenute in un racconto scritto da Calvino nel 1967 e raccolto in *Ti con zero* intitolato *Il conte di Montecristo*, per cui Ceserani lo considera come “un’esplorazione molto precoce di temi che verranno considerati tipici del postmoderno” (181).

Nel racconto *Il conte di Montescresto* di Calvino, Ceserani ritrova nei personaggi dell’abate Faria e di Edmond Dantès il tema del disorientamento temporale, “lo *sdoppiamento* dell’individualità umana [che] può diventare procedimento narrativo” (182), ed il “*decentramento* spaziale, accentramento ossessivo di Dantès su se stesso che diviene *svuotamento* progressivo della sua individualità [...], serialità ripetitiva delle sue azioni” (182), ipotesi narrative che si biforcano e moltiplicano continuamente, dando luogo a quello che Ceserani chiama “l’*iperromanzo* con le sue varianti e combinazioni di varianti” (183), fino a prefigurare un “*antiromanzo*, il ‘romanzo in negativo’¹⁰, in cui le vicende si svolgono a spirale su se stesse e non portano a nessuna conclusione” (183).

⁷ Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, pp. 35-37.

I dieci titoli del romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* compongono una frase di senso compiuto: «Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa, senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, quale storia laggiù attende la fine?».

⁸ Ferroni, Giulio, *Italo Calvino*, “Se una notte d'inverno un viaggiatore”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, p. 142.

⁹ Ceserani, Remo, *Il caso Calvino* (1997), in Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002. Le citazioni di seguito virgolettate si riferiscono al suddetto saggio e il corsivo è dell'autore.

¹⁰ È l'opposto del romanzo naturalista classico che superava ogni ostacolo e arrivava allo scioglimento felice della trama.

Nel Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – che è stato pubblicato nel 1979 – viene individuato da Ceserani lo scrittore che mette in atto le caratteristiche del Postmoderno descritte in quello che si può considerare un vero e proprio “discorso” sul nuovo romanzo nelle *Lezioni Americane*.¹¹

Ceserani riconosce:

forse la migliore mappa descrittiva della società e della cultura postmoderne che sia stata messa a nostra disposizione da un intellettuale contemporaneo: le categorie interpretative [...] attorno a cui sceglie di organizzare le sue lezioni, e cioè la leggerezza, la rapidità, l'esattezza, la visibilità, la molteplicità (e la *consistency*, o congruità, rimasta allo stato di progetto), sono sicuramente uno dei più raffinati schemi concettuali pensati da un osservatore, o *cartografo*, per penetrare nel mondo nuovo che ci circonda e capire le forze principali che lo muovono.¹²

Ceserani, inoltre, dice che Calvino

è moderno nello stile della scrittura e postmoderno nei temi e nei procedimenti utilizzati, soprattutto nelle ultime sue opere, nelle quali tornano con insistenza temi come quello della nuova città senza centro, dell'indebolimento della soggettività, della complessità labirintica dell'esperienza, della leggerezza come unica possibile reazione intellettuale e conoscitiva.¹³

Sono tutti elementi caratterizzanti il Postmoderno.

Nel giugno dello stesso 1984 – anno in cui Calvino, sessantunenne, ormai giunto al culmine della sua fama nazionale e internazionale, fu invitato a tenere le sue lezioni americane alla Harvard University – esce il già citato saggio *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole* del brillante teorico e semiologo di fama mondiale, Umberto Eco.

Egli affermava di essere consapevolmente un autore postmoderno, avendo già alle spalle l'affermazione corale del suo maggiore romanzo, *Il nome della rosa*,¹⁴ pubblicato nel 1980.

¹¹ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, (1^a edizione originale 1988 Garzanti), Mondadori, Milano 2016.

Famoso e celebrato sono le citate *Lezioni Americane*. Italo Calvino avrebbe dovuto tenere queste lezioni all'Università americana di Harvard per l'anno accademico 1985-1986, uno degli atenei più importanti del mondo, un crocevia privilegiato per intellettuali e artisti, ma mai portate a termine a causa dell'improvvisa morte dello scrittore.

Il libro, pubblicato postumo, diventerà una sorta di testamento letterario e critico che ha accompagnato l'esegesi calviniana nei decenni a venire.

¹² Ceserani, Remo, *Il caso Calvino* (1997), in Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 180.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1988.

Il contenuto del saggio citato era stato in qualche modo già anticipato nella *Postille a Il nome della rosa* 1983 (pp. 507-533). Il testo di *Postille* è apparso su “Alfabeta” n. 49, giugno 1983.

Eco conclude il suo romanzo con la locuzione latina *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* (la rosa primigenia esiste solo nel nome, possediamo soltanto nudi nomi). Nella *Postille* Eco, riguardo al suddetto esametro latino e alla genesi del titolo del suo romanzo, scrive: “Rispondo che si tratta di un verso da *De contemptu mundi* di Bernardo Morliacense, un benedettino del XII secolo, il quale varia sul tema dell'ubi sunt [...] salvo che Bernardo aggiunge al topos corrente (i grandi di un tempo, le città famose, le belle principesse, tutto svanisce nel nulla) l'idea che di tutte queste cose scomparse ci rimangono puri nomi. Ricordo che Abelardo usava l'esempio dell'enunciato nulla rosa est per mostrare come il linguaggio potesse parlare sia delle cose scomparse che di quelle inesistenti. Dopotutto lascio che il lettore traggia le sue conseguenze. [...]”

Nel romanzo Eco aveva raccontato, nella sua nota introduttiva, di aver trovato un manoscritto risalente agli ultimi dieci o vent'anni del XIV secolo, poi perduto, e di averlo tradotto.

Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Il libro, corredata da indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk dal grande erudito secentesco, a cui tanto si deve per la storia dell'ordine benedettino. La dotta trouvaille (mia, terza dunque nel tempo) mi rallegrava mentre mi trovavo a Praga in attesa di una persona cara. Sei giorni dopo le truppe sovietiche invadevano la sventurata città. Riuscivo fortunatamente a raggiungere la frontiera austriaca a Linz, di lì mi portavo a Vienna dove mi ricongiungevo con la persona attesa, e insieme risalivamo il corso del Danubio. In un clima mentale di grande eccitazione leggevo, affascinato, la terribile storia di Adso da Melk, e tanto me ne lasciai assorbire che quasi di getto ne stesi una traduzione, su alcuni grandi quaderni della Papeterie Joseph Gibert, su cui è tanto piacevole scrivere se la penna è morbida. E così facendo arrivammo nei pressi di Melk, dove ancora, a picco su un'ansa del fiume, si erge il bellissimo Stift più volte restaurato nei secoli. Come il lettore avrà immaginato, nella biblioteca del monastero non trovai traccia del manoscritto di Adso.

Prima di arrivare a Salisburgo, una tragica notte in un piccolo albergo sulle rive del Mondsee, il mio sodalizio di viaggio bruscamente si interruppe e la persona con cui viaggiavo scomparve portando seco il libro dell'abate Vallet, non per malizia, ma a causa del modo disordinato e abrupto con cui aveva avuto fine il nostro rapporto. Mi rimase così una serie di quaderni manoscritti di mio pugno, e un gran vuoto nel cuore. [...]

A ben riflettere, assai scarse erano le ragioni che potessero inclinarmi a dare alle stampe la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento. [...]

In conclusione, sono pieno di dubbi. Proprio non so perché mi sia deciso a prendere il coraggio a due mani e a presentare come se fosse autentico il manoscritto di Adso da Melk. Diciamo: un gesto di innamoramento. O, se si vuole, un modo per liberarmi da numerose e antiche ossessioni.¹⁵

Il mio romanzo aveva un altro titolo di lavoro, che era l'*Abbazia del delitto*. L'ho scartato perché fissa l'attenzione del lettore sulla sola trama poliziesca e poteva illecitamente indurre sfortunati acquirenti, in caccia di storie tutte azione, a buttarsi su un libro che li avrebbe delusi. Il mio sogno era di intitolare il libro *Adso da Melk*. Titolo molto neutro, perché Adso era pur sempre la voce narrante. Ma da noi gli editori non amano i nomi propri, persino *Fermo e Lucia* [di Alessandro Manzoni] è stato riciclato in altra forma, [...]

L'idea del *Nome della rosa* mi venne quasi per caso e mi piacque perché la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno: rosa mistica, e rosa ha vissuto quel che vivono le rose, la guerra delle due rose, una rosa è una rosa è una rosa è una rosa, i rosacroce, grazie delle magnifiche rose, rosa fresca aulentissima. Il lettore ne risultava giustamente depistato, non poteva scegliere una interpretazione; e anche se avesse colto le possibili letture nominaliste del verso finale ci arrivava appunto alla fine, quando già aveva fatto chissà quali altre scelte. Un titolo deve confondere le idee, non irreggimentarle.

Nulla consola maggiormente un autore di un romanzo che lo scoprire letture a cui egli non pensava, e che i lettori gli suggeriscono.” (507-508).

¹⁵ Eco, Umberto, *Naturalmente, un manoscritto*, in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1988, pp. 11-12, 13-14 e 15.

L'opera è ambientata alla fine del novembre 1327. Il frate francescano Guglielmo da Baskerville, accompagnato dal giovane novizio, nonché suo allievo, Adso da Melk, che è anche il narratore, arriva in un monastero benedettino del nord Italia per un incontro tra i suoi confratelli – sostenitori della tesi pauperistica – e una delegazione pontificia, al fine di chiarire alcune questioni teologiche sulla povertà della Chiesa. Ma, in realtà, c'è ben altro: i francescani sono a rischio di scomunica, pertanto Guglielmo e gli altri devono trovare un punto d'accordo con le gerarchie ecclesiastiche per evitare di essere giudicati eretici. Intanto, nell'abbazia accadono fatti assai strani: muoiono dei monaci in circostanze misteriose. Guglielmo, ex inquisitore, indaga e si convince che gli omicidi siano parte di un piano basato sul testo dell'Apocalisse. Il frate nutre un fortissimo interesse per la conoscenza e per le materie scientifiche, il suo metodo d'indagine si basa sulla ricerca di una spiegazione razionale e questo, unito alla sua spiccata capacità deduttiva, ricorda le tecniche d'investigazione utilizzate dal famoso Sherlock Holmes, protagonista dei romanzi gialli di Arthur Conan Doyle, dal quale Umberto Eco trasse ispirazione per delineare il suo protagonista. Anche nel nome ricorda il noto romanzo di Arthur Conan Doyle, *Il mastino dei Baskerville*. Cfr. Conan Doyle, Arthur, *Il mastino dei Baskerville, The Hound of the Baskervilles* (1^a edizione originale 1902), Feltrinelli, Milano 2022.

Il nome della rosa sarebbe stato dunque la ripresa di un originale medievale, a sua volta frutto di una serie di innesti storici. L'uso di questo *escamotage* viene giustificato da Eco,¹⁶ facendolo ricadere come elemento teorico caratterizzante il Postmoderno che aveva, come lui dice, superato il moderno, perché “la risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. [...] Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato” (*Il postmoderno, l'ironia*, 175), perché, come avevano fatto i postmoderni – e fa l'esempio dei collage, definendoli postmoderni, del pittore e scultore surrealista Max Ernst, che montava pezzi di incisioni ottocentesche – “in uno stesso artista possano convivere, o seguirsi a breve distanza, o alternarsi, il momento moderno e quello postmoderno” (176), in quanto nel discorso postmoderno si richiede “per essere compreso, non la negazione del già detto, ma il suo ripensamento ironico” (176).

Ecco proprio uno dei tratti caratterizzanti del Postmoderno: l'ironia, attraverso cui quello che nel romanzo ottocentesco veniva catalogato come romanzo storico (si veda Lukács¹⁷), diventa romanzo postmoderno, un misto di *romance*, *gothic novel*, in cui il passato funge solo da “scenografia, pretesto, costruzione favolistica, per dare libero sfogo all'immaginazione. Dunque non è neppure necessario che il *romance* si svolga nel passato, basta che non si svolga ora e qui e che dell'ora e del qui non parli, neppure per allegoria. Molta fantascienza è puro *romance*. Il *romance* è la storia di un altrove” (176).

Giulio Ferroni scrive a proposito di *Il nome della rosa*:

vero e proprio *pastiche* di generi letterari diversi, che intreccia lo schema del giallo e quello del romanzo storico, la mimesi degli stili medievali e lo scherzo da giornalotto umoristico, l'elucubrazione erudita e la parodia più sfrontata. Studioso di filosofia e poetica del Medioevo, l'autore si diverte qui a ridurne la realtà storica alla misura della comunicazione di massa: ne fa un serbatoio di segni variamente combinati, scherzosamente proiettato nell'ottica di una razionalità moderna, spregiudicata, produttiva ed efficiente. [...]

Eco in realtà si pone nei confronti della letteratura come davanti a un campo di possibili combinazioni, che gli permettono di dar libero corso al suo virtuosismo incontenibile, che spesso non arretra nemmeno di fronte al cattivo gusto e alla banalità: il mondo, la cultura, il linguaggio gli appaiono come sconfinati territori in cui lo scienziato-studioso-scrittore può giostrare a suo piacimento.¹⁸

Gli indizi lo portano verso la biblioteca del monastero e al bibliotecario cieco Jorge da Burgos. Jorge nasconde l'unica copia del secondo libro della *Poetica* di Aristotele dedicato alla commedia e, per impedire di leggerlo, aveva intriso le pagine di un potente veleno, così da uccidere chiunque lo avesse sfogliato venendone a contatto.

Guglielmo e Adso riescono a entrare in una parte segreta della biblioteca per recuperare il manoscritto e si imbattono in Jorge che, approfittando dell'oscurità, distrugge il libro, si suicida e dà fuoco alla biblioteca, devastando l'intera abbazia. Scampati al terribile incendio, Adso e Guglielmo decidono di dividere le loro strade.

¹⁶ Eco, Umberto, *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole* (1984), in Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Le citazioni successive sono tratte dal suddetto testo.

¹⁷ Cfr. Lukács, György, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

¹⁸ Ferroni, Giulio, *Ideologie e forme culturali nel tempo del «postmoderno»*, “La scrittura postmoderna di Umberto Eco”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, p. 212.

Siamo, dunque, al centro del Postmoderno. Come dice lo stesso Umberto Eco, questo romanzo può essere forse letto in tre modi: la prima categoria di lettori sarà avvinta dalla trama e dai colpi di scena, accettandone anche le lunghe e complesse discussioni libresche e i numerosi dialoghi filosofici; la seconda categoria si appassionerà al dibattito di idee e tenterà connessioni con l'attualità (che peraltro l'autore si rifiuta di autorizzare) e infine la terza, e ci si renderà conto che questo testo è un tessuto di altri testi, un “giallo” di citazioni.

A tal proposito, in stretta connessione con il tema di questa ricerca dottorale e il giallo, Eco riguardo a *Il nome della Rosa* affermava:

Non a caso il libro parte come se fosse un giallo (e continua a illudere il lettore ingenuo, sino alla fine, così che il lettore ingenuo può anche non accorgersi che si tratta di un giallo dove si scopre assai poco, e il detective viene sconfitto). Io credo che alla gente piacciono i gialli non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si celebra il trionfo dell'ordine finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congettura, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congettura. In fondo la domanda base della filosofia (come quella della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa? Per saperlo (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole. Ogni storia di indagine e di congettura ci racconta qualcosa presso a cui abitiamo da sempre (citazione pseudo-heideggeriana). A questo punto è chiaro perché la mia storia di base (chi è l'assassino?) si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale.¹⁹

Come Ceserani evidenzia in *Raccontare il postmoderno*,²⁰ un ruolo di rilievo nella definizione della poetica postmoderna si ritrova in Charles Jencks, attraverso le definizioni stilistiche dell'architettura postmoderna, soprattutto con il concetto di *double coding* (doppia codificazione), che è stato rielaborato da Margaret Rose e da Linda Hutcheon.

Ceserani scrive:

Utilizzando concetti di origine semiotica Jencks, a cominciare dalla seconda edizione del suo libro *The Language of Post-Modern Architecture*, ha introdotto l'idea che mentre l'architettura moderna pretendeva di usare un linguaggio unico e universale (e apparentemente impersonale e oggettivo), l'architettura postmoderna si presenta sotto la forma di un «doppio» discorso, che applica simultaneamente due «codici» stilistici: il codice del moderno e almeno un altro linguaggio o codice (come per esempio il codice classico, o quello barocco).²¹

Jencks sottolinea che, in questo modo, l'architettura postmoderna

parla su almeno due livelli allo stesso tempo: rivolgendosi agli altri architetti e a una minoranza interessata che si intende di significati architettonici specifici, ma anche al pubblico più ampio, o agli abitanti del luogo, i quali si interessano di altre cose, come la comodità degli edifici, le tradizioni e i modi di vita. Perciò l'architettura postmoderna ha un'apparenza ibrida, simile, se si vuole una

¹⁹ Eco, Umberto, *Postille a “Il nome della rosa”* 1983, in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1988, p. 524.

²⁰ Ceserani, Remo, *E però rimangono aperti non pochi problemi*, “Ma allora come interpretiamo il postmoderno letterario?”, in Id., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 128.

²¹ *Ibidem*.

definizione visiva, al frontone del tempio greco classico... L'architettura postmoderna cerca di superare l'elitismo modernista senza abbandonarlo, ma piuttosto allargando i linguaggi dell'architettura in molte direzioni diverse – in direzione del vernacolare, della tradizione oppure del linguaggio commerciale della strada. Di qui il doppio registro o *double coding* di un'architettura che parla contemporaneamente all'élite e all'uomo della strada.²²

La concezione del *double coding*, inoltre, ha dato origine a molti studi sull'intertestualità come caratteristica specifica e prevalente della letteratura postmoderna, sull'identificazione – in ognuno dei testi esaminati – di sottotesti (letterari, visivi, filmici, ecc.), sull'equivocità, sull'ironia e sulla parodia come procedimenti retorici preminenti.

La studiosa che più di tutti ha portato avanti questa linea interpretativa del Postmoderno, considerando come suo carattere distintivo la dedizione alla doppiezza e alla duplicità, è Linda Hutcheon.²³

Si riporta qui di seguito una sua definizione riassuntiva:

Il postmoderno, in generale, prende la forma di una dichiarazione autoconsapevole, autocontraddittoria, autocritica [*self-undermining*]. È press'a poco come dire una cosa e al tempo stesso porre delle virgolette prima e dopo quello che viene detto. L'effetto è quello di evidenziare [*highlight*] o «evidenziare», e di sovvertire o «sovvertire», e l'atteggiamento prevalente è «saputo» e ironico – persino «ironico».²⁴

La Hutcheon parla anche di una possibile estensione del Postmoderno e della sua operatività al terreno della politica.

Va detto che il Postmoderno in Italia non è stato il fenomeno letterario più eclatante perché, in quegli anni, la gran parte degli autori e dei testi facevano ancora riferimento a un metodo tradizionale di scrittura, soprattutto per quanto riguarda la narrativa. Quindi, di fatto, si trattava di una continuazione di una tradizione che faceva capo al romanzo ottocentesco e poi a quello modernista ma, di fronte a questo panorama generale, gli esponenti sicuramente più importanti e innovativi della

²² *Ibidem*.

La citazione qui è riportata in traduzione italiana dal libro di Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

Cfr. Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London 1978, pp. 6-8.

²³ Linda Hutcheon (nata in Canada, a Toronto, nel 1947) è docente universitaria di Inglese e Letteratura Comparata presso l'Università di Toronto. I suoi numerosi libri su argomenti letterari l'hanno fatta diventare una delle principali teoriche letterarie. È stata eletta presidente della *Modern Languages Association* nel 1999. Le sono stati, inoltre, assegnati dottorati onorari dalla McGill University e dalla University of Antwerp. I suoi libri hanno promosso una maggiore comprensione della narrativa moderna, della parodia, della letteratura postmoderna, dell'ironia, della teoria femminista e della scrittura delle minoranze etniche in Canada. Gli studi sulla teoria postmoderna dimostrano la natura interdisciplinare del suo lavoro, come *Opera: Desire Disease, Death* (1996) che ha scritto insieme a suo marito, Michael Hutcheon. Cfr: sito Hutcheon *online*.

²⁴ Ceserani, Remo, *E però rimangono aperti non pochi problemi*, «Ma allora come interpretiamo il postmoderno letterario?», in Id., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 129.

La citazione è riportata in traduzione italiana dal suddetto libro. Cfr. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London-New York 1989, p. 1.

Di Linda Hutcheon, sul tema del postmodernismo, ho trovato particolarmente interessante il saggio *Il paradosso metanarrativo: modi e forme del narcisismo letterario*, in *Narrativa Postmoderna in America. Testi e contesti*, in Bacchilega Cristina (a cura di), Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma 1986, pp. 19-44.

generazione di romanzieri tra gli anni Sessanta-Novanta del Novecento sono stati quelli che hanno portato in Italia quanto nel resto del mondo si stava già affermando, cosicché la cultura di quei decenni può essere considerata assolutamente cultura postmoderna. Un’eccezione evidente, rispetto a questo quadro, è quella di Leonardo Sciascia.²⁵

In definitiva, come si è visto, il Postmoderno italiano ha visto i suoi esponenti più significativi in Calvino e Eco.

2.2. Dopo il Postmoderno: 1990-2001.

Una voce del tutto differente rispetto al quadro sopra indicato è quella di quel gruppo di autori che si riconobbero nello pseudonimo collettivo Wu Ming,²⁶ che coniarono il termine *New Italian Epic*. Il *New Italian Epic* (Nie) è un movimento letterario nato in Italia nel periodo che va dal 1993 (dalla fine della cosiddetta Prima Repubblica) al 2008 (anno della grave crisi economica finanziaria mondiale).

Si tratta di una corrente che mescola elementi della tradizione epica con la contemporaneità, affrontando temi sociali e politici. Queste narrazioni sono dette epiche, perché riguardano imprese storiche, mitiche, eroiche e avventurose e sono anche piuttosto ambiziose, perché cercavano di risolvere problemi attraverso un certo modo di fare letteratura. Molti sono romanzi storici, o almeno sembrano tali, perché prendono da quel genere convenzioni, tecniche e stratagemmi.

Wu Ming 1 (pseudonimo di Roberto Bui) mette insieme appunti e proposte di lettura comparata, azzardando uno sguardo d’insieme su diverse opere uscite in Italia che hanno un respiro epico, unito a un’emotività partecipe, che raccontano in allegoria le conseguenze della fine del bipolarismo USA-URSS (a livello planetario) e della Prima Repubblica (a livello nazionale). In pratica, la loro idea è quella di parlare di fatti contemporanei enfatizzandoli attraverso l’uso di una vera e propria scelta di tecnica letteraria, rimandando alla narrazione epica e richiamando esplicitamente Omero. Tale tradizione è continuata grazie a racconti orali e in pratica è stata tramandata nei secoli; essa faceva riferimento sempre e comunque a fatti di cronaca contemporanea per descrivere le condizioni di

²⁵ Di Sciascia si parlerà più avanti, in quanto mentore e amico di Andrea Camilleri.

²⁶ Pseudonimo collettivo per indicare i vari scrittori del *New Italian Epic*. Fondatori di Wu Ming sono: Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membri del Luther Blissett Project nel quinquennio 1994-99 e autori del romanzo *Q*) e Riccardo Pedrini, autore di diversi saggi. Luther Blissett è un nome di uso multiplo, cioè è un’etichetta che l’avanguardia degli anni Settanta e Ottanta propose per un uso seriale. Comunemente si tratta di nomi, inventati o reali, che ciascuno può adottare come identità; l’idea base è quella di creare un corpus di opere usando un’identità inventata. Una volta sciolto il Luther Blissett Project (Lbp), fu fondato il collettivo Wu Ming.

In cinese *wu ming* significa “senza nome”, oppure “cinque nomi”, a seconda di come viene pronunciata la prima sillaba.

individui e di un'intera società rivolgendosi a un pubblico popolare che, sul sagrato di una chiesa o in piazza, ascoltava i racconti del cantastorie.

Fondamentale sarà il “memorandum 1993-2008” di teoria letteraria, scritto e pubblicato *online* da Wu Ming 1, dopo una riflessione che coinvolse tutto il collettivo e anche altri autori di romanzi. L'apparizione del memorandum, la sua dimensione transnazionale e la sua grande, subitanea diffusione – ci furono più di trentamila *download* in pochi mesi, dato unico per un testo di teoria letteraria – faranno esplodere il caso.

La critica ufficiale li ignorava, mentre il dibattito si sviluppava attraverso convegni che curiosamente si svolgevano all'estero²⁷ e il confronto avveniva direttamente tra scrittori e lettori, in rete, in incontri pubblici, sui giornali, in conferenze in diverse città. A conferma della sua natura aperta, il memorandum si evolve e si modifica rispondendo alle tante sollecitazioni, nel settembre 2008 appare in rete una versione 2.0 e successivamente anche una 3.0.

Le opere Nie hanno in comune diverse caratteristiche stilistiche, temi, un'impostazione allegorica di fondo, partecipazione emotiva. Si tratta di un particolare tipo di narrativa metastorica, con tratti derivanti dal contesto italiano di quegli anni di fine e inizio secolo e millennio. L'Italia, infatti, è un terreno fertile di storia e vive una situazione del tutto peculiare, anche grazie alla sua posizione geografica molto strategica, sede dei più importanti piani geopolitici. In un primo momento le energie si espressero in un ritorno ai generi paraletterari, come il giallo e il *noir*, ma anche il fantastico e l'*horror*.

Venne ripresa la tradizione del *crime novel* come critica alla società, del giallo come – per dirla con Loriano Macchiavelli – «virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlare male della società in cui si sviluppava».²⁸

Va detto che nel memorandum viene più volte menzionato Andrea Camilleri che, pur non ritenuto un affiliato al Nie, è comunque portato dagli autori Wu Ming come esempio per il suo impegno sociale e per il suo richiamo, sempre presente, alla realtà contemporanea. Il rapporto diretto con i Wu Ming viene in Camilleri rinvenuto nel suo modo di descrivere, attraverso il racconto epico, la società contemporanea. Omero, anche per Wu Ming come per Camilleri, è l'esempio più probante del racconto del mondo attraverso l'uso dell'oralità e della fiaba.

²⁷ Il primo convegno nel marzo 2008 fu tenuto all'Università McGill di Montréal nel Québec canadese e i successivi si tennero presso altri college nord-americani, tra cui il Massachusetts Institute of Technology di Cambridge, nell'ambito di un programma di studi comparativi su vari mass-media.

²⁸ Wu, Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 20.

Il citato Loriano Macchiavelli è uno scrittore bolognese nato nel 1934, drammaturgo e sceneggiatore italiano, autore di opere teatrali, racconti e romanzi polizieschi.

Nel 2002 viene pubblicato *Romanzo criminale* di De Cataldo e nel 2007 *Nelle mani giuste*.²⁹ Tra i libri più significativi del Nie si ricordano anche *Gomorra* di Saviano, *Medium* di Giovanni Genna, *Q* di Luther Blissett, *54* di Wu Ming, *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli, *Cristiani di Allah* di Massimo Carlotto. Molti romanzi del Nie si sono “incontrati”, hanno “dialogato” tra loro, il fine del Nie “è quello di produrre una sorta di campo elettristico e attirare a sé opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde”.³⁰ Il Nie rivaluta la funzione della letteratura come strumento di critica della società, di cui si rivelano i problemi, suggerendo, non sempre in maniera esplicita, possibili uscite dalla crisi del disimpegno degli scrittori postmodernisti. Se gli scrittori postmodernisti erano pieni di sfiducia e di disincanto nei confronti dei linguaggi e delle ideologie e usavano l’ironia, il gioco distaccato, l’irrisione per descrivere il caos della società in cui vivevano senza però proporre soluzioni, né mobilitarsi politicamente né concretamente per uscire da quella condizione di crisi, il compito degli autori Wu Ming diventa programmaticamente quello di indagare e di superare le problematiche poste da una società in evoluzione e senza valori.

Wu Ming 1 indica la conclusione del Postmoderno l’11 settembre 2001 e, in un paragrafo intitolato *Postmodernismi da quattro soldi*, scrive:

I Novanta sono l’ultimo decennio della fase postmoderna, momento terminale, di vicoli ciechi e crisi mascherata da trionfo (una festa sull’orlo del baratro). È il periodo in cui il postmodernismo (ossia la cultura del postmoderno) si riduce a «maniera» (termine che adoperò nel memorandum). Del resto, si è parlato – piuttosto a proposito – di «età neobarocca», età di eccessi e artifici, di orpelli ed effetti, di shock abituali. [...]

Come detto, situò la fine del postmoderno – e non sono certo l’unico a farlo – all’altezza dell’11 settembre 2001.

C’è persino chi continua a definire «postmoderna» la fase che viviamo ora. Perché allora non definirla «post-preistoria» o «post-guerre puniche»? Come mai non chiamiamo più i nostri anni «secondo dopoguerra», e con quell’espressione indichiamo soltanto i tardi anni Quaranta-primi Cinquanta del secolo scorso?

Semplice: perché il prefisso *post-* non indica – banalmente – un indistinto «dopo di» (ergo: apparterrebbe al postmoderno tutto ciò che segue e *sempre seguirà* la fase del «moderno»), bensì un periodo di postumi e di rinculo, come dopo uno sparo, o dopo una sbornia. Si parla di «post-punk» solo ed esclusivamente per dischi incisi nel periodo 1978-83.

Il postmoderno è finito perché era un lavoro a tempo determinato. Di più: il postmoderno è finito perché è finito *davvero* – e non per finta – il «moderno», inclusa la sua fase di crisi interlocutoria, la fase «post-».³¹

Le opere del New Italian Epic non mancano di *humour*, ma rigettano il tono distaccato e gelido del *pastiche* tipico postmodernista. Nel Nie ci sono calore e partecipazione, una rinnovata fiducia nella parola e nel racconto, si recupera un’etica del narrare dopo tanti anni di gioco forzoso e forzato che

²⁹ *Nelle mani giuste* è un “finto” sequel di *Romanzo criminale*. Racconta gli anni di Mani pulite e di Tangentopoli, della fine della Prima Repubblica e delle stragi di mafia, fino all’ingresso in campo politico di Berlusconi.

³⁰ Wu, Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 11.

³¹ Ivi, p. 63 e pp. 66-67.

stimola un'attitudine *popular*,³² dato che molti di questi romanzi pur essendo, secondo Wu Ming 1, complessi strutturalmente e nei contenuti, sono comunque diventati *bestseller*.

Una delle caratteristiche individuate come peculiari del Nie è l'uso di quello che gli autori chiamano “sguardo obliquo” o “azzardo del punto di vista”. Sperimentando punti di vista inconsueti e inattesi, ampliando a volte lo sguardo in maniera vertiginosa, ci si può – dicevano – disintossicare “dall'adozione di punti di vista 'normali', prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti” (*New Italian Epic*, 81). Pertanto, è imperativo “depurarsi”, “cercare di vivere il mondo in altri modi, come presa di posizione etica ineludibile”.³³ È il caso di Roberto Saviano e del suo *Gomorra*; in *Gomorra*, infatti, non esiste un unico punto di vista, ma è un racconto plurimo, se pur riportato dalla voce individuale del narratore di storie, al modo con cui Omero parlava alla gente.

È sempre «Roberto Saviano» a raccontare, ma «Roberto Saviano» è una sintesi, flusso immaginativo che rimbalza da un cervello all'altro, prende in prestito il punto di vista di un molteplice [...] «Io» raccoglie e fonde le parole e i sentimenti di una comunità, tante persone hanno plasmato – da campi opposti, nel bene e nel male – la materia narrata. Quella di *Gomorra* è una voce collettiva che cerca di «carburare lo stomaco dell'anima», è il coro un po' sgangherato di chi, nella terra in cui il capitale esercita un dominio senza mediazioni, ancora a una «radice a fittone» il coraggio di guardare in faccia quel potere.

[...] Si badi bene, non intendo dire che Saviano non ha *vissuto* tutte le storie che racconta. Le ha vissute tutte, e ciascuna ha lasciato un livido tondo sul petto... Ma un'attenta lettura del testo permette di distinguere diversi gradi di prossimità.

A volte Saviano è dentro la storia fin dall'inizio e la conduce alla fine, protagonista intelligibile del viaggio iniziatico. «Io» è l'autore e testimone oculare, senz'ombra di dubbio.

Altre volte Saviano si immedesima e *dà dell'io a qualcun altro* di cui non svela il nome (amico, giornalista, poliziotto, magistrato).

Altre volte ancora s'inserisce a metà o alla fine di una storia per darle un urto, inclinarla o rovesciarla, spingerla contro il lettore.

[...] Ha importanza, a fronte di ciò, sapere se davvero Saviano ha parlato con Tizio o con Caio, con don Ciro o col pastore, con Mariano il fan di Kalashnikov o con Pasquale il sarto deluso? No, non ha importanza. Può darsi che certe frasi non siano state dette proprio a lui, ma a qualcuno che gliele ha riferite. Saviano, però, le ha ruminato tra le orecchie tanto a lungo da conoscerne ogni intima risonanza. È come se le avesse sentite direttamente. Di più: come se le avesse raccolte in un confessionale.³⁴

È proprio questo tipo di scrittura che prevede in una narrazione voci multiple, in cui è la figura dell'autore di romanzi a essere sminuita del suo individualismo e dunque del suo punto di vista personale. Viene meno, di fatto, quell'impegno che lo scrittore si era programmaticamente assegnato, delegando l'espressione di quella che è la sua visione del mondo a un collettivo indifferenziato, in cui convivono uno a fianco all'altra differenti, e semmai contrapposte, visioni del mondo che fanno

³² Per questi scrittori, usare un linguaggio *popular*, dei mass media, dei fumetti non significa negare la letteratura, ma piuttosto fare arrivare in maniera più diretta il loro messaggio alla gente.

³³ Citazione tratta da *New Italian Epic 2.0*, settembre 2008, *online*.

³⁴ Recensione di *Gomorra* apparsa in “Nandropausa”, n. 10, 21 giugno 2006, scritta da Wu Ming 1 e tratta da *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, pp. 29-30.

“Nandropausa” è una rassegna semestrale della narrativa di Wu Ming.

capo a una “umanità” che ha perduto quel proprio di un’opera letteraria, la cui significatività sta nel suo approccio critico al mondo, rivelandone le contraddizioni e le aporie della contemporaneità.

Tra quelle che sono individuate dallo stesso Wu Ming come le sette caratteristiche³⁵ fondanti del movimento, proprio la settima, “comunità e transmedialità” descrive le conseguenze della scomparsa di una figura di riferimento che rappresenti un mondo oggi entrato in crisi, per affidarsi all’idea di un indeterminato futuro in cui, in un tempo indeterminato, il mondo cambierà.

Wu Ming, allora, sostiene, con l’idea del punto di vista obliquo, che si debba spostare l’ottica da un mondo ancora troppo focalizzato sull’uomo a un concetto di ecocentrismo:

L’antropocentrismo è vivo e vegeto, e lotta contro di noi. Scoperte scientifiche, prove oggettive, crisi del Soggetto, crolli di vecchie ideologie...

Nulla pare aver distolto il genere umano dall’assurda idea di essere al centro dell’universo, la Specie Eletta - anzi, per molti non siamo nemmeno una specie, trascendiamo le tassonomie, siamo gli unici esseri dotati di anima, unici interlocutori di Dio.

Per questo fatichiamo a capire quanto davvero siamo in pericolo, e temiamo di prefigurare un pianeta senza umani, visualizzazione che invece ci renderebbe più consci del pericolo e pungolerebbe ad affrontare il problema.

Il fatto che non abbiamo più un’idea dell’avvenire non aiuta: viviamo schiacciati nell’assenza di prospettive [...].

Perciò è tanto importante la questione del punto di vista obliquo, e diverrà sempre più importante – come aveva intuito Calvino³⁶ – la «resa» letteraria di sguardi extra-umani, non-umani, non-identificabili. Questi esperimenti ci aiutano a uscire da noi stessi. [...]

È chiaro, noi siamo umani, le nostre percezioni sono umane, il nostro sguardo è umano, il nostro linguaggio è umano. Siamo *anthropoi*, non possiamo adottare davvero un punto di vista non-antropocentrico.

Ma possiamo usare il linguaggio per simularlo. Possiamo lavorare per ottenere un *effetto*. Quell’effetto non è semplice «straniamento»: è lo sforzo supremo di produrre un pensiero *ecocentrico*. È simultaneamente un vedere il mondo da fuori e un vedersi da fuori come parte del mondo e del *continuum*.³⁷

Nei loro testi, dunque, lo spostamento del punto di vista rende l’epica stravagante. L’ottica è decisamente cambiata: non siamo più nell’Ottocento, in cui nel romanzo predominava e si distingueva

³⁵ Le sette caratteristiche del movimento Nie sono:

1. Rifiuto del tono distaccato e “gelidamente ironico”, predominante nel romanzo postmoderno.
2. “Sguardo obliquo”, o “azzardo del punto di vista”. Sperimentazione di punti di vista inconsueti e inattesi. Sguardo che si amplia a volte in maniera vertiginosa, includendo l’extraumano come parte integrante della narrazione.
3. Complessità narrativa unita a un’attitudine “pop” che spesso porta al successo di pubblico.
4. Narrazione di storie alternative e “ucronie potenziali”. Queste narrazioni offrono una possibile diversa soluzione rispetto alla realtà storica.
5. Sperimentazione linguistica dissimulata che mira a sovvertire “dall’interno” il registro della prosa.
6. Oggetti narrativi non identificati (anche chiamati UNO: *Unidentified Narrative Objects*). Molti dei testi del corpo in esame non solo non ricadrebbero in nessun genere letterario predefinito, ma allargherebbero i confini del letterario inglobando elementi testuali che producono effetti perturbanti, operando commistioni tra generi.
7. Comunità e transmedialità. I testi del Nie hanno come caratteristica quella di fungere spesso da testi base per la creazione di derivati da parte della comunità di fan. I derivati o *spin-off* sono spesso presenti in rete e interessano vari media (film, telefilm, serie televisive, fumetti, videogiochi, composizioni musicali, siti Internet).

³⁶ Il riferimento diretto è al Calvino de *Le cosmicomiche*, (1^a edizione originale 1965), Mondadori, Milano 2022 e di *Palomar* (1^a edizione originale 1983), Mondadori, Milano 2022.

³⁷ Wu, Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, pp. 58-59.

L’ecocentrismo è una corrente filosofica nata alla fine del XX secolo che si occupa di preservare gli ecosistemi e le specie viventi nel nostro pianeta. Il tema è tuttora dibattuto e molto attuale.

la figura del classico eroe borghese. L'eroe epico non è più al centro della narrazione, a volte non è nemmeno presente, e la sua funzione viene svolta da una moltitudine di persone, da cose, da luoghi, dal contesto, dal tempo.³⁸

In definitiva, gli scrittori Wu Ming non hanno in alcun modo contribuito a individuare una modalità del narrare che potesse distanziarsi dalla tradizione otto-novecentesca e, se pure hanno segnato un breve tratto della storia letteraria italiana, il loro operato ha avuto rilievo almeno per il fatto di aver individuato nell'impegno socio-politico una via d'uscita dalla crisi del Postmoderno, indicando la necessità, da parte di autori di romanzi, di sforzarsi a trovare una soluzione che sovvertisse il giudizio del Postmoderno sull'impossibilità di risolvere il caos della società.

Lo strumento che gli scrittori Wu Ming avevano individuato – e questo va riconosciuto come loro merito – è il romanzo, nella sua capacità di raccontare fatti e eventi del mondo contemporaneo, operazione che non ritenevano possibile attraverso la poesia oppure attraverso il teatro, generi troppo lontani dal gusto popolare e destinati piuttosto a *élite* scelte. Non a caso, la loro intuizione è condivisa appieno da Camilleri che ripartirà proprio da qui, il quale, dopo aver saggiato poesia, teatro, giornalismo, ritrova nel romanzo poliziesco la vita maestra per conoscere e criticare la società contemporanea.

Di fatto, in conclusione, l'operazione del Nie non si può dire riuscita, perché alla fine gli unici autori che sono “sopravvissuti” a quella stagione sono De Cataldo, Saviano, Lucarelli e Carlotto, che però non hanno continuato la loro attività letteraria con le caratteristiche narratologiche proprie del Nie ritornando, invece, alla scrittura di un romanzo “ben fatto”, in modo da soddisfare le richieste del mercato editoriale, dei mass media, al punto che le loro opere sono diventate *bestseller*, assorbite e addirittura osannate dalla sterminata audience televisiva, da Internet, dai *social*, diventando materiale di consumo nella cultura di massa.

Con lo sguardo dell'oggi, quegli ex seguaci cosa hanno in comune con quel Camilleri che era stato citato nel memorandum?

³⁸ Vorrei sottolineare questa differenza dal romanzo “classico”, in quanto è proprio da qui che parte la visione camilleriana di un romanzo in cui ancora sia presente la figura di un eroe, magari un antieroe, ma che però abbia la capacità di “vedere” la realtà e di muovere una critica profonda sulla sua contemporaneità.

CAPITOLO 3. LE NUOVE TENDENZE LETTERARIE. PER UN NUOVO RUOLO DEGLI INTELLETTUALI.

Delineare un quadro chiaro e definito della situazione culturale e, nello specifico, letteraria dell’Italia degli anni successivi al 1990 e fino a tutto il primo ventennio post 2000, quando già sembrava definitivamente declinare l’onda – e vorremmo dire la moda – postmoderna, è particolarmente arduo.

Anche nelle storie di letteratura italiana contemporanea più accreditate e/o più aggiornate non si riesce a ritrovare un giudizio esplicito sulla rilevanza dell’una o dell’altra tendenza, dell’uno o dell’altro movimento che abbiano segnato una via chiara e definita su cui progettare una nuova modalità di scrittura, una forma artistica, un nuovo “strumento” che riesca a interpretare e rendere intellegibile quel magma indistinto in cui sembra avvolto il modello culturale su cui si muove, e si muoveranno, il mondo e la società italiana, e forse anche di più, la nostra Europa e il nostro Occidente.

Il quadro generale delle funzioni e degli atteggiamenti intellettuali è in realtà assai confuso, intricato, difficilmente identificabile nelle sue articolazioni: esso corrisponde ai caratteri di una società sempre più omogenea nei suoi valori di base, sempre più dominata dai meccanismi pubblicitari, ma nello stesso tempo frantumata in una serie complessa di strati sociali tra loro estranei, di ideologie generiche e provvisorie, di interessi particolaristici, di posizioni acquisite, tensioni, malesseri, attività non sempre chiaramente definibili. In questa società i modelli e i ruoli culturali comportano le aggregazioni più varie, le scelte più eterogenee, le interferenze più tortuose e sottili, i conflitti e le alleanze più imprevedibili. [...] Ed è estremamente difficile districare le realtà culturali significative e durature da quelle provvisore e aleatorie, i fenomeni evidenti e sicuri da quelli sommersi e opachi.¹

Se negli anni Ottanta si poteva individuare l’affermazione di una vera e propria “restaurazione” letteraria, un ritorno al privato, un rilancio della narrativa “ben fatta”, una certa lettura dei fatti e dei tempi della storia e della cronaca, dagli anni Novanta a tutto il primo ventennio del nuovo millennio è diventato sempre più difficoltoso, da parte di coloro che rivestono il ruolo di letterati, tener dietro alle vorticose e imprevedibili trasformazioni che si sono date, e si stanno dando, sia a livello italiano che internazionale con un evidente tentativo, più o meno universalmente perseguito, di staccarsi dai modelli novecenteschi per adattarsi alla nuova cultura di massa, “con le sue forme più varie, dal rock alla televisione, al fumetto, alla pornografia, alla virtualità e alle molteplici possibilità date dall’informatica, e cercando trasgressioni e provocazioni che sembrano sempre più adeguarsi all’imperante modello pubblicitario” (Ferroni, 176).

¹ Ferroni, Giulio, *Dal «sogno della rivoluzione» al nuovo disordine mondiale*, “La fine della dialettica culturale”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 172-173.

Se siamo stati in grado di individuare negli scrittori Wu Ming un tentativo di dare forma a un nuovo genere di narrativa che potesse essere in grado di raccontare e descrivere la realtà contemporanea, inquadrandola in un profilo organico, penetrandola dal di dentro con l'intento “impegnativo” e “imperativo”, persino etico, per poterla trasformare, liberandola dagli orpelli di quella cultura che aveva omogeneizzato il pensare comune, adeguandolo a quello dei potenti, dei detentori della televisione, dei grandi mezzi di comunicazione, delle multinazionali dell'industria e delle finanze, delle case editrici e dei giornali, abbiamo comunque dovuto prendere atto del fatto che anche un coraggioso tentativo come quello sia risultato quasi del tutto inefficace, perdendosi nello sterminato e indiscriminato universo mediatico.

Che nessuna chiara e decisiva tendenza all'affermarsi di una nuova letteratura si stesse ancora prospettando all'inizio del nuovo millennio, lo si ricava da quanto affermato da quello che è stato senza dubbio uno dei più influenti e discussi critici letterari italiani, Walter Pedullà.²

A lui era stato affidato il coordinamento del Comitato Scientifico costituito da illustri studiosi quali Attilio Bertolucci, Nino Borsellino, Giovanni Macchia, Luigi Malerba, Aurelio Roncaglia e Rosario Villari, per l'allestimento di quella che è stata la redazione della più autorevole collana editoriale che ha raccolto gli autori e le opere più importanti dell'intera storia letteraria italiana, i *Cento Libri per Mille Anni*, pubblicata dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.³

Tra i Cento, non a caso, il volume *Narratori e prosatori del '900*⁴ è stato curato proprio dallo stesso Pedullà, a indicare la “delicatezza” e la criticità di un'operazione così impegnativa e rischiosa quale quella di esporre e esplicitare quali fossero gli autori e le opere degni di rimanere a far parte, per l'Italia, di un “canone” letterario mondiale.

Nella parte seconda del suddetto volume *Dal Neorealismo al Post-moderno (1945-2000)*⁵, in Premessa,⁶ Pedullà sottolinea come, rispetto al “realismo” e all'impegno degli artisti e dei letterati dei tre decenni successivi al disastro della guerra mondiale, che avevano cercato di mettere in atto i valori e i principi contenuti nella nuova Costituzione della Repubblica italiana, la nuova generazione

² Critico letterario italiano (Siderno 1930 - Roma 2024), docente universitario, saggista e giornalista, ha concentrato i suoi interessi sugli aspetti più innovativi del Novecento, facendosi interprete sia delle nuove tendenze narrative, sia delle avanguardie storiche. Direttore con Borsellino della *Storia generale della letteratura italiana* (12 voll., 1999), nel 1996 è stato insignito del titolo di cavaliere di Gran Croce dell'ordine al merito della Repubblica italiana per meriti culturali.

³ *Cento Libri Per Mille Anni* dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, è una raccolta unica, presentata in una forma preziosa, corredata da ampie introduzioni, note e commenti e testimonia la straordinaria e inalterata bellezza del nostro patrimonio culturale da trasmettere ai lettori di oggi e di domani. Solo state stampate solo 3000 copie. La copia da me consultata è la numero 1091.

⁴ Pedullà, Walter, *Narratori e prosatori del '900*, *Cento Libri Per Mille Anni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010.

Volume di 1363 pagine con l'introduzione di Walter Pedullà che va da p. V a p. LXXXV.

⁵ La parte seconda va da p. 549 a p. 1352.

⁶ La Premessa va da p. 551 a p. 618.

degli intellettuali italiani attua, negli anni tra il 1970 e il 1994, un vero e proprio “ribaltamento: ecco la regola” (*Narratori e prosatori del '900*, 583).

La trasgressione invece della norma; il disordine invece dell’ordine; l’irrazionale invece della ragione pigra; la violenza invece di una pace che blocchi il processo; la giovinezza istintiva invece di una maturità sonnolenta; l’informe invece di una forma che replica lo stesso senso; il basso, i linguaggi bassi, invece del linguaggio elevato [...] si compie quel massacro di idee e di comportamenti verso i quali la cultura ha il dovere di opporre il proprio no e di organizzare la lotta: serve un’arte che sia prossima a trasformarsi in un’azione politica.⁷

Invece, “Le nuove forme narrative”, dice Pedullà, “corrono verso nuovi imprevedibili significati”. “Sono” – e il riferimento è ai tanti autori che gli sembrano irresistibilmente attratti dalla maniera del Postmoderno – “quelli [...] che avrebbero legittimato [...] la superficialità al posto di una profondità che paralizza con l’intreccio delle contraddizioni, la giovinezza scapestrata al posto della maturità sensata, [...] la bizzarria invece della normalità, il gioco invece della serietà, l’ignoranza invece di una cultura compromessa con i gruppi sociali egemoni” (*Narratori e prosatori*, 593).

Con un riferimento preciso alla situazione di assoluta incertezza politica e sociale che attraversava quegli anni e che porterà alla dissoluzione dei partiti tradizionali e all’avvento di Berlusconi e della “Seconda Repubblica”, Pedullà individua in gran parte degli scrittori successivi agli anni Settanta un “neosperimentalismo” che, egli dice, “è senza dubbio il fenomeno culturale e letterario più importante della storia artistica italiana dopo il neorealismo. Esso investe tutta la narrativa, oltre che la poesia, e pochi scrittori si sottraggono all’influenza di teorie e di tecniche con cui si attua rapidamente una lacerazione con la tradizione” (*Narratori e prosatori*, 593).

Attratti da modelli e contenuti – o meglio da “non contenuti”, perchè dice giustamente Pedullà, dietro c’è il “vuoto” assoluto – d’oltreoceano che stavano invadendo i media e gli scaffali delle librerie italiane, anche gli intellettuali più avveduti sembravano, chi più chi meno, rivolti a assolvere a un unico “mandato”:

annegare nel ridicolo tutti i valori della cultura precedente. [...]

Effimeri i contenuti, perenne è la Forma: che sola sopravvive alla morte dei significati coi quali di volta in volta la si riempie. Una struttura famelica stritola e ingoia valori. Lasci ogni speranza chi vi entra. In ogni modo morte e inferno: questo il senso fondamentale di una cultura cui dalla nascita è stato conferito l’incarico di fare il vuoto e di mandare al diavolo tutto.⁸

Parla anche di Postmoderno e, concludendo il suo scritto, Pedullà si chiede se sia stato veramente “un fatto nuovo”.

⁷ Pedullà, Walter, *Narratori e prosatori del '900*, Cento Libri Per Mille Anni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010, p. 583.

⁸ Ivi, p. 593.

Chiamatelo postmoderno questo fenomeno di massima tolleranza che annulla ogni alternativa con cui ha lottato il moderno. È finita ogni trasgressione, [...] [Esso] recupera 'pacificamente', senza guerra o martiri o canonizzazioni, autori che non hanno storia né progetti né corrente ma che sono passati in mezzo ai conflitti ideologici e culturali restando indenni, seppure in un silenzio che avrebbe 'alzato la voce' nel nuovo clima di tolleranza.⁹

Se allora, diceva Pedullà, il Postmoderno è stato un fatto nuovo, vuol dire che la novità in quei decenni è stata una e una sola:

In politica si chiama pluralismo. La pluralità delle strutture delegate a raccontare quest'epoca in cui chi non è sicuro di avere ragione se la dà coi rapporti di forza. Ovviamente ha vinto il più liberale capitalismo, che non è il liberismo [...] Non c'è alternativa al postmoderno? È la struttura culturale egemone. Mai vista una dittatura così illuminata e tollerante. Col post-moderno non si va più contro, ma si va altrove. La vita non è più nel conflitto politico e sociale.¹⁰

Sembrerebbe un de profundis della cultura italiana d'impegno all'inizio del nuovo millennio. Ma Pedullà, in realtà, cominciava a intravvedere una possibilità di mutamento e di risveglio, una nuova luce nel buio e nel caos di un'Italia apparentemente senza visione di un futuro migliore. Da grande uomo innamorato della letteratura, proprio nell'ultima pagina del suo saggio egli "va a cercare" e a ritrovare almeno due strade in cui si è avviata la possibilità di raccontare non più o non solo il mondo con gli occhi dei detentori del potere, del grande capitale, dei media, delle televisioni:

Scrivono meglio le donne?¹¹ Sicuramente leggono più degli uomini. Il lettore è dunque una lettrice? Il mondo è maschio, la vita è femmina. [...] Ora che la letteratura ha rinunciato a cambiare il mondo, tocca alle scrittive raccontare la vita? A essere ottimisti, non è folle credere che saranno le donne a cambiare il mondo.¹²

E, ancora, una seconda via: "Si cerchi nelle culture contigue, in territori trascurati, in linguaggi abbandonati..." (*Narratori e prosatori del '900*, 614).

Bisognerà battere una strada diversa. Non c'è più uno di quei pionieri che battono sentieri solitari? Ci sono ma la Tv guarda quasi solo le stelle. Cerchiamo terra terra e constateremo che pure oggi ci sono buoni narratori. Il fatto che non giudichiamo più molto importante tale risultato positivo. Dopo dieci anni un narratore che ha vinto tutti i maggiori premi letterari viene dimenticato, tranne nella regione d'origine, che lo tiene in vita più a lungo possibile con convegni che restano tra le poche occasioni in cui si parla di letteratura per quello che essa è.¹³

E, infatti, non a caso, Walter Pedullà segnala tra i narratori più importanti ed innovativi il caso di Andrea Camilleri, di cui pubblica in questo testo un racconto, *L'arte della divinazione*,¹⁴ tratto dal

⁹ Ivi, p. 613.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Pedullà cita, tra le scrittive degne di nota, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Alice Ceresa, Fabrizia Ramondino, Dacia Maraini, Francesca Sanvitale, Rosetta Loy, Giuliana Morandini, Marta Morazzoni e Paola Capriolo.

¹² Pedullà, Walter, *Narratori e prosatori del '900*, *Cento Libri Per Mille Anni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010, p. 617.

¹³ Ivi, pp. 617-618.

¹⁴ In *Narratori e prosatori del '900*, *Cento Libri Per Mille Anni*, la voce "Camilleri" è antologizzata tra le pagine 1213-1222, in cui viene appunto citato *L'arte della divinazione*.

volume *Un mese con Montalbano*, pubblicato da Mondadori nel maggio 1998. Il racconto è uno dei trenta che compongono quella che è la prima raccolta dei racconti con protagonista il commissario Montalbano, che Camilleri aveva scritto tra il primo dicembre 1996 e il 30 gennaio 1998.¹⁵

Montalbano, alla data del 30 gennaio 1998, era comparso solo nei primi tre romanzi (*La forma dell'acqua*, 1994, *Il cane di terracotta*, 1996 e *Il ladro di merendine*, 1996), quando ancora lo stesso Camilleri non aveva maturato la convinzione di proseguire la serie a lui dedicata e poi ancora ne *La voce del violino* del 1997. E proprio questo, come verrà ribadito in seguito, è il primo dei grandi romanzi del “nuovo” commissario Montalbano che aveva così ottenuto un tale successo di pubblico da meritare, appunto, la sua consacrazione definitiva con l’uscita di quei racconti in massima parte ancora inediti.

La scelta di Pedullà, *L'arte della divinazione*, confermava così, già nella data del 1998, la significatività della presenza di Camilleri nella “grande letteratura italiana”.

Lo stesso quadro disegnato da Pedullà, è ripreso anche da Ferroni.

La nuova narrativa si è affermata tramite un rinato bisogno di «creazione» e di comunicazione, nuovi propositi di confronto con la realtà contemporanea, con le sconvolgenti novità storiche e con le nuove tecnologie. Si ha però l’impressione che la maggior parte delle nuove scritture non sia riuscita ad afferrare la realtà del presente in modo autentico e risolutivo, a rendere conto letterariamente delle più radicali novità, con adeguato vigore linguistico e strutturale. Spesso queste scritture sono state limitate (anche per impulso del mondo editoriale) dall’eccessiva preoccupazione di offrire prodotti ben confezionati, legati a quelle che sembravano le tendenze del mercato o gli orizzonti della nuova comunicazione.¹⁶

Ancor più, nel paragrafo intitolato *Il trionfo della merce*, Ferroni individua tra i narratori di questi decenni

il gruppo di scrittori «giovani» collocatisi su un terreno più o meno «sperimentale», attingendo più direttamente ai linguaggi dei media, per fornire una mimesi della disgregazione linguistica, per immergersi nei gerghi della pubblicità, della televisione, della musica rock, del cinema, dei videogiochi, del computer e della Rete: adeguandosi alla mercificazione universale della parola, alla dilapidazione dell’esperienza, agli effetti continui di *shock* su cui si regge la società dello spettacolo e della comunicazione globale. A ciò si aggiunga l’esibizione della violenza, del sesso, di ogni forma di esperienza «estrema»; rovesciando sulla pagina deiezioni, sangue, spazzatura, ci si è dilettati a immaginare perversioni e stravolgimenti di ogni rapporto, violazioni di ogni intimità: e si è diffusa, seguendo modelli cinematografici, fumettistici, paccottiglia *hard* di tutti i tipi, una stucchevole retorica della trasgressione e dei comportamenti «criminali» [...]

Vera e propria moda è stata sul finire degli anni Novanta, quella del *pulp* (termine ricavato dal film del 1994 di Quentin Tarantino *Pulp Fiction*), costruita intorno a un gruppo di giovani designati come «cannibali», con una antologia pubblicata da Einaudi nel 1996, *Gioventù cannibale*: mirante a una letteratura proiettata sulla violenza del cinema e dei media, programmaticamente trasgressiva, ma senza nessuna reale carica di conoscenza e di critica al mondo circostante.¹⁷

¹⁵ Si veda la Nota dell’Autore, coda al volume a pag. 355 dell’edizione Oscar bestsellers da me consultata, pubblicata nel 1999. Cfr. Camilleri, Andrea, *Un mese con Montalbano*, Oscar Mondadori, Milano 1999.

¹⁶ Ferroni, Giulio, *Le ultime generazioni*, “Forme e tendenze della nuova letteratura”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, p. 302.

¹⁷ Ivi, *Le ultime generazioni*, “Il trionfo della merce”, p. 308.

Per quanto assolutamente condivisibile il quadro generale prospettato nella storia letteraria di Giulio Ferroni che, nell'edizione più aggiornata da me consultata del 2015, rimane comunque una delle più accreditate e in uso in molte università nei programmi delle cattedre di storia della letteratura italiana contemporanea (e d'altronde giudizi molto simili si trovano anche in altri testi),¹⁸ sembra paradossale che, anche in una storia letteraria inserita nella collana di Studi Superiori di Carocci,¹⁹ *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, pubblicata nel novembre 2023, nella parte settima dedicata agli "Scenari di fine e d'inizio millennio", non figuri alcun riferimento a un autore come Andrea Camilleri e non si dia atto di una presenza che ha segnato una significativa svolta nella narrativa del nuovo millennio,²⁰ con un seguito di autori che ne hanno seguito la via aperta e che, di fatto, dominano il

Qua si fa riferimento a *Pulp Fiction* (1994) del regista Quentin Tarantino.

¹⁸ Si rimanda alla nota n.1 dell'Introduzione della mia tesi.

Faccio presente che nella stessa storia letteraria di Ferroni a Andrea Camilleri sono dedicate solo queste righe: "Un altro caso atipico (e di particolare successo) è quello del siciliano ANDREA CAMILLERI (nato nel 1925), che nei gialli che hanno al centro il commissario Salvo Montalbano (*Il ladro di merendine*, 1996; *Gli arancini di Montalbano*, 1999, ecc.) e negli altri numerosi racconti e romanzi fa un uso ammiccante e ironico del dialetto siciliano, evocando una Sicilia in maschera, tra atti mancati, sorprese, malintesi, disillusa contemplazione dell'umana idiozia" (263).

Anche in un testo ancora più aggiornato: Zinato Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020, che pure non volendo essere una vera e propria storia letteraria, è dato nella bandella di copertina come uno "strumento di orientamento nei territori della letteratura italiana del nuovo millennio" e ritiene di fare non solo "il punto sulla situazione attuale del romanzo, della poesia e della critica in Italia", ma anche "di misurarsi con alcune delle questioni chiave dell'attuale dibattito critico sulla contemporaneità letteraria", il nome di Camilleri compare solo in tre occasioni: nella prima, a pag.17 nell'introduzione di Zinato, dell'opera di Camilleri si dice che si inserisce sì nel "campo delle scritture letterarie italiane del nuovo millennio", ma tra una serie di altri diciassette nominativi di autori, la cui produzione "risponde agli stessi dispositivi omologhi alle nuove forme transmediali di comunicazione, incentrate sulla leggerezza, sulla velocità e sull'immediatezza".

Nella seconda citazione Camilleri è inserito in "una vasta terra di mezzo" che si colloca "fra il romanzo *midcult* e quello *high-brow*. I «vasti sobborghi del *Midcult*» (Cfr. Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p.288) sono piuttosto diversificati e particolarmente fecondi per le case editrici in quanto nutrono un 'lettore-consumatore' che riflette il contesto sociale e l'immaginario del pubblico oggi maggioritario: un ceto medio privo di grandi slanci verso il futuro ma desideroso «di oltrepassare in qualche modo il passato ancora premoderno». Spinazzola, Vittorio (a cura di), *Inventare e replicare, Tirature '17. Da una serie all'altra*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2017, p. 29. Più in generale in questa vasta terra di mezzo è evidente la tendenza ad affiancare alle numerose produzioni seriali – si pensi ai cicli di inchieste del commissario Montalbano di Andrea Camilleri [...] – il testo isolato, ben curato dal punto di vista editoriale. Questi romanzi si affidano, talvolta, al sistema consolidato dei generi per trovare riconoscimento e gradimento presso un ampio ventaglio di lettori". Marsilio, Morena, *La narrativa italiana del Duemila*, in Zinato Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020, 47.

Nella terza, Andrea Camilleri compare in questo periodo: "Che l'idea di un processo di globalizzazione nella narrativa sia molto meno vera di quanto si pensi pare dimostrato dall'importanza nel romanzo italiano del dialetto, oggi particolarmente evidente, e presente anche in libri di grande successo; impossibile non ricordare a questo proposito il caso di Andrea Camilleri al quale, indipendentemente da ciò che si pensi del suo valore, non può essere negato un ruolo trainante per la neodialettizzazione in atto nel romanzo." Matt, Luigi, *Il Dibattito*, in Zinato Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020, 196.

¹⁹ La casa editrice Carocci di Roma pubblica in prevalenza testi specialistici destinati alle università in specifiche collane che coprono quasi tutti i settori degli studi di alto livello.

²⁰ Una voce, pure autorevole, sottolinea questa assenza come una grave pecca della critica italiana che pareva dimenticare del tutto un autore che sarebbe, invece, dovuto essere ai primi posti nelle loro rassegne di letteratura contemporanea: "Quel che si può senz'altro dire della critica è che in gran parte non lo ha compreso nell'evoluzione del suo originalissimo percorso. Non c'è oggi autore in Italia che possa essergli accostato quanto a capacità produttiva, spirito inventivo,

mercato editoriale di questi ultimi anni e sono sicuramente i più amati e seguiti da un pubblico sempre più vasto.

È paradossale, dicevo, che il Camilleri che è stato tradotto in almeno trenta lingue diverse e che ha riscosso un successo internazionale, raggiungendo lettori in tutto il mondo, dall'Europa agli Stati Uniti, dall'Asia al Sud America, e che è lo scrittore italiano contemporaneo più apprezzato, non solo da comuni lettori, ma anche da gran parte della critica – e di questo credo che il seguito della mia tesi possa darne piena testimonianza – e dai tanti scrittori in tutto il mondo che si dicono suoi seguaci, non abbia lo stesso rilievo nelle storie di letteratura contemporanea italiane.

Nel capitolo (207-220) intitolato *Il romanzo contemporaneo*, scritto dalla prof.ssa Elisa Gambaro,²¹ del succitato testo di Beatrice Manetti e di Massimiliano Tortora, l'autrice – nel tentativo ermeneutico di selezionare e discernere quei libri che “vincono su molti altri perché resistono ai mutamenti del clima culturale, all'avvicendarsi delle generazioni di lettori e critici e agli esiti del conflitto delle interpretazioni”, e di superare anche i problemi posti da un mercato editoriale in cui si pubblicano sempre più libri adatti a lettori la cui platea si amplia di molto, presentando così “un insieme eterogeneo di lettori e lettrici che compiono scelte differenti, in base all'età, al posizionamento economico e sociale, al grado di scolarizzazione e agli orientamenti di gusto” – deve esplicitamente dichiarare la difficoltà nell'individuare una vera e propria mappatura del romanzo italiano contemporaneo, perché “la democratizzazione della lettura finisce così per frastagliare un campo letterario già assai affollato, e rende più arduo il compito di disegnare linee di orientamento.” (Gambaro, 207).

Se, dice ancora Gambaro, “già quasi un secolo fa Bachtin, uno dei maggiori teorici del romanzo, parlava di 'romanizzazione', ovvero della tendenza del romanzo a 'cannibalizzare' gli altri generi letterari, imponendosi come forma egemonica nel sistema”, nella realtà odierna in cui “la parola scritta subisce la concorrenza di altri media anche presso i ceti colti” (207-208) è quasi impossibile discriminare tra i vari generi letterari. Perché – continua Gambaro – di fronte

al rinnovato interesse per trame e personaggi e all'indebolimento delle gerarchie tra letteratura “alta” e “bassa”, si registra una massiccia reviviscenza della fiction, declinata secondo le morfologie più o meno canoniche della galassia romanzesca (gialli, noir, storie di formazione, saghe familiari, romanzi storici, detective story, fantasy, rosa, narrazioni distopiche, e via raccontando).²²

versatilità e tenuta di rendimento. La critica ne è stordita e dovendo stargli al passo per vederlo da vicino ha finito per rinunciare a rincorrerlo preferendo osservarlo a distanza. Con danno non solo per Camilleri ma anche per il risultato degli studi circa l'attività letteraria di oggi, la quale non può prescindere - senza cadere nel parziale - dalla presenza di Camilleri: ingombrante ma necessaria per fare completo il quadro”. Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 625.

²¹ Gambaro, Elisa, *Il romanzo contemporaneo*, in Manetti Beatrice, Tortora Massimiliano (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2023.

Elisa Gambaro insegna letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Milano.

²² Ivi, p. 208.

Pure si assiste alla proliferazione di

scritture ibride, che fuoriescono dall'ambito delle storie d'invenzione per sconfinare nei variegati territori della non fiction: reportage, biografia e autobiografia, inchiesta, testimonianza, narrazioni storiche o cronachistiche. Si tratta di generi che si propongono al lettore come resoconto veridico, ma sfruttano molti dispositivi della narrativa finzionale.²³

Per questo, allora, la professoressa Gambaro, nel suo quadro sul romanzo contemporaneo, individua come paradigmatici del momento, solo tre autori rappresentativi delle attuali tendenze: il primo è Walter Siti, che compone una trilogia, *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006), che è una sorta di autobiografia in cui “ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale (Siti, 1994, p. 597)”, mentre la coincidenza tra le generalità di Walter Siti, professore e critico letterario, e quelle del protagonista dei romanzi, anche lui Walter Siti, non indica due entità diverse e quello della trilogia “è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un fac-simile di vita (Siti, 2006, p. 2)” (Gambaro, 211).

Il secondo, Roberto Saviano, viene presentato dalla Gambaro nel titolo del paragrafo a lui dedicato come autore di “non fiction e volontà di protesta.”

Se pure “tradotto in oltre cinquanta lingue, diffuso in milioni di copie in tutto il mondo, *Gomorra* è stato l'evento culturale italiano più discusso e rilevante del nuovo millennio, per la semplice ragione che il suo impatto ha ampiamente superato i confini stretti del campo letterario” (Gambaro, 213).

Di fatto, la sua opera va ascritta al genere giornalistico, perché l'autore deve canonicamente “farsi mero tramite di informazione” (214), un'informazione che però “non solo descrive i traffici e i crimini camorristici, ma li drammatizza, li popola di personaggi, riproduce dialoghi, rende conto della prospettiva interiore delle figure ritratte” (214), sempre e solo però attraverso la “faccia” dell'autore Saviano.

La terza è Elena Ferrante, che la Gambaro considera “l'autrice italiana oggi più nota sulla scena globale” (216). La Ferrante aveva esordito già nel 1992 con *L'amore molesto*, ma il successo le ha arriso dieci anni dopo quando è iniziata la serie dell'*Amica Geniale*, una saga che “si estende per quattro volumi, dati alle stampe a un anno di distanza l'uno dall'altro, tra il 2011 e il 2014: *L'amica geniale, Storia del nuovo cognome, Storia di chi fugge e di chi resta, Storia della bambina perduta*” (218). Costituiscono un *global novel*, che viene trasmesso in RAI in quattro diversi serial televisivi²⁴

²³ *Ibidem*.

²⁴ La serie televisiva è stata trasmessa dalla RAI (Radiotelevisione italiana) a partire dal 2018, ottenendo un grande successo.

in cui si trattano amori, amicizie, violenze, conflitti economici e affettivi e la faticosa emancipazione dal patriarcato.²⁵

Come si può vedere nei tre casi menzionati, siamo in una nozione di romanzo e in una forma narrativa del tutto opposta a quello che Lukács²⁶ o Bachtin²⁷ consideravano “romanzo”, “forma egemonica” di narrazione nell’Ottocento e in gran parte del Novecento, in cui si celebrava, come ripetutamente affermava Lukács, il trionfo della borghesia e si esaltava il percorso dell’eroico protagonista che dal nulla costruiva il suo destino, che coincideva, alla fine della narrazione, con il suo successo nell’inserimento nella società e con il matrimonio, che consacrava la nascita della perfetta famiglia borghese.

Negli autori citati dalla Gambaro, così come si è visto anche negli scrittori postmoderni e in quelli del Nie, non c’è ombra di tutto questo. Semmai, quello che emerge è la visione di una società in disfacimento, di un eroe che non esiste, di un futuro che si disegna finanche peggiore del presente, di un pianeta sempre più in pericolo. Manca, cioè, un impulso anche solo a immaginare una modalità per risolvere la crisi, una “grande narrazione”²⁸ che disegni e prefiguri una società migliore di quella presente, in altri termini una coerente formulazione ideologica che esponga una concezione organica e razionale di un mondo in cui sia possibile una convivenza civile, un’armonia tra le parti, una giustizia che tuteli i diritti e i doveri di tutti, un’amministrazione dello Stato fondata sull’eguaglianza e sull’equa distribuzione della ricchezza.²⁹

In altri termini, stiamo parlando di quel ruolo che, dai tempi dei tempi, è stato proprio degli intellettuali, di quelli che sin dall’epoca omerica narravano le gesta dei costruttori di civiltà e dei fondatori della *civitas*, dei profeti che sognavano una via e la indicavano al pubblico delle piazze, agli spettatori dei teatri pubblici, agli allievi delle scuole e delle università, ai lettori di giornali e di libri. Un cammino lungo e tormentato, contrastato e persino represso, ma sempre vivo e affermativo nella sua spinta in avanti, nella costruzione di un progresso all’infinito, teso al miglioramento dell’umanità e del suo rapporto con la natura.

Il proprio dell’arte, e della letteratura in particolare, è disvelare il volto segreto della natura e della società, dell’uomo nel suo ambiente e nel suo tempo, indagando nel profondo con gli strumenti e con

²⁵ Non è un caso che la #Ferrantefever finisca quasi per coincidere con gli anni del #MeToo, movimento globale contro le molestie sessuali, le violenze di genere e l’abuso di potere, in particolare nei contesti lavorativi e professionali.

²⁶ Lukács, György, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

²⁷ Bachtin, Michail Michajlovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

²⁸ Mi richiamo a Lyotard nei passaggi de *La condizione postmoderna*.

²⁹ Cfr. Ceserani, Remo, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010, è un testo di riferimento per gli studiosi e gli appassionati di letteratura italiana, in quanto offre una chiave interpretativa per comprendere le evoluzioni e le interconnessioni del panorama letterario, con uno sguardo anche alle implicazioni culturali e sociali che tali dinamiche comportano. Penso che uno studio come quello di Ceserani su un certo ibridismo concettuale nelle forme letterarie possa essere utile per avere un quadro chiaro.

lo sguardo che le caratterizzano.³⁰ Più ancora della filosofia e delle scienze positive che fanno capo alla razionalità, l'arte si basa su emozioni, affetti, sensazioni, umori, sguardi, voci, odori: insomma, su quella parte dell'umano che noi chiamiamo “sensibilità”, “emotività”, “fantasia”, quando vogliamo riferirci a quella totalità dell'essere che attribuiamo alla specie che ci distingue dalle cose e dagli animali. E dunque ci riferiamo a quella tensione incommensurabile che spinge l'artista a perseguire il progetto di una umanità che tende alla perfezione, alla piena realizzazione di sé, a quello sforzo infinito della conquista di un mondo senza conflitti, armonico, “paradisiaco.”³¹

Sto parlando di un artista che abbia sposato l'impegno a realizzare quel progetto come sua missione e come suo fine ultimo, con la consapevolezza che, se pure stia inseguendo un'utopia, starà comunque cercando di porre rimedio alle distopie delle realtà. È quel percorso che vorrei disegnare a proposito di quello scrittore che credo abbia aperto nuove vie attraverso lo strumento del romanzo, nella realizzazione di un progetto di miglioramento della società dei nostri tempi.

Un'affermazione come questa da me appena avanzata potrebbe apparire, a chi legge, frutto di una presa di posizione personale e non suffragata da pareri autorevoli. Questo alla luce di una verificata quasi totale assenza, anche solo del nome, di Camilleri in molte storie letterarie adottate nei corsi ufficiali di letteratura italiana contemporanea.

Per questo, prima ancora di ricostruire il percorso camilleriano, mi preme sgombrare il campo da una eventuale perplessità del lettore. Credo che il primo dubbio da sciogliere sia quello relativo al considerare o meno l'opera di Andrea Camilleri come “alta”, degna cioè della considerazione di critici letterari, o pura e semplice “paraletteratura”, che frequenti, cioè, i circuiti di una letteratura di consumo per un pubblico sì vasto e entusiasta, ma non aduso alla lettura della “grande” letteratura.

Mi affido, per avallare la mia tesi secondo cui Andrea Camilleri debba rientrare nel canone dei grandi della letteratura italiana, alle voci di coloro che, mi risulta, si siano occupati dello scrittore siciliano. Il primo critico che entra direttamente nella controversia tra il considerare la tipologia del romanzo di cui anche Camilleri è autore, vale a dire il romanzo poliziesco è, *absit iniuria verbis*, Antonio Gramsci. Gramsci, nei suoi *Quaderni del carcere*,³² aveva appunto scritto note e riflessioni in merito

³⁰ È quello che ho imparato nei miei studi universitari, nella Facoltà di Lettere (Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere), nei corsi seguiti nel percorso di formazione professionale della scuola specializzazione per l'insegnamento secondario (SSIS), e quello che mi sono sforzata di insegnare ai miei allievi, tentando di far loro capire “a che serve la letteratura”, facendo tesoro di quanto avevo appreso dalla lezione di grandi storici e critici letterari, quali, tra gli altri, Ceserani Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999; Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985; Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.

³¹ Naturalmente mi riferisco al viaggio dantesco per raggiungere il paradieso terrestre.

³² I *Quaderni del carcere* furono pubblicati dalla casa editrice Einaudi in sei volumi a cominciare dal 1948, ma già nel 1947 aveva visto la luce una prima edizione di *Lettere dal carcere*, primo volume della serie “Opere di Antonio Gramsci”. Cfr. Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, (1^a edizione originale 1948-1951), Einaudi, Torino 2014 e *Lettere dal carcere*, (1^a edizione originale 1947), Einaudi, Torino 2014.

a questo genere e fu uno dei primi a interrogarsi sul perché si fosse diffusa la narrativa poliziesca. Sosteneva, sostanzialmente, che ci sono due tipi di romanzo: uno attento solo alla trama, all'intrigo e un altro che, invece, ha uno spessore letterario diverso e cita Chesterton e il suo cattolico padre Brown, collocati all'altezza di uno dei grandi scrittori ottocenteschi, unanimemente considerato degno di apparire nel Ghota della letteratura “alta”, Arthur Conan Doyle.³³

Camilleri su Gramsci afferma:

È interessante ricordare, a questo proposito, come Gramsci, riflettendo sul romanzo poliziesco, e in particolare su Chesterton, puntasse la sua analisi sugli elementi psicologici del giallo piuttosto che sulla sua collocazione e limitazione geografica.³⁴

Lo scrittore siciliano, a questo riguardo, durante l'incontro avvenuto l'11 settembre 1998 al Festivaletteratura di Mantova, si confronta con Manuel Vázquez Montalbán, il quale cita uno dei teorici più importanti del romanzo poliziesco, il trotzkista Ernest Mandel (1923-1995), politologo e politico belga, che arrivava alle stesse conclusioni di Gramsci:

Mandel arriva a una conclusione su cui mi piacerebbe molto conoscere l'opinione di Gramsci e cioè che l'unico romanzo possibile, etico, giustificabile è il romanzo poliziesco, perché è dedicato alla dimostrazione delle contraddizioni sociali, per esempio tra la politica e il delitto, e svela la società della doppia verità, dei doppi linguaggi, della doppia contabilità diventando quasi la poetica critica del capitalismo.³⁵

Anche Leonardo Sciascia sosteneva che “i romanzi polizieschi, fino a non molto tempo fa sinonimo di modesta letteratura popolare, raccontavano frammenti di storia meglio di tanta cronaca.”³⁶ E aggiungeva che:

In un certo senso il romanzo poliziesco presuppone una metafisica, l'esistenza di Dio, della grazia, di un mondo al di là del fisico. L'incorruibilità, l'infallibilità dell'investigatore, il suo ascetismo – generalmente non ha famiglia, non ha ambizioni, non si cura dei beni materiali –, il fatto che non

³³ Mi riferisco a: Gramsci, Antonio, *Sherlock Holmes & Padre Brown. Note sul romanzo poliziesco*, Marietti 1820, Bologna 2019. I testi sono tratti dalle *Lettere dal carcere* a Tatiana Schucht e dai *Quaderni del carcere*. Gramsci sosteneva che Sherlock Holmes fosse il poliziotto protestante che sbrogliava il bandolo della matassa criminale basandosi sul metodo sperimentale, sulla scienza, risolvendo l'enigma nel chiuso del suo studio di Baker Street. Padre Brown, invece, era un prete cattolico che, pur senza trascurare la scienza e l'esperienza, ma basandosi soprattutto sulla deduzione, sull'introspezione, sulla psicologia, sulla frequentazione dei bassifondi criminali, batteva Sherlock Holmes. Gramsci parla dell'autore britannico cattolico Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), che fu estremamente prolifico e versatile e scrisse molti libri, tra cui una serie di romanzi noti, incentrati proprio sul personaggio di padre Brown, un prete poliziotto.

³⁴ Camilleri, Andrea, *Difesa di un colore*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013, p. 136.

³⁵ Camilleri, Andrea, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Skira, Ginevra-Milano 2014, p. 20.

Andrea Camilleri ha voluto ricordare il collega e amico scomparso con la trascrizione del loro incontro, avvenuto l'11 settembre 1998 al Festivaletteratura di Mantova. Viene riportato un dialogo in cui si affrontano i temi più disparati: la letteratura, i gialli, i loro personaggi più celebri, come pure i rapporti dei loro protagonisti con le donne, la cucina, il calcio, ecc., a testimonianza della loro stima reciproca e della loro forte affinità.

³⁶ Malatesta, Giuliano, *Montalban(o)*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, p. 83.

rappresenta la legge ufficiale ma la legge in assoluto, la sua capacità di leggere il delitto nel cuore umano oltre che nelle cose, cioè negli indizi, lo investono di metafisica luce.³⁷

Dina Lentini ripercorre le vicende del poliziesco dalle origini agli sviluppi contemporanei, e parla del nuovo ruolo del *detective* contemporaneo:

Dal giallo al noir contemporaneo la morte dei classici ha generato un'attenzione ai bisogni esistenziali, etici, e soprattutto conoscitivi del mondo contemporaneo. L'uso della ragione non ha più i caratteri della infallibilità di marca scientista, appare più che altro come strumento irrinunciabile di consolazione e come esercizio di umanità. [...] si è formata la figura di un poliziotto che sa armonizzare non solo le doti dell'intuizione e dell'analisi razionale dei fatti, ma quelle della giusta disponibilità empatica, della capacità di comprendere. Si tratta di requisiti importanti per un buon *detective*, che fanno parte integrante del suo profilo psicologico e professionale.

Il nuovo modello di indagine comporta, per il poliziotto, un alto prezzo da pagare sul piano personale. Meno fanatico, più complesso nell'intuire le sfumature di una personalità o le dimensioni allargate del crimine in un sistema di diramazioni familiari, di clan, di gruppi, di connivenze e omertà, l'investigatore sconta il dramma di un investimento totale e di un coinvolgimento umano difficile da reggere, una solitudine insopportabile.³⁸

Il grande autore catalano, di lingua spagnola, Manuel Vázquez Montalbán commenta che Northrop Frye sosteneva, in modo molto severo, che il romanzo poliziesco fosse una “scrittura ‘collaboratrice’ dell’ordine in quanto sviluppa una critica della delinquenza e la sua sanzione” (*Andrea Camilleri incontra*, 16). Vázquez Montalbán aveva un’altra idea, per lui contava la ricerca della verità, più che ristabilire l’ordine:

Io credo che Northrop Frye non fosse aggiornato sugli sviluppi di questo genere, perché la letteratura americana degli anni Venti e Trenta ha cambiato radicalmente il poliziesco trasformandolo in un’indagine sul vuoto. Più che parlare di metafisica io parlerei di vuoto e in questo senso l’investigatore è come un punto di vista. Per me la metafora più indicata è quella della ricerca della verità finale, la possibilità di arrivare al viaggio filosofico della ricerca, che vuol dire fare a meno dei personaggi belli per arrivare finalmente al nucleo della verità, con la complicità del lettore.³⁹

Lo scrittore catalano riteneva che il poliziesco contemporaneo dovesse rivolgere lo sguardo a un autore, Leonardo Padura Fuentes, uno dei più influenti scrittori del romanzo poliziesco di nuovo tipo:

³⁷ Camilleri, Andrea, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Skira, Ginevra-Milano 2014, pp. 15-16.

³⁸ Lentini, Dina, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Delos, Milano 2019, p. 20 e pp. 25-26.

Cfr. Reuter, Yves, *Il romanzo poliziesco*, in Sorrentino Flavio (a cura di), Armando Editore, Roma 1998. Qui Reuter esamina non solo le origini storiche del romanzo poliziesco, la costruzione dell’ingranaggio narrativo e dei personaggi, ma anche il valore simbolico dei temi che lo percorrono, come la morte, il sospetto, l’identità.

Il romanzo poliziesco ha conquistato nel corso del XX secolo un pubblico sempre più ampio, si consiglia:

Cfr. Milanesi, Claudio (a cura di), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Volume 1, Astræa, Bologna 2009.

Cfr. Mondello, Elisabetta, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Perrone, Roma 2010.

Cfr. de Boer, Minnie G., *Discorsi recenti sul noir italiano*, “Incontri: Rivista Europea di Studi Italiani”, 27(1), 2012, pp. 100-106.

Cfr. Calabrese, Stefano - Rossi, Roberto, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018.

Cfr. Lalli, Francesco, *Tutto quel giallo. Thriller italiano e società dal boom economico al mostro di Firenze*, Robin&Sons, Torino 2020.

³⁹ Camilleri, Andrea, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Skira, Ginevra-Milano 2014, p. 16.

Padura, un grande scrittore di polizieschi, ha portato un grande cambiamento qualitativo nel romanzo di questo genere. Il suo eroe è un eroe pubblico, perché a Cuba non sarebbe possibile altrimenti, ma è un commissario autocritico, ironico, che non crede del tutto alle istituzioni. Credo che questa condizione sia fondamentale, ma questo implica una certa condizione di outsider, anche in senso fisico.⁴⁰

Giuliano Malatesta afferma:

Un grande scrittore come Manuel Vázquez Montalbán, creatore del più simpatico e improbabile investigatore di tutto il Mediterraneo, utilizzò la figura di Pepe Carvalho, «un picaro che fa il detective» per usare le parole di Antonio Tabucchi, per raccontare il disfacimento del franchismo e le primissime cronache della Spagna della transizione.⁴¹

Effettivamente, Vázquez Montalbán in Spagna (e vedremo allo stesso modo Camilleri in Italia), persegue con i suoi libri un fine ampio: rivelare, attraverso gli strumenti e le forme del romanzo poliziesco, una grande panoramica critica della società spagnola della fine del XX secolo.

Per esempio, per l'autore catalano, il suo *Pianista* non era esattamente un romanzo poliziesco, quanto piuttosto un omaggio alla generazione che lo ha preceduto, una proposta di unità etica.⁴² A differenza dei romanzi *noir* precedenti, già in Vázquez Montalbán assumono importanza componenti come la personalità del detective e il suo vissuto nel contesto sociale, la crescita come individuo, la ricerca dell'identità e le sue relazioni con il mondo.

Camilleri, come si vedrà, riconoscerà in Vázquez Montalbán il merito di avere insegnato in Spagna a guardare la realtà attraverso gli occhi dell'intellettuale impegnato, apprendendo da lui che l'uso dell'ironia apriva una possibilità di indagine, dotando l'investigatore della capacità di avere uno

⁴⁰ Ivi, p. 18.

Il citato Padura è nato a L'Avana, Cuba, nel 1955. Scrittore e giornalista, ha conquistato critica e pubblico di tutto il mondo con la serie di romanzi sul detective Mario Conde. Si ricordano: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011), *Herejes* (2014), *La transparencia del tiempo* (2018). La narrazione di Leonardo Padura è incentrata sul romanzo poliziesco e in esso riflette la realtà della società cubana, facendo un'eccellente critica sociale. Questi "ingredienti" lo rendono uno dei maggiori innovatori di quel genere in lingua spagnola.

⁴¹ Malatesta, Giuliano, *Montalbán(o)*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 83-84.

Qui viene citato Antonio Tabucchi (Pisa, 1943-Lisbona, 2012), narratore, autore di teatro, saggista, docente di letteratura portoghese, traduttore. Ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti in Italia e all'estero, dove i suoi libri sono stati tradotti in più di quaranta lingue. Oltre che uno degli scrittori italiani più significativi del secondo Novecento, è stato il curatore italiano dell'opera di Pessoa, che ha contribuito a far conoscere in Italia, dedicandogli gran parte della sua attività di studioso. Ha collaborato, negli anni, con i più importanti quotidiani italiani e stranieri ("Corriere della Sera", "la Repubblica", "L'Unità", "Il manifesto", "Il Fatto Quotidiano", "Le Monde", "El País", "Diário de Notícias", "La Jornada", "Allgemeine Zeitung"), riviste letterarie ("La Nouvelle Revue Française", "Lettre Internationale") e di attualità ("MicroMega"). Tratto dal sito Hoepli.it, *online*.

Con il termine "transizione" si indica in Spagna il processo attraverso il quale si restaurano le istituzioni democratiche sopprese durante la dittatura franchista (1939-1975).

⁴² Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán, Skira, Ginevra-Milano 2014, pp. 24-27.

Cfr. Manuel Vázquez Montalbán, *Il pianista*, (*El pianista*, 1^a edizione originale 1985), Sellerio, Palermo 1994.

sguardo critico rispetto alla realtà, al contrario dell'atteggiamento dello scrittore postmoderno che si limitava a prendere atto del caos.⁴³

Lo stesso Vázquez Montalbán, nel 1998 a Mantova, a proposito del suo romanzo poliziesco *Tatuaje*,⁴⁴ dichiarava:

È un romanzo molto semplice, credo, ma per me significava riscoprire la possibilità di recuperare un modello. Non sapevo in quel momento di essere sotto l'influenza di quella che si chiama postmodernità, ma cercavo un modello, il modello patrimoniale del poliziesco, per praticarne una certa violazione e arrivare a una proposta di romanzo quasi sociale, un ritratto della società ma in chiave ironica e con la capacità di distanziamento che può offrire il romanzo poliziesco.⁴⁵

Effettivamente lo scrittore catalano aveva voluto parlare, attraverso Pepe Carvalho, dell'impegno politico, dell'importanza dell'etica, della dignità della memoria storica, con le dovute differenze con Salvo Montalbano, come si vedrà più avanti.

Camilleri espliciterà in un'intervista nel 1998 – quando già il profilo del suo Salvo Montalbano si stava completando dopo la scrittura del quarto romanzo del ciclo – che solo leggendo Vázquez Montalbán aveva capito di poter scrivere un giallo all'interno di un contesto sociale e politico fortemente connotato, cioè una storia apparentemente di consumo, ma prenna di riferimenti e contenuti strettamente connessi con un impegno di tipo etico e civile.

La società di cui parlano nei loro romanzi Camilleri e Vázquez Montalbán non è più quella perfetta e stabile descritta da Arthur Conan Doyle, in cui il suo detective era tenuto a ristabilire l'ordine precostituito attraverso la risoluzione del caso, ma è marcia, cinica, indifferente, ha perso i valori più importanti della vita, ha alimentato il malessere del "cattivo" e pertanto ha fallito e quindi è anch'essa ugualmente colpevole. Gli assassini sono loro stessi, in primis, vittime di un uso distorto del potere che millanta una verità allegorica attraverso la propaganda, i mass-media, la falsa ideologia, la prepotenza, la violenza, i pregiudizi, l'ipocrisia ed il perbenismo.

Camilleri, sul ruolo di intellettuale impegnato in Italia, dichiara:

In fondo, per dire ciò che riguarda Montalbano, la cosa più logica è che io vengo ad occupare uno spazio vuoto, che in Italia finora non c'era, che è la scrittura d'intrattenimento alto; cosa che in Inghilterra c'è e che invece da noi manca completamente. [...]

⁴³ Si ricorda, tra i tanti romanzi di Vázquez Montalbán, *Los mares del Sur*, ambientato a Barcellona nel 1979. La storia è il ritratto della città che viveva a metà strada tra la città franchista e la democrazia. Barcellona stava diventando un centro nevralgico, che riacquistava la sua libertà dopo lunghi anni di dittatura. Cfr. *Los mares del Sur*, (1^a edizione originale 1979), Planeta, Barcellona 2016.

⁴⁴ Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje*, (1^a edizione originale, 1974), *Tatuaggio* (edizione italiana), traduzione di Hado Lyria, Feltrinelli, Milano 1991. In tale romanzo, il noto detective privato Pepe Carvalho oltrepassa il mandato del suo cliente e continua a indagare per conto proprio, solo per il gusto di arrivare in fondo alla vicenda e scoprire la verità. Un'attitudine facilmente comparabile con quella del commissario Montalbano.

⁴⁵ Camilleri, Andrea, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Skira, Ginevra-Milano 2014, p. 9.

Ci credo all'artigianato di una certa classe. È quello che ha fatto la fortuna, tanto per dire, del cinema degli Stati Uniti. Mentre in Italia o si è Fellini o non si è nessuno.⁴⁶

Quanto alla distinzione tra letteratura e paraletteratura, Camilleri aveva scritto:

Perché, se da un lato è ormai pacifico che il romanzo poliziesco da qualche tempo sia stato dagli accademici promosso dalla paraletteratura alla letteratura pura e semplice, è pur vero che questa abilitazione ha obbligato gli studiosi a una sorta di rilettura totale del genere, secondo parametri altri e alti, prima ritenuti inapplicabili.⁴⁷

Lo scrittore siculo aveva fatto tesoro nel 1998 di quanto aveva letto anche nei libri di Umberto Eco, il quale era contrario alla divisione tra cultura alta e bassa, cultura e sottocultura; difatti Eco spiega che esse non procedono mai del tutto indipendenti l'una dall'altra.⁴⁸ Allo stesso modo, dalla lettura marxista di Asor Rosa di *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, aveva appreso che non esiste una barriera netta tra cultura alta e bassa.⁴⁹ Di questa consapevolezza, che emergeva in Camilleri a partire dal dopo 1998, si rendevano conto più e più studiosi di critica letteraria.

Nel 2002 Carlo A. Madrignani sulla capacità di “intrattenimento” di Andrea Camilleri scrive:

Al primo posto fra tanti argomenti l'autore mette la «spinta di verità» e il «divertimento» dello scrivere e riscrivere, intrinseci a un'arte che egli definisce con proprietà «di intrattenimento alto». [...]

A chi lo accusa di essere un artista leggero lo scrittore pone la questione se e come si possa parlare di una realtà drammatica facendo uso di uno stile antidrammatico e perfino comico, polemizzando con la vulgata che identifica lo scrittore con un repertorio di valori positivi.⁵⁰

Giuliana Pieri nel 2000 sosteneva:

Lavorando da anni nel mondo accademico anglosassone rimango spesso stupita di fronte alla resistenza di tanta critica italiana nell'accettare la categoria «giallo» senza pregiudizi, in modo neutro, che non implichi una distinzione e contrapposizione tra letteratura (alta) e forme narrative popolari (basse). Anche chi si è occupato in specifico della narrativa poliziesca sembra spesso riproporre questa visione polarizzata.⁵¹

⁴⁶ Sorgi, Marcello, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, Palermo 2000, p. 79.

⁴⁷ Camilleri, Andrea, *Prefazione a Reuter Yves, Il romanzo poliziesco*, Sorrentino Flavio (a cura di), Armando Editore, Roma 1998, p. I.

⁴⁸ Cfr. Eco, Umberto, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano 2001, p. 16.

⁴⁹ Asor Rosa, Alberto, *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

⁵⁰ Madrignani, Carlo A., *Camilleri voluttuoso*, in “Belfagor”, Vol. 57, N°2, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2002, pp. 219-220.

⁵¹ Pieri, Giuliana, *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, in “Delitti di carta”, IV, 7, Clueb, Bologna 2000, p. 58.

In effetti, il giudizio di valore espresso dalla critica sul giallo italiano ha rappresentato a lungo una linea di demarcazione netta tra poliziesco e romanzo, intesi rispettivamente come paraletteratura e letteratura.⁵²

Linda Garosi, in un articolo che esamina le fonti a cui Camilleri si era ispirato già nella composizione dei suoi primi romanzi, cita Pieri e riassume così:

Pieri, ad esempio, ribadisce l'esigenza di superare quel «criterio metodologico che separa troppo nettamente il giallo dalla letteratura [...] soprattutto di fronte alla tanta narrativa italiana degli anni Ottanta e Novanta che si può comprendere proprio guardando a quella contaminazione tra le due forme di scrittura che è alle radici del giallo a partire da Poe» [...]

Va ricordato infatti che non solo l'esordio dello scrittore siciliano si consuma in totale 'anonimato' molto tempo prima, con la pubblicazione nel 1978 del *Corso delle cose*, ma che la base della sua formazione da autodidatta è molto diversa da quella della generazione degli scrittori più giovani con cui si allineano i suoi libri negli anni Novanta. Spiega Jurisic che «Andrea Camilleri è un autore finisecolare, anche se cronologicamente è saldamente aggrappato alla tradizione letteraria novecentesca». [...]

Giuliana Pieri quando, nello stilare le caratteristiche della nuova generazione di giallisti (Fois e Lucarelli tra gli altri), osserva che: «il giallo viene usato oggi come strumento che garantisce la tensione e l'interesse del lettore, ma anche come veicolo privilegiato per indagini diverse – storiche, sociali, esistenziali – e per una ricerca di identità nella complessa e frammentata realtà contemporanea. È un ritorno alla narratività che riesce a catturare nelle sue trame complesse la diversità e pluralità del reale e può contare su due secoli di tradizione letteraria sua propria con cui giocare con rimandi intertestuali ironici (si pensi all'ispettore più famoso d'Italia negli ultimi anni, Salvo Montalbano di Camilleri, che spesso legge i libri di Simenon o Montalbán)».⁵³

È proprio vero che, nel *modus operandi* di Camilleri c'è sicuramente una larga rete di rimandi intertestuali. A tal proposito, John Douthwaite afferma:

It is interesting to note not simply the large number of intertextual references in Montalbano, but also the nature and function of those references. [...]

First of all, it includes a wide range of art forms and subjects: novels, theatre, cinema, painting, music, philosophy, semiotics. Camilleri is drawing our attention to art forms, to the artefact, namely to the fact that what he is doing is writing fiction, producing art. To boot, many of the artists and many of the works cited evoke exactly the same theme: What is reality? What is fiction? What is

⁵² Va ricordato anche che il dibattito, oltre a centrarsi sulla dignità letteraria del genere già rivendicata alla fine degli anni Trenta da Augusto De Angelis, si è a lungo polarizzato tra coloro che ne negavano l'esistenza e coloro che, invece, riconoscevano la presenza di un canone italiano.

Per un approfondimento su questi temi e sulla storia del giallo in Italia si rimanda a: Rambelli Loris, *Storia del "giallo" italiano. La prima esaustiva guida critica e bibliografica alla letteratura poliziesca italiana*, Garzanti, Milano 1979; Guagnini Elvio, *Identità di un genere. Livelli e articolazioni del "giallo" nella produzione letteraria recente*, in AA.VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Lint, Trieste 1985, pp. 67-88; Padovani Gisella, *L'officina del mistero: nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Papiro, Enna 1989; Carloni Massimo, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Diabasis, Reggio Emilia 1994; Pieri Giuliana, (a cura di), *Italian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff 2011; Crovi Luca, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002.

⁵³ Garosi, Linda, *Il commissario Montalbano dei primi romanzi al vaglio delle fonti*, in Szöke Veronka (a cura di), *Quaderni camilleriani 5. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2018, p. 40.

art? Pirandello and Shakespeare's *Hamlet* ("Questo è l'intoppo" is the translation Montalbano remembers for "This is the question") are transparent indicators of this stance.⁵⁴

Quanto al genere giallo in Francia, invece, va ricordato che il successo popolare del commissario Maigret era stato enorme quando, per intercessione dello scrittore francese André Gide, premio Nobel per la letteratura nel 1947, si erano aperte le porte della casa editrice Gallimard, tempio sacro della letteratura cosiddetta "alta", per accogliere proprio Simenon.

Anche se non era stato del tutto abbattuto il divario tra letteratura e paraletteratura, almeno si iniziava a affermare il principio che uno scrittore continuava a essere considerato bravo anche se e quando scriveva romanzi gialli.

Senza crearsi troppi problemi di distinguo tra letteratura e paraletteratura, nel 1942 uno dei letterati più importanti del Novecento, Jorge Luis Borges, scriveva con Adolfo Bioy Casares *Sei problemi per don Isidro Parodi*,⁵⁵ racconti polizieschi il cui protagonista, l'investigatore don Isidro Parodi, veniva detenuto e condannato ingiustamente a vent'anni di galera.

Luis Borges, uno dei primi traduttori di Edgar Allan Poe⁵⁶ in spagnolo, era un avido lettore di gialli e anche lui stesso aveva sperimentato tale genere nel racconto *La muerte y la brújula* (1942), poi inserito nella raccolta *Ficciones* (1944).

Luca Crovi, quando parla di contaminazione e versatilità del genere giallo, dice:

Il giallo così come il noir italiano ormai sono definitivamente contaminati e non possono essere definiti in maniera univoca. Chi lo fa ne perde il senso ma anche il gusto letterario. In realtà, tenete a mente che la contaminazione è presente in opere insospettabili. Basti pensare ad esempio a *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni o alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri: la categorizzazione strettamente scolastica ci ha sempre impedito di pensare che il capolavoro di Manzoni sia stato sicuramente uno dei primi esempi di «noir storici» scritti in Italia (cosa che sottolineò invece uno studioso americano, probabilmente identificabile con Edgar Allan Poe, nella recensione entusiastica che ne fece sulle pagine del «Southern Literary Messenger» nel 1835) e che l'*Inferno* sia probabilmente uno dei capostipiti della letteratura horror e fantasy mondiale (e non solo per come l'hanno reinterpretato Clive Barker, Glenn Cooper, Philip Pullman, Chuck Palahniuk). Tutto dipende dall'ottica con cui si leggono certi testi.⁵⁷

⁵⁴ Douthwaite, John, *Montalbano – Type and prototype of the detective*, in Marci Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, p. 51. Si parlerà più avanti del qui citato *Hamlet*.

⁵⁵ Bioy Casares, Adolfo - Borges, Jorge Luis, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, (1^a edizione originale 1942), *Sei problemi per don Isidro Parodi* (edizione italiana), Editori Riuniti, Roma 1996.

⁵⁶ Quanto allo statunitense Poe, va detto che la nascita del romanzo poliziesco viene fatta coincidere solitamente proprio con la pubblicazione nel 1841 del suo *The Murders in the Rue Morgue*, con lo straordinario investigatore protagonista del racconto, Auguste Dupin.

Cfr. Poe, Edgar Allan, *The Murders in the Rue Morgue*, (1^a edizione originale 1841 su "Graham's Magazine"), *I delitti della Rue Morgue* (edizione italiana), Edizioni Del Baldo, Verona 2018.

⁵⁷ Crovi, Luca, *Storia del giallo italiano*, ebook, Marsilio, Venezia 2020, pp. 19-20.

Mariantonia Cerrato rileva che, già nel 2002, Antonino Buttitta, uno degli antropologi più affermati d'Italia, diceva di Camilleri:

Tuttavia, come afferma *Antonino Buttitta* nella prefazione al volume che raccoglie gli interventi del convegno su Camilleri che si è tenuto a Palermo nel 2002, «il vero giallo non sono le trame dei suoi racconti, ma l'ordito umano e culturale che occultano». [...]

Camilleri «riesce a dare il meglio di sé come narratore» in questa forma di scrittura, che gli permette di conciliare la sua fantasia con la realtà e di persegui la ricerca della verità (Sorgi, 2000, pp. 67-75).⁵⁸

Camilleri era già stato individuato da alcuni come il vero precursore di un nuovo modo di scrivere, come conferma Bonina nel 2012:

Camilleri è l'autore che ha trovato nel suo istinto anarchico il coraggio di rompere la struttura del romanzo nel senso che l'ha smontato in ogni parte ricostruendolo senza libretto delle istruzioni. E ne ha fatto un oggetto nuovo. La forza, se non la violenza, con cui ha stravolto i mezzi espressivi facendo arrossire ogni oracolo, disobbedendo a tutti i maestri, inascoltando i critici e seguendo solo il proprio fiuto di esploratore solitario senza mappe e mete, vale da sola il successo che ha avuto. Camilleri non ha soltanto inventato un linguaggio scritto che prima non c'era, un siciliano borghese che è un ibrido mistilinguistico con la potenza di una *koiné*, una lingua che si fa capire come un moderno *sabir*, capace di miscelare nazionale e provinciale in un equilibrio [...]; non ha solo scomposto e ricomposto l'architettura del romanzo (sperimentando anche inusitate soluzioni grafiche) e con esso dei personaggi, quasi ossessionato dalla ricerca alchemica di nuovi attanti o forse dal sogno di rifare i siciliani; ma ha anche plasmato un prototipo di personaggio poliziotto il cui talento fa la differenza nel genio singolarissimo dell'investigazione.⁵⁹

Il suo merito più grande è stato quello di aver saputo raccontare, attraverso il commissario Montalbano, la Sicilia in una lingua straordinaria, nuova. E non solo la Sicilia, ma l'Italia intera e l'Europa, oltrepassando orizzonti e confini nazionali, esprimendo la propria opinione sul contesto sociale, economico, politico e culturale in cui versava l'Italia. Ha saputo utilizzare il romanzo poliziesco come strumento di divulgazione culturale di massa e ha raccontato la realtà contemporanea, senza rinunciare a una mordente incisività e ironia, sapendo abilmente filtrare i propri pensieri, usando il romanzo come metafora del mondo.

Camilleri intanto cominciava a avere riconoscimenti del suo rilievo nel panorama internazionale, come riscontra Claudia Canu Fautré:

Manuel Vázquez Montalbán, Giménez-Bartlett e, tra gli scrittori dello stivale, Andrea Camilleri più di ogni altro, fanno parte allo stesso titolo delle voci più pregnanti della nostra contemporaneità, capaci di raccontare l'indicibile.

⁵⁸ Cerrato Mariantonia, *Andrea Camilleri. Biografia, opere, rassegna critica della letteratura*, “I romanzi di Montalbano”, in Id., *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, p. 35.

Cfr. Buttitta, Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004.

⁵⁹ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 27-28.

Ferracuti ritrova negli scrittori appena citati delle similitudini proprio nella capacità di portare alla luce le manovre, gli atti, le parole più occulte o occultate degli eventi attuali.

“Ecco allora che il poliziotto scopre (e ci documenta) ciò che avviene dietro le quinte e di cui la stampa o la televisione si guardano bene dall’informarci: le manovre sporche dietro elezioni apparentemente democratiche (*El hombre de mi vida*), le torture della polizia al G8 di Genova (*Il giro di boa*, di Camilleri), i retroscena della visita del papa in città (*Serpientes en el paraíso*, di Giménez-Bartlett). [...] Lo fa però nella consapevolezza che difficilmente la sua sarà una scelta vincente: il commissario Montalbano rimane nella polizia nonostante il G8 e le sue violenze gratuite contro giovani inermi, Petra Delicado⁶⁰ viene clamorosamente sconfitta nella sua personale battaglia anticlericale, mentre il crepuscolare Carvalho tira fuori la pistola e spara un colpo in faccia all’assassino di Yes, forse più per la ricerca di un punto fermo che per un vago farsi giustizia da sé”⁶¹.

In un Seminario tenutosi a Cagliari promosso dal professor Marci, John Douthwaite affermava che Camilleri non scriveva semplicemente romanzi gialli:

But Camilleri is not writing a detective story. He is writing a social novel in the guise of a detective story. Hence many of the passages in the novel offer social portraits, or perform functions which do not pertain to the advancement of the detective story recounted in the novel but refer to the other levels of interpretation. In this case through the expression of Montalbano’s personal opinions.⁶²

Ne segnalava, in pratica, l’impegno sociale: bastava guardare i suoi contenuti che non erano propriamente quelli tipici di una *detective story*:

The themes treated by this “irrelevant” content, either scantly or in detail, include: morality, gender, love, sex, marriage and the family, adoption, childhood, interpersonal relationships, Otherness, status and self-esteem, culture and culture conflict, religion, class and socio-economic status, the economy, inflation, unemployment and immigration, justice, power, politics, the mass media and their relationship to power, fascism, communism, history, the state and bureaucracy. An extremely wide range of topics for the detective story genre!⁶³

Nell’analisi della “creatura” di Camilleri, sottolineava, inoltre, che

the Montalbano novels can be read at different levels. The first level is that of the detective story. At the second level we have two types of readings: i) the debunking of the detective genre; ii) a critique of the police and the entire judiciary system, and, more in general, a criticism of society – not just Sicilian society, but Italian society in general, if not Western society.⁶⁴

⁶⁰ Petra Delicado è la protagonista dei romanzi polizieschi della scrittrice spagnola Alicia Giménez-Bartlett, di cui si parlerà nella seconda parte della tesi.

⁶¹ Canu Fautré, Claudia, *Il giallo mediterraneo*, in Szöke Veronka (a cura di), *Quaderni camilleriani 5, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell’area mediterranea. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2018, pp. 16-17.

Ferracuti è uno studioso e saggista specializzato in letteratura spagnola e interculturalità. Cfr. Ferracuti Gianni, *Il ‘giallo mediterraneo’ come modello narrativo*, in D’Argenio M. C., De Laurentiis A., Ferracuti G., Galeota V. (a cura di), *La rappresentazione del crimine. Sul poliziesco argentino e sul “giallo mediterraneo”*, Aracne Editrice, Roma 2009.

⁶² Douthwaite, John, *Montalbano – Type and prototype of the detective*, in Marci Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, p. 36.

⁶³ Ivi, pp. 45-46.

⁶⁴ Ivi, p. 47.

Elgin Kirsten Eckert, nel suo articolo *Andrea Camilleri: The Author as Public Intellectual*, dopo aver avvicinato Camilleri a intellettuali italiani del calibro di Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Primo Levi, per sottolinearne il tipo di impegno intellettuale, cita:

Christopher Hitchens, who is considered one of today's most important "public intellectuals", poses exactly that question in his 2008 article *How to be a Public Intellectual*. He defines a true public intellectual as "someone who does not attempt to soar on the thermals of public opinion", does "his own thinking", an individual "who care[s] for language above all and guess[es] its subtle relationship to truth; and who [is] willing and able to nail a lie." Even better "if such a person should also have a sense of irony and a feeling for history," he concludes (Hitchens). [...]

Set in current day, they [Inspector Montalbano novels] give Camilleri an ample chance to comment on situations in Sicily, Italy, Europe, and even on global events through his "mouthpiece" Salvo Montalbano. This paper will focus on one example in particular, which will also show how fiction and reality become completely blurred when dealing with the popular detective in Italy. [...]

The first ten pages as well as pages 55-67 of *Il giro boa* are without doubt Camilleri's most direct and poignant attacks on Italian and Western governments, their leaders and institutions, and they stand out for their ferocity and intensity.⁶⁵

Tornando alla critica italiana, Tomaso Montanari⁶⁶ pensa che Camilleri abbia sempre avuto un'idea molto chiara su quali dovessero essere i doveri dell'intellettuale impegnato.

Oggi c'è solo il «particulare»: lo scrittore racconta del suo ombelico, se vi sta bene, bene, altrimenti pazienza. Magari qualcuno obietterà che sul proprio ombelico Proust ha scritto un capolavoro in più tomi, che ci sono periodi storici in cui si può parlare ampiamente e splendidamente del proprio ombelico, magari anche oggi. Ma allora avanzo una contro-obiezione e chiedo una «separazione delle carriere»: tu come scrittore parli del tuo ombelico, ma come cittadino non puoi non accorgerti della situazione di disagio e di ingiustizia in cui vive la maggioranza del paese. Almeno come cittadino, ne vuoi parlare? Vuoi spendere una parte del tuo prestigio almeno per «aggregarti» umilmente con chi prende iniziative per combattere quelle ingiustizie? No, neanche questo. Ecco perché siamo a una sorta di grado zero della funzione dell'intellettuale oggi in Italia. Sono pochissimi gli intellettuali che partecipano come cittadini, e questo è un danno, un danno enorme. E anche una colpa. Perché se hai una qualche dote, che ti fa in qualche modo distinguere, ritengo un dovere che tu la debba usare impegnandoti come cittadino, è un modo di restituire parte dei privilegi di cui godi.⁶⁷

⁶⁵ Eckert, Elgin K., *Andrea Camilleri: The Author as Public Intellectual*, "Italica", Vol. 91, N°4, American Association of Teachers of Italian, Published by University of Illinois Press 2014, p. 702, p. 705 e p. 710.

In questo saggio, come detto, Eckert cita anche Primo Levi, per mostrare un'affinità nella concezione dell'intellettuale impegnato dello scrittore di *Se questo è un uomo* con Camilleri: "Ogni tempo ha il suo fascismo: se ne notano i segni premonitori dovunque la concentrazione di potere nega al cittadino la possibilità e la capacità di esprimere ed attuare la sua volontà. A questo si arriva in molti modi, non necessariamente col terrore dell'intimidazione poliziesca, ma anche negando o distorcendo l'informazione, inquinando la giustizia, paralizzando la scuola, diffondendo in molti modi sottili la nostalgia per un mondo in cui regnava sovrano l'ordine, e in cui la sicurezza dei pochi privilegiati riposava sul lavoro forzato e sul silenzio forzato dei molti" (710). L'articolo di Primo Levi era apparso con il titolo *Un passato che credevamo non dovesse tornare più*, in "Corriere della Sera", 08/05/1974.

⁶⁶ Montanari, Tomaso, *La scrittura e l'impegno*, in "MicroMega", 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 186-191.

Tomaso Montanari è una voce autorevole del panorama culturale italiano, è Rettore dell'Università per stranieri di Siena e giornalista. È uno tra i massimi esperti di arte barocca europea, materia che insegna in diversi atenei italiani. È, inoltre, noto per le sue posizioni politiche, esposte nelle sue molto frequenti apparizioni televisive. Scrive anche su "MicroMega", un'importante rivista italiana di approfondimento culturale e politico, diretta da Paolo Flores d'Arcais fino al 2024 (che l'ha fondata nel 1986 insieme a Giorgio Ruffolo), oggi guidata da Cinzia Sciuto, caratterizzata per le sue posizioni di sinistra estrema, in polemica anche con i partiti di centro-sinistra.

⁶⁷ Camilleri, Andrea, *Alla ricerca dell'impegno perduto*, in "MicroMega", 6/2013, p. 19.

Camilleri parlava spesso anche dell'impegno dei magistrati che lavorano duramente per sconfiggere la mafia.

Camilleri sottolineava come la tendenza di molti intellettuali italiani al disimpegno rischiasse di sfociare, non di rado, in totale indifferenza.⁶⁸

Secondo Montanari, Camilleri si distingue dalla massa per il suo costante e generoso impegno civile e politico, che l'autore non ha mai sentito disgiunto dalla sua attività letteraria. Era capace di mettere in crisi le coscienze di chi lo ascoltava, così come Martin Buber, storico del giudaismo e filosofo austriaco della religione, diventato uno dei rappresentanti più eminenti dell'ebraismo novecentesco, magistralmente descritto da Michael Walzer nel suo saggio sull'intellettuale militante:

Il successo così come viene misurato dal mondo non è il metro adatto a valutare la critica sociale. Il critico si misura dalle tracce che recano coloro che lo ascoltano e leggono le sue opere, dai conflitti che egli li costringe a sperimentare, non solo nel presente, ma anche nel futuro, e dai ricordi che quei conflitti lasciano. Egli non riscuote successo convincendo la gente – poiché a volte ciò è semplicemente impossibile – quanto mantenendo viva la discussione critica. Buber si sentì abbastanza spesso come un profeta nel deserto, ma la reazione giusta a questa sensazione, egli scrisse, non «è ritirarsi nel ruolo dello spettatore silenzioso, come fece Platone». Il profeta deve continuare a parlare «deve trasmettere il suo messaggio. Verrà frainteso, mal interpretato, usato in maniera impropria, o potrà persino rafforzare e indurre la gente nella sua mancanza di fede. Ma il suo pungiglione brucerà dentro di loro per tutto il tempo».⁶⁹

Per il prof. Marci “la letteratura, come Camilleri la intende, è uno strumento per la chiarificazione del mondo. Lo si intuiva leggendo già i primi titoli, ce lo ha spiegato in tutto questo tempo attraverso immagini e metafore.”⁷⁰ Marci afferma che Camilleri era molto attento al lettore, scriveva per gli altri, non tanto per sé, e avvertiva una forte esigenza di comunicare:

⁶⁸ Camilleri si riferiva esplicitamente a scrittori che pure stimava e apprezzava, come per esempio, Calvino.

⁶⁹ Walzer, Michael, *L'intellettuale militante. Critica sociale e impegno politico nel Novecento*, il Mulino, Bologna 1991, p. 105.

Walzer, di famiglia ebrea, è un filosofo statunitense che si occupa di filosofia politica, sociale e morale, è professore emerito all'Institute for Advanced Study di Princeton (New Jersey).

⁷⁰ Marci, Giuseppe, *CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana. Appendice, 'Montalbano sono', conversazione con Giuseppe Marci*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, p. 62.

Giuseppe Marci è uno scrittore cagliaritano e professore di Letteratura italiana all'Università di Cagliari. C'è un aneddoto che lo collega a Camilleri. Nel 1996 lo scrittore siculo venne invitato per un seminario all'Università di Cagliari dal prof. Marci, che aveva tenuto quell'anno un corso su *Il birraio di Preston* di Camilleri. Il professore doveva andare a prenderlo all'aeroporto e si sarebbe fatto riconoscere tenendo sotto braccio una copia del suo libro. Camilleri racconta: “Arrivato all'aeroporto, e con mio enorme stupore, vedo Montalbano in persona con *Il birraio di Preston* sotto braccio. Il professor Marci era il mio Montalbano. Quindi, quando Carlo Degli Esposti, il produttore della serie televisiva, mi chiese come immaginassi il mio commissario, io telefonai a Marci, mi feci mandare tre foto sue e le feci avere alla produzione dicendo: «Eccolo qui Montalbano». Non trovarono però un attore con quelle caratteristiche e scelsero invece Zingaretti, che fisicamente è l'opposto: è calvo come una palla di biliardo, mentre Montalbano è pieno di peli. Zingaretti era stato mio allievo in Accademia e io sapevo quanto fosse bravo, oltre a essere una persona molto simpatica e molto colta. Non aveva il fisico del ruolo? Pazienza, sarebbe stato in grado di farlo benissimo. E così infatti avvenne”. *Camilleri sono*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, p. 17.

Nacque, così, un lungo sodalizio tra Camilleri e Marci, culminato in molte iniziative, come per esempio l'idea di creare un indice, con tanto di glossario e guida al glossario, un elenco delle opere di Camilleri e i *Quaderni camilleriani*, allo scopo di mettere ordine tra i suoi numerosi libri e ovviamente aiutare i lettori a orientarsi nella vastità della sua opera (si veda il dizionario camilleriano, *online*).

Era un *contastorie* che sapeva trovare le tonalità giuste perché amava il pubblico e voleva onorarlo, dedicandogli il meglio della sua arte.

Seminari camilleriani.

Negli anni successivi a quel primo incontro, avendo occasione di parlare con lui, leggendone le opere, ascoltandone le interviste, vedendo i film tratti dai suoi romanzi, mi confermai nell'impressione che non di intrattenimento si trattasse, ma di etica, di visione del mondo, di saggezza, di capacità di *portare il racconto* come sapevano fare i contadini di cui parla Sciascia, la sera, sulle aie dove avevano lavorato, con un valore che si fondava sulla moralità implicita nel gusto del narrare e sull'idea di *servizio* da rendere all'ascoltatore. [...]

raccontando il passato e il presente, [Camilleri] spinge a guardare al futuro: a disegnare i tratti di un mondo diverso, auspicabilmente migliore, rispetto a quello descritto nei romanzi di Vigàta.⁷¹

Salvatore Silvano Nigro⁷² sulla cultura di Camilleri, a conferma di quanto detto da Marci, scrive:

Camilleri spiccava per erudizione, che si scioglieva in racconto. Non era un professore. Era un seducente affabulatore. Ritmava la sua «recita». La modulava. [...]

Dopo anni, riconobbi il contastorie in quel signore distinto che, davanti a una birra, l'eterna sigaretta in mano, nella casa editrice Sellerio discuteva con Sciascia di Pirandello come di un vecchio conoscente, di un amico o di un parente appena lasciato in un bar. Sciascia e Camilleri possedevano nelle loro menti l'intero archivio di Pirandello; e lo maneggiavano come due giocolieri. Entrambi erano profondi conoscitori di fatti e personaggi della storia e della letteratura in Sicilia.⁷³

Camilleri era orgoglioso di essere inserito nella tradizione dei *contastorie*, «cioè uno che esaurisce nel piacere della narrazione ogni sua possibilità di espressione.»⁷⁴

«Vede, questi pescatori, questi contadini che nel novantanove per cento dei casi non sapevano né leggere né scrivere avevano una grandissima capacità di narrazione orale che veniva dalla tradizione dei cantastorie. Non esisteva il cinema, non c'era la televisione, la radio, i libri. I contadini alla fine della giornata di lavoro, o durante le pause, si radunavano e ce n'era sempre uno che raccontava storie. Storie anche epiche che derivavano dalla tradizione dei paladini di Francia ed io con queste sono cresciuto».⁷⁵

⁷¹ Marci Giuseppe, *CamillerIndex, Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, p. 51 e p. 60.

Il corsivo è dell'autore.

⁷² Salvatore Silvano Nigro (1946) è un filologo, critico letterario. Ha insegnato Letteratura italiana a Tours (Université François Rabelais), a Parigi (École Normale Supérieure), a New York (New York University), a Bloomington (Indiana University), a New Haven (Yale University), a Pisa (Scuola Normale Superiore), a Milano (IULM), a Zurigo (Politecnico, Cattedra Francesco De Sanctis). Ha ricevuto una laurea honoris causa dall'Università di Chicago. Si è occupato di Dante, di novellistica, di letteratura, di arti figurative, di Alessandro Manzoni, delle avanguardie novecentesche, della narrativa contemporanea. Ha collaborato alla *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa per Einaudi, a *Il romanzo*, diretto da Franco Moretti, agli Annali della *Storia d'Italia* e alla storia dell'arte sempre per Einaudi. Per Sellerio ha curato i romanzi di Andrea Camilleri e ha scritto e firmato tutti i risvolti dei suoi libri, quale esperto di tutto l'apparato peristemiale. Aveva dichiarato di coabitare nei libri di Camilleri, in quanto risoltista. Cfr. Nigro, Salvatore Silvano, *Voce in Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, p.136. A Camilleri, nonostante il successo di pubblico, mancava la critica e le sue bandelle dovevano in qualche modo sopprimere a tale assenza e così Nigro le fece per venti anni.

⁷³ Nigro, Salvatore Silvano, *Voce*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp.135-136.

⁷⁴ Di Paolo, Paolo, *Robinson Crusoe a Vigàta. Come Andrea divenne Camilleri*, in Id., *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, p. 20.

⁷⁵ Ivi, p. 15.

Cfr. Adoliso, Armando, *Il contastorie*, in Camilleri Andrea, *Vi racconto Montalbano*, Interviste, DataneWS, Roma 2006.

Il “conto” camilleriano non si limitava alla narrazione poliziesca, anzi, come lui stesso aveva confessato a Giovanni Capecchi: “Ma in questi racconti, poi, mi diverte assai di più fare una galleria di ritratti. L’indagine poliziesca mi interessa sempre di meno.”⁷⁶ Era il raccontare in sé che lo collegava ai cantastorie del passato e in particolare al Basile de *Lo Cunto de li cunti*,⁷⁷ come veniva sottolineato chiaramente dal suo richiamarsi a essere un *conta/cunta storie*.

È parere di Stefano Salis che Camilleri

spesso e volentieri, dimostra di conoscere (e apprezzare) la cultura popolare, vista e percepita in un continuo dialogo, però, che ci permette di capire come tutto faccia parte di un mondo che attende di essere come rivelato e osservato. Spesso da punti di vista privilegiati. Mi spiego meglio: non solo non c’è nessun pregiudizio, in queste citazioni, nel guardare ai fenomeni culturali popolari ma c’è, al contrario, attenzione a porgere al lettore anche quelli più complessi e appartati che servono a capire (e, addirittura, a valorizzare) anche quelli più semplici.

Una lezione che non poteva non venire da uno scrittore che ha trovato in un modulo popolare (il giallo) e in una tipologia narrativa piuttosto nota (il romanzo storico) il modo di veicolare contenuti e stili alti.⁷⁸

Il “pretesto” del poliziesco serve a Camilleri per ricostruire un discorso controculturale e scettico opposto al messaggio ufficiale del Governo dell’epoca e lo fa attraverso lo sguardo critico e la parola ironica di Salvo Montalbano. Così, il commissario diventa una sorta di cronista urbano del cambiamento della società, testimone privilegiato di un luogo/non luogo⁷⁹ dove impera il disincanto causato dagli eventi politici.

⁷⁶ Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, p. 122.

Giovanni Capecchi è stato il primo a scrivere nel 2000 un libro monografico su Camilleri il quale, al momento della pubblicazione, aveva scritto meno di un terzo di quella che sarebbe stata la sua prolifica produzione. Giovanni Capecchi è Professore associato di Letteratura italiana all’Università per Stranieri di Perugia. Si è occupato prevalentemente di letteratura dell’800 e del’900.

⁷⁷ Cfr. Basile, Giambattista, *Lo cunto de li cunti*, (1^a edizione originale 1634), Strati Saverio (a cura di), Collana *Cento Libri Per Mille Anni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995.

Andrea Camilleri e Giambattista Basile, pur appartenendo a epoche e contesti diversi, condividono un profondo legame con la tradizione popolare e l’uso del dialetto per esplorare e arricchire le loro storie. Questo legame è strettamente connesso alla cultura e al folklore locale. Entrambi gli autori fanno un uso innovativo e coraggioso del dialetto. Camilleri, nel ciclo del commissario Montalbano, utilizza una nuova lingua che crea una forte connessione con le sue radici e trasmette l’identità culturale della Sicilia. Basile scrive *Lo cunto de li cunti* interamente in una lingua teatrale a Napoli in piena età barocca, facendo della lingua dialettale un veicolo artistico unico, capace di dar vita a un mondo ricco di folklore e mitologia. Per entrambi, il dialetto non è solo uno strumento comunicativo, ma è un mezzo per rafforzare l’atmosfera del racconto, immergere il lettore nel contesto, tanto colto che illetterato, e avvicinare la narrativa alla tradizione orale. Camilleri e Basile attingono alla cultura popolare e al patrimonio dell’oraliità, portando nei loro racconti storie e archetipi che affondano le radici nella tradizione. Basile e Camilleri usano entrambi strutture narrative che permettono di esplorare temi universali, come l’amore, il potere, l’ingiustizia. Camilleri, nelle sue trame gialle, esplora continuamente la moralità e le sfumature dell’animo umano. Basile, attraverso le sue fiabe, mette in scena un repertorio di vicende umane che, pur nel loro contesto fantastico, rispecchiano sentimenti e esperienze reali. In *Lo cunto de li cunti*, le storie sono senza tempo, simili a quelle che Camilleri riprende e reinterpreta in chiave moderna.

⁷⁸ Salis, Stefano, *Figurarsi Camilleri. Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 253-254.

⁷⁹ Montalbano non è solo il commissario di Vigàta (Sicilia), ma è il commissario del mondo intero.

A proposito del giallo come pretesto per parlare d’altro, Angelo Guglielmi scrive:

E che cos’è il giallo se non una forma di dire dicendo altro? Fingi di occuparti di omicidi e assassini, di furti e ladri, di delinquenti e di grassatori ma poi ti accorgi che stai riflettendo sulla natura dell’uomo, la società in cui opera e vive, le sue (dico dell’uomo) insufficienze e difficoltà, le opportunità che incontra e gli impedimenti che subisce, le pigrizie che soffre, le fatalità in cui si scontra, il senso della morte che è il suo pensiero irrinunciabile. [...]

ma la forma del giallo, proprio per la sua conclamata artificiosità e dunque per la sua purezza, sembra essere la più adatta a raccontare una realtà (un mondo) così inafferrabile come quello attuale, dove non è più chiara la linea tra bene e male, dove la verità (ormai parola impronunciabile) tende a nascondersi e sempre più inefficaci risultano gli strumenti che tentano di restituirla credibilità. A raccontare il malaffare, le derive mafiose, l’omertà che caratterizzano la società siciliana insieme alla fierozza ed all’orgoglio di una comunità che viene da lontano. Aggiungi che la forma del giallo, per quel tanto che contiene di giuoco, consente di conferire al racconto un tono di euforia e di leggerezza che non è l’ultimo dei tratti distintivi della scrittura di Camilleri. La leggerezza è la chiave vincente della narrativa moderna (da Gadda, a Arbasino, a Eco) che ti consente di avere l’aria di giuocare mentre stai prendendo per il collo il mondo, costringendolo a confessarsi.⁸⁰

Al suo lettore, come sostiene Giuseppe Traina,

Camilleri si presenta come un intellettuale ancora civilmente impegnato e sicuramente più intransigente, dal punto di vista etico-politico, rispetto ai suoi personaggi. Un intellettuale, insomma, nelle cui posizioni il lettore fedele molto probabilmente può rispecchiarsi, quasi con la certezza di non riceverne delusioni per incoerenza, ambiguità o reticenza.⁸¹

Questo il giudizio che, su Montalbano e il suo creatore, ha accompagnato Luca Zingaretti nel suo lungo sodalizio con Camilleri, non solo e non tanto autore dei romanzi – di cui lui è stato il protagonista nella trasposizione televisiva – ma anche come suo allievo prima, amico poi e “compagno” nella militanza politica:

Già quelli di Camilleri sono racconti archetipici, che parlano della vita, della morte, dell’uomo, della donna, in più ci aggiungi questa sorta di sospensione... I racconti di Camilleri piacciono infatti così tanto perché non sono gialli – le sue trame poliziesche sono infatti piuttosto esili – ma racconti che trasmettono una visione della vita, una filosofia, una cultura ancestrale, con i suoi riti, le sue leggende, i suoi proverbi. Alberto Sironi, da uomo di teatro, allievo di Strehler, colse subito questo aspetto e comprese che ci voleva uno straniamento, una distanza tra ciò che si sarebbe andato a raccontare e l’immagine che se ne sarebbe data, in modo che emergesse tutta la sua atemporaliità, il che significa universalità.⁸²

⁸⁰ Guglielmi, Angelo, *Il mio amico Andrea Camilleri*, in Buttitta Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 147-148.

Il riferimento qua è alla leggerezza delle già citate *Lezioni Americane* di Italo Calvino.

⁸¹ Traina, Giuseppe, *Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri*, in “Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons”, Firenze University Press 2022, pp. 35-36.

⁸² Zingaretti, Luca, *Un personaggio in cerca d’attore*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, p. 80.

Luca Zingaretti è stato il protagonista della lunga serie televisiva sul commissario Montalbano, dal 1999 fino all’ultima stagione andata in onda nel 2021 sulla RAI.

Il qui citato Alberto Sironi è stato un regista e sceneggiatore italiano, famoso per aver diretto, fino alla sua morte (5 agosto 2019), gli episodi della serie televisiva sul commissario Montalbano in RAI. La preparazione dei primi sceneggiati televisivi fu frutto di un’intensa collaborazione tra Camilleri e gli altri sceneggiatori tra cui Francesco Bruni e lo stesso regista Sironi. Dopo la morte di Sironi, Luca Zingaretti ha diretto gli episodi finali.

Camilleri dimostra di stare sempre dalla parte del più debole e di lottare contro i giochi di potere, come si legge anche in “MicroMega” nel numero speciale a lui dedicato, pubblicato poco dopo la sua morte e che contiene la collezione completa di tutti i suoi articoli scritti per la rivista.

Nel *Diario del commissario Montalbano*, fa pronunciare al suo personaggio queste parole:

«Siamo i munnizzari, mi correggo, gli operatori ecologici della società, arrestiamo i delinquenti, quelli che commettono reati, quelli che non rispettano la legge...insomma puliamo le strade eliminando i rifiuti».

«E quando i rifiuti vanno al potere, sai che capita? Che o ti metti al loro servizio o sono loro a eliminarti».⁸³

E ancora: “come si scrive nei verbali in uso nel mio commissariato, che è un vecchio vizio italiano quello di trasformare il denunziante in denunziato, l’innocente in colpevole, il giudice in reo” (*Diario del commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega n.7, aprile 2006, Tutto Camilleri*, 142). Camilleri, per bocca di Montalbano, sta parlando non solo della Sicilia e delle sue “immondizie” e concede poco spazio al motivo più negativo caratterizzante la Sicilia, la mafia. Quello che gli interessa di più è descrivere l’atteggiamento mafioso come un fenomeno culturale che sempre più sta invadendo l’Italia contemporanea e non solo. Un carattere teneva a sottolineare come centrale nella mentalità di stampo mafioso: l’ignoranza, la sottocultura di quei soggetti, non degni di assurgere a livello di personaggi letterari. Dunque, non avrebbe dovuto, né voluto enfatizzare i mafiosi, facendone dei personaggi di rilievo nei suoi romanzi perché, paradossalmente, sarebbero potuti diventare “eroi” se dipinti a chiare lettere tra i protagonisti delle sue storie.

Si sarebbe potuta sconfiggere la mafia solo con lo studio, come suggerisce Camilleri:

C’è la possibilità di studiare. Sembra un paradosso, ma un giovane di oggi, figlio di un padre vissuto dentro una grotta che ha sempre dormito su un pagliericcia, può frequentare l’università, studiare, conoscere un mondo totalmente diverso e totalmente praticabile anche con sistemi assolutamente onesti, e se è intelligente, può farsi strada con le sue capacità.⁸⁴

Tuttavia, non era questa la soluzione adottata dalle politiche attuate dai governi che si erano succeduti dopo la stagione del terrorismo degli anni Settanta, dopo il fallito tentativo di Aldo Moro e di Enrico Berlinguer di dar luogo al cosiddetto “compromesso storico”, dopo l’assassinio di Moro nel 1978 e la morte dello stesso Berlinguer nel 1984 e fino alla caduta della Prima Repubblica e l’ascesa al governo di Silvio Berlusconi nel 1994. Nessun serio mutamento culturale, nessuna evoluzione della mentalità si erano potuti fare in un periodo così travagliato, eppure Andrea Camilleri aveva cercato,

⁸³ Camilleri, Andrea, *Diario del commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega, n.2, marzo 2006*, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, p. 125.

⁸⁴ Cfr. Lodato, Saverio, *La linea della palma*, Mondadori, Milano 2020, p. 312.

attraverso i suoi romanzi storici – ri-raccontando la storia della sua Sicilia a partire dal Settecento e fino a tutto il periodo post-fascista⁸⁵ – di indagare le ragioni dell’arretratezza della sua regione che, appunto, riteneva non solo e non tanto storiche, quanto culturali e di mentalità ancora feudale.

Camilleri aveva però constatato che quei romanzi storici non avevano avuto alcun riscontro se non su un pubblico di lettori estremamente ristretto. Avrebbe, dunque, dovuto trovare altre modalità di scrittura che gli potessero consentire di allargare il suo discorso a quel pubblico che lui, da abile conoscitore dei media⁸⁶ quale era, sapeva numerosissimo e appassionato a storie che rimandassero all’attualità e alla descrizione della società contemporanea.

Sosteneva che:

L’impegno è nell’immagine così come è nella scrittura. Esiste un’immagine politica anche se non restituisce un messaggio direttamente politico. La scrittura può essere politica anche se viene usata per narrare di una crisi coniugale, perché in quel particolare racconto si può riflettere un tipo umano. E quello che conta è l’effetto di risonanza, l’attitudine al coinvolgimento e all’immedesimazione determinati dall’immagine.⁸⁷

L’aveva appreso, da un lato, dalla lezione del cinema neorealista e dall’altro dalla frequentazione personale e dalla lettura di autori di un certo tipo. Camilleri aveva da sempre amato la filmografia neorealista⁸⁸ di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini e intanto imparava la lezione di quel nuovo tipo di “realismo fantastico” di maestri quali Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. Si rendeva conto che il raccontare per immagini poteva essere sia arte che riflessione sociale.

Ciò che veniva rappresentato sul grande schermo aveva un forte impatto emotivo, così come l’avevano anche le storie raccontate per immagini nelle fiction televisive. Bisognava, allora, cercare una forma che potesse riprodurlo su carta, per ottenere lo stesso effetto, in pratica, era l’immagine che doveva evocare e “parlare”.

Come sottolinea Mauro Novelli nel saggio introduttivo all’edizione dei Meridiani Mondadori *Storie di Montalbano*:

⁸⁵ I romanzi storici di Camilleri, scritti prima 1995, sono: *Il corso delle cose* (1^a edizione originale Antonio Lalli Editore 1978, poi pubblicato da Sellerio nel 1998), *Un filo di fumo* (1980), *La strage dimenticata* (1984), *La stagione della caccia* (1992), *La bolla di componenda* (1993), *Il birraio di Preston* (1995).

I romanzi di ispirazione storica e civile scritti da Andrea Camilleri sono ambientati – tranne *La presa di Macallè*, che si svolge in epoca fascista – in Sicilia tra la fine del Seicento e l’Ottocento. Oltre a quelli sopracitati, sono: *La concessione del telefono* (1998); *La mossa del cavallo* (1999); *Il re di Girgenti* (2001); *La presa di Macallè* (2003).

⁸⁶ La sua presenza in RAI, il suo lavoro di sceneggiatore verranno indicati nel capitolo dedicato alla vita di Camilleri.

⁸⁷ Camilleri, Andrea, *Il mio amico cinema*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013, pp.40-41.

⁸⁸ Il cinema neorealista mostrava la realtà di un’Italia appena uscita dalla guerra mondiale (povertà, ingiustizia sociale, diseguaglianze, ricostruzione morale e materiale, coraggio, lotta per la sopravvivenza, speranza, valore della famiglia, ecc.), mettendo in luce le problematicità della società, con un messaggio di critica verso il sistema economico e politico. Cfr. *Neorealismo - Analisi sul Cinema della Realtà 1966*, online.

Cfr. Barattoni, Luca, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

un destino condiviso da gesti e fattezze degli attori in scena, scorciati in pochi righe, al servizio di un'attitudine al visivo fondata sulla preminenza dello *showing* sul *telling*. Camilleri non scorda mai che il racconto per immagini negli ultimi decenni ha sempre più soddisfatto il bisogno di *fiction* della civiltà occidentale, e perciò infiora i suoi ritratti correlandoli alle icone più celebri delle arti visive, pescate dalla pittura quanto dai fumetti, dai fumetti meno che dal cinema.⁸⁹

Raccontare per immagini, dunque, diventa il focus della ricerca di quel nuovo strumento di carta che avrebbe potuto raggiungere, come dicevo, lo stesso effetto di un qualsiasi prodotto cinematografico, televisivo o del fumetto.

La riflessione lo porta a pensare di sfruttare quel tipo di racconto che da sempre, e non solo nel più recente passato, aveva conquistato il favore del pubblico. Le storie che, partendo da una situazione realistica, descrivevano fatti non “normali” ma che, in qualche modo, introducevano situazioni al limite tra realtà e fantasia, tra rispetto delle leggi e delle convenzioni e un'anarchica deviazione verso l'occulto, qualcosa che stravolgesse le regole e le leggi e che presentasse figure di una dimensione non piatta e “comune”. Personaggi/protagonisti che ricoprissero quel ruolo “eccentrico” che nel romanzo d'avventura,⁹⁰ tanto di moda nell'Ottocento, e persino nel romanzo d'avanguardia del primo Novecento (si citano, tra tutti, D'Annunzio e Joyce) veniva ricoperto prima dall'eroe di una nuova borghesia nascente, poi dal protagonista di un libro come *Il piacere* dannunziano.

Il fatto che dei detective come Auguste Dupin o Sherlock Holmes fossero diventati così famosi, così come più che famoso e popolare era un Hercule Poirot e più ancora un Maigret, un Pepe Carvalho o un Padre Brown, cominciò a suggerire a Camilleri che la via del romanzo poliziesco poteva essere quello strumento che raggiungesse in maniera più diretta e simpatetica il pubblico più vasto, quello stesso pubblico che lui vedeva inchiodato a quelle storie televisive, spesso serializzate,⁹¹ che riempivano i palinsesti. Si trattava, però, di discriminare tra un giallo di puro svago e un romanzo poliziesco alla Vázquez Montalbán o anche alla Sciascia o alla Gadda che, insieme all'intrattenimento, avevano scritto opere di valore e potenti, che prendevano di petto il degrado della società, rivelandone il volto più oscuro e nascosto.

A Camilleri, allora, si imponeva una scelta precisa in un momento in cui egli sembrava ancora incerto se proseguire nella scrittura dei suoi romanzi storici che, proprio per il fatto di inserirsi in un genere unanimemente riconosciuto come “alto”, avrebbero potuto consacrarlo nel novero dei grandi della

⁸⁹ Novelli, Mauro, *L'isola delle voci*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. LXXXIX.

Menziono, non a caso, i Meridiani, preziosi volumi dedicati a Andrea Camilleri, come ripresa dei testi già pubblicati in prima edizione da Sellerio, per sancire, spero in modo definitivo, la rilevanza dell'autore Camilleri nel canone classico della letteratura mondiale.

⁹⁰ Faccio riferimento soprattutto a Stevenson e a Beckford.

⁹¹ Sto pensando agli anni in cui si trasmettevano le serie sul tenente Colombo, sull'ispettore Derrick, *NYPD Blue* e soprattutto su Maigret.

letteratura italiana, o compiere quell'avventuroso “salto” già riuscito nel passato ad autori come Poe, Stevenson, Conan Doyle, Hammett, Chandler e poi Simenon e da ultimi Vázquez Montalbán e Sciascia. Camilleri stava prendendo atto che i suoi romanzi storici avevano sì avuto un certo successo e alcuni riconoscimenti da parte di un pubblico di lettori culturalmente accorti, capaci di coglierne l'ironia interna, in grado di decriptare quanto trasmesso da storie che scavavano a fondo nelle vicende di un passato storico ormai lontano, e di vedere e di mettere a nudo le analogie tra quel passato e la drammatica realtà contemporanea, ma si rendeva conto che non avrebbe mai potuto raggiungere il grande pubblico nazionale e internazionale che non leggeva libri né giornali, gli strati più popolari e incolti della società. Egli, con l'esperienza accumulata da tanti anni di lavoro in radio, in teatro, in televisione, era perfettamente consapevole della trasformazione epocale in atto, in ragione delle nuove forme della comunicazione affidata ormai non più solo alla stampa, ma alla televisione, ad Internet, ai nuovi media, insomma, gli unici, in realtà, in grado di raggiungere le grandi masse.

Solo scegliendo un nuovo modello narrativo poteva darsi l'occasione di scardinare dall'interno quel “sistema” dominato dal potere del capitale e delle grandi multinazionali.

La scelta definitiva in Camilleri si attua proprio negli anni tra il 1996 e il 1998: lo si vedrà nel prosieguo della tesi.

Il momento di transizione da un genere così alto come il romanzo storico della tradizione ottocentesca, a un genere più popolare e “basso” l'aveva intuito proprio nel 1998 un eminente scrittore suo contemporaneo, che rendeva omaggio all'amico-collega in un articolo-recensione comparso sul “Corriere della Sera”⁹² subito dopo l'uscita del romanzo, a suo modo “storico”, *La concessione del telefono*. La Capria in quel romanzo storico così “leggero”, come appunto è *La concessione del telefono*, riusciva a cogliere in pieno quei tratti che già, a quel punto della sua carriera di romanziere, rendevano, a suo giudizio Camilleri

un autore che non esito a mettere accanto ai più celebrati tra i nostri. Camilleri appartiene a una categoria molto rara da noi. Mi fa pensare a quel tipo di narratore ipotizzato da Joyce, che se ne sta dietro o accanto alla sua opera, in disparte, a curarsi le unghie. Voglio dire che è un narratore di totale oggettività. L'io narrante, in questo suo libro, scompare, esistono solo il fatto e il linguaggio con cui viene raccontato. Esistono anche i personaggi, è vero, e sono tanti, più di una quarantina, ma sono sovrastati e amalgamati dal loro essere siciliani. Tutti, pur nella loro diversità, calati in uno stesso stampo. Perché il vero personaggio che parla con molte voci da questo libro è la Sicilia, [...] La Sicilia e la mentalità dei siciliani. Ma con che arte, con che souplesse, con quale senso del ritmo e con quale abile polifonia ci viene rappresentata da Andrea Camilleri!⁹³

⁹² La Capria, Raffaele, *Camilleri: La Sicilia, così è se vi pare. Una commedia umana sulle tracce di Gogol' e Pirandello*. Tale scritto di La Capria è stato pubblicato sul “Corriere della Sera” del 05/05/1998 come recensione al libro di Camilleri *La concessione del telefono*, (1^a edizione originale Sellerio 1998), Sellerio, Palermo 2020 e ripubblicato in appendice al suddetto libro.

⁹³ La Capria, Raffaele, *Camilleri: La Sicilia, così è se vi pare. Una commedia umana sulle tracce di Gogol' e Pirandello*, p. 305.

Apprezza anche la lingua usata da Camilleri – aspetto che verrà approfondito più avanti nella tesi – l’ironia e il suo senso critico:

linguaggio inventato in un italiano post-unitario, che si comincia appena a parlare, e a cui ci si sforza di uniformarsi ricadendo sempre nel dialetto originario; un italiano pieno di equivoci verbali, di costrutti improbabili, di frasi storpiate o abbellite da intrusioni di formule burocratiche; un italiano approssimativo ma espressivo, per niente manieristico (come in altri scrittori siciliani), anzi veristico e verosimile ad un tempo, e molto gustoso. [...]

Ma si sente che un occhio ironico coglie ogni gesto dei personaggi ed un orecchio altrettanto ironico e attento ad ogni intonazione espressa o sottointesa dei loro dialoghi. È un’ironia che nasce da una partecipazione e da un senso critico davvero eccezionale, ora bonaria ora feroce, che mi ha fatto pensare, nientedimeno, a quella di Gogol’ più che a quella di Brancati. È pervasiva, ramificata, avvolgente, sembra nascere dalla forza delle cose e rende la lettura di questo romanzo della sicilianità affascinante, nonostante la triste realtà della società che esso rispecchia.⁹⁴

E conclude dicendo:

io credo che il romanzo italiano contemporaneo abbia in Andrea Camilleri uno dei suoi rappresentanti più notevoli ed originali, per la sua capacità di dominare con un colpo d’occhio tutta la commedia umana della sua Sicilia senza mai scadere nel bozzetto e nel costume; per le trame che sa far proliferare nel racconto mantenendo sempre la stessa tensione narrativa; per la implicita e mai superficiale critica sociale che si nasconde dietro le sue «storie naturali». Si cominci a leggere questo suo romanzo semiepistolare per convincersene e sono sicuro che dopo averlo letto si cercheranno gli altri romanzi da lui scritti, soprattutto quelli legati a quest’ultimo, che si svolgono ognuno nello stesso paesino di Vigàta.⁹⁵

Per Carmelo Aliberti, Camilleri non è stato solo

l’ideatore di quella letteratura di consumo teso a proporre intrighi di intrattenimento. Egli è uno scrittore autentico che percepisce, nella propria dimensione interiore, gli sconvolgenti turbamenti e l’inguaribile sgomento dei nostri anni, in cui le rincorse dell’apparire, del successo, del potere e del protagonismo hanno sostituito quella simmetrica ragnatela di valori che arricchiva il gomitolo degli alti valori dell’Essere, su cui in ogni epoca era imperniato il senso più profondo della vita.⁹⁶

Dunque, come anche Stefano Salis afferma, in Camilleri oltre al giallo c’è molto di più:

Lo scopo è stato raggiunto, probabilmente: oltre al giallo c’è molto di più, e anche i lettori esteri sono avvisati, sulla scorta della strada con molta avvedutezza scelta da Sellerio. Non state leggendo un maestro del giallo (che pure è), non state leggendo un autore di cose siciliane (che pure è), con addentellati vari di mafie e dintorni (che pure ci sono); state leggendo un autore letterario che vi fa vedere un mondo ben più profondo e oscuro di quello che sospettate a prima vista. Il giallo (quando si tratta di giallo), il romanzo storico (quando è romanzo storico), il racconto, non sono mai la superficie. Bisogna stare più attenti e guardare meglio: perché la superficie parla e dice molto, ma preannuncia, suggerisce, invita a scavare. Esattamente il ruolo di una copertina riuscita. Esattamente il compito di un grande scrittore.⁹⁷

⁹⁴ Ivi, pp. 306-307.

⁹⁵ Ivi, p. 309.

⁹⁶ Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, pp. 56-57.

⁹⁷ Salis, Stefano, *Figurarsi Camilleri. Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 261-262.

Avrei, infine, ribadito una volta di più quello che Bonina individua come l’impedimento che ha negato a Camilleri quel posto che evidentemente merita nella storia della letteratura italiana contemporanea:

Al fondo agisce un pregiudizio di base che (sia pure Camilleri abbia dato opere narrative in un italiano di conto e raffinato) rifiuta l’idea di una lingua ossessivamente dialettale, tale da non lasciare respiro e vista come troppo corriva verso i modelli dell’intrattenimento escapista e di umile fattura. A parere nostro non è stata ancora colta la natura di un’operazione culturale che si costituisce nei modi di un regionalismo terza maniera, successivo a quello positivistico dell’Ottocento e a quello figlio naturale del neorealismo italiano. Parliamo della stessa critica che, mentre si tappa le orecchie di fronte alla lingua di Camilleri, è però pronta a lodarne la capacità di raccontare storie – che siano poliziesche, di genere storico o fantastico – costruite non solo con mestiere ma anche con quell’approccio del regista teatrale che sa scandire i tempi dell’attesa e della sorpresa: storie che si reggono su se stesse e che premiano tutti i requisiti della moderna narratologia nel momento stesso in cui vanno incontro anche al gusto invalente del pubblico più eterogeneo quanto ad età e classe sociale.⁹⁸

E ancora:

Se comunque vogliamo sin d’ora trovargli una posizione, non possiamo non situarlo [...] tra Pirandello e Sciascia, senza i quali non sarebbe mai nato e dei quali partecipa il gioco di frantumazione dell’io e il garbuglio del contesto sociale e politico in una sintesi di sentimento e ragione, cuore e testa, sfera interiore e realtà esterna, inganno e mistificazione, scambio e intrigo. Pirandello, Sciascia e Camilleri: tre agrigentini a formare una linea ereditaria legittima ma anche un triangolo il cui perimetro definisce l’intera Sicilia in un destino di disinganno e verità.⁹⁹

⁹⁸ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 623-624.

⁹⁹ Ivi, p. 626.

PARTE II. IL ROMANZO POLIZIESCO IN ITALIA IN COMPARAZIONE CON LA SPAGNA.

CAPITOLO 1. ANDREA CAMILLERI.

1.1. La vita.

Andrea Camilleri, come scrittore di romanzi polizieschi, nasce a sessantanove anni, nel 1994 con *La forma dell'acqua*, il primo con protagonista il commissario Salvo Montalbano. Una lunga vicenda di avvicinamento alla sua definitiva consacrazione come scrittore di romanzi polizieschi si era dipanata per quasi un sessantennio di convivenza con tante e diverse sperimentazioni artistiche.

Era nato il 6 settembre 1925 a Porto Empedocle in Sicilia, la futura Vigàta dei suoi romanzi, in una famiglia di commercianti di zolfo. Tanto il nonno paterno che quello materno erano stati proprietari di miniere di zolfo, che però erano andate in fumo e Giuseppe Camilleri, padre di Andrea, era stato costretto a cercarsi un lavoro e si era impiegato come ispettore delle compagnie portuali.

Segno premonitore della futura carriera di scrittore del piccolo fu, a dieci anni, la comparsa, sulla porta di casa alle tre del pomeriggio, mentre se ne stava in mutande a leggere, di un

vecchio che mi sembrò gigantesco, con la barba a pizzo, vestito con una divisa che pareva d'ammiraglio, feluca, mantello, spadino, alamari, oro a non finire, ricamato dovunque. Non sapevo allora che quella era la divisa di accademico d'Italia. Mi guardò, mi domandò con un accento delle nostre parti:

«Tu sei nipote di Carolina Camilleri?»

«Sì» risposi tremando, quell'uomo era veramente scantusu.

«Me la puoi chiamare? Digli che c'è Luigino Pirandello che la vuole vedere.»¹

Tanto la nonna materna Elvira, che la madre Carmelina avevano già iniziato alla lettura il piccolo Andrea e, tra gli altri libri, la prima gli aveva coraggiosamente fatto leggere *Alice nel paese delle meraviglie*, proprio per sviluppare la creatività del nipote, che di certo a scuola non brillava, fino al punto di arrivare a falsificare i voti. La reazione familiare era stata: “Ah, questo non è figlio nostro...” (*Cronologia*, CIX) e l’avevano spedito al collegio vescovile di Agrigento. Ma Andrea non sopportava la rigida disciplina dei preti e si industriò a farsi immediatamente espellere.

Aveva letto *La follia di Almayer* di Conrad, *Moby Dick* di Melville, *Via col vento* di Margaret Mitchell e poi, più importante di tutti, il Maigret di Simenon, che già aveva cominciato a sette-otto anni, attingendo alla biblioteca del padre che era un grande lettore di gialli.

¹ La citazione e le informazioni che seguono provengono da *Cronologia. Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, di Antonio Franchini, Premessa al volume Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002. Questa citazione è a p. CVIII.

Maigret era già allora il suo eroe prediletto, ma non disdegnavava di dilettarsi con Jim della Giungla, Gordon Flash, Mandrake, Cino e Franco, e l'agente segreto X9 (questi erano gli eroi dei fumetti pubblicati in giornaletti come l'“Avventuroso”, l'“Audace” e “Balilla”) che gli piaceva più di tutti. I fumetti non solo li leggeva, ma con i suoi amici li sceneggiava, dividendosi in bande contrapposte. Cominciava, nel frattempo, oltre che a scrivere, a leggere poesie avvicinandosi sempre più, insieme ai canonici Carducci e D'Annunzio, anche a Montale, Saba, Alvaro e agli scrittori della contemporaneità. Questo primo contatto con autori della modernità fa crescere la sua passione per la letteratura e lo avvicina non solo al romanzo e alla poesia, ma anche al teatro e alla critica letteraria, per cui, tra un bombardamento aereo e l'altro, passa nottate e nottate a leggere saggi, racconti e poesie. L'appassiona il dibattito sull'esistenzialismo al quale partecipavano Abbagnano, Paci, Della Volpe, allontanandolo dal fascismo e spingendolo verso una ideale della cultura marxista.

Dopo lo sbarco alleato del luglio del 1943, fonda a Porto Empedocle un falso partito comunista, cominciando a raccogliere le prime tessere, per venire poi immediatamente sconfessato dal Partito Comunista Italiano (PCI), quello vero, che nel 1944 mandò i suoi dirigenti da Roma insediando un segretario locale.

Si iscrisse allora all'Università di Palermo, Corso di laurea in lettere moderne, in cui il titolare della cattedra di letteratura italiana era Mario Sansone.²

A un professore di Filologia romanza, che a un esame gli imputa di non averlo mai visto alle sue lezioni, Camilleri osa rispondere: “Non ho i soldi per venire a Palermo alle sue lezioni”. Di fronte alla reazione del docente che replica: “Le do diciotto”, la risposta è: “Va bene, mi ritiro”. E lui: “Non le permetto di ritirarsi” (*Cronologia*, CXVII).

Era stato il diciotto che gli aveva rovinato la media e aveva fatto svanire ad Andrea il sogno di andare a fare il lettore italiano all'estero e gli aveva tolto la voglia di studiare. Non conseguirà mai la laurea ma, a partire dal 2002, gliene furono conferite numerose *honoris causa*.

Aveva comunque cominciato a scrivere e a pubblicare poesie e racconti, “racconti brevissimi, da terza pagina. Stavo a Porto Empedocle, non c'era il telefono, non c'era niente, mi sentivo come dentro un sommersibile affondato, senza comunicazione col mondo esterno se non un tubo lancia siluri nel quale immettere messaggi nella speranza che arrivassero a qualcuno. A qualcuno arrivarono” (*Cronologia*, CXVIII).

“A Milano va a stare da un altro fratello della madre che fa il direttore di banca. Vede il *Don Giovanni* di Molière messo in scena al Piccolo da Orazio Costa che lo incanta” (*Cronologia*, CXIX).

² La storia letteraria del professor Sansone è stata la più diffusa in Italia fino a tutti gli anni Sessanta.

Siamo nel giugno del 1946: riesce a vedere pubblicate alcune sue poesie che testimoniano il passaggio da un modello montaliano e ungarettiano, che aveva caratterizzato la prima parte della sua avventura poetica, a una poesia di tipo narrativo, vicina al modello di T.S. Eliot e soprattutto di Majakovskij. Scrive poemetti che manda al premio Libera Stampa di Lugano, presieduto da Gianfranco Contini, Carlo Bo e Giansiro Ferrata e il suo *Due voci per un addio* viene segnalato, su oltre trecento partecipanti, assieme alle poesie di Zanzotto, Pasolini, Maria Corti, David Maria Turoldo, Danilo Dolci.

Vince a Firenze con la commedia *Giudizio a mezzanotte*, un concorso teatrale indetto dal Fronte della Gioventù Comunista, con una giuria presieduta da Silvio d'Amico, il cui incontro gli cambierà la vita.

Arriva il primo maggio 1947:

Io, quel primo maggio, avevo 22 anni e stavo al mio paese [...] bussarono alla porta, era un compagno, bianco in faccia, tremava, mi accennò confusamente che qualcosa era successo a Portella della Ginestra. [...] Scendemmo in piazza, c'era una folla enorme, ricordo le persone commosse che si abbracciavano, un mio coetaneo democristiano mi corse intorno, mi strinse. Poco dopo sapemmo tutta la verità.³

Silvio d'Amico, che si era ricordato di lui, gli suggerisce di presentarsi alle selezioni dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma: è l'unico candidato ammesso alla frequenza del corso di regia di Orazio Costa,⁴ vince una borsa di studio che gli consente di trasferirsi nel 1949 nella Capitale, che non lascerà più.

Diventa docente di regia prima al Centro sperimentale di cinematografia di Roma e poi, sempre a Roma, all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico⁵ e tra i suoi studenti c'è anche Luca Zingaretti, futuro interprete televisivo del celebre commissario Montalbano.

Grazie al suo talento, inizia sin da subito a lavorare all'interno del mondo culturale romano, fino alle prime esperienze di regia teatrale e all'ingresso in RAI, in cui svolge diversi incarichi.

³ Franchini, Antonio, *Cronologia. Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, Premessa al volume in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. CXX-CXXI.

Il primo maggio del 1947, nella zona di Portella delle Ginestre, a poca distanza da Palermo, un gruppo paramilitare di malavitosi guidati da Salvatore Giuliano faceva fuoco su una folla inerme che festeggiava il Primo maggio dopo il fascismo.

⁴ Tra i maestri di Camilleri, Orazio Costa è stato decisamente il più significativo. Costa era regista teatrale, insegnante di recitazione e di regia.

Cfr. *A cavallo di un cavillo. Orazio Costa narrato da Andrea Camilleri*, online.

⁵ L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica è stata fondata nel 1936 dal critico teatrale Silvio d'Amico. È l'unica Istituzione statale per la formazione di attori e registi che rilascia un titolo di studio di livello universitario.

È sostenuta dal Ministero della Università e della Ricerca e dal Ministero della Cultura. Tra gli attori che si sono formati all'Accademia – alcuni dei quali sono diventati anche docenti – si citano: Anna Magnani, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Monica Vitti, Gian Maria Volonté, Giancarlo Giannini, Michele Placido, Anna Marchesini, Sergio Rubini, Sabina Guzzanti, Luigi Lo Cascio, Pierfrancesco Favino, Lino Guanciale, Michele Riondino, Luca Marinelli. Tra i registi si ricordano Lina Wertmüller, Andrea Camilleri, Carmelo Bene, Ferzan Özpetek. Anche lo scrittore Antonio Manzini, di cui si parlerà in seguito, è stato un allievo.

Negli anni Sessanta del Novecento Camilleri è un affermato uomo di spettacolo, sposato con Rosetta Dello Siesto, che dal 1957 gli sarà accanto fino al giorno della sua morte, e padre di tre figlie, Andreina, Elisabetta e Mariolina, che lo hanno reso nonno e bisnonno.

Camilleri, dunque, è poeta, attore, sceneggiatore, regista teatrale, radiofonico e televisivo, scrittore di saggi.⁶ Quando nel 1991 va in pensione dalla RAI, il bilancio della sua attività da uomo di spettacolo assomma a 1300 regie radiofoniche, 80 televisive, 120 teatrali. Il teatro è stata una lunga palestra di vita per lui, dice di esserne debitore e di aver imparato tutto da lì: “Io al teatro sono debitore dell’ottantacinque per cento della mia scrittura”, e poi: “la vivezza dei miei dialoghi ha origine teatrale, l’ho imparata in decenni di lavoro, non è innata...” (Scarpa, *Nenè Camilleri sugnu*, in *Gran Teatro Camilleri*, 236).

Sull’influenza del teatro, anche sul suo modo di scrivere romanzi, Roberto Scarpa aggiunge:

Il teatro è stata la lunga palestra, il gioioso allenamento, che lo ha portato infine a esercitare dappertutto due straordinarie facoltà: ascoltare, imparare. A teatro Camilleri ha riscoperto la centralità del corpo, ha reimparato ad apprezzare il valore dell’oralità, ad amare e rispettare l’artigianato.

[Dice Camilleri]: Io «sono un artigiano della scrittura... Forse è la mia educazione teatrale che mi porta a questo». [...]

La metempsicosi in vita di Andrea Camilleri, da uomo di teatro a uomo di lettere, la trasmigrazione della sua anima [...] è potuta avvenire perché da bambino avrebbe voluto fare il marinaio e viaggiare. Non ci riuscì e dunque, per salvarsi dalla tristezza, dovette ripiegare su un’altra forma di nomadismo, quella che lo ha portato a viaggiare in mille e una storia, in mille e un personaggio, gli ha permesso di mantenere la testa sgombra e lo ha aiutato a non farsi intrappolare in nessuna costruzione mentale, per quanto promettente.

Anni dopo, ai tanti che si stupiscono della ricchezza di incontri e storie che costellano le sue tante vite, Andrea risponde in modo semplice: io non ho avuto una vita avventurosa, non ho viaggiato in luoghi esotici, il mio «diventa un racconto forse straordinario» per un solo motivo, «perché straordinarie sono le persone – anche le più normali – che ho osservato, notato, conosciuto».⁷

Non era, però, sempre stato tutto facile. Nel 1969 aveva finito di approntare il dattiloscritto definitivo del suo primo romanzo storico, *Il corso delle cose*⁸ che, in realtà, aveva cominciato a quarantadue anni, il 1 aprile del 1967. L’aveva fatto leggere al suo amico Dante Troisi, magistrato e scrittore a cui piacque molto, per cui si prodigò, insieme al comune amico Niccolò Gallo, di trovare un editore che potesse pubblicarlo. Niccolò, che era consulente della Mondadori e dirigeva con

⁶ Quanto alla sua biografia, si consiglia di consultare anche il sito dell’Associazione Fondo Andrea Camilleri, *online*.

⁷ Scarpa, Roberto, *Nenè Camilleri sugnu*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 237-238.

⁸ *Il corso delle cose* di Andrea Camilleri è un romanzo che esplora il tema della vita e della morte attraverso gli occhi del protagonista, un uomo anziano che riflette sul suo passato, sulle scelte fatte e sulla sua esistenza. Il titolo prende spunto da una frase di Merleau-Ponty, «il corso delle cose è sinuoso». Il protagonista è un personaggio che si trova a confrontarsi con la decadenza del corpo e con l’inevitabilità del destino, ma lo fa anche con un certo distacco, come se fosse spettatore di sé. Il romanzo mescola elementi di riflessione filosofica e umorismo, tipici dello stile di Camilleri, e mette in luce l’assurdità e la casualità degli eventi che si susseguono nella vita. Tra le pagine, il lettore si imbatte in una narrazione che sfuma tra il serio e il faceto, mentre il protagonista tenta di dare un senso alla propria esistenza in un mondo che sembra spesso privo di logica. Il corso delle cose si riferisce alla naturale e inevitabile evoluzione degli eventi, che si susseguono senza che l’individuo possa effettivamente fermarli o cambiarli.

Vittorio Sereni una collana di narratori, poeti e saggisti italiani, propose in effetti al suo editore il libro, che però venne accettato con la clausola che non sarebbe stato edito prima di due anni. Nell'estate del 1971, Niccolò morì improvvisamente e la pubblicazione non venne più riproposta. Cominciò allora il lungo calvario durato fino al 1978, in cui Camilleri continuò a proporre il manoscritto a quasi tutte le grandi case editrici, da Bompiani a Garzanti, da Feltrinelli agli Editori Riuniti, senza che però nessuno lo prendesse in considerazione. Nel settembre di quell'anno, un piccolo editore, Lalli di Poggibonsi (Siena), finalmente lo pubblicò, senza che però il romanzo avesse alcun riscontro da parte dei lettori.

Camilleri disse di sé:

Io non ne feci un dramma, un poco dispiaciuto lo ero, ma non più di tanto. Continuai a fare teatro; però non potevo scrivere nient'altro se quel libro in qualche modo non l'avessi avuto tra le mani come oggetto. Uscì, non ebbe nessuna circolazione, ma avere tra le mani l'oggetto libro 'stimpagnò', come si dice in siciliano quando salta 'stang' il tappo della botte, e scrissi il secondo romanzo.⁹

In tutti questi quasi undici anni Camilleri aveva continuato, lavorando in RAI, a occuparsi in prevalenza di teatro, mettendo in scena, sempre per la televisione, testi come *Il guardiano* di Harold Pinter, *Le ricomparse* di Adamov e *Finale di partita* di Beckett, un testo che avrebbe da sempre voluto rappresentare come regista.

Una delle prime produzioni, però, che aveva portato in RAI era stato il ciclo delle prime otto commedie del napoletano Eduardo De Filippo (1900–1984), uno degli attori, registi e drammaturghi più importanti del teatro italiano del XX secolo, andate in onda prima nel gennaio-febbraio 1962 e poi in replica, sempre con enorme successo, nel mese di agosto sul primo canale della RAI.

Era stato proprio lui, Camilleri, a aver voluto Eduardo che, come molti degli intellettuali di sinistra dell'epoca, non aveva nessuna simpatia per la televisione, e riuscì a convincerlo solo attraverso un grande amico personale di Eduardo, Maurizio Ferrara, che si preoccupò di condurre una fitta trattativa col grande artista napoletano.

Da quel momento in poi, De Filippo e Camilleri diventarono amici e Camilleri non mancò mai di riconoscere l'enorme debito che aveva nei confronti di quello che considerava il più grande drammaturgo italiano vivente.¹⁰

⁹ Franchini, Antonio, *Cronologia, Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, Premessa al volume in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. CL.

¹⁰ Cfr. Biarese, Cesare, *Camilleri alla Rai/2, Andrea e i suoi fratelli: fra Eduardo e Peppino*, in "Bianco e Nero", *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, pp. 36-49.

"Bianco e Nero" è una rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia, il Direttore all'epoca era Felice Laudadio e nel 2025 è stato nominato Giulio Sangiorgio.

Se, però, il teatro aveva continuato a essere la forma d'arte da lui in quel momento preferita, Camilleri non aveva smesso di pensare a come scrivere una narrazione in prosa.

La forma del romanzo l'attirava perché concepiva il raccontare storie al modo in cui lo facevano i *contastorie*, alla maniera di Basile, o a quello con cui certe storie gli erano state raccontate dalla nonna.

Quando, per caso, nel 1980 gli capitò di ritrovare

un certo documento sul quale *Un filo di fumo*¹¹ si doveva basare. [...] Questo documento che avevo trovato tra le carte di mio nonno, io lo sapevo a memoria, ma mi ero convinto che se non ne fossi ritornato in possesso non sarei stato in grado di scrivere il romanzo. Evidentemente l'importante era possederlo, questo documento, toccarlo.

Un giorno spostai dalla scrivania il pacco con le cinquecento copie del *Corso delle cose*, che l'editore mi aveva mandato a casa perché era un'edizione non distribuita, e sotto al pacco c'era il volantino che cercavo da anni. Lo misi da parte senza neppure leggerlo e scrissi il romanzo in un lampo.¹²

Sulla scia del successo di *Un filo di fumo*, Camilleri scrisse di seguito ben altre quattro opere, oltre a *La strage dimenticata*, anche *La stagione della caccia*, *La bolla di componenda*, *Il birraio di Preston*.

Del Camilleri da questo punto in poi della sua vita, che coincide con la scrittura del poliziesco su Montalbano, si parlerà nel seguito della tesi.

Raggiunge in Italia una grandissima popolarità alla fine degli anni Novanta per aver ispirato la serie televisiva¹³ sul commissario Montalbano tratta dai suoi romanzi di enorme successo, serie che verrà acquistata poi in tanti Paesi del mondo, compresa la Spagna, in cui la popolarità di cui ha goduto Camilleri ha influenzato gran parte dei romanziere che hanno scritto *novelas policíacas*.

Vince il Premio Campiello alla carriera nel 2011, il Premio Chandler sempre nel 2011, il Premio Fregene Letteratura-Opera Complessiva nel 2013, il Premio Gogol' nel 2015 e ottiene tantissimi altri riconoscimenti italiani e internazionali. Il 6 febbraio 2014, nell'ambito del Festival del Noir BCNegra a Barcelona, riceve il IX premio intitolato a Pepe Carvalho, protagonista dei gialli dello scrittore spagnolo Manuel Vázquez Montalbán, dal cui cognome Camilleri trae quello del suo celebre commissario, proprio per omaggiare il collega a cui era legato da profonda stima e amicizia,¹⁴ anche

¹¹ *Un filo di fumo* (1997) racconta una vicenda di odi, rivalità e rancori tra famiglie, fomentati da meschini motivi d'interesse, in cui amore e morte e fallimento agiscono distintamente, senza possibilità alcuna di interazione o contatto.

¹² Franchini, Antonio, *Cronologia. Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, Premessa al volume in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. CL.

¹³ Cfr. Raiply, *online*.

¹⁴ Si tralascia la consistente mole di articoli riguardanti le dichiarazioni di stima reciproca. Basti pensare che Vázquez Montalbán ha curato presso l'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona la presentazione di Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, Emecé, Barcellona 1999.

Va detto che sia Camilleri che Manuel Vázquez Montalbán sono tra gli esponenti più noti del *noir* mediterraneo. Al livello di Camilleri e di Vázquez Montalbán andrebbe collocato il romanziere italo-francese Jean-Claude Izzo (Marsiglia, 1945-Parigi 2000), che nella sua opera mostra molte affinità tanto con Camilleri, che con l'autore catalano. La capacità di Izzo di raccontare l'ambiente, il carattere della gente del sud della Francia, la sua mentalità, i suoi usi, i suoi costumi, i suoi

perché considerava *Il Pianista*, con il suo modo molto originale di raccontare la storia attraverso un ordine cronologico inverso, uno dei libri più belli mai letti.

Infine si pose il problema del nome. Ero indeciso fra: Cecè Collura¹⁵ e Salvo Montalbano. In quei giorni ero alle prese con *Il birraio di Preston*, che mi pareva noiosissimo, un mattone, e non sapevo come uscirne fuori. Fin quando lessi *Il pianista* di Manuel Vázquez Montalbán che mi fornì la chiave per come strutturare il *Birraio*. Per ringraziare Montalbán, che a sua insaputa mi aveva aiutato a uscire da un'impasse, scelsi il nome di Salvo Montalbano. Anni dopo, quando con Montalbán diventammo amici, glielo raccontai.¹⁶

Del resto il legame con la Spagna nei lavori di Camilleri era presente anche ne *Il Re di Girgenti*, che lui considerava il suo romanzo più importante:

Ovviamente non si tratta solo di una questione linguistica, poiché le tracce di *ispanità* non si fermano a questo livello. Sparsi qua e là lungo il romanzo possiamo individuare molteplici riferimenti che rimandano alla cultura ispanica, dall'eco chisciotesco di certe figure all'immancabile spettacolo taurino, oppure alla messa in opera di un tribunale dell'Inquisizione. Se la filiazione manzoniana è innegabile in tanti passi de *Il re di Girgenti*, non è minore il debito con l'opera cervantina.¹⁷

gusti anche gastronomici, lo avvicinano a quella mostrata dai due scrittori, l'italiano e il catalano, e per questo possono costituire il trittico più significativo di quello che è stato definito il *noir* mediterraneo.

La trilogia marsigliese di Izzo consta di *Casino Totale*, *Chourmo* e *Solea*, in cui il protagonista è il “picaro” Fabio Montale, poliziotto figlio di emigrati italiani a Marsiglia.

Sul giallo mediterraneo si consigliano: Ferracuti Gianni, *Il 'giallo mediterraneo' come modello narrativo*, in D'Argenio M. C., De Laurentiis A., Ferracuti G., Galeota V. (a cura di), *La rappresentazione del crimine. Sul poliziesco argentino e sul "giallo mediterraneo"*, Aracne Editrice, Roma 2009; Menniti Ippolito, Nicolò, ‘Sabot/age’, nasce il giallo mediterraneo, “Il mattino di Padova”, (30/08/2011), online; Brunetti Giacomo, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, (02/12/2010), online; Privitera Daniela, *Il giallo siciliano e la novela negra: esempi di lettura comparata del noir mediterraneo*, in Messina Fajardo L.A. (a cura di), *Mediterranei, identificazioni e dissonanze*, I Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo, 6-7-8 maggio 2010, Bonanno editore, Roma 2012, pp. 191-200; Canu Fautré Claudia, *Il giallo mediterraneo*, in Szöke Veronka (a cura di), *Quaderni camilleriani 5, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2018; *Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto, Noir italiano. Tutto il nero del poliziesco all'italiana*, (07/09/2012), online.

¹⁵ Cfr. Camilleri, Andrea, *Le inchieste del commissario Collura*, Mondadori, Milano 2007.

“Infine, vale la pena di ricordare che la figura di Salvo Montalbano è richiamata di passaggio anche nei racconti sul commissario di bordo Cecè Collura: è lui – collega, «maestro e amico» – a dissuadere inutilmente Cecè dall'imbarcarsi su una nave da crociera”. Novelli, Mauro, *Notizie sui testi*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 1650.

¹⁶ Camilleri, Andrea, *Camilleri sono*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, p. 14.

¹⁷ García Sánchez, María Dolores, *Echi di hispanidad ne «Il Re di Girgenti»* in Marci Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, p. 103.

Il Re di Girgenti citato è un romanzo storico scritto da Camilleri e pubblicato da Sellerio nel 2001. È ambientato in Sicilia, sullo scorso del Seicento e agli inizi del Settecento. In esso, più che in altri, si fondono il lavoro sul linguaggio e lo studio degli scenari storici e sociali, il tono giocoso si alterna a quello drammatico, si fa ricorso a diversi generi, tra cui il fantastico. A partire dalla notizia riguardante la proclamazione di un proprio re, nel 1718, da parte del popolo di Agrigento in rivolta, lo scrittore inventa la biografia di Michele Zosimo, il Re contadino, e la sviluppa come un *cuntu*, e sullo sfondo una quantità di storie fantasiose e di personaggi colorati. Cfr. Longhitano, Sabina, *Sull'intertextualità e le sue funzioni ne 'Il re di Girgenti'. Il caso de 'I Beati Paoli'*, in Demontis Simona (a cura di), *Quaderni camilleriani 9, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Il telero di Vigàta*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2019.

Il 7 febbraio 2014 si tiene un evento importante: una conversazione con Andrea Camilleri, con interventi di Pau Vidal, lo scrittore e traduttore ufficiale dell'opera di Camilleri in catalano.

La saga dei romanzi polizieschi di cui è protagonista Montalbano è stata, anche in Spagna, uno degli eventi letterari più importanti degli ultimi decenni, come dimostrano le numerose traduzioni realizzate in castigliano, in catalano, in galiziano e in basco.

Ritengo che, per comprendere al meglio la figura di Camilleri e completare il quadro della sua evoluzione nella scena culturale italiana, sia importante sapere chi lo abbia ispirato nel corso della vita. In Camilleri si possono trovare tracce di Verga, di cui coglie il mondo dei “vinti”, la logica della roba, la tradizione popolare, la saggezza contadina.¹⁸

Suoi maestri furono, in particolar modo, Luigi Pirandello (che era cugino di sua nonna Carolina) e Leonardo Sciascia, i due poli della “sicilitudine”,¹⁹ che è l'insieme delle consuetudini, della mentalità, degli atteggiamenti, delle emozioni che generalmente definiscono l'identità culturale della Sicilia e dei siciliani, dentro le cui coordinate, per tutta la vita, si è mosso Camilleri. Roberto Scarpa scrive:

Pirandello, secondo Robert Brustein «l'autore più seminale che sia mai esistito», è, a mio parere, la bussola che Andrea tiene in tasca da sempre per orientarsi nel corso della sua navigazione teatrale. Si tratta di una bussola poetica, dall'interpretazione sempre incerta, però, dal momento che Pirandello ha distrutto la «forma teatrale quale fino a quel momento si era concepita», è indubbio che è da lui che deve ricominciare.²⁰

A conferma dell'importanza di Pirandello, Masolino D'Amico riporta quanto affermato dallo stesso Camilleri durante una conversazione pubblica nel 2001:

[Luigi Pirandello] non solo è presente nella mia scrittura, direi di più, è intricato dentro il mio modo di raccontare: l'uso dei colpi di scena, dei nodi drammatici che sono all'interno di ogni struttura drammaturgica, il disseminare una serie di piccoli segni che poi confluiscano in un evento rivelatore, il procedere, molto precisamente, per dati di conoscenza trasmessi al pubblico.²¹

Quanto a Sciascia, i due si conobbero alla fine degli anni Settanta. Leonardo Sciascia nel 1975 fu eletto consigliere comunale a Palermo nelle liste del Partito Comunista Italiano, sebbene avesse un

¹⁸ Come si legge in *Tutto Camilleri*, le sue influenze linguistiche provengono anche da tanti altri scrittori, come per esempio Brancati e Fogazzaro.

¹⁹ Melati, Piero, *Sicilitudine*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 101-107.

Melati scrive: “Di Pirandello ha alleviato la disperazione, alleggerendo il vortice delle maschere e degli «io», ha distillato da lui un certo, laico afflato mistico (il concetto non religioso di «eternità», per esempio). Ma soprattutto, ne ha preso per intero il bagaglio leggero dell'umorismo. E qui Camilleri ha trovato l'antidoto al veleno della «sicilitudine». La sua Sicilia è un'isola col sorriso. Sempre pronta a sdrammatizzare e a ridere delle cose del mondo. Sempre propensa a credere che non vi sia nulla di più vicino alla musica, di così magico, quanto raccontare una storia”. (*Alfabeto*, 106).

²⁰ Scarpa, Roberto, *Nenè Camilleri sognu*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, p. 226.

Viene citato Robert Brustein (1927-2023), che è stato un critico teatrale, produttore, drammaturgo, scrittore, educatore statunitense.

²¹ D'Amico, Masolino, *Camilleri e il teatro, Un non-maestro chiamato Dickens*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, p. 115.

rapporto critico con il partito; successivamente, nel 1979, fu eletto deputato alla Camera con il Partito Radicale. Durante il suo mandato parlamentare, si occupò dei lavori della Commissione parlamentare d'inchiesta sul sequestro e l'assassinio di Aldo Moro, dove espresse posizioni molto critiche sulla gestione dell'indagine. La sua esperienza politica fu breve: deluso dal sistema e dalla scarsa incisività delle istituzioni, lasciò la politica poco dopo.

Camilleri era stato contattato dal direttore del Teatro Stabile di Catania per curare la regia de *Il giorno della civetta*,²² un romanzo breve sulla mafia scritto nel 1961 da Sciascia, che fu il primo a denunciare apertamente la mafia e a segnare la rinascita del giallo in Italia. L'inchiesta sulla realtà siciliana si appoggia a un particolare uso della struttura del giallo: l'impegno del detective, il quale rappresenta lo sforzo della ragione per giungere alla giustizia e alla verità.

A Sciascia, pertanto, si deve la legittimazione del poliziesco come genere letterario vero e proprio che, fino a quel tempo, veniva considerato in Italia solo come un semplice diversivo.

Ferroni scrive:

Dall'attività di Sciascia è venuto certamente uno dei maggiori contributi che, nelle rapide trasformazioni della recente storia italiana, la letteratura abbia dato alla resistenza di una razionalità civile: partendo dalla complicata realtà siciliana, egli ha indagato sulle complicazioni dei rapporti sociali e della scena pubblica contemporanea, mantenendo fede ad alcuni valori apparentemente semplici, come la ragione, la giustizia, la libertà. Sciascia avverte che questa «semplice» ragione resta in fondo sempre sconfitta, ma intende far sì che essa continui comunque a dire di no al male che attanaglia il mondo, alle menzogne dei poteri manifesti e occulti, all'ambiguità che grava su ogni momento della vita e della comunicazione.²³

Dalle affermazioni di Ferroni si può notare quanto Sciascia sia stato fondamentale; sosteneva che il lettore di un giallo si trova nelle stesse condizioni di uno spettatore al cinema, perché si identifica con i personaggi e ne prova empatia. Italo Calvino, che era legato a Sciascia da grande amicizia e da stima letteraria (come dimostra anche il loro carteggio durato oltre vent'anni) definì il suo secondo romanzo poliziesco dal titolo *A ciascuno il suo*, “un giallo che non è un giallo”.²⁴

²² Sciascia, Leonardo, *Il giorno della civetta*, Einaudi, Torino 1961.

Il romanzo prende spunto dall'assassinio del sindacalista comunista Miraglia, avvenuto nel 1947.

²³ Ferroni, Giulio, *Da Moravia a Sciascia: una grande nebulosa narrativa*, “Le opere di Sciascia”, in Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, p. 83.

²⁴ Cfr. Pagliuso, Antonio, *Leonardo Sciascia e Italo Calvino, le lettere tra lo scrittore e l'editor*, “Glicine”, (09/01/2021), online.

Quanto alle opere di Sciascia, si ricordano il romanzo *A ciascuno il suo* (1^a edizione originale 1966), Adelphi, Milano 2000, che segue la struttura del giallo: il professor Laurana indaga su un delitto avvenuto nel suo paese, scoprendo responsabilità e complicità insospettabili, fino a cadere lui stesso nella trappola degli assassini.

Una forte tensione narrativa si riscontra in *Morte dell'inquisitore* (1^a edizione originale 1964), Adelphi, Milano 1992, un'appassionata denuncia degli orrori dell'Inquisizione. La cura nella ricostruzione storica e nella comprensione del passato è anche alla base della saggistica di Sciascia.

Il contesto, Einaudi, Torino 1971, è un breve giallo che l'autore presenta esplicitamente come parodia: in un paese indeterminato, ma che somiglia molto all'Italia contemporanea, l'ispettore Rogas indaga su una serie di misteriosi omicidi di giudici. Sciascia offre un quadro spregiudicato e disilluso della società negli anni Settanta, che sembra prefigurare tanti tragici eventi poi realmente accaduti nel corso del decennio.

Camilleri scrive:

Sciascia è un innovativo, originale, complesso scrittore di romanzi gialli. Romanzi che hanno un colpevole che non può essere tradotto in carcere perché di volta in volta il colpevole è la società, lo Stato. Ha detto Sciascia a proposito del *Pasticciaccio*:²⁵ «Gadda ha scritto il più assoluto “giallo” che sia mai stato scritto, un “giallo” senza soluzione, un pasticciaccio. Che può anche essere inteso come parola, di fronte alla realtà come nei riguardi della letteratura, dell’impossibilità di esistenza del “giallo” in un paese come il nostro: in cui di ogni mistero criminale molti conoscono la soluzione, i colpevoli, ma mai la soluzione diventa “ufficiale” e mai i colpevoli vengono, come si suol dire, assicurati alla giustizia».²⁶

Tornando a *Il giorno della civetta*, Camilleri accettò con entusiasmo di curarne la regia, era così tanto emozionato da dire: “Domine, non sum dignus”.

Da allora nacque una bella amicizia tra loro, anche se Camilleri non portò mai a termine il progetto di quella regia. In seguito, nel 1984, sceneggiò per la televisione un racconto di Sciascia tratto da *Il mare colore del vino*, dal titolo *Western di cose nostre*. I due amici si capivano con un solo sguardo, erano soliti passeggiare a lungo per le strade di Roma, parlavano di Pirandello, di Manzoni, di Stendhal, dei loro rispettivi paesi, del teatro di Racalmuto (Agrigento) – paese natale di Sciascia – chiuso da tanti anni e in cui aveva esordito da regista. Quel teatro era stato riaperto dopo quarant’anni e Camilleri ne accettò la presidenza solo per omaggiare il suo amico.

Nel successivo romanzo *Todo modo*, Einaudi, Torino 1974, si parla di lotta di potere, soprattutto democristiano, e di intrighi di governo: la vicenda si svolge in Sicilia in un eremo-albergo di lusso, dove si riuniscono, con il pretesto di svolgere esercizi spirituali, vari notabili e alcuni di loro rimangono vittime di oscuri delitti.

Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia, Einaudi, Torino 1^a edizione originale 1977, è una sorta di riscrittura del celebre romanzo di Voltaire, *Candide*: si tratta di una specie di autobiografia intellettuale appassionata e ironica, in cui Sciascia ripercorre le delusioni del Partito Comunista e, più in generale, del suo rapporto di intellettuale con la politica.

I romanzi di Sciascia ruotano attorno al potere criminale siciliano come metafora più vasta della corruzione del potere del mondo, chiara fonte di ispirazione per Andrea Camilleri.

²⁵ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è un romanzo giallo italiano scritto da Carlo Emilio Gadda e pubblicato dalla casa editrice Garzanti nel 1957, che finisce con la non soluzione del caso da parte del commissario della Squadra Mobile di Polizia Francesco Ingravallo, detto “don Ciccio”. Cfr. Gadda, Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, (1^a edizione originale 1957), Garzanti, Milano 1973.

Si è più volte paragonato Camilleri a Gadda, ma “il gioco linguistico di Camilleri non vuole dunque proporsi come una conclamata sperimentazione, quale fu quella di Gadda, da cui l’autore siciliano prende rispettosamente le distanze, ma è il frutto di una scelta «istintiva», nata sostanzialmente dalla inadeguatezza della lingua italiana: una lingua ritenuta ormai media, anodina, utile alla comunicazione formale o burocratica, ma priva di efficacia espressiva, di sottigliezze raffinate, di personalità. Il dialetto invece si presenta agli occhi dello scrittore vivo, pulsante, ricco di sottintesi, di potenziale incisività, di intensa vivacità, la vera «lingua madre» nella quale si pensa e si parla nel modo più autentico, più sentito. [...] La sua scelta linguistica può costituire, allora, una compensazione all’esilio involontario [viveva, per motivi di lavoro, a Roma], il tentativo di restare in possesso di un’identità culturale evitando la spersonalizzazione della «grande città»”. Demontis, Simona, *La lingua come visione del mondo*, “A cose fatte...”, in Id., *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 27-28.

Della particolare lingua adoperata da Camilleri se ne parlerà nel paragrafo successivo.

²⁶ Camilleri, Andrea, *Difesa di un colore*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013, p. 142.

Camilleri, nello stesso intervento, cita anche Scerbanenco e il suo romanzo *Venere privata*, pubblicato in prima edizione da Garzanti nel 1966 e ammette che, senza di lui, “il romanzo giallo italiano avrebbe tardato di molto a raggiungere la validità e l’autenticità attuali”. (142). Cfr. Scerbanenco, Giorgio, *Venere privata. La prima indagine di Duca Lamberti*, (1^a edizione originale Garzanti, Milano 1966), La nave di Teseo, Milano 2022.

Sciascia e Camilleri fanno parte di quella generazione nata negli anni della dittatura implosa con la seconda guerra mondiale e fedele al sogno di una vera democrazia. Entrambi sono severi nel denunciare i mali della società siciliana come risultato di processi di degenerazione interna, entro i quali non era la sola mafia a essere vista come responsabile, ma anche e soprattutto i fili sociali di un sistema ormai guasto. La svolta arriva nel 1984: Sciascia introduce Camilleri alla casa editrice Sellerio di Palermo, facendogli pubblicare il romanzo storico *La strage dimenticata*, nato dal desiderio di riscattare i centoquattordici detenuti uccisi nel carcere di Girgenti (vecchia denominazione della città di Agrigento) nel 1848. Tuttavia, l'amico lo aveva rimproverato per aver usato troppe parole in siciliano. Camilleri affermava di essere molto diverso da Sciascia come scrittore eppure, ogni volta che si sentiva giù di morale, gli bastava leggere una qualsiasi pagina di Sciascia per ricaricarsi.

Andrea Camilleri ebbe un altro incontro molto importante: tra gli anni Sessanta e Settanta, osservando al lavoro lo sceneggiatore principale con cui lavorava, Diego Fabbri, che soleva tagliare e incollare le sequenze con abile maestria, capì il meccanismo del giallo europeo “basato essenzialmente su un ragionamento che di tanto in tanto viene toccato dalla grazia di una intuizione”.²⁷ Proprio Fabbri gli insegnò come “smontare” un giallo di Simenon, a cui stavano lavorando, e a rimontarlo per la televisione.

Quando decise di scrivere il suo primo romanzo giallo, Camilleri si propose che il protagonista fosse un investigatore istituzionale e non uno di quei tanti detective privati di cui i romanzi polizieschi abbondavano. Non volle prendere come riferimento il modello americano, perché troppo distante dall’Italia per usi, leggi, attitudini. Conoscendo dall’interno i procedimenti mentali del più celebre commissario europeo di polizia, Jules Maigret di Georges Simenon, fu naturale trarne ispirazione e desumerne spunti, chiaramente con le dovute differenze di cui si parlerà più avanti.

Il giallo è un genere a cui Camilleri è approdato per razionalizzare la sua scrittura e per mettersi alla prova. Glielo consigliò proprio Sciascia: quella era la forma letteraria più onesta perché non si poteva bluffare con il lettore.²⁸

Ho cominciato a scrivere in tarda età. Il mio modo di scrivere è anarchico: comincio un romanzo storico, un romanzo civile, partendo solitamente da uno spunto vero, da uno spunto storico, e inizio proprio a partire dall’aspetto di quello spunto che più mi ha eccitato; comincio dall’input ricevuto, e attorno a quell’input costruisco via via il romanzo. Non so se poi quell’input, a romanzo finito, finirà in testa, in mezzo o in coda.

Un giorno mi sono chiesto: ma sei capace di scrivere un romanzo dalla A alla Z? Sei capace di cominciare la mattina e finire la sera, con una consequenzialità logica, temporale, spaziale? E allora mi venne in mente lo scritto di Sciascia sul romanzo poliziesco. Il romanzo poliziesco obbliga

²⁷ Camilleri, Andrea, *La crisi di un personaggio*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013, p. 107.

²⁸ Cfr. Benvenuto, Beppe, *Montalbano, «teorico» del giallo*, in Buttitta Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 65-66.

l'autore dentro una gabbia logica perfetta. Certo, l'investigatore può avere delle illuminazioni, ma in genere il poliziotto non è un medium, è invece uno che usa la logica, che comincia a ragionare sopra una cosa.²⁹

Camilleri muore a Roma il 17 luglio 2019 per un arresto cardio-respiratorio all'età di 94 anni. È sempre stato un fumatore accanito e fumava circa settanta sigarette al giorno. È sepolto nel cimitero acattolico di Roma, dopo aver ricevuto un funerale privato, come da sua volontà.

In conclusione, si riportano alcune voci che possono concorrere a delineare il ritratto di Camilleri come uomo e come scrittore.

Stefano Salis scrive di lui:

Camilleri, divenuto famoso già vecchio, è apparso da subito come un'icona nella nostra cultura. [...] Camilleri ha costruito intorno a sé uno speciale rapporto di amore (non è una parola esagerata) con i lettori, gli ammiratori, alcuni addirittura suoi «tifosi». La sua scomparsa è vissuta perciò dai lettori come quella di «uno di famiglia». Un patriarca. Uno zio o un nonno allegro e sapiente, che sa raccontare *a tutti e per tutti*: lettori forti, specialisti, lettori comuni e occasionali. [...] a lui è capitato di essere addirittura «travolto» dall'affetto e dalla fama. E questo, in parte, ha impedito che la sua opera sia stabilmente collocata, nel giudizio critico, dove merita: ai vertici della letteratura italiana di questi decenni. Capace di scrivere fondendo oralità e prosa alta, insuperabile nei dialoghi (la lunga pratica del teatro), la sublime invenzione di una lingua, vera eredità e dote di uno scrittore verso la tradizione letteraria, una inesauribile fonte di storie, impeccabilmente condotte. La gioia, soprattutto, condivisa con il lettore, di scrivere da una parte e di leggere dall'altra. Quasi un miracolo. [...] I posteri lo metteranno nel posto giusto, con l'amato Sciascia, Calvino, Eco: nelle antologie e, dunque, nel paradiso degli scrittori, il canone dei decenni a venire.³⁰

Traina parla del rapporto di Camilleri con i suoi lettori:

egli mi pare abbia saputo sfruttare un'autentica e sorgiva vocazione affabulativa, che non temeva né limiti di tipo quantitativo né argini relativi ai generi letterari o alle sedi di pubblicazione, per rinverdire nella società letteraria italiana la figura di quello che vorrei chiamare “lo scrittore in sintonia col lettore”. Uno scrittore, cioè, che non mette al primo posto nella sua scala di valori l'apprezzamento da parte della critica o la conquista di “rendite di posizione” all'interno della società letteraria, bensì il rapporto diretto con il lettore, con l'unica (o predominante) mediazione dell'editore (in questo caso un editore di solida tradizione artigianale come Elvira Sellerio); un autore, insomma, che – al di là delle apparenze – non solletica i gusti deteriori del suo lettore ideale, ma negozia con lui un compromesso al rialzo tra reciproco godimento dell'affabulazione e caute innovazioni strutturali e linguistiche, così caute da non compromettere la leggibilità del testo ma capaci, tuttavia, di porre problemi al lettore, di far sì che si interroghi (mediante espedienti metaletterari sorridenti e mai superciliosi) sulla natura stessa del libro che sta leggendo o su non secondari aspetti della realtà indagati da un commissario di polizia onesto e dalla forte sensibilità “civile”: questo compromesso al rialzo è il risultato più alto, e a suo modo innovativo, a cui arriva la scrittura di Camilleri nel quadro della letteratura italiana degli ultimi vent'anni, un risultato raggiunto da un “artista lontano dai tormenti intellettualistici [ma] anche propenso a meditare sui nodi estetici della scrittura narrativa, senza tuttavia cedere all'imperativo di razionalizzare a tutti i costi” (Madrignani 2020, 441).³¹

²⁹ Camilleri, Andrea, *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, p. 150.

³⁰ Salis, Stefano, *Successo*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 120-122.

³¹ Traina, Giuseppe, *Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri*, in “Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons”, Firenze University Press 2022, pp. 31-32.

E aggiunge:

A proposito della fortuna dei “romanzi di Montalbano” (e va detto che i “racconti di Montalbano” valgono assai meno dei romanzi, perché la misura breve non consente un armonico dispiegarsi della “commedia di caratteri”: esattamente come succede ai racconti di Simenon che hanno per protagonista Maigret), può valere la pena di accennare a un’idea che circola da alcuni anni nel piccolo mondo delle lettere italiane: che, cioè, Camilleri sia il “padre” di una generazione (ma dovremmo semmai parlare, nel 2020, di almeno due generazioni) di scrittori italiani di romanzi polizieschi, *noir* e *thriller* che, dagli anni Novanta a oggi, hanno popolato le librerie del Belpaese. Se quest’attributo di paternità si riferisce all’analisi sociologica del mercato editoriale, allora non si può che concordare: il successo planetario di Camilleri ha dato una patente di letterarietà, sia pure non da tutti condivisa, a una produzione “gialla” che non era ancora riuscita ad affrancarsi, in Italia, dallo stigma della “paraletteratura.”³²

Salvatore Silvano Nigro aveva raccontato un aneddoto per far comprendere l’animo di Andrea Camilleri.

Mi trovavo nel Teatro Greco di Siracusa. Camilleri aveva finito di recitare il monologo di Tiresia. Il pubblico si era riversato a valanga in quell’angolo nel quale lo scrittore si era rintanato per riposarsi. Tutti volevano salutarlo. Ed era un gran popolo. Venni strattonato da un ragazzino. Avrà avuto sedici anni. Non riusciva a raggiungere lo scrittore assediato. Voleva conoscerlo e ringraziarlo. Il ragazzo era un non vedente. Aveva trovato consolazione nei romanzi di un altro non vedente. Se li faceva leggere dagli amici [...] Si aggrappò a me. Voleva che lo conducessi da Camilleri. Era impossibile. Mi feci dare dal ragazzo il numero del cellulare. L’indomani lo diedi a Camilleri. Andrea chiamò subito il ragazzo, con il quale si intrattenne in una lunga e affettuosa conversazione. Alla fine lo invitò a casa sua. Il ragazzo era felicissimo. Mi telefonò l’indomani.

Così mi piace ricordare Camilleri: come un grande scrittore, un grande uomo, un grande amico.³³

Alla domanda: “com’era l’uomo Camilleri?,” Saverio Lodato rispondeva così:

C’è un racconto di Borges, intitolato *I trucioli e la calamita*, che ci aiuta a capire. Si narra di tanti trucioli che periodicamente decidevano di andare a far visita a una calamita che abitava nei paraggi. Andavano a renderle omaggio. La calamita ascoltava e sorrideva.

Alla fine di ogni visita, i trucioli erano tutti felici e contenti di averle fatto visita. Non rendendosi conto, conclude Borges, che non erano stati loro a prendere l’iniziativa, ma era la calamita che, inesorabilmente, li aveva attratti a sé.

Ciao Andrea.

Non siamo stati altro che trucioli, attratti dalla calamita del tuo genio.³⁴

Giovanni Capecchi sostiene che Camilleri scriveva con gioia e sempre con estrema umiltà, lontano dalla superbia che troppo spesso deriva dall’enorme successo,

Cfr. Madrignani, Carlo A., *Camilleri o del «bisogno di piacere»*, in Id., *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, Giannanti Alessio, Lo Castro Giuseppe, Resta Antonio (a cura di), ETS, Pisa 2020, per un’analisi più approfondita della dinamica autore-lettore.

³² Traina, Giuseppe, *Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri*, (25/08/2020), online.

³³ Nigro, Salvatore Silvano, *Voce*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 137-138. *Conversazione su Tiresia* sarà citata più avanti nella tesi.

³⁴ Lodato, Saverio, *Il mio Andrea Camilleri*, in Id., *La linea della palma*, Mondadori, Milano 2020, p. 418.

utilizzando per i suoi libri [...] immagini che ne ridimensionano la portata: non cattedrali di Notre-Dame de Paris – ha avuto modo di spiegare – ma «piccole, meravigliose, godibilissime chiese di campagna». La sua aspirazione resta quella di assomigliare, come scrittore, a una trapezista del circo: bella, truccata, elegante, con il sorriso sulle labbra, che esegue il triplo salto mortale senza far avvertire al pubblico la tensione, la stanchezza, la fatica degli allenamenti quotidiani.³⁵

Infine, tra i numerosi convegni, seminari, lezioni, incontri istituzionali con e su Camilleri, non posso non citare – per averne direttamente vissuto l’emozione – quello avvenuto nella regione in cui sono nata, la Basilicata, cioè il VII Seminario sull’opera di Andrea Camilleri nel 2019.

Il 2019 lo ricordiamo tutti con profondo cordoglio. Era luglio e nel corso dei lavori del VII Seminario di Matera-Montalbano Jonico, Andrea Camilleri ci ha lasciato. Organizzammo l’incontro un po’ frastornati: da una parte c’era la volontà di voler dare comunque continuità all’esperienza dei Seminari, trasferitasi in Italia in occasione della nomina del capoluogo lucano a capitale della cultura e su invito del Comune di Montalbano Jonico; dall’altra non potevano mancare perplessità a causa delle notizie sulla salute di Camilleri che giungevano da Roma, la consapevolezza che qualcosa sarebbe potuto accadere da un momento all’altro. Camilleri era ricoverato in ospedale e già avvertivamo la sensazione del vuoto intorno a noi. Si sentiva questa mancanza e, tra l’altro, non avevamo avuto modo di discutere con lui dei nostri progetti, come avevamo fatto in occasioni precedenti. A Natale del 2018, come era ormai tradizione, gli avevamo portato un saluto affettuoso, uno scambio di auguri che ormai era diventato il pretesto per un incontro abituale. Ci eravamo salutati ignari che quello sarebbe stato l’ultimo abbraccio.

L’incontro di Montalbano Jonico offrì comunque l’opportunità di compiere un’esperienza peculiare, in un clima molto sereno e dai risvolti familiari, grazie soprattutto all’ottima organizzazione di Filomena D’Alessandro e Valentina Nesi, che poi avrebbero concluso il loro dottorato di ricerca presso l’Università di Málaga. Eravamo nella terra triste di quel Cristo narrato da Carlo Levi: all’incontro intervennero studiosi locali e anche in quella occasione lo ‘zoccolo duro’ cagliaritano era presente quasi al completo.

Riproponemmo anche qui la mostra dei libri, arricchita con gli ultimi titoli pubblicati. La Compagnia teatrale “Fondamenta teatro e teatri”, diretta da Paolo Floris, rappresentò, con successo, lo spettacolo teatrale *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*.

In quell’occasione, ascoltammo interventi sull’importanza della cultura locale, delle tradizioni ancestrali e sul futuro di quelle terre. [...]

Lasciammo Montalbano Jonico, alla volta del capoluogo lucano, carichi di libri, perché ormai la mostra viaggiava praticamente con noi. Prima di addentrarci nell’ultimo atto del Seminario, l’incontro con i traduttori, avemmo modo di apprezzare la bellezza del capolavoro di Levi, *Lucania '61*, custodito nel museo di Arte Medievale e Moderna della Basilicata. Fummo colpiti dalla vivezza delle scene: l’umanità, quella vera, era rappresentata simbolicamente nei volti tristi e scavati della povera gente lucana. E nella città dei Sassi, purtroppo, giunse la triste notizia, mercoledì 17 luglio, della scomparsa di Camilleri.³⁶

³⁵ Capecchi, Giovanni, *Camilleri e i libri, Le mie piccole chiese di campagna*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, p. 55.

³⁶ Caprara, Giovanni, *I seminari in terra iberica*, in Caprara Giovanni (a cura di), *Quaderni camilleriani 16. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell’area mediterranea. La memoria e il progetto*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2022, pp. 26-27.

I *Quaderni camilleriani 16* sono stati curati da Giovanni Caprara. Dottore in Traduzione e Interpretariato presso l’Università di Malaga, Giovanni Caprara ha conseguito la Laurea in Filologia Ispanica presso l’Università di Malaga e in Lingue e Letteratura Straniere presso l’Università di Siena (Italia), è traduttore e interprete. Tra le sue principali linee di ricerca spiccano gli studi sulla variazione linguistica dell’italiano, sulla lingua e cultura italiana, sul romanzo poliziesco mediterraneo. Ha realizzato diversi studi sulla versione tradotta in spagnolo delle opere di Andrea Camilleri, di cui è attualmente uno dei principali referenti in Spagna.

1.2. Il *vigatese*.

Prima ancora di affrontare l'analisi diretta del ciclo dei romanzi che hanno al centro il personaggio di Salvo Montalbano, mi preme far riferimento alla peculiarità della lingua usata da Camilleri. Questa è una questione che ha attirato l'attenzione di moltissimi critici che, specie negli anni della pubblicazione dei primi romanzi e prima che uscisse l'autorevole intervento del linguista italiano Tullio De Mauro, avevano sollevato molte riserve.

La lingua utilizzata da Andrea Camilleri in questi romanzi è ricca di colori e di sfumature, è caratterizzata da una commistione di italiano neostandard,³⁷ di italiano parlato, espressioni popolari e forme dialettali provenienti da varie parti della Sicilia. Si tratta di una lingua mescidata all'italiano. Simona Demontis scrive: “La lingua di Camilleri, dunque, non consiste in una forma dialettale pura, ma in un'ibridazione che comprende spesso dei neologismi, ricavati soprattutto da espressioni su calco dialettale, letteralmente miscelati con l'italiano”.³⁸

Camilleri, quindi, crea una vera e propria lingua, un dialetto meticcio, creolizzato come a volte lo si chiama, unico nel panorama della letteratura italiana contemporanea, dando così vita a un linguaggio vivido e autentico, che non soltanto riflette la cultura e l'atmosfera della Sicilia, ma si traduce in chiave di accesso alla realtà psicolinguistica dei personaggi. Da un punto di vista storico, è noto che per anni in Italia si è protratta una situazione di diglossia: veniva usata la lingua italiana per lo scritto e il dialetto per il parlato. Il ricorso alla parlata dialettale può essere certamente considerato anche un omaggio alla sua terra. Lui stesso afferma di usare una lingua che non è la trascrizione del dialetto siciliano, ma una reinvenzione dello stesso, recuperando anche una certa quantità di parole che ormai non si usano più e che si sono perse nel tempo. Lo scrittore siculo riesce nondimeno a creare un ponte con il passato³⁹ in cui le forme dialettali rendono meglio dell'italiano alcuni concetti e alcune espressioni; è come se avesse voluto “salvare” le parole, per salvare i sentimenti veri e genuini che le parole, talora dolorosamente, esprimono. Per lui, dunque, la parte dialettale del linguaggio corrisponde alle emozioni, agli stati d'animo e all'anima profonda del parlante, invece quella italiana ufficializza e oggettiva il discorso. Anche per Pirandello il dialetto esprimeva in molti casi i

³⁷ Si intendono costrutti e forme, perlopiù tipiche del parlato, che non facevano parte del canone presentato dalle grammatiche e non accettate dai manuali e che sono entrati o stanno entrando nello standard. Soprattutto in un'epoca come quella attuale caratterizzata da fenomeni tipici del parlato che si indirizzano sempre più verso la lingua scritta, si assiste a una ricomposizione dei confini della norma, da qui il concetto di neostandard.

Per la definizione di italiano neostandard, ho fatto riferimento a quella del linguista italiano Gaetano Berruto.

Cfr. Berruto, Gaetano, *Nozioni di linguistica generale*, Liguori Editore, Napoli 2004.

³⁸ Demontis, Simona, *La lingua come visione del mondo*, “A cose fatte...”, in Id., *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, p. 34.

³⁹ Quando Camilleri, riflettendo sulla lingua da lui usata, pensa alla genesi della sua concezione del raccontare, risale al modo di narrare a un bambino che aveva sua nonna. Riprodurre quella modalità in quella lingua, in quel dialetto, lo porta a creare quel suo peculiare linguaggio.

sentimenti più autentici. Il dialetto è anche un simbolo d'identità culturale, in un mondo sempre più frenetico, dinamico e mutevole.⁴⁰ Come risultato i suoi romanzi mostrano un'appartenenza molto forte al territorio accentuando, così, il realismo narrativo.

Dice lo scrittore:

A me con il dialetto, con la lingua del cuore, che non è soltanto del cuore ma qualcosa di ancora più complesso, succede una cosa appassionante. Lo dico da persona che scrive. Mi capita di usare parole dialettali che esprimono compiutamente, rotondamente, come un sasso, quello che io volevo dire, e non trovo l'equivalente nella lingua italiana. Non è solo una questione di cuore, è anche di testa. Testa e cuore. È una relazione molto articolata.⁴¹

Anche Luigi Matt, nel suo già citato saggio, riconosceva che a Andrea Camilleri “non può essere negato un ruolo trainante per la neodialettizzazione in atto nel romanzo” (*L'estremo contemporaneo*, 196), una tendenza con cui mi pare avviata una diversa attenzione in Italia a esplorare di buon grado le radici della propria tradizione linguistica. Peraltra, Matt ha scritto vari lavori sia sull'espressivismo, plurilinguismo, ibridismo in generale e sia su Camilleri, tra cui si ricorda *Lingua e stile della narrativa camilleriana*.⁴²

Camilleri interviene in merito alla morfologia, rielabora la prosa, “crea movimenti” nelle frasi, reinventa un nuovo ordine delle parole che incrocia e rimodula l'interpunzione, fa immaginare gesti connessi alle parole pronunciate.

Dopo che Sciascia aveva obiettato sull'uso troppo spinto del dialetto nella scrittura dell'amico del primo romanzo storico, secondo cui era una delle ragioni per cui incontrava tanta difficoltà a pubblicarlo, Camilleri aveva riflettuto sul fatto che quello fosse un suo “difetto”.

A testimonianza di Nino Borsellino:

«È un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare». In seguito si è dichiarato, più letterariamente, uno «sperimentatore», inducendo comunque, anche in questo caso, a una verifica d'inventario. Il suo, stando ai testi fin qui prodotti che non sono pochi e neppure uniformi, è un meticcio linguistico che contamina italiano e siciliano in un unico idioma che a sua volta caratterizza il parlato, il pensato e lo scritto, ovvero il narrato, il dialogato e il recitato. Ma acquisisce a misura del personaggio altre lingue e altri dialetti e sul registro dell'italiano dà forma a stili diversi di tipo burocratico, cancelleresco, pedantesco, o soltanto individuale, con relativa messa

⁴⁰ Cfr. La Fauci, Nunzio, *L'oceano linguistico di Camilleri*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 38-48.

⁴¹ De Mauro, Tullio, *L'«accipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, p. 25.

Ho ritrovato questa dichiarazione di Camilleri nel suddetto saggio di Tullio De Mauro, che scrive che “i racconti di Montalbano sono una preziosa «goccia di rugiada» tra incendi minacciosi. Una volta all'Auditorium di Roma Camilleri ha scosso il pubblico raccontando questa storia: Una foresta va a fuoco e tutti gli animali fuggono via, lontano dalle fiamme. Anche il leone che, di quella foresta, è il re. Mentre scappa si accorge che un colibrì, contrariamente a tutti gli altri animali, vola verso la foresta in fiamme. «Che fai, pazzo, non vedi che va tutto a fuoco?» gli urla il leone e il colibrì gli risponde: «Appunto, ho una goccia di rugiada sul petto e la sto portando per cercare di spegnere l'incendio!»” (30-31).

⁴² Matt, Luigi, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in Caocci D. - Marci G. - Ruggerini M.E., (a cura di), *Quaderni camilleriani 12. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Parole, musica (e immagini)*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2020, pp. 39-93.

in atto di vezzi lessicali, circonlocuzioni, enfatizzazioni sintattiche e timbriche che valgono per lo più come blasoni caricaturali.⁴³

Camilleri, dunque, si era interrogato a lungo sulla lingua da usare. Poi la decisione sul dialetto era arrivata così:

Un giorno mio padre stava molto male, era in clinica, non ne sarebbe più uscito. Lo andai a trovare. «Ti vedo nirbuso. Che hai?»

«Papà, sto circannu di scrivere un romanzo, ma nun mi veni.»

«Un romanzo? Cuntammillo.»

Glielo raccontai. Tornando a casa riflettei su questo episodio. Come l'avevo raccontato a mio padre?

Gliel'avevo raccontato in parte in siciliano e in parte in italiano. Perché avevo fatto istintivamente questa operazione? Questo non era un mio peculiare modo di raccontare, era semplicemente il modo di parlare della piccola borghesia siciliana; noi, a casa nostra, parlavamo in quel modo.⁴⁴

Era il modo con cui Camilleri avrebbe scritto tutti i suoi romanzi, in particolare quelli del ciclo di Montalbano. Ma l'episodio appare del tutto sintomatico, si pensi anche a quanto sia stata rilevante la figura del padre per lui.

Mi chiedono spesso: a chi assomiglia Montalbano? E io, fino a qualche anno fa, non ho mai saputo spiegare a chi assomigliasse. Poi mia moglie mi disse: «Ma ti rendi conto che stai facendo un lungo ritratto di tuo padre?». Era vero. [...]

Credo che i caratteri migliori che voi potrete trovare in Montalbano sono il riflesso dell'insegnamento quotidiano di mio padre. Il quale non seppe insegnarmi nulla, se non essere quello che sono. Mi sembra un altissimo insegnamento.⁴⁵

Quel che avviene in Camilleri è che la parlata dialettale non viene solo dai personaggi, ma ricorre anche nella “voce” dell’autore:

è stato già notato varie volte dai critici letterari (per es., Francesco Esparmer) che lo stile di Camilleri offre un senso di familiarità ai lettori soprattutto attraverso la lingua dei romanzi, e attraverso i luoghi comuni che poi sfociano in un sentimento rassicurante della realtà che li circonda. È quasi sicuro che Camilleri vuole far riflettere, usando le frasi fatte in un modo metalinguistico, sulla ovvia di queste considerazioni “rassicuranti.”⁴⁶

Cerrato, a proposito della voce narrante, scrive:

«Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il *tragediatore*». Tale espediente narrativo ha la funzione e il «pregio

⁴³ Borsellino, Nino, *Camilleri gran tragediatore*, Introduzione, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. XXV-XXVI.

⁴⁴ Franchini, Antonio, *Cronologia. Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, Premessa al volume in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. CXLII.

⁴⁵ Camilleri, Andrea, *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 152-153.

⁴⁶ Vizmuller-Zocco, Jana, *I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica*, “*Italica*”, Vol. 87, N°1, University of Illinois Press 2010, p. 127.

di pervadere per intero lo scritto, più di quanto potrebbe fare anche il più convincente e penetrante personaggio». La voce narrante – «soggiacente protagonista di ogni storia, presente dalla prima all’ultima pagina» (La Fauci, 2001, p. 4) – si manifesta tramite la tipica *lingua mescidata* dell’autore. Tuttavia, all’interno di questa stessa voce narrante è possibile fare una distinzione tra la narrazione riferita ai personaggi siciliani e alle loro azioni – in cui il tragediatore si esprime in un codice misto – e la narrazione riferita a fatti di attualità, a commenti sulla vita moderna, a descrizioni, in cui lo scrittore adopera prevalentemente la *lingua italiana*, in modo che il messaggio sia chiaro e comprensibile. (Capecchi, 2000, p.86).⁴⁷

La lingua di Camilleri ha segnato almeno una generazione di lettori e di scrittori, come sostiene Lirio Abbate:

Andrea Camilleri ha segnato il percorso di maturazione della vita di milioni di persone, compresa la mia, con le sue storie e il suo linguaggio immaginario, quel miscuglio tra siciliano (che davvero siciliano non è) e spremute di parole che hanno fatto di quel «dialetto» una nuova lingua compresa «misteriosamente» da tutti. Ed è anche per questo che Camilleri passerà alla storia. Ci ha portato in un mondo, quello attuale, senza ingolfarci la testa; con termini inventati e stratagemmi narrativi ci ha fatto capire meglio, trasportandoci pure nel mondo oppresso da criminali senza usare i soliti termini, ma coniandone di nuovi.⁴⁸

Il *vigatese*⁴⁹ (o camillerese/camilleriano, che dir si voglia) è una lingua viva, in continua evoluzione, come del resto tutte le altre lingue.

È densa di espressioni anche molto colorite, è onomatopeica nel senso che, anche quando non si conosce il significato delle parole, si può risalire ad esso, perché la parola stessa evoca un suono particolare, come il “rumore” prodotto da un oggetto o da un’azione. Camilleri utilizza questa strategia comunicativa modificando i lemmi dialettali in maniera tale da italianizzarli e renderli così sufficientemente comprensibili a qualsiasi lettore che, a poco a poco, acquisisce familiarità con il *vigatese*, finendo per capirlo appieno.

Dice Hanna Serkowska:

Le iterazioni continue, il ritorno e il riconoscimento del già noto lusingano il lettore facendogli identificare in un contesto o in una situazione nuova, o leggermente cambiata, gli elementi risaputi sia in una serie di testi con un gioco di richiami da romanzo a romanzo (che della serie con

⁴⁷ Cerrato, Mariantonio, *I romanzi di Montalbano*, “La lingua di Camilleri e le tipologie testuali”, in Id., *L’alzata d’ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, p. 99.

Cfr. La Fauci, Nunzio, *L’italiano perenne e Andrea Camilleri*, “Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia”, Anno 19, n. 75, settembre 2001, pp. 26-33, *online*.

⁴⁸ Abbate, Lirio, *Mafia*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, p. 77.

⁴⁹ È la lingua di Vigàta, un immaginario comune siciliano creato dalla mente di Andrea Camilleri, in cui sono ambientate le avventure del commissario Montalbano nell’altrettanto immaginaria provincia di Montelusa, che corrisponde a Agrigento. Vigàta, invece, equivale nella realtà a Porto Empedocle, comune in provincia di Agrigento, nonché luogo natale dello scrittore. Peraltro, Agrigento è stata nominata Capitale della Cultura 2025.

Va detto, inoltre, che Montelusa, riconosciuta come la versione letteraria di Agrigento, anzi dell’antica Girgenti, è stata in realtà inventata ancora prima dallo scrittore Luigi Pirandello e ripresa in seguito da Camilleri. Nelle *Novelle per un anno*, infatti, troviamo tre racconti (*Difesa di Mèola*, *I fortunati* e *Visto che non piove...*) racchiuse sotto il titolo di *Tonache di Montelusa e altri racconti* del 1915.

Esiste realmente una contrada sul litorale del comune di Agrigento con quel nome o con la variante “Maddalusa.”

Montalbano fanno un *sequel*), sia replicando gli stessi elementi all'interno di un testo (ricorrenze intratestuali).⁵⁰

Il suo editore Antonio Sellerio, a proposito dell'uso del *vigatese* come “azione scenica”, riporta le parole molto esplicative di Camilleri e le commenta:

«I personaggi li faccio parlare ancora prima di descriverli». Probabilmente è proprio questo ad attrarre il lettore e mia madre lo comprese subito, nonostante i timori di Sciascia. Perché – aggiunge Camilleri – è un modo di scrivere che lascia liberi i lettori di immaginare su questi personaggi, di costruirseli da soli. Tanti studiosi, da Tullio De Mauro a Salvatore Silvano Nigro, hanno a lungo e in profondità analizzato la scrittura di Camilleri, concludendo che non siamo di fronte a un dialetto vero e proprio, a una letteratura dialettale, ma che il maestro di Vigàta è in effetti l'inventore di una lingua (e qui il pensiero corre a Manzoni). [...]

I libri di Andrea Camilleri sono una lezione di lingua. Camilleri ha insegnato una lingua agli italiani. Secondo me al lettore capita non solo di ricordare questa o quella battuta, questo o quel modo di dire, ma finisce per acquisire una grammatica, una sintassi e un lessico. Quindi, magari forzando un po' le cose, non si limita a familiarizzarsi con frasi preconstituite ma impara a pensare in *vigatese*. [...] Andrea Camilleri mette alla base del successo dei suoi romanzi un ostacolo a chi legge. [...] Chi ama Camilleri deve superare un ostacolo e poi cominciare a nuotare nella sua lingua.⁵¹

Si parla, si scrive, si pensa nella lingua di Vigàta, una provincia immaginaria che esiste e che si evolve linguisticamente solo nelle mappe della letteratura: la realtà di Vigàta è nella lingua stessa. Per Bonina “Vigàta è un centro sperimentale di comportamenti umani, un microcosmo del mondo, [...] è una nostra metafora, paradiso perduto e vagheggiamento di ultramondo” (*Tutto Camilleri*, 30). Forse non esisterà Vigàta, ma esistono i crimini, gli abusi, le truffe, la amoralità, le collusioni, la corruzione, i guasti politici e istituzionali di un Paese fin troppo reale dentro la finzione narrativa. Camilleri fa una glossopoiesi, come sostiene Salvatore Silvano Nigro:

La glossopoiesi di Camilleri si avvale di un dialetto autentico [...].

Va aggiunto che il *vigatese* è una lingua sapientemente e divertitamente pingue di citazioni letterarie. Del resto i romanzi di Camilleri hanno spesso asterischi di allusione, che rimandano a opere e autori amati con i quali dialoga. Ovvie sono le interlocuzioni con Manzoni, Pirandello e Sciascia. Ma ce ne sono di più nascoste e segrete. Valga l'esempio di Italo Calvino, la cui favola arborea, *Il barone rampante*, balugina tra le righe del *Re di Girgenti* (2001).⁵²

Secondo Salvatore Silvano Nigro il mondo di Vigàta è metaforico, è quello di un villaggio siciliano talmente inventato che poi diventa vero e, addirittura, universale. La magia della scrittura di Camilleri si vede anche dal modo in cui unisce sapientemente “geografie reali e geografie immaginarie”,⁵³

⁵⁰ Serkowska, Hanna, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, “Cahiers d'études italiennes”, N°5, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes 2006, p. 165.

⁵¹ Sellerio, Antonio, *Camilleri e il suo editore, Montalbano alla conquista del mondo*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, p. 60.

⁵² Nigro, Salvatore Silvano, *Il sistema Camilleri*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 35-36.

⁵³ Si consiglia la lettura di Camilleri, Andrea, *Realtà, invenzione e memoria dei luoghi letterari*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013, pp.122-131.

mettendo in rilievo come i luoghi possano diventare un'occasione per indagare il carattere dei personaggi attraverso connessioni fantastiche.⁵⁴

Lo scrittore ha di certo doti di affabulatore e, come abbiamo già visto, è un *contastorie*, un narratore, e anche

un buon artigiano, come qualcuno mi ha definito, nella convinzione di operare uno sminuimento e non sapendo invece di farmi quello che considero un alto elogio. Perché alla base di ogni scrittura c'è un paziente, scrupoloso, estenuante lavoro di rifinitura, di correzione, di messa a fuoco, di puntualizzazione, di calibratura che costituisce la qualità e la forza del buon artigiano. Rilke sosteneva che il primo verso, forse, gli veniva da Dio, ma che tutto il resto era drammatica, artigianale fatica sua.⁵⁵

In quanto artigiano della lingua, Camilleri esprimeva doti quali l'arte della memoria e del recupero antropologico e etnografico⁵⁶ e la capacità di tramandare alle generazioni successive l'enorme patrimonio delle conoscenze tradizionali (e dialettali) storicamente connesse alla narrazione orale. Mauro Novelli parla dell'esemplare disinvolta di Camilleri: "Non c'è dubbio che uno dei segreti dell'effetto *friendly* camilleriano stia nella mimesi del repertorio orale della lingua, nelle qualità di un mobilissimo "parlato-scritto."⁵⁷

Anche Lomonaco, riguardo alla "scrittura parlata" di Camilleri, dichiara:

The notion of the narrator who engages with his audience through his style is also described by Tullio De Mauro, who asserts that Camilleri is a "cross-eyed" writer because he writes with one eye on the page and the other looking at his reader.

Franco Lo Piparo goes even further in emphasising the oral, 'audible' peculiarity of Camilleri's literary style by defining it as "scrittura parlata". The scholar explains that Camilleri uses the written page like a traditional Sicilian storyteller used a pedestal so that the audience could hear his narrative voice better. With Camilleri's literary style, according Lo Piparo, "durante la lettura il lettore si trasforma in ascoltatore."⁵⁸

⁵⁴ Il critico che più direttamente si è occupato della stretta connessione tra i luoghi fisici e quelli letterari è sicuramente Franco Moretti. Cfr. Moretti, Franco, *Il romanzo*, Vol. III: *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002. Moretti ha curato un'opera di cinque volumi, dal titolo *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino 2001-2003; *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005; *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997.

⁵⁵ Camilleri, Andrea, *La crisi di un personaggio*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013, p.106.

⁵⁶ Questo recupero delle tradizioni popolari, delle conoscenze tradizionali e dialettali era dovuto anche alla frequentazione con Antonino Buttitta, il noto antropologo e figura di spicco nel campo delle tradizioni popolari siciliane. Entrambi originari della Sicilia e impegnati nella valorizzazione della cultura e delle tradizioni dell'isola, in alcune occasioni ebbero modo di confrontarsi sui loro rispettivi lavori.

⁵⁷ Novelli, Mauro, *L'isola delle voci*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. LXXI-LXXII.

⁵⁸ Lomonaco, Emilio, *Pseudo-orality and the Skaz Narrative. Technique in Andrea Camilleri's Inspector Montalbano Series*, in "Spunti e Ricerche", *Andrea Camilleri*, Editors: Antonio Pagliaro e Barbara Pezzotti - Vol. 35, 2020 (Pub. 2021), p. 34.

Cfr. Lo Piparo, Franco, *La lunga durata della lingua di Camilleri*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 32-41.

Cerrato scrive a questo proposito: “la varietà di lingua adoperata da Camilleri si differenzia dalla lingua letteraria e si orienta verso una *lingua parlata, ma scritta*”. E sul repertorio linguistico aggiunge: “vi è una gamma di realizzazioni fonetiche che comporta interferenza più o meno intensa con la lingua italiana. [...] L’interferenza è significativa da quando l’italiano diventa lingua parlata diffusamente, e quindi si confronta e si “contamina” con il dialetto, cioè con la tradizionale lingua parlata” (*L’alzata d’ingegno*, 87-88).

Camilleri, riguardo al suo metodo di scrittura, sosteneva: “Cerco di sentire – e in questo la lunga esperienza di regista teatrale evidentemente mi aiuta – soprattutto il ritmo⁵⁹” (Novelli, *L’isola delle voci*, LXIX).

La peculiare scelta linguistica è stata una scommessa che nel tempo si è dimostrata assolutamente vincente, vista la fama nazionale e internazionale raggiunta dall’autore seppure arrivata all’età di sessantanove anni.

È diventato un faro nella letteratura contemporanea, tradotto in centoventi lingue, ha venduto oltre trenta milioni di copie in tutto il mondo, conquistando un grandissimo successo.

Si riportano di seguito i commenti di due tra i suoi tantissimi traduttori, quello inglese e quello catalano, perché li trovo i più significativi per far comprendere tutta la potenza e la comunicabilità della scrittura di Camilleri che riesce a superare ogni confine linguistico e geografico.

Il traduttore inglese Stephen Sartarelli, riguardo alla questione dei dialetti, sostiene:

Per un traduttore di lingua inglese come me, va poi considerato che esistono pochissimi veri dialetti nell’area anglofona mondiale di oggi. [...] E l’Italia, sotto questo aspetto, è quasi unica tra le grandi culture europee, nell’aver mantenuto – anzi salvaguardato, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale – i dialetti storici delle sue regioni e nell’aver dato loro espressione letteraria, non solo in epoca moderna, ma da tanti secoli. Il traduttore dell’italiano verso l’inglese non ha quindi neanche minimamente, sulla sua tastiera, per quanto riguarda la propria area geografico-linguistica, la stessa gamma di variazioni morfologiche, sintattiche e semantiche che ha a sua disposizione uno scrittore italiano consci di tutte queste possibilità.⁶⁰

Il catalano Pau Vidal afferma che per tradurre Camilleri “devi essere un po’ Camilleri”:

Teniamo presente che l’uso alternato di lingua italiana e dialetto nello stesso discorso, almeno da parte di un certo ceto sociale, è un fenomeno molto italiano, certamente non abituale, o quantomeno non frequente, in altri paesi. In Catalogna, per esempio, si riscontra un fenomeno di bilinguismo spesso diglossico ma che si manifesta in altro modo (il parlante di catalano cambia lingua per avvicinarsi a quello di castigliano, oppure si mantiene una conversazione bilingue), senza uso simultaneo di entrambi i codici da parte di uno stesso parlante. E tutto ciò va oltre il mero problema di traduzione, perché in realtà quello che fa è metterci di fronte a una questione sociolinguistica, cioè la convivenza di diversi codici linguistici su uno stesso territorio. [...]

Parto dal fatto che, come ho già detto, l’alternanza italiano-siciliano non è in nessun modo rapportabile nella nostra cultura (chi avesse la tentazione di pensare che la convivenza catalano-

⁵⁹ Credo che qui Camilleri si riferisca non solo alla sua attività di regista teatrale, ma anche alle tante regie per drammi trasmessi per radio.

⁶⁰ Sartarelli, Stephen, *La chiave è l’invenzione*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 145-146.

spagnolo possa in qualche modo riprodurla, ci metterebbe poco a rendersi conto dell'assurdo: il rapporto tra entrambe non ha niente a che vedere con la relazione lingua nazionale-lingua regionale, e la verosimiglianza ne risentirebbe in modo insopportabile). [...]

Detto ciò, è ovvio che in qualche modo bisogna procurare al lettore straniero la chiave di lettura di quest'opera, che non solo ne spieghi il successo ma ne faccia anche gustare il piacere. Se non riesci a far divertire il lettore catalano con gli equivoci di Catarella, le prese in giro del commissario o l'analfabetismo di Adelina, che lo traduci a fare?

La mia scelta, dunque, è stata quella di sfruttare al massimo le possibilità offerte dai registri sia colloquiali sia dialettali della lingua catalana, che per fortuna non sono pochi.⁶¹

Poi fa un esempio concreto:

Un esempio semplice è «soldi» vs. «piccioli»: in catalano standard si dice «diners» ma in modo colloquiale, «calés», «peles», «quartos» (come in italiano, c'è grande varietà di termini). [...]

Infine, verso il terzo titolo (*La voce del violino*, e soprattutto a partire da *L'odore della notte*), ho cominciato a tratteggiare quella che poi, col passare del tempo, sarebbe diventata la strategia definitiva: inserire in quel catalano di base comune con forte presenza di colloquialismi delle tracce dal sapore dialettale (effettivamente riscontrate in alcune varianti geografiche) ma prendendo un po' da Lleida e un po' da Terragona, in modo che il lettore, lontano dal riconoscere referenti linguistici, avverrà uno straniamento di fronte a usi non standard; detto in altro modo, che percepisca, sì, che si tratta di personaggi che si esprimono in maniera più o meno popolana, con quella spontaneità di chi non ha modellato la propria lingua attraverso lo studio, ma senza riuscire a identificarne un'origine geografica concreta (per fortuna la lingua catalana dispone di un ricco mosaico dialettale, da València a Perpinyà, che lo consente).⁶²

María de las Nieves Muñiz Muñiz sottolinea che “tradurre Camilleri significa fare i conti con questo complesso sostrato, da lui originalmente amalgamato e rielaborato”. E aggiunge: “i traduttori spagnoli più scrupolosi [...], sono finora caduti nel tranello, perché hanno normalizzato più del dovuto la sintassi, reso arbitrariamente le misure ritmiche, e semplificato i registri lessicali riducendoli all'opposizione *standard/colloquiale*”.⁶³

Simona Demontis riporta alcune considerazioni sulle traduzioni di Camilleri che fanno riflettere:

⁶¹ Vidal, Pau, *Enigmistica e pirotecnica per Camilleri in catalano*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 152-154.

Filologo e uno dei più talentuosi e tra i principali traduttori di Camilleri, Pau Vidal ha scritto numerosi articoli e viene spesso invitato a conferenze in giro per il mondo. Notevole anche la sua partecipazione ai seminari camilleriani del 2014, 2015 e 2016 presso le Università di Cagliari e di Malaga. Le tante collaborazioni con i media spagnoli, fra tutti “El País”, lo rendono una figura molto attiva, che dà un importante contributo alla cultura del suo Paese e al grande patrimonio della lingua catalana.

Restando sempre nell'ambito delle traduzioni, si consiglia un saggio interessante di Taffarel, Margherita, *Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano*, 2012, in “inTRALinea”, *Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*, Autonomous University of Barcelona, Barcelona, online, in cui si parla di come Camilleri utilizzi un ampio repertorio linguistico, che va dall'italiano standard al dialetto siciliano, passando per l'italiano regionale (varietà diatopica), l'italiano popolare (varietà diastratica) e l'uso di colloquialismi o termini propri del linguaggio burocratico (varietà diafasica).

⁶² Ivi, pp. 154-155.

⁶³ Muñiz Muñiz, María de las Nieves, *Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna*, in Buttitta Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, p.207 e p.211.

María de las Nieves Muñiz Muñiz (León, 1945) è Professore Emerito presso l'Universitat de Barcelona e Professore Ordinario di Filologia Italiana alle Università dell'Extremadura e di Barcelona fino al 2015. Dottore in Filologia Romanza e in Lingue e Letterature Straniere Moderne, ha studiato alle Università di Salamanca e di Torino, dove ha pure insegnato tra il 1974 e il 1979. Il Governo italiano le ha conferito i titoli di Cavaliere e di Commendatore della Repubblica per la sua opera di diffusione della letteratura italiana in Spagna.

Lo stesso Camilleri, riprendendo alcune affermazioni di Pirandello, si mostra convinto del fatto che nella traduzione ciò che si è pensato in dialetto viene annacquato e in un'intervista ribadisce: «Pensavo, e continuo a pensarla, che uno scrittore consista essenzialmente nella sua scrittura. Però, vede, nell'anno in corso [1999], sono state edite all'estero ben ventuno traduzioni dei miei libri. Dal gaelico al tedesco, dal portoghese all'olandese e via di questo passo. L'anno prossimo sarò pubblicato negli USA e in Giappone. Dico questo, mi creda, con sincero sgomento. In queste traduzioni non esiste traccia, o quasi, della mia scrittura, della mia "voce". Allora perché?». Ci si può chiedere, quindi, cosa rimanga della specificità di un autore come Camilleri nel momento in cui vengano eliminate le peculiarità del suo stile.⁶⁴

A chi chiedeva allo stesso Camilleri come avessero tradotto in tante di quelle lingue straniere le espressioni del *vigatese*, rispondeva: «Non ne ho proprio idea – ride lo scrittore – e la cosa incuriosisce anche me. In Francia, in Spagna, in Germania ho degli amici che mi relazionano sulla qualità delle traduzioni. Ma ciò che hanno fatto di Montalbano in Estremo Oriente è proprio un enigma.»⁶⁵ Lo scrittore italiano nato in Sicilia – così preferiva autodefinirsi – racconta che la genesi della sua lingua è familiare. In una delle sue numerose interviste, dichiara:

E ricordo che mi piaceva molto sentire il suono del dialetto, per cui stavo lunghe ore ad ascoltarla [sua nonna materna Elvira]. A casa mia del resto si parlava esclusivamente il dialetto e solo dopo molto tempo si è cominciato a parlare anche italiano.

Sa che cosa mi faceva scialare? Qua, sotto casa, c'era una volta – sto parlando di quando potevo avere sei annuzzi – una sorta di magazzino. Ora c'è un negozio di tessuti. Là dentro facevano l'opera dei pupi con tanto di cartellone fora con le scene. Era un teatrino vero e proprio, con le panche e tutto quanto. Mi piaceva molto la storpiatura che facevano dell'italiano, cioè il tentativo che facevano di parlare in italiano.

Cercano uno. «Andiamo a lo castello così lo potiamo trovare». Non era una presa in giro di quei poveracci che si sforzavano di trovare la parola italiana, ma mi divertiva quello che veniva fuori da quei tentativi.

Un giorno, diventato più grandicello, mi capitò tra le mani un libro straordinario di poesie. Non so dove è andato a finire. Era un libro stampato a New York negli anni Trenta e conteneva poesie d'amore scritte in quella lingua strepitosa che era l'italo-sicilo-americano. Versi come «Tengo uno storo abascio città» mi rivelavano una lingua stupenda. Poi, tempo ancora dopo, lessi un romanzo di cui non ricordo l'autore, *Stella, La Stella*, che fu pubblicato da Garzanti: una storia deliziosa scritta in italiano ma con vocaboli della Bassa Padana. Lì fu che ebbi la prima intuizione che si poteva scrivere in quel modo.

Io, naturalmente col mio dialetto...⁶⁶

La sua è senza dubbio una lingua emozionale, che richiama le più profonde radici delle sue origini e, come si è visto, anche del suo sangue, perchè si carica di umori e di mille sfaccettature.

Sulle influenze dialettali che ha avuto Camilleri, va detto che la strada era stata tracciata ancor prima da Verga, il quale sosteneva che, ascoltando – non leggendo – si imparava a scrivere bene.

⁶⁴ Demontis, Simona, *La lingua come visione del mondo*, «I tradimenti di trasposizioni e traduzioni», in Id., *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, p. 52. La parte virgolettata si riferisce a Demontis, Simona, *Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri*, online.

Va detto che, in un'altra occasione, Camilleri si dichiarò piuttosto soddisfatto dell'impegno dei suoi traduttori, in particolare di quelli francesi. Cfr. Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, pp. 124-125.

⁶⁵ Raffaelli, Renzo, *Le tentazioni di Montalbano*, in Camilleri Andrea, *Vi racconto Montalbano. Interviste*, Datanews, Roma 2006, pp. 100-101.

⁶⁶ Camilleri: come nasce una nuova lingua, intervista a cura di Gianni Bonina, (26/10/2011), online.
Cfr. Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p.601.

Decisiva anche l'analisi delle scelte linguistiche di Pirandello il quale, ricollegandosi direttamente a Dante, chiamava dialettalità⁶⁷ le varietà non gerarchiche dell'italiano, qualificandole come una ricchezza del nostro Paese.

Tutta questa pluralità linguistica diventa linfa vitale per Camilleri che su Pirandello dichiara:

E poi mi sono elaborato Pirandello, perché Pirandello, quando traduce in siciliano il *Ciclope* di Euripide, fa una traduzione mirabile, che è stata il Vangelo della mia scrittura paradalettale. [...] Nel *Ciclope* di Pirandello ci sono tre livelli di dialetto, quello di Ulisse, quello del Ciclope che parla come un massaro, ed adopera le espressioni proprie dei contadini, e il terzo livello, rappresentato da Sileno che parla con il linguaggio tipico dei mafiosi, pieno di sottintesi e di allusioni. Su questi tre linguaggi ho lavorato per scrivere come scrivo. La lingua dei miei romanzi non è un'invenzione estemporanea.⁶⁸

La varietà linguistica, tipica dei romanzi di Camilleri, risponde alla volontà di caratterizzare e di tipizzare ogni singolo personaggio attraverso una propria specifica voce, unica e molto diversa da quella di tutti gli altri.

I suoi testi offrono, quindi, un'importante testimonianza socio-linguistica e lo scrittore, da buon uomo di teatro e di cinema, intende far emergere i tratti dei suoi personaggi soprattutto dalla lingua che mette loro in bocca. Infatti, ognuno è definito attraverso un proprio codice, come rappresentazione della molteplicità del reale, delle pluralità delle voci e dei punti di vista.

Il riferimento va, ancora una volta, chiaramente a Pirandello:⁶⁹ la realtà è una, nessuna e centomila! Ci sono, quindi, tante tessere linguistiche da mettere insieme, così come tante sono le varietà culturali. Pertanto, leggendo i romanzi di Camilleri è evidente come ogni personaggio (anche quelli minori) possieda un proprio repertorio linguistico pienamente riconoscibile e che dipende da fattori sociali, spaziali, temporali, culturali; il vero tratto caratterizzante è la lingua e ognuno di loro è identificato diafasicamente e diastraticamente.

Camilleri, quando scrive i dialoghi, limita l'intervento della voce narrante, lasciando che sia il modo con cui si esprimono a rivelare il carattere e il comportamento dei vari personaggi.

Va detto che il suo protagonista Montalbano è linguisticamente versatile: è un uomo molto colto, dotato di comunicativa, dimostra di saper utilizzare tutti i livelli della lingua camilleriana e di poter passare da un registro linguistico all'altro, dall'alto verso il basso e viceversa.

Gioca con l'intera gamma di variazioni del repertorio italiano e dialettale e usa la lingua a seconda dei suoi scopi. Si fa comprendere da tutti, colti e analfabeti; per esempio, si interfaccia abilmente con i suoi superiori, come il questore Bonetti-Alderighi, usando un italiano formale, che si configura, per

⁶⁷ Cfr. Pirandello, Luigi, *Dialettalità*, 1921, in *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Lo Vecchio Musti Manlio (a cura di), Mondadori, Milano, 1960.

⁶⁸ Camilleri, *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 161-162.

⁶⁹ Cfr. Pirandello, Luigi, *Uno, nessuno e centomila* (1^a edizione originale 1926), Einaudi, Torino 2014; *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1921; *Così è (se vi pare)*, OMBand D.E., 2020.

eccellenza, come la lingua dell'ufficialità e del potere, a volte esagerando volutamente con la terminologia burocratica, allo scopo di fare innervosire – o di prendere in giro – il suo colto interlocutore.

Parla in italiano con la fidanzata ligure Livia che si infastidisce quando lui usa il dialetto, che non sempre riesce a capire, o finge di non capire, soprattutto nei momenti in cui l'uomo è particolarmente nervoso.

Mauro Novelli, a questo proposito scrive:

Anche nei gialli contemporanei, a scrostare la neutra correttezza dell'eloquio di molti servitori dello Stato, si intravede il nulla sotto vuoto spinto di avvocati, questori e funzionari inetti, o addirittura il cinismo disinvolto dei servizi segreti, nella persona del nano malefico Lohengrin Pera del *Ladro di merendine*. Loro avversario e paladino della legalità "giusta" è notoriamente Montalbano, con il quale si rovescia, in buona sostanza, il *cliché* dell'opera dei pupi, in cui l'italiano appartiene agli eroi, il siciliano a figure malvagie o farsesche; ora è la lingua delle istituzioni lo strumento del negativo e dell'inautentico, in concordanza con uno stereotipo secolare della letteratura dialettale o mescidata.

Il commissario, oltre a deridere con acrimonia il burocratese, non tollera eufemismi e convenzionalità, in cui legge i segni del perbenismo borghese, che rigetta quanto e più di Maigret; può inalberarsi nell'udire il verbo «giustiziare» usato a sproposito, ovvero restare nauseato dalle tracce di banalità mediatiche sorprese sulla bocca dei suoi interlocutori. Deve però acconsentire al volere di Livia, che gli vieta l'uso del siciliano: un'imposizione alla quale fatica parecchio ad adeguarsi, non solo perché è l'unica lingua, come Manzoni diceva del milanese, in cui potrebbe parlare per ore senza improprietà, ma anche perché di qui vede profilarsi una distanza ineludibile dalla donna.⁷⁰

Infine, Salvo comunica con i suoi sottoposti in lingua italiana mista al dialetto, fino a comprendere – non senza difficoltà – anche l'agente Agatino Catarella, una vera macchietta che parla una lingua maccheronica tutta sua, incomprensibile ai più. Nel caso di Catarella, in realtà, l'autore attinge tanto all'italiano regionale, quanto al popolare, creando un vero e proprio idioletto *catarelliano* che non è *taliàno* (italiano).

Va detto che nella scrittura camilleriana c'è anche una buona componente d'istintività, tuttavia sarebbe un grosso errore pensare che la sua produzione avvenga solo così: infatti, l'autore provvedeva a una revisione linguistica molto precisa, dettagliata e accurata.

La sua potrebbe sembrare una scrittura semplice, quasi grezza, ma maschera uno stile letterario molto arduo e difficile, che Camilleri fa apparire facile, ma in realtà scaturisce da una vera e propria ricerca programmatica che trasuda fatica.

In questo modo, raggiunge l'effetto di un parlato familiare, per nulla forzato, che permette al lettore, anche se non siciliano, di comprendere il testo, o quantomeno di ridurne le difficoltà.

⁷⁰ Novelli, Mauro, *L'isola delle voci*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. XCIII-XCIV.

Il citato Pera è un colonnello dei Servizi Segreti, una persona poco raccomandabile e Montalbano lo detesta.

Esistono persino dizionari camilleriani e siti realizzati dai suoi fan club.⁷¹

Aliberti parla di espedienti linguistici, tesi a favorire originalità e comunicabilità:

Ne scaturisce un'originalità linguistica che affida spesso alla metafora le movenze sensoriali corporee, paesaggistiche e umorali, delegate a resa di concretezza visiva. Talvolta inserti osceni segmentano momenti di turpiloqui nei dialoghi dei personaggi che tendono a colorare più realisticamente la carnalità socio-culturale dei protagonisti, coinvolgendo nella necessità fisiologica del racconto lo stesso Montalbano; ma nel complesso prevale la patinatura professionale dello scrittore che finisce con l'imprimere al suo personale sperimentalismo linguistico un nuovo avanguardistico spessore, dentro cui il lettore si sente risucchiato, grazie alla intelligente segnaletica semantica e operativa, offerta da Camilleri, mediante la segreta magia espressiva di una miriade di espedienti comunicativi, che imprimono ai suoi percorsi letterari una rara capacità di fruizioni presso ogni tipologia di pubblico.⁷²

È imprescindibile, per comprendere al meglio le dinamiche del mondo *vigatese*, anche l'uso sterminato di proverbi e Camilleri privilegia, rispetto all'astratto, le metafore legate alla sfera sensoriale (si parlerà più avanti dell'importanza dei cinque sensi per il suo commissario) e corporea. C'è, infatti, un trionfo di suoni, di colori, di profumi; si pensi, per esempio, alla descrizione di succulenti specialità gastronomiche che, in alcuni passi, raggiungono un livello quasi poetico.

Simona Demontis, riguardo al linguaggio nazionale, aggiunge:

Il linguaggio «nazionale» medio, per quanto certo più comprensibile, non ha la stessa seduzione della forma mescidata, la quale mette alla prova il lettore, lo sfida, quasi lo invita a ricostruire un puzzle linguistico. Ma se un puzzle perde le sue attrattive una volta concluso, giacché gli incastri delle tessere determinano un unico scioglimento possibile, il pastiche di Camilleri, proprio per la mancanza di univocità, rafforza il suo fascino [...]

Lo stesso Camilleri, involontariamente, suggerisce come interpretare il suo stile: parafrasando le sue parole, un bravo scrittore è come un costruttore di rompicapi linguistici che però ha avuto l'accortezza di tagliare i pezzi in modo tale da poter ottenere più disegni, non solo quello che lui stesso aveva in mente. Così, chi legge i suoi libri sente di partecipare a un mondo descritto in un codice che è in grado di decrittare, ma con un margine di errore che mantiene viva la curiosità. [...] È come se l'autore avesse trasportato il suo possibilismo ideologico sia in ambito narrativo sia in ambito linguistico. Il linguaggio non può essere univoco dal momento che anche la verità non è mai univoca, ma ha molteplici sfaccettature che ne rendono ardua l'interpretazione: dare allora il nome definitivo a ogni cosa, un nome perfettamente decifrabile e riconoscibile, sarebbe come ammettere che la realtà è una e una sola e che in quanto tale è anch'essa affatto comprendibile e verificabile.⁷³

Camilleri mantiene la struttura italiana della frase, sostituendo alcuni termini con parole dialettali, che diventano, come sostiene Giuseppe Antonelli,⁷⁴ la sua cifra stilistica, il suo marchio di fabbrica.

Si riportano, qui di seguito, alcuni esempi:

tanticchia = un po';

macari = anche;

⁷¹ Dizionari camilleriani e Camilleri Fans Club *online*.

⁷² Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, p. 61.

⁷³ Demontis, Simona, *La lingua come visione del mondo*, "A cose fatte..." in Id., *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 60-61.

⁷⁴ Cfr. Antonelli, Giuseppe, *Lingua*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 67-73.

spiare = domandare, chiedere;

camurria = seccatura, noia;

taliare = guardare, vedere di traverso;

babbiare = scherzare, prendere in giro;

cataminarsi = muoversi, agitarsi, darsi da fare;

conzare = apparecchiare;

pititto = fame;

vastaso = scortese, volgare od osceno;

pippiare = sobbollire;

ammazzatina = omicidio;

amminchiarsi = incaponirsi.

Si registra un tipico *code switching*, ovvero il cambio repentino (generalmente verso il basso) del registro comunicativo, per ottenere un effetto linguistico specificatamente icastico. Camilleri spiega il perché di questo: quando la situazione passa a un livello di stress minore, il parlante usa con il proprio interlocutore la lingua comune, quella di tutti i giorni, perché si sente più a suo agio e al sicuro e pertanto “abbassa le difese”.

Aliberti connota la scelta linguistica di Camilleri in un contesto sociologico:

Il procedimento si innesta nel più vasto contesto sociologico dell’ultimo Novecento, quando, alla progressiva perdita di identità delle connotazioni archetipiche della cultura delle masse, si contrappone una pungente nostalgia di recupero dell’espressione dialettale per arginare i processi dell’omologante globalizzazione e recuperare la purezza della propria verità. Perciò, l’inversione del codice linguistico verso la rivalorizzazione delle locuzioni vernacolari, in Camilleri sottende propensioni identificative, reagenti all’emancipazione socio-economica e spersonalizzante delle masse [...] lo scrittore riesce sempre a sigillare l’evento costruttivo della creazione o della conversazione in un’efficace simmetria concettuale, incorniciato in un equilibrato sistema morfologico-sintattico-affettivo, attraverso cui la disfasia tonale del discorso si sfalda e si ricompone nella tonalità omogenea del colloquiare.⁷⁵

Concluderei il discorso linguistico citando De Mauro, che vede riflesso nel linguaggio camilleriano il suo impegno civile:

Non si può ignorare l’impegno civile esplicito, aguzzo e combattivo di Andrea Camilleri e il contributo che è venuto dando a parecchie battaglie democratiche. Ma forse la rilevanza civile maggiore è nel suo linguaggio e nella sua capacità di narrare, nel gioco dei personaggi che ha saputo creare. Non si deve sottovalutare il significato non solo letterario e artistico, ma appunto civile che ha l’efficacia linguistica liberatoria del suo raccontare.⁷⁶

⁷⁵ Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, pp. 58-59.

⁷⁶ De Mauro, Tullio, *L’«accipe» e il colibri: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, p. 30.

CAPITOLO 2. DALLA STORIA ALLA CRONACA: DALLA SICILIA DI CAMILLERI ALL'ITALIA "SENZA POLITICA".

Come si è già visto, il siciliano Camilleri, formatosi alla scuola di Pirandello e Sciascia, aveva già all'età di ventitré anni scelto di lasciare la sua Porto Empedocle, superato il concorso per accedere all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, per seguire, come unico allievo, il corso di regia di Orazio Costa, "preso dal fascino intellettuale di quest'uomo che mi insegnò a leggere teatralmente un testo, a scoprirlo, a metterlo in scena" (Franchini, *Cronologia*, CXXI).

Si era già messo alla prova come poeta e autore di brevi racconti, scegliendo, dunque, per sé la professione di artista della penna e dell'azione in pubblico, ma il teatro gli era sembrato più idoneo a esplicitare il suo impegno d'intellettuale.

L'espulsione¹ dall'Accademia nel 1950 l'aveva poi fatto ritrovare senza mezzi, privato della borsa di studio, ma Orazio Costa non si era dimenticato di lui e ogni tanto l'aveva mandato "a chiamare come secondo o terzo aiuto, per consentirgli di tenere un piede nell'Accademia" (*Cronologia*, CXXVIII). Aveva così potuto provarsi come regista teatrale fino a quando nel 1953 gli viene affidata la prima regia ufficiale.

Ci vogliono, però, altri cinque anni e una serie di messinscena di testi d'avanguardia (Beckett, Adamov, Pinter) perché venga chiamato, senza concorso, in RAI, a quella che era stata la scrivania di Gadda, per allestire i testi di *Conversazioni culturali del terzo programma* radiofonico. Gli si apre la nuova via, che sarà quella maestra, per gli anni dal 1959 al 1991.

In tutto quel periodo, Camilleri si era cimentato in tante e diverse attività, sempre come uomo di spettacolo che, come già detto, lo avevano assorbito in regie radiofoniche, teatrali e televisive. Non solo, però, era stato uomo di spettacolo, ma si era provato anche nella scrittura di romanzi, soprattutto di carattere storico. Aveva cominciato a scrivere il primo di una serie di romanzi storici, *Il corso delle cose*, già nel 1969, ma era riuscito a vederne la pubblicazione presso un editore minore solo nel 1978, dopo quasi dieci anni dall'averlo finito di scrivere. Si trattava di una vicenda nei pressi di una piccola cittadina siciliana, in cui viene ritrovato un cadavere e il maresciallo Corbo inizia le indagini. Ma il corso delle cose si era rivelato ben più complesso e ingarbugliato di quanto apparisse a prima vista. Da un piccolo episodio si risale alla descrizione di un contesto in cui il potere è permeato da compromessi e da corruzione, mostrando come il malaffare, pur inserito nella quotidianità delle comunità siciliane, rivela un legame profondo tra criminalità, politica e istituzioni.

¹ Non tutti sanno che Camilleri da ragazzo fu espulso dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, perché fu scoperto da una suora a letto con la fidanzata. All'epoca, gli allievi del primo, del secondo e del terzo anno parteciparono insieme ad alcuni attori giovani e già famosi a uno spettacolo estivo organizzato da Orazio Costa. Camilleri era fidanzato con una delle attrici. I ragazzi e le ragazze, dato il clima austero di quegli anni, venivano rigorosamente divisi dopo le prove, i maschi alloggiavano in un convento di francescani e le femmine dalle clarisse. Ma, come prevedibile, si erano facilmente organizzati per incontrarsi anche di notte, di nascosto.

Il tema centrale diventa quello legato a un sistema capillare di famiglie mafiose che regola la vita delle persone, imponendo sull'intera società un controllo totale: di fronte a questa realtà la gente comune risponde con una visione fatalista della vita, in cui gli eventi sembrano seguire un percorso inevitabile. I personaggi, spesso, appaiono incapaci di opporsi a un destino già scritto, con un atteggiamento che affonda in una tradizione culturale, che vede il popolino sottomesso al potere dei più forti senza poter, in alcun modo, ricorrere alla giustizia dello Stato, corrotto fin nei vertici delle istituzioni. Alla luce di quanto esposto, Camilleri, già in questo primo romanzo, si ispirava a quella idea di “storia” che aveva imparato a conoscere attraverso la nuova visione espressa nei testi della *École des Annales* da storiografi quali Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel. Fare storia non attraverso la ricostruzione dei grandi eventi con protagonisti re, potenti, capi di Stato, eroi mitici, ma attraverso la narrazione della vita quotidiana, degli usi, dei costumi, delle tradizioni, del cibo, del sesso, dei matrimoni, dell'amore, insomma la descrizione della vita della gente “normale”. Si trattava di scrivere non una storia con la “s” maiuscola, ma una storia “minore” che, però, più di ogni altra, potesse rendere la visione di una realtà non contemplata dai vertici della società, ma attraverso lo scavo a fondo nella mentalità di intere comunità.

Evidentemente non era più il tempo delle “grandi narrazioni”, prese in considerazione da Lukács nel suo *Il romanzo storico*, con protagonista l'eroe eponimo della nascente borghesia ottocentesca, legate a una visione fortemente ideologizzata dello scrivere letterario, di quelle opere, cioè, che Lyotard chiamava “metnarrazioni”, quei racconti che si rifacevano a ideologie come l'illuminismo, il marxismo, il positivismo, ecc., a quelle totalitarie visioni del mondo che pretendevano di spiegare la storia umana attraverso racconti esemplari.²

Già il ritardo nella pubblicazione del libro aveva segnalato a Camilleri le difficoltà di raggiungere un pubblico più numeroso dei pochi amici e estimatori, che pure avevano cercato in ogni modo di trovare un editore, dato che, di volta in volta, pur apprezzando la qualità dell'opera, questi si diceva impossibilitato a darlo alle stampe perché non avrebbe trovato un pur minimo riscontro nei lettori. Camilleri non si era fermato, come sappiamo, alla scrittura di un solo romanzo di questo genere: ne aveva composti, fino al 1993, altri quattro.³ Aveva narrato vicende storiche che si riferivano a un passato più o meno remoto, svoltesi tutte nel territorio di Vigàta, che mettevano in luce vizi e mentalità connaturate a un popolo siciliano rimasto legato a una visione arcaica della società; Camilleri rievocava quei fatti per mostrarne, in controluce, la continuità nel tempo e la permanenza in tutto il Paese anche nel suo presente. Quelle storie avrebbero dovuto, in primo luogo, scuotere le coscienze dei suoi conterranei ma, allo stesso tempo, avrebbero potuto mostrare le affinità di certi

² Si rimanda alla nota della tesi n.3 del capitolo 2. *Dopo il Postmoderno*.

³ Si rimanda alla nota della tesi n. 85 del capitolo 3. *Le nuove tendenze letterarie. Per un nuovo ruolo degli intellettuali*.

comportamenti a un pubblico contemporaneo molto più esteso, rivelando i meccanismi di un sistema vocato a conculcare i diritti dei più poveri e a privilegiare le prerogative dei potenti.

Si trattava, dunque, di una scrittura che ribadisse l'impegno dell'intellettuale a svelare i reconditi disegni di un sistema appunto che apparentemente si fondava su metodi mafiosi, ma che, di fatto, si era esteso a tutta la nazione, soprattutto dopo la proclamazione dell'Unità d'Italia.

Quei fatti storici dipingevano un quadro politico che faceva riferimento a un'idea di Stato fondato non sul lavoro e sul diritto, ma sul privilegio del denaro, della ricchezza, della proprietà, della finanza che ancora e sempre prevaricava e disconosceva quanto scritto nella Costituzione della Repubblica italiana del 1948. Tutto sommato si disegnava nell'ordito del tappeto il filo segreto che univa passato e presente, un filo sottile difficile da riconoscere da parte di quei lettori non più familiarizzati a testi di "alta" cultura, ma sempre più abituati ai nuovi mezzi della comunicazione di massa, tanto più che si stava presentando sulla scena politica colui che, da proprietario di grandi reti televisive e pubblicitarie, stava per diventare il Presidente del Consiglio italiano.

Siamo nel 1994 e Camilleri dà inizio alla sua nuova storia. Si chiude il sipario sul palcoscenico del teatro e del romanzo classico, e si affaccia sul proscenio il personaggio di Salvo Montalbano.

Dato che il riscontro di pubblico non era mai stato ampio con i suoi romanzi storici, Camilleri aveva deciso di cambiare modalità, scegliendo un altro genere, appunto il poliziesco, attraverso cui poter esprimere le proprie opinioni e il proprio pensiero critico e, allo stesso tempo, tracciare la storia socio-politico-culturale del suo Paese.

Credo che con il Camilleri di questa fase si possa cominciare a parlare di *non fiction*,⁴ soprattutto per come descrive questa modalità di narrazione Carlo Tirinanzi De Medici:

La non fiction è senza dubbio il luogo in cui l'intersezione di codici si fa più evidente: perché in essa la presenza di elementi appartenenti alle scritture d'informazione (giornalistiche, anche televisive) è strutturale, mentre il ricorso ai codici letterari, come si dirà, è continuo. Spesso sono opere collegate all'*attualità*, a quell'insieme di fenomeni che invadono la semiosfera d'improvviso grazie ai media [...]

Senza definire nel dettaglio un campo che è tutt'oggi oggetto di dibattito (qual è il confine con il giornalismo vero e proprio? Quando un'inchiesta diventa letteratura?) qui s'intenderà per non fiction quelle opere miste in cui il resoconto fedele dei fatti, spesso d'interesse pubblico-sociale, convive con l'uso di tecniche letterarie (la soggettività, punto cardine del *new journalism*, la presenza di strategie narrative romanzesche ecc.) in una misura *maggior* di quanto accade in inchieste propriamente giornalistiche o storiografiche. [...]

Così definita, la non fiction è un insieme lessico ma meno dell'intersezione tra letteratura e giornalismo [...] il che sembra necessario per individuare lo sfondo da cui emerge la non fiction italiana.

Se la critica interviene in seguito (soprattutto dalla seconda metà degli anni Zero nell'ambito del "ritorno al reale"), non sorprende che questa forma narrativa emerga negli anni Novanta: i numerosi

⁴ Naturalmente, qua mi riferisco alla classica distinzione tra romanzo realista lukácsiano e romanzo di fantasia o non realista che introduce elementi estranei alla realtà di fatto. Camilleri si mantiene legato al romanzo lukácsiano. Cfr. Lukács, György, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

eventi del decennio spingono a indagare la contemporaneità, anche tramite gli strumenti dell'inchiesta.⁵

Camilleri aveva compreso – e questa sarà la svolta decisiva nel momento in cui a quella che era stata la stagione dei grandi partiti politici usciti dalla Resistenza, subentra l'età di un'Italia “senza politica”, la cui storia non poteva più essere narrata come Storia, ma come cronaca⁶ – che solo con il racconto, demandato a un suo delegato che fosse all'interno delle istituzioni e ne vivesse sulla pelle le contraddizioni e le storture politiche e soprattutto sociali, potesse veramente cogliere e rappresentare la realtà contemporanea. Il suo commissario non sarà altro che il *transfert* della sua vita e del suo ruolo di intellettuale nella società, delle sue esperienze nella sfera pubblica e politica.

Si tratta di un vero e proprio giro di boa letterario che segna la sua scelta definitiva. Camilleri si rende fautore di tale cambiamento e innovazione, diventando un punto di riferimento per gran parte degli scrittori, italiani e stranieri, che sono venuti dopo e che si sono ispirati a lui. Pertanto, si può affermare che i suoi non saranno semplicemente dei romanzi gialli, ma vere e proprie opere di letteratura alta e impegnata, poiché attraverso i suoi polizieschi si potrà leggere la società del tempo.

Camilleri è stato il prototipo dell'intellettuale impegnato, progenitore di un nuovo romanzo, quello che si può definire dell’“ingegno”, perché ha avuto il coraggio di servirsi del genere poliziesco, da sempre considerato inferiore, per parlare di cose veramente serie e importanti.

Il suo commissario non è solo colui che deve scoprire l'assassino o risolvere un caso, ma è soprattutto colui che indaga nella e sulla società, mettendone in rilievo i vizi, i difetti e la critica in modo costruttivo, cercando di migliorarla con la sua etica professionale e con la sua umanità.

Camilleri, con la sua scrittura, istituisce un solido rapporto tra critica sociale e romanzo giallo; dagli anni Novanta in poi, in Italia i gialli diventano oggetto di interesse soprattutto grazie a lui. A proposito di giallo come romanzo sociale, Tirinanzi De Medici avrebbe scritto:

[Si] rileva anche il passaggio da una concezione del genere come intrattenimento a una che prevede un ampliamento delle funzioni osservata da Macchiavelli stesso: i giallisti «prendono spunto da fatti accaduti o che possono accadere; [...] contengono insomma una testimonianza del nostro mondo come la cosiddetta “letteratura seria” non fa più da tempo» (Macchiavelli, 1985).

Si tratta di un dato ormai acquisito, tanto che per alcuni il giallo è il «nuovo romanzo sociale».⁷

⁵ Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, pp. 166-167.

⁶ La Storia narra del passato, del presente e di un futuro possibile, la cronaca si ferma a duplicare il presente.

⁷ Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, p. 148.

Cfr. Macchiavelli, Loriano, *Giallo italiano, online*.

Come Macchiavelli ha spiegato durante un'intervista, per lui «noir» esprime un vero e proprio atteggiamento, un «essere contro», «è un atteggiamento verso la cultura della nostra società, verso la cultura ufficiale, completamente di contrapposizione», «deve disturbare la letteratura ufficiale, i lettori e, soprattutto, deve disturbare i manovratori».

Il *noir*, dunque, come uno strumento per andare contro le forme prestabilite – non solo sociali, ma anche della letteratura stessa. Intervista realizzata il 24 maggio 2021, in preparazione dei materiali per la Bologna DETECt - *Detecting Transcultural Identity in Contemporary European Crime Narratives* – App, *online*.

Anche il critico letterario Giuseppe Petronio rivalutava il genere giallo considerato da sempre paraletteratura, come viene ricordato da Tirinanzi De Medici:

L'esistenza di una industria della letteratura e di una conseguente massiccia letteratura moderna di consumo non significa che dalla società di massa non possano nascere generi e opere d'arte, omologhe ad essa, 'di massa' e non 'per la massa', che, mentre distraggono e divertono consentono anche di leggervi in filigrana i problemi che ci occupano e premono: del denaro, della violenza, del potere, della scienza e della tecnica, del nostro tormentato presente, del nostro ambiguo futuro. [...]. [No]n significa che i libri polizieschi o fantascientifici siano tutti capolavori, [ma] che è assurdo condannarli in blocco, sotto qualsiasi spinta lo si faccia: per sofferta tensione intellettuale di un Lukács e di un Adorno, per gli spiriti reazionari di un MacDonald (Petronio, 1979, p. LXXXV).⁸

Camilleri ci ha insegnato a vedere la realtà attraverso lo sguardo dell'intellettuale impersonato dal suo commissario.

Decide di fare cronaca, parlando della Sicilia, sua terra natia, e utilizza la Sicilia come microcosmo per rappresentare l'Italia, mettendo in luce i vari problemi che trascendono i confini regionali e diventano così emblematici dell'intero Paese. Racconta una Sicilia corrotta e fragile, ma anche ricca di cultura e umanità, dove il commissario Montalbano si troverà a navigare in un mare agitato e molto complesso, anche a causa delle istituzioni – spesso inadeguate – e dei giochi di potere.

La rappresentazione di Vigàta, pertanto, diventa una metafora della crisi politica italiana: l'incapacità di rinnovamento, il clientelismo e la diffusa sensazione che lo Stato sia distante, indifferente e inaccessibile.

Le storie di Montalbano non sono mai semplicemente solo gialle, ma piuttosto affreschi di un mondo in cui il sistema politico e sociale è sempre sul punto di crollare, minato da corruzione e da un senso di giustizia ormai compromesso. La corruzione è una tematica ricorrente e, attraverso le sue opere, Camilleri continua, dopo i romanzi storici, a denunciare una politica lontana dai bisogni reali dei cittadini, concentrata sul mantenimento del potere e totalmente incapace di rispondere alle sfide contemporanee, di mettersi in gioco per migliorare concretamente le difficoltà delle persone.

Attraverso i suoi libri e le trasposizioni televisive, Camilleri ha offerto al pubblico italiano e internazionale un ritratto vivido della società italiana.

Come si è visto nella prima parte, l'Italia ha vissuto un lungo e complesso periodo caratterizzato da turbolenze politiche, crisi economiche e trasformazioni sociali. In questo contesto, non è dunque un caso che *La forma dell'acqua*, il primo romanzo del ciclo del commissario Montalbano, sia stato pubblicato nel 1994, lo stesso anno dell'entrata in politica di Silvio Berlusconi.

⁸ Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, p. 114.

Cfr. Petronio, Giuseppe, *Introduzione*, (a cura di), in Id., *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

In molte storie, Montalbano si ritrova a lottare non solo contro i criminali, ma anche contro le inefficienze e le ipocrisie del sistema giudiziario e politico. Ecco solo alcuni esempi che anticipano quanto più estesamente sarà trattato nell’analisi dei romanzi del ciclo di Montalbano. Nel racconto *Il quarto segreto*, pubblicato nel 2002, si parla degli incidenti sul lavoro, di lavoro nero, d’immigrazione clandestina, dello sfruttamento degli extracomunitari. Qui Camilleri affronta anche il tema dei migranti⁹, citando la Legge “Cozzi-Pini” (in realtà si tratta della Legge italiana Bossi-Fini del 2002), della tratta degli esseri umani e delle basi militari USA in Italia.

Ne *Il giro di boa*, pubblicato nel 2003, si racconta quanto accaduto durante il G8 di Genova (Italia) nel 2001, ma anche del commercio dei bambini per l’espianto d’organi e di altre attività criminali. Viene affrontato il tema del femminicidio ne *La voce del violino* (1997) e ne *La vampa di agosto* (2006), in quest’ultimo si parla anche di abusivismo edilizio.

Ne *La piramide di fango*, pubblicato nel 2014, si descrive la corruzione e l’immoralità politica e imprenditoriale. Nello stesso romanzo lo scrittore fa riferimento a tutta una serie di problematiche, non teme di parlare di temi scottanti, quali la corruzione, la mafia che penetra negli appalti pubblici e dentro allo Stato, la viscida connivenza tra politica e criminalità organizzata. E infine la mafia. Benchè non sia la protagonista assoluta per volontà dello stesso scrittore, manifesta la propria presenza, nemmeno troppo latente, in tutti i romanzi del ciclo di Montalbano attraverso due famiglie mafiose che si contendono il territorio siculo.

Montalbano si ispira e si richiama al modello delle indagini sulla Sicilia e sulla mafia dello scrittore Leonardo Sciascia che Camilleri riconoscerà come suo mentore.

I romanzi di Sciascia hanno influenzato molto Camilleri e hanno accompagnato un’intensa attività polemica e saggistica, con netti e esplicativi giudizi sul mondo contemporaneo. Costante era stata la presenza editoriale di Sciascia negli anni Settanta e Ottanta, con una continua serie di libri dedicati alla ricostruzione di casi di cronaca, come *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971) sul suicidio dello scrittore francese a Palermo, *L’affaire Moro* (1978), *Il teatro della memoria* (1981).

Negli ultimi anni della sua carriera aveva scritto alcuni brevi racconti al limite del poliziesco (*Porte aperte*, 1987, *Una storia semplice*, 1989), in cui la tematica consueta si caricava di più dolenti note autobiografiche: figure solitarie di giudici e di poliziotti rappresentavano l’ultima resistenza della ragione contro l’ingiustizia, contro le fitte e estese reti mafiose, contro la connivenza tra potere e crimine.

⁹ Cfr. Camilleri, Andrea, *Diario del commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 127-131, in cui si parla degli extracomunitari.

Allo stesso modo di Sciascia, Camilleri cattura perfettamente il clima d'incertezza e di delusione dei suoi anni, riflette il disagio di una società in cui la disoccupazione, la precarietà e la povertà (anche quella morale) diventano realtà quotidiane.

I temi della disillusione e della perdita di speranza sono centrali nei romanzi di Montalbano, con personaggi che incarnano un malessere italiano già assai diffuso. Camilleri aveva toccato con mano come, solo attraverso questo suo personaggio *ficelle*, avrebbe potuto raggiungere un pubblico più vasto, che non leggeva libri, né giornali e che si affidava solo alla televisione, al cinema, ai nuovi *social media* per cogliere, attraverso l'immagine, più che attraverso la carta stampata, il senso del reale. Bisognava, pertanto, lavorare con impegno per orientare l'opinione pubblica e renderla più consapevole dei valori della giustizia e della libertà, per mantenere viva la memoria e non cadere nell'oblio.

Va detto che lo scrittore siculo era anche molto scoraggiato dalla passività della gente, dalla massiccia omologazione, dalla rassegnazione, dalla convivenza con l'ambiguità politica da parte degli Italiani e, proprio per questo, affonda ancora di più le radici del suo impegno civile, impegno non solo a parole, ma anche concreto.

Camilleri scrive:

E il fatto che siano proprio queste infamie a fare aumentare il consenso del governo mostra quello che il nostro paese è. L'Italia sta rivelando il suo vero volto: è sempre stato un paese razzista, sempre, l'ho scritto diverse volte. Negli anni Sessanta ho visto coi miei occhi a Torino i cartelli «Non si affitta a meridionali». Che cos'è un italiano? Prima di tutto un razzista, e poi un fascista con una visione limitata del domani. Non ha più un ideale. Vi pare possibile che l'ideale di oggi sia quello di chiuderci nel nostro piccolo di fronte a quello che sta avvenendo nel mondo, dove perfino il presidente degli Stati Uniti è un nemico dell'umanità? Stiamo facendo dei passi indietro, fino alla precivilta. Rimettere i dazi doganali è una follia economica prima di tutto, è una guerra, fatta con mezzi diversi dalle armi.¹⁰

Si può riscontrare tanta drammatica attualità in quelle sue parole. Non a caso Camilleri considerava incivile quanto stava accadendo in quell'Italia “senza partiti”, nel senso che mancava una vera e propria ideologia, che si era persa negli anni in cui si trovava a vivere. La cosa che più lo sconcertava nel profondo era il fatto che il partito più numeroso fosse quello dei cittadini “senza partito,” di coloro, cioè, che non trovavano chi li rappresentasse effettivamente in Parlamento. Cresceva a dismisura l'astensionismo in occasione delle tante tornate elettorali, fino a sfiorare paradossalmente un voto rappresentativo della metà, o quasi, dell'elettorato. Fenomeno che da allora, in Italia, è diventato endemico.

¹⁰ Camilleri, Andrea, *Camilleri sono. Impegno civile e politico*, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 314-315. La citazione risale a “MicroMega”, 5/2018.

Camilleri stesso ha raccontato di essere uscito dal Partito Comunista (anch'esso sfaldatosi, di fatto, in Italia) nel 1968 (era iscritto dal 1945), per l'incapacità della dirigenza e aveva detto di esservi tornato solo all'epoca dei referendum abrogativi per il divorzio e per l'aborto, rispettivamente nel 1974 e nel 1981, impegnandosi attivamente all'interno della sezione romana come "compagno tra i compagni". Riteneva che la politica riguardasse tutti, anche e soprattutto le nuove generazioni.

Riguardo alla sua tempra, Di Paolo scrive:

Chi ha più anni sulle spalle – pensavo quel giorno – guarda soprattutto indietro. Lui no. L'età è anche una questione di stato d'animo; e il gesto più generoso di un essere umano avanti negli anni è prendersi cura del tempo che viene dopo di sé. Si rimaneva impressionati, prima ancora che dalla lucidità, dall'ardore con cui discuteva, interveniva, batteva il pugno sul tavolo di fronte ad alcune ingiustizie. Come a dire: noi non abbiamo quasi più niente da perdere, voi avete da perdere tutto.¹¹

Non ha mai avuto paura di esporsi, di "metterci la faccia", la propria autorevolezza, il proprio prestigio al servizio di una causa sociale e politica che riteneva giusta.¹² Scendeva in piazza a manifestare, era schierato sempre dalla parte del buon senso e della giustizia, era un uomo molto generoso, sensibile e dotato di grande umanità. Del suo impegno politico da intellettuale parla anche il giornalista Saverio Lodato,¹³ dicendo quanto Camilleri ammirasse gli uomini coraggiosi, i "capitani", così li chiamava.

Durante una lunga conversazione con lui, Lodato mette a nudo l'esperienza di Camilleri come scrittore e come uomo. Sono pagine di grande intensità, raccolte nel libro dal titolo *La linea della palma*, che fa riferimento a una teoria di cui parlava Leonardo Sciascia nel 1970, per indicare l'espansione della mafia da Sud a Nord: in pratica, a causa del riscaldamento del pianeta, la linea di crescita delle palme salirebbe verso nord di circa cento metri all'anno e, per questo motivo, si sarebbero viste nascere le palme anche dove oggi abitualmente non crescevano. Allo stesso modo per Sciascia, profeticamente, anche la linea della mafia sarebbe salita ogni anno, dirigendosi dalla Sicilia verso il nord Italia, vedendola trionfare in posti che prima erano sembrati al riparo da essa e creando, così, un sistema dentro al sistema, sempre più simile a quello mafioso.

Tomaso Montanari sostiene che il successo di Camilleri stia nella sua coerenza, nella libertà di pensiero, nel coraggio con cui sapeva condannare le ingiustizie, le ambiguità, le contraddizioni del suo Paese. Con le parole pronunciate senza paura pubblicamente nelle piazze, nelle università, nei convegni e nelle tantissime interviste e nei suoi scritti, Camilleri lasciava un segno indelebile nelle

¹¹ Di Paolo, Paolo, *Robinson Crusoe a Vigàta. Come Andrea divenne Camilleri*, in Id., *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, p. 20.

Qui Paolo Di Paolo si riferisce al giorno dell'intervento di Camilleri al Teatro Valle a Roma relativo alla libertà d'espressione, in difesa della Costituzione italiana.

¹² Cfr. *Sulle barricate*, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 321-360.

¹³ Cfr. Lodato, Saverio, *La linea della palma*, Mondadori, Milano 2020.

menti e nei cuori di chi lo ascoltava. Era un uomo libero e il suo punto di riferimento è sempre stata la giustizia.

Camilleri è – usiamo la bellissima definizione con cui Erwin Panofsky spiega cosa sia un umanista – «uno che nega l'autorità, ma rispetta la tradizione».

E la bussola di questa tradizione è ben chiara: la giustizia. La giustizia intesa sia come egualanza, come diritti dei lavoratori e degli ultimi, sia come lotta senza quartiere al potere dell'antistato, della mafia, di ogni mafia: ecco la stella polare di Camilleri. E di Salvo Montalbano, naturalmente: perché è evidente che ancor più di quello disponibile negli scritti militanti, il Camilleri civile più influente è quello che parla attraverso i pensieri e i discorsi del suo più celebre e popolare eroe.¹⁴

Lo scrittore, come si è detto, è stato politicamente attivo e l'8 luglio 2008 partecipò alla manifestazione “No Cav Day” a piazza Navona a Roma, contro i provvedimenti del governo Berlusconi IV in materia di giustizia e più volte si è esposto pubblicamente per esprimere il proprio dissenso.

«Ogni tanto mi indigno...mi è successo qualche volta con Berlusconi...» confessò quasi con timidezza a Marcello Sorgi, insistendo anche su una sorta di disincanto rispetto alle ragioni di un'opposizione che – nella sua lotta contro Berlusconi – ha spesso sacrificato la lucidità e l'efficacia sull'altare dell'indignazione. Per contrastare le grida scomposte e gli schiamazzi che per venti anni hanno riempito di umori tanto bellicosi quanto effimeri lo spazio della politica italiana, Camilleri ha scelto un altro tono, meno sopra le righe.¹⁵

De Luna, nello stesso saggio, ricorda i dodici professori universitari che nel 1931 si erano rifiutati di giurare fedeltà al fascismo pronunciando un solenne “preferirei di no”¹⁶ alla formula imposta dal regime: “E quel tono leggero, quasi dimesso, fu lo schiaffo più clamoroso scagliato contro il fascismo trionfante di quegli anni” (*Lo scrittore civile*, 50).

¹⁴ Montanari, Tomaso, *La scrittura e l'impegno*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, p. 190.

Panofsky (1892-1968) è stato uno storico dell'arte tedesco naturalizzato statunitense e massimo teorico dell'iconologia.

¹⁵ De Luna, Giovanni, *Lo scrittore civile*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, p. 49.

Il citato Marcello Sorgi è un giornalista e saggista italiano, direttore del Tg1 fino al 1998 e del quotidiano “La Stampa” dal 1998 al 2005 e attualmente ne è editorialista.

¹⁶ La famosa espressione “Preferirei di no” (I would prefer not to) compare nel racconto *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*), scritto da Herman Melville. Il protagonista Bartleby è uno scrivano impiegato in uno studio legale di Wall Street. Inizialmente svolge il suo lavoro senza problemi, ma ben presto inizia a rispondere con un enigmatico: “preferirei di no” ogni volta che gli viene chiesto di eseguire un compito. Questa frase diventa il simbolo della sua resistenza passiva e dell'alienazione dal mondo del lavoro e dalla società. La frase di Bartleby è spesso citata come espressione di rifiuto dell'ordine imposto e di dissenso silenzioso.

Qua si fa riferimento a un evento reale, precisamente al Regio Decreto-Legge del 28/08/1931, n.1227, articolo 18, quando fu chiesto ai professori di ruolo e ai professori incaricati delle Università del Regno di giurare fedeltà «alla Patria e al Fascismo». Su milleduecentoventicinque professori, solo dodici ebbero il coraggio di rifiutare il giuramento, pur di stare in pace con la propria coscienza. E furono lasciati soli, derisi, come se fossero folli.

Quanto a Camilleri, non si deve dimenticare che lui ha vissuto in Italia durante il periodo fascista. Intorno ai dieci anni aveva cominciato a scrivere poesie e ne dedicò qualcuna anche a Mussolini. Cfr. *Quando Camilleri scrisse a Mussolini e lui gli rispose, online*. Crescendo e studiando si distaccò dal fascismo, ne visse gli orrori, ebbe amici che furono imprigionati e torturati dal regime, come Guglielmo Petroni, autore de *Il mondo è una prigione*, uno dei libri che più lo avevano formato come persona.

Camilleri arriva a considerare l'Italia berlusconiana una vera e propria anomalia contraria all'assetto previsto dalla Costituzione italiana.¹⁷ Durante una conversazione con Paolo Flores d'Arcais e Antonio Di Pietro, ammette:

A quanto pare, oggi ci troviamo di fronte a una certa flessione di consenso nei confronti della maggioranza senza che ciò si traduca in un aumento di consenso nei confronti della minoranza. [...] Ci troviamo di fronte a un fenomeno unico di un partito che gira attorno a una sola persona, perché quelli che hanno votato Berlusconi, hanno scelto proprio lui e non la sua maggioranza. Per la maggioranza degli italiani, Berlusconi non è un uomo politico ma un mito: un falso mito, siamo d'accordo, ma pur sempre un mito. [...]

Sono perfettamente convinto che oggi come oggi il centro-sinistra, così come è organizzato, non sia minimamente in grado di fare una seria opposizione. In parlamento, viene sopraffatto, puntualmente, dalla gran quantità di voti che conta il centro-destra.¹⁸

Erano, quelle pronunciate nel 2009, parole profetiche che continuano a suonare ancora attuali.

¹⁷ *Andrea Camilleri e l'anomalia Berlusconi, online.*

¹⁸ Donatio, Ilaria (a cura di), *Il partito dei senza partito - in conversazione con Paolo Flores d'Arcais e Antonio Di Pietro*, da "MicroMega" 1/2009, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 184-185.

CAPITOLO 3. IL COMMISSARIO MONTALBANO.

Dietro al personaggio del commissario Montalbano c'è un poliziotto vero. Si tratta del siciliano Corrado Empoli, poliziotto a capo della sezione criminalità organizzata della squadra mobile di Bologna, a lungo impegnato ad Agrigento. Nella rivista "MicroMega" Empoli¹ racconta in prima persona le lunghe chiacchierate al Bar Vigàta a Porto Empedocle, le telefonate, gli aneddoti del commissariato e la rivelazione di alcuni dettagli del suo lavoro che poi sono finiti nei romanzi del "professore" (così lui chiamava Camilleri). Man mano che si succedevano i romanzi della serie, Empoli parla del grande insegnamento ricevuto dal professore, basato soprattutto sul buonsenso e sull'imparzialità, che avevano influenzato la sua quotidianità professionale:

Inoltre, per me, poliziotto siciliano impegnato in Sicilia, il personaggio di Montalbano ha avuto un impatto ancora più significativo. Quello che mi ha colpito fin da subito di Montalbano, è stato, oltre all'umanità che tutti gli riconoscono, il buonsenso che mette in ogni cosa che fa, che siano le investigazioni, le relazioni con le persone coinvolte nei vari casi, il rapporto con il personale. Con «buonsenso» intendo quella capacità di non sottovalutare i dettagli, di non fermarsi soltanto a ciò che si ascolta o che si vede in prima battuta, ma di andare oltre l'apparenza.²

Questa qualità si riscontra in Montalbano. Originario di Catania, Salvo Montalbano, è un eccellente poliziotto: è onesto, ha un forte senso morale, si può dire che è uno "sbirro" nato – una fatalità che si impone sin dalla nascita – e ama tantissimo il suo lavoro. Ha un eccezionale fiuto di segugio, sa decriptare il linguaggio non verbale e predilige agire in solitaria. È incorruttibile, guidato da uno spirito giustizialista, è istintivo, brusco, impulsivo, capace di essere di cattivo umore se c'è brutto tempo (è meteoropatico) o di ritornare allegro dopo una grande mangiata, durante la quale ha una regola: tacere e non proferire parola, nemmeno se ci sono altri commensali. Ama fare nuotate mattutine al mare sotto casa sua – la sua piscina naturale – e per lui le onde sono come la pipa per Maigret, come sostiene Melati.³ Non vuole stare al centro dell'attenzione, non gli piace stare davanti alla telecamera, è a disagio se deve parlare in pubblico e, se lo fa, è solo in maniera strumentale, ai fini dell'indagine in corso, per sollecitare una reazione da parte del sospettato.

Non gli interessa fare carriera, entra in conflitto con i suoi Capi quando vede calpestare la morale e la giustizia. Viola quelle regole dettate dalle istituzioni che gli appaiono sterili, astratte, un ostacolo per la verità, in pratica è incapace di rispettare la forma. Infatti non sempre le indagini (e neppure i risultati) di Montalbano coincidono con ciò che vogliono o che si aspettano le istituzioni. Non è un superuomo, né un giustiziere machiavellico, giustizia e verità trionfano raramente.

¹ Empoli, Corrado, *Un poliziotto per amico*, in "MicroMega", 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 202-210.

² Ivi, p. 207.

³ Melati, Piero, *Sicilitudine*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, p. 105.

Ha le sue fragilità, ha paura non tanto per sé, quanto per i suoi uomini, a cui è legato e verso cui è molto protettivo. Non ama i motori e non è nemmeno un gran guidatore, è negato per la tecnologia. La sua casa di Marinella, sulla spiaggia, è una sorta di trincea, in cui si ripara nella quotidianità stabile e rassicurante della sua ripetitività. Si ritrae dal compromesso opportunistico e dai giochi di potere, ma soprattutto mira a comprendere le ragioni dell'assassino, anche se non le giustifica. Spesso indaga su delitti che non cadono sotto la sua competenza o che sono stati archiviati e va spesso contro i suoi stessi superiori. Nonostante le pressioni che gli arrivano da tutte le parti, lui persiste, va avanti per la sua strada, convinto che la ricerca della verità non debba essere ingabbiata negli schemi dell'apparato burocratico. Montalbano non ha lo scopo di perseguitare, né di punire a tutti i costi il colpevole, si limita alle indagini che, pur brillanti, spesso non portano all'arresto, alla condanna del responsabile e tutto si dileguia; più che scovare il malvivente, egli vuole capire quale sia la causa scatenante del crimine.

Serkowska scrive del giallo di Camilleri:

Il giallo camilleriano seduce senza garantire una finale e univoca soluzione del mistero, cioè senza fondarsi sulla premessa dell'inevitabile e dell'imprescindibile scoperta del vero. [...]

Camilleri propone una soluzione minima, una quasi-soluzione: oppone la propria giustizia e dirittura morale all'ingiustizia comune.

La sua stessa *quest* ricompensa i buoni e ristabilisce l'armonia. Consola i lettori con l'immagine o con l'illusione della giustizia, mettendo al contempo a nudo (denunciando) dei problemi.⁴

Montalbano finisce, in alcuni casi, per assumere un ruolo anti-istituzionale.

Cerrato scrive di lui:

Montalbano è un detective controcorrente: egli esce dagli schemi e fa le indagini a modo suo. Perciò, spesso, deve essere capace di prendere decisioni coraggiose e di essere un perfetto commediante. Il suo comportamento è determinato talvolta dall'estranchezza alla diffusa miopia delle istituzioni di polizia, mentre in altri casi è prodotto da una forte spinta etica. Come afferma Piero Dorfles, «Camilleri dimostra che la verità non può rimanere chiusa negli schemi dell'apparato burocratico» (2004, p.59). Montalbano ama il suo lavoro, ma in diverse occasioni è ostinato, testardo, ha cambi d'umore repentini e frequenti, ha un carattere irascibile ed è insofferente nei confronti delle «scartoffie» e della burocrazia.⁵

Alessandra Scarino sul commissario Montalbano afferma:

L'uomo che ascolta i colpevoli e li conduce per mano è lo stesso uomo che conosce i maneggi e i tranelli dei potenti: mai cerca di porsi su un gradino più alto ergendosi a censore del malcostume.

⁴ Serkowska, Hanna, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, “Cahiers d'études italiennes”, N°5, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes 2006, p. 172.

⁵ Cerrato Marantonio, *Andrea Camilleri. Biografia, opere, rassegna critica della letteratura*, “I romanzi di Montalbano”, in Id., *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, p. 32.

Il citato Piero Dorfles, nipote del grande critico d'arte e filosofo Gillo Dorfles, è un giornalista, critico letterario e personaggio televisivo italiano.

Compie il suo dovere, in silenzio, con umiltà e rispetto, né ambisce a vestire i panni del paladino assoluto del bene contro le incarnazioni del male.⁶

Carmelo Aliberti scrive di lui:

Le strategie investigative non sono adoperate con i ben noti, rigidi e protocollari interrogatori dei precedenti commissari televisivi, che spesso nella procedura giudiziaria finiscono con la prescrizione del reato perseguito o per mancanza di prove schiaccianti o per il prolungamento di ricerca delle prove a danno dell'indagato, che spesso riesce a dissolvere ogni traccia di elementi accusatori. [...]

Il commissario non ricorre a toni arroganti con gli indiziati per estorcere la confessione di un reato, ma accoglie con cordialità l'imputato e, attraverso un colloquio familiare, quasi amicale, lo avvolge in una invisibile ragnatela di contraddizioni riuscendo così ad imboccare la pista della verità, a spiegare con limpida certezza la dinamica del delitto e a stimolare nel presunto colpevole i meccanismi invisibili del rimorso che lo inducono volontariamente a confermare ogni dettaglio criminoso del suo folle gesto e a liberarlo dal tarlo del rimorso. Lo scrittore, in tal modo, dimostra come si può amministrare la giustizia senza la ghettizzazione del colpevole, senza umiliarne la dignità di creatura umana, che accetta la giusta condanna per poter essere riaccolto, senza pregiudizi, nella società.⁷

Nino Borsellino descrive Montalbano in questo modo:

Ma spesso Montalbano si muove per suo conto, come i cavalieri erranti a cui era imposto di andare da soli in cerca di avventure o come un Philip Marlowe o un Sam Spade, i duri e romantici poliziotti privati di Chandler e Hammett⁸ spesso compromessi col destino degli indagati e soprattutto delle indagate. Nelle sue indagini non c'è niente di personale, non c'è neppure la volontà di catturare il criminale quanto di arrivare a cogliere il mistero del crimine, una realtà coperta dalle circostanze più apparenti oppure cancellata dal tempo. La sua compromissione è semmai di natura intellettuale e psicologica. Ha molte letture, ma non regole e saldi principi. Non pensa che le sue indagini debbano dare ordine al caos, come, a parere del polacco Gombrowicz, tenterebbe di fare il romanzo giallo.⁹

⁶ Scarino, Alessandra, *Prefazione* in Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, p.10.

⁷ Aliberti, Carmelo, *Note*, in Id., *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, p. 88.

⁸ Chandler e Hammett sono autori di racconti e romanzi *hard boiled*. Tale termine significa letteralmente “bollito fino a diventare duro, sodo”. Il classico detective *hard boiled* americano ha un atteggiamento da duro, irriverente, alla Humphrey Bogart, tanto per intenderci. Non è quindi un personaggio razionale, in grado di condurre le indagini in maniera logica, ma è una sorta di eroe romantico. Solitario, solitamente bevitore, irascibile e di poche parole, il poliziotto *hard boiled* non si limita a risolvere i casi come fanno i suoi colleghi in maniera tradizionalista, ma affronta il pericolo e rimane spesso coinvolto in scontri violenti. Tale espressione, dunque, si riferisce a un genere letterario che affonda le proprie radici proprio nei romanzi di Dashiell Hammett verso la fine degli anni Venti, perfezionato poi da Raymond Chandler (è colui che ha creato il detective Philip Marlowe) nei tardi anni Trenta. Rientra nel genere poliziesco e si distingue dal giallo deduttivo per una rappresentazione realistica del crimine, della violenza e del sesso.

Cfr. Goffredo Michele, *Le prefigurazioni di Marlowe*, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia”, Università degli Studi della Basilicata - Potenza, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987.

Cfr. Paternoster, Annick, *Inappropriate inspectors: Impoliteness and over-politeness in Ian Rankin's and Andrea Camilleri's crime series*, in “Language and Literature”, Vol. 21, N°3, 2012, pp. 311-324, che è relativo al brutto carattere, duro e irascibile degli investigatori, con particolare riferimento ai loro modi, alla maleducazione, alla scortesia e all'eccessiva cortesia (che è solo un mero stratagemma per estorcere informazioni utili ai fini dell'indagine), usate nel loro lavoro.

⁹ Borsellino, Nino, *Camilleri gran tragediato*, Introduzione, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. XLI.

Il citato Gombrowicz è uno scrittore polacco (Maloszyce 1904 - Vence, Nizza, 1969). La sua vena satirica e grottesca si traduce sul piano linguistico in una feroce parodia dei vari stili e delle convenzioni letterarie.

Bonina afferma che “Camilleri ha creato un personaggio nevrotico e dunque novecentesco, calato in una guazza psicologica che sarebbe piaciuta non poco a Pirandello: tutto nervi e *spleen*; fremente di sentimenti, emozioni, umori, prorompimenti e raccoglimenti” (*Tutto Camilleri*, 30).

Montalbano è una figura che, per dirla alla Forster, “si erge sola come albero in un parco: è il personaggio attraverso cui si snoda la vicenda, il solo che si può conoscere con intimità, che compensa «lo scarto nitore della vita», facendo sì che la letteratura sia una testimonianza più vicina alla verità di quanto paradossalmente non lo sia la storia”.¹⁰

Proprio sulla base di quella che io continuo a considerare una “verità assoluta,” da sempre ha fondato la mia convinzione che la letteratura sia il modo migliore per leggere e capire la realtà e discriminare tra il “positivo e il negativo”, tra il “bianco e il nero” nel mondo che ci circonda.

Camilleri ci consegna una figura nuova di investigatore, che non è visto come un supereroe infallibile come i detective classici, ma piuttosto è un uomo con le sue malinconie, con un forte senso di giustizia e proprio questa sua autenticità lo caratterizza e lo rende più umano e familiare.

Salvo attira le simpatie del lettore, anche quando vengono raccontati i suoi sogni, perché non ha niente del superuomo alla James Bond, ma è un uomo del tutto normale.

Scrive, a tal proposito, Traina:

È la mossa, insomma, di chi sa che il lettore ama il “super-eroe” dalle doti ineguagliabili, come Sherlock Holmes, ma finirà per affezionarsi di più all’eroe dal volto umano, al volto che più gli somiglia, o al quale vorrebbe somigliare. L’eroe fallibile, l’eroe che non si deprime se non mette il cervello in azione, come succede a Holmes, ma che, viceversa, conosce il valore rigenerante del relax.

Rassicurati dall’umanità di Montalbano, i lettori perdoneranno all’autore una propensione a costruire intrecci polizieschi non esattamente avvincenti, nei quali la ferrea coerenza dell’indagine sarà molto meno importante dell’attitudine a guardare gli uomini negli occhi per scutarne le ragioni del cuore, e nei quali gli snodi risolutivi dell’inchiesta potranno dipendere anche da colpi di fortuna, ossia dal caso, o da vecchi trucchi di *routine*, collaudati nelle questure di tutta Italia.¹¹

Il commissario analizza i fatti in un modo umano, da persona fallibile, sbagliando a volte e tornando sui propri passi.

In effetti Montalbano non ha la sottigliezza analitica tipica dei grandi maestri del raziocinio indagativo. La sua ansia di verità poggia sul fervore dell’intuito, maturato nelle soste solitariamente pensose. È la conoscenza del cuore umano a guidarlo, più che la scientificità delle procedure di

¹⁰ Demontis, Simona, *Persone e personaggi*, “Una tipologia di personaggi. Delegati, commissari e investigatori privati”, in Id., *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, p. 182.

La citazione è tratta da Forster Edward Morgan, *Aspects of the novel* (1^a edizione originale 1927, United States: Harcourt, Brace & Company), *Aspetti del romanzo* (edizione italiana), Mondadori, Milano 1963, p. 1765 e p. 1771.

Il soggetto è Moll Flanders, esempio del personaggio che «riempie il libro [...] è tutto e può fare quello che vuole».

¹¹ Traina, Giuseppe, *Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri*, (25/08/2020), online.

pedinamento di tutte le orme del malfattore. Astuto ma non miracolistico, il commissario si mantiene sempre al livello di una medietà umana che non ha nulla a che fare con il superomismo.¹²

A questo proposito, John Douthwaite afferma:

Indeed, it is this very “normality” that helps make of Montalbano a “normal human being” and not a god-like figure, and hence of the Montalbano novels a picture of society and not a classic detective story set within a bourgeois ideological framework.¹³

L'intenzione di Camilleri è rendere il suo protagonista un “antieroe”, cioè con vizi, difetti, vulnerabilità, fragilità, allo scopo di farlo apparire come tutti noi. Pertanto, egli vuole

allontanare Montalbano da Sherlock Holmes, tutto intelligenza e perspicacia, analisi ed efficienza, per accostarlo a Philip Marlowe di Raymond Chandler: umbratile, solitario, malinconico, come pure contrario a portare armi, insofferente verso i poteri costituiti, sensibile alle condizioni umane di dolore e miseria, disordinato nei rapporti con le donne. Salvo a distinguersi dalla creatura di Conan Doyle perché non beve, non fuma e non veste elegante, Montalbano è un Marlowe che fa pensare più a un Humphrey Bogart di pensieri, sguardi e movimenti lenti che a un Luca Zingaretti in oltranza di guzzi e scatti subitanei.¹⁴

E ancora:

Siamo ai limiti d'una verve eroicomica. E proprio qui sta il motivo di fondo della simpatia irresistibile che il personaggio esercita su un pubblico sterminato. L'uomo camilleriano, l'uomo di tutti i giorni, è fatto così, ha la tenuta un po' casereccia di chi anche in mezzo agli impicci, ai guai non perde le sue riserve di buon senso e buonumore.¹⁵

Intendo soffermarmi su un particolare della tecnica investigativa che caratterizza il protagonista di Camilleri. Dei cinque sensi,¹⁶ il poliziotto Montalbano ne privilegia in particolare due: la vista e l'udito. Non che per lui gli altri sensi non siano altrettanto importanti o sviluppati. Montalbano, nuovo Pepe Carvalho, è un ingordo, golosissimo commensale alla tavola delle sue osterie preferite, per non parlare delle ricche mangiate nella verandina sul mare della sua casa di Marinella, alle prese con la caponata, la pasta 'ncasciata (si tratta di un piatto della tradizione siciliana: è una pasta al forno condita con ragù, melanzane fritte, caciocavallo, pecorino e uova sode), le triglie o gli arancini

¹² Spinazzola, Vittorio, *La saga di Montalbano*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 138-139.

¹³ Douthwaite, John, *Montalbano – Type and prototype of the detective*, in Marci Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, p. 37.

¹⁴ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 598.

¹⁵ Spinazzola, Vittorio, *La saga di Montalbano* in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, p. 140.

¹⁶ Studi antropologici e pedagogici hanno messo in relazione i cinque sensi con le facoltà dell'intelletto. L'udito sarebbe collegato con la memoria e l'intelletto scientifico; la vista con l'immaginazione e l'intelletto contemplativo.

Cfr. Alvira Domínguez, Rafael, *Reivindicación de la voluntad*, “Scripta Theologica”, Vol. 21 (1), Eunsa, Pamplona 1988. Cfr. Fioravanti, Giuseppe, *Pedagogia dello studio, Considerazioni e spunti per una pedagogia del desiderio*, Japadre, L'Aquila-Roma 2005.

preparati dalla sua adorata governante Adelina.¹⁷ Quando solo sente lo *sciauro* (profumo) dei suoi piattoni di pesce appena pescato o, appunto, degli arancini di Adelina, Salvo arriva a toccare il cielo con un dito.

La memoria visiva e involontaria “proustiana” si attiva in lui grazie ai sapori e all’operazione intellettuale che li trasforma in ricordi, perlopiù legati alla sua infanzia. Allo stesso modo apprezza il vino (suo padre lo produce) e il whisky, che non mancano mai sulla sua tavola o nella dispensa.

Bocca, naso, pelle – il contatto col corpo di Livia, il tocco sensuale della svedese Ingrid, la sua migliore amica – sono immediatamente attivati dalla percezione di particolari in ogni situazione in cui Montalbano ci viene presentato.

La sua memoria visiva, l’ascolto del suono della voce degli indagati, il rumore o la musica di sottofondo sulla scena del crimine gli fanno rivivere particolari e situazioni che, in un primo momento, aveva mal interpretato se non addirittura trascurato e gli si apre, così, una prospettiva nuova e diversa. Vede e sente con l’occhio e l’orecchio interiori le azioni da un’angolazione privilegiata, quasi che, all’improvviso, gli si accendano nella mente una cinepresa o una telecamera e un microfono che gli aprono la strada verso un momento epifanico (si sta citando chiaramente il *Dedalus* di Joyce). Al di là delle cose come appaiono, tutto ciò lo porta a scoprire il “senso” segreto e celato della realtà, a collocare il singolo momento, la singola azione in un contesto che appalesa un mondo, un ambiente, quella catena di circostanze e di fatti che hanno portato al delitto.

Governata dall’olfatto è, invece, la descrizione di Vigàta:

ogni loco di mare aveva uno sciàuro diverso. Quello di Vigàta era un dosaggio perfetto tra cordame bagnato, reti asciugate al sole, iodio, pesce putrefatto, alghe vive e alghe morte, catrame. E proprio in fondo in fondo un retrodore di nafta.¹⁸

¹⁷ “Il cibo assume un’importanza centrale nell’equilibrio psicofisico e intellettuale del commissario, conferendo alla sua intelligenza indagatrice lucidità e capacità di penetrazione, come già si rileva fugacemente nel romanzo d’esordio tra le righe dedicate alla cena a casa del questore. Il cibo viene a costituire anche un elemento di continuità nel succedersi dei romanzi. [...] Come ha giustamente rilevato Lombardi Satriani, «il cibo è per il commissario possibilità di gioia, introduzione alla felicità». [...] Come nota Maria Pia De Paulis-Dalembert, «il carattere metaletterario e metanarrativo del cibo è fondamentale nella novella *Gli arancini di Montalbano*», dove «un sapore iscritto nella memoria tiene in sospeso il testo e la nostra stessa lettura». Tutta la strategia del racconto tende infatti a soddisfare il desiderio di Montalbano di mangiare di nuovo gli arancini preparati da Adelina. In un crescendo di eventi, il commissario ‘tradisce’ la fidanzata e l’etica del suo incarico per arrivare alla sera a mangiare gli agognati supplì: un racconto che si può leggere come emblematica metafora e arguta esaltazione del rapporto che lega il commissario al cibo”. Bragaglia, Cristina, *Camilleri e il cibo, Molto più che una merendina*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, pp. 123-124 e p. 126.

Le citazioni che fa qui Bragaglia, sono tratte da: Lombardi Satriani, Luigi M., *Il cibo di Montalbano*, in “EtnoAntropologia”, 2, 2007, Atti del X Congresso Nazionale Aisea *Cibo e alimentazione. Tradizione, simboli, saperi*, 5-6-7 luglio Roma 2006, pp. 168-174 e da De Paulis-Dalembert, Maria Pia, *Sapore/sapere nell’universo immaginario di Camilleri-Montalbano, “Chroniques italiennes”*, online, p. 14.

Una piccola curiosità: esiste un ristorante chiamato Casa Vigàta, in rue Léon-Frot a Parigi, che prepara solo ricette camilleriane.

¹⁸ Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 842.

Anche Gianni Bonina parla del poteroso intuito del commissario Montalbano, che gli consente di ricavare deduzioni sulla base di due elementi: la percezione e il ragionamento. “Secondo Camilleri in una inchiesta di polizia la percezione viene prima in maniera oggettiva mentre la scelta degli elementi utili alle indagini sono il risultato di successive operazioni basate sul ragionamento e sulla deduzione” (*Tutto Camilleri*, 255).

Montalbano è una persona che riflette sulle cose, parte da una sensazione percettiva e poi arriva alla risoluzione del caso grazie a un’intuizione, a un’illuminazione improvvisa, a un lampo di un *flash* accecante che gli esplode nel cervello, un’idea folgorante, è il momento della percezione intuitiva a cui, solo più tardi, riuscirà a dare un significato.

Demontis parla di epifania nei gialli di Camilleri:

Venendo ai romanzi gialli di Camilleri, nonostante i modelli narrativi risalgano soprattutto a Sciascia, Simenon e Vázquez Montalbán, molti dei narrativi potrebbero essere ascritti a varianti dell’enigma deduttivo formale, vale a dire a quel tipo di indagine che ha in Van Dine ed Ellery Queen gli esponenti più rappresentativi, e che viene risolta attraverso un’epifania improvvisa, una rivelazione, un colpo di genio: «Come nei fumetti, Montalbano vide la lampadina che si era accesa nel suo cervello». [...]

«E fu allora che un flash accecante gli esplose nel cervello, oscurò perfino la luce del bagno, gli parse di essere diventato un personaggio dei fumetti» oppure: «E a un tratto un’idea lo folgorò. Gli parse che per un istante la luce del bagno aumentasse progressivamente d’intensità fino a esplodere nel lampo di un flash».¹⁹

Come premessa all’analisi di alcuni dei romanzi del ciclo dedicato al commissario Montalbano, in cui mi propongo di fare un ritratto a tutto tondo di quello che sarà il personaggio chiave del Camilleri della fase matura nella sua visione del mondo, e nella costruzione del nuovo tipo di romanzo che meglio avrebbe potuto descriverla, saranno individuate tre fasi distinte nell’evoluzione di Montalbano: la prima, in cui Camilleri costruirà il protagonista “pezzo per pezzo”, in un confronto diretto con il pubblico a cui egli si rivolgeva; una seconda che segnerà la maturità del suo commissario, personaggio *ficelle*, portavoce del pensiero dell’autore; una terza in cui, attraverso Montalbano, Camilleri dovrà venire a patti con quel mondo così come avrebbe dovuto essere e dipingerne un altro più vicino a quella realtà contemporanea in cui le ombre prevaricano sul nitore dell’immagine di una società e di una comunità così come l’aveva immaginata.

La gita a Tindari è stato pubblicato anche in *Ancora tre indagini per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2009.

¹⁹ Demontis, Simona, *Topos e modelli narrativi*, “Situazioni archetipe e debiti letterari. Omaggi e referenti letterari”, in Id., *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 155-156.

Le citazioni virgolettate sono tratte rispettivamente dai romanzi di Camilleri *Il cane di terracotta* e *La forma dell’acqua*.

3.1. Il primo Montalbano.

Andrea Camilleri, come si è detto, era già stato autore negli anni Ottanta di racconti e romanzi storici e civili, ambientati sempre nell’immaginaria cittadina di Vigàta a cavallo tra Ottocento e inizio Novecento e solo nel 1992 era ritornato a scrivere romanzi. Si scopre, due anni dopo, autore d’immediato e straordinario successo di polizieschi con protagonista Salvo Montalbano stavolta nella Vigàta e nella Sicilia degli anni dell’ultimo decennio del Novecento.

Cosicché, mentre lo stesso Camilleri aveva previsto di utilizzare il personaggio di Montalbano solo per due o tre romanzi, consci del rischio di ricadere in ripetizioni che avrebbero potuto stancare i lettori, dovette a un certo punto ricredersi, vista la risposta molto positiva del pubblico, che gli faceva pervenire richieste di ritrovare Montalbano in nuove indagini che parlassero dei mali del presente, che svelassero quelle connivenze tra mafia, potere politico-finanziario e Stato, contro cui tanto spesso il commissario aveva dovuto cimentarsi per contrastare l’uso distorto della giustizia schierata sempre dalla parte del più forte contro il più debole, che l’avevano persino portato alla soglia delle dimissioni dalla polizia.

Camilleri, quindi, con la sua esperienza di uomo di teatro, di televisione e di cinema aveva capito che, così come avveniva nelle interminabili serie televisive, gli spettatori avrebbero finito per appassionarsi alle vicende del loro eroe e legarsi a quei personaggi finti quasi come se fossero vecchi amici, persone in carne e ossa, con fatti di vita in cui essi potessero rispecchiarsi, riconoscersi o disconoscersi. Il palesare, allora, la verità nascosta dietro le immagini edulcorate della propaganda politica, il marcio sepolto sotto piramidi di denaro, lo sfruttamento del lavoro nero mascherato da accoglienza degli emigrati clandestini, la tratta degli organi dei bambini nelle lussuose cliniche gestite dalla mafia, hanno fatto diventare le indagini poliziesche condotte da Montalbano uno strumento pedagogico straordinariamente efficace e diretto per decine di migliaia, e poi per milioni di persone, non solo in Italia, ma in tutto il mondo.

Ho deciso di iniziare da *La voce del violino* (1997), selezionando man mano i romanzi più significativi dei ventotto della serie dedicati a Montalbano nel corso di un venticinquennio.

Giovanni Capecchi scrive:

In questo arco di tempo non solo cambia la situazione politica che fa da sfondo alle indagini (dal governo di centro destra, con il decreto “salva-ladri” e la proposta di abolire il liceo, al governo di centro-sinistra e all’elezione di Ciampi come Presidente della Repubblica) ma soprattutto si modificano i personaggi, a partire dal protagonista Montalbano che, anche da questo punto di vista, si distingue dal collega Maigret, il più statico protagonista dei “gialli” di George Simenon, che appare immutabile inchiesta dopo inchiesta sia nel modo di pensare che nei comportamenti.

Il cambiamento di Montalbano non si configura come un fatto esclusivamente anagrafico (il commissario ha quarantatré anni nel primo racconto e quasi cinquanta ne *La gita a Tindari*) ma è legato soprattutto a una evoluzione del carattere, a un diverso modo di porsi nei confronti delle

indagini e delle persone che lo circondano, a un passaggio graduale dall'entusiasmo investigativo alla stanchezza, al disgusto e al senso di sconfitta di fronte agli orrori che non sembrano evitabili.²⁰

Dal quarto romanzo in poi, l'autore sente la necessità di dare al suo personaggio, che era già comparso nei tre precedenti (rispettivamente *La forma dell'acqua* nel 1994, *Il cane di terracotta* e *Il ladro di merendine* entrambi del 1996, tutti pubblicati da Sellerio), uno spessore anche psicologico e una maggiore consapevolezza di un ruolo fortemente impegnato nel sociale, con lo sguardo tanto attento alla sua Sicilia, quanto anche rivolto all'intero contesto nazionale, che desse ai suoi lettori italiani l'idea di avere a che fare con un personaggio in cui tutti, da nord a sud, potessero riconoscersi e nel contempo acquisire uno sguardo critico che i mass-media avevano reso troppo miope.

Prima de *La voce del violino*, i romanzi di Montalbano erano soprattutto focalizzati sulla trama poliziesca, per cui, allora, ancora non aveva acquisito una personalità ben definita, con tutte le sue peculiarità che ricostruirò nel corso della mia analisi.

La voce del violino,²¹ pubblicato nel 1997, è la storia di una giovane donna ammazzata, ma è anche una storia che ruota attorno a *scangi* (scambi) per dirla alla maniera di Camilleri: un violino di poco conto scambiato per un Andrea Guarnieri dal valore inestimabile, un ragazzo con un problema cognitivo preso per un pericoloso assassino,²² una scarpa confusa per una bomba a mano.

Camilleri dice che il tema dello scambio è un effetto collaterale del doppio.

Ma attenzione, lo «scangio» è un effetto collaterale non previsto nel bugiardino, che sarebbe il foglietto che troviamo dentro le confezioni dei medicinali. Il doppio spesso è la necessità, lo «scangio» è il caso.²³

Salvo Montalbano non delude mai; è un commissario di polizia, ma è prima di tutto un uomo empatico, capace di capire le persone con un solo sguardo. La parte peggiore di un omicidio – dice Salvo – è che “devo abbandonare i fatti concreti e inoltrarmi nella mente di un uomo, in quello che pensa. Un romanziere avrebbe la strada facilitata, ma io sono semplicemente un lettore²⁴ di quelli che credo buoni libri” (*La voce*, 820).

²⁰ Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, p. 68.

A breve si parlerà, in una nota, delle differenze tra Maigret e Montalbano.

²¹ Camilleri, Andrea, *La voce del violino*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 1997), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.

La voce del violino è stato pubblicato anche in *Ancora tre indagini per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2009. Tale libro raccoglie tre romanzi preceduti da una nota dell'autore, che riflette “a voce alta” sul senso di quel passaggio cruciale in cui segnala al lettore che Montalbano, la sua creatura, suo “figlio adottivo”, ha subito un profondo cambiamento ed è passato a una nuova fase della sua vita, negli anni compresi tra il 1997 e il 2001.

²² La stessa cosa accade nel romanzo di Villar, di cui si parlerà più avanti, *El último barco*, in cui un ragazzino di nome Camilo, che ha problemi mentali, viene sospettato e scambiato per un serial killer di bambini.

²³ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 121.

²⁴ Un autore ai cui testi si fa riferimento in questa citazione è senza dubbio Georges Simenon. Jules Maigret, il protagonista di ben settantacinque romanzi e ventotto racconti gialli nello sterminato panorama della narrativa dell'autore che

Il romanzo è ambientato a Vigàta.²⁵ Nella nota dell'autore è lo stesso Camilleri a scrivere che la sua intenzione iniziale era quella di far apparire il commissario in soli due romanzi per poi farlo sparire, poiché temeva il rischio della serialità prolungata a cui non era sfuggito nemmeno il grande Simenon con il commissario Maigret, protagonista di ben suoi settantacinque romanzi.

“Mi convinsi allora che in primo luogo era assolutamente necessario che il protagonista avesse a sua disposizione molte più possibilità dialettiche di quante gliene avessi concesse nei primi tre romanzi”, dichiara Camilleri.²⁶

Giovanni Capecchi, riguardo alla serialità del noto commissario, sostiene che:

La serialità, unita alla dinamicità, rappresenta un punto di forza di Montalbano. La serialità permette infatti al lettore di tornare a incontrare, episodio dopo episodio, un personaggio conosciuto. Ma ciò che rende la serialità un punto di forza è il fatto che Montalbano non sia un personaggio statico, fissato una volta per tutte nelle sue caratteristiche. Montalbano torna e torna cambiato, perché il

comprende circa quattrocentocinquanta tra romanzi e scritti brevi, come detto, va certamente considerato tra i modelli di investigatori a cui Camilleri si è più direttamente ispirato, fino al punto che il suo Montalbano può dire di Maigret di essere quasi un compagno di strada nella via che porterà, alla fine, il nostro commissario alla scoperta dell'assassino. Non che Maigret sia, come nel caso di Montalbano, un personaggio in continua evoluzione, che abbia nel tempo comportamenti diversi a seconda delle diverse situazioni, che si rapporti alle molteplici facce della società francese, ai diversi ambienti in cui si trova a indagare, che cerchi di sollevare il velo di quello che la politica, le istituzioni, gli apparati nascondono sotto l'apparenza di uno Stato ben regolato e amministrato. Maigret, in tutta la sua lunghissima carriera, dalla prima all'ultima delle sue investigazioni, adotta un solo “metodo”. La sua ricerca è, in primo luogo, riferita a una conoscenza diretta di tutti i personaggi coinvolti nel crimine su cui sta indagando, un sopralluogo personale sui posti e gli ambienti in cui l'azione criminale si è perpetrata e poi, più importante di tutto, la sua capacità di immedesimarsi nel reo: “E Maigret si metteva nei loro panni, o almeno faceva di tutto per riuscirci. Quello che un suo simile aveva pensato, vissuto e sofferto, perché non doveva essere in grado di pensarlo, viverlo e soffrirlo anche lui? [...] bisognava cercare, a forza di immedesimarsi in lui, di far scaturire dal proprio intimo, le stesse identiche reazioni. Tutto questo, però, non avveniva a livello cosciente. Non sempre il commissario se ne rendeva conto”. *Maigret a New York*, (1^a edizione originale 1947), in *I Maigret*, volume 6, Adelphi, Milano 2017, pp. 270-271,

Sin dalla prima inchiesta, il giovane investigatore aveva scoperto quel modo di procedere dell'indagine che poi sarebbe stato quello di tutte le sue inchieste: “Adesso, invece, Maigret era improvvisamente contento di essere solo, solo a fiutare negli angoli. Non poteva certo prevedere che questo sarebbe stato un giorno il suo metodo e che, anche una volta promosso a capo della Squadra Speciale, e pur disponendo di un piccolo esercito di poliziotti ai suoi ordini, gli sarebbe capitato di fare personalmente la «posta», di pedinare un sospetto per le strade, di aspettare per ore in un bistrot”. *La prima inchiesta di Maigret*, (1^a edizione originale 1949), in *I Maigret*, volume 6, Adelphi, Milano 2017, p. 716.

Il commissario si trasformava in quello che lui stesso definiva: “Un uomo da consultare come si consulta un medico. Una specie di accomodatore di destini. E non solo perché intelligente – forse non aveva neanche bisogno di un'intelligenza eccezionale -, ma perché capace di vivere la vita di chiunque, di mettersi nei panni di chiunque” (737).

Vedremo, in seguito, quanto Montalbano avrà in comune con Maigret – ce lo segnala lui stesso, quando nei momenti cruciali dell'azione, prende in mano un libro di Simenon per chiarire a se stesso quello che può essere stato il motivo che ha spinto l'assassino nel baratro dell'omicidio – e soprattutto quali e quante diversità i suoi comportamenti e i suoi modi di pensare differiranno dalle indagini “psicologiche”.

Consiglio la lettura de *Il mio debito con Simenon*, in Capecchi Giovanni (a cura di), *Racconti quotidiani*, Mondadori, Milano 2007.

Camilleri lesse l'autore belga Simenon (Liegi, 13 febbraio 1903-Losanna, 4 settembre 1989) per la prima volta in una calda estate del 1932 e lo incontrò anche di persona.

Si ricorda, inoltre, che il primo riferimento che fa Camilleri a Simenon si trova nel romanzo della serie di Montalbano, *L'odore della notte*, 1^a edizione originale, Sellerio, Palermo 2001, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, in cui il commissario è indeciso se leggere un libro di Tabucchi oppure un vecchio libro di Simenon.

²⁵ Nella finzione letteraria Camilleri sceglie di non adoperare toponimi reali delle città siciliane, ma inventa e trasforma nomi di città con suoni simili a quelle reali.

²⁶ Camilleri, Andrea, *Nota dell'autore*, in *Ancora tre indagini per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2009, p. 9.

tempo passa anche per lui. Nato nel 1950, cambia non solo da un punto di vista anagrafico ma anche dal punto di vista caratteriale [...]

Il lettore che va in libreria a comprare l'ultimo episodio della serie non è attratto semplicemente dal desiderio di seguire una storia ingarbugliata che il simpatico Montalbano riesce a districare, offrendo quel "conforto" che possono dare i gialli con una conclusione positiva; è animato anche dalla curiosità di sapere come si presenterà Montabano in quel nuovo libro, se saranno cambiati i suoi rapporti con i collaboratori del commissariato o con Livia, l'eterna fidanzata.

Anche il fatto di ambientare le vicende di Montalbano nell'Italia contemporanea rappresenta uno degli aspetti che contribuisce al successo di questi gialli. Il lettore ritrova il mondo nel quale anche lui vive; rintraccia accenni a fatti che anche lui ha conosciuto; sente di leggere un libro che vuole lanciare dei segnali, degli spunti di riflessione sulla situazione politica e sociale.

Camilleri non trascura la realtà, per quanto "l'impegno" dei suoi gialli resti in genere (e consapevolmente) sullo sfondo, in sordina; Camilleri vuole «mettere la pulce nell'orecchio» del lettore (come ha avuto modo di dichiarare). ²⁷

E Mauro Novelli aggiunge:

Nelle avventure di Montalbano va preliminarmente ravvisata la maestria nello sfruttare le opportunità offerte dalla struttura seriale, agendo sulla riconoscibilità sia delle situazioni sia dei personaggi, con studiate correlazioni tra attesa e sorpresa. Esemplare, in quest'ottica, è il rito officiato dal commissario dell'apertura del frigorifero, caricato a dovere e in modo sempre diverso da Adelina. Ma numerosi sono i frangenti in cui il lettore è lieto di tramutarsi nel cane di Pavlov, reagendo a segnali convenuti (la *passiata* sul molo, il lampo nel *ciriveddro*, la porta dell'ufficio che sbatte...).²⁸

In questo romanzo lo scrittore introduce tre nuovi personaggi: il giovane Questore bergamasco dai nobili natali Bonetti-Alderighi, che aveva sostituito Burlando, amico di Salvo, con cui era solito trascorrere anche piacevoli serate domestiche; il Pubblico Ministero veneziano Nicolò Tommaseo,²⁹ che sostituisce Lo Bianco, che aveva preso una lunga aspettativa; il capo della Scientifica, il fiorentino Vanni Arquà, cultore della tecnologia più avanzata, al posto di Jacomuzzi con il quale il commissario aveva dei buoni rapporti.

Cambia anche il capo di gabinetto e arriva il dottor Lattes (soprannominato simpaticamente "Lattes e mieles"), personaggio di mellifluia pericolosità, convinto da sempre che Montalbano abbia moglie e figli e che non viene mai smentito da lui nella sua inveterata convinzione.

Inutile dire che le *new entry* cercheranno di mettere perlopiù i bastoni tra le ruote a Montalbano. In pratica, c'è tutta una schiera di persone

rappresentata da coloro che puntano all'apparenza piuttosto che alla sostanza, che amano mettersi in mostra di fronte alle telecamere, che non sopportano il mancato rispetto della forma e tuttavia non esitano a comportarsi in modo immorale, preoccupandosi della carriera più che della ricerca dei colpevoli.³⁰

²⁷ Capecchi, Giovanni, *Camilleri e i libri, Le mie piccole chiese di campagna*, in "Bianco e Nero", *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, p. 54.

²⁸ Novelli, Mauro, *L'isola delle voci*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. LXXVIII.

²⁹ Tommaseo si rivela un appassionato di delitti a sfondo sessuale, per cui vale anche per lui quanto Alessandro Manzoni aveva scritto per il suo omonimo, e cioè che aveva un piede in sacrestia e l'altro in un casinò.

³⁰ Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, p. 74.

I personaggi della serie del commissario sono: Domenico Augello, detto Mimì, che è il vice di Montalbano, nonché suo migliore amico; ha un innato debole per le donne che lo porta a avere numerose relazioni.

Fazio, brigadiere del commissariato di Vigàta, di qualche anno più grande di Montalbano, ha una perfetta intesa con lui. È molto efficiente e quando Salvo gli chiede di raccogliere informazioni su qualcuno, lui ne ricostruisce tutto l'albero genealogico, scatenando così l'ira del commissario, che gli rimprovera di avere il “complesso dell'anagrafe”.

Catarella, agente del commissariato di Vigàta, centralinista e esperto informatico.³¹ Personaggio comico a causa della sua innata simpatia e del linguaggio sui generis, Catarella stima molto il suo commissario; spesso gli dà il risveglio con una telefonata confusa e agitata per informarlo di un crimine.

Poi ci sono gli agenti Gallo e Galluzzo, quest'ultimo è un po' maldestro con le armi e spericolato al volante.

Livia Burlando, la fidanzata di Salvo che vive e lavora a Boccadasse, quartiere di Genova, e con cui ha un durevole e intenso rapporto d'amore a distanza, dopo una prima relazione con un'altra donna, da giovanissimo, ne *La prima indagine di Montalbano*.³²

Livia è “l'ampio bacino di Venere”, è amante e sorella, ma anche una sorta di madre per Salvo, capace di colmare il vuoto lasciato da sua mamma morta quando lui era ancora un bambino. È una donna affascinante e molto emotiva, che riesce sempre a capire se qualcosa preoccupa il suo uomo. Nutre una profonda antipatia (peraltro ricambiata) per la signora Adelina, la domestica di Salvo, di cui è in qualche modo gelosa, specie quando si tratta di confronto in cucina.³³

Un'altra donna importante per Montalbano è la sensualissima svedese Ingrid, la sua migliore amica.

³¹ È proprio in questo romanzo che Catarella diventa ufficialmente l'esperto informatico del commissariato di Vigàta: viene segnalato da Mimì per seguire un corso obbligatorio per coprire la postazione informatica del commissariato, in mancanza di qualsiasi altro agente che abbia una qualche familiarità con il computer e con la tecnologia. Catarella è un lontano parente di un onorevole, tale Cusumano, che era riuscito a fargli trovare lavoro in polizia.

³² Camilleri, Andrea, *La prima indagine di Montalbano*, Sellerio, Palermo 2021.

Il libro uscì in prima edizione con Mondadori nel 2004, mentre Camilleri cominciava a scrivere quella che l'autore aveva previsto essere l'ultima indagine di Montalbano, *Riccardino*. Camilleri torna, sulla spinta del successo e della richiesta del pubblico, a narrare le vicende di Montalbano giovane commissario in opere successive, in cui approfondisce il tema della maturazione del suo personaggio chiave, a contatto con la realtà di Vigàta. È così che troviamo il giovane Montalbano anche in volumi di racconti quale *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Sellerio, Palermo 2014. In Italia ne hanno fatto anche una serie televisiva, precisamente un *prequel*, dal titolo *Il giovane Montalbano* trasmessa su RAI 1, regia di Gianluca Maria Tavarelli, con Michele Riondino nei panni del giovane Salvo Montalbano. La sceneggiatura, tra gli altri, è firmata da Andrea Camilleri.

³³ Il personaggio di Livia fu creato in omaggio al ricordo di una ragazza di Boccadasse incontrata da Camilleri nel 1949 Cfr. “Il Mattino”, 23/06/1998 e *Ritorno a Boccadasse*, online, sito del prof. Mario Pintacuda.

Nicolò Zito è un giornalista dell'emittente televisiva locale Retelibera. Esiste anche un'altra rete televisiva, privata, con sede a Montelusa, chiamata Televigàta, che ha tendenze filogovernative, qualunque sia il governo in carica e il cui responsabile è il cognato dell'agente Galluzzo.

Per la soluzione dei casi più difficili, nei momenti più intricati delle azioni, Montalbano ricorre a Zito a cui rilascia interviste da trasmettere in giornata nei suoi telegiornali, per attirare una reazione incriminante dei sospettati. I due, quindi, si aiutano a vicenda durante le indagini, in quanto sono molto amici e in perfetta sintonia, anche nella sfera politica. Ciò che ancora di più li lega è la serietà professionale, in cui non sono ammesse interferenze o cedimenti di sorta.

Poi c'è Pasquano, il medico legale, caratterialmente scontroso e scostante, ma in realtà è un serio professionista capace di dare a Montalbano le giuste indicazioni su come siano stati perpetrati gli assassinii oggetto delle indagini, pur se apparentemente sempre in cerca di sfuggire alle pressioni e alle domande insistenti del commissario che lo insegue dappertutto, perfino dal barbiere, nella sacralità rituale della tavola o del gioco delle carte. Montalbano, infatti, dovrà più volte vincere la sua ritrosia con una ricca guantiera di cannoli di cui il dottore è particolarmente ghiotto.³⁴

Degni di nota sono anche Gegè Gullotta, un amico d'infanzia del commissario, nonché suo informatore, che fa il protettore di prostitute e i figli di Adelina, esponenti della criminalità locale, destinati a sistematiche sconfitte e a puntuali arresti.

Montalbano ha come punto di riferimento la locanda di Calogero, una trattoria in cui si ferma volentieri a mangiare e in cui si sente a casa; viene trattato con un'amicizia e con una familiarità tali che gli consentono di comparire all'improvviso e a qualsiasi orario e trovare sempre e comunque un posto per pranzo e per cena, degno di placare la sua fame atavica e di vincere ogni malinconia o malumore. Nel momento in cui Calogero è costretto a chiudere il suo esercizio, Montalbano si premura di trovarne un degno sostituto, Enzo, che gli offre lo stesso cibo e la stessa familiarità, ma in aggiunta ha pure riservato il tavolo con vista mare, con accesso diretto alla cucina.

Quanto alla famiglia del commissario, si sa che è figlio unico, che ha perso la madre da piccolo e il padre si è risposato, abbandonando la famiglia e trascurando del tutto, negli anni dell'adolescenza, il figlio, relegato lontano in collegio.

Montalbano continua a voler bene al padre e a sentirne la mancanza, ma reagisce con un ostentato rifiuto al ritorno nella casa paterna quando viene, già commissario, riassegnato alla sede di Vigàta. Solo in un secondo momento, dietro le ripetute insistenze del padre, che cercherà di fargli comprendere il dolore lancinante provato a causa della morte della moglie, riprenderà i contatti con

³⁴ Pasquano accoglie sempre Montalbano con il suo classico: "Non mi rompa i cabasisi!" (i coglioni). Nella serie televisiva della RAI è stato magistralmente interpretato dall'attore Marcello Perracchio, scomparso nel 2017.

lui, con un affetto che poi si rivelerà appieno nel momento in cui il padre morirà, come è raccontato ne *Il ladro di merendine*.

Ha paure ancestrali a causa dell'infanzia mancata e sempre rimpianta, in assenza di una crescita affettiva equilibrata. Figure sostitutive, se così si può dire, dei genitori sono l'ex maestra elementare Clementina Vasile Cozzo, il vecchio questore Burlando e il preside in pensione Burgio, ma anche figure occasionali, come il professor Pintacuda, che compare nella parte finale de *Il ladro di merendine* ed è modellato su un vecchio e reale professore di filosofia di Camilleri e su Leonardo Sciascia. Singolare l'analisi che fa Pintacuda, da figura quasi genitoriale del commissario, tacciandolo di scappare dalla pesante realtà di tutti i giorni per paura e arriva persino a chiedergli quando si deciderà a crescere.

L'indagine de *La voce del violino* è incentrata sulla morte di Michela, una bellissima donna, sposata a Bologna da due anni con il dottor Emanuele Licalzi. Il loro era un matrimonio di convenienza, per stessa ammissione del medico. Michela aveva perso entrambi i genitori da piccola ed era vissuta da uno zio che aveva abusato di lei. Era da sempre alla disperata ricerca di un posto sicuro in cui stare; avrebbe potuto avere tutti gli uomini che voleva, perché era davvero molto attraente, ma alla fine avete scelto Licalzi. Il medico era un uomo molto ricco e più grande di Michela, si era sposato con una bella donna solo per mettere a tacere le voci sulla sua presunta omosessualità, come confida a Salvo:

«Beh, a Michela conveniva perché sposava un uomo ricco anche se di trent'anni più vecchio, a me conveniva per mettere a tacere delle voci che avrebbero potuto danneggiarmi nel momento in cui mi preparavo a un grosso salto nella mia carriera. Cominciarono a dire che ero diventato omosessuale, dato che da una decina d'anni non mi vedevano più in giro con una donna».

«Ed era vero che non andava più a donne?».

«Che ci andavo a fare, commissario? A cinquant'anni sono diventato impotente. Irreversibilmente».³⁵

Michela aveva avuto degli amanti e ne parlava apertamente al marito, per il quale provava un profondo affetto e una grande stima.

La donna viene trovata nel suo villino di contrada Tre Fontane a Vigàta, uccisa, nuda, soffocata, quasi in ginocchio, con la pancia appoggiata al bordo del letto, con le braccia spalancate. Il suo assassino stava facendo sesso con lei e, dopo averla ammazzata, si era portato via i vestiti, i documenti e i preziosi gioielli della vittima.

Indiziato principale è, sin da subito, un ragazzo con un ritardo mentale, che si era invaghito della donna. Era arrivato persino a seguirla e a spiarla; il suo nome è Maurizio Di Blasi, figlio

³⁵ Camilleri, Andrea, *La voce del violino*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 1997), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 715.

dell'ingegnere Aurelio Di Blasi, un lontano parente di Emanuele Licalzi, con cui Michela era in contatto nei suoi soggiorni siciliani.

Al centro della vicenda c'è un Guarnieri, un violino molto pregiato e costoso, del valore di circa due miliardi di vecchie lire, che Michela aveva ereditato dal suo bisnonno liutaio di Cremona.

Salvo, mediante la testimonianza della migliore amica della vittima, Anna Tropeano,³⁶ una bella donna single di trentun anni, insegnante di fisica allo scientifico di Montelusa, invaghita del commissario, scoprirà che a uccidere Michela è stato il suo amante antiquario bolognese, un tale di nome Guido Serravalle, al fine di impossessarsi, il prima possibile, del violino per venderlo e pagare così tutti i suoi debiti di gioco agli strozzini.

Michela era molto legata al suo amante, si fidava di lui, peraltro lo aveva già aiutato economicamente, dandogli un centinaio di milioni di lire ma, evidentemente, non gli erano bastati.

A aiutare il commissario ci sarà in primis Clementina Vasile Cozzo (uno dei personaggi ponte tra il narratore e il lettore, come afferma lo stesso Camilleri), l'anziana paralitica ex maestra elementare a cui Salvo era molto legato, e successivamente il Maestro Cataldo Barbera, un illustre violinista che abitava nell'appartamento al piano superiore rispetto a quello della donna. L'uomo, a causa di una malattia, un caso rarissimo di lupus non curabile a decorso distruttivo, viveva ormai da eremita e aveva abbandonato anche l'attività concertistica.

Il musicista, per sdebitarsi di un favore ricevuto dalla signora Vasile Cozzo, ogni venerdì mattina, dalle nove e mezza alle dieci e mezza, suonava per lei, senza muoversi dal suo appartamento. La "voce" del suo violino permetterà al commissario di cogliere quel particolare che gli scatenerà l'intuizione grazie alla quale si ricorderà di un'immagine che nella sua mente aveva inconsapevolmente incamerato sulla scena del crimine, nel momento della scoperta del cadavere. Ha come un'epifania: quando sente suonare il violino, si ricorda di aver visto nella villa una custodia preziosa con all'interno uno strumento, invece, piuttosto modesto.

Gli parse che a un tratto il suono del violino diventasse una voce, una voce di fimmìna, che domandava d'essere ascoltata e capita. Lentamente ma sicuramente le note si stracangiavano in sillabe, anzi no, in fonemi, e tuttavia esprimevano una specie di lamento, un canto di pena antica che a tratti toccava punte di un'ardente e misteriosa tragicità. Quella commossa voce di fimmìna diceva che c'era un segreto terribile che poteva essere compreso solo da chi sapeva abbandonarsi completamente al suono, all'onda del suono. Chiuse gli occhi, profondamente scosso e turbato. Ma dentro di sé era macari stupito: come aveva fatto quel violino a cangiare così tanto di timbro dall'ultima volta che l'aveva sentito? Sempre con gli occhi chiusi, si lasciò guidare dalla voce. E vide se stesso trasire nella villetta, traversare il salotto, raprire la vetrinetta, pigliare in mano l'astuccio del violino...Ecco cos'era quello che l'aveva tormentato, l'elemento che non quattrava con l'insieme! La luce fortissima che esplose dintra la sua testa gli fece scappare un lamento.³⁷

³⁶ Anna sarà una delle tante donne con cui Montalbano avrà un *flirt*, pur rimanendo, con il cuore, fedele a Livia.

³⁷ Camilleri, Andrea, *La voce del violino*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 1997), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 804.

Già una volta Salvo aveva sentito il suono dello strumento musicale, che poi il Maestro, come si vedrà, lascia a Michela in sostituzione del Guarnieri. Barbera era stato contattato da Michela perché lei aveva deciso di mostrargli il suo violino che si trovava in una villetta. Il musicista, quando si reca con lei nella villa, riconosce sin da subito il prezioso strumento musicale e le fa presente che non poteva assolutamente rischiare di lasciarlo incustodito in quel posto, per cui pensano a una soluzione: nell'attesa che il musicista riceva la conferma da parte di un esperto di Milano che si tratti di un Guarnieri autentico, Michela, che si fida sin da subito di lui, gli chiede il favore di custodire lo strumento per lei, a casa sua. Poi ri accompagna l'uomo che le consegna un suo violino (del valore di qualche centinaio di migliaia di lire) in sostituzione del Guarnieri, da inserire nella vecchia custodia. Quando Michela racconta al suo amante di aver incontrato il celebre solista di violino, Serravalle inizia a maturare un piano diabolico: decide di recarsi alla villetta della donna, ucciderla a letto, magari mentre si trova totalmente inerme durante un rapporto sessuale, rubarle il Guarnieri, per poi sostituirlo con un violino di poco valore. Ma sfortunatamente per lui, lo strumento musicale che ruba è quello del Maestro Barbera, non il Guarnieri autentico.

Smascherato da Montalbano, sentendosi braccato sia dai suoi creditori, che dalla polizia, Serravalle decide di suicidarsi e si spara molto rapidamente un colpo di revolver in bocca, sotto gli occhi del poliziotto che non riesce a fermarlo.

Il commissario incontra molti ostacoli lungo il suo cammino investigativo, tra cui il problema causato dal capo della squadra mobile Panzacchi: a lui, infatti, era stata affidata l'indagine Licalzi dal nuovo questore che l'aveva tolta a Montalbano e quando gli agenti di Panzacchi avevano cercato di arrestare Maurizio Di Blasi, sospettato dell'omicidio – che nel frattempo era fuggito nella casa di campagna di famiglia in territorio di Raffadali – uno di loro gli aveva sparato credendolo armato, ma in realtà ciò che il ragazzo aveva in mano non era un'arma, ma una scarpa. Il funzionario, pertanto, aveva tentato maldestramente di rimediare a tale disastro, inscenando che Maurizio fosse armato e che l'arma brandita fosse addirittura una bomba a mano, su cui aveva provveduto anche a imprimere le impronte digitali del poveretto ucciso per sbaglio. Ma ignorava di essere stato ripreso con una telecamera dai mafiosi che, per tramite dell'avvocato Orazio Guttadauro – un penalista senza scrupoli e difensore di tutti i criminali collusi con la mafia della provincia e oltre – si erano messi in contatto con il commissario Montalbano, minacciando di far scoppiare uno scandalo ai danni dell'intero corpo di polizia, rivelando alla stampa la reale dinamica dell'uccisione di Maurizio. A quel punto, il commissario si rivolge direttamente ai protagonisti del misfatto in privato, avvertendoli di risolvere la questione quanto prima, per non essere ricattabili. Si può riscontrare qua tutta la morale di Salvo, che dice a Panzacchi: “Ora cerca di capire tu a me: io non posso permettere, non posso, che il capo

della Mobile di Montelusa sia ostaggio della mafia, sia ricattabile” (*La voce*, 779). Camilleri qua introduce una sorta di monologo interiore per rendere al meglio i sentimenti più reconditi del commissario:

Se, metti caso, il capo della Mobile fosse arrinisciuto a tirare dalla sua il questore e questi a sua volta il giudice Tommaseo, lui era bello e fottuto. Ma era pensabile che a Montelusa fossero tutti di colpo diventati disonesti? Una cosa è la ’ntipatia che può fare una persona, un’altra cosa è il suo carattere, la sua integrità.

Arrivò a Marinella pieno di dubbi e di domande. Aveva agito bene a parlare in quel modo a Panzacchi?³⁸

In questo romanzo il commissario inizia a avvertire il peso degli anni; più che di una questione anagrafica, si tratta di un disagio interiore, causato dal timore di non saper più affrontare i cambiamenti dovuti alla società in cui vive, la perdita dei valori, le novità, la tecnologia, ecc..

Per Montalbano le nuove tecnologie costituivano senza dubbio un progresso, ma trovava che l’errore stava solo nel modo in cui quel mezzo veniva impiegato; paradossalmente, a convincerlo del contrario sarà proprio il quasi analfabeta Catarella.

Montalbano si sente estraneo, a disagio, in quel nuovo mondo informatizzato in cui vive e, di conseguenza, è profondamente inquieto. Sembra avere la fobia dei cambiamenti, infatti è un misoneista, vorrebbe che tutto rimanesse così com’è, e basta un fatto nuovo per disorientarlo. Prova un senso di inadeguatezza anche di fronte a una certa “nuova” criminalità e a “nuovi” reati, come il traffico degli organi via Internet, la vendita dei bambini e la tratta degli esseri umani.

Salvo è un siciliano che sente profondamente il legame con la propria terra, si rivela esplicitamente un vero nemico della mafia e vede il fenomeno mafioso – che nel frattempo ha cambiato metodi e strategie rispetto a un passato ancora affondato nell’Ottocento pre-unità di Italia – come la parte più distruttiva della sua Sicilia.

Nelle indagini si basa principalmente sulla conoscenza diretta del territorio e delle persone e per questo non ha mai accettato una promozione a vicequestore, che l’avrebbe costretto a trasferirsi in un’altra sede, più prestigiosa.

Piuttosto che far affidamento sulla ricerca scientifica, preferisce parlare ancora con la gente, sostiene che la ragione e l’intuito prevalgano su analisi scientifiche e microscopi di ultima generazione. Il problema è che ora non riconosce più quel territorio in cui sempre più ritrova una società che si è modellata sugli usi e sui vizi della “nuova” mafia. Sente la paura di non essere più all’altezza in un mondo così tanto complicato e, pur avendo un profondo senso della giustizia, non si sente tutelato, da cittadino, da una magistratura che è troppo burocratizzata e costretta dalle leggi di codici civili e penali legati ancora al passato (si pensi che il codice penale vigente in Italia, detto “Codice Rocco” dal

³⁸ Ivi, p. 780.

nome del ministro della Giustizia che lo propose, risale al 1930). In altri termini, sente che anche la funzione del Parlamento e dello Stato in generale è in una crisi profonda, dovuta alla sempre più ridotta partecipazione civile alla *res publica*.

Nei romanzi di Camilleri sono ricorrenti le due famiglie mafiose, i Cuffaro e i Sinagra, che si contendono da sempre il territorio della provincia. Salvo non rimane indifferente e vuole contrastare, in nome della parte sana dello Stato, con tutte le sue forze, la mafia. Per esempio, interviene subito quando scopre il ricatto che avrebbe potuto scatenare uno scandalo coinvolgendo Panzacchi, il capo della mobile, il questore Bonetti-Alderighi e il giudice Tommaseo, nonostante essi non abbiano alcuna considerazione di lui e non lo stimino. Ha un grande rispetto per le persone, persino per i morti, infatti, copre il cadavere nudo della vittima con un accappatoio, come per conferirle pudore e un briciole di dignità scatenando, di contro, l'ira del capo della scientifica, che lo riprende duramente per aver alterato la scena del crimine.

Sul genere giallo Giovanni Capecchi scrive:

attraverso la voce di Montalbano o di alcuni suoi interlocutori Camilleri inserisce anche alcune riflessioni sul genere narrativo del “giallo”, prendendo le distanze da questa etichetta se deve servire esclusivamente per indicare un genere letterario “minore” senza le carte in regola per entrare nelle storie letterarie. Il “giallo” non solo ha una lunghissima tradizione alle spalle e, per molti aspetti, sembra essere nato con l'uomo e con la sua vocazione a indagare – anche la storia di Edipo può essere considerata un “giallo” al termine del quale il protagonista scopre di essere colpevole (*La voce del violino*) – ma riesce anche a rappresentare una particolare società e un determinato momento storico.³⁹

Infatti, ne *La voce del violino* viene riportata, in forma ironica e velatamente pessimistica, una delle disquisizioni tra Montalbano e la signora Clementina Vasile Cozzo su tale genere:

«Non legge libri gialli?».

«Raramente. E poi che significa libro giallo? Che significa romanzo poliziesco?».

«Beh, c'è tutta una letteratura che...⁴⁰».

«Certo. Ma non mi piacciono le etichette. Vuole che le racconti una bella storia gialla? Dunque, un tale, dopo molte vicende avventurose, diventa il capo di una città. A poco a poco però i suoi sudditi cominciano ad ammalarsi di un male oscuro, una specie di peste. Allora questo signore si mette a indagare per scoprire la causa del male. Indaga che t'indaga, scopre che la radice del male è proprio lui e si punisce».

«Edipo» disse quasi a se stesso Montalbano.⁴¹

³⁹ Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, pp. 78-79.

⁴⁰ Naturalmente, congetturo che i puntini di sospensione presuppongano che questa nuova letteratura sia una letteratura seria e degna di rispetto e di considerazione. Il presupposto è confermato dall'esempio che segue, riferito a un male oscuro che è una specie di peste che attraversa il mondo e che porta l'eroe eponimo della classicità fino all'autoaccecamento e al suicidio per impossibilità di scioglierne il nodo gordiano.

⁴¹ Camilleri, Andrea, *La voce del violino*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 1997), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 677.

Anche il riferimento, che poi rimane solo episodico, alla questione operaia soffocata dalle manganellate delle forze dell'ordine in occasione di uno sciopero che Montalbano considera assolutamente legittimo, appare solo accennato e sarà ripreso in occasione dei romanzi successivi, ma già in questo, agli occhi di un Fazio che non arriverà mai a ragionare in termini di una politica attiva, l'indignato commissario apparirà come un estremista comunista.

«Nenti sapi? Aieri a trentacinque operai del Cementificio ci arrivò la carta della cassa integrazione. Stamatina hanno principiato a fare catùnio, voci, pietre, cose così. Il direttore s'è appagnato e ha chiamato qua».

«E perché Mimì Augello c'è andato?».

«Ma se il direttore l'ha chiamato d'aiuto!».

«Cristo! L'ho detto e l'ho ripetuto cento volte. Non voglio che nessuno del commissariato s'immischi in queste cose!».

«Ma che doveva fare il pòviro dottore Augello?».

«Smistava la telefonata all'Arma, che quelli in queste cose ci bagnano il pane! Tanto, al signor direttore del Cementificio un altro posto glielo trovano. Quelli che restano col culo a terra sono gli operai. E noi li pigliamo a manganellate?».

«Dottore, mi perdoni ancora, ma lei proprio comunista comunista è. Comunista arraggiato è».

«Fazio, tu sei amminchiato su questa storia del comunismo. Non sono comunista, lo vuoi capire sì o no?».

«Va bene, ma certo è che parla e ragiona come uno di loro».

«Vogliamo lasciar perdere la politica?».⁴²

Ne *La gita a Tindari*,⁴³ pubblicato nel 2000, a distanza dunque di tre anni da *La voce del violino*, in cui Camilleri aveva fatto apparire Montalbano solo in due raccolte di racconti, *Un mese con Montalbano* (1998) e *Gli arancini di Montalbano* (1999), il commissario sembra ulteriormente segnato da una già angosciante paura di invecchiare, pur essendo un uomo ancora in piena maturità. Il motivo verrà esplicitato tra le righe della narrazione.

Questo è un “romanzo percorso da una nuova vena, appena accennata, di interiorizzazione dell'azione: ci sono più riflessione e compassione verso le vicende umane e i destini individuali [...] È questa la nuova strada maestra del commissario che si ammala di malanno” (Bonina, *Tutto Camilleri*, 158).

Montalbano, nei primi romanzi, era sembrato non essere mai coinvolto personalmente e appassionatamente nell'azione d'indagine rimanendo, da funzionario di polizia, rispettoso delle regole, una semplice pedina al servizio dello Stato a cui aveva giurato di essere fedele, al punto di non avere troppe remore nel dover collaborare con quella parte dell'arma dei carabinieri o con quei servizi segreti che sapeva essere collusi, a volte, con la criminalità. Lui e la sua squadra combattevano quel marcio che stava sempre più rodendo alla base le istituzioni della Repubblica. D'altronde la sua amicizia e sintonia con un questore come Burlando e la consonanza nel procedere all'indagine con il

⁴² Ivi, pp. 695-696.

⁴³ Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.

Pubblico Ministero Lo Bianco, l’avevano fatto sentire diverso da quel potere deputato a amministrare una giustizia “giusta”. Ora, invece, ne *La gita a Tindari* Salvo sente un nuovo disagio, uno *spleen* tale che lo facevano sentire vecchio e gli inducevano un sentimento che lo legava a un passato che ormai non sentiva più suo, un passato in cui non era la televisione a modellare la società, ma quell’*élite* intellettuale che aveva saputo uscire dalla Resistenza e governare un post seconda guerra mondiale, quando certi valori avevano fatto rinascere l’Italia dal fascismo e dalla dittatura.

I suoi interlocutori non possono essere le figure che occupavano lo schermo televisivo, ma i suoi “amici” libri in cui trovare sempre più rifugio come, in questo caso, l’ultimo libro di Vázquez Montalbán: “Astutò la televisione e decise di principiare a leggere l’ultimo libro di Vázquez Montalbán, che si svolgeva a Buenos Aires e aveva come protagonista Pepe Carvalho.⁴⁴ Lesse le prime tre righe e il telefono sonò. Era Mimi” (*La gita*, 865).

O, altrimenti, Montalbano si rifugia nel suo rituale preferito: tra le fronde di un ulivo centenario per riflettere sui casi che gli sono stati affidati, cosicché essi possano affondare le radici nell’humus in cui il crimine si è originato. L’albero più che millenario assurge a incarnazione della Memoria, allegoria di una realtà che prosegue nella sua esistenza anche dopo la morte. Proprio su questo simbolo terragno si è concentrato l’interesse di tre grandi scrittori siciliani del Novecento: Pirandello, Sciascia e Camilleri.

È un posto davvero magico per lo scrittore, il suo posto delle fragole,⁴⁵ in cui Salvo trova riparo e serenità al contatto con la natura.

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

Aveva scoperto che, in qualche misterioso modo, l’intricarsi, l’avvilupparsi, il contorcersi, il sovrapporsi, il labirinto insomma della ramatura, rispecchiava quasi mimeticamente quello che

⁴⁴ Ripetuti sono i rimandi al collega e amico spagnolo e anche ne *Il cane di terracotta* si fa omaggio allo scrittore catalano. Le citazioni che seguono sono tratte da Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002): “il commissario stava leggendo un romanzo giallo di uno scrittore barcellonese che l’intricava assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato Montalbán” (158); “A Barcellona di Spagna scrivono magari libri belli” (160); “quando mangiava non rapriva bocca. Pensò che in fatto di gusti egli era più vicino a Maigret che a Pepe Carvalho, il protagonista dei romanzi di Montalbán, il quale s’abbuffava di piatti che avrebbero dato foco alla panza di uno squalo” (189).

Carvalho e Montalbano hanno la passione per la buona cucina, ma soprattutto sono testardi e intransigenti nel perseguire la loro morale, hanno un’attitudine melanconica verso la società, una sorta di perplessità per il presente, così come sono alla disincantata ricerca della verità, senza dimenticare un tocco di satira e di ironia. Sono perfettamente consapevoli che possono sbagliare e che la verità, la maggior parte delle volte, non combacia con la giustizia. Entrambi i loro “padri” hanno nel DNA la convinzione che l’ambientazione, il contesto, la società siano importanti forse quanto e più del crimine stesso.

Vázquez Montalbán aveva detto a Camilleri: “Ritengo che le differenze e le affinità tra i nostri due personaggi siano, in fondo, la conseguenza di una stessa attitudine personale nei confronti del romanzo poliziesco. Anche tu usi questo genere come una mera strategia narrativa, un gioco con cui stabilisci un avvicinamento alla realtà arbitraria e proietti uno sguardo distaccato e ironico attraverso il tuo personaggio, uno sguardo molto simile a quello di Pepe Carvalho”. Manzano, Emilio, *Chiacchierata tra Camilleri e Vázquez Montalbán*, in Camilleri Andrea, *Vi racconto Montalbano. Interviste*, Datanews, Roma 2006, p. 86.

⁴⁵ Rimando al film *Il posto delle fragole*, di Ingmar Bergman, 1957.

succedeva dintra alla sua testa, l'intreccio delle ipotesi, l'accavallarsi dei ragionamenti. E se qualche supposizione poteva a prima botta sembrargli troppo avventata, troppo azzardosa, la vista di un ramo che disegnava un percorso ancora più avventuroso del suo pinsero lo rassicurava, lo faceva andare avanti.⁴⁶

E ancora:

Sulla strata del ritorno, gli venne quasi d'obbligo la sosta tra i rami dell'ulivo saraceno. Aveva bisogno di una pausa di riflessione: vera, non come quella dei politici che chiamano accussì, pausa di riflessione, quella che invece è la caduta nel coma profondo. Si mise a cavacecio sul solito ramo, appoggiò le spalle al tronco, s'addrumò una sigaretta. Ma subito si sentì assittato scommodo, avvertiva la fastidiosa pressione di nodi e spunzoni all'interno delle cosce. Ebbe una strana sensazione, come se l'ulivo non lo volesse assistemato lì, come se facesse in modo di fargli cangiare posizione. [...]

Andò alla macchina, pigliò un giornale, tornò sotto l'ulivo, distese le pagine del giornale e vi si coricò sopra, doppo essersi levato la giacchetta.

Taliato da sotto, da questa nuova prospettiva, l'ulivo gli parse più grande e più intricato. Vide la complessità di ramature che non aveva prima potuto vedere standoci dintra. Gli vennero a mente alcune parole. «C'è un olivo saraceno, grande...con cui ho risolto tutto». Chi le aveva dette? E che aveva risolto l'albero? Poi la memoria gli si mise a foco. Quelle parole le aveva dette Pirandello al figlio, poche ore prima di morire. E si riferivano ai *Giganti della montagna*, l'opera rimasta incompiuta.

Per una mezzorata se ne stette a panza all'aria, senza mai staccare lo sguardo dall'arbolo. E più lo taliava, più l'ulivo gli si spiegava, gli contava come il gioco del tempo l'avesse intortato, lacerato, come l'acqua e il vento l'avessero anno appresso anno obbligato a pigliare quella forma che non era capriccio o caso, ma conseguenza di necessità.⁴⁷

Bonina, a questo proposito, scrive:

Montalbano è quasi cinquantenne [...] può capire che la realtà riflette la natura, essendo quella e questa avviluppate e apparentemente inestricabili: per scoprire che le piste di un'inchiesta sono come i rami di un ulivo che basta seguire attentamente per vedere che hanno una sola origine, un unico babbone.

Così è nel caso di tre rami del suo ulivo che diramano dallo stesso punto del tronco, scoperta che gli suggerisce come le tre inchieste cui lavora e che sembrano disunite abbiano in realtà un'unica scaturigine.⁴⁸

Durante l'indagine, Salvo ha uno scambio con il suo vice proprio riguardo ai romanzi gialli ed è divertente che Camilleri faccia dire addirittura al suo protagonista, chiaramente in modo ironico e provocatorio, che tale genere sia minore:

«Certo che ne hai di fantasia» commentò Mimì che aveva ripensato alla ricostruzione del commissario. «Quando vai in pensione puoi metterti a scrivere romanzi».

«Scriverei certamente dei gialli. E non ne vale la pena».

«Perché dici accussì?».

«I romanzi gialli, da una certa critica e da certi cattedratici, o aspiranti tali, sono considerati un genere minore, tant'è vero che nelle storie serie della letteratura manco compaiono».

«E a te che te ne fotte? Vuoi trasire nella storia della letteratura con Dante e Manzoni?».

⁴⁶ Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 908.

⁴⁷ Ivi, pp. 993-994.

⁴⁸ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 157.

«Me ne affrunterei».
«Allora scrivili e basta».⁴⁹

Sovvengono al commissario anche dei paragoni tra donne e dipinti famosi,⁵⁰ che denotano la sua grande cultura artistica; ma sono soprattutto i romanzi a essere citati più volte, come *L'agente segreto* di Conrad,⁵¹ che si trasforma in un'occasione per riflettere sulla natura umana e sulla potenza delle immagini che si figurano mentre si legge un libro.

Insomma, esiste tutto un universo letterario camilleriano, dove ogni pagina diventa un piccolo mondo a sé.

La mano, indipendentemente quasi dalla sua volontà, pigliò un libro dallo scaffale. Taliò il titolo: *L'agente segreto* di Conrad. Ricordava che gli era piaciuto, e tanto, ma non gli tornava a mente nient'altro. Spesso gli succedeva che a leggere le prime righe, o la conclusione, di un romanzo la sua memoria rapriva un piccolo scomparto dal quale niscivano fora personaggi, situazioni, frasi. «Uscendo di mattina, il signor Verloc lasciava nominalmente la bottega alle cure del cognato.» Principiava accussì e quelle parole non gli dissero niente. «Ed egli camminava, insospettato e mortale, come una peste nella strada affollata.» Erano le ultime parole e gli dissero troppo. E gli tornò a mente una frase di quel libro: «Nessuna pietà per nessuna cosa, nemmeno per se stessi, e la morte finalmente messa a servizio del genere umano...». Rimise di prescia il libro al suo posto. No, la mano non aveva agito indipendentemente dal suo pinsero, era stata, certo incosciamente, guidata da lui stesso, da quello che aveva dintra.

S'assitò in poltrona, addrumò la televisione. La prima immagine che vide fu quella dei prigionieri di un campo di concentramento, non dei tempi di Hitler, ma di oggi. In qualche parte del mondo che non si capiva, perché le facce di tutti quelli che patiscono l'orrore sono tutte eguali. Astutò. Nisci nella verandina, restò a taliare il mare, cercando di respirare con lo stesso ritmo della risacca.⁵²

Un giorno arriva dal commissario un uomo disperato, Davide Griffo, perché non ha più notizie dei suoi genitori, i due anziani Alfonso e Margherita. I coniugi sono persone molto schive e non davano confidenza mai a nessuno. L'ultima volta erano stati visti su un pullman durante una gita a Tindari (frazione di Patti, nella città metropolitana di Messina) e avevano mostrato agli altri passeggeri dei comportamenti piuttosto insoliti, dal momento che, per tutta la durata della gita, si erano tenuti completamente in disparte dal gruppo. Davanti al portone del condominio in Via Cavour 44 viene trovato il cadavere di un ventenne informatico, Nenè Sanfilippo, sparato in fronte. Due casi all'apparenza scollegati tra di loro, ma uniti dalla coincidenza che i Griffo e il giovane Nenè vivevano nello stesso palazzo. E il commissario Montalbano non credeva alle coincidenze.

⁴⁹ Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 1041.

⁵⁰ Le associazioni mentali che fa Montalbano delle donne raffigurate nei quadri sono dovute alla passione per i dipinti di uno dei personaggi di questo romanzo, il dott. Ingrò. Per esempio, il commissario per descrivere un'amante ricorre all'immagine della *Maja desnuda* di Francisco Goya. Lo scrittore accompagna il lettore con le sue efficaci descrizioni, stimolandogli la visione, consapevole dell'efficacia delle immagini.

⁵¹ Conrad, Joseph, *The secret agent, L'agente segreto*, (1^a edizione originale 1907), Giunti Editore, Firenze 2016.

⁵² Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. 1053-1054.

Supportato dalla sua amica Ingrid,⁵³ Montalbano scopre che Nenè aveva preso in affitto dai Griffi un villino isolato, che veniva utilizzato come base operativa a Vigàta per il traffico internazionale di organi umani finanziato dal boss don Balduccio Sinagra. La mafia, che aveva coinvolto nei suoi traffici i due coniugi, forniva loro due milioni di lire al mese, che il signor Alfonso versava puntualmente da due anni a questa parte, a ogni primo del mese, su un libretto postale di cui il loro figlio era del tutto ignaro. Doveva essere un regalo per lui, alla loro morte.

Nel computer di Nenè l'esperto informatico Catarella scopre del materiale pornografico relativo alle avventure del giovane con varie donne, tra cui anche la moglie del dottor Ingrò,⁵⁴ un medico di fama internazionale, specializzato in trapianti d'organi, e trova una bozza di un romanzo fantascientifico, all'apparenza simile a quello di Asimov, *Io, robot*,⁵⁵ che raccontava, sotto forma di metafore robotiche, i loschi traffici della vasta rete criminale di cui anche lui faceva parte. Gli anziani coniugi erano andati in gita a Tindari non per loro volontà, ma perché costretti da Nenè⁵⁶ che, per ordine dell'organizzazione criminale, avrebbe dovuto liberarsi dei due testimoni. Scesi dal pullman di ritorno dalla gita, i due vengono uccisi dai suoi complici in una campagna sperduta, secondo un tipico schema di esecuzione mafiosa, con un colpo alla nuca e poi bruciati, per metterli a tacere per sempre dopo che era stata smantellata la sede operativa criminale a Vigàta.

Se li immaginò, il commissario, i due vecchiareddri camminare nella notte, nello scuro, davanti a qualcuno che li teneva sotto punteria. Certamente avevano truccicato sulle pietre, erano caduti e si erano fatti male, ma sempre avevano dovuto rialzarsi e ripigliare la strata, macari con l'aiuto di qualche càvucio dei boia. E, di sicuro, non si erano ribellati, non avevano fatto voci, non avevano supplicato, muti, aggelati dalla consapevolezza della morte imminente. Un'agonia interminabile, una vera e propria via crucis, quella trentina di metri. [...]

E vide le mani dei due morti: le dita della mano dritta di lei erano intrecciate a quelle della mano mancina di lui. Erano morti tenendosi per mano. Nella notte, nel terrore, avendo davanti lo scuro più scuro della morte, si erano cercati, si erano trovati, si erano dati l'un l'altra conforto come tante altre volte avevano sicuramente fatto nel corso della loro vita. La pena, la pietà l'assugliarono improvvise con due cazzotti al petto. Barcollò, Mimì fu lesto a reggerlo.⁵⁷

⁵³ Ingrid Sjöström è una bellissima donna svedese, meccanico di professione, da tempo stabilitasi a Vigàta con suo marito Giacomo Cardamone, figlio del segretario provinciale di Vigàta; come si è detto, è una storica amica di Montalbano. Alcune volte collabora con lui, aiutandolo a risolvere casi complessi. È anche molto amica di Vanja Titulescu, una bella donna rumena, moglie del dott. Eugenio Ignazio Ingrò, un celebre chirurgo di cui si parlerà in dettaglio a breve. Era più giovane del medico di una ventina d'anni, laureata in medicina e figlia del Ministro rumeno della Sanità.

⁵⁴ Il dottor Ingrò è il proprietario di una clinica di lusso tra Vigàta e Caltanissetta. Ha una passione maniacale per i quadri di valore. Si diceva che avesse nel *caveau* di molte banche tele di sua proprietà che valevano una fortuna. Si era anche indebitato a causa di questo suo vizio costosissimo.

⁵⁵ Asimov, Isaac, *Io, Robot*, (1^a edizione originale 1950), Oscar Mondadori, Milano 2003.

⁵⁶ Nenè stava inseguendo i due vecchietti con la sua auto, una Punto, e aveva intimato loro di chiedere una fermata extra all'autista del bus turistico. Con una scusa, Sanfilippo consiglia ai due di passare la notte fuori casa, fingendosi preoccupato per la loro incolumità. Li convince a salire sulla sua macchina, per poi consegnarli direttamente al loro carnefice. In quel momento, però, il giovane non sa che anche a lui è destinata la stessa sorte per mano dell'organizzazione criminale che intende eliminare tutti gli eventuali testimoni che possano portare sulle sue tracce. Alla fine, solo il dottor Ingrò verrà mantenuto in vita per poter continuare il lavoro mafioso grazie alla sua abilità di chirurgo.

⁵⁷ Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. 946-947.

Dal passo appena citato, si evincono la compassione e la pietà di Montalbano, doti molto rare in questo mondo cinico e individualista. Prova empatia anche nei confronti dei colpevoli, la cui dignità umana non viene mai calpestata da lui. Riflette anche sulla reazione più composta dell'amico Mimì, quando gli parla della faccenda dei trapianti d'organo illegali che coinvolgevano i ricchi della Terra che non avevano voglia di mettersi in un'ufficiale lista d'attesa, ma erano disposti a pagare qualsiasi cifra pur di essere operati subito, a costo di rendersi complici di tali abomini. Pare evidente il divario generazionale tra i due, che non fa altro che accettuare la paura di Montalbano descritta all'inizio del romanzo.

Autocontrollo? Mancanza di sensibilità? No, certamente la ragione era più semplice: la differenza d'età. Lui era un cinquantino e Mimì un trentino. Augello era già pronto per il 2000 mentre lui non lo sarebbe mai stato. Tutto qua. Augello sapeva che stava naturalmente trasendo in un'epoca di delitti spietati, fatti da anonimi, che avevano un sito, un indirizzo su Internet o quello che sarebbe stato, e mai una faccia, un paro d'occhi, un'espressione. No, troppo vecchio oramà.⁵⁸

Montalbano ha la mente rivolta al passato; per esempio, ricorda la poesia di Pier Paolo Pasolini che difendeva la polizia contro gli studenti a Valle Giulia, a Roma,⁵⁹ quei giovani che un tempo erano stati i suoi compagni, che avevano vissuto la rivoluzione del 1968 con lui, spinti dal desiderio di cambiare il mondo. Lo Stato era da sempre assente, tanto da fargli pensare che “era una parola che dava a tutti il malostare, li faceva arraggiare come tori davanti allo straccio rosso” (*La gita*, 836).

Evidentemente ora il mondo era del tutto cambiato e ormai si parlava di globalizzazione anche a livello criminale. Il meccanismo che avevano messo insieme la nuova mafia della Sicilia e le organizzazioni criminali internazionali (siamo in tempi in cui ormai si è superato l'antico localismo di una mafia solo siciliana) si inceppa per un particolare apparentemente insignificante, particolare che finirà per far risolvere a Montalbano il caso, con l'aiuto di Catarella.

Sanfilippo viene trovato dal professor Eugenio Ignazio Ingrò a letto con Vanja. Il dottore non era geloso, già da tempo non era più interessato a sua moglie, ma temeva per la sua incolumità, era terrorizzato poiché i due uomini, ufficialmente, non avrebbero dovuto conoscersi, né incontrarsi mai. Lavoravano per la stessa organizzazione malavitosa mediorientale e tutto doveva rigorosamente rimanere segreto, pertanto temeva possibili voci e pettegolezzi sul loro conto, a causa del tradimento della moglie.

⁵⁸ Ivi, pp. 1059-1060.

⁵⁹ Durante il Sessantotto in Italia le occupazioni universitarie diventarono la norma e fu una di queste a causare la cosiddetta “battaglia di Valle Giulia”, uno scontro che coinvolse centinaia tra studenti e poliziotti. Nei primi mesi del 1968, la facoltà di Architettura dell'università La Sapienza di Roma, ospitata nella sede distaccata di Valle Giulia, in centro, era stata occupata dai collettivi di estrema sinistra e poi sgomberata alla fine di febbraio dalla polizia. Il primo marzo, centinaia di studenti si radunarono per cercare di occuparla di nuovo ma, arrivati davanti alla facoltà, si scontrarono con i poliziotti a cui era stato dato il compito di presiederla. L'elemento che rese tali scontri così rilevanti fu la reazione degli studenti alle cariche della polizia e, a fine giornata, si contarono centoquarantotto feriti e duecento denunce.

Un intervento poco ortodosso permetterà l’arresto di Ingrò, che inizierà a parlare come un fiume in piena, rivelando tutta la verità alla polizia. Non sempre Montalbano agisce secondo ciò che i dettami della legge prevedono. Infatti, a volte usa quello che lui chiama uno *sfunnapedi* (letteralmente sfondapiedi, saltafoso, ma in realtà indica un tranello, un inganno), per indurre un indiziato a confessare, perché altrimenti sarebbe stato impossibile trovare le prove per incriminarlo. Gli fa credere, così, di aver scoperto quella prova che può definitivamente incastrarlo. In pratica, è il metodo di chi si crea da sé le proprie regole di condotta, secondo principi normativi non istituzionalizzati.

In questo caso, dopo essere entrato di nascosto a casa dell’uomo, fa credere al dottor Ingrò di essere lui stesso (cioè Montalbano) un sicario mandato dalla mafia per ucciderlo. A quel punto intervengono Fazio e Augello che irrompono in casa del medico armati. Ingrò, terrorizzato dalle minacce del “killer” Montalbano, si consegna ai due poliziotti e viene indotto a confessare tutto, pur di sfuggire alle grinfie del finto, a sua insaputa, sicario.

Il dottore confessa di praticare mutilazioni di bambini per vendere gli organi ai milionari di tutto il mondo. Per evitare che lo scandalo venga insabbiato, l’ispettore parla della storia all’amico giornalista Nicolò Zito, aggiungendo una seconda vicenda che lo aveva interessato: il boss don Balduccio Sinagra aveva contattato Montalbano per chiedergli di arrestare il nipote Japichinu, che era latitante e ricercato da Antimafia, Mobile, ROS, in pratica da mezzo mondo. Il commissario si era recato all’incontro segreto con il boss non avvertendo il questore; ancora una volta aveva usato metodi che sconfinavano nell’illegalità, nell’insubordinazione, nell’irriverenza come gli fa giustamente notare Bonetti-Alderighi, al quale racconta, solo per giustificare il motivo del suo incontro con il boss, una bugia, cioè che Sinagra avrebbe avuto il proposito di pentirsi.

Ma la verità è che il boss aveva solo finto di essere preoccupato per le sorti del nipote e aveva fatto una soffiata a Montalbano, dicendogli che lo preferiva in carcere, almeno lì avrebbe avuta salva la vita, piuttosto che a fianco dei “picciotti della nuova mafia”, che avevano osato contrastare le due famiglie mafiose più note del territorio.

Montalbano, tuttavia, quando si reca sul posto trova il ragazzo già morto ammazzato, con la gola tagliata; il commissario allora capisce che Sinagra aveva tentato di ingannarlo e che l’omicidio del giovane era stato commissionato in realtà proprio dal boss che voleva vedere morto il suo stesso nipote a causa dei suoi legami con la nuova mafia avversa alla famiglia.

Per contrastare la mossa del vecchio boss, Montalbano non denuncia personalmente il ritrovamento del cadavere del giovane ma, in seguito, racconta tutta la vicenda al giornalista Zito, demolendo così l’alibi di Sinagra, che avrebbe voluto, per dinamiche mafiose, che quella notizia diventasse di dominio pubblico proprio grazie alla polizia.

Il commissario contrasta la mafia come può, anche non seguendo le classiche procedure. Montalbano, come si è visto, senza comunicarlo al questore aveva accettato di andare nella dimora di don Balduccio – circondato dai suoi tanti scagnozzi armati fino ai denti e persino da un *parrino* (prete), anche lui colluso con la mafia – con cui ha questo scambio:

«Mi levasse una curiosità», fece il vecchio assistimandosi il plaid sulle gambe. «Se un momento fa, quando è trasuto nel parterra, io le avessi dato la mano, lei me l'avrebbe stretta?».

“Che bella domanda, grandissimo figlio di puttana!” pinsò Montalbano.

E di subito decise di dargli la risposta che sinceramente sentiva.

«No».

«Me lo spiega pirchì?».

«Perché noi due ci troviamo ai lati opposti della barricata, signor Sinagra. E ancora, ma forse manca poco, non è stato proclamato l’armistizio».⁶⁰

L’amicizia ha un valore inestimabile per Salvo ed è un altro elemento attraverso cui si può comprendere meglio la sua personalità. Per esempio, quando Mimì gli confida di volersi sposare con un’ispettrice di polizia di Pavia di nome Rachele Zummo, Montalbano entra totalmente in crisi, anche perché il suo migliore amico si sarebbe dovuto trasferire in un’altra città per stare con quella donna. Allora, quando conosce una bella ragazza di Vigàta, alta, magra, bionda, con gli occhi azzurri di nome Beatrice Dileo, detta Beba,⁶¹ Salvo decide di presentarla subito a Mimì, con la speranza (che poi diventerà realtà) che l’amico lasci l’attuale fidanzata per mettersi insieme a Beba. Montalbano vuole molto bene a Mimì, ed è unito anche a tutta la sua squadra di lavoro e questo è, senza dubbio, un elemento di grande forza, checché ne pensi Bonetti-Alderighi:

Bonetti-Alderighi era notoriamente un imbecille e che lo fosse l’aveva brillantemente confermato definendo il suo commissariato «una cricca di camorristi». Era invece una squadra, unita, compatta, un meccanismo bene oliato, dove ogni ruotina aveva la sua funzione e la sua, perché no?, personalità. E la cinghia di trasmissione che faceva funzionare l’ingranaggio era proprio Mimì Augello. Bisognava considerare la facenna per quello che era: una crepa, l’inizio di una spaccatura. Di una fine, appunto. Quanto avrebbe saputo o potuto resistere Mimì? Ancora due mesi? Tre? Poi avrebbe ceduto alle insistenze, alle lacrime di Rebecca, no, Rachele, e vi saluto e sono.

“E io?” si spìo. “Io, che faccio?”

Una delle ragioni per le quali temeva la promozione e l’inevitabile trasferimento era la certezza che non sarebbe stato mai più capace, in un altro posto, di costruire una squadra come quella che, miracolosamente, era riuscito a mettere assieme a Vigàta. [...]

A Mimì voleva bene, lo considerava più che un amico, un fratello minore e perciò il suo abbandono annunziato l’aveva colpito in mezzo al petto con la forza di una reverberata.⁶²

⁶⁰ Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 924.

⁶¹ Beba è una studentessa venticinquenne fuori corso all’università di Palermo, alla facoltà di Lettere che, per mantenersi agli studi, faceva la rappresentante per la ditta Sirio Casalinghi. C’era anche lei sul bus per Tindari, per lavoro, per cercare di vendere qualche prodotto ai giganti. Mimì inizierà con lei una relazione duratura, avranno un figlio che chiameranno Salvo, in onore del suo migliore amico.

⁶² Camilleri, Andrea, *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio, Palermo 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. 877-878.

Continuando con l'analisi del carattere del commissario, lui ha capacità intuitive, che gli permettono di scrutare i fatti, di vedere la realtà al di là delle apparenze; ha una sensibilità estrema, un carattere forte, una vera passione attraverso cui sente, percepisce, capisce gli altri, cerca di entrare nei loro pensieri. Ama parlare con la gente, anche con i sospettati, ascolta ciò che le persone hanno da dire, allo scopo di comprendere, senza giudicare, le motivazioni più profonde e oscure dell'animo umano.

Ne *Il quarto segreto*,⁶³ pubblicato per la prima volta nel 2002 da Mondadori, Salvo Montalbano è chiamato a risolvere un caso apparentemente semplice e di routine: quello di un muratore albanese di nome Puka, morto cadendo da un'impalcatura in un cantiere di proprietà del signor Corso, un imprenditore che aveva anche altri cantieri nella provincia di Montelusa e in cui erano già avvenuti degli incidenti. Corso era incappato in una rete che legava certa imprenditoria al traffico di appalti nei lavori pubblici gestito da un mafioso chiamato "u zu Cecè", colluso con i responsabili funzionari della Provincia.

Montalbano, a partire da questa storia, estende il suo campo di indagine. Ragiona sul fatto che era troppo sospetta la serie di sei eventi, tutti dello stesso tipo e accaduti di recente, nel settore dell'edilizia e per suo approccio culturale, collega quei fatti, apparentemente accidentali, alla mancanza delle necessarie misure di sicurezza che potessero prevenire tali disgrazie.

Polemizza contro la politica, e pure contro lo strapotere delle banche, come si legge in apertura del quarto capitolo:

Sei morti sul travaglio in un mese nella sola provincia di Montelusa fanno una bella cifra. Se tanto mi dà tanto, quante erano le disgrazie in tutta Italia? Si sapevano? Sì, ogni tanto c'era qualcuno che le contava e dopo spuntava la faccia compunta della giornalista televisiva che diceva all'urbi e all'orbo come e qualmente il numero era elevato, certo, ma che si teneva dintra la media europea. E con questo, passiamo alle notizie sportive. Tanti saluti e sono. Ma qual era la media europea, si poteva sapere? Nossignore, questo non veniva detto. Pircò 'sta storia della «media europea» era addivintata non solo un bell'alibi, ma macari un elemento di granni consolazione. La disoccupazione era aumentata del quattro per cento? Niente di preoccupante, perché era solo leggermente più alta, un'inezia, della media europea. Gli incidenti stradali quelli invece no, quelli erano più bassi della media europea, ma niente paura, il Governo avrebbe provveduto e perciò c'era un ministro che aveva in mente di far correre le macchine minimo minimo a centocinquanta orari in modo da far diventare macari l'Italia competitiva con gli altri paesi di questa bella Europa voluta dalle banche. Ma poi: pircò gli era vinuto di chiamarle disgrazie? No, aveva detto bene Nicolò Zito: omicidi erano e accusò andavano considerati.⁶⁴

Al contrario di Montalbano, Mimì e Fazio non si rendono conto di quanto nel profondo la corruzione stia minando dalle basi la società e lo Stato. Il commissario, invece, riesce a vedere per intero la rete criminale, anche grazie alla sua cultura che gli conferisce una sensibilità e una empatia fuori dal comune.

⁶³ Camilleri, Andrea, *Il quarto segreto*, in *La paura di Montalbano*, (1^a edizione originale Mondadori, Milano 2002), Sellerio, Palermo 2023.

⁶⁴ Ivi, pp. 157-158.

Salvo scopre che la morte di Puka è un omicidio vero e proprio, infatti era stato aggredito in bagno da tre loschi figuri che gli avevano spaccato la testa con un tubo di ferro. Tale assassinio brutale era stato progettato e voluto da zu Cecè, il quale stava facendo in modo che Corso cedesse le proprie imprese, svendendole, costringendolo, così, a ritirarsi del tutto.

Il mafioso aveva un piano ben preciso e, servendosi delle sue coperture politiche, tentava di avere il totale monopolio delle imprese edili del territorio, eliminando letteralmente tutta la concorrenza, servendosi di azioni di carattere criminale. In realtà, già un altro imprenditore aveva dovuto chiudere la propria attività dopo la prima “disgrazia” sul suo cantiere.

Si fa riferimento anche all’ipocrisia di un consigliere comunale, un tale di nome Quarantino Francesco, politico di destra e contrario all’immigrazione, che tuttavia fingeva di essere dalla parte dei più poveri, ostentandolo pubblicamente, dichiarando addirittura di aver ceduto una casa a dei muratori extracomunitari che lavoravano nei cantieri.

Una società in cui quello che appariva non era certo quello che effettivamente era: una serie di coperture segrete, una trama sotterranea che legava imprenditoria e mafia e funzionari pubblici alla criminalità organizzata, avevano creato un intreccio di interessi in cui ogni soggetto garantiva l’immunità di altri.

Come nella sua ingenuità Mimì si faceva ingannare dalle attrattive fisiche delle donne, che per lui apparivano, solo per questo, degne della sua considerazione – Camilleri non introduce a caso notazioni di questo tipo per segnalare al lettore, alla maniera pirandelliana, quanto l’immagine finisse per prevalere sulla sostanza – allo stesso modo imprenditori senza scrupoli sfruttavano lavoratori extracomunitari, sottopagati e schiavizzati, facendo credere di averli accolti per pura carità cristiana. Già lo stesso Mimì deve ben presto ricredersi, ammettendo quanto spesso si fosse fatto ingannare da femmine che “apparivano” belle, che usavano trucchi per mascherare i loro corpi davanti a seduttori come lui, e dice che “uno non finisce mai di farsi meraviglia come le apparenze portano inganno” (*Il quarto*, 142). Riflettendo su questa battuta del suo vice, Montalbano intuisce che Puka non poteva essere quello che appariva ed era, invece, un infiltrato tra i muratori anche se, a quel punto dell’indagine, il suo era solo un sospetto su chi l’avesse potuto furtivamente insinuare nel cantiere: “...a meno che [...] non si fingesse muratore. Che ha detto poco fa l’esimio dottor Augello qui presente in un attacco di sconvolgente originalità? Che le apparenze ingannano. O meglio: che non è tutto oro quello che luce. O meglio ancora: che l’abito non fa il monaco” (*Il quarto*, 143).

Il commissario, difatti, aveva dubitato che Puka fosse davvero un muratore, a causa del suo stile di vita, diverso da quello di tutti gli altri colleghi: già dall’autopsia erano stati riscontrati dal dottor Pasquano chiari segni di pedicure e aveva inoltre a disposizione una camera privata in cui erano stati ritrovati abiti molto costosi. Queste non erano certo cose comuni a chi faceva quel mestiere.

Effettivamente Puka non era un muratore, ma lavorava probabilmente per la Digos, l'Antimafia o i ROS, era stato inviato in quel cantiere, sotto falsa identità, perché si sospettava che, dietro a quegli incidenti, ci fossero in realtà dei veri e propri omicidi. Era riuscito a infiltrarsi nel cantiere, ma evidentemente doveva essersi tradito in qualche modo, poiché era stato scoperto dagli uomini collusi con la mafia che, per questo motivo, l'avevano brutalmente ammazzato, facendo passare l'omicidio per un incidente sul lavoro.

Montalbano proprio perché ha una formazione culturale diversa dagli altri suoi colleghi, percepisce che l'indagine non doveva fermarsi solo in superficie, a un singolo episodio, ma doveva arrivare in fondo all'intera faccenda.

Intanto, qualcuno aveva cercato di evitare la tragedia e aveva inviato due giorni prima del programmato omicidio una lettera anonima sia a Montalbano, che al maresciallo dei carabinieri Verruso, incaricato ufficialmente dell'inchiesta sulla morte di Puka. Nelle lettere c'era scritto chiaramente che il giorno 13 mattina sarebbe stato ucciso il muratore albanese. Montalbano sospetta che le lettere siano state mandate da Angelo Peluso, il guardiano di tutti e tre i cantieri dove erano avvenuti i finti incidenti. Peluso era un pedofilo e per questo motivo era stato ricattato dai criminali perché tacesse sul finto incidente di Puka. Quando Peluso capisce che quegli uomini si stavano preparando a ammazzare l'uomo, cerca di evitare l'omicidio e, per uscire da quella situazione molto complicata, aveva appunto deciso di scrivere una lettera anonima che sfortunatamente, a causa di uno sciopero delle poste, era arrivata troppo tardi a destinazione.

Tra Montalbano e Verruso nasce una vera e propria intesa, che però non potrà di fatto mai venire alla luce e resa pubblica perché, a differenza delle altre volte, Verruso decide di agire a titolo personale e in totale segreto, fidandosi del solo Montalbano, che sente veramente vicino. Il suo tirarsi fuori dal sistema ufficiale è dovuto al fatto che era malato di cancro allo stadio terminale.

Il commissario rimane particolarmente colpito dal comportamento del maresciallo:

Ammirazione. No, assai di più: rispetto. Per il sereno coraggio, per la tranquilla determinazione di quell'omo. Una volta aveva letto un verso che supergiù diceva che è il pensiero della morte che aiuta a vivere. Già, il pensiero forse, ma la sicurezza della morte, la sua quotidiana presenza, il suo giornaliero manifestarsi, il suo atroce ticchettio – sì, perché in quel caso la morte era come una sveglia che avrebbe suonato non il risveglio, ma il sonno eterno – tutto questo in lui, Montalbano, non avrebbe forse provocato un indicibile, insopportabile terrore? Di che era fatto l'uomo che gli stava davanti? No, rifletté, è fatto di carne, come a mia. Perché arrivati al dunque, al punto, non c'era omo che non si ritrovava una forza insperata e misericordiosa.⁶⁵

⁶⁵ Ivi, pp. 173-174.

Grazie alla loro proficua collaborazione, Salvo riesce a scoprire l'assassino di Puka, un tale di nome Dimora, che era stato l'esecutore materiale dell'omicidio avvenuto con la complicità di altri due uomini, e lo uccide in uno scontro a fuoco.

Ai due uomini di legge si affianca l'agente Catarella che, paradossalmente, diventa coprotagonista dell'intera vicenda: non esita a accompagnare il suo commissario in una spedizione molto pericolosa e con lui – e da qui il titolo del racconto – condividerà ben quattro segreti e ciò lo renderà particolarmente felice, perché da quel momento si sentirà ancora più legato affettivamente al suo amato capo.

I quattro segreti erano i seguenti: 1) aver indirizzato il commissario da una *vecchiareddra* (vecchietta) guaritrice che utilizzava erbe per risolvere la sua momentanea infermità, piuttosto che da un vero medico; 2) aver stampato da un dischetto dei dati sensibili che Caterina, la figlia del signor Corso, aveva fornito al commissario il quale aveva anche flirtato con lei; 3) aver accompagnato Salvo in una missione speciale, a caccia degli assassini dell'uomo albanese; 4) aver nascosto la vera dinamica relativa alla morte del killer di Puka: era stato il commissario a ucciderlo in un conflitto a fuoco e aveva anche detto di essere andato in quel luogo da solo. Ma in realtà, tale fatto era avvenuto alla presenza di Catarella, nel corso della collaborazione segreta tra Montalbano e il maresciallo dei carabinieri Verruso. Nel verbale ufficiale, invece, risulterà che sia stato Verruso a uccidere l'assassino di Puka.

Montalbano vede in Catarella l'ingenuità di un bambino, ignaro di come sia cambiato in peggio il mondo, perché era ancora rimasto legato agli usi, alle tradizioni e alla mentalità genuina del popolo di cui parlava la lingua:

«Catarè, quello che stiamo facendo deve restare un segreto tra te e me, non lo deve sapere nessuno». Catarella fece 'nzinga di sì con la testa e tirò su col naso.

Il commissario lo taliò. Due grosse lacrime stavano calando sulla sua faccia verso la bocca.

«Che fai, chiangi?»

«Commozionato sono, dottori».

«Perché?».

«Dottori, ma vossa ci penza? Tri segreti teniamo di comune! Tri! Quanto a quelli della Madunnuzza di Fatima!».⁶⁶

Questo racconto segue lo schema classico del giallo se si pensa alla descrizione dettagliata delle indagini, degli appostamenti, della ricerca di prove, degli inseguimenti della polizia e dei carabinieri, con tanti temi di attualità, come il lavoro nero, la sicurezza sul lavoro, l'immigrazione clandestina, lo sfruttamento degli extracomunitari, la collusione tra mafia e imprenditoria, ma lo scrittore vuole denunciare soprattutto il fallimento delle istituzioni e il marciume del sistema politico italiano.

⁶⁶ Ivi, pp. 219-220.

L'aver catalogato questo come racconto lungo e non come romanzo, mostra la volontà di Camilleri di avvicinarsi a problemi e tematiche così scottanti senza bisogno di costruire quelle trame complesse che caratterizzano la forma del romanzo. Tutta la vicenda, dunque, rimane nei limiti più ristretti dell'esplicitazione di quei temi.

Il racconto si chiude su una notazione specifica che Camilleri aggiunge al ritratto del commissario che "sta finendo di costruire". Finora non abbiamo mai visto Salvo far uso delle armi; questa volta l'eccezione è giustificata dal fatto che lo faceva per "consacrare" la figura di un uomo come Verruso, che usciva fuori dal ruolo che gli era stato imposto dalla sua appartenenza all'Arma e che aveva agito in nome non tanto della Giustizia, quanto di un codice personale di fedeltà alla missione che un servitore dello Stato si impegna a compiere nel momento in cui giura di rispettare le leggi e la Costituzione del suo Paese.

Simbolicamente, quando si chiude il caso, Camilleri fa spogliare Salvo della sua divisa da poliziotto, gli fa deporre l'arma e lo colloca sotto la doccia, nel tentativo di purificarlo dall'aver commesso un omicidio, che si sarebbe potuto evitare se le istituzioni avessero assolto alla loro funzione.

Dopo essersi lavato, Montalbano si sente ancora sporco di sangue e Camilleri interviene a commentare, con la sua voce autoriale, lo stato d'animo del suo personaggio attraverso un rimando "solenne" a quello che lui considerava l'autore degli autori, Shakespeare, il massimo conoscitore della natura umana:

"A matina, col sole già alto, si fece un'ora di natata nell'acqua gelida. Ma quando nisci, ancora si sentiva lordo. Come diciva Lady Macbeth? *Ma insomma queste mani non diventeranno mai pulite?*".⁶⁷

⁶⁷ Ivi, p. 232.

Il corsivo è dell'autore.

Va detto che nei romanzi di Montalbano, sono scritte in corsivo le parti in cui ricorrono sogni, pensieri reconditi o inespressi del commissario. Questo espediente narratologico è stato scelto dall'autore anche come equivalente di un *flashback* cinematografico. I pensieri del commissario sono riportati nella lingua creata da Camilleri. Va detto, inoltre, che in questi romanzi è utile distinguere, dal punto di vista linguistico, la voce dell'io narrante, i monologhi, i pensieri, il parlato/pensato e lo scritto dei personaggi.

Aver citato direttamente il verso del *Macbeth* con la solennità che si addice a questo che evidentemente Camilleri considerava un momento chiave, un'occasione unica per poter sottolineare di star consegnando il "suo" Montalbano all'immortalità degna di uno Shakespeare, indica che la costruzione del personaggio è giunta al suo acme e che, a questo momento della sua evoluzione, vada consacrato il commissario come portavoce/*ficelle* del suo pensiero maturo.

Per maggior chiarezza riporto, per esteso, il richiamo tratto da *Macbeth* fatto da Camilleri:

Lady Macbeth: Out, damned spot! out, I say! – One; two: / why, then 'tis time to do't. – Hell is murky. (Atto V- scena I, vv. 34-35) [...] What, will these hands ne'er be clean? (v. 42) [...] Here's the smell of the blood still: all the / perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. / Oh! oh! oh! (vv. 48-50).

Shakespeare, William, *Macbeth*, Traduzione di Elio Chinol, Mursia, Milano 1971, p. 144.

3.2. Montalbano, commissario a Vigàta.

Salvo Montalbano, di recente nominato sul campo portavoce ufficiale del pensiero di Camilleri, riprende la scena del grande romanzo nel 2003, l'anno successivo a *Il quarto segreto*.

La maturità raggiunta gli consente di riprendere a un livello più alto il discorso iniziato nel ciclo a lui dedicato nel 1994. Sono passati quasi dieci anni e Camilleri si sente in grado di girare la boa perché nel frattempo era profondamente mutata la scena politico-sociale a cui fare riferimento. Il secondo Governo Berlusconi insediatosi, a gonfie vele, nel 2001, dispiegava in pieno il suo programma politico di contrapposizione “armata” alla sinistra e di conflitto con l’Europa a cui veniva contestata una linea fortemente restrittiva nel campo economico.

Ne *Il giro di boa*⁶⁸ pubblicato nel 2003 Camilleri affronta due fatti che lo indignarono moltissimo, così come avevano turbato l’opinione pubblica: il primo fu il G8⁶⁹ di Genova nel 2001 e il secondo fu la scoperta che “alcuni trafficanti di carne umana avevano sbarcato sulle nostre coste dei bambini per venderli” (Nota dell’autore ne *Altri casi*, 9).

In questo romanzo il commissario ha una vera e propria crisi di coscienza e, proprio perché crede molto nel suo mestiere, decide di dimettersi a seguito dei tragici eventi del G8, perché vede il suo ideale di polizia sgretolarsi e uomini del suo stesso mondo responsabili di inaccettabili atti di ignominia e di disumanità.

Aliberti scrive:

lo scrittore, fin da giovane impegnato nelle nobili battaglie proletarie del partito comunista in difesa delle classi più deboli, dopo i drammatici avvenimenti del G8 di Genova, in cui è emerso il fantasma di una crudele dittatura, mascherata di democrazia, rimane scosso dalla brutalità del potere insita nella sua fisiologica fluenza contro le legittime proteste delle masse indifese che pacificamente manifestano per la difesa dei fondamentali diritti umani.⁷⁰

⁶⁸ Camilleri, Andrea, *Il giro di boa*, (1^a edizione originale 2003), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011.

⁶⁹ Il G8 si è tenuto nel luglio 2001 in Italia, a Genova, ed è stato un vertice dei leader delle otto principali economie industrializzate del mondo. Migliaia di manifestanti si erano riuniti per esprimere il loro dissenso contro il sistema capitalistico e le politiche economiche del G8.

Il 20 luglio, inoltre, un giovane manifestante di nome Carlo Giuliani fu ucciso da un colpo d’arma da fuoco esploso da un carabiniere.

Tuttavia, tale evento è tristemente noto per le massicce proteste e i violenti scontri tra i dimostranti e le forze dell’ordine. Le proteste raggiunsero il culmine la notte del 21 luglio 2001, quando la polizia irruppe nella scuola Armando Diaz, che ospitava perlopiù attivisti, giornalisti e studenti inermi, che subirono un pestaggio terribile. Tale ordine fu dato dai massimi vertici della polizia presenti a Genova per il G8, nel corso di riunioni tenute quella sera in Questura. Peraltro, furono prodotte prove false per incastrare i manifestanti aggrediti. In aggiunta, nella caserma di polizia di Bolzaneto furono commessi abusi da alcuni funzionari di polizia nei confronti delle persone fermate nel corso dei disordini avvenuti durante il vertice del G8. Nel 2015 la Corte Europea dei diritti dell’uomo di Strasburgo ha condannato l’Italia per i fatti avvenuti in quell’occasione: quanto compiuto dalle forze dell’ordine italiane doveva essere qualificato come tortura. I giudici di Strasburgo, inoltre, condannarono l’Italia anche perché non aveva una legislazione adeguata per punire il reato di tortura.

⁷⁰ Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, p. 57.

Il giro di boa – il titolo non è solo legato all’indagine svolta da Montalbano – simboleggia un cambio di prospettiva che, nel caso specifico, permette di scoprire una fabbrica terrificante di morte e indica anche la rivolta della realtà contro gli ideali e le illusioni della vita.

Il commissario aveva visto in televisione una gara di barche a vela, in cui una che si trovava in netta difficoltà, invece di fare il giro della boa per tornare indietro, aveva preferito, testardamente, continuare a andare avanti, fino a scontrarsi con la barca dei giudici di gara; allo stesso modo, lui prosegue tenacemente e coraggiosamente la sua indagine, senza mai arretrare, nemmeno quando viene colpito di notte da un malore, una fitta al petto, mentre perlustra le acque sottostanti una villa sospetta. Montalbano è tentato di tornare indietro, ma resiste e non si ferma. Non ama i cambiamenti, ma nemmeno i regressi, per cui non gli rimane che una sola opzione: andare avanti. Paradossalmente, più è debilitato nel corpo per via dell’età, più ha la mente forte nel decidere cosa deve fare.

Ora il protagonista fa una sorta di bilancio,

con la consapevolezza di essere giunto a un punto di svolta nella propria esistenza e che tale svolta coincida con un momento in cui si verificano trasformazioni importanti per l’intera collettività: la qual cosa rende tutto più complesso. Basterà valutare, per rendersene conto, lo spazio dedicato nel romanzo all’analisi dei fatti di cronaca e alla conseguente riflessione politica, al senso di amarezza che coglie chi constata l’inadeguatezza dell’agire umano nei confronti degli eventi grandiosi, e spesso tragici, che segnano il presente.⁷¹

In un primo momento Salvo si confida al telefono con la fidanzata Livia, raccontandole tutto il suo senso di resa, perché non trova più la forza per battersi e “salvare” il sistema:

«Arrabbiato e deluso. Tu vuoi lasciare la Polizia perché ti senti come chi è stato tradito dalla persona nella quale aveva più fiducia e allora...»

«Livia, io non mi *sento* tradito. Io *sono stato* tradito. Non si tratta di sensazioni. Ho sempre fatto il mio mestiere con onestà. Da galantomo. Se davo la mia parola a un delinquente, la rispettavo. E perciò sono rispettato. È stata la mia forza, lo capisci? Ma ora mi siddriai, m’abbuttai». [...]

«Manco contro il peggio delinquente ho fabbricato una prova! Mai! Se l’avessi fatto mi sarei messo al suo livello. Allora sì che il mio mestiere di sbirro sarebbe diventato una cosa linda! Ma ti rendi conto, Livia? Ad assaltare quella scuola e a fabbricare prove false non è stato qualche agente ignorante e violento, c’erano questori e vicequestori, capi della Mobile e compagnia bella!».⁷²

Il suo disagio risale a quando in televisione aveva visto il Presidente del Consiglio che passeggiava per i carruggi⁷³ di Genova, sistemando fioriere, salutando gente, sfoggiando il suo miglior sorriso, mentre il ministro dell’Interno prendeva tutte le possibili misure per ostentare ordine pubblico e sicurezza assoluta in Italia.

⁷¹ Marci, Giuseppe, *I turbamenti di un cinquantino*, in Marci Giuseppe (a cura di), in Id., *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, p. 260.

⁷² Camilleri, Andrea *Il giro di boa*, (1^a edizione originale 2003), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, p. 19.

⁷³ Vicoli stretti, tipici delle cittadine della Liguria.

Scrive, riguardo ai fatti di Genova, Eckert:

After Genoa, and after the graffiti on the wall outside the police station, it becomes clear to Montalbano that in the popular mindset he and his men now are seen as heartless and possibly, corrupt state functionaries who are ready and willing not only to ignore the laws, but also hide behind a wall of *omertà*. [...]

Camilleri does not allow Montalbano to quit after the first twenty pages of the book and involves his detective in a complicated investigation. It is in this novel that the Sicilian author changes his protagonist and the course of the entire series. Things will never be the way they were before Genoa for Montalbano again. [...]

The investigative plot in *Il giro di boa* centers on a ring of international terrorists specializing in the trafficking of unaccompanied minors immigrating illegally to Italy. Through his use of metafiction, Camilleri ties this plot and the events in Genoa together, establishing parallels between the two events as well as between history and contemporary times. Camilleri in several instances in this book voices his disgust with Berlusconi's media empire and the tycoon's control over the government-owned TV stations.⁷⁴

In seguito Montalbano fa un sogno: è inquieto, si figura di parlare con Mimì riguardo alla sua volontà di dimettersi dal corpo di polizia. Si sente chiamato a rispondere di fronte alla sua coscienza, come uomo e come poliziotto.

«Tu vuoi andartene».

«Tanticchia di vacanza mi farebbe bene».

«Salvo, sei penoso. Tu vuoi dimetterti».

«Non sono libero di farlo?» scattò Montalbano, mittendosi in punta della seggia, pronto a satare addirittura.

Augello non si lasciò impressionare.

«Liberissimo, sei. Ma prima devo finire con te un discorso. Ti ricordi quando ammettesti di avere un sospetto?».

«Quale?».

«Che i fatti di Genova erano stati provocati a bella posta da una parte politica che in qualche modo si era fatta garante delle male azioni della polizia. Te lo ricordi?»

«Sì».

«Ecco: vorrei farti presente che quello che è capitato a Napoli⁷⁵ è capitato mentre c'era un governo di centrosinistra, prima del G8 dunque. Solo che si è saputo dopo. Allora come la metti?».

«La metto peggio di prima. Credi che non ci abbia riflettuto, Mimì? Vuol dire che tutta la faccenda è assai più grave».

«Cioè?».

«Che questa lurdia è dintra di noi».

«E fai questa bella scoperta solo oggi? Tu che hai leggiuto tanto? Se te ne vuoi andare, vattene. Ma non ora. Vattene per stanchizza, per raggiunti limiti d'età, perché ti fanno male le emorroidi, perché il ciriveddro non ti funziona più, ma non ora come ora».

«E perché?»

«Perché ora sarebbe un'offesa».

«A chi?».

⁷⁴ Eckert, Elgin K., *Metafiction and Social Critique in Andrea Camilleri's "Il giro di boa"*, "Italica", Vol. 94, N°2, Published by American Association of Teachers of Italian, 2017, pp. 265-266.

⁷⁵ Si fa riferimento al 17 marzo 2001, quando alcuni poliziotti a Napoli vennero arrestati per aver prelevato presunti manifestanti violenti da un ospedale in cui erano stati ricoverati. Furono portate ottantasette persone nella caserma Raniero e furono picchiate e offese. Alla notizia dell'arresto di quei poliziotti, alcuni dei loro colleghi si incatenarono al cancello della Questura per solidarietà verso di loro, altri organizzarono manifestazioni di piazza, intervennero persino i sindacati, un vicequestore che aveva preso a calci un manifestante caduto a terra inerme venne osannato come un eroe. Ci fu un'inchiesta, ma finì con la prescrizione del reato da parte della Corte d'Appello. Tutto questo contribuì a sconvolgere ulteriormente Montalbano.

«A mia, per esempio. Che sono fimminaro sì, ma pirsona pribene. A Catarella, che è un angilu. A Fazio, che è un galantomo. A tutti, dintra al commissariato di Vigàta. Al Questore Bonetti-Alderighi, che è camurriusu e formalista, ma è una brava pirsona.

A tutti i tuoi colleghi che stimi e che ti sono amici. Alla stragrande maggioranza di gente che sta nella polizia e che niente ha a che fare con alcuni mascalzoni tanto di basso quanto di alto grado. Tu te ne vai sbattendoci la porta in faccia. Riflettici. Ti saluto».⁷⁶

Riguardo al senso della giustizia del commissario, Eckert scrive:

The question whether justice is the codex laid down in law books or is what principles, conscience and ethics dictate (as well as the realization that many of the criminals he has arrested are simply victims of an unfair system that is far away from being "just") do not let him come to rest. [...] Despite his professional and personal doubts, Montalbano's answer to his qualms remains the same it was many years ago. And as the series proceeds, he continues to choose his own conscience over the "written" law. But he no longer is the unfailing and all-knowing Inspector. Many of the novels following *Il giro di boa* find Montalbano trying to distinguish truth from make-belief. [...] Montalbano is a protagonist beloved for exactly this reason: he tries his best to serve Justice, not the State and never his presumed own interests such as, career advancement or financial gain. Not even when he ignores police procedures and the written law most blatantly does he do so out of self-interest or to further his career. The Sicilian Inspector is a lone hero, whose fight cannot be won in today's Italy, as seen most clearly in the pages of *Il giro di boa*. But Camilleri is an idealistic writer, who will not have his ideas be defeated. As has been shown, Andrea Camilleri creates with a purpose and writes with *impegno*: his narrative – especially when it concerns historical, political and social topics – becomes part of Italy's immediate canon and cultural memory, and his *commissario*'s ideas and ideals serve and will continue to serve as an interpretation of the real spirit of Italian society in the 1990's and the beginning of the new century.⁷⁷

Camilleri, riferendosi alla polizia di Stato, dice:

Con la stessa sincerità con la quale ho criticato il comportamento della polizia nel G8, devo dire che sono terrorizzato dal venire a sapere che talvolta non avete neppure i soldi per la benzina! [...] Ma allora uno Stato che non mette in condizioni di operare è uno Stato complice!⁷⁸

Montalbano non sta vivendo un periodo sereno, come si evince dal seguente passo:

Infatti la crisi del personaggio dove comincia a nascere? Non nasce con l'età, ma nel momento nel quale sente di perdere il territorio! E proprio *Il giro di boa* non è per Montalbano la crisi d'appartenenza alla polizia, il sentirsi tradito, ma la crisi della perdita del territorio, che avviene nel momento nel quale, nella *Gita a Tindari*, lui capisce che c'è una delinquenza che può fare il suo lavoro attraverso Internet. Lui si trova di fronte a un universo sconfinato che non è più in grado di controllare perché non ne conosce il codice. Questa è la vera crisi di Montalbano.⁷⁹

Scrive Marci riguardo all'inquietudine del commissario:

I turbamenti di Salvo Montalbano, come già accennato, non si esauriscono nelle malinconie derivanti dalla percezione dell'invecchiamento e piuttosto riguardano il rapporto fra una sfera

⁷⁶ Camilleri, Andrea, *Il giro di boa*, (1^a edizione originale 2003), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, p. 25.

⁷⁷ Eckert, Elgin K., *Metafiction and Social Critique in Andrea Camilleri's "Il giro di boa"*, "Italica", Vol. 94, N°2, Published by American Association of Teachers of Italian, 2017, pp. 271-272.

⁷⁸ Camilleri, Andrea, *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 157-158.

⁷⁹ Ivi, pp. 162-163.

privata nutrita di convincimenti profondi e la dimensione pubblica, della vita sociale, del lavoro e della sfera politica. Sono i turbamenti di molti, oggi in Italia, che si interrogano, i più con angoscia, sul senso e sulla prospettiva degli avvenimenti cui assistiamo e dei quali, come cittadini, dovremmo essere protagonisti. Mentre non di rado ci pare di esserne travolti, ciascuno nel proprio campo, poliziotti o magistrati o insegnanti che siamo.⁸⁰

Eckert sostiene che Camilleri, invece di far scomparire del tutto il suo personaggio, decide di cambiarlo nel profondo e parla del suo “declino” iniziato proprio ne *Il giro di boa*:

Instead of abandoning his protagonist or killing him off, Camilleri chooses to change him fundamentally – a change that becomes quite apparent during the novels following this book.

Il giro di boa marks the beginning of the true "decline" of Montalbano – a serial protagonist who grows older "in real time", as his creator Andrea Camilleri often underlines. This gradual ageing of Montalbano allows the reader to follow Montalbano step by step, participating at events in his life as well as his reaction to current political affairs. This feature is a unique trait of the Montalbano-series and another contributing factor to its extraordinary success.⁸¹

La vicenda inizia così. Una mattina, durante la sua solita nuotata in mare, Montalbano ritrova un cadavere a cui cerca di dare un’identità.

In un primo momento, l'uomo sembrerebbe morto annegato, ma il dott. Pasquano riferisce che, secondo una sua primissima cognizione, potrebbe, invece, essere stato ammazzato. Ne era quasi convinto e suggerisce a Montalbano di muoversi secondo questa ipotesi, anche se l'autopsia – che non era stata affidata a lui, ma al dottor Mistretta – si era conclusa con una sbrigativa archiviazione per annegamento. Pasquano nota che sul corpo c'erano ferite causate dagli scogli contro i quali era andato a sbattere ripetutamente ma, stranamente, nella parte in mare in cui viene ritrovato il cadavere non c'erano scogli, per cui il corpo aveva presumibilmente navigato a lungo ed era stato anche mangiato dai granchi, tant’è che ne aveva ancora due in gola. Il cadavere era pieno di ferite tutte post mortem: ce ne erano quattro perfettamente simmetriche e circolari ai polsi e alle caviglie; questo significava che l’avevano tenuto legato mani e piedi con un filo di ferro che lo aveva stretto così tanto da segargli la carne e, prima di annegarlo, glielo avevano tolto, volendo così far credere a tutti che si trattasse di uno dei tanti annegamenti di emigranti, peraltro molto frequenti in quelle acque.⁸² Significative sono le parole con cui il dott. Pasquano censura il commissario con un laconico: “perchè le cose penso che non stiano come sembrano” (*Il giro*, 41).

Ritorna, ancora una volta, il contrasto tra realtà e apparenza.

⁸⁰ Marci, Giuseppe, *I turbamenti di un cinquantino*, in Marci Giuseppe (a cura di), in Id., *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, pp. 262-263.

Ho tenuto a inserire questo passo del prof. Marci perché – da insegnante – mi è sembrato che parlasse di me.

⁸¹ Eckert, Elgin K., *Metafiction and Social Critique in Andrea Camilleri's "Il giro di boa"*, "Italica", Vol. 94, N°2, Published by American Association of Teachers of Italian, 2017, p. 270.

⁸² Si può notare una somiglianza tra questa uccisione, descritta da Camilleri, e quella raccontata da Domingo Villar ne *La playa de los ahogados* in cui un uomo, ancora vivo, era stato legato alle mani e poi era stato buttato in mare, affinchè sembrasse morto per affogamento. Cfr. Villar, Domingo *La playa de los ahogados*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2011.

Alle orecchie di Montalbano quella frase risuonerà quando, quel giorno stesso, assiste all'arrivo di un barcone di clandestini tra i quali c'è un bambino che colpisce subito la sua attenzione e che gli ricorda François.⁸³

Quando il piccolo, appena sbarcato dalla nave da cui era stato preso dopo il naufragio di un'imbarcazione di profughi in pieno Mediterraneo,⁸⁴ aveva tentato di scappare per sfuggire alla polizia, era stato lo stesso Montalbano a riacciuffarlo e affidarlo a quella che aveva creduto fosse sua madre. È la colpa che peserà nel seguito dell'inchiesta sulla coscienza del commissario, che si ricorderà di aver contraddetto al suo istinto, che in quel momento gli aveva suggerito di far finta di non averlo visto. È proprio quello il momento più toccante e commovente di tutto il romanzo, Camilleri scrive una pagina da antologia. A Montalbano, che l'aveva inseguito e, una volta raggiuntolo, incontra i suoi occhi nel nascondiglio in cui si era occultato, era apparsa chiara la disperazione di quel bambino, che si portava addosso una storia tragica, di miseria e di ricerca di un destino migliore. Non aveva voluto credere alla sincerità di quello sguardo e si era fatto ingannare da una donna, che si era fatta passare per la madre tanto del piccolo, quanto anche di altri bambini destinati a finire immolati nella tratta degli esseri umani gestita dalla mafia.

Poi vitti lentamente apparire le mano, le vrazza, la testa, il petto. Il resto del corpo restava cummigliato dalla cascia. Il piccildro stava con le mano in alto, in segno di resa, l'occhi sbarracati dal terrore, ma si sforzava di non chiangiri, di non dimostrare debolezza.

Ma da quale angolo di 'nfernū viniva – si spiò improvvisamente sconvolto Montalbano – se già alla sò età aveva imparato quel terribile gesto delle mano isate che certamente non aviva visto fare né al cinema né alla televisione?

Ebbe una pronta risposta, pirchè tutto 'nzemmula nella sò testa ci fu come un lampo, un vero e proprio flash. E dintra a quel lampo, nella sò durata, scomparsero la cascia, il vicolo, il porto, Vigàta stessa, tutto scomparse e doppo arriccomparse ricomposto nella grannizza e nel bianco e nero di una vecchia fotografia, vista tanti anni prima ma scattata ancora prima, in guerra, avanti che lui nascesse, e che mostrava un piccildro ebreo, o polacco, con le mano in alto, l'istessi precisi occhi sbaraccati, l'istissa pricisa volontà di non mittirisi a chiangiri, mentri un sordato gli puntava contro un fucile. Il commissario sentì una violenta fitta al petto, un duluri che gli fece ammancari il sciato, scantato serrò le palpebre, li raprì nuovamente. E finalmente ogni cosa tornò alle proporzioni normali, alla luce reale, e il piccildro non era più ebreo o polacco ma nuovamente un piccildro nivuro.⁸⁵

⁸³ François è un bambino tunisino rimasto orfano che, ne *Il ladro di merendine* di Camilleri pubblicato nel 1996, Livia e Salvo avrebbero voluto adottare. Poi decidono, per volontà del bambino, di lasciarlo nella casa della sorella di Mimì, che l'aveva accolto in un primo momento di difficoltà. Il piccolo si era affezionato alla sua nuova famiglia così tanto da non voler più andare via da lì, nonostante l'affetto che provava anche per il commissario e per la sua fidanzata. François riapparirà, in seguito, ne *Una lama di luce* del 2012 e il suo tragico destino sarà un altro motivo di profondo turbamento, tanto per Livia, che da sempre aveva considerato il bambino come suo figlio – se pur adottivo – che per lo stesso commissario.

⁸⁴ Era stata appena varata la cosiddetta "Bossi-Fini", la legge n.189 del 30 luglio 2002 della Repubblica Italiana, che disciplinava l'immigrazione, chiamata così dai primi firmatari Gianfranco Fini e Umberto Bossi, che nel governo Berlusconi II ricoprivano rispettivamente le cariche di Vicepresidente del Consiglio dei ministri e di Ministro per le riforme. La suddetta legge, in breve, inaspriva le procedure in materia d'immigrazione e di asilo.

⁸⁵ Camilleri, Andrea *Il giro di boa*, (1^a edizione originale 2003), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 54-55.

Montalbano, lacerato dal senso di colpa, ripensa all'incontro con il bambino e all'importanza di capire cosa ci sia al di là dell'apparenza:

L'occhi del picciliadro lo supplicavano. Gli dicevano: per carità, lasciami andare, lasciami scappare. E di non avere saputo di subito leggere il senso di quello sguardo s'incolpò amaramente mentre ripigliava a corcarsi. Perdeva colpi, era difficile ammetterlo, ma era accussi. Come aveva fatto a non addunarsi, per usare le parole del dottor Pasquano, che le cose non stavano come gli erano parse?⁸⁶

Il commissario dorme male in quei giorni e fa dei sogni brevi e strani con protagonista sempre quel ragazzino: il dottor Pasquano effettua un'autopsia su un polpo che improvvisamente si trasforma in un bambino:

«Non arrinescio a capire il perché di questa disposizione [del ministero]».

Pasquano lo taliava a longo e doppo diceva:

«Perchè le cose non stanno come sembrano».

E Montalbano s'arricordava che quella istissa frase il dottore gliela aveva detta a proposito del catafero da lui trovato.

«Vuol vedere?» spiava Pasquano isando il bisturi e calandolo. E di colpo il polipo si cangiava in un picciliadro, un picciliadro nívuro. Morto, certo, ma ancora con l'occhi sbarracati.⁸⁷

Al pensiero degli sbarchi, sgomento, riflette:

E ogni volta, tragedie, scene di chianti e di duluri. C'era da dare adenzia a fimmine che stavano partorendo, a picciliiddri scomparsi nella confusione, a pirsone che avivano perso la testa o che erano addiventate malate durante viaggi interminabili passati sopracoperta all'acqua e al vento. Quanno sbarcavano, l'aria frisca del mare non arrinisciva a disperdere l'odore insopportabile che si portavano appresso, che non era fetu di gente mala lavata, ma fetu di scanto, d'angoscia, di sofferenza, di disperazione arrivata a quel limite oltre il quale c'è sulamenti la spiranza della morti. Impossibile restare indifferenti e per questo Riguccio gli aveva confessato che non reggeva più.⁸⁸

Grazie al confronto con il bravo giornalista *freelance* Sozio Melato, il cui nome, puntualmente, Catarella storpia in “Ponzio Pilato” e alle confidenze dell'amica svedese Ingrid, ex amante dell'uomo trovato morto in mare, Montalbano riesce a trovare una connessione tra quell'uccisione e quella del piccolo: esisteva nella località chiamata Spigonella,⁸⁹ in Sicilia, un'organizzazione criminale mediorientale che operava nella tratta dei bambini extracomunitari e effettuava regolari sbarchi in Sicilia, facendoli passare per salvataggi umanitari, con la collaborazione di persone del posto corrotte e senza scrupoli, come un certo Gaetano Marzolla, l'infermiere dell'ambulanza dell'ospedale di San

⁸⁶ Ivi, p. 78.

⁸⁷ Ivi, p. 61.

⁸⁸ Ivi, p. 52.

Riguccio era il vicequestore addetto alla Capitaneria di porto con cui Montalbano è in buoni rapporti lavorativi.

⁸⁹ Spigonella richiama Sigonella, in Sicilia, il sito NATO in cui gli americani avevano impiantato il nuovo sistema missilistico a lungo raggio, per poter contrastare i missili a lunga gittata introdotti nel bacino del Mediterraneo dai sovietici.

Gregorio di Montelusa, il quale, per pagare i suoi debiti agli strozzini, si era lasciato coinvolgere in un losco giro.

Quel bimbo aveva subito capito la fine che avrebbe fatto e, per questo motivo, aveva cercato di scappare; in un suo successivo tentativo di fuga – su cui Montalbano aveva finito per indagare, attirato dalla stranezza di un investimento d’auto compiuto ai danni di un *picciliddro* in un remoto viottolo di campagna, dove nessuna macchina avrebbe dovuto inoltrarsi – scopre che era proprio lo stesso bambino del porto a essere stato inseguito da uno dei suoi aguzzini, che l’aveva poi investito a tutta velocità uccidendolo.

Quando Salvo si reca a parlare con il contadino testimone dell’omicidio, l’uomo gli rivela, con fare profetico: “Troppu tintu è addivintatu lu munnu” (*Il giro*, 92), cioè il mondo era diventato troppo cattivo.

Montalbano esprime tutta la sua *melancholy*⁹⁰ in questo passo, quando realizza di aver consegnato lui stesso il bambino ai suoi carnefici:

Di colpo, nella testa, gli trasi un pinsero, una lama ghiazzata che doppo avergli spaccato il ciriveddro, scinnì e si fermò, devastante trafittura, in mezzo al petto: il valente, brillante commissario Salvo Montalbano aviva pigliato per la manina quel *picciliddro* e, volenteroso aiutante, l’aviva consegnato ai sò carnefici.⁹¹

⁹⁰ È il termine con cui, nella teoria degli umori di origine classica (Ippocrate, IV-V sec. a.C.) e ripresa poi nel Medioevo, si considerava l’“umore nero” la causa dell’alterazione dello spirito che diventava cupo, triste e irascibile.

Si definì l’esistenza di quattro umori base, ovvero: bile nera; bile gialla; flegma; sangue. A ognuno corrispondeva una parte del corpo: la bile nera ha sede nella milza, la bile gialla nel fegato, la flegma nella testa, il sangue nel cuore.

Fu Galeno di Pergamo (129-201), uno dei padri della medicina antica, che suppose l’esistenza di quattro macro-temperamenti derivanti dagli umori governanti: il malinconico ha un eccesso di bile nera; il colerico ha una grande quantità di bile gialla; il flemmatico ha una prevalenza di flegma; il sanguigno ha una predominanza di sangue.

Cfr. Galeno, *Trattato sulla bile nera*, Voltaggio Franco (a cura di), Aragno Editore, Torino 2003.

Shakespeare fa riferimento proprio a questa teoria nell’inscrivere Hamlet tra il tipo del “melanconico” per antonomasia, che qua mi sembra rispecchiare l’umore di Montalbano.

Nell’*Hamlet* di Shakespeare, tragedia scritta probabilmente tra il 1600-1602, l’aspetto malinconico è uno dei tratti più distintivi del protagonista. Il principe danese è un personaggio tormentato, la cui malinconia è al centro della sua personalità e delle sue azioni. È un sentimento profondo e complesso che riflette un senso di disillusione e di dolore esistenziale, reso ancora più intenso dalla consapevolezza della corruzione morale e della futilità della vita.

Amleto non è solo malinconico a livello personale, ma incarna anche una critica alla società corrotta e ipocrita in cui egli vive e questa è una caratteristica anche di Montalbano. Il commissario è malinconico perché sente le difficoltà del suo tempo ma vuole agire, non se ne sta in disparte.

La corte danese è un luogo di inganni, corruzione e falsità e Amleto, con la sua malinconia e il suo disprezzo per questa corruzione, diventa una figura di denuncia. Egli percepisce il mondo come un “giardino incolto”, un luogo in cui regnano disordine e depravazione. Un mondo da trasformare con una presenza attiva e razionale di colui – e questo voleva e doveva essere il melanconico Hamlet – che prendeva in mano le armi e si impegnava a costruire per sé e per il mondo intorno a sé un destino diverso da quello scelto da una superiore fatalità: “Our wills and fates do so contrary run / That our devices still are overthrown: / Our thoughts are ours, their ends none of our own”. Shakespeare, William, *Amleto*, Bertinetti Paolo (a cura di), Einaudi, Torino 2005, Atto terzo, scena seconda, vv. 205-207, p. 208.

⁹¹ Camilleri, Andrea, *Il giro di boa*, (1^a edizione originale 2003), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, p. 93.

L'uomo trovato cadavere era il responsabile locale della tratta dei bambini, già dato per morto un anno prima, a Cosenza. Era Ernesto Errera, però si faceva chiamare Ernesto (detto Ninì) Lococo.⁹² Era stato giustiziato dal suo capo per aver agito di sua iniziativa e per aver attirato, così, troppo clamore e l'attenzione degli inquirenti. Ai vertici dell'organizzazione criminale c'era un usuraio, un noto costruttore edile di nome Pepè Aguglia; il boss a capo dell'organizzazione internazionale era Baddar Gafsa, soprannominato "lo sfregiato" e il suo vice era Jamil Zarzis, completamente sdentato. Il commercio dei bambini per espianto d'organi non era l'unica attività illegale dell'associazione criminale che si occupava anche di pedofilia e di accattonaggio.

Per Salvo, risolvere il caso e assicurare i responsabili alla giustizia era diventata una questione personale.

Riflette seduto sulla sua verandina:

Perché, macari se non l'aveva fatta a parole o col pinsero, una sullenne promissa l'aveva di sicuro formulata a quel paro di piccoli occhi sbarracati che lo taliavano dal cassetto frigorifero. E gli tornò a mente un romanzo di Dürrenmatt dove un commissario consuma la sua esistenza per tenere fede alla promessa fatta ai genitori di una picciliiddra ammazzata di scoprire l'assassino... Un assassino che intanto è morto e il commissario non lo sa. La caccia a un fantasima. Solo che nel caso del picciliiddro extracomunitario macari la vittima era un fantasima, non ne conosceva la provenienza, il nome, nenti.⁹³

La momentanea impossibilità di tener fede alla sua solenne promessa fa perdere ogni equilibrio al commissario: l'ira incontrollata lo fa prendere la pugni l'infermiere Marzilla, dopo essere venuto a conoscenza di cosa aveva fatto al bambino quando voleva scappare dall'ambulanza in cui era stato costretto a salire. L'uomo non aveva alcuna intenzione di portarlo all'ospedale, ma l'avrebbe consegnato direttamente ai suoi carnefici.

«Allora lei che ha fatto?».

L'infermiere disse qualche cosa a voce tanto vascia che il commissario, più che sintiri, intuì.

«Un'iniezione? Sonnifero?».

«No. Calmante».

«E chi lo teneva il picciliiddro?».

«Sua madre. O quello che era».

«E gli altri picciliiddri?».

«Piangevano».

«Macari il picciliiddro al quale lei faciva l'iniezione?».

⁹² È curioso che questa volta l'intuizione l'abbia avuta per primo Catarella, le cui parole, anche se alquanto bizzarre, si rivelano giuste: "Va beni, dottori, ma non è possibili che il morto addivintò vivendi e appresso morse nuovamente addivintando natante?" (*Il giro*, 109). Catarella, per questo, viene lodato molto da Montalbano che riconosce in lui lo sguardo di un bambino, con la stessa fantasia, l'ingegno, le invenzioni proprie di un *picciliiddro* (bambino). "Perché la realtà, vista con l'occhi nostri, è una cosa, mentre vista da un picciliiddro è un'altra" (*Il giro*, 153).

Errera era un delinquente abituale, forse nato a Cosenza, era latitante e, per far perdere le sue tracce, aveva fatto credere a tutti di essere morto, infilando in tasca i suoi documenti e la fede nuziale al dito di un poveretto, il cui corpo era stato trovato maciullato da un treno in corsa. Dopo qualche mese, era ricomparso in Sicilia con una nuova identità.

⁹³ Camilleri, Andrea, *Il giro di boa*, (1^a edizione originale 2003), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, p. 95.

«No, lui no».

«Che faceva?».

«Si muzzicava a sangue le labbra».

Montalbano si susì con lintizza, nelle gambe si sintiva tutto un furmiculò.

«Mi guardi, per favore».

L'infirmeri isò la testa e lo taliò. Il primo pagnittuni sulla guancia mancina fu di tale violenza da fargli firriare quasi completamente la testa, il secunno lo pigliò appena tornò a voltarsi e gli scugnò il naso facendogli nesciri un fiotto di sangue.

L'omo non tentò manco d'asciucarisi, lassò che il sangue gli macchiasse la cammisa e la giacchetta.

Montalbano s'assittò nuovamente.⁹⁴

Alla fine Montalbano, con l'aiuto della sua squadra, riesce a smantellare quella esecrabile rete di traffico di esseri umani e, durante uno scontro a fuoco, rimane ferito dopo aver sparato al boss.

Ho insistito nella minuziosa descrizione di alcune scene proprio per sottolineare la scrittura dinamica e cinematografica di Camilleri. Il lettore riesce a immaginare con nitidezza quanto descritto, come se si trovasse davanti ad una *pillicula* (film) del cinematografo.

Il cinema occupa un posto centrale in Camilleri, come sostiene anche Emiliano Morreale:

Ed ecco, forse, il punto. Perchè l'immagine torni utile, deve bloccarsi, rallentarsi, farsi analizzare. Diventare, da racconto, pura immagine. Per un narratore così «cinematografico», ossia tutto fatti, può sorprendere. Ma invece, è un punto chiave.

Fermo fotogramma.

Il cinema, questa è la mia impressione, ha un posto centrale e segreto (ma neanche poi tanto) nella scrittura di Camilleri: ma non come esempio di stile o di ritmo, bensì come sfida allo sguardo. Non come racconto, ma come visione.

Quando mima il cinema, Camilleri lo segnala. In un paio di occasioni, addirittura induce il suo commissario a immaginare delle scene sotto forma di copione cinematografico. E queste scene sono caratterizzate da una particolare *lentezza*.⁹⁵

E ancora:

Il commissario Salvo Montalbano, al momento giusto, pensa come il cinema. Nel dedurre, nel riflettere, un'immagine gli affiora alla mente. Una scena, ma più spesso un'immagine. Qualcosa da passare e ripassare nella mente, nel cinematografo della memoria. A volte di cinematografico c'è la tecnica [...]

Altre volte, invece, sono proprio espedienti «da film» a tornargli in mente: perdersi «darrà ricordi di pellicole poliziesche inglesi» e, quasi in trance, dirigersi verso il cammino per cercare (e trovare, ovviamente) tra la cenere il pezzo di cartoncino che si cercava di bruciare. Altri brani di trame tornano in mente al momento opportuno [...]

Più spesso ad essere decisivo non è un frammento di racconto, ma, come si diceva, un'immagine, a volte tremolante, da decifrare, da mettere in collegamento con altre. E in questo, Camilleri si ritrova sorprendentemente vicino alla gran parte degli scrittori del Novecento, per i quali il cinema è anzitutto l'apparizione di un'immagine, e solo raramente un racconto.⁹⁶

Morreale osserva come anche la dimensione onirica del personaggio sia simile a un procedimento cinematografico. Il commissario infatti sogna spesso, in apertura di romanzo e soprattutto sotto forma

⁹⁴ Ivi, p. 112.

⁹⁵ Morreale, Emiliano, *Il cinema di Montalbano*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 182-183.

⁹⁶ Ivi, pp. 186-188.

di incubo e i suoi sogni, come i film, sono visioni che spesso lo illuminano e lo conducono verso l'interpretazione e la soluzione dei casi.

Ne *La pazienza del ragno*⁹⁷ pubblicato nel 2004, Montalbano osserva un ragno che tesse una ragnatela perfetta (da qui il titolo del romanzo). Nella sua mente turbata, l'aracnide assume sembianze antropomorfiche:

E allura con una lintizza da incubo, come in una interminabile dissolvenza-assolvenza cinematografica, la tistuzza del ragno principiò a cambiare colore e forma, dal grigio passando al rosa, il pelo mutandosi in capelli, l'occhi da otto assommandosi a due, fino a rappresentare una minuscola faccia umana che sorrideva soddisfatta del bottino che teneva stretto tra le zampe. Montalbano atterri. Stava vivendo un incubo o aviva senza rendersene conto bevuto troppo vino? E tutto 'nzemmula gli tornò a mente un passo d'Ovidio studiato a scola, quello della tessitrice Aracne cangiata in ragno da Atena...⁹⁸

Ancora una volta Camilleri, per descrivere la metamorfosi che sta subendo il suo personaggio, ricorre a una citazione letteraria: la scelta di questo particolare rimando fa coincidere l'operazione che l'autore sta tessendo intorno al commissario con quel ritratto a tutto tondo che alla fine, romanzo dopo romanzo, avrà reso alla perfezione ogni sfumatura del “vero” volto di Camilleri, grande artista della parola.

Il romanzo del 2004, che è immediatamente successivo a *Il giro di boa*,⁹⁹ prende avvio in ospedale, dove il commissario è ricoverato a seguito del conflitto a fuoco con il boss mafioso durante il quale era rimasto ferito.

È interessante la scelta stilistica che fa Camilleri, che decide di alternare i pensieri di Montalbano – che si trova in stato di semi-incoscienza – con i dialoghi tra Fazio e il medico che lo sta visitando. Salvo ascolta il loro discorso e rielabora idee confuse. In questo romanzo, più che negli altri, si susseguono il parlato e il pensato di Montalbano.

Sono forti l'angoscia e la vulnerabilità del protagonista, ferito fisicamente ma anche emotivamente, perché teme la morte e la perdita di ciò che gli è più caro. Ci troviamo chiaramente non di fronte a un giallo classico, perché non c'è un assassino e non c'è nemmeno un cadavere. Su una strada fuori Vigàta viene trovato il motorino abbandonato e una ragazza di nome Susanna Mistretta scompare. La giovane non sta vivendo un bel periodo per via della depressione di sua madre Giulia, che sta lentamente morendo. L'indagine viene affidata a Filippo Minutolo, detto Fifi, della Questura di Montelusa e Montalbano è solo di supporto. Ma quando l'inchiesta ufficiale si conclude senza alcun

⁹⁷ Camilleri, Andrea, *La pazienza del ragno*, (1^a edizione originale 2004), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011.

⁹⁸ Ivi, p. 376.

⁹⁹ Non è un caso che sia stato inserito in una trilogia, raccolta sotto il titolo di *Altri casi per il commissario Montalbano* e riuniti in volume da Sellerio nel 2011. Il terzo dei romanzi della raccolta è *La luna di carta* del 2005.

risultato, il commissario continua a svolgere un'indagine personale, trovando conferma alla sua visione di natura onirica. Conosce il fidanzato della giovane scomparsa, Francesco Lipari, che vuole diventare poliziotto, che si rivelerà un valido aiuto per capire le dinamiche familiari dei Mistretta, dato che il rapimento appare, sin da subito, molto strano.

Salvo, in una delle sue personali ricognizioni del percorso che avrebbe potuto fare Susanna con il suo motorino, è attratto da un cartello con la scritta *ova frischie*. Il suo istinto lo porta a raccogliere la testimonianza della venditrice di quelle uova; si tratta di Angela Di Bartolomeo, una bella donna, la cui vicenda finisce per attrarre particolarmente la curiosità di Montalbano. In realtà, Angela si prostituiva per pagare le costose medicine di suo marito allettato (era gravemente malato e aveva perso le gambe): ufficialmente vendeva uova ma, con quello stratagemma, attirava i clienti.

Pertanto, grazie al suo istinto, Montalbano finisce per trovare in lei la preziosa testimonianza che aveva visto la macchina del rapitore e riesce a ricostruire la dinamica dei fatti.

In un toccante dialogo con lui, si evince tutto l'amore che la signora Angela prova ancora per suo marito malato e lotta con tutta se stessa per non farlo morire. È proprio vero che, a volte, le cose non sono come sembrano...

«Ci tagliaro macari la mano mancina» disse a voci vascia la fimmmina «jorno e notti patisce dulura terribili».

«Perché non lo tieni in ospedale?».

«Ci dugnu adenzia meglio iu. Però i medicinali costanu. E iu non glieli vogliu fari ammancari. A costu di vinnirimi macari l'occhi. Pi chistu arricivu l'òmini. 'U dutturi Mistretta mi dissu di farici 'na gnizioni quanno non regge al duluri. Un'orata fa faciva comu 'na Maria, chiangiva, mi prigava d'ammazzarlu, vuliva muriri. E iu ci fici la gnizioni».¹⁰⁰

È tutto un seguito di sensazioni, intuizioni, emozioni quello su cui si gioca la trama di questo romanzo particolare. Un disconoscimento palese da parte di Camilleri dei metodi e delle strategie investigative alla Conan Doyle o alla Agatha Christie.

Montalbano sente che quello su cui sta indagando è solo lo strascico finale di vicende che risalgono a un passato oscuro che aveva segnato in profondità la storia della famiglia di Susanna.

I rapitori mandano una foto della ragazza prigioniera e grazie all'ingrandimento dell'immagine, Montalbano scopre che il rapimento è tutta una messinscena architettata ad hoc da Susanna stessa con l'aiuto di Carlo Mistretta, suo zio e medico del paese, da sempre innamorato della cognata Giulia e desideroso di vendicarsi del fratello di lei, secondo lui la vera causa della depressione che ha lentamente "avvelenato" la donna.

¹⁰⁰ Camilleri, Andrea, *La pazienza del ragno*, (1^a edizione originale 2004), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, p. 291.

Tutto era cominciato sei anni prima: Giulia Peruzzo e suo fratello Antonio erano legati così tanto che, quando Salvatore Mistretta le chiede di sposarlo, la donna rifiuta solo perché vuole vedere prima il fratello laurearsi. Giulia si era sempre presa cura di lui, anche economicamente, e lo aveva fatto studiare. Antonio riesce a diventare ingegnere e la donna si sposa poco dopo con il geologo Salvatore. L'uomo, dopo circa tre anni di matrimonio, accetta un lavoro in Uruguay e si trasferisce lì con la moglie; a quel punto, Giulia propone al fratello di raggiungerla, perché c'erano delle possibilità lavorative anche per lui e Antonio accetta.

In quegli anni Antonio ha fortuna, ma non tanto per il suo lavoro da ingegnere, quanto grazie alla sua abilità di trovare un modo di evadere le tasse. A un certo punto, però, decide di ritornare in Italia, precisamente in Sicilia. Intanto nasce Susanna, la figlia di Giulia e di Salvatore e Antonio si fidanza e si sposa.

Trascorrono gli anni fino a quando parte l'inchiesta di "Mani pulite" (di cui si è parlato nella prima parte della tesi), che smaschera un sistema diffuso di corruzione politica, partito da Milano, ma destinato a diffondersi poi in tutta l'Italia. Tale rete coinvolge imprese private, enti pubblici, partiti politici, mafia. Antonio, che aveva vinto molti appalti di opere pubbliche, fa scomparire le carte che, se trovate dal magistrato, lo avrebbero di certo compromesso e portato all'arresto e alla condanna. Così, una sera confida in lacrime alla sorella i suoi problemi economici e aggiunge che il costo dell'operazione per uscire indenne da quella situazione è di due miliardi di vecchie lire da trovare al massimo entro un mese. Lui non ha più liquidità, per cui le chiede un prestito. Giulia e Salvatore accettano di aiutarlo e così vendono (o, per meglio dire, svendono) tutto i beni di famiglia, rinunciando anche al loro alto tenore di vita. Dalla vendita di tutti i loro beni ricavano un miliardo e settecentocinquanta milioni e la restante cifra la mette il dottor Carlo.

Dopo qualche mese Antonio riceve un avviso di garanzia: viene accusato di vari reati, tra cui corruzione di pubblico ufficiale e falso in bilancio.

Susanna, intanto, sarebbe dovuta andare a studiare a Firenze, in un collegio esclusivo, per cui la madre chiede almeno una parte dei suoi soldi al fratello, che però le risponde sgarbatamente e le dice che quello non era proprio il momento giusto. Susanna, così, è costretta a studiare in Sicilia.

Antonio riesce a non essere condannato, ma le sue ditte falliscono e nel frattempo sua moglie viene contagiata dal vizio del gioco e perde notevoli cifre.

Nascono discussioni e gravi dissidi familiari e i rapporti tra i due fratelli cessano definitivamente.

Nell'ultimo periodo gli affari vanno di nuovo bene a Antonio che riesce a trovare altra liquidità, perché, di fatto, i suoi precedenti fallimenti erano stati pilotati ed era riuscito a esportare illegalmente il suo denaro all'estero senza perderlo. Favorito poi da una nuova legge berlusconiana, aveva fatto rientrare il suo capitale, aveva pagato una percentuale e si era messo in regola, "come i molti disonesti

che hanno fatto lo stesso, una volta che, per legge, l’illegalità è diventata legale. Tutte le sue società, per i precedenti fallimenti, sono ora intestate alla moglie” (*La pazienza del ragno*, 308).

Ritornando all’indagine di Montalbano, nel momento in cui è stato messo in atto il finto rapimento di Susanna, ci si aspetta che sia Antonio, lo zio della ragazza, a dover pagare il riscatto, perché deve in qualche modo “restituire” parte del debito contratto anni prima con i Mistretta. L’uomo paga il riscatto, ma solo perché costretto dalle pressioni dell’opinione pubblica, che lo aveva già messo alla gogna mediatica.

Suggestiva è la sequenza finale: dopo la morte della mamma di Susanna, il commissario si reca alla villa dei Mistretta per affrontare lo zio medico, parte attiva del finto rapimento. Peraltro, l’uomo si era tradito: quando Salvo gli aveva comunicato di aver ritrovato il casco e lo zainetto della nipote sulla strada per Montereale, il medico non gli aveva chiesto il posto esatto del ritrovamento perché, evidentemente, lo sapeva già. Sono questi i dettagli che Montalbano riesce a notare e a captare.

Il confronto finale si svolge praticamente al buio, su una panchina antistante alla villa e qui Montalbano scopre tutte le carte, dimostrando ai due di aver capito tutto.

Interviene anche Susanna, ma il focus è sul continuo contrasto tra la voce e i pensieri di Salvo: ci sono circa dieci pagine di tormenti interiori relativi a ciò che avrebbe voluto dire e quello che poi, effettivamente, dice.

Il commissario, che non ha portato alle estreme conseguenze l’esito delle sue indagini – infatti alla fine decide di non arrestare i due e non ci sarà nessuna incriminazione, perché lui è sicuro della buona fede, tanto della ragazza che dello zio che l’ha aiutata – uscirà di scena con l’augurio di non tradire la speranza riposta e anche con uno di buona fortuna, proprio mentre sta scoppiando un forte temporale.

Lo stesso temporale si agita, metaoricamente, nella coscienza di Montalbano che sa di star tradendo il suo dovere professionale – avrebbe dovuto denunciare tanto Susanna, che chi l’ha aiutata, lo zio Carlo, il quale aveva agito per vendetta personale, maturara in tanti anni, per riscattare il suo amore segreto per Giulia.

Anche Susanna, a sua volta, aveva tramato un piano per molto tempo, esattamente come fa un ragno quando costruisce la sua tela, con pazienza, con tenacia, con determinazione.

Camilleri sceglie, appunto, la metafora di una tela fantasticamente ordita da un ragno che aveva occupato la verandina del commissario e, ostinatamente, l’aveva portata a termine con quella tenacia che Montalbano sentiva di non poter eguagliare rispetto a quell’animaletto che, conoscendo perfettamente quale fosse il suo mestiere di vita, non aveva mai deviato dal compito che si era prefissato.

Il poliziotto finisce non solo per ammirare quel ragno, ma addirittura ne fa un modello di comportamento, salvo poi che quel qualcosa che gli era scoppiato dentro l'aveva fatto sviare dalla strada che sapeva essere quella giusta.

Era una costruzione geometrica sbalorditiva.

Affatto, il commissario contò una trintina di fili a cerchi concentrici che passavano gradualmente a circonferenze più piccole via via che s'avvicinavano al centro. La distanza tra un filo e l'altro era sempre uguale, ma aumentava, e di molto, nella zona centrale. Inoltre la tessitura dei fili a cerchi era come tenuta e scandita da fili radiali che si partivano dal centro e arrivavano alla circonferenza estrema della ragnatela. Montalbano stimò che i fili radiali erano una ventina e la distanza tra loro era uniforme. Il centro della ragnatela era costituito dai punti di convergenza di tutti i fili, tenuti assieme da un filo diverso dagli altri, fatto a spirale.

La pazienza che aviva dovuto aviri il ragno!

Pirchè di certo ostacoli ne aviva incontrato, un colpo di vento che rompeva le filame, un armàlo che si trovava a passare e spostava un ramo... Ma lui nenti, era andato avanti lo stisso nel suo travaglio notturno, oramà deciso a fabbricare ad ogni costo la sò ragnatela, ostinato, cieco e sordo a ogni altro stimolo.¹⁰¹

Proprio al capezzale della madre, Susanna aveva iniziato a alimentare il suo odio, tra medicine, odore di escrementi, di sudore, di vomito, di malattia. Aveva maturato un odio inarrestabile e insopportabile che aveva finito per contagiare anche suo zio.

Il commissario avrebbe voluto dirle qualcosa sull'odio e sull'amore, sentimenti apparentemente contrastanti, ma anche molto simili per certi versi:

l'odio del quali hai contagiato chi ti stava vicino...no, tò patre no, tò patre non ha mai saputo nenti, non ha mai saputo che era tutta una finta, dolorosamente si è angosciato per quello che cridiva un sequestro vero...ma macari questo era un prezzo da pagare e da far pagare pirchè l'odio veru, come l'amuri, non s'arresta manco davanti alla disperazioni e al chianto di chi è 'nnuccenti.¹⁰²

Mi sembra chiaro che stia parlando di sè. Anche lui, come il papà di Susanna, avrebbe dovuto scegliere di seguire fino in fondo quello che sarebbe stato il suo dovere da poliziotto, così come il marito innamorato aveva continuato a idolatrare quel fantasma di donna che era diventato sua moglie. L'aveva curata e protetta anche quando non c'era più nessuna speranza che potesse uscire da quel calvario che, non solo stava portando la donna alla morte, ma che aveva finito per travolgere tutta la sua famiglia.

Di fatto, come più volte succede nei romanzi camilleriani, il protagonista non vuole assumere il ruolo di giudice, perché ritiene di non dover applicare la legge secondo quel canone tradizionale della giustizia che sente non più adeguato a una società troppo complessa per poter essere ingabbiata in rigidi e rigorosi limiti dei codici scritti.

¹⁰¹ Ivi, pp. 374-375.

¹⁰² Ivi, p. 395.

Lui piuttosto chiama a valutare la propria coscienza, un proprio codice comportamentale, che scavano profondamente nella natura umana e che fanno appello sempre e comunque a una equilibrata empatia. La verità non coincide sempre con la giustizia.

Non esiste per lui un “manuale del commissario perfetto,”¹⁰³ perché anche l'uomo di legge deve affidarsi a criteri che non sempre fanno appello alla razionalità, ma che – e questo è il caso di Montalbano – fanno capo ai cinque sensi, all'intuizione, alla pulsione del cuore, all'umanità più profonda.

E qui a Montalbano capitò una cosa che ogni tanto, mentre faciva un'indagine, gli succedeva. E cioè che nel cirveddro sò alcuni dati apparentemente incollegabili tra loro improvvisamente si saldavano e ogni pezzo s'assistimava al posto giusto nel puzzle da comporre. E questo avveniva prima ancora che ne aviva perfetta coscienza.¹⁰⁴

È senza dubbio un uomo che ama l'indagine e qualunque cosa si frapponga nel suo cammino verso la comprensione della verità è vista come un ostacolo da eliminare, fossero anche gli ordini dei suoi superiori o la fidanzata stessa che vorrebbe tutte le attenzioni per sé.

Vede del bene in Susanna e vuole darle una seconda occasione, quella di cambiare vita e di ricominciare daccapo e altrove, lontana dalla sua famiglia che tanto l'aveva fatta soffrire. Susanna ha un progetto di vita: partire per l'Africa con un'organizzazione di volontariato.

I soldi, usati per pagare il suo finto riscatto, non erano più nelle mani della ragazza, ma erano stati trasferiti all'estero, per intercessione dello zio medico, e distribuiti a una cinquantina di organizzazioni assistenziali. Montalbano sente di poter essere solidale con tale progetto. Dimentica, o meglio, si convince di dover dimenticare i reati che quei due avevano commesso, in nome di una giustizia superiore, il bene dei più, contro quello spirito che spesso macchia una giustizia fondata solo su un asettico giudizio.

Montalbano pensa che la tenerezza d'animo sia l'effetto del suo invecchiare, di una saggezza dettata dalla debolezza senile piuttosto che dalla giustizia scritta in una fredda sentenza. E tale pensiero lo fa riflettere molto e lo logora nel profondo.

Prima di cataminarsi però doviva metterne a parte Livia. Posò la mano supra il telefono, ma non lo sollevò. Aviva ancora bisogno di parlari con se stesso. Quello che da lì a poco avrebbe fatto - si spìò - viniva a significare in qualichi modo che, arrivato alla fine, o quasi della sò carriera, all'occhi dei superiori, all'occhi stessi della liggi, rinnegava i principi ai quali per anni e anni aviva obbedito? Ma lui, di questi principi, era stato *sempre* rispettoso? Non c'era stata una volta che Livia l'aviva aspramente accusato di agire come un dio minore, un piccolo dio che si compiaciva di alterare i fatti o di disporli diversamente? Livia si sbagliava, non era un dio, assolutamente. Era solo un omo che

¹⁰³ Come si vedrà più avanti, ne *Il sorriso di Angelica*, (Sellerio) Salvo farà chiaro riferimento a tale manuale, che ignorerà ancora una volta, p. 197.

¹⁰⁴ Camilleri, Andrea, *La pazienza del ragno*, (1^a edizione originale 2004), ne *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011, p. 299.

aviva un pirsonale criterio di giudizio supra a ciò che era giusto e ciò che era sbagliato. E certe volte quello che lui pinsava giusto arrisultava sbagliato per la giustizia. E viceversa. Allura, era megliu essiri d'accordo con la giustizia, quella scritta supra i libri, o con la propia cuscenza? ¹⁰⁵

Il momento in cui più chiaramente si avverte il cambiamento è certamente quello che patisce davanti al letto della signora Giulia Mistretta, che è ormai in punto di morte.

Riflette sul trapasso che vede solido e terrificante concretizzarsi davanti ai suoi occhi e lo sente con il suo stesso olfatto – ritornano i sensi qua:

Nell'istesso momento la fronti e le mano del commissario si vagnarono di sudatizzo. Sempre lo pigliava questo ingovernabile scanto quanno s'attrovava di fronte a una pirsona che era in punto di morte. Non sapeva che farci, doviva impartire ordini severissimi alle sò gambe per impedire che si mettessero autonomamente in fuga trascinandolo con loro. Un corpo morto non gli faciva 'mpressione, era l'imminenza della morte che lo stravolgeva dal profondo, o meglio, da una profondità abissale.

Arrinisci a controllarsi, varcò la soglia e principiò la sua personale discesa agli inferi. L'assugliò immediato l'istesso insopportabile tanfo che aviva sintuto nella càmmara dell'omo senza gambe, il marito della fimmmina che vinniva ova, solo che qua il tanfo era più denso, te lo sintivi impicciare alla pelle impalpabile e inoltre aviva un colore marrone-giallastro striato da lampi di rosso foco. Un colore in movimento. Non gli era mai capitato prima, i colori sempre avivano corrisposto agli odori come già pittati in un quadro, fermi. Ora invece le striature rosse stavano principiando a disegnare una specie di gorgo. Il sudore oramà gli vagnava la cammisà. [...]

Surta alla coperta ben tirata non si vidiva niscium rigonfiamento di corpo umano, ammancavano persino le dù punte a collinetta che fanno i pedi di chi sta corcato a panza all'aria. E quella specie di palla grigia scordata supra il cuscino era troppo nica, troppo piccola per essere una testa, forse era una vecchia, grossa peretta da clistere che aviva perso colore. Avanzò di altri dù passi e l'orrore l'apparalizzò. Era invece una testa umana che però nenti aviva più d'umano quella cosa sul cuscino, una testa senza capelli, rinsecchita, un ammasso di rughe tanto profonde da parere scavate col trapano. La vucca era aperta, un pirtuso nivuro, privo di un minimo biancore di denti. [...]

Il panico l'assugliò con la cattiveria di un cane arraggiato. Il disperato rosso dell'odore divenne un vortice che poteva risucchiarlo. Il mento principiò a trimargli, le gambe da rigide gli addivintarono di ricotta, per non cadiri si mise con le vrazza appuiate al marmo del tangèr. ¹⁰⁶

Che questa consapevolezza raggiunta sia il punto terminale dell'intero romanzo è confermato dalla scelta dell'autore di dare il titolo "Ultimo" al capitolo finale. Non sceglie, come fa per tutti gli altri capitoli, un ennesimo numero cardinale, ma usa una parola "che agisce come *reductio ad unum* di ogni *ductus*" (Bonina, *Tutto Camilleri*, 291).

Siamo, quindi, di fronte a una svolta più che significativa nel percorso che Camilleri sta facendo compiere al suo personaggio e al suo scrivere un giallo di una nuova natura.

In questa occasione l'invenzione del giallo non solo senza delitto ma girato a favore del colpevole ha per altri versi il carattere dell'innovazione, perchè trasloca il poliziesco dal piano giudiziario a quello sociale con implicazioni intimistiche e umanitarie, dimostrando come un delitto possa a volte nascere da ragioni giustificate, alla luce delle quali invece di una colpa va ricercata una causa. A suggellare questa intenzione di fondo di un Camilleri risospinto nei territori del pensiero etico ed escatologico di tipo dostoevskijano dove si misurano il fondamento del delitto e le ragioni del castigo, è la partecipazione come coprotagonista dell'opinione pubblica, la voce cioè del paese messo a rumore, intonata su quella delle televisioni locali cui non a caso i rapitori si rivolgono per

¹⁰⁵ Ivi, p. 385.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 329-330.

alimentare il risentimento popolare nei confronti dell'odioso destinatario del ricatto, ancor più spregevole perché in corsa per un seggio di deputato.¹⁰⁷

La vampa d'agosto del 2006¹⁰⁸ vede il commissario in piena crisi di mezz'età, sofferente anche per l'eccessivo caldo estivo che obnubila la ragione e acuisce i suoi sensi. Per giunta, segue anche un caso particolarmente difficile, perché la vittima è una ragazza giovanissima di nome Caterina, Morreale, detta Rina, trovata morta dentro un baule in un piano nascosto di un villino abusivo, metafora di un mondo che ha sempre una metà oscura.

Sono la curiosità e l'intuito a far scoprire a Montalbano il cadavere della ragazza sedicenne, uccisa circa sei anni prima con un taglio alla gola e probabilmente anche violentata e avvolta in teli di nylon.¹⁰⁹

Tutto ha inizio così: Livia chiede a Salvo di cercare una casa in affitto al mare durante la settimana di ferragosto per loro due e per la famiglia dei suoi più cari amici di Genova, Laura, Guido e il loro bambino di tre anni Bruno.

Solo per un caso fortuito, il commissario, nel caos più totale del mese di agosto, riesce a trovare una villetta in una località chiamata Pizzo, a Marina di Montereale. Ma ben presto tale scelta non appare così fortunata come può sembrare, per via di un'invasione prima di scarafaggi, di topi e poi anche di ragni. Si susseguono piccoli incidenti, che culminano con la sparizione del piccolo Bruno e del gatto Ruggero. Sarà proprio il gatto, che appare e riappare in casa, a far ritrovare il bambino scomparso. Infatti, seguendo le tracce del felino, Montalbano scopre che il piccolo si era intrufolato in una cavità sotterranea nel terreno della villetta.

I vigili del fuoco, intervenuti per soccorrere Bruno, scoprono che in realtà quell'incavo era un piano della villetta fatto costruire abusivamente e in seguito sotterrato in attesa del condono edilizio.

Il geometra che si era occupato della costruzione della villetta è un tale di nome Michele Spilateri, cognato del sindaco di Vigàta. Spilateri ha ben tre imprese di costruzione e vince il novanta per cento degli appalti comunali; paga regolarmente e equamente il pizzo a entrambe le famiglie mafiose, i Sinagra e i Cuffaro. L'uomo è anche un pedofilo e spesso si reca all'estero per turismo sessuale. Tale notizia indigna moltissimo Montalbano, mentre parla con Fazio, che si era informato sul suo conto:

«I soldi non gli mancano. Dicino, in paìsi, che una volta, il patre e la matre di una picciotteddra lo volivano denunziare ma lui sborsò milionate e se la scapottò. Un'altra volta, per uno sverginamento, pagò con un appartamento».

¹⁰⁷ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 291-292.

¹⁰⁸ Camilleri, Andrea, *La vampa d'agosto*, (1^a edizione originale 2006), in *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012.

¹⁰⁹ Si tratta di un tema molto scottante e purtroppo ancora attuale quello del femminicidio. In Italia nel 2023 sono state uccise 117 donne, una media di una ogni tre giorni, il più delle volte dai loro mariti, compagni, amanti, ex fidanzati, alla vigilia di Natale, a Pasqua, durante le feste, in un giorno qualunque, tra le mura domestiche o per strada, accolte con colpi di arma da fuoco. Uccise soprattutto perché alla ricerca della libertà da un rapporto violento e possessivo, malato, tossico. Nell'anno 2024 sono state uccise 109 donne in Italia.

«E trova gente disposta a vendergli la figlia?».

«Dottore, ora non c'è il libero mercato? E il libero mercato non è signo di democrazia, libertà e progresso?».

Montalbano lo taliò ammammaloccuto.¹¹⁰

Inizialmente si sospetta di un ragazzo tedesco di nome Ralf, figlio di Gudrun Walser, una donna tedesca sposata con Angelo Speciale, un siciliano emigrato in Germania, nonchè primo proprietario della casa. Ralf non era sano di mente e tormentava la ragazzina; era morto anche lui, poco dopo, in circostanze misteriose mentre tornava a Colonia in treno con il suo patrigno.

Ma la verità verrà a galla a poco a poco, anche grazie alla bellissima Adriana, sorella gemella della giovane vittima.

Uno dei temi trattati in questo romanzo è la connessione criminale tra mafia e politica. La collusione impera e sembra che nulla si possa fare per eliminare in Italia questo consolidato e radicato sistema, se non arrovellarsi il cervello come un novello Don Chisciotte che combatte contro i mulini a vento.

Montalbano si sintì per un attimo avvilito. Possibile che le cose non cangiavano mai? Zarazabara, si annava sempri a finire tra parentele perigliose, collusioni tra mafia e politica, tra mafia e imprenditoria, tra politica e banche, tra banche riciclaggio e usura...

Che balletto osceno! Che foresta pietrificata fatta di corruzione, imbrogli, malaffare, indegnità, affarismo! S'immaginò un dialogo possibile:

«Stai attento a cataminarti pirchè X, che è omo dell'onorevole Y, ed è genero di K, che è omo del mafioso Z, è in bonissimi rapporti con l'onorevole H».

«Ma l'onorevole H non è dell'opposizione?».

«Sì, ma è la stessa cosa».

Come diceva patre Dante?

*Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di provincie ma bordello!*

L'Italia continuava a essiri serva, minimo di dù patroni, l'America e la Chiesa, e la tempesta era addivintata giornaliera macari a causa di un nocchiere ch'era megliu perdirlu ca truvarlu.

Certo, le province delle quali l'Italia era donna ammontavano ora a chiossà di un centinaro, in compenso però il bordello era crisiuto in modo esponenziale.¹¹¹

Camilleri fa riflettere anche sulle morti sul lavoro, sullo sfruttamento degli extracomunitari utilizzati come manodopera in nero nell'edilizia e alla stregua di oggetti, e sul mancato utilizzo dei dispositivi di prevenzione dagli infortuni nei cantieri.

Il commissario analizza i comportamenti di Spilateri, non solo quelli relativi alla sua vita personale, ma anche lavorativa. Venti giorni prima, un operaio arabo era caduto dall'impalcatura in uno dei suoi cantieri a Montelusa, senza alcuna protezione, ed era morto. Per tutelarsi Spilateri, insieme a un suo complice, aveva deciso di montare la protezione successivamente alla morte del povero operaio, per salvarsi da ogni eventuale accusa in caso di indagini. Aveva messo in atto una vera e propria

¹¹⁰ Camilleri, Andrea, *La vampa d'agosto*, (1^a edizione originale 2006), in *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012, p. 66.

¹¹¹ Ivi, p. 95.

messinscena, cospargendo di alcol gli abiti del morto, per dare l'idea che fosse completamente ubriaco e che questa fosse la causa della sua caduta mortale.

Non reggeva 'sti personaggi che si spostavano in aeroplano da un continente all'altro per annare a sfruttare la povertà, la miseria materiale e morale nel modo più ignobile. [...]

E òmini di questo stampo sono sicuramente capaci di azioni tra le cchiù luride, le cchiù abiette. [...]

Ne erano capaci, e la pinsata doviva essiri stata fatta dal cchiù capace di tutti, Spilateri. E se le cose stavano come se le stava immaginanno, a essiri sconfitto non era cchiù sulo lui, ma la giustizia stissa, anzi meglio, l'idea stissa di giustizia.¹¹²

Le indagini sono quasi sempre orientate per favorire il potere e Montalbano prova un forte sdegno per tutto questo: "Opuro pirchè nell'Italia d'oggi, a forza di leggi sempre cchiù a garanzia del colpevole, fagliava soprattutto la ferma volontà di mannare in galera chi faciva un reato?". E ancora: "Ma quanti ce n'erano di cosiddetti 'nfortuni sul lavoro che 'nfortuni non erano, ma veri e propri omicidi da parte del datore di lavoro?" (*La vampa*, 170).

Viene toccato anche il tema dell'abusivismo edilizio durante l'interrogatorio di Spilateri:

«L'avete scoperto? Tempo ci avete perso. Ma questa è, mi scusi, una minchiata solenne! Commissario mio, l'abusivismo da noi direi che è doveroso per non passare da imbecille agli occhi degli altri. Lo fanno tutti! Basta che ora Speciale faccia una domanda di condono e...».

«Cio non toglie che lei, in qualità di costruttore e di direttore dei lavori, non si è attenuto a quello che stabiliva la concessione edilizia».

«Ma, commissario, glielo ripeto, questa è una fesseria!».

«È un reato».

«Reato, dice? Io direi al massimo un errore leggero, di quelli che a scuola una volta si segnavano con la matita rossa. A lei, mi creda, non le conviene denunziarmi».

«Mi sta minacciando, per caso?».

«Non lo farei mai in presenza di un testimone. Solo che se mi denunzia, tutto il paese le riderà dietro, si renderà ridicolo».¹¹³

Al centro del romanzo c'è un Montalbano sempre più pessimista, sfiduciato e preda di cattivi pensieri con l'avanzare dell'età. Il commissario comincia a cambiare e "ha molta paura della vecchiaia. La teme non tanto sotto l'aspetto della decadenza fisica quanto piuttosto dal punto di vista dell'appannarsi della sua brillantezza mentale" (Bonina, *Tutto Camilleri*, 158).

Parla con se stesso e la sua coscienza lo rimprovera per l'attrazione che prova per Adriana che, data la sua giovane età, potrebbe essere sua figlia e si auto-scrive addirittura una lettera, come gli capitava qualche volta, con tanto di dedica conclusiva: "Ti abbraccio e stammi bene. Tuo Salvo" (*La vampa*, 132), in cui constata che, un po' a causa dell'età, un po' per la gran calura di quei giorni d'agosto, i suoi pensieri hanno perso lo splendore di un tempo, sono diventati opachi e si muovono decisamente a rilento. Vacilla sull'indagine che sta conducendo e Camilleri ha deciso di farlo invecchiare gradualmente e da solo.

¹¹² Ivi, p. 171.

¹¹³ Ivi, pp. 70-71.

Questo è un giallo che lascia una sensazione di vuoto: parte come un'indagine sul mondo esterno, per diventare poi una ricerca sull'interiorità del protagonista, che è combattuto perché, come si è detto, prova una forte attrazione fisica per una donna molto più giovane di lui.

Salvo ha sempre guardato con sospetto gli amori occasionali, accompagnando le sue rare trasgressioni da un forte senso di colpa nei confronti della sua fidanzata Livia, che ama. Ma la passione per la bella Adriana divampa in modo irrefrenabile, come il caldo nel mese torrido d'agosto in Sicilia.

Una sera la ragazza gli propone una nuotata notturna.

La picciotta natava che pariva un delfino. E Montalbano provava un piacere nuovo che lo turbava a sentirsi quel giovane corpo allato al sò che faceva gli stessi movimenti quasi per una lunga abitudine di natare 'nzemmula. [...]

Tornaro pigliannosilla comoda. Nisciuno dei due voliva farsi finire quella specie di magarìa dei loro corpi che non potevano vedersi nello scuro della notte e che perciò si sentivano di più attraverso il respiro o un occasionale contatto.

E fu a due o tre metri dalla riva, dove l'acqua arrivava alla vita, che Adriana, la quale caminava tenendo per mano a Montalbano, sbatté col piede contro una tanica di ferro che qualcuno di buttana aveva gettato a mare e cadde in avanti. Montalbano, d'istinto, la tenne per la mano, ma, forse perché s'attrovava squilibrato, cadde macché lui sopra alla picciotta.

Riemersero ntorciuniti, quasi una lotta, col sciato corto come doppio una lunga apnea. Adriana sciddricò nuovamente e tutti e due calumarono sotto l'acqua sempre abbracciati. Assumarono ancora cchiù stretti e poi s'annegarono definitivamente in un altro mare [...]

Il cavu, naturalmente. Il senso di colpa, certo. Tanticchia di vergogna, macché. Puro una picca di autodisprezzo. E mettici 'na punta di rimorso.

Ma, soprattutto, una grana malinconia per una dimanda che l'aveva pigliato a tradimento: se non avessi avuto cinquantacinque anni, avresti saputo dire di no? Non ad Adriana, ma a te stesso? E la risposta non poteva esser che una: sì, avrei saputo dir di no. Del resto, era già capitato.

E allora perché ora hai ceduto a quella parte di te che hai sempre saputo tenere a posto?

Pirchè non sono più forti come prima. E lo sapevo.

Quindi è stata proprio la consapevolezza della tua vicina vicchiaia che ti ha reso debole davanti alla gioventù, alla bellezza di Adriana?

E macché stavolta l'amara risposta fu sì.¹¹⁴

Gli sembra di sprofondare verso un abisso sconosciuto e ha paura di scoprire il suo lato oscuro. La sua non è una scappatella, comune alla maggior parte delle persone sposate o fidanzate soprattutto dopo tanti anni, ma è sintomatica di una profonda riflessione e autocritica. Quel tradimento rivela, in realtà, quanto lui sia vulnerabile in quella specifica fase della sua vita.

Comincia a dialogare con se stesso, addirittura arrivando a sdoppiarsi, tendenza sempre più presente in lui e la conclusione di quei dialoghi interiori è solo un aggravamento del suo disagio, perché non riesce più a trovare l'equilibrio di un tempo.

Mai come in questo periodo vorrebbe avere accanto la sua fidanzata, che invece si allontana e si rende addirittura irraggiungibile, perché va a fare una gita in barca in varie isole con il cugino Massimiliano, di cui lui è pure geloso.

¹¹⁴ Ivi, pp. 203-205.

Salvo scopre l'assassino, ha un'idea “pazza”, come la definisce lui: “Ma doppo tanticchia una certa supposizione accomenzò a pigliare forma dintra alla mè testa. Ci ragiunai supra e tutto ’nzemmula ogni cosa mi fu chiara. Lampante” (*La vampa*, 189). Era stato Spilateri. Montalbano, nella risoluzione del caso, ha un'intuizione delle sue. Riesce a ricostruire cosa era successo il giorno dell'omicidio di Rina tanti anni prima, recandosi personalmente al commissariato di Punta Raisi (aeroporto di Palermo). Spilateri aveva un volo da Roma per la Thailandia; l'uomo era partito per l'aeroporto di Punta Raisi per prendere un aereo da Palermo a Fiumicino, senonché a Punta Raisi era venuto a sapere che il suo aereo per Roma sarebbe partito con due ore di ritardo per motivi tecnici, per cui non sarebbe arrivato in tempo per il volo per Bangkok. L'uomo, così, era rimasto bloccato a Punta Raisi, era riuscito a farsi cambiare il biglietto per partire il giorno successivo. Allora era tornato a Vigàta e, lungo il tragitto, aveva deciso di vedere se erano finiti i lavori al cantiere della villetta. Nessuno sapeva che lui fosse lì, quindi per tutti, nella ricostruzione del delitto, non poteva trovarsi sulla scena del crimine. Aveva visto Rina e gli era venuta un'idea perversa: con il suo cellulare aveva chiamato l'ufficio per confermare il suo alibi e, sentendosi al sicuro perché per tutti era, appunto, in Thailandia, aveva avvicinato la giovane e l'aveva costretta a seguirlo nel piano sottoterra della villetta, abusando di lei e uccidendola brutalmente.

Bonina, riguardo all'assassino, scrive:

[A Montalbano] pesa la supposizione che Spilateri non sia solo responsabile della morte dell'operario straniero ma anche di quella di una ragazza che ha ucciso dopo averla sodomizzata: una morte bianca e una nerissima che riconducono al peggiore esemplare sociale, il rispettabile imprenditore che crede di godere di una speciale immunità e al quale ogni licenza è concessa. Un uomo che per castigo merita la morte e che infatti è condannato a una pena capitale comminata ed eseguita da una «parte civile» cui fa da giudice di esecuzione lo stesso Montalbano: una parte civile nella quale si è costituita la sorella della vittima, non a caso gemella perché così la nemesis possa essere assoluta.

La giustizia si adempie in un'atmosfera straniata, sotto un caldo ossessivo che dilata la giornata, «fatta più lunga dalla vampa d'agosto», a scandire il compiersi di una apocatastasi, di una vendetta siciliana alla quale partecipano in un quadro ultraneo anche gli elementi naturali. La vampa d'agosto rende immota la realtà, la brucia come un demone.¹¹⁵

Adriana e Salvo organizzano un piano per incastrarlo: la ragazza concorda con Spilateri un appuntamento per parlare del villino e decide di farsi trovare nel salone esattamente dove Rina era stata ammazzata da lui, per estorcergli la confessione che difficilmente sarebbe avvenuta spontaneamente, soprattutto a distanza di anni, mentre Salvo si sarebbe nascosto dietro agli infissi per intervenire in caso di pericolo e Fazio e Galluzzo all'esterno dell'edificio.

La ragazza incontra l'uomo ma prima, con un'abile mossa, riesce a prendere la pistola di Salvo e se la infila nella borsetta.

¹¹⁵ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 339.

«Sono qua, signor Spilateri» disse 'mprovisamente calma, con una voci quasi allegra. Montalbano ebbe appena il tempo d'ammucciarisi.

Sintì i passi di Spilateri che trasiva nel salone. E ancora la voci di Adriana, ma stavolta stracangiata, argentina, come dell'adolescente che era stata:

«Vieni, Michele».

Come faciva a sapire il nome di Spilateri? L'aviva liggiuto nei documenti che le aviva dato Callara? E pirchè gli parlava col tu?

E po' ci fu silenzio. Che succidiva? E tutto 'nzemmula sintì una risateddra, ma tutta spezzata, come fatta di tanti pezzi di vitro che cadivano 'n terra. Era Adriana a ridiri accussi? E appresso, finalmente, la voci di Spilateri.

«Tu...tu non sei...».

«Vuoi riprovarci con me, eh? Provaci, Michele. Guarda. Come mi trovi?».

Sintì uno scruscio di stoffa strazzata. Matre santa, ma che stava facenno Adriana? E allura arrivò l'urlo di Spilateri.

«Io ammazzo macari a tia! Buttana! Tu sì 'na troia pejo di tò soro!».

Montalbano satò fora. Adriana si era rapruta, strazzannola, la cammisetta, aveva le minne di fora. Spilateri tiniva 'u cuteddro in mano e le stava avanzanno contro. Caminava rigido, pariva un pupo meccanico.

«Fermo!» gridò il commissario.

Ma Spilateri manco lo sintì, fici un altro passo. E Adriana gli sparò. Un colpo solo. Al cori, come si era esercitata al Poligono. Mentre Spilateri cadiva supra al baullo, Montalbano currì da Adriana, gli livò la pistola dalla mano. Si taliarono, vicinissimi. E allura il commissario, sintenno che la terra gli sprufunnava sutta ai pedi, capì.¹¹⁶

La bella e giovane Adriana aveva sfruttato tutta la sua avvenenza fisica per riuscire a entrare nelle grazie di Montalbano, ma non era assolutamente interessata a lui, lo aveva sedotto solo per arrivare al suo vero scopo: uccidere Spilateri e vendicare, così, la morte della sorella gemella.

La vampa d'agosto rappresenta la tentazione, il richiamo sessuale, la perdizione, lo stordimento del commissario. Quando Salvo si rende conto dell'inganno della donna, soffre molto perché invece a lui piaceva davvero la giovane e si era lasciato travolgere da quel turbinò di emozioni. Ora stava male, soprattutto perché aveva tradito in primis se stesso e poi ovviamente anche Livia.

Alla fine, non potrà fare altro che piangere per il dolore.

Natava e chiangiva. Per la raggia, per l'umiliazione, per la vrigogna, per la sdillusione, per l'orgoglio ferito.

Per non aviri capito che Adriana si era servita di lui per arrivare allo scopo sò che era quello di ammazzare con le sò stisse mano la pirsona che gli aviva scannato la sorella.

Con il finto ti voglio bene, con la finta passione, col finto scanto, l'aviva portato passo appresso passo fino a indove voliva arrivare. Era stato un pupo nelle sò mano.

Tutto un tiatro, tutta una finzione.

E lui, vecchio, alluciato dalla billizza e perso darrè a quella giovintù che l'imbriacava, c'era caduto, a cinquantacinco anni sonati, come un picciliddro.

Natava e chiangiva.¹¹⁷

¹¹⁶ Camilleri, Andrea, *La vampa d'agosto*, (1^a edizione originale 2006), in *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012, p. 209.

¹¹⁷ Ivi, p. 210.

Ne *La pista di sabbia*¹¹⁸ pubblicato nel 2007 continua la “deriva” di Montalbano legata alla sua età e, anche questa volta, cede alle lusinghe di una bella donna, un’amica di Ingrid, di nome Rachele Esterman, che nella storia avrà un ruolo fondamentale.

Non sarà certo fiero di se stesso e come ammette lo stesso Andrea Camilleri nella nota dell’autore: “Troppi meschine, e, in fondo, banali, le ragioni del cedimento. Non ha che una sola giustificazione: quella di essere un uomo come tanti. E ne dovrà amaramente prendere atto” (11).

Camilleri, dunque, ha finito per fare del commissario Montalbano un uomo come tanti, invece del classico supereroe protagonista dei tanti romanzi gialli tascabili, in vendita nelle edicole e nei chioschi delle stazioni, che andavano dritti alla risoluzione del caso con geometrica e rapida efficienza, tesa a far concludere in poco più di cento pagine il libello. Come si è detto, ora l’attenzione di Camilleri è quella di fare di lui un personaggio in cui il grande pubblico di lettori, e soprattutto televisivo, potesse riconoscersi fino a sentire quel protagonista porsi al livello di un vecchio compagno, di un amico da prendere a braccetto per fare una passeggiata, mettendosi alla prova in ogni possibile avventurosa vicenda umana. Sicuro che, con la copertura di uno come Montalbano, alla fine se ne poteva uscire, certo un po’ ammaccato, ma sempre comprimario degno di essere epicamente rappresentato sui palcoscenici del mondo.

A questo punto, allo stesso Camilleri la carriera di Montalbano – gravato dal peso dell’età e ossessionato dal timore di avere la vita stroncata dalla gran mano dell’Eterna Falciatrice – pare compiuta e pertanto lo scrittore ritiene che il ritratto che ne ha proposto finora rimarrà pressoché definitivo, sino alla fine del ciclo dedicatogli.

Questo, in cui pure lo scrittore presta maggiore attenzione alla trama, è uno dei romanzi meglio costruiti a livello di fabula, all’interno del genere giallo, è c’è un’attenzione ai particolari relativi al personaggio Montalbano che si evidenzia vieppiù. Lui, infatti, è un po’ più invecchiato, costretto addirittura a mettersi gli occhiali a causa di un’avanzzante presbiopia e, quando risolve il caso, gli vengono in mente le parole profetiche del dottor Pasquano, che gli aveva rimproverato una certa perdita di memoria e non solo:

Montalbano, questo è un segno evidente di vicchiaia. Il segno che le sò cellule cerebrali si sfaldano sempre cchiù velocemente. Il primo sintomo è la perdita di memoria, sa? Per esempio, non le è ancora capitato di fare una cosa e un attimo doppo scordarsi d’averla fatta?¹¹⁹

Parole apparentemente occasionali, ma che finiranno per essere l’epifanico riconoscimento da parte del nostro commissario che, se non fosse stato per l’inesorabile avanzare dell’età, l’indagine sarebbe potuta finire laddove era cominciata. Il cavallo morto, che si presenta sulla spiaggia davanti alla sua

¹¹⁸ Camilleri, Andrea, *La pista di sabbia*, (1^a edizione originale 2007), in *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012.

¹¹⁹ Ivi, p. 569.

casa di Marinella e che è l'inizio del mistero che lo coinvolgerà nel mondo delle corse clandestine controllate dalla mafia,¹²⁰ ha già su di sé l'elemento che sarà risolutivo per l'indagine.

In altri tempi, a Montalbano non sarebbe sfuggito un particolare preciso, i suoi occhi sarebbero andati di per loro alla firma del colpevole incisa sul ferro di cavallo, che inavvertitamente si era infilato nella tasca dell'accappatoio la mattina del ritrovamento dell'animale morto sulla spiaggia.

Non vede (anche perché è diventato presbite), non tocca, non percepisce a naso di aver davanti a sé la soluzione del caso. Non gli scatta quella famosa molla che aveva connotato, in altri tempi, il Montalbano detective. Il "vecchietto" che ci si presenta ora, affinchè possa essere accompagnato con il bastone figurato da un pubblico amico, è ben diverso da quello degli inizi.

I difetti, le debolezze, si sono accumulate tanto sul suo fisico che – e soprattutto – sulla sua mente, sul suo carattere, sulla sua fulminante intuizione da sbirro.

La nuova vicenda ruota attorno a un ricatto, almeno a voler seguire le indicazioni date da quella che aveva creduto fosse la padrona del cavallo, Rachele Esterman, e da Saverio Lo Duca, uno degli uomini più ricchi della Sicilia, proprietario della scuderia in cui è avvenuto il furto dei due cavalli, uno di proprietà di Rachele di nome Super e l'altro, un purosangue chiamato Rudy, di proprietà di Saverio.

Dopo il cavallo, viene trovato cadavere anche un uomo che Montalbano poi scopre essere Gurreri, ex custode proprio delle scuderie di Lo Duca, il quale aveva rivelato a Salvo cosa pensava riguardo alla sparizione del suo cavallo Rudy: era convinto che si trattasse di una vendetta da parte di Gerlando Gurreri, suo ex stalliere, con il quale tre anni prima aveva avuto un'accesa discussione. In un eccesso d'ira, Lo Duca lo aveva colpito alla testa con una spranga di ferro facendolo rimanere invalido. Tuttavia, aveva provveduto a tutte le spese mediche per le sue cure, oltre a passargli un mensile pari alla paga che prendeva prima dell'aggressione.

Secondo lui, l'uomo aveva rubato i due cavalli, che erano quasi identici, credendo che fossero entrambi di Lo Duca; poi qualcuno dei suoi complici gli avrebbe rivelato che uno, invece, era di Rachele Esterman e allora l'aveva ammazzato, facendo sparire la carcassa e lasciando così Lo Duca nel dubbio, rendendo ancora più amara la sua pena.

Lo Duca, quindi, era convinto che il furto dei cavalli e l'uccisione di quello che si presumeva essere il purosangue della signora Esterman, fosse stata una vendetta contro di lui elaborata da Gurreri, mossa dalla violenta lite passata e così, secondo una specie di legge del taglione, l'ex stalliere avrebbe deciso di ammazzargli il cavallo a sprangate.

¹²⁰ Tra le persone coinvolte in questo losco giro, c'è un tale di nome Michilino Prestia, ex contabile, un prestanome dei veri organizzatori delle corse clandestine di cavalli.

La signora Esterman aveva detto a Montalbano che, secondo lei, i criminali avrebbero voluto rubare per poi uccidere solo il suo cavallo ma, data l'estrema somiglianza tra i due animali, a quel punto, non avevano capito quale fosse il suo e, per quella ragione, li avevano portati via entrambi.

Il commissario crede che ci sia un collegamento tra questo caso e quello di Giacomo Licco, un uomo reclutato dalla mafia e esattore del pizzo, che era stato arrestato da Montalbano in un'occasione precedente. Il delinquente aveva sparato alle gambe di un commerciante che si era rifiutato di pagare il pizzo. Montalbano avrebbe dovuto testimoniare al suo processo, il cui esito era tuttavia ancora molto incerto, dato che quel povero signore, per paura, non aveva rivelato la verità e aveva sostenuto che a sparargli fosse stato uno sconosciuto.

Le tante pressioni subite da Salvo, la sua casa messa a soqquadro, il tentativo di darle fuoco, una telefonata anonima non riguardavano però il caso Licco.

Intanto, la famiglia mafiosa dei Cuffaro aveva reclutato Gurreri in sostituzione di Licco per curare gli affari. Però i Cuffaro avevano posto all'uomo una condizione piuttosto gravosa, e cioè che sua moglie, Concetta Siragusa, avrebbe dovuto fornire un alibi a Licco, testimoniando, durante il processo, di essere la sua amante.

Nel frattempo, i mafiosi intimano a Gurreri di lasciare casa sua, dicendogli che gli avrebbero trovato un posto più sicuro in cui stare.

Intanto, si scopre che il cavallo di Rachele aveva una macchia sul fianco a forma di stella ed era incisa una piccola doppia V al centro della curvatura del suo ferro, in alto, realizzata appositamente da un fabbro romano.

Quando viene trovato morto Gurreri si scoprirà che, in realtà, era stato ammazzato dall'agente Galluzzo con un colpo di pistola che lo aveva ferito alle spalle; Galluzzo gli aveva sparato solo per legittima difesa, mentre lo aveva sorpreso a casa del commissario, dove l'uomo si era recato furtivamente per darle fuoco. Il proiettile non era fuoriuscito dal corpo e il dott. Pasquano aveva trovato delle tracce di cotone idrofilo dentro la ferita, per cui aveva dedotto che dopo lo sparo era ancora vivo e qualcuno della sua banda aveva cercato di medicarlo alla buona ma, non essendoci riuscito, l'aveva poi abbandonato in una campagna.

Salvo, in seguito, va a parlare con la signora Gurreri e, con il suo sguardo indagatore, riesce a leggere lo *scanto* (spavento) in fondo ai suoi occhi e scopre tutta la verità: la donna era veramente una brava persona e aveva avuto solo la sfortuna di innamorarsi di un criminale. Quando il commissario le rivela che suo marito era stato ammazzato e abbandonato dai suoi ricattatori, a quel punto lei crolla e gli confessa tutto. Aveva subito botte, violenze e minacce di ogni tipo al fine di doversi dichiarare l'amante di Licco e lei aveva dovuto accettare solo per proteggere suo marito e per salvargli, invano, la vita.

Intanto Montalbano ritrova nel suo accappatoio un ferro di cavallo, che era proprio lo stesso che, distrattamente, aveva messo in tasca quando aveva ritrovato la carcassa del povero animale in spiaggia, sotto la verandina di casa sua. Da lì riesce a ricostruire l'intera vicenda: le persone che si erano introdotte in casa sua non volevano rubare, tant'è vero che gli avevano persino restituito l'orologio del padre, preso solo come ammonimento, ma avrebbero voluto assolutamente recuperare solo quel ferro di cavallo, unico particolare che avrebbe potuto svelare la vera identità dell'animale ucciso a sprangate. Ma Lo Duca si era tradito, perché aveva detto al commissario che il cavallo era stato ucciso utilizzando spranghe di ferro: ma come faceva a sapere quel particolare, dato che Salvo non gli aveva mai rivelato la modalità dell'uccisione del povero animale?

Un secondo sospetto era già venuto al commissario quando aveva saputo dalla signora Esterman che era stato proprio Lo Duca a insistere per ospitare il suo cavallo nella sua scuderia.

Salvo, a quel punto, mostra a Lo Duca il ferro che aveva preso lui stesso dalla zampa del cavallo morto. Del dettaglio che sul ferro non fosse incisa alcuna doppia V, identificativa del cavallo di Esterman, poteva essere a conoscenza solo Lo Duca, non potevano saperlo né i suoi complici, né Gurreri. Lo Duca, pertanto, aveva ordinato ai suoi scagnozzi di recuperare il "prezioso" ferro in possesso del commissario e, proprio per questo fine, quegli uomini si erano introdotti furtivamente in casa sua, mettendola sottosopra.

Attraverso quel ferro, si poteva provare che il cavallo ammazzato non era quello della signora Esterman – che fortunatamente era ancora vivo – come Lo Duca voleva far credere a tutti, ma il suo che, tra l'altro, era già molto malato e destinato a essere abbattuto.

Lo Duca rivela al commissario che dei criminali avrebbero voluto un suo cavallo per le corse clandestine, ma lui si era rifiutato. A quel punto, era stato ricattato, perché quegli uomini erano in possesso di una sua fotografia insieme a un bambino, prova che fosse un pedofilo. L'uomo, pertanto, aveva architettato un piano diabolico: visto che il cavallo della signora Esterman somigliava tantissimo al suo, aveva ideato il finto furto e la feroce uccisione del suo animale, facendola passare come una vendetta ai suoi danni e allontanando, così, ogni possibile sospetto da lui. Peraltra, Montalbano rimane sgomento, perché non concepisce come l'uomo abbia potuto uccidere il suo stesso cavallo a cui era tanto affezionato.

Al fisico infiacchito di Montalbano, alla perdita di sensibilità dei suoi cinque sensi, all'indebolita capacità intuitiva, si aggiungono anche una mancanza di lucidità che l'aveva portato – come già era successo nel momento in cui aveva visto la sua casa "violata" – a cedere, senza capacità di controllo, ai più bassi istinti sessuali.

Quanno aviva viduto la casa suttasupra, aviva avuto 'na sinsazione di vrigogna. Certo, il paragone non era sostenibile, ma, alla luntana, aviva accapito pirchè 'na fimmina spisso assà s'affrunta a denunziare d'essiri stata violentata.

La sò casa, cioè a diri se stesso, era stata brutalmente violentata, frugata, rivoltata da mano estranee e ne aviva potuto parlari a Fazio sulo facenno finta di sgherzare. La perquisizione dell'appartamento l'aviva turbato assai cchiù del tentativo d'abbrusciarlo.¹²¹

La scena di animalesca carnalità di Salvo con quella donna, tra il fieno e lo sterco dei cavalli nella scuderia di Lo Duca rivela la degradazione fisica e morale a cui lo porta il suo nuovo stato. Se la passione che aveva provato per Adriana ne *La vampa d'agosto* era per lui ancora giustificabile come attrazione verso il bello e la giovinezza, ora invece lascia spazio solo a uno scomposto groviglio di membra nell'amplesso bestiale con Rachele. Dopo il rapporto sessuale, Salvo riflette su se stesso e sui suoi recenti comportamenti:

Che c'era stato tra loro dù? Un puro e semplici accoppiamento. Come dù cavaddri in un fienile. E lui, a un certo punto, non aviva cchiù potuto, o saputo, fermarsi. Quant'era vero che bastava sciddricare 'na volta e doppo si sciddricava sempr!

Pirchè l'aviva fatto?

La dimanna era inutile, in quanto la sapiva benissimo la scascione: lo scanto, ora sempre primenti macari se non evidenti, degli anni che passavano, che fuivano, e l'essiri stato prima con quella picciotta vintina, della quali non voliva manco arricordare il nome, e ora con Rachele, erano tutti tentativi riddicoli, miserabili e miserandi, di fermari il tempo. Fermarlo almeno per quei pochi secondi nei quali solo il corpo era vivo, mentri la testa inveci si pirdiva in un gran nenti finalmente senza tempo.¹²²

Gli unici momenti in cui sembra che a Montalbano ritorni la lucidità di un tempo sono quelli tra la veglia e il sonno, che gli fanno ricostruire e infilare, uno dopo l'altro, gli indizi che, razionalmente, si era lasciato sfuggire.

S'attrovava in un ippodromo che aviva tre piste che procedevano parallele. Con lui c'era il questore Bonetti-Alderighi impeccabilmente vistuto da cavaleri. Lui, con la varba longa e i capilli spittinati, invece aviva un vistitazzo, con una manica della giacchetta strazzata. Pariva un povirazzo che addimannava la limosina. La tribuna era china china di pirsone che facivano voci e si sbracciavano. [...]

Si voltava per pigliarlo ma s'addunava che il cavaddro era di bronzo e sinni stava mezzo sgonocchiato priciso 'ntifico a quello della Rai. [...]

Appena le sò mano toccavano la criniera, il cavaddro 'nfilava la testa 'n mezzo alle sò gambe, la isava con lui supra, lo sollevava, lo faciva sciddricare lungo il collo, se lo carriava e lui s'attrovava a montarlo arriversa, con la facci verso il culu della vestia.

Sintiva arridiri dalle tribune. Allura, affruntato, si rigirava faticanno e s'agguantava alla criniera cchiù forti che potiva pirchè il cavaddro, ora addivintato di carni e sangue, non era sellato e non aviva manco rètini.

Qalichiduno sparava 'na speci di cannonata e il cavaddro partiva di cursa dirigennosi verso la pista che stava 'mezzo alle altre dù. [...]

«È la pista sbagliata!» gli vociava Bonetti-Alderighi.

[...]

¹²¹ Camilleri, Andrea, *La pista di sabbia*, (1^a edizione originale 2007), in *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012, p. 506.

¹²² Ivi, p. 482.

L'accapì un attimo appresso, quanno la vestia accomenzò a caminare faticanno. Il funno della pista era fatto di rina, di sabbia come a quella di una pilaja. Ma fina fina e profunna, tanto che le zampe del cavaddro, a ogni passo, ci sprufunnava dintra completamenti. Era 'na pista di sabbia. [...] Ora, a ogni stentato passo che faciva, l'armàlo affunnava chiossà, e di conseguenzia a lui la rina prima gli cummigliava le gammi, po' la panza e po' ancora il petto. Po', sutta di lui, sintiva che il cavaddro non si cataminava cchiù, morto assufficato dalla sabbia. Tentava di scinniri dalla vestia, ma la rina lo tinvia 'mprigionato. Allura accapiva che sarebbi morto in quel deserto e mentri accomenzava a chiangiri, a qualichi passo da lui si materializzava un omo del quali, sempri a causa della mancanza d'occhiali, non arrinisciva a vidiri la facci.¹²³

Anche a livello stilistico la narrazione di Camilleri pare toccare un limite surrealista, dove la deformazione del reale diventa iperreale nelle forme e nei colori come in Picasso. Una semplice telefonata con Catarella diventa un pezzo di straniata iperrealità, anche molto comica:

Erano le sei e mezza.
«Ah dottori dottori! Catarella sono!».
Gli vinni gana di garrisare.
«Come ha detto, scusi?» fici cangianno vuci.
«Catarella sono, dottori!».
«Quale dottore cerca? Questo è il pronto soccorso veterinario».
«O matre santa! Mi scusasse, mi sbagliai».
Richiamò subito.
«Pronti? È l'ambulatorio veterinario?».
«No, Catarè. Montalbano, sono. Aspetta un momento che ti do il numero dell'ambulatorio».
«Nonsi, non lo voglio all'ambulatorio!».
«E allora pirchì lo chiami?».
«Nun lo saccio. Scusasse, dottori, confuso sono. Può riattaccari che accomenzo da capo?».
«Va bene».
Richiamò per la terza volta.
«Dottori, vossia è?».
«Io sono».
«Che faciva, durmiva?».
«No, ballavo il rockenroll».
«Davero? Lo sapi abballari?».
«Catarè, dimmi che fu».
«Un catafero attrovaro».
E come ti sbagli? Se Catarella telefonava alle sett'albe, viniva a diri che c'era un morto matutino.
«Di mascolo o di fimmmina?».
«Trattasi di sesso mascolino».
«Dove l'hanno trovato?».
«In contrata Spinoccia».
«E dov'è?».
«Non lo saccio, dottori, Comungue, ora passa a pigliarlo Gallo».
«A chi? Al morto?».
«Nonsi, dottori, a vossia di pirsona pirsonalmenti. Gallo veni con la machina e ci lo trasporta lui stisso in loco che sarebbi all'allocalità di contrata Spinoccia».¹²⁴

La realtà gli appare aberrante, quanto lo erano stati l'uccisione del cavallo e i fatti relativi al G8 di Genova:

¹²³ Ivi, pp. 547-548.

¹²⁴ Ivi, pp. 535-536.

Nell'uccisione brutale del cavallo il commissario vede infatti il senso di un abbruttimento che gli instilla propositi non diversi da quelli cui diede corpo in *Il giro di boa* dopo i fatti di Genova: allora voleva dimettersi dalla polizia, ora reagisce ugualmente d'istinto mettendosi sulle tracce degli aguzzini, in entrambi i casi assumendo atteggiamenti oltranzistici e agendo in difesa del proprio codice etico e della sua ormai identitaria *human norm*.¹²⁵

Il commissario, dopo aver visto alla televisione il servizio sull'uomo morto, fa una considerazione da cui si evince tutta la sua indignazione per l'efferatezza e per la scarsa attendibilità dei media nel trasmettere una tragica notizia.

E macari stavolta la televisione aviva assolto al compito sò che era quello di comunicare 'na notizia condendola con dettagli e con particolari o completamente sbagliati o del tutto fàvusi o di pura fantasia. E la genti ammuccava. Pirchè lo facivano? Per rendere il cchiù orripilante possibile un omicidio che già lo era di suo? Non abbastava cchiù dari la notizia di 'na morti, abbisognava suscitare orrore. Del resto l'America non aviva scatinato 'na guerra basannosi supra le farfantarie, le minchiate, le mistificazioni giurate e spergiurate dagli òmini cchiù 'importanti del paisi davanti alle televisioni di tutto il munno? Le quali televisioni, doppo, da parti loro, ci avivano mittuto il carrico da unnici.¹²⁶

Ne *Il sorriso di Angelica*¹²⁷ il commissario sta vivendo un momento di relativa tranquillità con Livia. Ma dietro a questa calma apparente, si celano dei sentimenti ambigui, come il timore, dopo un risveglio con lei accanto, di conoscere ben poco la sua fidanzata, nonostante i tanti anni assieme.¹²⁸

Se qualichiduno aviva parlato dintra alla sò càmmara, non potiva essiri stata che Livia. La quali dunqui l'aviva fatto nel sonno.

Prima non le era mai capitato, o forsi lei aviva in pricidenza qualichi volta parlato, ma accusò vascio da non arrisbigliarlo.

E capace che in quel momento continuava ad attrovarisi in una fasi spciali del sonno nella quale avrebbe ancora ditto qualichi altra parola.

No, quella non era un'occasione da perdere.

Uno che si metti a parlari all'improvviso nel sonno non può diri che cose vere, le virità che tiene dintra di lui, non s'arricordava d'aviri liggiuto che nel sogno si potivano diri farfantarie, o 'na cosa

¹²⁵ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 390.

¹²⁶ Camilleri, Andrea, *La pista di sabbia*, (1^a edizione originale 2007), in *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012, p. 542.

Qui si fa riferimento all'invasione USA in territorio afgano; in quel periodo si nascondeva Osama Bin Laden, leader di Al-Qaida e sospettato numero uno della pianificazione degli attentati terroristici dell'11 settembre 2001 a New York e a Washington. Dopo l'11 settembre, l'allora Presidente americano Bush decise di invadere prima l'Afghanistan e poi, guidando una coalizione, anche l'Iraq di Saddam Hussein, accusato di possedere armi di distruzione di massa, dando così inizio alla cosiddetta guerra universale al terrorismo, con la presunzione di fare degli Stati Uniti il garante della democrazia.

¹²⁷ Camilleri, Andrea, *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo 2010.

¹²⁸ Sono molti gli anni passati insieme, ma in realtà il rapporto è più telefonico e al telefono sono più le *sciarriatine* (litigi) che i momenti di un dialogo sereno e affettuoso.

Di solito è Livia che viene a Vigàta da Genova e si insedia nella casa di Montalbano dopo aver allontanato Adelina. Rare sono le volte in cui è Salvo a raggiungerla a Boccadasse, anzi, più e più volte Salvo si cela dietro a qualche impegno imprevisto di lavoro, pur di sfuggire agli inviti di Livia, specie quando questi inviti coinvolgono amiche o, ancor di più amici, della sua compagnia. Se pur profondamente innamorata del commissario, Livia molto spesso è critica nei suoi confronti e gli provoca anche pesanti e insofferenti reazioni, fino al punto che lei spesso fa le valigie e lo pianta in asso. Di solito la ragione dei suoi sfoghi d'ira è determinata dalla gelosia, che esce allo scoperto soprattutto quando a chiamare Salvo è la sua bellissima amica svedese Ingrid.

per l'altra, pirchè uno mentri che dormi è privo di difisi, disarmato e 'nnuccenti come a un picciliadro.

Sarebbi stato 'mportanti assà non pirdirisi le paroli di Livia. 'Mportanti per dù motivi. Uno di carattiri ginirali, in quanto un omo può campare per cent'anni allato a 'na fimmina, dormirici 'nzemmula, farici figli, spartirici l'aria, cridiri d'avirla accanosciuta come meglio non si pò e alla fini farisi pirsuaso che quella fimmina non ha mai saputo com'è fatta veramenti.¹²⁹

Livia nel sonno nomina un certo Carlo che, secondo Salvo nel suo sragionare da uomo geloso, avrebbe avuto un rapporto sessuale con la sua fidanzata.¹³⁰

Da quel momento in avanti, tutti gli uomini in cui la coppia si imbatterà si chiameranno Carlo, con un tale stravolgimento della verità che avrà del paranoico. Il commissario è caduto preda di un vero e proprio sradicamento dalla realtà effettuale e la sua mente gira a vuoto senza più avere la capacità di radicarsi nella concretezza delle situazioni. Il Montalbano *déraciné* ha subito cambiamenti tanto profondi da farlo sentire completamente isolato e fuori del contesto di quel nuovo mondo che non riesce più a comprendere con la consueta lucidità. È lui la “mala pianta”, che è stata sradicata dalla superficie della terra, perché oramai non ha più alcuna stabilità, né radicamento.

Una serie di furti, compiuti a Vigàta da parte di ladri molto abili, irrompe nella vita del commissario. Vengono svaligiate la casa al mare e l'abitazione principale dei coniugi Peritore; la ricca coppia è stata addormentata di notte con del gas, in modo che i ladri potessero agire con tutta calma per appropriarsi degli oggetti preziosi e anche delle chiavi della loro abitazione principale, in cui si recano subito dopo, effettuando così un doppio furto e ricavando un lauto bottino in quella stessa notte. Montalbano intuisce che i ladri devono conoscere molto bene tutte le abitudini delle vittime e riesce a collegare a questo un altro furto subito dai coniugi Lojacono nei giorni precedenti e con le medesime modalità. Indagando, si scopre che le due famiglie derubate fanno parte di una ristretta cerchia di amici benestanti, i quali potrebbero essere tutti potenziali vittime. I ladri non sembrano essere del posto, ma Montalbano sospetta che la fin troppo efficiente organizzazione criminale non avrebbe potuto operare senza l'aiuto di un basista, che era anche la mente e il capobanda, ribattezzato dal commissario “il signor Zeta” con cui, tramite lettere anonime, aveva intrapreso una vera e propria sfida epistolare. Nonostante l'avvio dell'indagine, le rapine continuano, annunciate sistematicamente dalle missive del signor Zeta. A subire un furto questa volta è Angelica Cosulich, cassiere capo della banca siculo americana a Vigàta, dalla cui rara bellezza Montalbano rimane sin da subito estasiato. La giovane gli riporta alla mente la sua adolescenziale infatuazione per Angelica, la protagonista dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto che aveva letto a scuola. Quando capisce che lei ricambia

¹²⁹ Camilleri, Andrea, *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo 2010, pp. 9-10.

¹³⁰ Salvo sospetta un tradimento perché Livia, mentre stava dormendo, “disse distintamenti, senza aviri la voci 'mpastata e facenno prima 'na speci di risateddra: «No, Carlo, di dietro, no»” (12).

il suo interesse, il commissario si troverà a fronteggiare un'altra crisi interiore dalla quale uscirà con estrema difficoltà.

Ancora una volta è la sua coscienza onirica che lo fa riflettere: l'uomo si vede in sogno, costretto in un'armatura da cavaliere, a far parte di un torneo in cui si trova a affrontare un gigante nero con il volto coperto, alla presenza di dame e cavalieri. A dare il via alla giostra, dopo uno squillo di trombe, è *Carlo Magno* in persona. Viene descritto, così, il primo incontro tra Montalbano e la magnifica Angelica.

La porta si raprì e al commissario capitaroni di seguito i tri seguenti fenomeni:
primo, leggero annigliamento della vista, secunno, sostanziali ammollimento delle gamme, terzo,
notevoli ammanco di sciato.

Pirchè la signura Cosulich non sulo era 'na trentina di stupefacenti biddrizza naturali, acqua e saponi,
'na cosa rara che non adopirava pitturazioni facciali come i sarbaggi, ma...

Ma era vero o era tutto un travaglio della sò immaginazioni?

Era possibbili che potissi capitare un fatto accussi?

La signora Cosulich era pricisa 'ntifica, 'na stampa e 'na figura, con l'Angelica dell'*Orlando furioso*,
accussì come lui se l'era immaginata e spasimata viva, di carni, a sidici anni, talianno ammucciuni
le illustrazioni di Gustavo Doré che sò zia gli aviva proibito.

'Na cosa 'nconcepibili, un vero e proprio miracolo.

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

Angelica, oh Angelica!

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

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

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

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

«Si accomodi».

La leggera neglia che gli gravava supra all'occhi si diradò e Montalbano sulo allura vitti che lei
'ndossava 'na cammisetta bianca aderenti.

*Le poppe ritondette parean latte,
che fuor de' giunchi allora allora tolli...*

No, forsi le poppe di quei versi non appartinivano ad Angelica, ma comunque...¹³¹

¹³¹ Camilleri, Andrea, *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo 2010, pp. 75-77.

Il corsivo dei versi di Ludovico Ariosto è riportato da Camilleri per distinguerli dai pensieri e dalle sensazioni di Montalbano. Tanto per la cronaca, nonostante le fantasie rivolte a altre donne, il rapporto con Livia durerà fino alla comparsa di Antonia Nicoletti ne *Il metodo Catalanotti*, pubblicato da Sellerio nel 2018.

Intanto prosegue l'indagine e il commissario e i suoi colleghi, appostatisi dopo che Montalbano aveva previdentemente congetturato quali potessero essere le future vittime, finiscono per avere uno scontro a fuoco mentre sorvegliano una di quelle abitazioni. Tuttavia, i ladri riescono a fuggire.

La cerchia dei possibili colpevoli si restringe a pochi nomi che appartengono tutti alla facoltosa *élite* degli amici. Nel frattempo viene trovato anche un cadavere. Intanto, Montalbano si chiede come mai il mandante dei furti abbia deciso di rubare a casa dei suoi stessi amici. Il motivo va ben oltre il gesto di impadronirsi della refurtiva.

Si scopre che il morto è Pirrera, uno strozzino, che si era impiccato nel retrobottega della sua gioielleria, il cui suicidio si rivela collegato a altri eventi, come la morte dei genitori di Angelica.

Infatti, le indagini rivelano che i coniugi Cosulich erano morti¹³² molti anni prima, a seguito di una mancata restituzione di un'ingente somma di denaro al signor Pirrera.

Il dottor Ettore Schisa, cugino di Angelica e vera mente del piano criminale, aiutato dalla donna e da alcuni complici, aveva architettato la serie di furti per coprire il suo vero intento: sottrarre a Pirrera tutta la documentazione relativa alla sua attività di strozzino per incastrarlo una volta per tutte. Venuto in possesso di tali prove schiaccianti, il dottor Schisa aveva poi ricattato Pirrera, che per questo motivo si era suicidato.

Schisa aveva perso realmente il senno, logorato dalla vendetta maturata in tanti anni e aveva vissuto tutta la sua vita per punire Pirrera il quale, per giunta, quando le sue vittime non avevano più soldi, esigeva pagamenti sessuali.

Il dottore, ora, era in possesso anche di due filmini in super otto e di alcune fotografie che ritraevano Pirrera con due bambine, una di sette e l'altra di nove anni.

Camilleri, a questo punto, ha finito di sceverare e censurare attraverso Montalbano anche i delitti più orribili e infamanti all'interno della società degli anni post-Duemila. La degenerazione e la corruzione in tutte le pieghe del consorzio sociale hanno finito per calpestare anche i valori più sacri e intoccabili della convivenza civile, ormai dimentichi del sacro dettato della Costituzione repubblicana. Montalbano è sempre più turbato.

Angelica poi si pente di aver preso parte al piano criminale e rischia anche la vita, perché gli altri membri del suo gruppo avevano pensato che lei li avesse traditi e per questo motivo le avevano sparato. Fortunatamente la donna, nonostante la pallottola in pieno petto, viene operata e salvata dai medici.

¹³² In realtà, si era trattato di un omicidio-suicidio. Il triestino Dario, il padre di Angelica, dopo aver ucciso la moglie Clementina con un colpo di pistola, aveva rivolto l'arma contro se stesso per disperazione.

Una settimana prima del tragico evento, Cosulich aveva dovuto dichiarare il fallimento della sua attività (aveva un negozio all'ingrosso di tessuti).

La bellissima donna ha una forte personalità; è fidanzata, ma è libera sessualmente e non ne fa segreto. È molto sincera, per nulla ipocrita e non mente a Montalbano, infatti, gli dice sin da subito che usa una stanza con un letto matrimoniale e un bagno, con ingresso indipendente, di proprietà di suo cugino, come *pied-à-terre* (volgarmente definito “scannatoio” da Montalbano e da Fazio) per incontrare vari uomini con cui intrattiene, per puro piacere, fugaci rapporti sessuali. Per questa donna Salvo fa letteralmente carte false, omettendo dal rapporto al questore elementi che avrebbero potuto danneggiarla. Continua, quindi, a violare le regole e a fare di testa sua. Dopo essere andato a letto con lei, riflette e, al solito, viene sopraffatto dai sensi di colpa:

Spirava di dormiri un tri orate, ma non ci fu verso di pigliari sonno.

Pirchè appena aviva calato le palpibri, aviva accomenziato a 'nzunzuniarlo 'na speci di disagio la cui origini era certo quello che era capitato con Angelica.

Aviva voglia a ripitirisi che oramà quella fimmmina era nisciuta definitivamente dal sò cori, il fatto innegabili era che nel sò cori c'era stata e come!

E i fatti pisano, non si cancellano facili, non sunno paroli che il vento se li porta via... Come era potuto accadiri? Non aviva manco l'alibi della luntananza di Livia. Fino al jorno avanti Livia era stata con lui, ma appena aviva voltato le spalli, lui non aviva perso tempo a farisi pigliari dalla smania per un'altra fimmmina.

Per anni e anni nella sò vita non c'era stata che Livia. Po' arrivato a 'na certa età, non aviva saputo cchiù ristari 'ndiffirenti davanti alle occasioni. Voglia di gioventù? Scanto delle vicchiaglie? Se l'era ditte tutte, era inutili mittirisi a ripitiri la litania, ma sintiva che non erano ragioni bastevoli.

Forsi se ne avissi parlato con qualichiduno...Ma con chi? ¹³³

Bonina scrive:

Camilleri e Montalbano sono probabilmente in rotta di collisione quanto Salvo e Livia. Che qui, quasi davanti al lettore, subisce un tradimento per via di una ragazza trentenne di cui Montalbano, alle porte della terza età, si innamora con uno slancio di cuore e pancia senza precedenti. O quasi. In una recente occasione, cioè da persona ormai ultracinquantenne, è arrivato vicinissimo al tradimento, ma ha saputo fermarsi in tempo: in *L'età del dubbio* dove conosce Laura, interprete dell'amore cortese e platonico, per la quale perde la testa e si strugge sul serio. Ma in passato non si era fermato in tempo per niente.

Il primo tradimento, al quale il lettore ha assistito, è stato quello con la giovanissima Adriana de *La vampa d'agosto*. Senza contare Ingrid, con la quale non si è mai ben capito se l'amicizia sia trasmodata qualche volta in un rapporto materiale. Adesso ecco, alla luce del sole, Angelica Cosulich, che entra in scena – come in un teatro delle parti – quando Livia ne esce.¹³⁴

Facendo i conti con la propria coscienza, Salvo si autodefinisce e si insulta in questo modo: “E bravo Montalbano! Ricercatori indefesso della verità in pubblico, sullenni farfanti nella vita privata” (*Il sorriso*,¹³⁵).

È avvenuto un vero e proprio sdoppiamento della personalità tra il Montalbano personaggio pubblico – che si sforza di mantenere in vita il commissario che il pubblico conosce come modello – e il

¹³³ Camilleri, Andrea, *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo 2010, p. 169.

¹³⁴ Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 574-575.

Laura Belladonna, di cui si parla qui, è un ufficiale della Capitaneria di porto. Cfr. Camilleri, Andrea, *L'età del dubbio*, Sellerio, Palermo 2008.

Montalbano che, come un furfante, agisce in segreto (perfino con l'aiuto di Fazio), applicando un codice di comportamento del tutto personale e irrispettoso del suo mestiere: "Ma pirchè doviva seguirli alla littra il manuali di comportamento del pifetto commissario? Quanno mai l'aviva fatto?" (*Il sorriso*, 197).¹³⁵

*Il gioco degli specchi*¹³⁶ pubblicato nel 2011, è il titolo che più di ogni altro descrive il contrasto tra realtà e apparenza e disegna una trama in cui nulla è come appare.

Il commissario comprende che, attorno a lui, realtà e illusione si mescolano. Avverte la sensazione di essere manovrato, le piste si rendono irriconoscibili, si confondono e si labirintizzano. Salvo ha una grande cultura cinematografica (come Camilleri) e mentre parla con Fazio cita il film *noir*, in bianco e nero, di Orson Welles, *La signora di Shangay*:¹³⁷

«'Na vota mi capitò di vidiri 'na pillicola di Orson Welles nella quali c'era 'na scena che si svolgiva dintra a 'na càmmara fatta tutta di specchi e uno non accapiva cchiù indove s'attrovava, pirdiva il senso dell'orientamento e cridava di parlari con uno che gli stava davanti mentri 'nveci quello era darrè a lui. Mi pari che con noi vonno fari lo stisso 'ntifico joco, portarici dintra a 'na càmmara fatta di specchi».

«Si spiegassi meglio».

«Vonno farinni perdiri il senso dell'orientamento. Stanno facenno tutto il possibili e macari l'impossibili per non farinni accapiri a chi era veramenti destinato l'avvertimento. Tanto per essiri chiari, non penso cchiù che la bumma sia stata casualmenti spostata verso il magazzino d'Arnone, sugno convinto che la bumma è stata posizionata accusì apposta».

«Accomenzo a capiri».¹³⁸

Orson Welles, insieme a Hitchcock,¹³⁹ è il nome di maggior peso e influenza nel pantheon cinematografico di Camilleri.

Montalbano pare entrare nel film e vede se stesso disorientato. Il prodigo nella sala degli specchi altera lo spazio visibile, creando nuove geometrie in cui sembra lui stesso rimanere intrappolato, ma alla fine riesce a uscirne indenne. Tutto si confonde: riflessi ingannevoli di specchi deformanti, metafora di una realtà dalle mille facce.

Bonina afferma: "La logica degli specchi costituisce una variante del principio dello "scambio" che regola e disciplina, come ben sappiamo, la cosmogonia di Camilleri. Che però nella serie di Montalbano se ne serve con prudenza. [...] al fine di depistarla, persone e situazioni vengono fatte

¹³⁵ Si fa riferimento a quando il commissario avrebbe dovuto fermare un indiziato (il ragioniere Tavella) che però lui reputava innocente; secondo le regole, avrebbe dovuto farlo arrestare, ma alla fine lo lascia libero.

¹³⁶ Camilleri, Andrea, *Il gioco degli specchi*, Sellerio, Palermo 2011.

¹³⁷ *The Lady from Shanghai* è uno dei film più famosi di Orson Welles (1947). È un *noir* di altissima qualità, un vortice onirico dentro il quale spettatore e protagonista precipitano in modo inarrestabile. Memorabile la sequenza finale nella sala degli specchi, dove si assiste alla resa dei conti tra moglie e marito. Ognuno dei due coniugi spara all'altro e entrambi rimangono uccisi. Protagonista femminile è Rita Hayworth, con la quale il regista era stato sposato nella vita.

¹³⁸ Camilleri, Andrea, *Il gioco degli specchi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 64.

Qua si fa riferimento a una bomba (*bumma*) esplosa davanti a un magazzino, di cui si parlerà più avanti.

¹³⁹ Tra i tanti capolavori di Hitchcock, si pensi a *Vertigo* (1958) e a *Psycho* (1960).

apparire agli occhi del commissario in una guisa che non risponde a quella reale. Un teatrino degli inganni quindi” (*Tutto Camilleri*, 600).

La narrazione scorre come un film, tra avanzamenti lentissimi alternati a piani-sequenza da capogiro, ma senza rinunciare anche a momenti ludici. Un villino a Marinella con una stanza segreta, macchine distrutte, prestate, bruciate, una storia d'amore finita in tragedia, due bombe esplose, un proiettile senza una giusta direzione, due cadaveri – uno carbonizzato e l'altro, quello di una donna, orribilmente violentato – entrano nella trama del romanzo che inizia con un sogno, l'ennesimo, di Montalbano. Il commissario sogna di trovarsi seduto su quella che pare una sedia elettrica, con dei braccialetti di ferro attaccati ai polsi e alle caviglie, da cui parte una gran quantità di fili attaccati a loro volta a un armadio di metallo con quadranti, amperometri, barometri, manometri e lucette di vari colori che si accendono e spengono a intermittenza, di fronte a un medico che lo sottopone a una visita psicologica, presso la clinica Maria Vergine di Montelusa, per disposizione del questore in base alle nuove normative per il personale, emanate dal ministro in persona, al fine di rilevare la sanità mentale dei dipendenti; ma, per Salvo, colui a cui andrebbe rilevata è proprio il ministro.

Dal sogno si passa immediatamente alla realtà: una bomba viene fatta scoppiare davanti a un magazzino vuoto. Si pensa, sin da subito, a una storia di pizzo non pagato, visto che siamo in terra di mafia. Ma questa ipotesi non convince né il commissario, né i suoi collaboratori Fazio e Augello, perché quel magazzino era vuoto e il danno arrecato era stato davvero insignificante e ciò non rientrava assolutamente in uno schema mafioso.

Che significato aveva, allora, quella bomba?

Nella villetta accanto alla casa del commissario a Marinella vivono i coniugi Liliana e Adriano Lombardo che è il rappresentante unico, per tutta l'isola, di una grossa società di Milano, la Star Computer.

La mattina dell'esplosione della bomba, Montalbano incontra l'attraente Liliana che ha avuto un problema con la sua macchina ed era rimasta in panne. Qualcuno le ha volutamente danneggiato il motore, ma questo si saprà più avanti. Apparentemente tutto sembra senza senso: accadono strani fatti, si susseguono lettere e telefonate anonime, false soffiate che indirizzano il commissario su piste sbagliate, al chiaro scopo di depistarla, viene persino coinvolto in una storia di ricatti e imboscate che potrebbero nuocere alla sua stessa reputazione e alla sua carriera.

Difficile ingannare il commissario, anche se a tessere le trame dei troppi depistaggi è proprio la bella Liliana. Pure lei gli aveva mentito e aveva qualche legame con la faccenda delle bombe che nel frattempo erano diventate due e la seconda era stata piazzata di fronte a un magazzino, anch'esso vuoto. Il proprietario del magazzino, un certo Angelino Arnone, nega di essere il destinatario di tale

avvertimento, tuttavia si era recato in commissariato con una lettera minatoria che aveva ricevuto, che invece smentiva tale tesi.

Fiutando un ennesimo tentativo di depistaggio, il commissario rivolge le sue attenzioni verso i due inquilini della casa sita in prossimità del magazzino, in via Pisacane. Uno è Carlo Nicotra, un pregiudicato, sposato da sei anni con una delle nipoti del vecchio boss Sinagra, e l'altro è Stefano Tallarita, in quel momento in carcere a Montelusa perché condannato per spaccio. Grazie a Pasquale, il figlio di Adelina da poco uscito dalla galera, Montalbano pensa che il destinatario dell'attentato potrebbe essere il figlio di Stefano, Arturo Tallarita, un bel ragazzo atletico, alto e bruno, in quanto vittima di ritorsione per le voci su una presunta collaborazione del padre con la Narcotici. Ma anche questa si rivelerà una falsa pista. Nel frattempo, il commissario si trova alle prese con un nuovo mistero: dopo aver soccorso per strada la sua vicina di casa Liliana, decide di accompagnarla al lavoro ogni giorno per tenerla d'occhio e per cercare di capire cosa si celò dietro al suo strano comportamento, dato che la donna si dimostrava sempre troppo affettuosa con lui, soprattutto pubblicamente. La Lombardo confessa a Montalbano di aver avuto una relazione extraconiugale (ma non gli rivela con chi) e accusa il suo ex-amante di averle distrutto l'auto per dispetto, ma Salvo sa che quella relazione non era assolutamente finita.

Proprio un gioco di specchi, metafora di fondo del romanzo, fa scoprire la storia tra Liliana e il suo vero amante, Arturo, che vengono visti da Fazio mentre si baciano appassionatamente nel retrobottega del negozio di vestiti in cui il giovane lavorava, attraverso “un joco di specchi. Un altro. E stavolta non metaforico. Che però era sirvuto ad arrivilarci ‘na virità” (*Il gioco*, 98). Infatti, le immagini molteplici e misteriose che si riflettono da quegli specchi sono l’omologo della vita.

Entrambi i casi sono collegati e Montalbano comincia a tirare le somme, ricostruendo l’intera vicenda. Ora sa che un proiettile, che era stato trovato nella portiera della sua macchina, non era finito lì per caso, ma era indirizzato proprio alla Lombardo, seduta al posto del passeggero, mentre lui la stava riaccompagnando a casa. La donna, in realtà, aveva un piano ben preciso: si faceva vedere in pubblico in atteggiamenti affettuosi con Salvo perché voleva far credere a tutti di avere una relazione con lui, allontanando così i sospetti dal suo vero amante.

Si scopre che signor Lombardo, in realtà, era colluso con la mafia: era uno spacciatore e nascondeva la droga nei computer e nelle stampanti conservati in una stanza chiusa a chiave nel suo villino. Il compito che gli era stato assegnato dalla famiglia dei Cuffaro era quello di impadronirsi del giro di affari informatici di Nicotra, sostituendosi a poco a poco a lui, fino a estrometterlo del tutto.

Nel frattempo vengono uccisi sia Liliana che Arturo, bruciato nella macchina della donna. Liliana, invece, viene sgozzata e, ancora agonizzante, violentata con particolare brutalità, penetrata persino con un coltello, senza che il suo assassino lasci tracce di eiaculazione. Di quest’ultimo efferato delitto

viene sospettato – a seguito di una lettera anonima recapitata al questore – addirittura Montalbano che, nell’ultimo periodo, era stato visto con la vittima in atteggiamenti piuttosto confidenziali. Ma fortunatamente il commissario ha un alibi per la notte dell’omicidio e la trappola montata ad hoc per incastrarlo si sgretola del tutto.

Nel suo villino Lombardo ha un duro confronto con il poliziotto, durante il quale si arrende e gli rivela che Liliana non era la sua vera moglie, ma solo una persona che portava con sé poichè pensava che gli potesse essere utile negli affari. Era stato lui a convincere la donna a cercare di sedurre il commissario, per portarlo così sulle tracce di Nicotra, levandoglielo di mezzo.

Con un colpo della sua carabina di precisione – rivolto a uno degli uomini di Sinagra che, nel frattempo nottetempo, si era introdotto nel villino con un complice per far sparire i computer pieni di droga – Lombardo salva la vita a Montalbano. Rispondendo a un suo codice personale, Salvo cerca di risparmiare all’uomo una lunga pena detentiva, raccontando al P.M. che gli aveva salvato la vita e promette all’uomo che gli farà avere anche un buon avvocato.

Il commissario è sempre più in crisi per via dell’età che avanza, arriva persino a sdoppiarsi in Montalbano uno e in Montalbano due, che dialogano tra loro:

Ora 'nveci procidiva a rilento in ogni cosa, un pedi leva e un pedi metti come...
...come un vecchio, dicemula tutta.

Oramà sintiva che gli fagliava lo scatto subitaneo, quello che ti porta avanti, che...
«Non mi tirari fora 'sta grannissima camurria delle vicchiaglie prossime vinture!» 'ntirvinni arraggiato Montalbano due. «Tu tinni stai facenno un alibi che ti torna commodo! E sei macari un ipocrita pirchè lo sai benissimo!

Allura, se hai di bisogno della tò stissa spalla per chiangiri, per sfogariti, fallo, accomodati, ma per cinque minuti, masannò scassi i cabasisi a tia e all'autri!».

E in quel priciso momento al commissario vinni 'n testa 'na possibili risposta a una delle tante dimanne che l'assugliavano.

«Grazii per l'aiuto gradito» dissì il Montalbano nummaro uno al Montalbano nummaro due.¹⁴⁰

Dovrà agire secondo giustizia, ma ciò lo turba ancora di più perché, come si è già visto, non crede nella giustizia in modo convenzionale, non segue pedisseque norme scritte, ma agisce secondo il suo buon senso, un proprio codice, arrivando a pensare:

La giustizia si era mittuta 'n moto. Ma Montalbano non era convinciuto che la giustizia alla fini avrebbi fatto giustizia. Ostacoli assà, e continuati, avrebbi 'ncontrato nel pircorso, avvocati pagati a piso d’oro, onorevoli che dovivano la loro elezioni alla mafia e si dovivano sdibbitari, qualichi judici meno coraggioso dell’autri, un cintinaro di fàvusi testimoni a favori...¹⁴¹

¹⁴⁰ Camilleri, Andrea, *Il gioco degli specchi*, Sellerio, Palermo 2011, p. 100.

¹⁴¹ Ivi, p. 234.

Non manca ovviamente la critica a alcuni politici che sono paragonati ai criminali con cui Montalbano ha avuto a che fare durante le sue indagini su mafia e traffico di droga: “Pirchè sunno dei cretini che si cridino onnipotenti. Come certi òmini politici. E fanno fissarie supra a fissarie” (*Il gioco*, 231). Come già nei romanzi precedenti, il commissario, dopo aver pranzato da Enzo, mantiene l’abitudine di fare una passeggiata fino al molo, ma soprattutto di riflettere su uno scoglio *chiatto* (piatto, detto anche “scoglio del pianto”, perché proprio lì Montalbano ha ripensato al suo rapporto col padre morente), su cui solitamente giocherella con un granchio. Questa sorta di rituale ha una valenza per lui, perché lo fa isolare dal mondo e concentrare solo sul caso. “Di conseguenzia, la passiata al molo se la fici a rilento e supra allo scoglio chiatto sinni stetti assittato a longo pinsanno alla mossa che doviva fari senza sbagliari. Stavota il grancio non arrivò, comunque gli parse d’aviri attrovato l’idea giusta, sinni tornò ’n ufficio” (*Il gioco*, 210).¹⁴²

3.3. Montalbano melanconico.

Si rilegga questo passo di Conrad:

Once, I remember, we came upon a man-of-war anchored off the coast. There wasn’t even a shed there, and she was shelling the bush.

It appears the French had one of their wars going on thereabouts. Her ensign drooped limp like a rag; the muzzles of the long six-inch guns stuck out all over the low hull; the greasy, slimy swell swung her ug lazily and let her down, swaying her thin masts. In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent. Pop, would go one of the six-inch guns; a small flame would dart and vanish, a little white smoke would disappear, a tiny projectile would give a feeble screech – and nothing happened. Nothing could happen. There was a touch of insanity in the proceeding, a sense of lugubrious drollery in the sight. [...]

We called at some more places with farcical names, where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthy atmosphere as of an overheated catacomb; all along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders; in and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickened into slime, invaded the contorted mangroves, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair.¹⁴³

¹⁴² È significativo come Salvo trovi conforto nella natura, prima nell’ulivo saraceno scoperto in campagna, poi nello scoglio alla fine del molo, e con ciò Camilleri vuole evidenziare il forte legame tra l’uomo e la terra, come pure fanno gli scrittori spagnoli Giménez Bartlett, Villar e Zanón di cui si parlerà nel capitolo 4. “L’uno e l’altro *topoi* esistenziali che riflettono un bisogno di vacanza, cioè di assenza volontaria, di auto-isolamento e presa di distacco dal presente: mare e terra costituendo i due poli quasimodiani della coscienza siciliana più incline al raccoglimento, allo scontento, allo *spleen*” (Bonina, *Tutto Camilleri*, 155).

¹⁴³ Traduzione di Alberto Rossi e Giuseppe Sertoli: “Ricordo che un giorno incrociammo una nave da guerra ancorata al largo. In quel punto della costa non c’era nemmeno una capanna, e la nave stava bombardando i cespugli. A quanto sembra, i francesi avevano in corso una delle loro guerre da quelle parti. La bandiera pendeva flaccida come uno straccio; le bocche dei lunghi pezzi da sei pollici spuntavano fuori tutt’attorno al basso scafo; a tratti un’onda oleosa, viscida, sollevava pigramente la nave e poi la riadagiava, facendo oscillare i suoi alberi sottili. Nella vuota immensità della terra, del cielo e dell’acqua, essa stava lì, incomprensibile, a far fuoco su un continente. Pum! da uno dei cannoni da sei pollici partiva un colpo: una piccola fiamma saettava e svaniva, uno sbuffo di fumo bianco subito scompariva, un minuscolo proiettile emetteva un lieve stridio – e non succedeva niente. C’era un tocco di follia in tutta la faccenda, qualcosa di lugubriamente buffo nello spettacolo. [...] Si fece scalo in qualche altro posto dal nome farsesco, dove la gioconda danza del commercio e della morte procede in un’atmosfera greve e terrosa come quella di una catacomba infuocata: sempre lungo quella costa informe con la sua perigliosa frangia di risacca, quasi la Natura stessa avesse cercato di respingere gli

Si rilegg quindi *La piramide di fango* di Camilleri:

Montalbano si taliò torno torno. Quel paisaggio lo sdisolava, gli faciva stringiri il cori, lo mittiva a disagio. L'enormi gru assimigliava allo schelitro di un mammut, i granni tubi parivano ossa di qualqui armàlo giganti e armàli scanosciuti e morti erano i camion deformati dal fango 'ncrostato di supra. Non si vidiva un filo d'erba, il virdi era stato cummigliato da 'na coperta semiliquita grigio scura 'n tutto eguali a 'na cloaca a celo aperto che aviva assufficato a ogni essiri viventi, dalle formicole alle lucertoli. A Montalbano tornò a menti un verso di 'na poesia di Eliot che s'acciamava appunto «La terra desolata» e che faciva «qui, dove i morti perdono le ossa.¹⁴⁴

Si focalizzi ora la descrizione del paesaggio:

il canteri pariva la scinografia ideali per 'na pillicula espressionista tidisca, con il forti contrasto tra luci e scuro e con le ùmmire diformate e giganti che assimigliavano a proiezioni di figure mostruose e immobili.

O per una di quell'autre, 'n generi miricane, che descrivono il giorno appresso di 'na catastrofi nucleari, quanno i superstiti s'aggirano in un paisaggio che il giorno avanti accanoscivano benissimo e ora non l'arraccanoscino, è addivintato strano.

Era come se in quel canteri non si travagliava cchiù da anni e anni; la gru, i camion, le scavatrici erano pricisi 'ntifici a scheletrici rottami abbannunati da secoli supra a un pianeta morto.

I colori non esistivano cchiù, non si vidiva 'na cosa che non avissi lo stisso uniformi grigiastro della fanghiglia. Il fangue, come diciva Catarella. E forsi non aviva torto, pirchì il fango ci era trasuto nel sangue, ne era addivintato parti 'ntegranti. Il fango della corruzione, delle mazzette, dei finti rimborsi, dell'evasione delle tasse, delle truffe, dei falsi in bilancio, dei fondi neri, dei paradisi fiscali, del bunga bunga...¹⁴⁵

La stessa pregnanza di linguaggio, lo stesso uso simbolico della lingua, lo stesso effetto ottenuto da una apparentemente asettica descrizione della *darkness*. Terra, cielo, acqua, mare, hanno perduto la loro connotazione naturale e, sotto l'azione dell'uomo, quello che Natura aveva creato è diventato morte e distruzione.

Qui, ne *La piramide di fango*, Camilleri, come Conrad, si prova a descrivere quella che è diventata la Sicilia – e tutta l'Italia. Come il Congo, stravolto dall'effetto del colonialismo belga, l'Italia sta cambiando volto sotto l'effetto di un sistema che ha fatto marcire dalle fondamenta quella Costituzione su cui si era retta l'idea di uno Stato e di una Repubblica.

intrusi; fuori e dentro fiumi, correnti di morte in mezzo alla vita, le rive dei quali stavano imputridendo in fango, mentre le acque, addensate in melma, invadevano il dominio delle mangrovie contorte, che parevano divincolarsi verso di noi nel parossismo di una disperazione impotente". Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, *Cuore di tenebra*, (1^a edizione originale 1899), Sertoli Giuseppe (a cura di), Einaudi, Torino 1999, pp. 36-39.

¹⁴⁴ Camilleri, Andrea, *La piramide di fango*, Sellerio, Palermo 2014, p. 25.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 51-52.

Qua Camilleri fa riferimento al cosiddetto "bunga bunga," un neologismo coniato per indicare festini a sfondo erotico-sessuale organizzati da uomini di potere in residenze lussuose e caratterizzati dalla presenza di donne avvenenti, soprattutto di giovanissima età e dello spettacolo. In Italia e nel mondo tale espressione è diventata ormai nota, a partire dal 2009, per indicare ciò che si svolgeva abitualmente nella villa di Silvio Berlusconi, allora Presidente del Consiglio dei Ministri. L'esempio più eclatante fu il "caso Ruby", il cui vero nome è Karima El Mahroug, allora minorenne e coinvolta in uno scandalo politico e giudiziario a sfondo sessuale con Silvio Berlusconi, che poi fu assolto.

Ne *La piramide di fango* Camilleri, più ancora che in altri romanzi del ciclo su Montalbano, affronta di petto temi di assoluta attualità e particolarmente scottanti e le questioni coinvolgono tutta la situazione italiana, di cui viene attaccata in blocco la classe politica.

Nei quattro anni intercorsi tra *Il gioco degli specchi*, che Camilleri aveva già iniziato nel 2010 per pubblicarlo poi nel 2011, e *La piramide di fango*, molto è cambiato nella situazione politica e sociale dell’Italia. Il IV Governo Berlusconi era tramontato nel novembre 2011, a lui erano succeduti prima Mario Monti e poi nel 2013 Enrico Letta (Partito Democratico). Piuttosto che rasserenarsi nel passaggio dalla destra berlusconiana alla sinistra di Letta, il conflitto interno alla classe politica aveva prima portato a affidare il Governo a un tecnico sperimentato, quale appunto Mario Monti, e poi a esponenti di sicura ascendenza democratica che però, ben presto, si erano rivelati impari rispetto alla volontà di far riacquistare all’Italia il ruolo e il peso che, in Europa e nel mondo, meritava.

Il fango – o piuttosto il “fangue”¹⁴⁶ – di cui si dovrebbe leggere nel titolo diventa metafora dell’attuale società italiana corrotta, al punto di toccare e di cercare di minacciare i cardini fondanti della stessa Costituzione.

I personaggi del romanzo sono tutti macchiati di questo fango figurato, perché la corruzione coinvolge tanto la base, quanto i vertici della piramide sociale. La società è stratificata ed è formata da una catena di gente che appare immorale e marcia e che obbedisce a un *modus operandi* criminale.

Che Camilleri si trovi in un momento di massima incertezza e di totale sconcerto di fronte a una crisi che attraversa la società al punto di metterne in discussione i valori, i diritti, i doveri, la forma istituzionale stessa della Repubblica Italiana, appare evidente sin dall’incipit di questo romanzo:

Il botto del trono fu accussì forti che Montalbano non solo vinni arrisbigliato scantatizzo di colpo, ma per picca non cadì dal letto per il gran sàvuto che aviva fatto.

Era chiossà di ’na simanata che chiovava a retini stise, senza un minuto di ’nterruzioni. Si erano raprute le cataratti e parivano ’ntinzionate a non chiuirisi cchiù.

Non sulamenti chiovava a Vigàta, ma supra a tutta l’Italia. Al nord c’erano stati straripamenti e allagamenti che avivano fatto danni ’ncalcolabili e da ’na poco di paìsi l’abitanti erano stati fatti sfollari. Ma macari nel sud non si sgherzava, sciumare che parivano morte da secoli erano tornate ’n vita armate da ’na speci di gana di rivincita e si erano scatinate distruggenno case e tirreni coltivati. La sira avanti, ’n tilevisioni, il commissario aviva sintuto a ’no scinziato diri che tutta l’Italia era a rischio di un gigantisco disastro geologico pirchè non c’era mai stato un governo che si fusse seriamenti occupato del mantenimento del territorio.

’Nzumma, era come se il proprietario di ’na casa non si fusse mai dato il pinsero di fari arriparari il tetto romputo o le fondamenta lesionate. E po’ s’amaravigliava e si lamintiava se un jorno la casa finiva per crollarigli ’n testa.

«Forsi è la giusta fini che nni meritamo» aviva commintato amaro Montalbano.¹⁴⁷

Il fango pervade tutta la Penisola: non è più solo quello che si è accumulato sul terreno dopo tanti giorni di pioggia, ma è un fango metaforico, molto più viscoso, più sporco di quello causato dal

¹⁴⁶ Tale neologismo viene coniato da Catarella.

¹⁴⁷ Camilleri, Andrea, *La piramide di fango*, Sellerio, Palermo 2014, pp. 9-10.

nubifragio, è quello della corruzione, della mafia che entra negli appalti pubblici e dentro allo Stato, nel profondo.

Questo sembra un caso davvero troppo complicato per Montalbano e si ha la sensazione che sarà quasi impossibile per lui venirne a capo, sin dal momento in cui arriva sulla scena del crimine.

Prima ancora di vedere il cadavere, quello che sconcerta il commissario è quel paesaggio in cui ogni segno di vita appare completamente annientato da una secolare pioggia di fango, che ha ammantato ogni traccia di vivibilità per ogni essere vivente.

La scena del cantiere in cui dovrà svolgere la sua indagine, scenario di morte e di criminalità organizzata, porta Salvo a riflettere su quella che è diventata l'immagine siculo-italiana in generale. Ancora una volta, anche se con un atteggiamento definitivamente cambiato rispetto alla fermezza, alla fierezza da epico paladino alla Orlando furioso, che aveva mostrato nella fase in cui il commissario Montalbano di Vigàta era sembrato assurgere al ruolo di commissario di tutta l'Italia, Salvo dovrà mettersi alla prova per cercare di contenere la decadenza della società.

Se pure il successo della figura del commissario – non solo di quello di carta, ma soprattutto di quello televisivo¹⁴⁸ – aveva fatto raggiungere allo scrittore l'apice della sua popolarità, Camilleri introduce, come si diceva, un commissario profondamente diverso da quello di qualche anno prima.¹⁴⁹ Quella amletica *melancholy* aveva rapportato il personaggio all'Hamlet shakespeariano, che ora è diventato il melanconico “vecchio” e stanco Salvo di questa nuova stagione. All'investigazione lucida e razionale di Amleto, che si finge pazzo, cucendosi addosso l'atteggiamento del melanconico umorale, subentra il disorientamento caotico e vorticoso nella conduzione dell'indagine de *La piramide di fango*. Montalbano malinconico è afflitto ora dallo *spleen* post romantico di un Werther invecchiato, in cui la sua tradizionale lucidità e capacità intuitiva sono oscurate, non tanto dalla abilità visiva dei suoi occhi, sempre più indeboliti dall'età, quanto dalla diminuita facoltà di incidere sulla realtà, dalla consapevolezza di non essere più capace di seguire una linea di condotta coerente con i principi scritti, oltre che nelle leggi, nella sua coscienza di retto servitore dello Stato.

Il suo è uno stato d'animo, e lo ribadisco, determinato non tanto, come lui pensa, dalla vecchiaia incipiente, ma dall'avvertire e sentire il peso della complessità e dalla inestricabilità della situazione contemporanea. Si sente sempre più incapace di capire in primo luogo, e poi di trasformare le situazioni, di non lasciarsi trasportare dal “sentimento” piuttosto che dalla ragione, di dominare il suo

¹⁴⁸ I libri della serie del commissario Montalbano avevano venduto milioni di copie, erano stati tradotti in tutto il mondo e in RAI, nel 2013, era stata trasmessa la nona stagione.

¹⁴⁹ Nel periodo dal 2010 al 2014 la serie dei romanzi su Montalbano era proseguita con *Una lama di luce*, *Una voce di notte* nel 2012 e *Un covo di vipere* nel 2013. Montalbano aveva accentuato ancor più i caratteri che aveva manifestato nei romanzi che sono stati esaminati e il tema dell'avanzare dell'età e della perdita delle sicurezze nel commissario era diventato il *leit motiv* di questa fase.

istinto e di reprimere la sua ira. In altri termini, nella percezione di se stesso, Montalbano si sente impotente.

Qui non viene riportato solo il pensiero del commissario, ma dello stesso scrittore. Camilleri “ha invaso il campo”, con la sua voce da italiano che parla a tutti gli Italiani, con la lingua propria degli Italiani, perché, appunto, ogni cittadino del Paese, da Pantelleria all’ultimo lembo dell’estremo nord Italia, potesse sentire sulle sue ossa il peso di quella cappa di corruzione, di truffe, di fondi neri, di crimini impuniti, di degrado fisico e morale, che era penetrata fino ai vertici più alti della politica.

Montalbano la pensa esattamente come il suo creatore e – come dice esplicitamente chi l’ha inventato – è legittimamente chiamato a sciogliere il contenuto che si cela sotto la parola letteraria.

“Caro lettore – mi sembra voler dire Camilleri – di te si parla, e te lo faccio dire da chi comunica con la voce ingenua di un *picciliddro scantato*”:

Forsì, arriflitti Montalbano, quello era il simbolo della situazioni nella quali s’attrovava il paìs ’ntero.

Accilerò, nel timori ’mproviso e irragionevoli che la machina, contagiata, si firmava ’n quel posto addannato cangiannosi in un momento in un relitto fangoso.

Se fusse capitato, si sarebbi di sicuro per prima cosa mittuto a fari voci di picciliddro scantato e ci sarebbi voluto tempo assà prima che gli tornava l’uso della raggiuni.¹⁵⁰

In questo romanzo più che mai il commissario avverte la sfiducia e la crisi del suo tempo; lui è Camilleri, che prova un totale sconforto e disillusione nei confronti della giustizia, della politica, della società in cui vive.

La metafora della piramide di fango è ricorrente in tutto il romanzo.

Tanticchia spostata verso il margini mancino dello spiazzo ci stava ’na costruzioni forsi di cemento, tutta d’un pezzo, che pariva ’na piramidi àvuta ’na quinnicina di metri.

A che potiva sirviri?

Rimisi ’n moto e gli s’avvicinò. Raprì lo sportello per vidirla meglio.

Po’ accapi.

Avivano livato il fango dallo spiazzo e ne avivano fatto ’na muntagnola, ma il fango, ancora mezzo liquito, era lentamenti sciddricato sino a pigliari ’na forma piramidali e po’ si era siccato.

Il commissario ristò affatato a taliarla.

’Na piramidi di fango.

Proprio la rappresentazioni a un tempo concreta e simbolica di tutto quello che, a picca a picca, stava addivintanno sempri cchiù chiaro dintra alla sò testa.

E s’addimannò se non fusse stato Nicotra, come il ciclista solitario, a *condurlo* fino a quel posto.¹⁵¹

¹⁵⁰ Camilleri, Andrea, *La piramide di fango*, Sellerio, Palermo 2014, p. 52.

¹⁵¹ Ivi, p. 166.

Nicotra è l’uomo assassinato. Dopo essere stato sparato in mezzo alle scapole, era riuscito a arrivare al cantiere in bicicletta, che aveva in seguito abbandonato per entrare in fondo a una specie di galleria lunga diciotto metri, dove era stato ritrovato morto.

Salvo viene accecato da un'ira talmente forte contro le cosche, poichè stavano riuscendo nel loro intento di terrorizzare i testimoni e metterli a tacere uno ad uno che, a un certo punto, afferra dei piatti e li lancia contro il muro della sua cucina, in un moto incontrollato di rabbia.

Il corpo senza vita di Nicotra quindi viene trovato nel cantiere della società chiamata Rosaspina, in contrada Pizzutello, dove stavano costruendo la nuova condotta idrica di Vigàta. Il commissario nota che la vittima è scalza, in canottiera e mutande e intuisce che probabilmente era stata sorpresa durante la notte nella sua abitazione e per questo era scappata velocemente. Si presume che dovesse abitare vicino a quel cantiere. Montalbano e Fazio, dopo una breve ricerca, riescono a trovare la sua casa.

Ancora una volta il poliziotto decide di agire secondo un suo codice comportamentale e si introduce di notte nella villetta dell'uomo ucciso per fare una perquisizione per conto proprio, ancor prima di ottenere dal Pubblico Ministero Jacono l'autorizzazione giudiziaria.

La vittima era un ragioniere della stessa impresa edile del cantiere in cui era stato trovato morto e non era una coincidenza; come si è già detto, Montalbano non credeva assolutamente alle coincidenze.

Il commissario prova subito a mettersi in contatto con la moglie del defunto, una bella donna tedesca di nome Inge Schneider, ma di lei non si aveva più alcuna traccia.

Nel frattempo Gambardella, un avvocato con la passione del giornalismo – per niente amato dai “pezzi grossi” collusi, perchè denunciava, con il suo lavoro, un enorme giro di malaffare e di corruzione tra le varie imprese edili delle provincie e da anni si batteva contro gli appalti truccati a Vigàta – comunica al commissario di avere un informatore, il muratore Saverio Piscopo, il quale viene prima intimidito e poi incalzato dai criminali con un carico di droga messo di proposito nel passeggino del figlio e dopo viene quasi assassinato con un colpo di pistola alla testa. Montalbano, dopo avergli salvato la vita, a seguito di un secondo attentato mentre l'uomo era ricoverato in ospedale, continua a indagare su Nicotra.

Dopo aver smascherato tutta una serie di bugie, Salvo intuisce che la morte di Nicotra e il tentato omicidio del testimone Piscopo sono strettamente collegati a un losco e grosso giro riguardante gli appalti pubblici.

Fa il suo ingresso ora Pino Pennisi, il quale si reca da Montalbano in commissariato, accompagnato dal suo avvocato Eugenio Boglione e confessa l'omicidio di Nicotra, avvenuto per legittima difesa. L'uomo dichiara di essere stato sorpreso a letto con Inge e per questo motivo il marito della donna aveva minacciato di ucciderlo e, a quel punto, per difendersi, Pennisi lo aveva disarmato per poi sparargli. Ma Montalbano non crede assolutamente al suo coinvolgimento in questa vicenda, benché l'uomo sia stato in passato realmente fidanzato con Inge e l'abbia lui stesso portata a Vigàta. Tuttavia, Pennisi verrà ugualmente arrestato e poco dopo sarà anche lui ucciso in carcere, in quanto scomodo testimone.

Ci sono talmente tanti depistaggi, debitamente pianificati a tavolino, che il caso, come confida lo stesso Montalbano a Fazio, pare un dramma teatrale in tre atti.

Eccone descritti i primi due:

«Fazio, sempri cchiù aio la sinsazioni che nui, con 'sta 'ndagini, stamo manianno, senza sapirlo, 'na bumma. E quelli che sanno che avemo 'n mano 'na bumma, non ce lo vonno fari sapiri e manco la vogliono fari scoppiari».

«E allura?».

«Secunno mia, ma è 'na mè 'mprissioni, stanno circanno di cangiare le carti 'n tavola, montanno un gran tiatro del quali abbiamo viduto i primi dù atti».

«Che sarebbiro?».

«Non l'hai accaputo?».

«Nonsi».

«L'atto primo consisti nel farici cridiri che Nicotra s'è 'mposessato della pistola di Barbera¹⁵² allo scopo d'ammazzari l'amanti della mogliere. Ma la cosa è finuta arriversa. L'atto secunno devi farici pirsuasi che Inge è viva, sta beni e si nni è tornata 'n Girmania. Te l'arricordi quella pilicula che s'acchiamava "Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca"? Loro nni stanno facenno vidiri qualichi cosa di simili. 'N Sicilia si muori sulo di corna, scrissi uno delle nostre parti».

«E nell'atto terzo che c'è?».

«Non lo saccio e manco lo voglio sapiri. Io non sugno né l'autori né il regista, sugno uno spettatori che però, a un certo punto, avi tutto il diritto di diri come la pensa, se approva o disapprova».¹⁵³

La persona attorno a cui ruota tutta questa oscura vicenda è Emilio Rosales, un imprenditore con affari nell'edilizia tra Sicudiana e Trapani. Era considerato dalla pubblica opinione un genio del crimine perché, anche se colpevole, riusciva quasi sempre a restare nell'ombra, nonostante fosse stato accusato più volte di tanti reati, come corruzione e turbativa d'asta, alla fine veniva rilasciato e non era nemmeno più sottoposto a alcun tipo di restrizione.

Aveva amicizie politiche molto influenti, frequentava circoli sportivi esclusivi e aveva un tenore di vita lussuoso. Collaborava, inoltre, con un boss di nome Aguglia, ma ora era molto malato e a causa di ciò non usciva più da casa. Rosales si era trasferito in gran segreto in casa dei coniugi Nicotra, fingendosi lo zio di Inge.

Questo criminale ha un ruolo focale in tutta la vicenda: per estendere il proprio campo d'azione, aveva vinto l'appalto per la condotta idrica a Vigàta, riuscendo a mettere pace persino tra i Sinagra e i Cuffaro, convincendoli a dividersi gli appalti pubblici. Capeggiava, inoltre, sei società in cui le due famiglie mafiose avevano un rappresentante all'interno di ogni consiglio di amministrazione. Rosales ha l'idea di conservare tutto il denaro liquido da riciclare in una grande cassaforte sotterranea, nascosta in una botola nel garage della villetta di Nicotra, suo uomo di fiducia, evitando così qualsiasi pericolo nel trasporto dei soldi e pagando in nero e in contanti anche tutti gli operai dei vari cantieri;

¹⁵² Nino Barbera è un avvocato che fa parte del consiglio d'amministrazione della società Rosaspina.

¹⁵³ Camilleri, Andrea, *La piramide di fango*, Sellerio, Palermo 2014, p. 151.

Il film citato è *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* del 1970, diretto da Ettore Scola, interpretato da Marcello Mastroianni, Monica Vitti e Giancarlo Giannini.

Rosales, quindi, era diventato il cassiere delle cosche mafiose del territorio. Insomma, tutto filava liscio fino a quando era stato ucciso un uomo con l'irruzione di qualcuno nella sua villetta. Evidentemente era successo qualcosa, probabilmente una banalità, che però aveva infranto il loro patto di alleanza e, di conseguenza, rotto l'equilibrio tra le famiglie coinvolte.

Montalbano pensa spesso a come riuscire a penetrare in quella piramide criminale per sfaldarla e l'ispirazione, per la strategia giusta, gli arriva parlando proprio col Pubblico Ministero Jacono che sta seguendo le indagini:

«Lei poco fa ha detto una parola, piramide. E a me è tornato in mente... Sa che dentro alla piramide di Cheope nessuno per lungo tempo ci è potuto entrare perché non si riusciva a scoprire l'accesso? Poi qualcuno ha rotto gli indugi e ha praticato un foro nella parete, foro non autorizzato dai custodi della piramide. Ma così anche i custodi, che fino a quel momento erano stati costretti a starsene fuori, poterono penetrare all'interno». ¹⁵⁴

Montalbano decide di recarsi da Rosales nella sua casa di Sicudiana e, con uno dei suoi famosi *sfunnapedi*, ¹⁵⁵ riesce a farlo confessare e a scoprire tutta la verità. Fazio e Augello, i suoi preziosi amici e collaboratori, non lo lasciano mai e lo accompagnano lì anche se lui vorrebbe andarci da solo. Come detto, le cose ormai si fanno più complicate per Montalbano perché, oltre agli acciacchi connessi all'età (oltre alla presbiopia, ora pare aggiungersi qualche problemino legato all'udito), non riesce a portare avanti con le energie che invece aveva un tempo l'indagine e si trova a subire e a inseguire il corso degli eventi.

A volte gli passa persino il *pittito* (l'appetito). È come se una parte di lui fosse impegnata altrove.

Certo, 'ntirrogava pirsoне, annava ai soprallochi, discutiva con Fazio, a momenti si faciva spaccari la testa, ma era come se il vero Montalbano si nni fusse ghiuto da 'n'autra parti e avissi dato la deliga a 'na brutta copia di Montalbano, 'na copia priva di 'ntuizioni e di idee, 'ncapaci di fari connessioni e deduzioni spiricolate, senza slancio, senza passioni, senza vitalità...

Pirchè gli stava succideno?

La stanchizza dell'età?

No, non potiva essiri questa la scascione pirchè se lo fusse stata lui l'avrebbi accaputo subito e la sò onistà l'avrebbi portato a rassignari 'mmidiato le dimissioni.

E allura unni si nni stava il vero Montalbano?

La risposta, bella chiara, la seppi nel momento stisso nel quali si faciva la dimanna.

A Boccadasse, s'attrovava.

Allato a 'na povira fimmmina malata e dispirata, a darigli compagnia, conforto, amuri... ¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ivi, p. 243.

¹⁵⁵ Montalbano dice al criminale che c'è un testimone che l'ha visto nella casa di Nicotra mentre faceva sesso con Inge e lo inganna. Gli mente anche quando gli dice di avere delle altre prove, come i guanti con le sue impronte digitali ritrovati nella spazzatura e che lui utilizzava quotidianamente per non lasciare tracce, dato che era schedato dalla polizia. Gli comunica, inoltre, che un residuo del suo sangue era stato rinvenuto sul cuscino, segno del pugno in faccia infertogli dai suoi aggressori, per costringerlo a alzarsi e aprire la cassaforte nascosta in garage e da quel sangue la scientifica aveva ricavato il suo DNA.

¹⁵⁶ Camilleri, Andrea, *La piramide di fango*, Sellerio, Palermo 2014, pp. 111-112.

Livia ora viene definita disperata, perché lei e Salvo erano sconvolti a causa della tragica morte di François (di cui si parla nel romanzo *Una lama di luce* di Andrea Camilleri, pubblicato nel 2012). La donna, tra i due, pare quella più provata dalla scomparsa del ragazzo, che avrebbe potuto essere quel figlio tanto desiderato se lo avessero adottato. Fortunatamente lei riesce a trovare un po' di conforto grazie a una cagnolina chiamata Selene.

Alla fine Montalbano riesce a “tagliare la testa” alla piramide. “Ma la piramidi di fango, a scascione dei temporali che c’erano stati, ora aviva pirduto la cima. Era ’na piramidi decapitata. ’No ziggurat”¹⁵⁷ (*La piramide*, 240-241).

Come detto, *La piramide di fango* era stata scritta da Camilleri entro il 2014. In quel periodo, lo stato di salute dello scrittore è sempre più compromesso da una galoppante cecità, al punto da essere costretto a dettare a Valentina Alferj¹⁵⁸ – sua assistente, che diventa l’unico tramite tra lui e il suo sterminato pubblico sparso per il mondo – i suoi scritti, le sue memorie, i suoi pensieri, le sue critiche a quella società a cui si sentiva sempre più estraneo nel suo isolamento¹⁵⁹ romano.

Un pubblico che continua a richiedere e sollecitare nuove imprese del suo beniamino e lo scrittore deve accondiscendere, come ha sempre fatto.

La qualità di quanto apparirà alle stampe tra il 2015 e la sua morte risentirà, ineluttabilmente, di questi condizionamenti a tal punto che, molte volte, appariranno sempre più numerose ripetizioni e aggiunte posticce alla figura di Montalbano e a quei comportamenti di un personaggio che ormai ha dispiegato tutte le sue potenzialità di originalità di sviluppo.

Quello del suo commissario è un personaggio standardizzato e buono solo a apparire nei serial televisivi, piuttosto che in nuovi romanzi gialli che continuassero sulla linea della creazione del nuovo romanzo, al livello di quelli che avevano dato vita al nuovo genere, di cui Camilleri va riconosciuto come un Maestro.

Il “decadimento” della figura di Montalbano è dunque una spia evidente del “decadimento” della scrittura di Camilleri, segnalato d’altronde anche dai tanti recensori di quelle ultime opere: *La giostra degli scambi* (2015), *L’altro capo del filo* (2016), *La rete di protezione* (2017), *Il metodo Catalanotti* (2018).

L’ultima apparizione di Montalbano è, però, nel racconto *Il cuoco dell’Alcyon*¹⁶⁰ (del 2019, anno della morte dello scrittore) che, non a caso, Camilleri aveva recuperato in un cassetto e che era stato originariamente progettato per una sceneggiatura cinematografica.

¹⁵⁷ Pare la figurazione di una piramide tronca al modo di quelle mesoamericane in cui, a differenza delle piramidi egiziane che replicavano il modello di una società organizzata verticisticamente, la mancanza di un vertice consentiva nella piattaforma, alla sommità, di innalzare templi e altari sacrificali al Dio inattinibile che sovrastava e regolava la vita della comunità.

¹⁵⁸ Cfr. Alferj, Valentina, *La ‘magarìa’ di un incontro*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*.

¹⁵⁹ L’isolamento è dovuto solo alla cecità, perché per il resto la sua casa era sempre piena di persone, di familiari, di colleghi, degli amici più cari, di fan, di giornalisti che gli chiedevano interviste esclusive. Tutti continuavano a manifestargli affetto e stima e non è mai stato veramente solo.

¹⁶⁰ Camilleri, Andrea, *Il cuoco dell’Alcyon*, Sellerio, Palermo 2019.

In questo romanzo c'è ancora Livia, per cui qui lo scrittore sembra fare un balzo all'indietro nel tempo, perché ritroviamo Montalbano, al solito, assieme alla sua fidanzata storica.¹⁶¹

La nota finale dell'autore spiega meglio tutto:

Questo racconto è nato una decina di anni fa non come romanzo ma come soggetto per un film italo-americano. Quando è venuta a mancare la coproduzione, ho usato quella stessa sceneggiatura, con alcune varianti, per un nuovo libro di Montalbano che, inevitabilmente, risente, forse nel bene, forse nel male, della sua origine non letteraria.¹⁶²

Camilleri, in quella sceneggiatura, ha solo introdotto qualche riferimento alla realtà contemporanea, giusto per riproporre ancora le sue personali critiche ai politici del momento.

Si ha veramente la sensazione di trovarsi all'interno di una *spy story* americana, con tanto di scene d'azione con al centro un Montalbano sotto la veste inedita di un novello James Bond siculo.

Come detto, nemmeno qui mancano le solite critiche camilleriane al governo, come si può leggere nel seguente estratto, scaturite questa volta a seguito dell'interruzione temporanea d'acqua:

E la volivano macari privatizzari, l'acqua, i cornuti!

[...]

Si dici che in democrazia l'omo è libbiro. Davero?

E come la mittemo se la machina non gli parti, se il tilefono non gli funziona, se gli ammancano la luci, l'acqua, il gas, se il computer, la tilevisioni, il frigorifiro s'arrefutano di sirvirlo?

Volemo diri meglio che l'omo è sì sempre libbiro ma di una libbirtà condizionata dipinnenti dalla volontà delle cosi di cui oramà non può cchiù fari a meno.¹⁶³

Arrivato in commissariato, Montalbano scopre che tutti i suoi uomini erano andati a presidiare la ditta del signor Trincanato che, per colpa della crisi – almeno così diceva – aveva licenziato i suoi dipendenti, che ora stavano giustamente picchettando gli ingressi della fabbrica.

Uno di loro, Carmine Spagnolo, padre di famiglia, il più disperato di tutti, si era tolto la vita, impiccandosi in un capannone. Trincanato si rivela sin da subito una pessima persona, molto antipatica; era un inetto senza scrupoli, per niente sensibile, era ricco di famiglia, aveva ereditato l'azienda e si dimostrava interessato più alle donne e al tavolo da gioco che ai suoi dipendenti.

Si sa come il commissario Montalbano la pensi su certa gente e, quando c'è da schierarsi da una parte, sceglie sempre quella dei più deboli e degli emarginati. Trincanato spende solo parole offensive per il suicida e Montalbano, indignato, con una mossa fulminea, lo schiaffeggia e poi lo saluta come se niente fosse, lasciando l'uomo basito.

¹⁶¹ Sembra, infatti, non esserci mai stata il capo della scientifica Antonia de *Il metodo Catalanotti* (Sellerio, Palermo 2018), che aveva fatto innamorare il commissario con una passione e un desiderio incredibili.

¹⁶² Camilleri, Andrea, *Il cuoco dell'Alcyon*, Sellerio, Palermo 2019, p. 249.

¹⁶³ Ivi, p. 14.

Se da una parte ci sono le proteste dei dipendenti licenziati, dall'altra – precisamente nel porto di Vigàta – appare una bellissima barca a vela, una goletta di nome Alcyon.

Fanno la loro comparsa anche due bellissime escort: Joan, una ragazza americana, bionda e con gambe chilometriche come Barbie e un'altra magnifica donna di nome Carmencita.

Le crociere dell'Alcyon sono puntualmente rifornite con viveri di ogni tipo da Trincanato. Si scopre che vengono organizzate delle bische in acque internazionali per milionari provenienti da tutte le parti del mondo, che si incontrano sull'Alcyon per giocare d'azzardo senza limiti di puntata, notte e giorno, con prostitute extralusso a loro completa disposizione, in assoluta sicurezza, senza essere visti da nessuno; in pratica, sono intoccabili anche per le forze dell'ordine.

Montalbano, a seguito di una lettera recapitata agli dall'ufficio del personale, accetta di smaltire delle ferie arretrate ma, non appena parte per raggiungere Livia a Boccadasse, il questore Bonetti-Alderighi inizia a smantellare il suo commissariato: trasferisce il vice Augello e Fazio e nomina reggente un'altra persona, il dott. Stracquadanio. Dal telegiornale dell'emittente filogovernativa, inoltre, viene fatta circolare la notizia che Montalbano era stato allontanato e sostituito da un poliziotto più competente di lui.

La contromossa del commissario, a quel punto, consiste nel far annunciare dall'amico giornalista di Retelibera la sua replica che, prima che sia messa in onda, viene neutralizzata dal questore il quale, a quel punto, decide di incontrare Montalbano in assoluto segreto, avvertendolo che ha annunciato la sua radiazione dalla Polizia. Ma in realtà è tutta una finzione, è solo un piano per depistare una straordinaria rete criminale di cui si parlerà a breve. Si può notare che, ancora una volta, nulla è come sembra...infatti, dietro alla messinscena del questore, si cela una grossa indagine dell'FBI.

Come nota Giovanni De Luna nel suo saggio *Lo scrittore civile*:

In tutti i romanzi di Camilleri c'è «puzza di teatro».

Quella della messa in scena è la tecnica narrativa che lo definisce come scrittore e probabilmente i suoi libri sarebbero stati scritti comunque in quella forma anche in un altro tempo.¹⁶⁴

Montalbano, messo al corrente dell'operazione, deve sottostare a una serie di ordini provenienti dall'alto – e sappiamo quanto lui sia insofferente a ciò, dato che preferisce agire da solo – per cui inizia una stretta collaborazione con l'FBI per incastrare i più grandi boss del pianeta, precisamente lavora con Jack Pennisi, un agente italo-americano. Montalbano deve seguire tutte le istruzioni che l'FBI gli invia attraverso una lettera che poi dovrà bruciare, proprio come nei film americani!

¹⁶⁴ De Luna, Giovanni, *Lo scrittore civile*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, p. 44.

Intanto, l'industriale Trincanato viene assassinato in casa sua a Vigàta e il suo ex guardaspalle Ernesto Fantuzzo, resosi irreperibile subito dopo l'omicidio dell'uomo, viene ucciso dalla Catturandi.

Il piano di Pennisi consisteva nell'introdursi a bordo dell'Alcyon per smantellare un summit internazionale tra produttori e spacciatori di droga americani, orientali e europei, che si sarebbe tenuto a breve proprio su quella barca. Pennisi si sarebbe dovuto infiltrare, prendendo il posto di uno dei criminali di nome Paolino Contrera, il cui volto non era conosciuto dai presenti, ma Salvo, abituato a non farsi comandare da nessuno e nemmeno dall'FBI, ha un'idea migliore e la propone ai suoi capi: salire anche lui sulla barca, in qualità di cuoco, fare finta di essere lo chef Giuseppe Concordia (ecco un'altra messinscena), debitamente truccato da un mago dei travestimenti di nome Santonastaso, ingaggiato dal questore *di persona personalmente* (per citare Catarella!).

Una volta a bordo, il commissario addormenterà i boss e l'intero equipaggio mettendo nel loro cibo un potente sonnifero, per poi arrestarli al loro risveglio. Fazio gli farà da aiuto cuoco e così saranno in tutto tre infiltrati sull'Alcyon.

Il finto chef viene reclutato da un tale di nome Juan Bartocelli, uno dei criminali. Pertanto, Montalbano, che è in finte ferie, si fa dare delle lezioni di cucina dalla sua adorata cameriera Adelina e anche qualche ricetta dal suo amico ristoratore Enzo, per sembrare ancora più credibile nel ruolo di cuoco.

Pennisi, purtroppo, non salirà mai a bordo dell'Alcyon, perché verrà ucciso poco prima dai criminali, lasciando così il commissario da solo con Fazio. Zaccaria, l'autista di Trincanato che aveva collaborato con l'FBI, sarà scoperto e per questo impiccato all'albero maestro dell'Alcyon.

Questo non è il classico giallo alla Camilleri e si intuisce sin da subito che nasca con finalità cinematografiche, come abbiamo letto per sua stessa ammissione. È una storia che a un certo punto si trasforma in un *thriller* dove troviamo il commissario al centro di un complotto alla 007.

Tutto è sospeso tra sogno e realtà, maschera e volto, farsa e tragedia, vita e teatralità... “Non sempre quello che appare corrisponde alla realtà” (*Il cuoco*, 130).

Tutto falso, eppure tutto vero: il sotterfugio del *signori e guistori* (come direbbe Catarella), il piano del Federal Bureau of Investigation, Montalbano (ma anche Fazio) che si trova a recitare una parte creata ad hoc per lui, che lo fa diventare un'altra persona che non è mai esistita e di cui cercherà subito di cancellare ogni traccia dalla sua memoria: “A bordo dell'Alcyon c'era stato un omo che non aviva né il sò nomi né la sò facci. Un pifetto scanosciuto” (*Il cuoco*, 247).

Alla fine il piano del commissario si rivelerà vincente e riuscirà a uccidere Bartocelli, tuttavia rimarrà in qualche modo vittima del suo stesso tranello-travestimento, perché quando sopraggiungerà in suo aiuto Augello, non riconoscerà né lui, né Fazio per via del trucco e quindi entrambi i poliziotti verranno feriti da Mimi, che li scambia per dei criminali.

Come si è visto, *Il cuoco dell'Alcyon* viene pubblicato nel 2019. Negli ultimi anni della sua vita l'isolamento di Camilleri era stato rotto, per volontà dello stesso scrittore, in quella che si rivelerà essere stata l'ultima sua uscita pubblica, in occasione del monologo da lui recitato sul palcoscenico del Teatro Greco di Siracusa l'11 giugno 2018.¹⁶⁵ Lo cito come testimonianza del fatto che, se pure la narrativa di Camilleri sembra essere in declino negli ultimi anni della sua vita, non era certo declinante il suo spirito combattivo e la sua eroica lotta per la difesa di un umanesimo liberale.

Il novantatreenne Camilleri cieco, quasi immobilizzato sulla poltrona, da cui aveva dettato alla sua segretaria gli ultimi lavori, si fa portare sul palcoscenico per lanciare il suo testamento artistico, che questa volta non affida più allo scritto, ma alla sua voce e al contatto con il pubblico che lo ama e lo ascolta nell'anfiteatro in cui, qualche millennio prima, si era levata la voce dell'aedo greco per antonomasia che raccontava le vicende mitiche della caduta di Troia, delle gesta di Ettore e l'ira di Achille, dei viaggi di Ulisse, o dell'indovino Tiresia che, rivelando i segreti degli dei, svelava ai mortali i destini dell'umanità.

E proprio nelle vesti del profeta Tiresia, Camilleri si presenta agli astanti per raccontare dell'arte, della cultura, delle visioni del mondo così come lui l'aveva prefigurate, senza poi poterle vedere, realizzate in quella realtà che, man mano, era andata sempre più smentendo le promesse del passato post guerra mondiale.

Il "morituro" scrittore Andrea Camilleri che ha già deposto la penna, impossibilitato a continuare a usarla perché cieco, così come cieco¹⁶⁶ era Tiresia, ora vuole raccontare della sua vita, del suo mestiere, della sua battaglia indefessa con le parole che avrebbe voluto si facessero carne per affrontare e aggredire i mali del mondo, e che aveva solo potuto affidare alle carte scritte, alla voce in teatro e alla radio, alle immagini nel cinema e in televisione. E l'aveva fatto con tutte le sue forze e con tutta la sua passione, con l'impegno dell'artigiano (tale si era sempre ritenuto) che non si stanca mai di foggiare al meglio il suo manufatto.

Ha dovuto, però, raccontare di come aveva visto svanire nel tempo tanti e tanti di quei messaggi, di quelle verità, di quei precetti che i padri combattenti avevano consegnato alla Costituzione e che lui, con la sua arte, aveva continuato a difendere con le unghie e con i denti. E al pubblico vicino e a

¹⁶⁵ *Conversazione su Tiresia* è uno spettacolo teatrale scritto e interpretato da Andrea Camilleri. È andato in scena unicamente a Siracusa, diretto da Roberto Andò, nell'ambito del 54° Festival del Teatro Greco. È un racconto mitico sulla storia dell'indovino greco cieco, le cui vicende attraverso i secoli, si intrecciano a quelle dello scrittore.

La figura di Tiresia, presente in tutta la storia della letteratura, ha per molti anni incuriosito e affascinato Camilleri, diventato anche lui cieco a novant'anni. Nello spettacolo dialoga con Omero, Dante, Eliot, Apollinaire, Primo Levi e tanti altri. Si confermano, così, la straordinaria passione per il teatro e la cultura a tuttotondo di Camilleri.

Cfr. *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019.

¹⁶⁶ È significativo ricordare come il mito e la tradizione raccontino che molti aedi, come Omero, fossero ciechi. Il verbo οἶδα, perfetto del verbo ὅπα, significa sia "so" che "ho visto", nel senso di percepire delle immagini con gli occhi. La cecità veniva associata alla capacità di "vedere" meglio le verità più profonde e misteriose.

quello di tutto il mondo rimetteva, a questo punto, il compito di ricordarli, di difenderli e di perpetuarli nel tempo.

Chiuse lo spettacolo, che fu un enorme successo, con queste parole: “Mi piacerebbe che ci rincontrassimo tutti quanti qui, in una sera come questa, tra cento anni, me lo auguro, ve lo auguro”.

Stefano Massini, riguardo al rilievo di Andrea Camilleri, profeta-intellettuale ha scritto:

per il fatto di non vedere, egli si colloca in una condizione precedente e superiore rispetto a quella dell'uomo comune, una condizione semmai propria degli dei, delle entità ctonie, delle forze teogoniche. Sottratto dunque alla circoscritta visione della realtà, il profeta percepisce allora le più squassanti rotazioni degli elementi, il loro ciclico combinarsi nel tempo, assumendo sembianze transitorie che chiunque altro equivoca per permanenti.

In altre parole, la vista di Tiresia, lungi dall'essere depotenziata, risultava semmai moltiplicata dal proiettarsi nel tempo, riscattando la provvisorietà di ciò che banalmente appare adesso. [...]

Ebbene, non c'è dubbio che Andrea Camilleri, mentre ricalcava l'ideale del profeta veggente sul modello di Tiresia (fino ad assumerne i panni al Teatro Greco di Siracusa), nello stesso tempo ha più volte dichiarato di sentirsi debitore verso la malattia, che gli avrebbe risparmiato di vedere ciò che mai e poi mai avrebbe voluto guardare. Era, se vogliamo, l'aspetto civico del suo essere intellettuale: scegliere di non vedere un tempo nefasto. Ma non con una cecità alla Saramago, sinonimo di omertà, bensì come un polemico socchiudere gli occhi rifiutando lo spettacolo della quotidiana barbarie. Chapeau.¹⁶⁷

3.3.1. Riccardino.

Ho ripercorso tutto il tracciato evolutivo del personaggio Montalbano, protagonista assoluto della scrittura gialla dell'artista Camilleri che, attraverso di lui, aveva deciso di dare corpo a quel sé, quale era diventato nel 1994.

Dopo una prima serie di polizieschi ancora “sperimentali,”¹⁶⁸ in cui non apparivano definite le peculiarità caratteristiche della nuova invenzione di detective, incarnate dal personaggio di un Montalbano ancora incerto sui suoi metodi di indagine, sulla sua personalità assolutamente innovativa rispetto al profilo degli investigatori del passato, incerto persino sulla lingua da adottare in un ambiente non così chiaramente caratterizzato, Camilleri nel 1997 scrive il già citato *La voce del violino* che apre, a detta dello stesso autore e come si può evincere dalla mia analisi, la serie che vede all'opera un Montalbano profondamente cambiato, con una lingua e uno stile molto più maturi, con un contenuto più esplicitamente critico verso la società contemporanea così come, dicevo, sarebbe dovuto essere l'intellettuale impegnato di Gramsci.

¹⁶⁷ Massini, Stefano, *Cecità*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 26 e pp. 28-29.

Viene citato Saramago, José, *Ensaio sobre a Cegueira* (1^a edizione originale 1995), *Cecità*, Feltrinelli, Milano 2013. Saramago è uno scrittore portoghese (Azhaga, Portogallo, 1922-Tías, Isole Canarie, 2010). Ha acquistato fama internazionale con una produzione narrativa in cui rielaborazione storica e immaginazione allegorica, realtà e finzione, si mescolano in un linguaggio poetico e vicino ai modi della narrazione orale. Nel 1998 ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura (il primo assegnato a uno scrittore di lingua portoghese).

¹⁶⁸ Alludo naturalmente al trittico *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996).

Negli anni dal 1997 al 2005-2006 esce una serie di romanzi e di racconti di grande impegno,¹⁶⁹ in cui abbiamo ritrovato un Montalbano più consapevole. Ma nel 2005 si registra un evento assolutamente inedito e che sarebbe sicuramente suonato del tutto inaspettato da parte del pubblico dei lettori camilleriani e forse, ancor di più, da parte degli spettatori, che dal 1999 in poi si erano appassionati agli episodi televisivi tratti dai suoi romanzi e dai racconti già pubblicati da Sellerio e ridotti per il piccolo schermo, con la sceneggiatura (tra gli altri) dello stesso Camilleri, trasmessi prima da RAI 2 e poi da RAI 1, in prima serata, con un grandissimo successo, non solo italiano, ma anche mondiale. Camilleri tra il 2004 e il 2005 aveva scritto, senza darne notizia pubblica, un libro che poi, d'intesa con Elvira Sellerio – a cui era legato da una profonda amicizia, infatti lui la chiamava la «mia amica del cuore» e a lei aveva persino dedicato il romanzo – aveva riposto in un cassetto, con la consegna assolutamente rigida e impegnativa di non pubblicarlo prima della sua morte.

Perché, nel pieno del successo editoriale e televisivo, mettere da parte un altro grande romanzo, già intitolato *Riccardino*,¹⁷⁰ e nasconderlo nella cassaforte della casa editrice, che pure avrebbe avuto tutto l'interesse a pubblicarlo immediatamente?

Una parziale risposta ci è venuta dallo stesso Camilleri in un'intervista del 2018, in cui diceva che la fine di Montalbano l'aveva già scritta più di tredici anni prima e che l'aveva rimaneggiata di recente dal solo punto di vista linguistico e stilistico,¹⁷¹ dato che la scrittura, nel tempo, aveva subito un'evoluzione.

Montalbano non sarebbe morto banalmente con un colpo di pistola, né sarebbe andato in pensione. “Finirà Montalbano, nel momento nel quale finisco io”, aveva detto.¹⁷²

Difatti Camilleri aveva ripreso il manoscritto nel 2016 e l'aveva rivisto, come si legge nella nota dell'editore, uscita come prefazione al volume pubblicato sempre da Sellerio nel 2020, a un anno esatto dalla morte dell'autore. In questo volume del 2020 vengono proposte due versioni di *Riccardino*, come da desiderio dello scrittore: una originaria del 2005 e l'altra, definitiva, del 2016.

¹⁶⁹ *La voce del violino* (1997), *Un mese con Montalbano* (raccolta di racconti, pubblicata per la prima volta da Mondadori nel 1998 e poi da Sellerio nel 2017), *Gli arancini di Montalbano* (raccolta di racconti pubblicati la prima volta da Mondadori nel 1999), *La gita a Tindari* (2000), *L'odore della notte* (2001), *Il giro di boa* (2003), *La pazienza del ragno* (2004), *La luna di carta* (2005), *La vampa d'agosto* (2006), *Le ali della sfinge* (2006).

¹⁷⁰ Camilleri, Andrea, *Riccardino*, stesura del 2016, Sellerio, Palermo 2020.

¹⁷¹ Ci sono varianti di edizione – dal solo punto di vista linguistico, perché la trama è rimasta immutata – nel passaggio dalla prima stesura di *Riccardino* che risale al 2005 a quella definitiva, rivista personalmente da Andrea Camilleri, nel 2016. “Camilleri è intervenuto sui giri delle frasi, ha evidenziato i dettagli, ha reinventato nuovi ordini di parole, ha rimodulato l'interpunzione, ha badato all'armonia delle sillabe, agli eccitanti del linguaggio sonoro (come i prefissi nei verbi), ai fatti gestuali dell'espressione (nzè non è una semplice negazione; introduce tutto un movimentato spettacolo facciale). Ha rielaborato la prosa, la scrittura aguzza, le sfumature. Ha creato movimenti nelle frasi, inserendo accusativi preposizionali (del tipo *E tu pirchì acciami a mia?*, fra gli esempi citati); ha incrociato parole dell'italiano e dialettismi”. Nigro, Salvatore Silvano, *Le due redazioni del romanzo*, in *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020, p. 281.

¹⁷² A casa di Andrea Camilleri, la fine di Montalbano, la cecità e Dio: “Mi manca vedere la bellezza femminile (29/06/2018), online.

“Ho sempre distrutto tutte le tracce che portavano ai romanzi compiuti, invece mi pare che possa giovare far vedere materialmente al lettore l’evoluzione della mia scrittura” (*Nota dell’editore*, VIII).

Riccardino avrebbe dovuto essere l’ultimo romanzo con il commissario Montalbano protagonista, ma in realtà non era stato così, se è vero che ben altri diciotto si erano susseguiti fino alla morte dell’autore, che pure aveva annunciato, nell’intervista sopraccitata, che la fine di Montalbano l’aveva già scritta.

Lo scrittore aveva aggiunto che non si trattava tanto di un romanzo, quanto di un metaromanzo, dove il commissario dialoga con lui e anche con l’altro Montalbano, quello televisivo.¹⁷³

Riccardino, quindi, è un metaromanzo e dunque un romanzo attraverso cui si possono leggere tutti gli altri, perché rimanda alla natura di quel genere che, nato come poliziesco sulla scia dei grandi classici, aveva subito un’evoluzione tale da poter inserire Camilleri tra coloro che scrivevano romanzi gialli “alti”.

L’autore entra e esce a suo piacimento dal romanzo, dialoga con quel Montalbano di carta che agisce nei suoi libri e cita anche quell’altro Montalbano che, nei panni televisivi dell’attore Luca Zingaretti, può contare su un pubblico che lo porta in trionfo.

Già nel 1999, in un racconto breve che si intitola *Montalbano si rifiuta*,¹⁷⁴ il commissario aveva tentato di uscire dal suo ruolo di carta, per rifiutarsi di continuare a comparire in una storia che lui, da persona rispettosa della legge e della giustizia quale era, riteneva non fosse alla Camilleri, perché troppo violenta, vicina più a quelle “storiacce” *hard boiled* o *pulp* alla Quentin Tarantino, o addirittura cannibalesche, in cui si trovava costretto a usare sistemi e mezzi che facevano ricorso alla più estrema brutalità e efferatezza. Montalbano, in quel racconto, fattosi persona, chiamava al telefono il suo autore per dirgli chiaro e tondo di smetterla con quelle storie, perché altrimenti lui l’avrebbe sconfessato come scrittore serio e impegnato e l’avrebbe mandato a quel paese. Come poteva essere venuto in mente a Camilleri di scrivere una storia come quella, imponendo al suo personaggio una parte diversa da quella in cui si era trovato, fino ad allora, così bene nel ruolo del commissario di Vigàta, che agiva in un ambiente che era sì mafioso, corrotto, connivente con il potere ma che, tutto sommato, era “decente” e rispettoso di un’Italia che poteva ancora essere migliorata con racconti di storie in cui, un uomo retto come lui, poteva accendere una luce di speranza nella notte nera della società?

¹⁷³ *Ibidem*.

Cfr. Camilleri: “*Mi libererò del commissario Montalbano*”, (19/12/2000), *online*.

¹⁷⁴ Camilleri, Andrea, *Montalbano si rifiuta*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. 1548-1549.

Montalbano si rifiuta è stato pubblicato in *Gli arancini di Montalbano*, 1^a edizione originale Mondadori nel 1999 e anche da Sellerio nel 2018. Cfr. Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, p. 122.

Giovanni Capecchi a questo proposito scrive: “a chi ha rimproverato Camilleri di scrivere romanzi polizieschi con poco sangue e poca violenza, il narratore siciliano ha risposto a modo suo, con il racconto *Montalbano si rifiuta*.¹⁷⁵” (*Andrea*, 80).

Ora, a distanza di sei anni, Camilleri si era ritrovato in un vero e proprio bivio in cui due diversi protagonisti dei suoi romanzi polizieschi avrebbero potuto occupare la scena nella complicatissima operazione di illustrare al pubblico il vero volto dell’Italia e, in particolare, di quel microcosmo d’Italia che era il commissariato di Vigàta. Da un lato c’era il bravo commissario Montalbano che, modesto e diligente quale era, con tutta la lievità e la *pietas* di un uomo tra gli uomini, si trovava ad amministrare la giustizia, non con la severa legge del taglione o con il rigorismo di un codice penale risalente ancora al regime fascista e che, dunque, non prendeva in considerazione le trasformazioni radicali che la società italiana aveva subito, dall’altro poi c’era il commissario “supereroe” televisivo, che il pubblico plaudente si aspettava dovesse risolvere i casi più intricati con lucidità e razionalità. Per fortuna era andata abbastanza bene, perché a impersonare in televisione il Montalbano camilleriano c’era Luca Zingaretti che, essendo stato a suo tempo allievo di Camilleri all’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio d’Amico, aveva un atteggiamento non da divo, quale la popolarità raggiunta gli avrebbe pure consentito, ma aveva, in maniera equilibrata, mantenuto sulla scena quegli atteggiamenti che lo stesso Camilleri gli suggeriva, man mano, attraverso le sceneggiature riviste da lui.

Camilleri, comunque, aveva il sospetto che quell’ossequio, che in televisione ancora si aveva per i suoi personaggi e per i suoi ambienti, sarebbe venuto meno una volta compiuti ottant’anni.

Per giunta lui aveva una gran paura dell’Alzheimer e allora aveva deciso di scrivere quello che sarebbe diventato il suo lascito testamentario, in cui avrebbe raccontato la fine sua, come autore, e quella del suo personaggio, Montalbano, il commissario di polizia di Vigàta.

L’ultimo romanzo di Montalbano è già scritto e consegnato all’editore. L’ultimo in assoluto. Perché avendo raggiunto gli 80 anni, sono un uomo che vuole lasciare le cose in ordine. Però, attenzione, io avevo due grandi amici, tutti e due grandi scrittori di gialli. Uno era Jean-Claude Izzo, marsigliese, che per liberarsi della sua straordinaria figura del commissario Fabio Montale lo lascia quasi morire su una barca alla deriva: non si sa se si salva, ma sicuramente Izzo non c’è più. E poi Manuel Vázquez Montalbán, che diceva: «Come faccio a liberarmi di Pepe Carvalho?». È andata a finire che è morto lui e Pepe Carvalho è rimasto vivo. Quindi io, per scaramanzia, a Montalbano non gli dico che ho intenzione di eliminarlo, perché è capace che mi liquida prima lui. Però il romanzo io l’ho scritto, l’ho finito, ma è nel cassetto della signora Elvira Sellerio, a futura memoria. Perché ho avuto l’illuminazione su come farlo finire – e non banalmente con un colpo di pistola o mandandolo in pensione, ma su come farlo scomparire come personaggio letterario, togliendogli la possibilità di sopravvivenza.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Camilleri, Andrea, *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 159-160.

Voleva assicurarsi, così, l'eternità come autore dei suoi romanzi e la permanenza perenne del suo personaggio di carta nei libri, che avrebbero continuato a essere letti e a essere pubblicati a tempo indeterminato, senza la possibilità che un altro scrittore se ne potesse un giorno appropriare, dopo la sua morte. Montalbano era suo e di nessun altro.

In un'intervista l'autore rivela:

Ma la volete sapere la vera ragione per la quale sono qua?

È perché a 93 anni, dopo avere scritto oltre 100 libri, creato situazioni continue, in questo silenzio che si sta creando dentro di me, mi è venuta la voglia non di capire, perché sarà assai difficile capire, ma intuire cosa possa essere l'eternità.¹⁷⁶

Camilleri, così, evitava il rischio che aveva riscontrato in quei sopraccitati amici scrittori di romanzi gialli, che non erano stati in grado di liberarsi della loro creatura una volta che il loro personaggio era diventato un'icona destinata, romanzo dopo romanzo, a rimanere sempre uguale, nell'immaginario di un pubblico innamorato, catturato da quelle gesta, dagli amori, dai tic caratteriali, dai pregi come dai difetti. Dei colleghi e amici del genere giallo, il solo Simenon aveva reiterato il personaggio di Maigret per oltre cento tra romanzi e racconti senza stancare i suoi lettori, pur ricorrendo a tutta una serie di riti e di procedure ripetute ossessivamente.

A questo proposito Demontis afferma:

In un'intervista, alla domanda «Lei prova dunque verso il commissario di Vigàta lo stesso misto di affetto e di irriconoscente sazietà che Simenon sentiva per Maigret?», Camilleri ha risposto in questi termini: «Mi sono accorto che un personaggio seriale tende sempre e comunque a trasformarsi in un serial killer, che tenta in primo luogo di far fuori l'autore [...]»

Il primo di noi che trova il modo di far sparire senza danno un personaggio seriale, deve impegnarsi a comunicare la sua ricetta ai colleghi scrittori». In altre occasioni, ha dichiarato di voler progressivamente tralasciare l'invasivo commissario e di essere più interessato a un altro tipo di produzione.¹⁷⁷

Camilleri provava certamente dell'affetto per il suo Montalbano, ma temeva che, se non avesse scelto di persona la fine da far fare al suo personaggio, il meccanismo "diabolico" delle serie televisive avrebbe finito per fagocitarlo, facendolo vivere in eterno a ripetere, all'infinito, sempre le stesse storie con lo stampino dell'originale perdendo, così, di valore.

In quel caso, il suo personaggio, come dice Camilleri, si sarebbe trasformato in quel serial killer che avrebbe persino fatto fuori chi l'aveva creato.

¹⁷⁶ *A casa di Andrea Camilleri, la fine di Montalbano, la cecità e Dio: "Mi manca vedere la bellezza femminile"*, (29/06/2018), online.

¹⁷⁷ Demontis, Simona, *Camilleri narratore*, "Autore e lettori, reali e impliciti", in Id., *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 77-78.

Cfr. Debenedetti, Antonio, *Aiuto, Montalbano vuole uccidermi*, in "Sette-Corriere della Sera", 22/04/1999.

Bisognava, allora, che quello che lui aveva concepito come il suo doppio di carta, il personaggio *ficelle* che era legittimato a esporre in pubblico la sua personale visione del mondo, non rimanesse sempre uguale a uno stereotipo ma, come si è visto, potesse cambiare e evolversi così come, nel tempo, il suo autore era ancora capace di fare, mutando il suo giudizio con il mutare della società. La società è complessa, come la vita, e non segue mai uno schema fisso, ma cambia, si evolve, è imprevedibile, è aperta a tanti possibili scenari e il romanzo non è altro che metafora della vita stessa. D'altronde, così erano stati anche i personaggi del suo maestro Pirandello capaci di essere, di volta in volta, “uno, nessuno, centomila.”¹⁷⁸

E anche il Montalbano televisivo doveva paradossalmente assumere due diverse identità, sdoppiarsi e anche triplicarsi nei ruoli del Montalbano di carta, del Montalbano attore e del Montalbano spettatore per carpire i gusti del pubblico, proprio come in un teatro pirandelliano. D'altronde Porto Empedocle, luogo di nascita di Camilleri, è terra pirandelliana per eccellenza.

Tuttavia Traina, riguardo a *Riccardino*, cita Simenon piuttosto che Pirandello:

Per esempio, ancora una volta, Simenon, il cui dialogo d'autore con Maigret (segnalato per tempo da Sciascia come peculiare del rapporto di identificazione che, nel corso di tanti anni, aveva finito per instaurarsi tra autore e personaggio) credo stia all'origine della trovata metaletteraria con cui Camilleri ha caratterizzato il postumo *Riccardino*, e che consiste nelle telefonate e nelle lettere che Montalbano e l'Autore si scambiano, in un rapporto nient'affatto pacificato: echi di Simenon, dunque, molto più dei risvolti pirandelliani a cui vien fatto subito di pensare per ragioni di contiguità geografica e affettiva.¹⁷⁹

Traina fa una giusta associazione. Infatti, nel romanzo di Simenon, *Les mémoires de Maigret* (1951), si rintraccia una chiara fonte della trovata metaletteraria per il *Riccardino* di Camilleri.¹⁸⁰

Simenon fa incontrare Maigret, già affermato commissario della Sûreté, con un imberbe Georges Simenon (nel romanzo Simenon è chiamato Georges Sim), giornalista alle prime armi, nell'ufficio del suo Grande Capo che l'aveva convocato.

«Il commissario Maigret, il signor Georges Sim, giornalista...».

«Romanziere, non giornalista» protestò sorridendo il giovanotto.

[...]

[Parla il Capo] «Il signor Sim, per scrivere i suoi romanzi, ha necessità di conoscere a fondo il funzionamento della Polizia giudiziaria. [...] Mi ha anche spiegato che a interessargli non sono tanto i meccanismi interni della polizia, [...] quanto l'ambiente in cui si svolgono le operazioni. [...] Il signor Sim, come ha sottolineato lui stesso, non è un giornalista. Non corriamo il rischio di veder pubblicate cose che devono rimanere confidenziali. Mi ha promesso, senza che io glielo chiedessi, di utilizzare ciò che potrà vedere o sentire qui dentro solo nei suoi romanzi e in una forma diversa, in modo da non crearci noie». [...]

¹⁷⁸ Cfr. Pirandello, Luigi, *Uno, nessuno e centomila* (1^a edizione originale 1926), Einaudi, Torino 2014.

¹⁷⁹ Traina, Giuseppe, *Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri*, (25/08/2020), online.

Cfr. L. Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, Squillaciotti Paolo (a cura di), Adelphi, Milano 2018, pp. 94-95 e pp. 73-74. Sciascia si riferisce a Simenon Georges, *Les mémoires de Maigret*, Presses de la Cité, Paris 1951.

¹⁸⁰ Delle differenze salienti tra Maigret e Montalbano si è già parlato nelle pagine precedenti.

«Si può fidare, Maigret. Mi ha dato la sua parola». ¹⁸¹

Fiducia non sempre ripagata e Maigret ha spesso da altercare con il suo autore che pretende che lui – esperto investigatore, noto e richiesto non solo a Parigi, ma anche in tutta la Francia, negli USA, in Belgio, in Inghilterra – faccia come è scritto nei libri, invece Maigret accusa Simenon di aver raccontato un sacco di frottole sulle sue procedure investigative e parla di verità “aggiustate” (631), che sembrano più autentiche, più “esatte” della realtà.

Anche in *Riccardino*, come vedremo, troveremo diverbi tra Autore e Personaggio.

Eckert parla di “metafinzione narcisista” in *Riccardino*:

While many critics, including Hutcheon, have observed that mystery novels are almost by definition intensely self-aware, in his last work *Riccardino*, Camilleri pushes the boundary of metafiction past its breaking point. The book is no longer a mystery novel but falls clearly into the category of “narcissistic metafiction” – a narrative whose main purpose is to make the process of narration visible. The disturbing fact, though, is that the Montalbano series does not conclude with the destruction of a narrative illusion, but that Camilleri (knowing fully well the game he is playing on his readers) continues the illusion for 18 more novels – which means that those books need to be reread and re-analysed in a completely different light, reflecting on all the layers of fiction of the Montalbano series that have accompanied Italian readers and viewers over the past quarter century.¹⁸²

Si è detto che *Riccardino* è un metaromanzo o, come dice Eckert, *a narcissistic metafiction*, in cui il proposito più evidente è quello di rendere palese al lettore il processo stesso della narrazione.

È un romanzo sul romanzo, in cui si riflette su cosa sia la letteratura e che cosa la letteratura possa fare per cambiare il mondo. Sotto metafora, la letteratura riproduce la realtà o, più precisamente, riproduce ciò che lo scrittore considera realtà.

Camilleri “usa” Montalbano per dirci quale sia la sua verità, ma la società, specialmente quella contemporanea, è talmente complicata che la letteratura deve tener conto di questa sua complessità, pertanto, essa non si può riprodurre in maniera fotografica, ma va studiata nella sua dinamicità, nel contraddittorio tra le voci che rappresentano altrettante verità e altrettante sfaccettature.

Allora *Riccardino* deve porre al centro lo scontro dialettico, e talvolta ironico, tra lo scrittore e la sua creatura, che è presentata in tutte le sue forme:¹⁸³ il personaggio letterario che litiga con il proprio Autore e il personaggio televisivo interpretato da Luca Zingaretti.

¹⁸¹ Simenon, Georges, *Le memorie di Maigret*, (1^a edizione originale 1951), in *I Maigret*, volume 7, Adelphi, Milano 2017, pp. 618-619.

¹⁸² Eckert, Elgin, *Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)* in “Spunti e Ricerche”, Andrea Camilleri, Editors: Antonio Pagliaro, Barbara Pezzotti - Vol. 35, 2020 (Pub. 2021), p. 25.

¹⁸³ Cfr. Novelli, Mauro, *Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri*, “Diacritica”, fasc. 34, (25/08/2020), online.

È inevitabile che ci sia una competizione tra i due Montalbano.¹⁸⁴ Ormai tutti conoscono il celebre commissario, soprattutto grazie al suo doppio televisivo. Le persone lo seguono e gli chiedono, in lontananza, gridando dai balconi, di parlare più forte, proprio come fa “quello della televisione” e di farsi sentire, perchè non vogliono perdersi nemmeno una sua parola.

Il romanzo *Riccardino* prende avvio con una trama abbastanza tradizionale e con un’indagine piuttosto comune. Un motociclista spuntato da una stradina spara al giovane direttore della filiale di Vigàta della Banca Regionale di nome Riccardo Lopresti, chiamato affettuosamente Riccardino, alla presenza di tre testimoni mentre si stavano preparando per una gita in montagna: Mario Liotta, Gaspare Bonanno e Alfonso Licausi, i migliori amici della vittima. Erano detti i “quattro moschettieri”, indivisibili sin dai tempi della scuola, condividevano tutto, ma proprio tutto...

I tre lavorano alla miniera di sale Cristallo a Montereale, due sono impiegati e Alfonso è il vicedirettore, le loro mogli sono, nell’ordine, Adele Bonanno (sorella di Gaspare), Ida Liotta (sorella di Mario) e Maria Bonanno (l’altra sorella di Gaspare).

Riccardino, invece, è sposato con una donna tedesca di nome Else Hohler; il cognato di Lopresti, sposato con la sorella di Else, si chiama Ettore Trupia, guardiano del complesso residenziale dove vivono. Il paradosso è che Montalbano viene svegliato alle cinque di mattina, non dalla solita telefonata di Catarella, ma questa volta proprio dalla vittima, che però aveva sbagliato numero.

Al commissario non interessa tanto ciò che dicono gli amici di Lopresti, quanto vedere al di là delle loro parole e al di là delle apparenze. Va, come al solito, contro il parere dei suoi superiori, delle autorità religiose e politiche in cui si imbatte nel corso dell’indagine (effettivamente subisce parecchie interferenze) e allarga il suo raggio d’azione, focalizzandosi sui segnali più torbidi e indecifrabili dell’intera vicenda; Montalbano, così, arriva alla conclusione che in quell’omicidio nulla è come sembra.

C’è uno “strano” interesse sull’indagine anche da parte del vescovo di Montelusa, sua Eccellenza Partanna, che è lo zio di Alfonso Licausi. Proprio con lui, Salvo ha un importante confronto sulla realtà *versus* apparenza, nonché sulla fede cristiana.

«Lei non crede alle apparenze, commissario?».

«È proprio il mio mestiere che mi obbliga a non crederci. Se ci credessi, sarei un pessimo poliziotto».

«E a cosa crede, allora?».

«Mah...Per esempio, a quello che c’è ma che non riusciamo a vedere».

«Si può spiegare meglio?».

Montalbano ci pinsò un momento.

«Ha presente quella famosa fotografia di piazza Tienanmen?».

«Quella di un giovane che da solo ferma un carro armato? Sì».

¹⁸⁴ Anche ne *La danza del gabbiano* di Camilleri (Sellerio, Palermo 2009) il commissario è in competizione con l’attore, suo alter ego protagonista della serie televisiva, Luca Zingaretti.

«Vede, Eccellenza, lei stesso, con le sue parole, mi sta dimostrando che si è lasciato convincere dalle apparenze».

Il pispico lo taliò 'mparpagliato.

«Ha detto che quel giovane “ferma” un carro armato. Ma il giovane in realtà non è in grado di fermare niente e il carro armato non potrebbe fermarsi da solo. Il carro armato viene fermato dal soldato che ne è alla guida e che noi non vediamo perché è all'interno del suo mezzo. Ecco, a me interessa questo soldato invisibile ma esistente che in quel momento, disubbidendo a un ordine ricevuto, compie un atto di coraggio almeno pari a quello del giovane dritto e fermo davanti al suo carro armato».

«Si è spiegato benissimo» dissì il pispico. E doppo tanticchia di silenzio: «L'hanno arrestato, sa?». «A chi?» spìo Montalbano apprioccupato [...]

«A quel soldato che guidava il carro armato a piazza Tienanmen. L'hanno fucilato quasi subito, non potevano permettere l'insubordinazione. Mi sono informato sulla sua sorte. E, con estrema difficoltà, lei capisce, sono riuscito ad avere una risposta dopo molto tempo. Però, come vede, anch'io, all'epoca, non mi sono lasciato travolgere dalle apparenze. Ero e sono molto interessato, forse un po' più di lei, a ciò che c'è ma non si vede».¹⁸⁵

Intanto, si scopre che Riccardino, che era un uomo molto attraente, era un traditore seriale; aveva sposato una donna non bella, che lo amava e che accettava il suo comportamento infedele e tra le sue amanti c'erano persino le mogli dei suoi tre migliori amici.

A ciò si aggiunge il mistero di un camion che ogni notte disturbava il sonno (oltre a aver rotto i tubi dell'acqua di un'abitazione durante una manovra) di una chiromante-chiaroveggente di cinquanta anni e di centotrenta chili, la signora Tina Macca. Questo camion viene notato dalla donna perché arrivava abitualmente in una strada di Borgonovo, il quartiere in cui lei vive, che si trova ad ovest di Vigàta, scaricava un pacco, lanciandolo dall'altra parte di un muro, invasa dai rifiuti.

Tale pacco viene recuperato poco dopo e si scopre che conteneva una tanica di gasolio rubato alla miniera presso cui lavorano tre dei quattro moschettieri e il ladro è Saverio Milioto, camionista della miniera Cristallo. Quest'ultimo si rivela l'anello debole della catena criminale, in quanto ha il vizio del gioco, è molto avido ed era complice di Licausi, Bonanno e Liotta.

L'istinto e la passione per la ricerca della verità guidano Montalbano nelle sue indagini e lo portano a capire che, dietro a quelle quattro persone, le cui vite sono tutte intrecciate come una corona *dei surci* – è un'efficace metafora usata da Camilleri quella dei topi con le code tanto attorcigliate, da non potersi più separare – ci sia qualcosa di molto più grande e complesso, che porta sia a un costruttore in odore (o sarebbe meglio dire, puzza) di mafia, nonché trafficante di droga di nome Salvatore Li Puma che fa uccidere Milioto,¹⁸⁶ sia a un onorevole di nome Arturo Saccomanno, promosso

¹⁸⁵ Camilleri, Andrea, *Riccardino*, stesura del 2016, Sellerio, Palermo 2020, pp. 68-69.

Qui si fa riferimento alla protesta di piazza Tienanmen a Pechino iniziata il 15 aprile 1989. Ci furono manifestazioni popolari di massa che, nella notte tra il 3 e il 4 giugno, culminarono nel cosiddetto massacro di piazza Tienanmen, quando l'esercito cinese aprì il fuoco con fucili d'assalto e carri armati contro i dimostranti che chiedevano riforme e maggiore libertà.

¹⁸⁶ Milioto aveva perso totalmente il controllo dopo essere stato arrestato e dopo la sospensione dal lavoro. Viene ucciso perché Li Puma si sentiva minacciato da lui.

sottosegretario alla giustizia, che in passato era riuscito a farla franca tre volte in tre processi per collusione con la mafia per sopravvenuta prescrizione.

La pista di Salvo, che stava andando nella giusta direzione, non piace assolutamente al vescovo, né al questore e nemmeno all'Autore:

Insomma, stai lustrando i soliti pupi del tuo consueto teatrino dell'opera dei pupi. E cioè quello dove s'inscena il fritto e rifritto rapporto mafia politica sul quale i miei lettori cominciano a dare più che giustificabili segni di stanchezza. Sai quanti mi chiedono «una bella storia gialla» che sia semplicemente tale, vale a dire senza che c'entri la politica o la mafia?¹⁸⁷

Si può vedere come in queste righe ci sia proprio una chiara dichiarazione della scrittura impegnata di Andrea Camilleri.

Montalbano è convinto che Riccardino non sia morto per una storia di tradimento, come sembra ai più. Tutto ha inizio quando Lopresti viene nominato direttore della banca e Li Puma gli chiede un prestito molto cospicuo che, in un primo momento, gli viene rifiutato. Successivamente Lopresti, convinto da due telefonate importanti, una ricevuta dalla Direzione Generale di Palermo e l'altra dall'onorevole Saccomanno, gli concede il prestito. Li Puma, a quel punto, propone a Lopresti un patto: entrare in una grossa partita di droga che gli può fruttare guadagni elevatissimi, però aggiunge che è indispensabile che collaborino anche i suoi tre amici Bonanno, Licausi e Liotta, poiché proprio la miniera in cui lavoravano e il trasporto del sale sarebbero stati il fulcro del piano criminale.

Nella miniera, infatti, Li Puma aveva individuato un nuovo sistema per trasportare grossi quantitativi di merce; la droga, infatti, veniva nascosta nel camion di Milioto, che era quindi il loro corriere, e il tutto poi veniva letteralmente sommerso di sale sfuso. Milioto arrivava con il suo camion a Vigàta, alla Siculsal, scaricava, prendeva la droga e la consegnava a un addetto che lavorava nel capannone alla macchina impacchettatrice. Quell'uomo aveva il compito di inserire la droga, come se fosse sale, nel pacchetto che veniva contrassegnato, prima di essere spedito insieme alle altre confezioni.

Montalbano arriva alla conclusione che Lopresti sia stato ucciso perché, una volta avviato l'ingranaggio criminale, l'uomo era diventato un peso morto, una figura ormai inutile. Probabilmente, non rendendosene conto, avrà alzato le sue pretese con Li Puma, così come aveva già fatto con i suoi amici, costretti a accettare persino il tradimento delle rispettive mogli senza poter batter ciglio, finché Li Puma, stancatosi di lui, avrà dato probabilmente a Milioto l'ordine di farlo fuori.

Ma purtroppo non se ne verrà mai a capo e questo giallo rimarrà irrisolto; quelle di Montalbano rimarranno solo ipotesi e lui non avrà la possibilità di procurarsi delle prove concrete perché viene ostacolato dallo stesso P.M. Tommaseo e pure dal questore, che gli telefona per comunicargli di voler

¹⁸⁷ Camilleri, Andrea, *Riccardino*, stesura del 2016, Sellerio, Palermo 2020, p. 247.

affidare l'indagine a un certo dottor Toti, a cui aveva già detto di seguire alla lettera le indicazioni contenute in un fax che l'Autore Camilleri aveva inviato oltre che a Montalbano, anche al questore (dato che pure il questore era uno dei personaggi creati dall'Autore).

Il commissario, che ha raggiunto ormai una vita autonoma, deve subire la presenza, a volte fin troppo ingombrante, dell'Autore, che ormai ha ottant'anni, è stanco e vuole solo cercare di accelerare le indagini per arrivare, una buona volta, alla conclusione definitiva del ciclo di Montalbano.

Per comprendere come tutto sia iniziato va detto che, circa una decina di anni prima, il commissario aveva raccontato a un autore locale (Camilleri, appunto) una storia che gli era capitata e lo scrittore ne aveva fatto subito un romanzo. Da quel giorno, gli aveva continuato a narrare altre storie, che erano diventate altri romanzi, fino a essere i più venduti in Italia ed erano stati tradotti persino all'estero. A quel punto, erano arrivati anche in televisione, diventando una serie e ottenendo uno straordinario successo.

Dilaga tra il pubblico una sorta di fascino per il male, per la morte, per le storie di cronaca nera, quasi a voler esorcizzare un tabù, come era accaduto per il sesso nella società vittoriana: lievitava la curiosità e, allo stesso tempo, il suo potere perturbante.¹⁸⁸

Come già detto, ora proprio tutti conoscevano Montalbano, in quanto personaggio soprattutto televisivo, e si interessavano alle sue vicende. Pare uscito da una commedia pirandelliana e Camilleri dice al personaggio letterario: “Senza volirlo, hai principiato ’na gara tra te e l’attori, ecco tutto. Ma vedi, è ’na gara inutili e impari, pirchè mentri che la televisioni avi milioni di spettatori, tu hai sulo a tia stisso” (*Riccardino*, 37).

Effettivamente, il Montalbano letterario sostiene un confronto impari con l'attore Luca Zingaretti, che lo impersona sul piccolo schermo, dato che il suo alter ego può contare sul pubblico televisivo che era assai più numeroso del suo, come aveva giustamente confermato lo scrittore.

Camilleri, avvertendo la competizione con il Montalbano televisivo – il suo doppio – parla a quello del romanzo, non dimenticando di lanciare una piccola frecciata ai suoi detrattori:

«Tu vuoi fare l'esatto contrario di quello che farebbe l'altro Montalbano. Lo sai che sei banale, piattamente banale?».

«Io? Perchè?».

«Perchè questa sfida, questa lotta col doppio non è cosa nuova, è stata contata e ricontata, ci hanno scritto sopra romanzi, macari belli, macari capolavori, Werfel, Jean Paul, Maupassant, Poe, e se ti vai a leggere il saggio di Foucault su Raymond Roussel trovi che...».

«Fermati. Io, tempo fa, ho obbedito alla parola d'ordine di Baudrillard: dimenticare Foucault».

«Bel duello, commissario. Però finiamola qua, io non posso sfoggiare molta cultura, sono considerato uno scrittore di genere. Anzi, di genere di consumo. Tant’è vero che i miei libri si vendono macari nei supermercati. Tornando all’argomento, voglio metterti in guardia, stai attento

¹⁸⁸ Cfr. Freud, Sigmund, *Il perturbante*, (1^a edizione originale 1919), in Musatti Cesare L. (a cura di), Theoria, Roma 1984.

che questo tipo di lotta si risolve sempre con la vittoria del doppio. E tu sei nella condizione di non poter fare eccezione».

«Ne sei convinto?».

«Rifletti. L’altro Montalbano, ogni volta che compare in televisione, si trova ad avere milioni e milioni di persone che lo guardano e sono dalla sua parte, mentre tu, ogni volta che esci in un nuovo romanzo, massimo massimo arrivi a cinquecentomila lettori».¹⁸⁹

Il Montalbano del romanzo si trova a discutere dell’indagine con il suo Autore, che cerca di imporgli una soluzione, pertanto è infastidito dalle frequenti incursioni di Camilleri, che interferiscono con la sua linea investigativa: “Com’è che nell’altri romanzi tu non comparivi mai, e in questo mi veni a scassare i cabasisi ogni cinco minuti?”. E l’Autore gli risponde: “Lo faccio contro i miei principi e solo per generosità, perché ti voglio aiutare. Mai come all’inizio di questa storia mi eri parso sbalestrato, in affanno” (*Riccardino*, 230).

Salvatore Silvano Nigro commenta:

In questo romanzo governato da motivi pirandelliani, l’Autore, che sta scrivendo la «storia» che il personaggio «sta vivendo», vuole raccontarla a modo suo: come romanzo. Montalbano vuole invece vivere la sua vita, in quanto vita. Si è dentro il paradosso dell’«arte pirandelliana» che, scriveva Camilleri, ponendosi sulle orme di Adriano Tilgher,¹⁹⁰ «consisteva nel rappresentare l’eterno contrasto tra la vita e la forma: la vita ha bisogno di consistere e perciò si crea una forma, ma la forma imprigiona e condanna a morte la vita che, per fluire di nuovo, è costretta a spezzare la forma. Un serpente che si morde la coda».¹⁹¹

Camilleri telefona al commissario ben sette volte, proponendogli un patto di reciproco aiuto e poi gli manda anche un fax (quello nominato precedentemente dal signor questore), con una proposta di un possibile finale, come se fosse una sorta di scaletta da presceneggiatura cinematografica.

Lo sta invogliando a leggere il suo suggerimento senza alcun preconcetto e gli scrive, con chiaro riferimento a *Il nome della rosa* di Umberto Eco: “Cristo santo, alla fin fine non ti sto proponendo di spostare l’azione nel medioevo, tra canti gregoriani, codici miniati, cripte, con te che non sei più un commissario ma un frate conventuale con la vocazione, che so io, di un capitano di giustizia! Fammi sapere qualcosa. A.” (*Riccardino*, 248).

Ma quel finale viene inevitabilmente respinto dal commissario, perché secondo lui la storia non reggeva, era piena di incongruenze, evidenziando ancora di più le crepe esistenti già da qualche tempo nel loro rapporto.

Di seguito due estratti delle loro telefonate più iconiche tratte da *Riccardino*:

Era l’Autore che lo chiamava da Roma. Si pentì subito d’aviri isato il ricevitore.

«Salvo, ce l’hai un po’ di tempo?».

«Un poco quanto?».

¹⁸⁹ Camilleri, Andrea, *Riccardino*, stesura del 2016, Sellerio, Palermo 2020, pp. 182-183.

¹⁹⁰ Adriano Tilgher (1887-1941) è stato un filosofo, pensatore, saggista e critico teatrale italiano.

¹⁹¹ Nigro, Salvatore Silvano, *Le due redazioni del romanzo*, in *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020, pp. 278-279.

«Massimo deci minuti».
«Vabbeni. Dimmi».
«Così non posso più andare avanti, dovresti cercare di darmi una mano d'aiuto».
«In che senso?».
«Come me l'hai sempre data. La storia di Riccardino, della quale ti stai occupando...».
«Chi te ne ha parlato?» lo 'ntirrompì Montalbano arrisintuto.
L'Autore tirò un sospiro funnuto.
«Madonna, Salvo, siamo ancora a questo punto? Non l'hai capito o lo fai apposta?».
«Voglio sapere chi ti ha informato».
«Salvo, la facenna sta completamenti arriversa. Sono io che informo te, e non capisco perché ti ostini a credere che sei tu a informare me. Questa storia di Riccardino io la sto scrivendo mentre tu la stai vivendo, tutto qua».
«Quindi io sarei il pupo e tu il puparo?».
«Ma che minchiate dici? Ora mi cadi nei luoghi comuni? Te lo sei scordato quante volte tu hai imposto a una mia storia, di tua iniziativa, autonomamente, un corso completamente diverso da quello che io avevo in testa di scrivere? Per esempio, non sei stato tu a scegliere il finale de *La pazienza del ragno*? Io avevo pensato di terminarlo in un certo modo, ma tu mi hai costretto a una soluzione diversa. E so anche perché l'hai voluto fare».
«Ah, sì?».
«Sì. In quell'ultima parte mi hai obbligato a inserire nel racconto certi tuoi monologhi interiori impossibili da sceneggiare. E tu lo sapevi benissimo. In altre parole, hai voluto fottete il personaggio televisivo, negandogli la possibilità di arricchirsi di certe sfumature. Non è così?».
«Mi hai chiamato per dirmi che hai fatto questa grande scoperta? Che io voglio differenziarmi dall'altro?».
«Non si tratta solo di questo, Salvo. Io in un certo senso ti capisco, tant'è vero che all'inizio di questa storia ho fedelmente riportato la tua insofferenza, il tuo disagio verso il Montalbano televisivo, mentre potevo benissimo non parlarne. Però t'ocio ad avvertirti che ti stai mittenno supra a 'na mala strata».
«Spiegati meglio».
«Paragonarti a lui o, peggio, sfidarlo non è cosa».
«Perchè?».
«Perché tu sei tu e lui è lui».
«È facili per tua che campi supra a tutti e dū! Certo che ti conveni tinirici sìparati e diversi!».
«Salvo, sto solo cercando di dirti che questo confronto ti porta a non avere le idee chiare. E di conseguenza danneggi anche il mio racconto. Le tue indagini non sono più quelle di una volta. Sei troppo spesso incerto, vago, contraddittorio e perfino divagante. Tiri di continuo in ballo il problema della vecchiaia imminente, mentro io so benissimo che si tratta di una alibi per coprire le tue troppe indecisioni».¹⁹²

*

«Montalbà, tu non me la conti giusta» esordì il profissoiri.
Aviva la voci cchiù arragatata del solito. Quante sicarette s'era fumato, cento e passa?
«Perchè?».
«Montalbà, tu sei stato sincero poco fa quanno hai detto a Fazio che non è a lui che vuoi fari nesciri 'u senso. Allura però t'addimanno: lo vuoi fari nesciri a mia? O meglio, stai facenno 'n modo che l'autri, i miei lettori, non i recensori che tanto i recensori manco mi leggino, pensino che non ci sto cchiù con la testa? Che mi sono completamente rincoglionito? Il che è pericolosamente verosimile, dato che tra qualche mese faccio ottanta anni».
«Congratulazioni e auguri. Senti, sono in ufficio e ho da fare. Non ho capito 'n' amata minchia del pirchì tu ti sei amminchiato che io voglio fari accridiri che tu non raggiuni cchiù per le vicchiaglie. Mi fai il piacere d'essere più chiaro?».
«Sarò chiarissimo. Mi stai facenno scriviri sulla storia di Riccardino un romanzo di merda. 'Na minchiata che non reggi». [...] Allora ho capito benissimo la tua intenzione. A tia non ti nni futti nenti né della logica dell'indagini né delle regole da seguirsi. Parlomonni chiaro: tu mi vuoi solo sputtanare, Montalbà. Vuoi fari tirreno abbrusciato torno torno a mia. Vuoi che i miei romanzi su di te diventino illeggibili».¹⁹³

¹⁹² Camilleri, Andrea, *Riccardino*, stesura del 2016, Sellerio, Palermo 2020, pp. 120-122.

¹⁹³ Ivi, pp. 147-148.

È come se i rimproveri che gli muove il suo personaggio rispecchino un'analogia impietosa riflessione dell'Autore su se stesso e sulla sua scrittura. Camilleri pare arrivare alla consapevolezza di non riuscire più a gestire il rapporto con un personaggio che ha oltrepassato i limiti, diventando indipendente da lui.

Commovente e molto originale la parte finale, in cui il Personaggio Montalbano decide di ritirarsi dalla scena, di scomparire per sempre, per sua volontà, prima che lo faccia l'Autore per lui.

Dopo una più che decennale collaborazione con Camilleri, il commissario gli lascia un messaggio nella sua segreteria telefonica. Ma prima rivolge un ultimo pensiero alle persone che ha amato di più, Livia, Fazio, Mimì e Catarella e poi cancella con la mano, con cui si era appena asciugata una lacrima, sia il paesaggio circostante – come se fosse davanti a una lavagna – sia se stesso e la sua voce scompare del tutto, per sempre.

La cancellazione del personaggio coincide con quella del suo mondo, del suo ambiente, del suo contesto. Proprio questo è il finale di cui parlava Camilleri nelle interviste: Montalbano non viene ucciso, non muore in un incidente, né va in pensione. Semplicemente, viene a conflitto con il suo Autore, lo rinnega, si ribella e per questo motivo si autocancella.

Ecco le sue ultime parole, che Camilleri riporta in una chiusa densa di *pathos* emotivo:

Montalbano sono. [...]

E allora me ne vado. Di mia spontanea volontà. Non ti darò la soddisfazione di eliminarmi in un modo o nell'altro. Sono io che voglio scomparire. Ho scoperto che è facile. Da questo momento principio a cancellarmi. Basta un attimo. Sto già cominciando a non esserci più, sento che perdo rap...mente pe...so e vo...lume, le... le pa...pa...role mi co... min... ano a m...care.

Non so se po... so

an...cora par...e

ad... io

i o n o n

i o

i ¹⁹⁴

C'è da chiedersi, in modo più approfondito, perché Camilleri abbia voluto disporre per *Riccardino* un destino così diverso dagli altri suoi romanzi. L'ipotesi che posso avanzare tiene conto, in primo luogo, delle date in cui si è compiuto il percorso della redazione del testo.

Sappiamo che Camilleri aveva incominciato a scrivere il romanzo nel luglio 2004 e l'aveva portato a termine nell'agosto del 2005, quando aveva consegnato il manoscritto a Elvira Sellerio con l'impegno di pubblicarlo solo dopo la sua morte.

Nel 2005 era arrivato a comporre, della serie con protagonista Montalbano, ben dieci romanzi gialli e tre raccolte di racconti. Ci è, altresì, noto che, inizialmente, Camilleri avrebbe voluto dar vita al suo

¹⁹⁴ Ivi, p. 273.

Montalbano solo per due o al massimo tre romanzi, per evitare tutti i pericoli di ripetizioni e di standardizzazioni tipiche dei romanzi seriali.

Il successo e, molto probabilmente, la sorpresa dello scrittore Camilleri nel constatare quanta vita e quanta possibilità di crescita avesse ancora quel suo personaggio, lo avevano indotto a continuare la serie che tanto piaceva al pubblico e che lo stesso scrittore sentiva potesse diventare lo strumento più idoneo a diffondere le sue idee sulla Sicilia e sull’Italia contemporanea.

La decisione di chiudere con Montalbano nell’anno 2005 intervenne, dunque, in un momento in cui Camilleri aveva deciso di far scomparire, o meglio, come si è visto nella fine di *Riccardino*, di dissolvere il suo personaggio.

Ma, dunque, perché Montalbano deve finire?

Le ragioni vanno ricercate a tutto campo: primo, la situazione storica, politica, sociale della Sicilia e dell’Italia. Secondo, il personaggio Montalbano e la sua compiutezza nelle pagine dei romanzi. Terzo, la televisione e la presenza del personaggio Montalbano nel nuovo universo dei media.

Da qualche anno – dopo che nel 2001, per la vittoria di Silvio Berlusconi nelle elezioni politiche della primavera di quell’anno era caduto il Governo Amato – si insedia un governo di destra in cui la forte figura del leader domina, incontrastata, la scena politica del Paese. Le politiche sociali del Ministro dell’Economia e delle Finanze Tremonti condizionano, peggiorandole, la situazione del mondo del lavoro sottoposto a una iniezione fortissima di precarietà e di privatizzazioni che svendono a gruppi finanziari, anche multinazionali, gran parte del patrimonio dello Stato. Le televisioni berlusconiane e l’appropriazione dei ruoli strategici all’interno della RAI monopolizzano il sistema mediatico, favorito anche da leggi che consentano allo stesso Berlusconi di appropriarsi di una fetta consistente dei giornali nazionali. Come si sa, nel contempo il Parlamento consente al magnate milanese di varare leggi *ad personam* che, se non arrivano a garantirgli completa immunità, gli consentono di muoversi a suo piacimento sui mercati nazionali.

Anche l’indirizzo culturale del Paese sembra orientarsi sempre più verso una visione destrorsa della società e della mentalità. L’influenza della televisione condiziona, in maniera sempre più forte, l’opinione pubblica perché mostra un volto positivo, che conferma che vada tutto bene, attraverso il luccichio dei lustrini delle *showgirls*, i sorrisini dei presentatori di quiz a gogò, i dibattiti politici finti, in cui gli *anchormen* berlusconiani dipingono un’Italia in ascesa in un’Europa pur contestata dai suoi ministri che contrastano le sue politiche restrittive, spingendo sempre più in alto il debito nazionale. Per converso, se Montalbano trionfa sugli schermi televisivi nazionali della RAI, i libri di Camilleri primeggiano nelle classifiche di vendite, lo scrittore comincia a essere tradotto in tanti mercati letterari, la grande notorietà del personaggio, tuttavia, rischia – agli occhi dell’autore – di deformare e stravolgere la natura del “suo” commissario. Le critiche a Montalbano, che sembra più essere dalla

parte del reo che da quello del rigore della legge, la presenza di un sistema mafioso, a ribadire le collusioni tra criminalità e Stato, il lungo rapporto del commissario con una donna – tra l’altro, una signora che non ama vestirsi alla moda dei negozi di Via Montenapoleone, frequentare i *night club*, apparire nei circoli mondani e, d’altra parte, non si entusiasma davanti agli arancini di Adelina, alla pasta *’ncasciata*, e osa contestare Salvo nella sua conduzione delle inchieste, fino al punto da risultare antipatica tanto a un pubblico femminile, quanto a quello maschile – convincono Camilleri del bisogno di fermare, in qualche modo, quella deriva che potrebbe, per l’appunto, mutare il volto del suo amato personaggio.

Altra preoccupazione dell’autore nasce dall’iperpresenza sulla scena televisiva di Luca Zingaretti. Se pure Zingaretti era stato suo allievo, se l’intesa tra i due si manteneva costante sin dalla scelta di Luca come attore nel ruolo del commissario, il pericolo che il Montalbano televisivo potesse trasformare quello che compariva nei romanzi diventava sempre più possibile.

Camilleri era presente nell’adattamento televisivo dei suoi libri, ma sempre più sentiva che lo spazio che si riservavano da un lato gli altri addetti alle sceneggiature (e coloro che vi lavoravano non erano certo degli sceneggiatori improvvisati) e dall’altro il regista che doveva mettere in scena le sue opere diventava sempre maggiore.

Riccardino appariva, allora, ancora più indispensabile come suo (e solo suo) ritratto definitivo del personaggio autentico di Salvo Montalbano, commissario a Vigàta.

Lo scontro epico tra “Montalbano uno” (il Salvo di Camilleri) e “Montalbano due” (l’attore Zingaretti) in *Riccardino* sta a esplicitare quanto Camilleri fosse preoccupato per il pericolo che i media arrivassero nelle mani della persona sbagliata.

Si possono condividere, riepilogando, le conclusioni di Giovanni Capecchi, il quale commisura il talento dello scrittore con i suoi valori originali:

Una lettura attenta della sua opera, anche per tentare di individuare le ragioni di un successo a proposito del quale si sono sprecati i più svariati aggettivi e le più pittoresche espressioni, appare quanto mai necessaria e forse vale la pena di anticipare, fin da queste prime pagine, alcune conclusioni con un elenco sommario di alcuni meriti della sua narrativa che hanno incontrato un vasto consenso tra i lettori e che hanno consentito alle storie “gialle” di Montalbano (ma anche a romanzi civili come *Il birrario di Preston* e *La concessione del telefono*) di occupare uno spazio a lungo rimasto vacante nel nostro paese, quello di una letteratura di intrattenimento alto: la leggibilità di testi in cui spicca una straordinaria capacità di far dialogare i personaggi che Camilleri deve, almeno in parte, alla sua lunga pratica del teatro; l’ironia che permette di sdrammatizzare e di trasformare la tragedia in farsa, senza rinunciare a riflettere e a far riflettere; il fondamentale ottimismo delle storie (e soprattutto dei “gialli” del commissario Montalbano) che presentano comunque una Sicilia in movimento, capace di reagire alle ingiustizie e alle prepotenze, ponendo il lettore di fronte a situazioni in cui i personaggi positivi riescono generalmente ad avere la meglio su quelli negativi; un linguaggio che, con la miscela di italiano e dialetto, sfugge alla piattezza della lingua standardizzata e omologata e propone situazioni di rilevante comicità.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000, p. 10.

Indubbiamente l'impronta di Camilleri nella letteratura italiana ha creato una nuova logica e un vero e proprio universo letterario che continua a esercitare influenza autorevole, anche internazionalmente, generando suggestioni. Si tratta di un “caso letterario” che non ha precedenti in Italia.

CAPITOLO 4. IL ROMANZO POLIZIESCO IN SPAGNA: ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT, DOMINGO VILLAR, CARLOS ZANÓN E GLI ECHI CAMILLERIANI.

Negli ultimi decenni Andrea Camilleri e il suo commissario Montalbano hanno avuto un'influenza crescente nell'evoluzione del romanzo – e del poliziesco in particolare – in tutto il mondo, e per quello che ci riguarda, in Spagna.

Gli scrittori spagnoli hanno trovato in Camilleri un modello di ispirazione che ha contribuito a rinnovare il genere *negro*.¹

La capacità di Camilleri di intrecciare trame complesse conferendo un forte senso d'identità alla sua narrazione, una profonda comprensione delle dinamiche socio-politiche, un'attenzione al lato umano e psicologico dei personaggi hanno stimolato non poco gli autori spagnoli a ritrovare aspetti simili anche nei loro romanzi. Peraltro, il successo televisivo della serie su Montalbano ha dimostrato l'efficacia della trasposizione di questo genere narrativo anche in altri media.

Credo che l'enorme successo in Spagna di Andrea Camilleri sia riconducibile a diversi fattori; intanto, il nuovo tipo di detective.

Il commissario Montalbano, infatti, è considerato un uomo autentico e semplice, non è un supereroe, ma è ricco di sfaccettature che hanno un forte impatto sui lettori spagnoli anche perché, per certi versi, ricorda il loro Pepe Carvalho.

Altro elemento è la qualità delle traduzioni in lingua spagnola; i traduttori, infatti, hanno saputo mantenere lo spirito e il tono vivace dei romanzi gialli di Camilleri e questo ha permesso ai lettori di apprezzare appieno il suo stile narrativo, che è veramente unico al mondo.

C'è un grande interesse per la cultura italiana e i romanzi di Camilleri, con le descrizioni dettagliate della Sicilia e delle sue tradizioni, usi, costumi che offrono un veritiero spaccato della vita italiana. Sono vivi gli echi camilleriani in Spagna e, in questo capitolo, intendo mostrarli in tre autori in particolare: Alicia Giménez Bartlett, Domingo Villar e Carlos Zanón presi come esemplificativi di un movimento già diffuso. Intendo dire che anche in Spagna si assiste, negli anni successivi alla seconda metà degli anni '90 e l'inizio del XXI secolo, a un periodo di crescita e di consolidamento del genere *negro* dovuto a diversi fattori, come il cambiamento socio-economico e politico che ne aveva consentito la diffusione, l'organizzazione di congressi, eventi, convegni, conferenze sul tema,

¹ Uso il termine *negro* con cui è identificata in Spagna la letteratura *noir*, che si associa a un tipo di *novela policiaca* nella quale la risoluzione del mistero non è l'obiettivo principale. Gli argomenti sono abitualmente violenti, la divisione tra bene e male è più sfumata, i personaggi non sono caratterizzati come criminali o onesti, e la verità non sempre viene rivelata allo scioglimento della trama. Ciò che conta maggiormente è piuttosto la ricerca della verità che porti a comprendere le ragioni profonde per le quali è avvenuto un determinato crimine.

serie televisive e film tratti dai romanzi gialli, un maggiore interesse da parte delle case editrici e dei lettori.

Lo stile narrativo unico e originale e la lingua usata da Camilleri hanno spinto alcuni scrittori spagnoli a esplorare anche l'uso di dialetti locali, caratterizzanti le diverse identità all'interno dello Stato e a dare un tocco di autenticità e di colore alle loro opere. Tali autori hanno visto in lui un esempio di come la letteratura nazionale possa raggiungere un pubblico globale, senza tuttavia perdere la propria identità.

A tutto ciò si aggiunge anche la straordinaria capacità di Camilleri di creare personaggi profondamente umani e di saper descrivere scenari ricchi e suggestivi; questo ha sicuramente influenzato gli scrittori spagnoli, i quali hanno dato maggiore rilievo alla caratterizzazione umana e al contesto sociale e cronachistico nei loro romanzi gialli.

Come si è visto, Camilleri ha spesso affrontato temi politici nei suoi romanzi, utilizzando il giallo come strumento per esplorare e criticare la società.

Questo suo modo di scrivere, da intellettuale impegnato, e la sua ideologia hanno spinto molti scrittori spagnoli a fare altrettanto e a servirsi del genere poliziesco per riflettere sulle problematiche sociali e politiche del loro Paese.

Camilleri ha trattato temi universali e archetipici, quali l'amicizia, l'amore, la famiglia, la giustizia, la corruzione, i valori umani, i diritti civili, l'immigrazione, il diritto al lavoro, la lotta contro i soprusi del potere, ecc., cosicché il suo successo internazionale ha aperto la strada a quel marcato interesse per la letteratura gialla contemporanea che vedremo riflessa anche nella cultura spagnola.

4.1. *La novela policiaca española.*

Dalla lettura di alcuni gialli presi in esame si possono individuare tendenze che accomunano la *novela policiaca española* con il poliziesco italiano di Andrea Camilleri.

Ritengo esemplificativo il saggio di Encina Isabel López Martínez – di cui allego le parti più significative – perché lo reputo una valida introduzione che riassume le caratteristiche principali per comprovare la nuova maniera (e pure il nuovo stile) di scrivere *novelas policíacas* in Spagna, legata al contesto sociale, sulla scia dell'esempio di Andrea Camilleri.

La stessa López Martínez usa, non a caso, il termine “*nueva*” *novela policiaca*, caratterizzata dalla focalizzazione sulla realtà della società e del mondo:

La novela policiaca se ha caracterizado, desde sus orígenes decimonónicos, por reflejar, de un modo más o menos directo, la realidad más inmediata de la sociedad y del mundo al que se adscribe a tenor del espacio y del tiempo concreto en que se ubica. Mediante la dilucidación de un crimen ficticio los escritores del género han volcado en sus páginas circunstancias políticas, crisis sociales,

denuncias e injusticias, retratos urbanos, idiosincrasias y tendencias ciudadanas, preocupaciones y problemas de hombres y mujeres, procesos históricos y variadas situaciones que, en general, han abierto a los lectores una nueva ventana por la que mirar a un irreal universo teñido de realismo, verosimilitud y cercanía.²

Delinea i tratti del protagonista-detective, dando attenzione anche alla sua vita privata.

Por una parte, rescatan del individualismo y de la soledad al detective, incorporándolo a un organismo oficial de seguridad. [...]

Por otro lado, esta nueva realidad laboral del héroe conlleva un indisociable trabajo en equipo y una escala jerárquica, hasta la fecha desconocido. El protagonista no es ya un ser único, absoluto y hegemónico, pues cuenta a su lado con un personaje coprotagonista, un compañero que acabará, además, siendo partícipe de su vida privada. De este modo, serán estos dos personajes los que lideren la narración, dando pie a un nuevo juego de contrapuntos, a la abundancia de diálogos, al crecimiento personal pero también a de la pareja y, en definitiva, a una nueva perspectiva narrativa y argumental, inexistente hasta el momento. Por último, aparece una detallada atención a la vida íntima de los personajes, a su realidad familiar, social o sentimental. Esta información se conocerá de manos del propio policía —quien suele narrar en primera persona—, pero principalmente y sobre todo gracias a los abundantes y frecuentes diálogos y a las experiencias compartidas con el coprotagonista.³

Queste caratteristiche portano a un chiaro rinnovamento del genere, che diventa uno strumento di denuncia di un mondo sempre più oscuro e complesso:

Todo ello desemboca en una evidente renovación del género, pues, aunque se mantiene su esencia y su identidad fielmente —es imposible no apreciar sus rasgos más originales y definitorios— esa vuelta de tuerca, esa pequeña revolución permite su crecimiento, su actualización y su vigencia, y ha conllevado, consecuentemente, a su éxito, fama y atracción por parte de lectores, editores y críticos.

Dentro del análisis que se puede llevar a cabo en estas producciones, y especialmente en la de los autores que nos ocupan, comporta una especial importancia todo lo relacionado con la coordenada espacio temporal. El retrato social, el reflejo del momento histórico que los personajes viven y toda la lectura contextual que se puede hacer paralelamente a la aventura detectivesca van a enmarcar estos novedosos rasgos de la novela policiaca.

Aun siendo diversos los temas que se abordan a lo largo de las mismas, no cabe duda de que cada una de ellas se vincula a una realidad determinada, a una sociedad concreta y a los problemas precisos que de ella se derivan, siendo la ciudad el gran escenario que acoge toda esta función. De este modo, la nueva novela negra representa la denuncia, se convierte en escaparate del mundo, hace de puente entre la ficción y la realidad más inmediata. Todo ello cobra especial significación en estas producciones, dada la tremenda semejanza entre la ficción y los sucesos reales que acaecen en la España de finales del siglo XX e inicios del XXI.⁴

Gli scenari in cui hanno luogo i fatti delittuosi assumono un'importanza rilevante:

En las novelas de otra clase el elemento espacial puede no tener demasiada importancia, pero en la narrativa de tipo policiaco será vital la atención a los escenarios en que tienen lugar los hechos. Será así porque de estos se desprenderá información capital para la comprensión global del crimen.

² López Martínez, Encina Isabel, *Espacio y tiempo en la nueva novela policiaca: reflejo histórico y social en la obra de Alicia Giménez Bartlett y de Lorenzo Silva*, “Miscelánea Comillas”, Vol. 78, núm. 153, 2020, pp. 581-582.

³ Ivi, p. 582.

⁴ Ivi, pp. 582-583.

Ciñéndose a este gran objetivo de la novela negra, como es esa manifiesta denuncia del mundo, la ubicación en cierto lugar de la acción determinará cómo es y cómo se presenta dicha realidad.

Asimismo, el protagonismo de la ciudad en estas obras anuncia la notoriedad que esta adquiere para los países postindustriales, cuya creciente clase media, dominante del orden social, bulle entre las aceras de unas urbes hegemónicas. La ciudad se postula como núcleo de la vida del hombre moderno.⁵

Anche in Spagna è avvenuta una profonda innovazione/*revolución* del romanzo poliziesco.

Ana Isabel Briones García parla di *género policíaco* come critica sociale, definendolo “un género de masas con el fin de que su mensaje serio, cargado de crítica social y política, pero sobre todo histórica, llegue al mayor número posible de lectores para que pueda ser eficaz”.⁶

Zapatero e Escribà si focalizzano sul valore del genere *negro* in Spagna, sempre troppo bistrattato dagli accademici e dalla critica perché considerato una semplice forma di intrattenimento:

De esta forma, el género negro ha logrado superar los prejuicios de la crítica y la academia, que durante décadas la catalogaron – junto a otras formas de narrativa popular – como simple forma de entretenimiento y consumo sin reparar en su valor como producto artístico. Además, ha conseguido instaurar una tradición en una literatura en la que hasta ahora había tenido una importancia marginal. Se ha tener en cuenta, en ese sentido, que el género no se consolidó como tal en España hasta la época de la transición democrática, cuando apareció una generación de autores [...] que combinó los modelos formales y temáticos de la novela negra con la visión crítica y escrupulosa de la realidad española. [...]

Albrecht Buschmann [dice]: “La historia de la novela policiaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatura de este género, asentada en suelo propio, que se ocupara de la corrupción, de la violencia y del asesinato en el propio país. Esto no significa necesariamente que hasta 1975 no se hubiera publicado nada en este género de novela; pero se trataba casi exclusivamente de traducciones de autores ingleses y americanos.”⁷

⁵ Ivi, p. 583.

Sulla *novela negra* in Spagna si è scritto davvero moltissimo. Si ricordano, tra i tanti: Valles Calatrava José Rafael, *La novela criminal española*, Universidad de Granada, Granada 1991; Colmeiro José F., *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona 1994; Craig-Odders, Renée W., *The Detective Novel in Post-Franco Spain: Democrazy, Disillusionment, and Beyond*, Volume 33 di “Iberian studies”, University Press of the South, 1999; Janerka Małgorzata, *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Academia del Hispanismo, Vigo 2010; de Toro Suso, *Policía, psiquiatra y cura: escritor de novela negra* en “Realidad y ficción criminal: dimensiones narrativas del género negro”, coord. por Sánchez Zapatero Javier y Martín Escribà Àlex, Editorial Difícil 2010; de Toro Suso, *La novela negra es la épica contemporánea, online*; Vázquez de Parga Salvador, *La novela policiaca en España*, Ronsel Editorial, Barcelona 1993; Vosburg Nancy, *Iberian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff 2011. In questo volume, Nancy Vosburg include un capitolo su *Spanish Women's Crime Fiction*.

⁶ Briones García, Ana Isabel, *Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta*, “Anales de la literatura española contemporánea”, Vol. 24, N°1/2, Published by Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1999, p. 70.

⁷ Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escribà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, pp. 44-45.

Qua si cita Buschmann, professore di letteratura ispanica e francese all’Università di Rostock (Germania). Si è specializzato nell’investigazione del romanzo poliziesco spagnolo.

Cfr.: Buschmann, Albrecht, *La novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular*, in Ingenschay, D. - Neuschäfer, H.J. (eds). *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona 1994.

Sandra Kingery fa una riflessione sulla *novela negra* che ha affrontato questioni generali di giustizia sociale con grande efficacia in Spagna durante gli ultimi anni della dittatura di Francisco Franco e nella transizione democratica.

The *novela negra*'s ability to address overarching questions of social justice was used to great effect in Spain during the final years of the Franco dictatorship and the democratic transition. Authors such as Manuel Vázquez Montalbán and Eduardo Mendoza found that detective fiction was an effective vehicle for addressing concerns about “la violencia de la vida cotidiana del presente, la corrupción, la escalante agresividad, la pérdida de la seguridad y hasta del valor de la vida humana” (Colmeiro 217) in an entertaining manner that would appeal to a wide audience. In this way, the authors were able to purposefully examine complex contemporary subject matter in a non-threatening format that had far-reaching appeal.

In the Anglophone world, particularly, authors began in the 1970s to make use of detective novels as a popular and effective vehicle for questioning traditional gender roles. Women writers realized that detective novels afforded a canvas on which to “investigate not just a particular crime but the more general offenses in which the patriarchal power structure of contemporary society itself is potentially incriminated” (Walton and Jones 4).⁸

Riguardo allo schema narrativo della *novela policiaca*, Alicia Valverde Velasco avvalorà l'idea del caos, dell'ambiguità e del disordine della società contemporanea, in pratica della sua non perfezione, a differenza, per esempio, di quanto si legge nei romanzi con protagonista Sherlock Holmes, le cui azioni erano finalizzate a ristabilire la giustizia e il trionfo della logica in una società considerata perfetta e con la risoluzione del crimine si sarebbe tornato all'ordine sociale precostituito. Invece, con questa *nueva novela* è tutto il contrario e il mondo viene descritto come corrotto:

no se parte de un orden previo a restablecer, sino de un desorden inicial, de un mundo corrupto que genera individuos corruptos, que hay que localizar, para paliar de algún modo el caos social. La acción parte de un desorden inicial, dentro del cual se comete un crimen, pasa por la búsqueda y localización del delincuente y el establecimiento final de un orden solamente parcial.⁹

Esattamente come aveva fatto Camilleri, gli scrittori spagnoli che ho scelto usano questo genere come pretesto per parlare d'altro: le problematiche della società contemporanea nel loro Paese.

A partir de la década de los ochenta – durante el periodo de la llamada transición política – que el género policiaco experimentó un resurgimiento de mano de escritores como Manuel Vásquez Montalbán y Eduardo Mendoza. Es un hecho ya aceptado que la novela policiaca en España no se ha nutrido de la tradición clásica europea en la que el detective se caracterizaba por ser un hombre con dones extraordinarios en contraste con la ineptitud de la policía. Por contrario, es la novela ‘negra’ o ‘dura’ americana, practicada por escritores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler,

⁸ Kingery, Sandra, *Policing Social Injustice: Alicia Giménez Bartlett's Petra Delicado Series in Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing, Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Routledge, New York 2013, p.16.

Qua si fa riferimento a Colmeiro, José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona 1994.

⁹ Valverde Velasco, Alicia, *Hacia una descripción del cuento policiaco español contemporáneo*, “Iberoamericana” (2001-), Nueva época, Año 2, N°7, Published by Iberoamericana Editorial Vervuert, 2002, p.137.

la que sirve como inspiración para la gran mayoría de escritores españoles practicantes del género policíaco. En éstas, el detective es un hombre solitario, vulnerable y excéntrico, viviendo al margen de la sociedad urbana, corrupta y criminal, y que logra resolver el crimen no por ninguna maniobra intelectual o heroica sino porque se mueve en el mismo mundo donde ocurren los crímenes. Entonces, podemos decir que la novela policíaca de los ochenta está inserta en espacios y tiempos concretos y responde a una actitud de protesta y crítica frente a la crisis del sistema social y a los profundos cambios que estaba experimentando la sociedad española en esa época. Los temas preferidos, por ende, nos remiten a problemas específicos de la sociedad contemporánea, como afirma José F. Colmeiro cuando dice que:

“la alargada crisis económica, el desempleo, la drogadicción y la delincuencia de carácter ya crónicas han servido de acicate y telón de fondo a la creación de una serie policíaca autóctona, adecuada a la problemática contemporánea del país, que explora los conflictos y contradicciones de una época de cambio y confusión”.¹⁰

Scrittori spagnoli di romanzi polizieschi come Zanón e Giménez Bartlett scelgono una città, nella fattispecie Barcelona, per ambientare le loro storie, Villar predilige invece Vigo, suo luogo natio. Ciò evidenzia l'importanza che essi danno al luogo d'appartenenza e addirittura al quartiere, esattamente come aveva fatto prima di loro Andrea Camilleri con la piccola Vigàta.

Dalle descrizioni si evincono tutte le caratterizzazioni sociali in maniera molto più evidente e verosimile rispetto a quelle presenti nei romanzi polizieschi del passato.

Zapatero e Escribà parlano degli spazi urbani nelle trame dei romanzi polizieschi spagnoli e anche della combinazione di altri elementi che hanno conferito importanza al genere:

Frente al protagonismo casi exclusivo de personajes detectivescos, al uso de espacios urbanos de Barcelona y – en menor medida – Madrid, al sentido político y a la intencionalidad crítica de las obras de autores como los ya citados Vázquez Montalbán, Madrid, Martín, González Ledesma o Reverte, el género negro del siglo XXI se caracteriza por la ausencia de perfiles únicos en los protagonistas, la “descentralización” geográfica – y la consiguiente utilización de otras ciudades españolas como escenario de las tramas – y la combinación de actitudes de compromiso y crítica social con otras de carácter lúdico, costumbrista e incluso paródico.¹¹

Uno dei meriti degli scrittori di *novelas policíacas* consiste, a ben vedere, proprio nel saper “sfruttare” il loro mondo, prendere da lì tutti gli spunti e gli elementi che permettono loro di combinare finzione e realtà in modo indissolubile e essere capaci di ricreare una storia autentica e allo stesso tempo predittiva.

¹⁰ Venkataraman, Vijaya, *Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales?* *Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett*, en “Textos sin fronteras. Literatura y Sociedad”, 2, coord. por Awaad H. y Insúa M., Ediciones digitales del GRISO, Pamplona 2010, p. 230.

Si fa riferimento a Colmeiro, J. F., *Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca*, “España Contemporánea”, Tomo 5, N.º2, Zaragoza 1992, p. 30.

¹¹ Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escribà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, p. 45.

Al centro della *nueva novela policiaca* non c'è più il delitto, ma i personaggi con la loro umanità, la loro moralità, l'evoluzione della loro personalità. Il costante riferimento alla loro vita privata e al mondo che li circonda e nel quale svolgono il loro lavoro, permetterà al lettore di essere partecipe delle situazioni, dei dubbi, delle incoerenze e delle battaglie quotidiane che essi devono affrontare. Encina Isabel López Martínez parla proprio di questo e del barlume di ottimismo che, nonostante tutto, pervade ancora il mondo.

Además, la constante reflexión que llevan a cabo los protagonistas, tanto en referencia a su propia vida privada y las circunstancias que la definen como al mundo que les rodea y en el cual se desarrolla su labor policial, permitirá al lector ser partícipe de las diatribas, de las dudas, de las incoherencias y de las batallas rutinarias que estos deben lidiar.

La moral de los detectives, coherente con su papel de representantes de la ley y de la justicia, temblará a veces ante la magnitud y la fiereza de la podredumbre social que deben combatir. Como pretendidos seres humanos imperfectos, estos acusarán los golpes, las desavenencias, las tentaciones y los zarandeos de un mundo débil y frágil, donde la frontera entre el bien y el mal es más difusa de lo que aparenta, y donde saltar de un lado a otro parece, en ocasiones, bastante sencillo. [...]

Todo este cuadro, donde se mezclan los tintes de un mundo demasiado cercano y real con unos personajes pretendidamente humanizados, honestos en sus virtudes y conscientes de sus flaquezas, dispone que las novelas de esta nueva corriente policiaca ahonden y refuerzen su capacidad de recrear una realidad asombrosamente auténtica y peligrosamente vaticinadora.

No obstante, estos libros son también fieles a la fórmula clásica de la narrativa policiaca. Por muy negra que luzca la realidad, por muy pútrida que parezca la moral del hombre, por muy poca humanidad que quede en este, siempre habrá un vestigio de optimismo y de resistencia. Es ahí desde donde el héroe es capaz de persistir con ahínco hasta acabar doblegando a las fuerzas del mal. Al final, en todas las aventuras acaba venciendo el bien y la justicia, impartiendo la esperanzadora lección de que mientras haya quien luche será posible mantener a raya la maldad en el mundo.¹²

E describe anche l'importanza dello spazio e del tempo e la finalità di critica e di denuncia sociale di questa *nueva novela policiaca*, che è al centro della mia ricerca:

Las distintas capas sociales, la diferencia entre barrios y zonas, la pormenorización de los ambientes o la experiencia personal de los personajes al interactuar con todo este universo será más importante que la mera descripción objetiva y fría de calles, avenidas o plazas. [...]

Para el crecimiento de los detectives se presta necesario esa atención a su realidad, a su vida circunscrita a un contexto, a su expansión por los sitios por los que se mueve y la preocupación por el proceso histórico que le ha tocado vivir.

Sin duda, comprender la novela policiaca que hoy en día escriben los narradores españoles pasa por atender y entender la importancia que en sus obras otorgan al espacio y al tiempo. Ambos han sido siempre un elemento clave en la composición detectivesca, y lo será también en una nueva novela policiaca que a pesar de sus muchas innovaciones no abandona su objetivo principal: evidenciar, contrastar y denunciar el mundo que nos rodea.¹³

¹² López Martínez, Encina Isabel, *Espacio y tiempo en la nueva novela policiaca: reflejo histórico y social en la obra de Alicia Giménez Bartlett y de Lorenzo Silva*, "Miscelánea Comillas", Vol. 78, núm. 153, 2020, pp. 597-598.

¹³ Ivi, p. 599.

Come si è detto, si dà particolare rilievo al contesto, con un'attenzione alla sfera politico-sociale e, nella maggior parte dei casi, si troverà proprio nel luogo la spiegazione dei fatti che hanno portato a commettere il reato.

A questo proposito Zapatero e Escribà scrivono:

El reflejo de los ambientes delictivos, la rutina cotidiana de quienes han hecho del crimen su forma de vida, el interés por describir los motivos que llevan a alguien a cometer un asesinato y la representación de las diversas formas a través de las que la violencia anida en la sociedad – en el ámbito de la marginalidad y el crimen organizado, pero también en el de las élites sociales y económicas – son algunas de las principales características de esta modalidad, que también se distingue por la habitual crudeza de su estilo, análoga a la del contenido de las historias.¹⁴

Di seguito viene esplorata la Barcelona affascinante e misteriosa raccontata da Alicia Giménez Bartlett attraverso gli occhi della sua protagonista, l'ispettrice Petra Delicado, di cui si parlerà in dettaglio a breve.

Barcelona es una de las ciudades (junto con Madrid y en medida menor otros centros urbanos) que más ha sido elegida por los escritores de novela negra como escenario para sus relatos. Se trata de una metrópolis de aproximadamente un millón y medio de habitantes, así que, siendo una grande ciudad no puede prescindir de una presencia de criminalidad importante, pero hay que decir que tampoco es la ciudad con la tasa más alta de España. Así que a un primer vistazo no se poseen elementos suficientes para explicar por qué muchos escritores de novelas policíacas, entre los cuales Alicia Giménez Bartlett, la prefieren en detrimento de la capital como fondo delictivo. Sin embargo, por alguna razón, su variedad y heterogeneidad en la estructura urbana, en el arte, en la población y en la historia hacen que resulte más interesante, fascinante y misteriosa, convirtiéndola en la ciudad española del misterio por excelencia.

En el caso específico de la serie Delicado de Alicia Giménez Bartlett, a pesar de que hay unas pesquisas que se desarrollan en otras ciudades (como Madrid) o en otros países (como Rusia e Italia), la ambientación principal es Barcelona.

Recurren referencias a muchos barrios, distritos y pequeños centros urbanos: lugares importantes para los personajes principales (la inspectora Petra Delicado y su vice, el subinspector Fermín Garzón), lugares funcionales al desarrollo de la acción o para situar espacialmente a los personajes, sin embargo, siendo novelas policíacas, la ambientación está enlazada necesariamente al campo de las indagaciones y de delitos más o menos feroces que involucran a sujetos (tanto asesinos como víctimas) de varios grupos sociales. De hecho, en la serie se incluyen y nombran tanto barrios de clase medio-baja y obreras, como de clase media y hasta barrios o zonas residenciales consideradas alto-burgueses.¹⁵

Ana Isabel Briones García aveva già analizzato il romanzo di Manuel Vázquez Montalbán *Asesinato en el Comité Central* (1981)¹⁶ secondo questa nuova ottica *policíaca* e aveva detto: “Se puede afirmar,

¹⁴ Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escribà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, p. 48.

¹⁵ Tirone, Mariadonata Angela, *La Barcelona de Petra Delicado*, Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar *La ciudad: imágenes e imaginarios* - Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid, 12-15 de marzo de 2018, Editores: Ana Mejón, David Conte Imbert, Farshad Zahedi, Madrid 2019, pp. 746-747.

¹⁶ *Asesinato en el Comité Central* è un romanzo poliziesco di Manuel Vázquez Montalbán, il cui protagonista è Pepe Carvalho. Durante una riunione del Comitato Centrale, il segretario del Partito Comunista viene assassinato in un

por tanto, que en *Asesinato* no es el crimen propiamente dicho el centro de atención, sino la investigación de la trayectoria moral y política de los miembros del Comité Central y de los hechos históricos que se cuentan” (*Novela policiaca española*, 73).

Gli autori spagnoli che ho selezionato, sulla scia di Camilleri, fanno sì che i loro investigatori siano profondamente umani (e pure imperfetti), agiscano secondo una propria morale e un proprio codice comportamentale; esiste, tuttavia, un *police procedural*¹⁷ di cui, tra gli altri, scrivono Zapatero e Escribà che parlano anche di Domingo Villar e di *novela negra costumbrista*:

El uso reiterativo de personajes policiales vincula estas obras con la variante procedural – también llamada *police procedural* – de la novela negra, caracterizada por su afán de mostrar, con todo lujo de detalles, los procedimientos oficiales que se han de seguir para llevar a cabo una investigación y de reflejar la cotidianidad del trabajo policial, tanto la que se refiere a la actividad burocrática – [...] como la de sus pesquisas [...].

En muchos casos, la novela procedural presenta una doble trama dedicada que provoca que, junto a la narración de los trabajos investigadores, se relaten las peripecias de la vida personal de los protagonistas, con lo que sus problemas sentimentales o su rutina doméstica adquieren gran relevancia en la historia. No en vano, el hecho de que la narrativa procedural se presente habitualmente de forma serial provoca que las novelas admitan una doble lectura: de forma independiente, centrándose así en la intriga particular que vertebría y se clausura en cada historia; o de forma conjunta y ordenada, lo que permite tener una visión de conjunto sobre la evolución del personaje principal, cuyas andanzas muchas veces quedan abiertas para subrayar la continuidad de las entregas de la serie.

En ocasiones, como evidencian las obras de Domingo Villar, en la novela procedural se abordan, además de los rasgos personales del protagonista, los del ambiente cultural en el que este se mueve, adquiriendo así características propias de la variante costumbrista del género. Muy extendida en toda la literatura europea, la novela negra costumbrista está basada en “el énfasis en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales” (Colmeiro, 1994: 63).¹⁸

Si passa, di seguito, all’analisi dei romanzi più esemplificativi degli autori spagnoli selezionati, allo scopo di dimostrare l’influenza di Camilleri.

momento di improvviso *black-out*, non si sa come e non si sa da chi. Il mistero sarà risolto da Pepe Carvalho, detective privato, su incarico del partito.

Cfr. Vázquez Montalbán, Manuel, *Asesinato en el Comité Central*, (1^a edizione originale 1981), Planeta, Barcelona, 2016.

¹⁷ Il *police procedural* (dall’inglese “procedura di polizia”) è un particolare filone del poliziesco, che mette l’accento sulla procedura investigativa degli ufficiali di polizia nell’atto di condurre le indagini necessarie alla risoluzione di un crimine di solito molto efferato. Sono compresi la scienza forense, le autopsie, la raccolta di prove, i mandati di perquisizione, gli interrogatori, l’aderenza alle procedure legali, ecc.

¹⁸ Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escribà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, pp. 45-46.

4.2. Alicia Giménez Bartlett.

Petra Delicado è un personaggio creato dall'autrice spagnola Alicia Giménez Bartlett. È un'ispettrice della *policía nacional* di Barcellona che appare in una serie di *novelas negras*, tredici in tutto finora, l'ultimo romanzo è *La mujer fugitiva* uscito nel 2024.

Mi ha molto colpito la serie romanzesca, come pure quella televisiva, dedicata a questo personaggio e mi sono subito appassionata, anche perché Petra Delicado segna un prima e un dopo nella narrativa poliziesca spagnola per l'inserimento di un personaggio femminile in un ruolo di comando.

Già dal nome ossimorico¹⁹ – una pietra delicata, a seconda di ciò che le detti la sua coscienza – si intuisce il carattere forte del personaggio, ma anche la sua fragilità; la donna, infatti, affronta non solo il mistero delle indagini poliziesche, ma anche le sfide della propria vita privata e la sua crescita personale. L'autrice sceglie Petra e ne fa la protagonista di un genere che, tradizionalmente o almeno fino alla sua apparizione, vede la donna relegata al ruolo di vittima, morta sin dalle prime pagine, di aiutante o a quello di *femme fatale*. Con il gioco del nome e del cognome della protagonista, la scrittrice ha saputo riassumere perfettamente la dualità che affronta la donna moderna.

L'autrice la rappresenta con tutte le insicurezze e gli errori di una qualsiasi persona in carne e ossa e proprio come Camilleri – ma anche come Villar e Zanón di cui si parlerà più avanti – la scrittrice spagnola non rende la sua protagonista una superdonna, al contrario, le lascia debolezze e imperfezioni, che rendono Petra ancora più umana e, per questo, ancora più amata, motivo del suo grande successo.²⁰

Martín Alegre, infatti, scrive: “Bartlett, sin embargo, deja que su inspectora sea muy humana en sus muchos errores” (*El caso de Petra Delicado*, 419).²¹

Sandra Kingery scrive:

Petra Delicado, the first female protagonist of a police procedural in Spain, was created by Alicia Giménez Bartlett in 1996 and has appeared in eight best-selling novels to date. Giménez Bartlett explains: “quería un personaje que fuera mujer y que tuviera protagonismo. Porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien”.

¹⁹ Il suo primo marito avrebbe voluto che lei cambiasse nome legalmente, perché Petra gli sembrava poco raffinato, e che scegliesse il nome Celia.

²⁰ Si veda il sito web di Giménez Bartlett, *online*.

Oltre ai romanzi, hanno avuto enorme successo anche le serie televisive tratte dai libri di Giménez Bartlett, sia in Italia che in Spagna. La serie italiana cominciata nel 2020, diretta dalla regista Maria Sole Tognazzi e trasmessa su Sky Italia con Paola Cortellesi nei panni di Petra, è ambientata a Genova, e la serie spagnola, diretta da Julio Sánchez Valdés, iniziata nel 1999 con Ana Belén, è stata trasmessa prima dalla piattaforma pay Vía Digital e in seguito da Telecinco.

²¹ Cfr. Martín Alegre, Sara, *El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett, Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, 1 ed., Vol. 2, Riera Carme, Torras Meri, Clúa Isabel (eds.), Caracas (VE) 2002.

Giménez Bartlett deliberately created a strong female cop, a woman who is neither victim nor assistant, in order to subvert traditional literary and social gender roles.²²

La sua complessità come personaggio aggiunge un elemento emotivo alla trama. È una donna con una forte personalità, anticonvenzionale, individualista e passionale, appare dura, ma in fondo è molto sensibile e idealista, attenta a nascondere le proprie debolezze dietro a una maschera di sarcasmo e attua una strategia basata sull'intuito, proprio come il commissario Montalbano. Petra si mette in discussione, infatti non ha paura di cambiare vita, lavoro, casa, anche in età matura. Laureata in giurisprudenza, è molto competente nel suo lavoro, è brusca con i colleghi, non cerca di compiacere i suoi superiori, anzi quasi ostenta il suo modo deciso, volitivo, a volte piuttosto antipatico, ma sicuramente privo di ipocrisia. Non ama i compromessi e anche per questo è molto simile al commissario di Camilleri. Appare nei primi romanzi soprattutto come uno spirito libero. Gran parte della narrazione è dedicata all'evoluzione della protagonista come donna e come poliziotta, stesso aspetto presente nei romanzi polizieschi su Montalbano:

El relato recoge entonces uno de los principios de la novela moderna, su vertiente indagadora, que consiste en “descubrir las motivaciones interiores de toda acción individual” (Cipljauskaité: 34). Buena parte de la narración se dedica en efecto a la indagación psicológica: Petra Delicado se interroga acerca de sus acciones y reacciones, intenta desentrañar los motivos de sus decisiones y aclarar cuáles son sus sentimientos. Se podría considerar que, al mismo tiempo que toma conciencia de los motivos que han conducido al crimen y descubre la identidad del criminal, conoce un proceso de concienciación que la lleva a revelarse a sí misma.

Las novelas de A. Giménez Bartlett, al escoger esta focalización interna constante, al dejar la palabra a una única narradora preocupada tanto por su trabajo como por su vida personal, se presentan a la vez como relatos policíacos y como novelas que desarrollan un punto de vista entre femenino y feminista. Este aspecto las relaciona con las creaciones de otras autoras de novelas policíacas, en particular americanas y europeas [...], que pueden utilizar un cuadro literario tan popular como la novela negra para cuestionar los roles de género y presentar los cambios que se están produciendo en las identidades femeninas. Es precisamente este cuestionamiento de los roles tradicionales lo que se lleva a cabo en la serie protagonizada por Petra Delicado, dentro de un doble marco: la vida profesional y la vida personal.²³

Nella vita privata è disinibita, rivendica la propria libertà sessuale, cambia diversi partner.

Petra ha evolucionado hacia un nuevo modelo femenino alejado del tradicional: no se muestra pasiva y a la espera de las iniciativas masculinas, no rehusa tener relaciones sexuales con un hombre al que apenas conoce. Además, es muy consciente de todos los prejuicios impuestos por la sociedad en torno a las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, ella demuestra que no se rige por las reglas al uso, sino que puede actuar como lo suelen hacer los hombres, considerando que una relación puede ser únicamente sexual y libre de todo compromiso. [...]

²² Kingery, Sandra, *Policing Social Injustice: Alicia Giménez Bartlett's Petra Delicado Series in Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing, Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Routledge, New York 2013, p. 15.

²³ Rodríguez, Marie-Soledad, *Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina*, in *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, E-Book, Vol. 34, Brill, 2009, p. 250.

Viene citato Cipljauskaité, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona 1994.

La sexualidad vivida como una fiesta es un regalo que se ofrecen dos personas libres que no pretenden por tanto obtener un compromiso del otro. Como lo apuntaba Ángeles Encinar, Petra Delicado es un personaje que al “subvertir el orden establecido [...] ha conseguido un nivel de igualdad en derechos y deberes con sus homólogos masculinos.²⁴

Petra non ha figli. Ha due divorzi alle spalle: prima sposa un avvocato molto ricco e potente di nome Hugo, con cui condivideva uno studio legale importante e conduceva una vita agiata e di successo; poi convola a nozze con Pepe, un uomo più giovane di lei, che cercava più le sicurezze di una madre che l'amore di una moglie. Petra sceglie con una raffinata strategia seduttiva un uomo totalmente all'opposto del primo marito autoritario, esclusivista e che aveva voluto stare sempre in primo piano relegandola a un ruolo da gregario. Con Pepe mantiene un rapporto d'amicizia anche dopo il divorzio; lui l'aiuta persino nel trasloco nella sua nuova casa e Petra lo trasforma in un amico per i momenti di difficoltà, anche se lo tiene debitamente distante da casa sua, che ha riadattato a nido accogliente, in cui mantenere un'assoluta privacy da donna gelosa dei suoi vizi, delle sue abitudini e delle sue turbe caratteriali. Condividono lunghe chiacchierate e riflessioni nel locale ecologista, l'Ephemérides, aperto da Pepe con il suo socio Hamed, che diventa un punto d'incontro fisso, così come La Jarra de Oro, un bar che non chiude mai prima delle tre, in pratica una succursale del commissariato, teatro di tante dissertazioni, altra abitudine in comune con Salvo Montalbano che, come si è visto, si affeziona alle locande e ai ristoratori, come una seconda casa.

Il suo partner nelle indagini è il viceispettore Fermín Garzón che, proprio grazie alla diversità caratteriale da Petra, funziona da sua perfetta spalla.

Fermín si è da poco trasferito a Barcelona da Salamanca, è un uomo dall'aspetto bonario, con una pancia strabordante, ama il buon cibo. Ha una sessantina d'anni, è vedovo, vive in una pensione, ha un figlio medico omosessuale che si è trasferito felicemente a New York.

L'uomo vede le cose in modo semplice, ha un forte senso del dovere, è pratico e leale. Ama parlare con le persone, è affabile, esegue gli ordini dei suoi superiori senza mai obiettare, rispettoso come è delle gerarchie, delle regole burocratiche, dell'apparire anche esteriormente quel poliziotto integerrimo la cui figura si è cucita addosso. Tuttavia, quando conosce Petra, ha qualche pregiudizio nel dover ubbidire a una donna, perché non riconosce in lei i tratti stereotipati del classico ispettore di polizia a cui era abituato.

Petra presenta dei segni considerati convenzionalmente maschili dalla società, per esempio usa un linguaggio a volte fin troppo scurrile e crudo, mettendo spesso in imbarazzo Garzón.

²⁴ Ivi, p. 254 e p. 260.

Riferendosi a Petra e al suo viceispettore, Marie-Soledad Rodríguez scrive: “Además, los dos personajes reflejan, en su discurso y en su modo de ser, la imagen que cada uno tiene de la mujer a partir de los modelos transmitidos por la sociedad” (*Las novelas policíacas*, 257).

E ancora:

El personaje de Garzón viene a ser como el reflector de la sociedad tradicional que todavía considera que las mujeres son seres frágiles, a los que hay que proteger. Así lo explicita cuando declara [en *Ritos de muerte*]: “Yo a la mujer la tengo considerada en lo más alto, literalmente la subo a un pedestal. Creo que es un ser maravilloso, lleno de espiritualidad, bello y perfecto como una flor”. Esta visión supuestamente idealizada de la mujer se ve sometida a un análisis crítico por parte de la narradora, quien nota de manera irónica que “las flores no son más que material fungible” y que unas mujeres etéreas finalmente “ni cuentan ni ocupan lugar”. Idealizar a la mujer es finalmente otra manera de aislarla de la vida social.²⁵

La donna aveva lasciato una vita agiata per diventare poliziotta e si era rifugiata nella sua solitudine, pur sempre mantenendo la sua fiera indipendenza, a prescindere da un uomo.

Vijaya Venkataraman, la descrive così:

En *Ritos de muerte*, Petra Delicado es una mujer de cuarenta años, dos veces divorciada, ferozmente independiente, que cree que el matrimonio es una institución opresiva por lo cual celebra su soledad al mismo tiempo que se atormenta por sus relaciones fracasadas.²⁶

Tuttavia, Petra si sposerà una terza volta con l'architetto Marcos Artigas – anche lui già sposato due volte e con quattro figli a carico – cambiando idea sulla vita solitaria e vedrà nel matrimonio un sollievo, un antidoto alla sua inquietudine.

La relazione con Marcos rappresenta un'importante tappa per la crescita personale della protagonista e non si tratta di un amore passeggero, ma continuerà nel tempo.

La coppia affronterà alti e bassi (come tutte le coppie), tuttavia Petra è convinta che il matrimonio e la presenza dei figli dell'uomo nella sua vita possano giovarle, senza essere un ostacolo per la carriera.²⁷

Negli anni si assiste a un'evoluzione del personaggio nella dualità donna-poliziotto: l'ispettrice non avrà più un atteggiamento tanto duro, non rinnegherà più qualsiasi forma di legame o di affetto, perché avrà una famiglia che ne addolcirà il temperamento insofferente. L'ispettrice Delicado raggiunge, nel corso degli anni, una nuova maturità e la consapevolezza che avere qualcuno accanto da amare non è

²⁵ Ivi, p. 257.

²⁶ Venkataraman, Vijaya, *Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett*, en “Textos sin fronteras. Literatura y Sociedad”, 2, coord. por Awaad H. y Insúa M., Ediciones digitales del GRISO, Pamplona 2010, p. 233.

²⁷ Riflettevo sul fatto che la società ha tradizionalmente diviso gli spazi sociali in pubblico e privato e, nonostante ci siano tanti esempi di donne di spicco al giorno d'oggi in campo scientifico, politico, sportivo, ecc., ancora permangono gli stereotipi di genere, circoscrivendo le donne perlopiù in casa, a educare i figli, dando priorità agli uomini nella sfera pubblica e nel potere.

assolutamente una debolezza, ma un valore aggiunto per vivere la vita con maggiore ottimismo e entusiasmo.

Si è parlato tanto di Alicia Giménez Bartlett come della Camilleri spagnola e alla domanda se tale etichetta le stia stretta, la scrittrice ha risposto in modo ironico:

Non mi dispiace, Camilleri è un maestro. A volte risulta un po' tradizionalista per come vede le donne. Ma mi rendo conto che è Montalbano il colpevole, non lui. Con la mia Petra sarebbe un bel match: litigherebbero, ma insieme se la godrebbero un sacco.²⁸

L'innovazione più eclatante che fa la scrittrice spagnola rispetto all'immagine tradizionale della donna in polizia, è quella di mirare a evidenziare il mutato ruolo sociale che la donna assume nel momento in cui può ascendere ai vertici più alti della gerarchia istituzionale.²⁹ Il merito di Giménez Bartlett è quello di aver dato una caratterizzazione umana al suo personaggio, sull'esempio di Camilleri.

Oggioni dice:

A partir de Giménez Bartlett, las autoras que publican en España hasta el día de hoy dan más protagonismo a los personajes femeninos que, como ya lo había anticipado Pardo Bazán, además de la historia del crimen, profundizan la caracterización psicológica de sus personajes, haciendo eco de "las circunstancias laborales contemporáneas, donde cada vez más mujeres ostentan cargos de responsabilidad y autoridad" (López Martínez 2020, 8). [...]

Como opinaban la profesora Villalonga y el famoso librero de policiales catalán, Paco Camarasa: "En la literatura negra de mujeres hay crímenes de todo tipo, [...] pero en general a las mujeres les interesa más el mecanismo que lleva a alguien a matar o a ser las víctimas, saber el por qué se produce esa violencia y no tanto el detalle de cómo; se busca más el factor psicológico y humano". (Villalonga en Geli 2014).³⁰

Non si tratta dell'introspezione tipica del romanzo psicologico, né della *sensibility* del romanzo tra Settecento e Ottocento connaturata alla donna che ha un animo gentile, finalizzato alla ricerca di un matrimonio e di affinità elettive, che si rifiuta di soggiacere all'imposizione del patriarca che usava le sue figlie per guadagnare una posizione sociale elevata per la conquista di un patrimonio. La donna

²⁸ Cfr. Taglietti, Cristina, *Alicia, la Camilleri spagnola*. «Il nostro tempo è un Giallo», "Corriere della Sera" (09/05/2007), *online*.

²⁹ Alicia Giménez Bartlett è da sempre molto attenta alle tematiche di genere, come si evince anche dal suo romanzo *Donde nadie te encuentre* pubblicato la prima volta nel 2011, edizione italiana *Dove nessuno ti troverà*, Sellerio, Palermo 2014. Il libro ha ricevuto il Premio Nadal 2011. Si parla della figura di Teresa Pla Meseguer, nota anche come La Pastora, guerrigliera donna-uomo, partigiana e bandito del maquis spagnolo, fronte di resistenza anti-franchista, la cui vicenda biografica è stata profondamente segnata dall'ambiguità nell'identità di genere sin dalla sua nascita.

³⁰ Oggioni, Mariana, *Desde Emilia Pardo Bazán: acerca de la literatura policial escrita por mujeres*, "Iberismo(s)", Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023, p. 95 e p. 97. Fa riferimento al romanzo *La gota de sangre* (1911) della spagnola (galiziana, precisamente) Emilia Pardo Bazán, che ha preceduto tutte le scrittrici del *noir* in Spagna ed è stata pioniera della letteratura poliziesca. Uno dei suoi meriti è quello di aver esplorato la problematica psicologica, morale e sociale attorno al crimine. Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La gota de sangre*, (1^a edizione originale 1911), Siruela, Madrid 2023. Oggioni qua cita anche López Martínez, Encina Isabel, *Boom de la novela policiaca española: los nuevos nombres. "Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales"*, 46, 2020, *online* e Geli, C., 'Femicrime', una tendencia en alza en la novela negra policiaca, (31/01/2014), *online*.

di questo tipo di romanzo poliziesco, invece, tende a conquistare da sola un ruolo sociale che la introduca nel sistema, raggiungendo una posizione che sia pubblicamente riconosciuta.

Leggendo le pagine dedicate a Petra, ci si interroga sulla funzione e sul ruolo della donna al giorno d'oggi, sulle luci e sulle ombre della società contemporanea e la scrittrice utilizza appunto il genere poliziesco per riflettere su tutto questo:

se apropia del marco policiaco pero, al igual que otros muchos escritores, lo adapta a sus propios intereses e inserta numerosos fragmentos que poco tienen que ver con “el argumento estrictamente policiaco” (Resina: 213). Así desarrolla, a través del personaje de Petra Delicado, una reflexión sobre la condición de la mujer dentro de un mundo inicialmente reservado a los hombres.³¹

L'autrice e la sua protagonista sono ben consapevoli che il mondo penalizza ancora oggi le donne ed è impossibile cambiare del tutto il sistema e la mentalità patriarcale.

Tirone riflette sulla funzione e sul ruolo della donna nella società contemporanea:

Giménez Bartlett conosce bene le caratteristiche del Giallo (sia della scuola *hard-boiled* sia del *police procedural*) come l'azione e la riflessione, evidenzia temi interessanti, tuttavia è notevole lo spirito sovversivo con cui impregna la narrazione che si traduce nell'affidare il ruolo principale di una poliziesca a una donna il cui carattere mette in moto una serie di riflessioni di identità e di genere. Petra Delicado rappresenta un processo dinamico di autorealizzazione armonica del binomio donna-detective che porta a interrogarsi sulla funzione e il ruolo della donna nella concretezza della società contemporanea e nell'astrazione del mondo narrativo del Giallo. A questo proposito bisogna considerare Petra Delicado come *summa* di ciò che esprimono le varie ideologie femministe la cui funzione risiede nel voler attribuire maggiore visibilità alla donna rispetto al ruolo che occupa nella società contemporanea e, allo stesso tempo, aprire importanti aspettative per il futuro del genere poliziesco e le questioni di genere.³²

Dai romanzi che compongono la serie su Petra Delicado si evince una posizione abbastanza ambigua riguardo al femminismo perché, se da un lato la protagonista dichiara e ripete in varie occasioni di non essere femminista, dall'altro, invece, nasconde una simpatia di fondo per il femminismo o comunque si denota che sia ben consapevole che, di fatto, le donne vengano ancora abbastanza discriminate.

Si riporta solo una breve parte della critica, dato che sono in molti ad essersi espressi in merito alla questione femminista nei romanzi di Alicia Giménez Bartlett, tra cui Kathleen Thompson-Casado, Sara Martín Alegre, Shelley Godsland, Mariadonata Angela Tirone, Sandra Kingery.³³

³¹ Rodríguez, Marie-Soledad, *Las novelas policiacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina*, in *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, E-Book, Vol.34, Brill, 2009, pp. 259-260.

Qui si fa riferimento a Joan Ramón Resina, professore all'Università di Stanford in California di Cultura Iberica e di Letterature Comparate, Direttore del Programma di Studi Iberici all'Europe Center. Cfr. Resina, Joan Ramon, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos, Barcelona 1997.

³² Tirone, Mariadonata Angela, *Petra Delicado: identità e ruoli di genere nella serie di Alicia Giménez Bartlett*, “Revista Internacional de Culturas y Literaturas”, N°21, junio 2018, p. 186.

³³ Cfr. Thompson-Casado Kathleen, *Petra Delicado, A Suitable Detective for a Feminist?*, “Letras Femeninas”, Vol. 28, N°1, número especial sobre la novela criminal femenina, Published by Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, Michigan State University Press 2002; Martín Alegre Sara, *El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas*

Secondo alcuni critici Petra, in quanto poliziotta, in realtà preferisce essere membro della stessa organizzazione patriarcale e maschilista a cui appartiene (polizia) e da cui sembra prendere le distanze (uomini). Il suo atteggiamento, quindi, racchiude una sintesi di opposti inconciliabili.

L'autrice dichiara: “En la ficción, cualquier militancia me parecería peligrosa. Si Petra fuera estupenda y lo hiciera todo sin contradicciones, se resentiría de un cierto esquematismo. Yo procuro que en mis libros no se note que soy feminista, de izquierdas y que tengo 61 años.”³⁴

Chung-Ying Yang scrive dell'ambiguità di Petra relativa al femminismo:

La ambigüedad de Petra también se recalca en su concepto del feminismo. Desde la primera novela, *Ritos de muerte*, pasando por las siguientes obras de la serie, se nota que tanto sus colegas masculinos como los personajes implicados en los casos han etiquetado de feminista a la inspectora. No obstante, en varios instantes la protagonista reitera y declara que ella no es feminista. Especialmente, en *Muertos de papel*, Petra nos muestra su actitud antifeminista cuando el inspector Moliner pone en duda su postura contradictoria: “Pero una cosa téngala por cierta: no soy feminista. Si lo fuera no trabajaría como policía, ni viviría aún en este país, ni me hubiera casado dos veces, ni siquiera saldría a la calle, fíjese lo que digo”. En *Mensajeros de oscuridad*, Petra habla de las “pendencias feministas a las que había renunciado tiempo atrás”, y el término *pendencias* conlleva su percepción negativa hacia el discurso feminista. Se supone que la declaración contundente de la protagonista se debe a la actitud cínica de los colegas masculinos que, muy a menudo, recurren al término del “feminismo” como insulto o acusación hacia su colega femenino. Debido a que ellos presuponen que Petra, una mujer que lucha constantemente por la integración en una institución masculina y que reclama la igualdad de tratamiento, debería ser una feminista.

Por otro lado, a lo largo de las diferentes investigaciones policiales, Petra aparece como portavoz del feminismo. En *Ritos de muerte*, lamenta la carencia de conciencia femenina o lo que se supone “las reivindicaciones elementales de la mujer” entre las víctimas de violación, que no se atreven a identificar al delincuente debido a la creencia marcada en la sociedad patriarcal de que la violación es un crimen que deshonra a la víctima. En diversas ocasiones, Petra también protesta oficialmente contra la discriminación sexual en su institución.³⁵

I critici che hanno lavorato all'opera di Giménez Bartlett spesso generano un dibattito sul femminismo, sull'antifemminismo e sul postfemminismo percepiti nel personaggio di Petra Delicado.

En *Muertos de papel*, Petra lucha por la igualdad de las mujeres, manifestando su disconformidad sobre el uso del lenguaje sexista, tal como se muestra en un pasaje sobre el término de “hijoputa” que emplea el comisario: “En realidad es curioso que los mayores insultos dirigidos a los hombres acaben también cayendo sobre la cabeza de una mujer. Porque ya me dirá, comisario, si porque un

de Alicia Giménez Bartlett, *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, 1 ed., Vol. 2, Riera Carme, Torras Meri, Clúa Isabel (eds.), Caracas (VE) 2002; Godsland Shelley, *From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: the Case of María-Antònia Oliver and Alicia Giménez-Bartlett*, “Letras Femeninas”, Vol. 28, N°1, Número especial sobre la novela criminal femenina, Published by Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, Michigan State University Press, 2002; Tirone Mariadonata Angela, *Petra Delicado: identità e ruoli di genere nella serie di Alicia Giménez Bartlett*, “Revista Internacional de Culturas y Literaturas”, N°21, junio 2018; Kingery Sandra, *Policing Social Injustice: Alicia Giménez Bartlett's Petra Delicado Series in Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing, Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Routledge, New York 2013.

³⁴ Goñi, Ana, *Alicia Giménez Bartlett habla con la auténtica Petra Delicado*, “El confidencial”, (10/03/2013), online.

³⁵ Yang, Chung-Ying, *Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad*, “Hispania”, Vol. 93, N°4, Published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, December 2010, p. 597.

Cfr.: Giménez Bartlett, Alicia, *Ritos de muerte*, (1ª edizione originale 1996), Planeta (Booket), Barcelona 2013; *Muertos de papel*, (1ª edizione originale 2000), Planeta (Booket), Barcelona 2011; *Mensajeros de la oscuridad*, (1ª edizione originale 1999), Planeta (Booket), Barcelona 2010.

tío sea malvado o cabrón hay que cargárselo también a su madre". Con estas declaraciones, aún es difícil clasificar el feminismo de Petra. Su intento de justificar el discurso de igualdad no se interpreta desde el punto de vista del feminismo radical ni del feminismo teórico, por lo tanto, se puede concebir como un feminismo en términos humanistas, un feminismo con tendencia individualista de los años noventa como el postfeminismo.

Los criticos que han trabajado sobre la obra de Giménez Bartlett suelen generar debate en torno al feminismo, al antifeminismo y al postfeminismo que se perciben en el personaje de Petra Delicado.³⁶

Tra le posizioni critiche più nette c'è quella di Nina L. Molinaro,³⁷ la quale esamina i conflitti tra la retorica delle differenze di genere, sostenuta dalla donna detective, e l'ideologia ortodossa del *police procedural*. Molinaro sostiene che le finalità della narrazione della scrittrice siano, in realtà, "correggere" le donne, rendere naturale l'autorità degli uomini, approvare le gerarchie sociali, placando così una sorta di ansia collettiva. Afferma, pertanto, che la serie su Petra Delicado prescrive ruoli di genere antagonistici, in cui il comportamento delle donne viene costantemente tenuto sotto controllo da un rigido sistema patriarcale, con la scusa di essere una prerogativa di protezione da parte degli uomini. Se si fa caso, gli uomini sono sempre più liberi delle donne e vengono descritti nei romanzi come intrinseci alla prosperità politica, psicologica e economica delle loro comunità e si tende a promuovere da sempre la mascolinità.

In point of fact, the series, perhaps in order to address the evolving anxieties of the Spanish populace, draws unequivocal distinctions between women and men. It is anything but coincidental, for instance, that in the novels men usually perpetrate crimes in pursuit of financial gain or in order to gain control over others (or both), whereas women carry out crimes in retaliation for an imagined or verifiable injustice or to escape the perceived or actual control of others. [...]

Much more significantly, however, the Petra Delicado novels endorse the orthodox ideology of the police procedural, which mandates a clear moral distinction between good and evil, with its associated binomials of order/disorder, individual/collective, reason/emotion, and, most significantly, masculine/feminine. [...]

And when she sees gender differences, she uses them to promote her own advancement, to further denigrate women, and to promote men and masculinity.³⁸

Va detto, inoltre, che l'attenzione della scrittrice – come pure di Camilleri e degli altri autori spagnoli scelti – è focalizzata su temi sociali, per cui credo si possa parlare di romanzo sociale e poliziesco allo stesso tempo.

Venkataraman riguardo alle trame scrive:

Las tramas en las novelas son típicas de la fórmula; la corrupción y la decadencia en los ambientes urbanos de la sociedad moderna, la violación, el asesinato, la implicación de inmigrantes en el mundo del crimen, los ricos célebres y su vida falsa, el mundo del hampa, el racismo, la corrupción de menores, y la prostitución son los temas. Este conjunto de convenciones y fórmulas típico de la

³⁶ Ivi, pp. 597-598.

³⁷ Ho preso come riferimento, tra le tante letture, soprattutto il testo di Nina Molinaro, in cui l'autrice esamina ben nove romanzi del ciclo di Petra Delicado. Cfr. Molinaro, Nina L., *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015.

³⁸ Molinaro, Nina L., *Detection and Correction in the Petra Delicado Series*, in Id., *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015, pp. 22-23.

novela policíaca reafirma la ideología dominante de la cultura, confirmando las definiciones existentes del mundo e intentando resolver sus contradicciones y tensiones.³⁹

Dina Lentini, a proposito della società moderna, afferma: “Resta la pietà per le giovani vite spurate in un bagno di sangue e l’amarezza per l’incapacità della società di difendere i suoi soggetti più deboli” (*Il romanzo poliziesco*, 135) e parla dell’affinità tra Giménez-Bartlett e Vázquez Montalbán, che poi è la stessa che lei ha anche con Camilleri:

Come Manuel Vázquez Montalbán, Giménez-Bartlett sceglie il *giallo* per parlare della società di Barcellona, per analizzare le contraddizioni determinate dallo specifico della storia spagnola e quelle legate alla contemporaneità. In entrambi gli autori la ricerca storica funge da base fondamentale per scavare nel passato, svelare le falsificazioni storiografiche e denunciare le nuove forme sovrastrutturali che sostengono i nuovi modi d’accumulazione della ricchezza e i nuovi poteri. [...] Il lettore può immedesimarsi nelle situazioni di personaggi non artefatti. Al tempo stesso, la riflessione sulle diverse sfaccettature del male e la critica sociale costituiscono la base profonda di ogni indagine poliziesca. Il lettore può seguire temi scottanti che lo coinvolgono da vicino, valutare, prendere posizione. [...]

La critica alla società e alla storia spagnola colgono in modo incisivo le cause di contraddizioni e problemi ancora oggi non risolti. [...]

La scrittrice riesce sempre a collegare il crimine alla rottura di un equilibrio fragile: il male, agito o subito, si insinua laddove grandi o piccoli problemi non sono stati risolti. Il criminale ha interiorizzato un modello sbagliato o contraddittorio. Una persona è stata lasciata sola con le sue difficoltà. Una comunità si è organizzata su basi superficiali. Un gesto di umanità non è stato fatto.⁴⁰

Martín Alegre, riguardo ad Alicia Giménez Bartlett e alla scelta del romanzo poliziesco come segnale di cambiamento sociale in Spagna, dice:

Bartlett abrió sus brazos a la novela negra justamente porque le “permítia escribir según mi modo de pensar. Soy observadora y me gusta añadir elementos de crítica social, pero como escribir novela social hoy en día es pecado, lo suplo con la negra”.

La elección de una investigadora femenina es en sí un comentario sobre un tema social tan candente como la situación de la mujer, sin mencionar el cambio en la popularidad de la policía desde la Transición. Según Patricia Hart (1988) el único precedente de detective femenina en España sería la novela de Lourdes Ortiz *Picadura Mortal* de 1979, escrita por encargo de Carlos Pascual para su editorial especializada en novela de detección, Sedmay. [...]

Por otra parte, la propia Hart identificó como rasgos distintivos de la novela negra y/o policíaca española hasta los años '80 el palpable sentimiento de inferioridad respecto a los originales americanos y británicos, [...] y “a basic distrust of the police” (Hart, 1987:24), fácilmente explicable en la represiva atmósfera del régimen franquista. La presencia del policía como héroe en la ficción española es señal evidente de la normalización democrática de la sociedad española – aún más la de la mujer policía. Como dice Bartlett, “antes se asociaba el ejército y la policía al franquismo, pero ahora ya no. En este sentido, creo que la ficción ha ayudado a la realidad” (Obiols, 2000:39).⁴¹

³⁹ Venkataraman, Vijaya, *Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett*, en “Textos sin fronteras. Literatura y Sociedad”, 2, coord. por Awaad H. y Insúa M., Ediciones digitales del GRISO, Pamplona 2010, p. 238.

⁴⁰ Lentini, Dina, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Delos, Milano 2019, pp. 145-147.

⁴¹ Martín Alegre, Sara, *El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett, Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, 1 ed., Vol. 2, Riera Carme, Torras Meri, Clúa Isabel (eds.), Caracas (VE) 2002, pp. 416-417.

Quanto allo stile, il punto di vista è interno, il narratore è autodiegetico e Giménez Bartlett scrive in prima persona. Su questo, Marie-Soledad Rodríguez commenta:

La narración en primera persona se utiliza aquí como un recurso para redoblar una de las características esenciales de las novelas con enigma. No sólo se trata para la narradora-inspectora de esclarecer el caso del que se ocupa, de llevar a cabo una investigación policial, sino que como narradora-mujer se convierte en su propio caso. [...]

La narración en primera persona es, por consiguiente, el modo adecuado para llevar a cabo esta introspección, puesto que, por una parte, recoge sus palabras y hechos y, por otra, los somete a un proceso reflexivo de análisis constante.⁴²

Oltre a tematiche complesse, non manca mai il *sense of humour*:

We can find similar commentary about global issues in all the novels in Giménez Bartlett's series, where issues such as race, class, and gender, homelessness, discrimination, and the institutionalized abuse of power are brought to the fore. In the end, none of these issues would reach such a wide audience if the Petra Delicado series was not so consistently entertaining. Giménez Bartlett uses many techniques to make her books very attractive, but perhaps the most important factors are the continuing evolution of both Petra's character and of the relationship between Petra and Garzón. In addition, the sense of humor that both Petra and Garzón display and the equally amusing use of metaphors lighten the mood even when serious crimes are highlighted. Besides adding a light touch to serious subject matters, Giménez Bartlett's use of metaphors is also effective at increasing the emotional impact of the issues under discussion.⁴³

Ci sono dialoghi divertenti, frizzanti, come pure la parodia:

Lo cierto es que la serie Delicado tiene abundantes elementos satíricos y paródicos que traslucen la genérica (o genética) incapacidad del español/a medio/a para tomarse las cosas con absoluta seriedad. La parodia tiene tanto que ver con la condición femenina de Petra como con la masculina de Garzón, y con la de ambos dentro del ínclito Cuerpo Nacional de Policía.⁴⁴

Leggendo i romanzi, è evidente nel carattere di Petra un chiaro riferimento all'*imprinting* dell'investigatore duro e solitario tipico della scuola *hard-boiled* nordamericana.

Jeffrey Oxford parla di un nuovo tipo di *hard-boiled detective* con Petra:

That is, Alicia Giménez Bartlett leads the reader on a narrative journey in which the long-held dichotomy between the police procedural and the hard-boiled is, in fact, beginning to fade if not be outright erased. At very least, a detailed examination of the eight novels shows that Petra Delicado, an aggressive Spanish police officer, clearly demonstrates that a new type of hard-boiled detective is on the force in Spanish literature. She may be a police officer, but she is hard-boiled both in spirit and action.⁴⁵

⁴² Rodríguez, Marie-Soledad, *Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina*, in *Roles de género y cambio social en la Literatura Española Del Siglo XX*, E-Book, Vol. 34, Brill, 2009, p. 250 e p. 254.

⁴³ Kingery, Sandra, *Policing Social Injustice: Alicia Giménez Bartlett's Petra Delicado Series in Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing, Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Routledge, New York 2013, p. 30.

⁴⁴ Martín Alegre, Sara, *El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett, Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, 1 ed., Vol. 2, Riera Carme, Torras Meri, Clúa Isabel (eds.), Caracas (VE) 2002, p. 418.

⁴⁵ Oxford, Jeffrey, *Petra Delicado: A Hard-Boiled Police Investigator*, "South Central Review", Vol. 27, N°1/2, Hard-Boiled, Published by The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association, 2010, p. 100.

Petra si rispecchia in questa descrizione; per esempio nel primo romanzo della serie intimidisce un sospettato durante un interrogatorio e lo obbliga a spogliarsi davanti a lei e a Garzón, mettendolo di proposito in imbarazzo e prendendosi gioco di lui:

La verdad es, en efecto, que siendo una mujer no se distingue en su trabajo de los hombres. Aprende a ser violenta, a ejercer cierta presión sobre los sospechosos, a dominarlos como lo podría hacer cualquier varón. Notemos, sin embargo, que existe una clara evolución a este respecto. Así, en la primera novela, no tiene que ejercer ninguna violencia física. Es en las novelas siguientes cuando tiende a equipararse a los hombres y describir con qué dominio intimida, por ejemplo, a un joven *skin*.⁴⁶

*Ritos de muerte*⁴⁷ è il primo romanzo della serie dedicata all'ispettrice Petra Delicado. Ho deciso di analizzare questo libro pubblicato nel 1996, cioè due anni dopo *La forma dell'acqua* di Andrea Camilleri.

Il vero focus qui è sui temi sociali trattati dalla scrittrice spagnola, in maniera particolare sul ruolo della donna, sul suo rapporto di amicizia con il viceispettore Garzón, passando per l'intrico della trama poliziesca.

Ritos de muerte è coinvolgente e ruota attorno a stupri seriali e al femminicidio e si esplorano la complessità delle relazioni interpersonali, l'educazione e il ruolo della famiglia, la salute mentale dei personaggi.

Il periodo della narrazione è novembre del 1994, il romanzo è ambientato a Barcellona e offre una profonda immersione nell'atmosfera della città, includendo dettagli culturali e sociali che contribuiscono a creare un contesto realistico. La scrittura di Giménez Bartlett è fine, raffinata, fluida, coinvolgente e il suo stile descrive vividamente i personaggi e le scene, permettendo ai lettori di sentirsi coinvolti nella narrazione.

Il romanzo si apre con Petra che, dopo un passato da avvocato illustre, decide di entrare in polizia. Le viene affidato un incarico da archivista piuttosto noioso e si dedica al servizio di documentazione e pensa che, in quanto donna, sia stata discriminata, quasi che fosse una snob intellettuale da evitare: “Estaba considerada «una intelectual»; además era mujer y sólo me faltaba la etnia negra o gitana para completar el cuadro de marginalidad” (*Ritos*, 11).

Dopo il suo secondo divorzio, va a vivere in una nuova casa con giardino a Poblenou, un quartiere di Barcellona non troppo lontano dal centro.

⁴⁶ Rodríguez, Marie-Soledad, *Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina*, in *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, E-Book, Vol.34, Brill, 2009, p. 259.

⁴⁷ Giménez Bartlett, Alicia, *Ritos de muerte*, (1^a edizione originale 1996), Planeta (Booket), Barcellona 2013.

La traduttrice ufficiale dallo spagnolo dei romanzi di Giménez Bartlett è Maria Nicola ed essi sono pubblicati in Italia dalla casa editrice Sellerio.

Quasi per caso le capita al lavoro un ruolo di responsabilità molto superiore a quello che si era trovata a svolgere in archivio: l’ispettore González aveva avuto un incidente sugli sci e il commissario l’aveva sostituito, solo temporaneamente, con Petra, affiancandole nelle indagini un uomo, un maturo viceispettore d’esperienza, Fermín Garzón, impegnato contemporaneamente anche in un caso di contrabbando di sigarette. Si indaga sullo stupro⁴⁸ di una minorenne che, durante le indagini, sarà seguito da altri tre casi di violenza sessuale. Il violentatore è sempre lo stesso, perché firma i suoi crimini marchiando le vittime sul braccio con un oggetto a punta che lascia cicatrici: la ferita si presenta come un cerchio perfetto, tracciato da minuscole punture di spillo, la cui forma sembra quella di un fiore. Le ragazze violentate, che non si conoscevano tra di loro, presentano tutte lo stesso profilo: sono basse, dall’aspetto emaciato, esile e fragile: sono Salomé, operaia in una fabbrica di confezioni, Patricia parrucchiera, Sonia studentessa di taglio e cucito e la ricca Cristina, figlia del noto architetto della città Masderius.

L’ostacolo più grande nel corso dell’indagine sembra essere proprio il carattere di Petra, troppo poco diplomatica col suo vice, rude persino con le vittime di violenza sessuale: non empatizza con loro, le tratta senza compassione, passando per insensibile secondo alcuni critici, e identificandosi perfettamente nel ruolo d’investigatrice *hard-boiled*. “Frente a las víctimas del crimen masculino, Petra Delicado se comporta como una inspectora de escuela dura, sin compasión, e incluso rechazando el estatus universal de víctima que las mujeres suelen mantener” (Yang, *Petra Delicado*, 599), quasi che volesse uniformarsi allo stereotipo dell’uomo forte e duro che tanto aveva furoreggiato durante la dittatura di Francisco Franco.

Molinaro scrive:

Petra inspires hostility and even outright loathing in the victims, their relatives, the potential witnesses, and the news media, and she reciprocates by retaliating against all of the aforementioned in a slew of available public forums. [...] She also remarks, directly and indirectly, on the infinite differences between her and any real or potential victims of rape.⁴⁹

Quanto al suo brutto carattere, Petra fa di tutto per non nasconderlo, visto che gli uomini del suo passato e anche quello che ora le sta più vicino, Garzón, parevano rispettarla molto di più proprio quando mostrava le punte più aspre del suo comportamento: “Por lo visto los tres [Hamed, Pepe y Fermín] estaban de acuerdo en que yo era insoportable. Aquello me hizo gracia, era halagador, daba ánimos para seguir” (*Ritos*, 260).

⁴⁸ Cfr. Molinaro, Nina, L., *Rationalizing Rape and Other Offenses in 'Ritos de muerte'*, in Id., *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015, pp. 25-47.

Molinaro parla delle violenze sessuali in letteratura e in particolare dello stupro che ribadisce la gerarchia di genere, attraverso cui gli uomini continuano a controllare le donne e la loro sessualità. Sia il crimine, sia le vittime sono riassorbite nella necessità di recuperare la stabilità sociale grazie a una riaffermata salda autorità patriarcale.

⁴⁹ Ivi, p. 43.

Anche la giornalista Ana Lozano⁵⁰ la contrasta e riesce a strumentalizzare le giovani vittime, offrendo loro del denaro per farle apparire nella sua trasmissione e fare audience e dimostrare all'opinione pubblica l'incapacità dei due poliziotti nel condurre le indagini, mettendo in cattiva luce non solo il corpo di polizia, ma soprattutto l'ispettrice, come se non fosse all'altezza di quel ruolo di comando, in quanto donna. Verrà tolto il caso a Petra e lei protesterà in questo modo:

Debo declarar que me considero víctima de un ejercicio frívolo del poder. No se puede encargar un caso a un profesional para que cubra un hueco momentáneo queriendo evitar sólo intromisiones de otras comisarías. Asimismo, no se puede quitar un caso a un profesional sólo porque exista una campaña periodística de desprestigio, o porque un implicado directo en el caso decida ponerse histérico. Con todos los respetos hacia mis superiores quiero señalar que estoy convencida de que este trato injusto se me dispensa por el simple hecho de ser mujer, un colectivo sin relevancia dentro del cuerpo, al que minimizar o vejar resulta sencillo y sin consecuencias. Protesto por esta decisión, creo que se sienta un precedente peligroso, que la independencia policial ante los avatares sociales queda seriamente dañada en su credibilidad. Protesto respetuosamente, señor.⁵¹

Riuscirà a riottenerlo subito dopo, scrivendo al *Excelentísimo Señor Comisario jefe de la Jefatura Superior de Barcelona*.

Nina Molinaro parla di una “progressive masculinization of the woman detective”,⁵² del fatto che Petra ragioni come un uomo, perché pare che gli uomini siano gli unici a essere veramente lucidi e razionali in ogni situazione, a saper mantenere la calma per risolvere i problemi, capaci di ragionare senza lasciarsi sopraffare dall'emotività (tipica delle donne), legittimati all'autorità di ristabilire un'immagine idilliaca di ordine e di moralità nella società deviata, instabile, popolata da troppi “diversi”. Pertanto, anche la violenza, se usata per correggere, può essere giustificata: “The unending presence of crime justifies the continued necessity for correction” (*Policing Gender*, 41), anche a rischio di esercitare un'ingiustificata brutalità sull'indagato.⁵³

Con Molinaro siamo di fronte a un giudizio che è dichiaratamente opposto a quello di Myung N. Choi, che d'altronde non era la sola a esprimersi in questo modo:

My argument here and elsewhere is diametrically opposed to Myung N. Choi's reading of the series. Choi maintains that Giménez Bartlett “da vida a su personaje de forma independiente, ya que Petra no imita al detective masculino” [...] whereas I assert that this is precisely what the protagonist does.⁵⁴

⁵⁰ L'ispettrice ha un duro scontro con Ana Lozano – la conduttrice del programma *La vida complicada*, nonché nuova compagna del suo ex marito Pepe – la quale le chiede di collaborare con lei, arrivando persino a prometterle di pagarla, pur di averla dalla sua parte. Ovviamente Petra rifiuta indignata.

⁵¹ Giménez Bartlett, Alicia, *Ritos de muerte*, (1^a edizione originale 1996), Planeta (Booket), Barcelona 2013, p. 127.

⁵² Molinaro, Nina L., *Rationalizing Rape and Other Offenses in 'Ritos de muerte'*, in Id., *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015, p. 25.

⁵³ “Since its inception, crime fiction has been constructed around the triumvirate of detection, criminalization, and victimization” (Molinaro, *Detection and Correction in the Petra Delicado Series*, 2).

⁵⁴ Molinaro, Nina L., *Rationalizing Rape and Other Offenses in 'Ritos de muerte'*, in Id., *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015, Nota n.3, pp. 25-26.

E ribadisce la differenza tra i generi e il ristabilimento dell'ordine patriarcale in questo *conservative text*, *Ritos de muerte*:

Moreover, criminal men and women are not created equal in Giménez Bartlett's inaugural text; women demonstrate a greater tendency toward violence, and they are assigned the lion's share of responsibility for social issues that include family dysfunction and sexual repression. And victimization in *Ritos de muerte* depends on forging an antagonistic relationship between the "lesser" crime of rape, committed only against women, and the "greater" crime of homicide, which is gender-neutral and therefore, according to the logic of the police procedural, more threatening to the social status quo. [...]

Social transgressions in crime fiction disturb the requisite construction of gendered subjects because crimes, and above all crimes committed by women, destabilize patriarchal control by baring the contradictions inherent in such control. This drama of destabilized control certainly unfolds in Giménez Bartlett's novel.

But in this conservative text, Petra, a commanding police officer, is uniquely positioned to reinforce the old stability by representing and extending sexist values and conduct; in *Ritos de muerte* she reforms the corrupt institution of the family by replacing it with government officials. [...]

The criminalized and victimized women temporarily interrupt the patriarchal order, but the woman detective victoriously restores stability because she adopts the duties and behaviors of the phallic figure par excellence. [...]

What makes *Ritos de muerte* distinctive is that any disturbance in this ideological maneuvering is impermanent and illusory, and it eventually reinforces the perceived need for masculine "protection".⁵⁵

È netta la sua posizione e tra le righe del discorso della Molinaro, mi sembra importante la sottolineatura della permanenza di una tradizione legata al passato franchista dei comportamenti di una donna come la stessa Petra che, seppure si richiama a idee avanzate e più moderne, finisce per agire alla maniera con cui è stata addestrata nel percorso per entrare in polizia.⁵⁶ Mi pare quasi che il personaggio sia come incastrato, in una sorta di limbo, a metà tra la tradizione franchista del passato duro e violento e il nuovo mondo democratico, in cui le idee femministe e libertarie si sono diffuse per contrastare il controllo e il potere coercitivo.

Giménez Bartlett, parlando delle scrittrici di gialli in Spagna, dichiara:

Le gialliste, in Spagna come in Italia, sono poche, come se questo fosse un lavoro da maschi. «Dopotutto la libertà è una conquista relativamente recente e molte autrici forse vogliono raccontare cose più importanti che le storie di crimini». La Spagna sta vivendo un momento di grande vitalità culturale, come se solo ora fosse definitivamente uscita dal buio del franchismo. Per Alicia Giménez Bartlett, zapaterista convinta, il merito non è certo della politica, tuttavia «la sensazione di essere andati molto avanti in alcuni aspetti della vita civile è importante per la creatività».⁵⁷

Qui l'autrice fa riferimento a Myung N. Choi, *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*, Palibrio, Bloomington 2012.

⁵⁵ Ivi, pp. 25-27.

⁵⁶ Cfr. Giménez Bartlett, Alicia, *Sin muertos*, (1^a edizione originale 2020), Ediciones Destino, Barcelona 2020, *Autobiografía de Petra Delicado* (edizione italiana), Sellerio, Palermo 2021.

⁵⁷ Cfr. Taglietti, Cristina, Alicia, *la Camilleri spagnola. «Il nostro tempo è un Giallo»*, "Corriere della Sera" (09/05/2007), online.

Il suo giallo, pertanto, diventa anche romanzo sociale.

Lo stupratore risulta essere un tale di nome Juan Jardiel il quale, durante le violenze, usava il suo orologio, che aveva fatto modificare appositamente per quel macabro rito: si era fatto montare una corona di punte d'argento bagnato nel rodio intorno all'orologio, con cui disegnava un cerchio di punture profonde sulla pelle delle vittime.

Verrà incastrato da un segno particolare: il suo dente scuro, un incisivo superiore quasi nero. Durante l'indagine, il ragazzo sarà riconosciuto da un testimone, un uomo anziano, l'artigiano che aveva eseguito il lavoro sull'orologio.

Successivamente Jardiel verrà trovato morto in un vicolo: era stato pugnalato cinque volte alla parte sinistra del collo e al petto, ma un particolare viene subito notato da Petra: il giovane non aveva più al polso l'orologio con le punte, ma ne indossava un altro.

I sospetti di Petra su questo omicidio inizialmente cadono sull'architetto Masderius, soprattutto quando si scopre che aveva assunto un detective privato per trovare il ragazzo prima della polizia, presumibilmente per vendicare l'onore della figlia violata.

Petra pensa a vari potenziali colpevoli e fa diverse ipotesi, tra cui quella che Juan non sarebbe stato il vero violentatore e stava solo coprendo qualcun altro che poi lo aveva ucciso per una qualche ragione. Oppure, era stata proprio Salomé, la prima vittima, a assassinarlo per vendetta. Infatti, la ragazza verrà arrestata poco dopo perché ritenuta la principale sospettata, ma poi Petra le pagherà la cauzione per aiutarla a uscire da quella terribile situazione, con un certo disappunto del suo vice.

La storia familiare aveva condizionato notevolmente la psiche di Juan e lo aveva fatto diventare un soggetto pericoloso, eppure sembrava il classico bravo ragazzo: non si assentava mai dal lavoro, non frequentava ambienti a rischio, non faceva uso di stupefacenti, né di alcol e non fumava.

Petra medita su tutto ciò:

Yo estaba en las antípodas de ese razonamiento. Los rasgos del sospechoso, el hecho de ser hijo de viuda y tener una novia de niñez metida en la familia, eran tremendamente significativos a mi modo de ver. Demasiada presión femenina, demasiados deberes. Su actitud intachable, tan inocuamente, me confirmaba esa impresión negativa. ¿A qué se reducía la vida de aquel muchacho? Trabajo diario, vuelta a casa, una novia que es medio hermano a la cual difícilmente puede verse con ilusión de enamorado...y la responsabilidad que los hijos de madres viudas parecen destilar frente al mundo. Eso no genera necesariamente un violador, pero existía la base familiar neurotizante que yo había estado buscando y era seguro que...¿Era seguro? Ya no. Había perdido buena parte de mi fuerza inicial. Me encontraba considerablemente acobardada.⁵⁸

Quando legge i dossier che lo psicologo le consegna per analizzare il caso, l'ispettrice riflette sugli ambienti familiari, sulla complessità del ruolo genitoriale, contenta di non essere madre:

⁵⁸ Giménez Bartlett, Alicia, *Ritos de muerte*, (1^a edizione originale 1996), Planeta (Booket), Barcelona 2013, p. 193.

Jóvenes que tenían cuentas pendientes con las mujeres, hijos de madres que se habían desentendido de ellos, o demasiado posesivas, o en exceso malcriadoras. Una cuadrilla de madres variadas pero coincidentes en ser generadoras de delito. Por fortuna me había librado de fabricar uno de aquellos monstruos privándome conscientemente de los placeres de la maternidad. Un par de ellos debían su desequilibrio a desengaños amorosos o disturbios sexuales adultos, pero en general las madres se llevaban la parte del león.⁵⁹

Carmen Tisnado, riguardo a questo tema, scrive:

La manera en que Petra trata el concepto de violación también implica un alejamiento de su género. Aunque Petra no justifique el acto del culpable, lo explica como el producto de haber sido criado por una madre excesivamente dominante.⁶⁰

Infatti, si inizia a delineare un quadro familiare alquanto drammatico, con al centro le figure femminili: la madre di Juan faceva la donna delle pulizie in un ambulatorio pubblico e aveva detto di essere vedova, la fidanzata Luisa viveva con loro e faceva la cassiera in un supermercato. Luisa era figlia di una cugina della mamma di Juan morta in un incidente d'auto.

Ma la verità è un'altra e nulla è come appare. Il padre di Juan non era morto e nemmeno la madre di Luisa: i due si erano innamorati e avevano deciso di scappare insieme, abbandonando le rispettive famiglie. A quel punto, la madre di Juan si era presa cura di Luisa, permettendole di vivere a casa sua, dato che era rimasta sola al mondo.

Juan aveva una personalità disturbata, provava rancore nei confronti delle donne, era freddo e calcolatore, sceglieva le ragazze, le seguiva per qualche giorno per studiare i loro movimenti, si copriva la faccia per non farsi riconoscere e poi le violentava. Cambiava ogni volta quartiere, era fiero delle sue imprese, voleva lasciare un segno indelebile e per questo praticava quel macabro rituale, marchiando le proprie vittime. Per lui non si trattava di sadismo, perché non procurava alle donne altre lesioni, né traeva particolare piacere fisico dal rapporto sessuale, visto che non erano state rinvenute tracce di ejaculazione.

Ora vorrei soffermarmi su un aspetto molto importante, funzionale anche alla risoluzione dei casi. Una delle relazioni più significative e durature, anche per stessa ammissione della scrittrice, è quella tra Petra e il suo vice Fermín, i quali continueranno – sempre e rigorosamente – a darsi del lei. Dice Petra: “Miré el traje a rayas que llevaba, la panza sobresaliendo por el pantalón, y comprendí que, aunque nunca llegáramos a tutearnos, habíamos sentado los cimientos de una larga y hermosa amistad” (*Ritos*, 359).

⁵⁹ Ivi, pp. 71-72.

⁶⁰ Tisnado, Carmen, *Petra Delicado y la síntesis de ser mujer y ser policía*, I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata 2008, p. 5.

Tisnado commenta: “En cuanto a la relación entre Petra y Garzón, al comienzo hay una evidente y mutua resistencia. A Garzón le cuesta aceptar a una mujer como policía, y además jefe suya. Petra se fastidia con esta actitud de Garzón, más aún cuando él le indica que sí reconoce virtudes (de delicadeza, especialmente) en la mujer” (*Petra Delicado*, 4).

Sara Martín Alegre, a questo proposito, scrive:

Aparte del interés de la trama, siempre narrada con diligencia, la serie *Delicado* se basa en dos ejes básicos: la personalidad de la Inspector y su relación con su compañero (a menudo definido como “escudero”), el Subinspector Fermín Garzón. [...]

La relación con Garzón es el eje principal de las novelas. [...]

Lo que empieza como relación de desconfianza y prejuicios mutuos pronto se consolida como complicidad.⁶¹

Il loro potrebbe essere paragonato al rapporto tra Don Quijote e Sancho Panza, come scrive anche Molinaro parlando di Fermín: “his character corresponds to a specific cultural stereotype that harkens back at least as far as Sancho Panza; like his literary predecessor, Fermín is loquacious, populist, intuitive, and conspicuously aligned with physicality through his love of food and drink” (*Rationalizing Rape*, 39).

Riguardo all’evoluzione del rapporto tra Petra e il suo vice, Yang scrive:

La presencia de Fermín es de notable importancia, debido a que no sólo sirve de ayudante en el proceso de resolución del crimen, sino también de contrapunto a la inspectora en cuanto al género, a sus gustos culinarios, a su visión del mundo y a su concepto existential de la vida. Ambos son los encargados de cada nuevo caso, donde aprenden a tolerar sus diferencias, llegando a apreciar los méritos de cada uno. La evolución de la relación entre Petra y Fermín es significativa, pasando de una relación formal e incómoda, a una íntima y familiar. Recordamos que, por lo general, Petra intenta mantener una separación de vida privada y profesional, pero siempre suceden situaciones excepcionales. Desde que Petra le ayuda a Fermín a alquilar un apartamento y le enseña como hacer las compras en *Día de perros*, la relación entre ambos mejora notablemente. En *Un barco cargado de arroz*, Fermín se involucra en la vida personal de la inspectora cuando se traslada temporalmente a la habitación de huéspedes de Petra al venir el hijo del subinspector de visita desde los Estados Unidos con su novio. Es en *Un nido vacío* donde la protagonista percibe fuertemente el compañerismo que existe en la vida de ambos: “¿Cuántos años llevábamos colaborando el subinspector y yo?... Éramos amigos, nos entendíamos bien en cuestiones de investigación, tolerábamos recíprocamente nuestras manías y compartíamos un parecido sentido de humor”.⁶²

Dina Lentini aggiunge:

Fermín [è] più anziano e alieno per temperamento dalle battaglie di Petra [...]

⁶¹ Martín Alegre, Sara, *El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett, Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, 1 ed., Vol. 2, Riera Carme, Torras Meri, Clúa Isabel (eds.), Caracas (VE) 2002, p. 417.

⁶² Yang, Chung-Ying, *Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad*, “Hispania”, Vol. 93, N°4, Published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, December 2010, p. 601.

Cfr. Giménez Bartlett, Alicia, *Nido vacío*, (1^a edición original 2007), Planeta, Barcelona 2013, e *Día de perros*, (1^a edición original 1997), Planeta (Booket), Barcelona 2012.

Entrambi i *detective* conservano comunque intatta la capacità di indignarsi di fronte al cinismo, alla crudeltà, al degrado.

I due hanno ormai sviluppato una conoscenza reciproca che li pone subito in sintonia, anche se mascherano la tenerezza con la battuta sarcastica o il gesto rabbioso, la suscettibilità e, a volte, l'insulto. Che si tratti di un carcere femminile dove l'aggressività è pronta ad esplodere, dell'ambiente desolato della piccola criminalità usata e massacrata da giochi più forti o dell'emergere di sordide passioni degenerate in atti criminali, Petra e Fermín si ritrovano insieme a provare la stessa pena, la stessa amarezza.⁶³

La loro stretta collaborazione nasce in sordina, e poi cresce e diventa, a poco a poco, una profonda e leale amicizia, come ammette la stessa Petra: “Ahora ya éramos amigos en gracia del Señor, nos habíamos contado las cosas que realmente importan a todo el mundo: matrimonio, hijos, errores, todo ello vaporizado por una cena suculenta y efluvios de café. Ahora yo sabía que, pese a la primera impresión, Garzón era humano, un padre” (*Ritos*,161).

Come per il commissario Montalbano, l'amicizia è un valore fondamentale per Petra che, come lui, può contare su una persona di fiducia al lavoro e nella vita, il suo vice.

Più trascorre del tempo con il suo capo, più Garzón l'apprezza, anche se continuerà a pensare che Petra sia sempre troppo brusca nei modi e che addirittura a volte si approfitti del fatto di essere una donna.

Diventa molto solidale con lei, per esempio quando protesta per il caso che le viene tolto, le dice: “A mí me gustó, sobre todo cuando dijó aquello del ejercicio frívolo del poder. Era justo lo que había que decir. Estuvo usted muy bien [...] contenida, cargada de razones, florida, francamente huevuda si me permite la libertad” (*Ritos*,129).

Garzón pareva soddisfatto della sua vita: aveva avuto una moglie, un figlio molto bravo e intelligente e soprattutto aveva la certezza di aver fatto sempre il proprio dovere. Insomma, viveva una vita semplice e serena, eseguiva gli ordini dei suoi superiori e non si faceva mai troppe domande. Petra, in qualche modo, gli cambia la vita. Ritengo che il momento esatto in cui nasca la loro amicizia sia quando Fermín accompagna Petra a un pranzo organizzato dall'ex marito, il quale le presenta la sua nuova fidanzata.⁶⁴ Petra ha un carattere forte, non ha paura di esprimere i propri sentimenti, ma Hugo continuava a avere una sorta di potere negativo su di lei, forse dovuto al senso di colpa che ancora si portava addosso per averlo lasciato o forse per la convinzione che probabilmente lui aveva ragione a criticarla a causa delle sue scelte non convenzionali. Petra, come si è detto, aveva deciso di abbandonare sia lui, che lo studio di avvocato da un giorno all'altro, e di cambiare vita: “me escapé, nunca fui capaz de enfrentarme con mi marido y decirle lo que pensaba ni en el despacho ni en casa,

⁶³ Lentini, Dina, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Delos, Milano 2019, pp. 138-139.

⁶⁴ Hugo ricontratta Petra per comunicarle di voler mettere in vendita l'ultima proprietà ancora in comune, un posto auto a Ganduxer, pertanto aveva bisogno del suo consenso e della sua firma. In quell'occasione, le comunica che si sta per risposare.

quizá porque sabía que era él quien llevaba razón. Ni siquiera ahora he superado ese trauma. Cuando estoy en su presencia jamás le llevo la contraria” (*Ritos*, 159). L’ispittrice non ha certo bisogno di essere difesa, ma Hugo aveva un modo di fare che la faceva sentire sempre inadeguata, sbagliata, vulnerabile. Persino durante il pranzo l’aveva messa in imbarazzo, ma Fermín gli aveva risposto a tono, esaltando le doti di Petra sia come donna, che come poliziotta:

—Como policía tampoco lo hace mal. Tendría que verla metida en faena. Se mueve entre putas y matones como si nada. Y de los interrogatorios a tipos malcarados y violadores para qué le voy a decir. Lo cierto es que, desde mi punto de vista, a veces va demasiado lejos. El otro día puso en pelotas a un pobre ratero, en pelota picada. Lo tuvo allí más de una hora, mirándole las bolas fijamente, no hizo falta más, el tío por poco se muere. Se rajó, ¡vaya si se rajó! Y con los sospechosos tiene una lengua venenosa, escupe sapos a la mínima. Creo que es una experiencia fuerte verla trabajar.⁶⁵

Petra, sin da questo primo romanzo, inizia a subire un cambiamento, anche grazie alla sua amicizia con Garzón:

Bueno, pensé, aunque no logremos resolver este maldito caso, la experiencia habrá sido positiva tanto para Garzón como para mí. Los dos habíamos aprendido cosas, nuestro compañerismo era genuino, carente de cualquier afectación. Él llegó a comprender que una mujer podía mandarle en el trabajo sin caer necesariamente en un descrédito y yo..., yo había estado mucho más equivocada que él y, por tanto, mi cambio era mayor. Había ganado humildad. La inmersión en el mundo miserable del delito, la falta de lucimiento de aquel oficio...ciertamente ya no me sentía con ánimos de abroncar funcionarias, desnudar sospechosos o ponerme reivindicativa con los mandos. Me daba cuenta de que las dificultades de ser policía exceden a las meramente planteadas por la discriminación de la mujer. Pero ahora resultaba que este cambio, a Garzón no le hacía ni pizca de gracia.⁶⁶

Di contro, Garzón le fa quasi tenerezza, per esempio quando le parla con sincerità del senso di colpa che provava quando gli succedeva qualcosa di bello, fuori dell’ordinario, come una serata all’opera e a cena fuori con lei. Non era abituato a tutto ciò, aveva avuto una vita piena di sacrifici, trascorsa quasi sempre a lavorare duramente e a fare il proprio dovere; si confida molto con Petra, le racconta del suo matrimonio e le confessa di essere diventato poliziotto per aiutare i più deboli. Si assiste al triste e netto contrasto tra il cinismo e l’indifferenza che prevalgono nel mondo e la purezza del suo animo.

Come il commissario Montalbano, Petra è mossa da un profondo senso di giustizia, ma non per quella ordinaria e convenzionale; infatti, anche lei non lavorava tanto duramente, notte e giorno, al solo scopo di scoprire l’assassino per chiudere il caso, ma per capire le vere ragioni, umane e psicologiche, che avevano portato le persone a compiere quei terribili crimini.

⁶⁵ Giménez Bartlett, Alicia, *Ritos de muerte*, (1^a edizione originale 1996), Planeta (Booket), Barcelona 2013, pp. 212-213.

⁶⁶ Ivi, p. 306.

Anche Petra, come Montalbano, ha delle brillanti intuizioni, utili per la risoluzione dei casi: “Tenía su gracia la técnica de investigación, era como una ciencia empírica, primero fluía la intuición y más tarde las pruebas se encargaban de apuntalar o destruir una teoría. Sentí un fuerte deseo de saber” (*Ritos*, 124).

Nel romanzo, oltre alla critica alla famiglia che ha fallito come agenzia educativa primaria, sono messi in risalto il cinismo della società e la mercificazione del dolore. Si pensi, infatti, alle vittime di stupro pagate per raccontare in televisione la propria triste storia. Tutto ciò scatena forti reazioni in Petra, che diventa la portavoce di tutte quelle persone che, come lei, non si vogliono arrendersi alla corruzione morale e etica.

Quando parla Sonia, una delle ragazze stuprate, viene fuori la sua desolazione sul fatto che in questa società priva di valori tutto abbia un prezzo, persino il dolore.

—Además...—dijo Sonia—, ¿cuánto nos pagó la policía por declarar?

—¡Dios!

Me estrujé las manos y hubiera querido mesarme los pelos. ¡Maravilloso! ¿Cuánto nos pagan por decir la verdad, por ser solidarios, cuánto por nuestro voto? Todo era una sencilla transacción, ponga usted un precio y ya veremos después. Estaba cercana a desesperarme.⁶⁷

Il modo di essere di Petra, il caos della società in cui vive, le frustrazioni causate dal sentirsi diversa dalla massa, dall'avere un “cuore semplice”, vengono descritti magistralmente così:

El problema residía en que yo era portadora de lo que los franceses llaman *un cœur simple*. Quería que las cosas fueran monocromas, que se manifestaran con claridad, inundadas por el mismo rayo de luz. Los culpables: malvados; las víctimas: inocentes; la sociedad: expectante y justiciera frente al mal; la policía: arropada como garantía moral contra el caos. No estaba preparada para aquella hostilidad general que venía rebotada desde todos lados como una pelota en un frontón.⁶⁸

Petra si sente spesso in crisi, proprio come accade al commissario Montalbano con il passare degli anni, perché pare non avere più fiducia nelle istituzioni. Avverte il cambiamento del mondo in peggio, la crisi di valori e si trova a riflettere sulla coscienza civica:

Me invadió un nivel desbocado de indignación a medida que iba cargándome de razones. Aquello era el desiderátum, el no va más. Es comprensible que un policía deba enfrentarse al hampa, al delito, al desequilibrio mental, a los ambientes más marginales. Incluso parece aceptable que en su labor se tope con roces entre grupos operativos, enfrentamientos con los superiores o el poder judicial, pero, ¡Dios!, ¿los periodistas también?, ¿era aquélla la nueva conciencia de la sociedad? Parecía una cacería del zorro inglés: trompas, casacas coloreadas y cuatrocientos perros aullando a tu alrededor.

⁶⁷ Ivi, p. 152.

⁶⁸ Ivi, p. 156.

Me ardía la cara. Movida por un impulso infantil quité el polvo del sillón donde aquella rapaz había estado sentada. Miré mi casa. Continuaba siendo extraña para mí. Nada que ver con mi vida.⁶⁹

Come il commissario Montalbano, anche l'ispettrice è molto coinvolta nei casi e pensa continuamente a come poterli risolvere.

Petra riflette sulla vita della povera Salomé, sulle sue sofferenze, sulla sua detenzione, critica fortemente la società indifferente, ugualmente colpevole dato che ha permesso un tale abominio ai suoi danni, complice silente del male:

La apariencia razonable de los acontecimientos hizo que no me quedara más remedio que ordenar la detención de Salomé. [...]

El aislamiento autosuficiente del que hacía gala se consideraba como un rasgo cínico, una desconfianza genérica contra la sociedad. [...] ¡Por supuesto que [Salomé] desconfiaba de la sociedad! Era lo sano, lo lógico. Todo desde su nacimiento había formado parte de una máquina atenazante. Estaba coartada en su libertad, en sus posibilidades de realización, fregaba suelos, cosía sostenes, aguantaba a una familia que no veía en ella más que dos manos trabajadoras. En plena juventud había sido violada y, por presiones, había sido exhibida impudicamente en televisión. [...] conservaba escondido su dolor y sentía desprecio por todos, agresividad, que no está aún prohibida por la ley. Pero una cosa era mi explicación personal de lo sucedido, y otra bien distinta el imperativo general de la investigación.⁷⁰

Salomé, poco dopo, viene ritrovata morta. Era stata colpita alla testa, l'avevano sgozzata ed era stata di nuovo violentata, presumibilmente dallo stesso uomo, dato che riportava sulla pelle, vicino al vecchio marchio ormai cicatrizzato, un altro segno a forma di fiore, tumefatto, sanguinante, identico a quello precedente. Il medico legale riferisce che la ragazza era stata penetrata post mortem per mezzo di un oggetto dai contorni lisci. Petra, a quel punto, si sente invadere da un'ondata di tristezza infinita: "Me anegó una oleada de tristeza, Salomé, un ratón más que desaparecía de aquella ciudad. Una vida corta y absurda, miserable" (*Ritos*, 290).

Allo stato attuale dei fatti, il violentatore non poteva essere Juan Jardiel, perché lui era già morto e gli stupri stavano continuando nella stessa modalità.

Intanto Luisa aggredisce Petra pubblicamente, inveendo contro di lei e manifestandole tutto il suo disprezzo e dolore, rimproverandola per l'ingiusta accusa di stupro mossa al suo fidanzato.

Viene ricostruita la situazione familiare del ragazzo assassinato: Juan aveva un fratellastro di nome Emilio e anche lui era stato arrestato. Emilio era figlio di Ricardo Jardiel, il padre di Juan; la madre di Emilio era morta e l'uomo non aveva voluto riconoscerlo, sebbene fosse suo figlio naturale. I due fratelli si conoscevano, ma non c'era simpatia tra loro; Juan vedeva il padre di nascosto, senza che sua madre lo sapesse, gli voleva molto bene e si fidava di lui.

⁶⁹ Ivi, p. 171.

⁷⁰ Ivi, pp. 266-267.

Petra si reca al Diamond Pub dove lavora Ricardo e subito dopo l'uomo viene arrestato per l'omicidio di suo figlio.

Si arriva alla verità: lo stupratore era proprio Juan Jardiel, suo padre lo aveva aiutato a nascondersi nel magazzino per sfuggire alla polizia. Luisa aveva scoperto tutta la verità e, indignata e ferita, aveva ucciso il suo fidanzato per vendetta, pugnalandolo in un vicolo; dopo gli aveva sottratto l'orologio con le punte, sostituendolo con un altro, che era un suo regalo. Aveva poi nascosto l'oggetto nell'armadietto del supermercato in cui lavorava, successivamente ritrovato da Petra e dal suo vice grazie a un'intuizione dell'ispettrice, che aveva notato sin da subito la sostituzione dell'orologio al polso del cadavere.

Luisa aveva ucciso anche Salomé, simulando lo stesso scenario di violenza sessuale iniziale, al fine di allontanare dal fidanzato ogni possibile sospetto, dato che era già morto e non poteva più essere attribuita a lui tutta la catena di stupri. La ragazza, quindi, aveva comprato una grossa maniglia dal ferramenta e l'aveva utilizzata per penetrare Salomé. Dopo confesserà che, uccidendo il suo fidanzato, voleva salvargli l'onore, assicurandogli la pubblica riabilitazione.

In questo caso di stupri e omicidi, accade che la morte di chi si ama venga preferita al senso di vergogna per un crimine commesso: trionfano, così, il perbenismo e l'ipocrisia della società, pertanto in *Ritos de muerte* l'onore si trasforma in ossessione mortale e “se descubre que el crimen que estaban investigando es, en realidad, un crimen de ‘honor’”, come sostiene Melisa Culver.⁷¹

Luisa aveva aggredito pubblicamente Petra per sollevare la mamma di Juan dallo scandalo di avere un figlio stupratore, difendendo l'onore della sua famiglia e facendo così rispettare i valori puritani della madre adottiva. Alla fine, l'ispettrice afferma: “el honor no es un concepto individual, salpica a todo el mundo, exactamente igual que la corrupción” (*Ritos*, 347).

Luisa viene dichiarata colpevole, anche se il caso risulta psicologicamente complesso: la giovane aveva subito un trauma infantile a causa dell'abbandono dei suoi genitori e in seguito la madre adottiva aveva contribuito a creare in lei una vera e propria psicosi. La signora, infatti, era fin troppo rigida, fredda, piena d'odio, aveva manie di controllo, aveva imposto un'educazione castrante, basata sulla paura e sul senso di colpa. Secondo lo psichiatra, Juan aveva violentato perché provava un odio inconfessato verso sua madre⁷² e lo voleva riversare su tutto il genere femminile. Marchiava le sue vittime per lasciare su di loro un segno indelebile che dava, in qualche modo, senso alla sua vita, a lui che non aveva potuto mai prendere alcuna decisione in casa e si sentiva inutile e un fallito. Fra i due ragazzi, durante l'adolescenza, si era venuto a creare un sentimento di complicità per

⁷¹ Culver, Melisa, *La escritura de lo visible: el caso de las mujeres policía*, “Letras Femeninas”, Vol. 38, N°1, “Feminismo Descolonial”, Published by Michigan State University Press, 2012, p. 99.

⁷² È un chiaro riferimento al complesso edipico.

sopravvivere in quella famiglia disfunzionale. A loro era mancato l'affetto autentico e ciò aveva causato danni psicologici permanenti.

Petra, in conclusione, riflette sulla malvagità del mondo, come spesso fa Montalbano: “Pensé que el mal no es sino una materia más formada de locura, incultura, miseria moral, dolor acumulado, pobreza heredada, dureza, orfandad interior” (*Ritos*, 358).

4.3. Domingo Villar.

Domingo Villar nasce nel 1971 a Vigo (Galizia). È uno scrittore bilingue, scrive sia in galiziano che in castigliano. Spiega questa sua peculiarità, basata sulla traduzione quasi simultanea e sulla conseguente impossibilità di considerare che una versione derivi dall'altra, in quanto esse si vanno a configurare praticamente allo stesso tempo, per cui entrambe sono versioni originali.

Iolanda Galanes Santos scrive:

En el sistema literario gallego es bastante frecuente que las obras contemporáneas se traduzcan al español. No es tampoco una rareza que la traducción la realice el propio autor/a, especialmente en los últimos tiempos. Lo que resulta singular en el caso de Villar es que las traducciones españolas se editen de modo simultáneo a la edición original en gallego.⁷³

E commenta le ragioni del successo di Villar:

La obra de Domingo Villar ha entrado en el espacio literario transnacional en base a su éxito mediático, medido por el volumen de ventas, las traducciones, la crítica y los premios.

Estas distinciones lo han situado a la cabeza de un movimiento literario (*Vigo noir*) en el sistema literario gallego definido por la localización de sus obras, por la temática policial y por la producción de obras agrupadas en una serie temática.

La práctica de la autotraducción casi simultánea de sus obras y la publicación en dos lenguas ha hecho que su obra se situase también en el sistema literario español. En él, Villar es un autor comercial, es decir, uno más del selecto grupo de promesas de la novela criminal española. En la esfera internacional, Villar es autor muy leído y un dignísimo aspirante a la consagración por medio de prestigiosos premios internacionales. Su trayectoria y obra se sitúan en posiciones distintas según el marco de referencia.⁷⁴

Individua, inoltre, le strategie che hanno reso possibile che lo scrittore diventasse noto anche all'estero e che fosse pioniere del dialogo interletterario:

Villar se ha dotado de los instrumentos necesarios para ocupar lugar en los tres espacios, a través de diversas estrategias como la de generar dos originales de sus obras (favoreciendo la confusión en sus traducciones extranjeras), o la de dotarse de un agente literario desde el primer momento. Mostró

⁷³ Galanes Santos, Iolanda, *Domingo Villar: traducción e impacto*, “Transfer” XVIII: 1, Universidade de Vigo-Grupo BITRAGA, 2023, p. 12.

⁷⁴ Ivi, pp. 16-17.

bastante autonomía al presentar a editores y agentes sus obras cerradas y no tiene inconveniente en parar las máquinas si el resultado no es satisfactorio.

En el campo de la creación gallega sus novelas continúan una tradición criminal de reciente factura y, en el campo de la traducción gallega, es paradigma del éxito comercial.

Incluso si no se trata del escritor gallego más traducido, ni del traducido a más lenguas, ha introducido en el sistema algunas innovaciones. Además de unas tiradas de muchos ejemplares, al igual que Manuel Rivas, su legado se caracteriza por: a) generar varias ediciones también en las traducciones, b) publicar numerosas ediciones de bolsillo tanto en la(s) versión(es) original(es) como en las extranjeras c) contar con edición en formato audiolibro en original español y en alguna de las traducciones; d) procurar la transmedialidad de su obra en ámbito español y e) haber obtenido un amplio reconocimiento del público y de la crítica, así como galardones también en el exterior.

El corpus de sus traducciones se eleva a 23 referencias bibliográficas y puede leerse en 12 lenguas distintas. Sus traducciones han sido exitosas y en determinados espacios son pioneras del diálogo interliterario.⁷⁵

L'autore aveva dichiarato che, da quando si era trasferito a Madrid con la moglie e con la sua famiglia, parlava prevalentemente castigliano e il fatto di scrivere in galiziano gli permetteva, a livello emotionale, di rimanere connesso alla sua infanzia, legato alle sue radici. La Galizia è per lui come un ponte che gli consente di ritornare a Vigo ogni volta che vuole, le sue opere possono essere considerate un canto d'amore per la sua terra. Purtroppo lo scrittore è prematuramente morto a Vigo nel 2022, all'età di cinquantuno anni.

Villar ammette che la lingua per uno scrittore è un vero e proprio strumento di lavoro, come per un pittore il pennello. C'è una differenza di sfumature tra il galiziano e il castigliano⁷⁶ e Villar, esattamente come Camilleri con il suo *vigatese*, pensa che il galiziano sia più ricco di significati, più emotivo, persino più preciso del castigliano, e si sentiva più a suo agio quando lo usava.⁷⁷

Lo scrittore era anche un critico gastronomico.⁷⁸ Il suo personaggio Leo Caldas, pur essendo profondamente solitario, non mangia quasi mai da solo, ma è spesso accompagnato dall'agente di polizia, il suo braccio destro Estévez, dal padre o dai clienti abituali della taverna dell'Elvio. La presenza del cibo deve essere interpretata come parte dell'intenzione di Villar di conferire un colore locale alle sue opere, in quanto i piatti sono tipici della gastronomia della sua terra. Proprio come per Camilleri e per Vázquez Montalbán, la gastronomia ha un valore, è un simbolo d'identità culturale da non sottovalutare assolutamente. Nella descrizione di Caldas, almeno da questo punto di vista, si riscontra una vena autobiografica dello scrittore; il suo protagonista, quindi, non solo apprezza la buona cucina, ma le conferisce anche un valore edonistico, culturale e sociale.

⁷⁵ Ivi, p. 17.

⁷⁶ Il fatto di essere bilingue e, di fatto un traduttore bilingue, raffina certamente quel lavoro linguistico che allarga il campo e consente, nel suo pensiero, di comprendere l'uno e l'altro mondo, di ampliare così la complessità e la comprensività della sua opera.

⁷⁷ Cfr. Cid, Xabier, *Interview. Domingo Villar, autor de Water-blue eyes (2008), Que te traduzan é en boa medida cuestión de fortuna*, “Galicia21. Journal of Contemporary Galician Studies”, Issue A, 2009, online.

⁷⁸ Ormai pare sia una moda, lanciata da Vázquez Montalbán e ripresa da Camilleri, che gli scrittori – oppure i protagonisti dei loro romanzi polizieschi – siano dei *gourmet* o quanto meno degli appassionati di buona cucina. Anche a Leo Caldas, il personaggio creato da Villar, piace mangiare e bere specialmente vino galiziano.

Villar ha pubblicato tre romanzi con l'ispettore galiziano Leo Caldas: nel 2006 esce *Ojos de agua* (è la prima opera, pubblicata dalla casa editrice Siruela Policiaca), seguito nel 2009 da *La playa de los ahogados* e da *El último barco* nel 2019. Sono tutti ambientati nel primo decennio degli anni 2000 in Galizia, terra splendida, in buona parte affacciata sull'Oceano Atlantico, assolata e calda in estate, ventosa, piovosa e notevolmente fredda in inverno. I suoi romanzi hanno avuto un grande successo di pubblico e di critica, perché lo scrittore ha saputo combinare l'intreccio del romanzo giallo con altri elementi, come la descrizione dell'ambiente e dei paesaggi galiziani, insieme all'umorismo e alla caratterizzazione umana dei personaggi.

Javier Sánchez Zapatero sottolinea il valore della scrittura impegnata degli autori spagnoli di polizieschi:

Tal y como ha señalado Colmeiro (1994: 213), en la obra de estos autores [Vázquez Montalbán, Madrid, González Ledesma, Martín] es posible detectar un nexo común basado «en el reflejo de los problemas más acuciantes de la sociedad contemporánea» y, de forma más concreta, «en la crítica irónica e inconformista de la sociedad española contemporánea». ⁷⁹

È anche possibile elaborare un modello di investigatore galiziano, seguendo gli insegnamenti del catalano Manuel Vázquez Montalbán; infatti proprio Villar sosteneva che fosse più facile comprendere la storia della Spagna leggendo Vázquez Montalbán piuttosto che i libri di storia.⁸⁰ Nel suo saggio Verónica Pousada Pardo parla proprio delle caratteristiche del detective galiziano, in cui si possono riscontrare molti tratti in comune con il commissario Montalbano:

A ironía e o cinismo son características propias que o antiheroe emprega como protección, permitíndolle fuxir da penuria da realidade coa que ten que convivir. Xunto con estas dúas calidades, na novela negra galega destaca o humor e a retranca, como distintivos do detective autóctono [...] Seguindo estas similitudes é posible elaborar un perfil común, é dicir, o modelo de detective galego: é un home, vive nunha cidade e frequenta sempre os mesmos locais. Habitualmente non traballa só e quebranta as normas para resolver os casos. Ten gustos refinados que o diferencian do resto da poboación e usa o humor e a retranca como parte indiscutible da súa identidade. Na súa vida persoal, é un fracasado, non ten parella estable e conta con varias adicccións que non é quen de superar. A presenza dos axudantes fixos ou eventuais serve como contrapunto para o desenvolvemento da trama ou como solución do caso investigado, naturalizando os protagonistas. [...] Narratoloxicamente, o investigador da novela negra galega preséntase como o antiheroe, cargado de matices que o degradan e elementos que o humanizan. A súa propia existencia é unha crítica voraz á hipocrisia social, á corrupción das clases adiñeiradas e á situación marxinal que viven as persoas que carecen de todo tipo de dereitos. Os diversos componentes galegos (gastronomía, cultura, idiosincrasia...) están continuamente presentes nas creacións literarias e establecense como unha particularidade inseparable do detective protagonista.⁸¹

⁷⁹ Sánchez Zapatero, Javier, *Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego*, “Revista Signa” N°23, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2014, p. 812.

Viene citato ancora una volta José F. Colmeiro (1958), peraltro nato come Villar a Vigo. È filologo, teorico della letteratura e uno scrittore galiziano molto importante. Cfr. Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona 1994.

⁸⁰ Cfr. Mínguez, M., *Domingo Villar: Es más fácil entender la historia de España leyendo a Vázquez Montalbán*, “El Mundo”, (04/10/2010), online.

⁸¹ Pousada Pardo, Verónica, *A figura do detective na novela negra galega: Leo Caldas, Frank Soutelo, Horacio Dopico e Toni Barreiro*, “Boletín galego de literatura”, nº 48/1º semestre, 2016, p. 40 e p. 42.

Pousada Pardo mette l'accento sul nuovo ruolo di detective, talmente diverso dall'eroe tradizionale del classico romanzo poliziesco da essere, piuttosto, considerato come un antieroe.

Coa evolución e desenvolvemento da novela negra, o personaxe do detective racha radicalmente coa visión clásica. Os investigadores aparecen retratados coma persoas cheas de defectos, vicios e temores. Son os antiheroes, “conocen y exploran los bajos fondos de la sociedad que habitan, y entran en contacto con delincuentes, criminales y todo tipo de seres marginales” (Colmeiro 1994: 72). Relegando ao esquecemento esa visión romántica do detective como suxeito case perfecto que ten como única finalidade loitar polos seus ideais, nas novelas negras actuais o investigador convértese nun ser humano normal e corrente. [...]

Todos eles implican unha ruptura co heroe tradicional (nobreza, beleza, integridade, valor...). Xa non se trata dun ser infalible, o personaxe trabúcase con frecuencia e amosa algúns aspectos que se afastan claramente da heroicidade.⁸²

E riguardo al modo di agire secondo un proprio codice comportamentale aggiunge:

Este é un dos motivos fundamentais de que os detectives teñan a súa propia moral, que lles permite instaurar un novo modelo onde clasificar as accións boas e as malas. “The best of them dig into the various forms of corruption in both high and low places, and secure our interests and sympathy by demonstrating that a situation is rarely all black or all white” (Barnes 1975: 75). Deste xeito, un obxectivo xusto escusa o comportamento violento e o incumprimento das normas sociais.⁸³

La traduzione è mia ed è stata fatta utilizzando il dizionario *online* glosbe.com, anche per tutti gli altri passaggi riportati qui di seguito.

Traduzione mia: “L’ironia e il cinismo sono caratteristiche proprie che l’antieroe usa come protezione, permettendogli di sfuggire alla penuria della realtà con cui deve convivere. Insieme a queste due qualità, nel romanzo giallo galiziano si evidenziano l’umorismo e la *retranca* come tratti distintivi del detective autoctono [...]”

Seguendo queste somiglianze è possibile elaborare un profilo comune, cioè il modello del detective galiziano: è un uomo, vive in città e frequenta sempre gli stessi luoghi. Di solito non lavora da solo e infrange le regole per risolvere i casi. Ha dei gusti raffinati che lo differenziano dal resto della popolazione e usa l’umorismo e la *retranca* come parte indiscutibile della sua identità. Nella sua vita privata è un fallito, non ha un partner stabile e ha diverse dipendenze che non è in grado di superare. La presenza degli aiutanti fissi o occasionali funge da contrappunto per lo sviluppo della trama o come soluzione del caso, naturalizzando i protagonisti. [...]

Narratologicamente, l’investigatore del romanzo giallo galiziano si presenta come l’antieroe, carico di sfumature che lo degradano e elementi che lo umanizzano. La sua stessa esistenza è una critica avida all’ipocrisia sociale, alla corruzione delle classi benestanti e alla condizione di marginalità vissuta da persone prive di ogni tipo di diritto. Le varie componenti galiziane (gastronomia, cultura, idiosincrasia...) sono continuamente presenti nelle creazioni letterarie e si affermano come una particolarità inscindibile dal detective protagonista”.

Va detto che la *retranca* è una forma di umorismo caratterizzato da forte ironia e sarcasmo. Questo umorismo si basa spesso su un atteggiamento apparentemente serio e distaccato, che nasconde, in realtà, una critica o una presa in giro sottilissima. È una modalità comunicativa in cui il messaggio reale non viene espresso in modo diretto, ma attraverso doppi sensi, sarcasmo e ironia, richiedendo una certa complicità da parte di chi ascolta o legge.

⁸² Ivi, pp. 33-34.

Traduzione mia: “Con l’evoluzione e lo sviluppo del romanzo nero, il personaggio del detective rompe radicalmente con la visione classica. Gli investigatori vengono ritratti come persone con difetti, vizi e paure. Sono antieroi, ‘conoscono e esplorano i bassifondi della società in cui vivono, e entrano in contatto con delinquenti, criminali e tutti i tipi di esseri marginali’ (Colmeiro 1994: 72). Relegando all’oblio quella visione romantica del detective come soggetto quasi perfetto che ha come unico scopo lottare per i suoi ideali, nei romanzi gialli attuali l’investigatore diventa un essere umano normale e comune. [...] Tutti implicano una rottura con gli eroi tradizionali (nobiltà, bellezza, integrità, valore...). Non si tratta più di un essere infallibile, il personaggio commette spesso degli errori e mostra alcuni aspetti chiaramente lontani dall’eroismo”.

⁸³ Ivi, p. 36.

Traduzione mia: “Questa è una delle ragioni fondamentali per cui i detective hanno una loro propria morale, che permette loro di stabilire un nuovo modello in cui classificare le azioni buone e quelle cattive. ‘I migliori scavano nelle varie forme di corruzione sia negli ambienti alti che in quelli bassi, e si assicurano il nostro interesse e la nostra simpatia dimostrando che una situazione raramente è tutta nera o tutta bianca’ (Barnes 1975: 75). In questo modo, un obiettivo giusto legittima il comportamento violento e la violazione delle norme sociali’”.

Sono evidenti le convergenze tra il detective Caldas della *novela negra gallega* di Villar e il commissario Montalbano di Camilleri: entrambi non sono supereroi, non sono infallibili e sbagliano spesso, ma è proprio questo che li rende così interessanti e simpatici al grande pubblico. Poi criticano fortemente le convenzioni sociali, l’ipocrisia della gente, la corruzione dei potenti, sono colti, ironici, amano mangiare bene e bere. Sono solitari, anche se non lavorano da soli, infrangono talvolta le regole per risolvere i casi, ma hanno una grande moralità e passione per il loro lavoro, che considerano una missione. Sono empatici, comprendono molto bene la natura umana e sono dotati di un potente intuito.

Sulla qualità di abile osservatore di Caldas, José Belmonte Serrano scrive:

Es una especie de héroe cansado, dicho en términos revertianos. Un hombre que emplea sólo las palabras justas, y, al mismo tiempo, un implacable observador que posee la particularidad de emocionarse y la rara costumbre de fumar bajo la lluvia.⁸⁴

Insomma, Caldas è una persona senza particolari vizi, è malinconico, compassionevole, con una profonda umanità, ama il suo lavoro, sa di trovarsi in una posizione da cui è in grado di mitigare il dolore altrui e si dedica a questo scopo. È intuitivo, è attento soprattutto ai piccoli dettagli: sulla scena del crimine o nel corso dell’indagine, riesce sempre a carpire qualcosa che sfugge a tutti gli altri, un particolare che in un primo momento era parso insignificante, ma poi trova la soluzione grazie a una “lucetta” che gli si accende nel cervello, proprio come accade al commissario Montalbano.

Originale la scelta di eliminare la numerazione tradizionale dei capitoli per sostituirla con le parole, con definizioni e significati. Villar dichiara che è una sorta di gioco: da un lato è una metafora propria del romanzo poliziesco, in cui le cose non sono mai come appaiono, dall’altro è un omaggio al dizionario, suo prezioso strumento di lavoro. Ammette, inoltre, di essere affascinato dalla polisemia e che quello che fa potrebbe essere anche una sorta di prova per il lettore, finalizzata a fargli trovare la parola del titolo sapientemente nascosta all’interno del capitolo, proprio come fa il poliziotto quando deve trovare il colpevole mentre esamina tutti gli indizi.

La sensazione che trasmette la scrittura di Villar è che sia pronta per sviluppare una vera e propria sceneggiatura cinematografica,⁸⁵ esattamente come quella di Andrea Camilleri. Leggendo i suoi gialli, infatti, sembra che si alternino campo, controcampo e cambi di scena, e grazie alla cura e alla dovizia dei particolari descritti riesce a far immaginare i personaggi e i paesaggi.

Il riferimento qui riportato è di Barnes, Melvyn, *Best Detective Novel: A Guide from Godwin to the Present*, Clive Bingley, London 1975.

⁸⁴ Belmonte Serrano, José, *Un hombre que fuma bajo la lluvia: El último barco*, de Domingo Villar, “Monteagudo”, 3.^a Época – N° 24, Universidad de Murcia 2019, p. 337.

⁸⁵ Da *La playa de los ahogados* è stato tratto un film nel 2015 (*La playa de los ahogados*, titolo inglese *The beach of the drowned*) del regista spagnolo Gerardo Herrero e uno degli sceneggiatori è proprio Domingo Villar.

Belmonte Serrano parla anche della maestria dello scrittore di Vigo nella *suspense* e nel saper rappresentare il chiaroscuro della vita, proprio come se fosse un pittore:

Domingo Villar sabe administrar la acción como un verdadero maestro del suspense. Los datos que va exponiendo a lo largo de estas páginas son los precisos, como si todo lo llevara en su puño y sólo nos dejara ver pequeños retazos y nos pidiera paciencia. Todo a su debido tiempo. Ni qué decir tiene que, como cualquier novela negra que se precie, abundan las necesarias repeticiones. Esa necesidad imperiosa de, cada cierto número de páginas, recapitular y poner al lector al día, como un maestro que pregunta a sus pupilos por las posibles dudas antes de seguir avanzando en su lección. [...] *El último barco* es, además, una novela que presenta otros variados recursos a los que su autor sabe sacarle partido. Como ese olor y ese color que otorgan belleza y dan vida a este escenario, ralentizando de vez en cuando la acción y convirtiendo algunas de estas páginas en un verdadero cuadro más de Cézanne que de Renoir, por sus muchos y significativos claroscuros.⁸⁶

Lo scrittore in tante interviste ha dichiarato di ispirarsi a Camilleri e che per lui è stato veramente fondamentale, perché gli ha dato l'input per cominciare a scrivere romanzi polizieschi, ma soprattutto il coraggio di ambientarli nella sua terra natale, proprio come aveva fatto lui. Sull'influenza che Andrea Camilleri ha avuto su di lui, Iolanda Galanes Santos scrive:

En lo que se refiere a la adscripción, sus novelas pertenecen al género policial. Villar lo reivindica como propio y proclama que este, solo recientemente, ha salido de la infraliteratura. Varias son las alusiones al género de la novela negra en su obra literaria y también en varias de sus entrevistas. En ellas profesaba una profunda admiración por el escritor Andrea Camilleri, al que considera un modelo de vida y de oficio y cita entre sus referentes literarios a importantes autores de este género, como Dashiell Hammett y Manuel Vázquez Montalbán, además de Cormac McCarthy, John Irving, Dennis Lehane, Fred Vargas, Dürrenmatt, Indridasson, Assa Larsson, Camila Lackberg, etc. De entre los autores gallegos de literatura negra, cita a Xabier Quiroga y a Pedro Feijoo. De todos ellos, es Camilleri la figura que lo impulsa a convertirse en escritor y, especialmente, en el tipo de escritor que decidió ser.

[Dice Villar]: [...] “para mí Camilleri fue decisivo porque es el autor que me enseñó que se podía hacer literatura de verdad con la excusa de investigar un crimen, que se podía hacer literatura amena, pero profunda y culta a la vez, ambiciosa pero entretenida y divertida y, todo ello, bajo el pretexto de una investigación policial. Y que era posible explicar cómo era el mundo desde un rincón del sureste de una isla, desde esa Vigàta que debe estar cerca de Noto y Modica y Ragusa y desde ese lugar se podían escribir novelas que hablaran de la vida en el exterior y vida por dentro por dentro, y todo ello con el pretexto de una investigación policial. Leyendo a Camilleri, pensé “si este señor lo está contando al mundo desde un rincón de una isla del Mediterráneo, ¿por qué no voy a contárselo yo al mundo desde Galicia, desde la Ría, que tiene tanta personalidad?”.

Es cierto que leer a Camilleri me dio el ímpetu para empezar a escribir novelas policíacas; Escribí, pero escribí cuentos, desde niño”.

El influjo de Camilleri se deja ver especialmente en la elección de su lugar natal como espacio literario, en su concepción de la novela negra, en su estilo e incluso en que este género sea el soporte escogido por Villar para tratar los temas que le interesan (la amistad, su padre, el vino, la artesanía, el paisaje, etc.), en paralelo a la resolución del caso, que es lo que busca su público lector.⁸⁷

In un'intervista a Attilio Castellucci, Villar, a proposito di Camilleri, dichiara:

⁸⁶ Belmonte Serrano, José, *Un hombre que fuma bajo la lluvia: El último barco, de Domingo Villar*, “Monteagudo”, 3.^a Época – Nº 24, Universidad de Murcia 2019, pp. 336-337.

⁸⁷ Galanes Santos, Iolanda, *Domingo Villar: traducción e impacto*, “Transfer” XVIII: 1, Universidade de Vigo-Grupo BITRAGA, 2023, pp. 6-8.

Le parole pronunciate da Villar sono tratte da un'intervista su “Insula Europea” di Castellucci (2022), accessibile online, e la traduzione qua citata, dal galiziano al castigliano, è della stessa Iolanda Galanes Santos.

Castellucci: Iso pensaba, atrevícheste a escribir só grazas a Camilleri e hoxe en día estás traducido en medio mundo. Menuda debeda tes con el.

Villar: Débolle moiísimo. De feito eu tiven un bloqueo grande cando escribía *O último barco* e Camilleri, co que coincidín unha vez en Barcelona e outra vez en Roma, co seu cigarrillo me dicía “Domingo non teñas medo, a literatura a tes, o talento o tes, esquécete de todo e conta a historia, pensa nos personaxes e dalle para adiante que vai ir ben”. Nunca me esquecín daquilo que me dixo Andrea.⁸⁸

Camilleri quindi è stato per lui un maestro, anche perché gli ha insegnato che si poteva fare letteratura mentre si stava parlando di un crimine, scrivere una *detective story* e produrre allo stesso tempo letteratura alta e impegnata, ambiziosa eppure divertente che descrivesse la realtà contemporanea e i personaggi mentre si stava conducendo un’indagine per scoprire l’assassino; il delitto, in buona sostanza, è un modo per analizzare la natura umana e attraverso i suoi gialli, Villar approfondisce anche le tradizioni della Galizia.

Nel corso dell’intervista lo scrittore palesa che, a poco a poco, il poliziesco si sta affermando come se fosse un romanzo epico del XXI secolo e pensa che se vivessero al giorno d’oggi Dumas e Dickens scriverebbero anche essi romanzi polizieschi per svelare la vera faccia del mondo.

Molto intenso il paragone che Villar fa tra il romanzo poliziesco e una canzone molto nota:

Eu sempre comparo a novela policial cunha canción que se chama *Samba em prelúdio* de Vinícius de Moraes que está no disco famoso *La fusa*, no que canta con Maria Creuza e con Toquinho. É unha canción de amor, ou de desamor, primeiro canta el, despois canta ela e logo cantan xuntos e converxen as músicas. Nunha novela negra hai unha historia que é a historia da investigación e outra historia que é a historia do crime. Cando empezo a escribir eu coñeo a historia do crime, mentres que a historia da investigación é a que se me vai aparecendo e vaime levando por sitios distintos e os últimos pasos van xuntos cando se descubre o final, cando se descubre o crime, entón camiñan da man como na *Samba em prelúdio* de Vinícius de Moraes.⁸⁹

Il collante della scrittura di Villar è l’indagine di polizia, ma vedremo come da essa si svilupperanno varie tematiche, gioie, pene, malinconie, l’interiorità dei personaggi, ma anche valori, quali la famiglia, il rapporto tra genitori e figli come si evince, per esempio, ne *El último barco*, in cui si parla del legame tra una donna scomparsa Mónica Andrade e il suo dispotico padre, il celebre

⁸⁸ Castellucci, Attilio, *Attilio Castellucci entrevista Domingo Villar*, “Insula europea”, (07/03/2022), *online*.

Traduzione mia: “Castellucci: Pensavo proprio a questo, hai trovato la forza di scrivere solo grazie a Camilleri e oggi vieni tradotto in mezzo mondo. Hai un bel debito di riconoscenza verso di lui.

Villar: Gli devo moltissimo. A dirla tutta, quando stavo scrivendo *O último barco* ho avuto un grosso blocco e Camilleri, ci siamo incontrati sia a Barcelona sia a Roma, con la sua sigaretta mi ripeteva: ‘Domingo, non aver paura, la letteratura è il tuo mestiere, hai talento, dimenticati di tutto e racconta la storia, pensa ai personaggi e tira dritto, andrà tutto bene’. Non ho mai dimenticato quelle parole di Andrea”.

⁸⁹ *Ibidem*.

Traduzione mia: “Ho sempre paragonato il romanzo poliziesco a una canzone di Vinícius de Moraes che si chiama *Samba em prelúdio*, che fa parte del famoso disco intitolato *La fusa*, in cui canta con Maria Creuza e Toquinho. È una canzone d’amore, o di disamore, prima canta lui, poi canta lei e infine cantano insieme e le melodie convergono. In un romanzo giallo c’è una storia che è la storia dell’indagine e un’altra storia che è la storia del crimine. Quando comincio a scrivere conosco la storia del crimine, mentre la storia dell’indagine prende corpo mentre scrivo e mi porta per luoghi diversi fino a che gli ultimi passi vanno insieme quando viene svelato il finale, quando si scopre il crimine, allora camminano mano nella mano come in *Samba em prelúdio* di Vinícius de Moraes”.

cardiochirurgo Victor e sua madre malata e silenziosa; tra Camilo e i suoi genitori; tra una vecchia compagna di scuola di Leo, Elvira Otero e il suo papà da poco scomparso; tra Óscar, un ragazzo che studia nella Scuola di arti e mestieri in cui lavora Mónica, e suo padre malato, Chico Novo, che è anche un vecchio amico del papà dell'ispettore e infine tra Estévez e suo figlio, che sta per nascere (la sua compagna è incinta).

Leo ha perso la madre quando era solo un bambino, proprio come Montalbano. È molto stretto il rapporto con suo padre anziano, rimasto vedovo, che ha deciso di lasciare la città per dedicarsi totalmente alla campagna e alla produzione del vino. Caldas spesso pensa a come fare per proteggerlo, per poi scoprire che è lui stesso a sentirsi più al sicuro quando loro due stanno insieme, per esempio, quando condividono una bottiglia del vino del padre, oppure quando guardano le stelle in una notte serena.

Se acurrucó en la silla y se concentró en un punto brillante del cielo. Las primeras horas de la noche comenzaban a revestir la tierra de humedad y Caldas respiró hondo el olor del viñedo. Entrevió en la oscuridad la cabeza de su padre embutida en el gorro de lana y recordó las veces que siendo un niño se había tumbado con él en la hierba y habían jugado a encontrar formas en las nubes. Oyó respirar al perro, que dormía enroscado sobre sí mismo, y cerró los ojos.

Había pedido a Estévez que le acercase aquella noche a la finca preocupado por la seguridad de un padre solitario y mayor.

Sin embargo, tumbado junto a él, Leo Caldas era quien se sentía seguro.⁹⁰

Quando Castellucci gli chiede cosa ci sia di Caldas in lui, Villar risponde che non c'è molto, tuttavia, sia lo scrittore che l'ispettore sono nati sulla riva della stessa *ría* galiziana, un'insenatura stretta e lunga che si addentra nella costa, entrambi sono figli di viticoltori, di quelli che hanno scoperto tardi la vocazione per la terra e tutti e due collaborano con la radio. Lo scrittore, inoltre, dice di ammirare sempre di più il suo personaggio per la sua umanità e il suo modo di essere compassionevole.

Tornando alla *novela negra gallega*, di cui Villar è uno dei portavoce più autorevoli, considerato il suo successo anche a livello internazionale,⁹¹ alcune caratteristiche tipiche del genere sono la serialità che coinvolge il lettore, gli elementi ricorrenti, i temi sociali, la dualità tra spazi urbani e rurali. Nei polizieschi di Villar, dato che vengono descritti spazi reali, si oltrepassa la finzione, infatti si organizzano persino itinerari turistici per i fan di questa serie, esattamente come accade, ancora oggi,

⁹⁰ Villar, Domingo, *El último barco*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2022, p. 369.

⁹¹ Il romanzo poliziesco galiziano – cioè il romanzo del genere *negro* scritto in galiziano – presenta uno sviluppo tardivo rispetto a quello di altre letterature di genere poliziesco in Spagna. Lo scrittore e giornalista Carlos G. Reigosa vince il Premio Xerais de Novela nel 1984 con *Crime en Compostela*, è considerato il precursore del genere e quel libro è un *bestseller* indiscutibile della narrativa galiziana. Villar chiama uno dei suoi personaggi Reigosa (in *Ojos de agua*), forse per omaggiare il grande scrittore suo connazionale.

Cfr. Reigosa, Carlos G., *Crime en Compostela*, Edicións Xerais de Galicia, 1987.

Tra gli autori che hanno scelto di ambientare i loro romanzi gialli in Galizia si ricordano anche: Cid Cabido Xosé, *Unha historia que non vou contar*, Xerais, Vigo 2009; Feijoo Pedro, *Los hijos del mar*, B DE BOLSILLO, Barcelona 2017; Gallego Abad Elena, *Sete Caveiras*, Edicións Xerais de Galicia, 2014; Luaces Beto, *Vicvs. Un lugar do común*, Ediciones Bolanda, Santiago de Compostela, A Coruña 2017; Costas Lledicia, *Infamia*, Ediciones Destino, Barcelona 2019.

nei luoghi (seppur d'immaginazione) della Sicilia descritti da Andrea Camilleri. Hanno una valenza il tempo meteorologico e le stagioni; infatti, ogni romanzo di Villar si svolge in un diverso periodo dell'anno e in un preciso arco temporale: *Ojos de agua* in primavera, *La playa de los ahogados* in autunno e *El último barco* in inverno.

Come la già citata Giménez Bartlett, Villar non si limita a raccontare la trama del giallo, ma è attento a esplorare le ragioni profonde per le quali è stato commesso il crimine, riflette sulla violenza della società contemporanea, sempre più cinica e indifferente al dolore umano.

Javier Sánchez Zapatero nel suo saggio parla dell'importanza del contesto sociale e culturale galiziano, base della scrittura di Villar:

La importancia del contexto social y cultural de Galicia —y en concreto de Vigo y sus alrededores, zona en la que desarrolla su trabajo Caldas—, así como el hecho de que las novelas trasciendan con mucho el simple desafío intelectual del misterio y adquieran un valor de crónica de la contemporaneidad, provoca que la obra de Villar presente evidentes concomitancias con la narrativa negra. Aunque en numerosas ocasiones «novela negra» se utiliza como sinónimo de «novela policiaca», resulta más apropiado referirse a la primera como resultado de la reconversión de la segunda «en una literatura de alcance social que desdeña el universo burgués y el simple divertimento mental y, protagonizada por un nuevo tipo de detective [...], aborda con honestidad, rigor, y realismo la cotidiana realidad criminal» (Alonso y Santamaría, 1991: 22-23).⁹²

E aggiunge quanto sia importante il contributo di Villar al genere poliziesco gallego:

puede deducirse cómo la serie narrativa protagonizada por Leo Caldas bascula entre su condición de producto de género —sometido, por tanto, a unas rígidas e identificables convenciones— y su singularidad. Las novelas de Villar son, de hecho, paradigmáticos ejemplos de literatura policiaca. No solo son presentadas como tales ante los lectores por su aparato paratextual, sino que además presentan elementos definitorios del género como el hecho de basar sus tramas argumentales en la investigación de un misterio criminal y asumen la tradición en la que se inscriben gracias a la constante inclusión de referentes literarios concretos. No obstante, poniendo de manifiesto que toda manifestación genérica se caracteriza por la dialéctica entre la unidad y la diferencia, *Ojos de agua* y *La playa de los ahogados* se distinguen por su valor costumbrista. Galicia no es simplemente el escenario en el que discurren las peripecias de Caldas, sino que se convierte en el elemento físico, social, humano y cultural capaz de dar a la serie narrativa creada por Domingo Villar un «sabor local» singular que la distingue del resto de propuestas de la literatura policiaca contemporánea.⁹³

Caldas vive a Vigo, una città portuale della Galizia e, proprio come Montalbano, non è assolutamente un investigatore statico.

Caldas no es un investigador estático. En las jornadas que permanece enfrascado en la resolución de un caso apenas pasa tiempo en la comisaría, sino que se desplaza continuamente para obtener nuevas pistas, interrogar a testigos y sospechosos, acudir a las instalaciones de la policía científica para saber de sus averiguaciones, etc., con lo que el retrato espacial y social que efectúan sus obras es

⁹² Sánchez Zapatero, Javier, *Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego*, “Revista Signa” N°23, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2014, p. 807.

Qua si fa riferimento a Santamaría José - Alonso Pedro, *Antología del relato policial*, Vicens-Vives, Barcelona 1991.

⁹³ Ivi, p. 824.

global y variado, puesto que da cuenta de diversos ambientes y lugares. De este modo, se pone de manifiesto la importancia que el marco urbano adquiere en el género negro.⁹⁴

Quanto alla sua vita privata, Leo è divorziato da Alba, il cui nome è ricorrente in tutta la serie e si intuisce che è ancora innamorato di lei.

Fuma, è abitudinario come Montalbano, è solito mangiare dal suo amico Carlos alla taverna dell'Elvio frequentata anche dai “filosofi”, quattro professori che si intrattengono in profonde dissertazioni filosofiche.

El «Elvio», que aparece recurrentemente en todas las novelas, cumple la función de «espacio estable» [...] para que el lector pueda sentir la gratificación de volverse a encontrar con lo ya conocido en otras entregas de la serie. [...]

Así ocurre en el «Elvio», donde Caldas, además de beber y comer, acostumbra a charlar con Carlos, el camarero, y con un grupo de fieles clientes a quienes apodian «los catedráticos», sobre los casos en los que está trabajando. Esas conversaciones permiten al investigador reflexionar sobre aquello que ha de resolver, ordenar las pistas obtenidas hasta el momento e incluso, en ocasiones, tal y como ocurre en *Ojos de agua*, vislumbrar la solución al misterio.⁹⁵

Gli piace molto il vino galiziano e beve quello del padre – si può notare un parallelismo con Salvo Montalbano, il cui padre produceva vino – non guida e soffre di nausea se non lascia entrare l'aria dal finestrino quando viaggia, è co-conduttore del programma radiofonico *Patrulla en las ondas*, su Onda Vigo, in cui i cittadini possono comunicare direttamente con la polizia e esporre le loro problematiche quotidiane. Quasi sempre viene riconosciuto per la sua partecipazione a tale programma, fattore che non poco lo aiuta nelle indagini, ma questa sua fama, non voluta e non cercata, gli causa un certo senso di fastidio e di insofferenza, perché è schivo di natura e non ama essere al centro dell'attenzione, proprio come Montalbano che non amava i riflettori e lasciava ai suoi superiori il compito mediatico. Gli episodi relativi al programma radiofonico hanno, oltre a una finalità umoristica, un chiaro intento critico riguardo ai media, che snaturano in qualche modo l'identità del protagonista che si sente a disagio. Apparire in radio, in televisione, o sui *social media* trasmette solo una proiezione-percezione di ciò che si è realmente, un'apparenza che non corrisponde quasi mai alla realtà. Infatti, l'ispettore vorrebbe smettere di partecipare a tale programma, anche a causa di una forte antipatia (peraltro ricambiata) nei confronti del *fatuo* Santiago Losada, il conduttore radiofonico. Villar preferisce non fornire descrizioni su Caldas, in modo che ogni lettore possa immaginarlo come meglio crede; al contrario, Camilleri parla delle caratteristiche fisiche dei suoi personaggi, per esempio, ne *La forma dell'acqua* si ricavano indicazioni, anche minuziose, sul loro aspetto e sull'abbigliamento, in modo che i lettori possano vederli mentalmente.

⁹⁴ Ivi, p. 820.

⁹⁵ Ivi, p. 815.

Javier Rivero Grandoso commenta la descrizione che fa Villar di Caldas e di Estévez, mettendo in rilievo differenze e peculiarità:

Pero, sin duda, el aspecto de las novelas que produce mayor humor está relacionado con la procedencia de los personajes: Domingo Villar asume los estereotipos y los tópicos propios de la persona gallega, e incluso, de la aragonesa, aunque esta última solo a través del agente Rafael Estévez.

Es Estévez un recurso que inteligentemente utiliza Villar para mostrar Galicia como algo nuevo a los ojos del lector. Por medio del agente aragonés se presenta la belleza del paisaje gallego, pues Estévez visita por primera vez esos lugares. [...] Estévez es el que se enfrenta con la forma de ser gallega, recreada tópicamente, y a la que no consigue acostumbrarse. Su temperamento agresivo y su cabezonería son características que le dificultan enormemente su trabajo, como pronto se comprueba: si ya se rumoreaba que el agente aragonés llegó a la comisaría de Vigo por problemas de conducta, no van a ser menos sus percances en Galicia. Estos conflictos vienen ocasionados mayoritariamente por el choque que generan las diferentes costumbres y maneras de actuar propias de cada pueblo. [...] De esta manera, Villar esboza unos rasgos sociológicos de los gallegos muy cercanos, a los tópicos que se mantienen en toda España: la indecisión, la ambigüedad, la costumbre de responder a cualquier pregunta con otra. Aunque a priori pueda parecer que el empleo de estos estereotipos produce una simplificación de la realidad y, por tanto, resta valor a las obras, lo cierto es que debemos recalcar que esta estrategia se emplea, fundamentalmente, de forma humorística, y no en todos los personajes, ya que, por ejemplo, Caldas no suele ser ambiguo con su compañero.⁹⁶

L'impetuoso aiutante di Leo, Rafael Estévez, è un poliziotto alto e robusto, trasferitosi a Vigo da Saragozza, ma fa ancora fatica a ambientarsi in una terra di cui non comprende la mentalità, le sfumature galiziane, né la *retranca*, il senso dell'ironia tipico degli abitanti e ciò lo mette a disagio. Lo irrita molto chi risponde a domande con altre domande, non ama gli animali e, non a caso, ogni cane che incontra per strada puntualmente gli abbaia contro, non è un uomo aperto mentalmente, tanto da apparire a volte omofobo, è fin troppo schietto, irascibile, nervoso e spesso incline alla violenza. Tutto ciò fa sì che Caldas, per non essere sempre in grado di contenere il suo comportamento irruente, venga ammonito dal suo capo, il commissario Soto. Villar rappresenta la differenza tra i due uomini, uno galiziano, l'altro aragonese, non solo nella procedura investigativa, ma anche e soprattutto nei modi, dovuta a una diversa provenienza geografica, a un altro contesto che rafforza il regionalismo.

Il regionalismo è un elemento centrale che arricchisce il romanzo poliziesco di Villar, conferendogli una forte dimensione locale e culturale. È abile a ricreare un'ambientazione unica, che contribuisce a caratterizzare l'intera narrazione, pertanto tra i protagonisti assoluti c'è senz'altro la sua amata Galizia. L'ambiente è sempre presente come una forza che agisce sulla trama, influenzando le emozioni e le scelte dei personaggi, che provano un solido senso di appartenenza verso la loro terra natale, proprio come lo scrittore. Da Camilleri Villar ha ereditato la maniera di raccontare lo stretto e indelebile legame con l'ambiente; si tratta di descrizioni dettagliate di luoghi, simili a quelle che

⁹⁶ Rivero Grandoso, Javier, *Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar*, "Madrygal" N°14, 2011, pp. 111-112.

faceva lui con i paesaggi siculi. Sanno entrambi definire molto bene le figure umane, il loro carattere, la loro psicologia attraverso i luoghi in cui vivono, in pratica, se i loro personaggi sono fatti in un determinato modo è anche perché l'ambiente ha inciso sulla loro personalità e sulla loro crescita personale. I posti dell'infanzia hanno un significato emotivo potente per questi due scrittori, in quanto sono trasfigurati da uno stato d'animo che si esprime attraverso i loro due protagonisti. La natura per Montalbano ha talvolta anche una funzione utile alla risoluzione del caso perché, proprio nella sua contemplazione, riesce a trovare la giusta concentrazione.

Di seguito, altri tratti che Caldas ha in comune con il commissario Montalbano: in *Ojos de agua* (di cui si parlerà a breve) il caso si risolve grazie a un'intuizione dell'ispettore e alla cura e all'attenzione dei dettagli; ne *La playa de los ahogados* si evincono tenacia nella ricerca della verità, sepolta da anni, con cui l'ispettore riesce a collegare due casi per fare finalmente giustizia, la sua grande umanità e lo spirito di abnegazione e ne *El último barco* si parla del senso di colpa e della crisi profonda per il suicidio di un ragazzo disabile, ingiustamente fermato dalla polizia nel corso dell'indagine, crisi che prova anche il commissario Montalbano per il *piccili ddro* de *Il giro di boa*, che coincide con l'avanzare degli anni e il cambiamento, in peggio, del mondo e degli uomini.⁹⁷

Tornando a Caldas e Estévez, l'ambivalenza delle loro personalità consente a entrambi di avere un'ottima intesa professionale e una più che efficace collaborazione, proprio come Montalbano con gli uomini del suo commissariato, Mimì e Fazio, e Petra con il suo vice Garzón.

L'intenzione dell'autore è anche quella di divertire il lettore e le scene umoristiche, con al centro soprattutto Estévez, fanno da contrappeso alla serietà e alla drammaticità dei crimini, proprio come succedeva con Catarella.

Javier Rivero Grandoso, sul personaggio e sulla personalità di Estévez, aggiunge:

Rafael Estévez está construido, salvando las largas distancias y con las diferencias necesarias para cumplir con la función para la que lo utiliza Villar, a semejanza del modelo del criado gracioso del teatro de la Edad de Oro, e incluso, de Sancho Panza. Estévez es el acompañante del protagonista no solo debido al cumplimiento de un requisito de verosimilitud, ya que la policía trabaja generalmente en parejas, sino también como recurso narrativo para establecer el diálogo con Caldas, a la manera cervantina, o, citando a los clásicos policíacos, como Sherlock Holmes y Watson o Hercule Poirot y Arthur Hastings. Sin embargo, el humor que aporta a las obras el personaje de Estévez no se debe, como ocurría frecuentemente en la Edad de Oro, a la ignorancia o a la picaresca del personaje, sino que se trata más bien de las diferentes personalidades basadas en la procedencia de los individuos.⁹⁸

⁹⁷ Cfr. Villar, Domingo, *Ojos de agua*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2016.

Cfr. *Ojos de agua - Domingo Villar*, (01/03/2007), online.

Cfr. Villar, Domingo, *La playa de los ahogados*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2011.

Cfr. Villar, Domingo, *El último barco*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2022.

⁹⁸ Rivero Grandoso, Javier, *Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar*, "Madrygal" N°14, 2011, p. 112.

Qui viene nominato lo scudiero Sancho Panza come modello di fedele *compañero* dell'*hidalgo* Alonso Quijano, figura che ritroviamo anche in Montalbano, in Carvalho, in Caldas, in Petra – Don Chisciotte femmina. Come nella serie poliziesca di Camilleri, nei romanzi di Villar si avverte un buon lavoro di squadra, sebbene Caldas guidi le indagini e prenda le decisioni principali in piena autonomia, come fa peraltro il commissario Montalbano e gli “aiutanti” sono soprattutto dei bravi esecutori.

Comprimari fissi di Caldas, oltre al padre, all’amico Carlos, il taverniere dell’Eligio, che spesso condivide con lui un bicchiere di vino e quattro chiacchiere, ai “filosofi”, al commissario Soto e a Estévez, ci sono Clara Barcia, l’esperta della scientifica, una persona molto professionale e efficiente, il medico dell’unità forense Guzmán Barrio (il corrispondente del dott. Pasquano), Cristina del Bar Puerto in cui l’ispettore mangia ogni tanto, Rebeca, l’assistente della trasmissione in radio che gli lascia l’elenco delle chiamate, il già citato Santiago Losada, il conduttore radiofonico.

I romanzi sono legati al tema del mare e sono stati pubblicati in Italia con i titoli: *Occhi d’acqua*, *La spiaggia degli affogati*, *L’ultimo traghetto*. Villar è abile a descrivere l’ambiente del porto, usa termini specifici e tecnici legati al settore ittico, un mondo in cui persone umili si guadagnano da vivere, giorno per giorno, con passione e con sacrificio. Ha dichiarato che la sua Vigo è uno scenario ideale per scrivere un romanzo giallo, è una città urbana con il mare, ma anche un posto tranquillo all’interno della *ría*, riparato dalle Isole Cíes, con un bel porto.

Come si è detto, per lo scrittore questo è territorio emozionale, lo riporta alla sua infanzia e gli permette di risentire odori, sapori, sensazioni, umori, ma soprattutto di ritornare a un mondo in cui era veramente felice, quando era bambino.

Riguardo allo stile narrativo dei romanzi polizieschi di Villar, Sánchez Zapatero lo riassume così:

Además de por su adscripción genérica y por la reiteración de una serie de personajes y ambientes, las novelas de Domingo Villar aparecen vinculadas por la repetición de una serie de elementos formales, entre los que se han de destacar el uso de un narrador heterodiegético omnisciente; la sobriedad en el estilo de la escritura, basado en la frase corta y en la ausencia de elementos vacuos; la constante utilización del diálogo; la presencia del humor; y la brevedad de los capítulos, así como el hecho de que cada uno de sus títulos sea la entrada en el diccionario de una palabra polisémica que de algún u otro modo está relacionada con el contenido de la narración.⁹⁹

Ho deciso di analizzare il romanzo della trilogia *negra* di Villar, *Ojos de agua*¹⁰⁰, che è il primo capitolo della saga dell’ispettore Leo Caldas e del suo impetuoso assistente Estévez.

⁹⁹ Sánchez Zapatero, Javier, *Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego*, “Revista Signa” N°23, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2014, p. 808.

¹⁰⁰ Villar, Domingo, *Ojos de agua*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2016.

Lo scenario è urbano. Tra il profumo del mare e i pini della Galizia, in un grattacielo dell'isola di Toralla, un giovane sassofonista di trentaquattro anni dagli occhi di colore dell'acqua (da qui il titolo del romanzo), Luis Reigosa, viene assassinato con una crudeltà indicibile, infatti viene ritrovato imbavagliato, legato alla testiera del suo letto, nudo, con un grosso ematoma sui genitali e sulla parete addominale. Il medico dell'unità forense, il dott. Guzmán Barrio, riferisce che l'uomo è morto tra le dieci e mezzanotte del giorno precedente alla scoperta del cadavere trovato dalla signora delle pulizie, e che qualcuno gli aveva iniettato della formaldeide nei genitali. Tale sostanza, nota anche come formalina, disidrata i tessuti; se si immerge un corpo nella formalina questo non si deteriora ma, al contrario, se essa si introduce dentro un corpo, assorbe tutto il liquido in esso contenuto. La formalina, inoltre, ha un effetto ischemico, perciò quando è stata iniettata, ha causato anche dolori fortissimi, per cui la vittima aveva subito un'atroce tortura prima di morire. Oltre al cadavere, a colpire l'attenzione dell'ispettore è la casa del musicista, ripulita da ogni traccia, che non mostra altro che spartiti disposti su scaffali e CD. Sul comodino ci sono due libri: *Lezioni sulla filosofia della storia* di Hegel e *Il cane di terracotta* di Andrea Camilleri, evidente omaggio di Villar allo scrittore siciliano. Gli altri volumi erano esclusivamente romanzi gialli di Montalbán, Ellroy, Chandler, Hammett.

Leo Caldas si occupa dell'indagine che lo porterà negli ospedali, nelle taverne e nei jazz club.

Si investiga sulla vita di Luis Reigosa: figlio unico, single, omosessuale, viveva da solo. Suonava il sax con la sua band quattro volte alla settimana al Grial, un locale all'inizio del centro storico della città e faceva anche il supplente di sassofono al conservatorio comunale di Vigo.

I primi sospetti ricadono su qualcuno che abbia nozioni mediche ben precise, come personale ospedaliero, medici e fornitori di formaldeide, tra cui il laboratorio della Riofarma. Viene contattato Ramón Ríos, il proprietario di tale laboratorio, nonché vecchio compagno di scuola di Caldas. Viene sentito anche Isidro Freire, il responsabile di zona che si occupava delle vendite della formaldeide a Vigo e fornitore di una nota fondazione della città.

Successivamente viene ucciso un altro uomo, un amico di *Ojitos* – questo era il soprannome di Reigosa per via dei suoi occhi dal colore tanto particolare – un dj di un locale gay (l'Idílico) di nome Orestes Rial, freddato con un colpo di pistola alla nuca.

In seguito, tutta l'attenzione si sposta su Dimas Zuriaga, un medico chirurgo con una folta chioma bianca, dettaglio che non viene ignorato da Caldas. È un uomo molto in vista in città, presiede una nota fondazione che porta il suo nome, è sposato con una donna chiamata Mercedes. Seguendo le orme del padre don Gonzalo Zuriaga, Dimas aveva dato sempre più spazio al mecenatismo artistico della sua fondazione, fino a farne uno dei più importanti centri di promozione culturale della città. Caldas scopre che il medico aveva una relazione segreta con Reigosa da tre anni, era innamorato di lui ed era andato al suo funerale, dove l'ispettore lo aveva notato per via dei suoi capelli canuti.

Il dottore confessa a Caldas la sua doppia vita:

-Inspector, ya le he comentado lo que yo represento. Una gran obra como la Fundación Zuriaga exige ciertos sacrificios. Yo elegí llevar esta apestosa doble vida. Opté por tener engañada a Mercedes durante todo este tiempo.

-¿Ha merecido la pena?

-Pues supongo que sí, inspector. Al menos, con esa idea he procedido siempre. Si bien es cierto que en algunas ocasiones he sentido la tentación de hablar abiertamente con ella acerca de mi condición.

-¿Por qué no lo hizo? -preguntó el inspector.

-¿Contárselo a Mercedes? Por varios motivos, pero en primer lugar porque Luis no me lo permitió. Me alentaba en esos momentos para que siguiese adelante con mi proyecto vital: con la fundación y con mi mujer.¹⁰¹

Più o meno un mese prima dell'omicidio, il medico aveva cominciato a ricevere messaggi anonimi nella sua posta elettronica, con dei file allegati contenenti fotografie che mostravano inequivocabilmente la natura della sua relazione con il musicista.

Nei messaggi gli si chiedeva una cifra rilevante per non rendere di dominio pubblico quelle foto e il dottore aveva deciso di pagare il ricattatore. In un primo momento, Leo ritiene il medico colpevole dell'omicidio, perché l'uomo aveva scoperto che dietro al ricatto si celavano in realtà il disc-jockey Rial e il suo stesso amante. Chiaramente doveva aver sofferto molto per l'inganno, ma successivamente l'odio e il desiderio di vendetta avrebbero preso il sopravvento, tanto da fargli pianificare l'omicidio di Reigosa, un vero e proprio delitto passionale. Il noto medico, così, viene arrestato e ne nasce un caso mediatico, perché la notizia finisce su tutti i giornali, ma il dottore continua a dichiararsi innocente, nonostante tutte le prove siano contro di lui. Intanto, Isidro Freire scompare.

La soluzione del caso passa attraverso un dettaglio, che viene notato da Caldas, proprio come accade a Montalbano: l'ispettore si ricorda che la settimana prima un uomo aveva chiamato durante la sua trasmissione radiofonica, aveva detto di chiamarsi Ángel e aveva pronunciato una frase dal tono apocalittico: "Bienvenido sea el dolor si es causa de arrepentimiento" (*Ojos*, 167).

Leo aveva notato sul comodino di Reigosa il libro di Hegel e, grazie a Clara che aveva fatto il sopralluogo, scopre che sulla pagina del segnalibro c'era una frase sottolineata a matita, la stessa pronunciata in diretta dall'ascoltatore durante il programma radiofonico. Non poteva essere una coincidenza e, come il commissario Montalbano, l'ispettore Caldas non credeva nelle coincidenze. La telefonata di quell'ascoltatore risultava alquanto strana e, in realtà, aveva come unica finalità quella di far ricordare che le parole dette in radio erano le stesse evidenziate nel libro trovato accanto al cadavere. Per giunta, quella telefonata risultava fatta da un telefono della Fondazione Zuriaga, al

¹⁰¹ Ivi, p.151.

fine di insospettire ancora di più la polizia e di farla indagare all'interno dell'ospedale; si sarebbe scoperta la relazione sentimentale del dottore con Reigosa e trovato, così, il movente per l'omicidio. Da quel momento, grazie al suo sguardo attento, che va al di là delle apparenze e grazie alle sue intuizioni, Caldas ragiona su quanto sia stata fin troppo semplice la soluzione del caso, come si evince da questo dialogo con Estévez:

Nadie que tenga en mente cometer un asesinato va sembrando la escena de pistas de ese modo tan infantil. Es todo demasiado limpio, demasiado dirigido – dijo el inspector, bajando el cristal lo justo para que una rendija dejara escapar el humo -. Es imposible que pueda ser tan sencillo.

-Otra vez su intuición, jefe. [...]

-Comenzar a investigar el formol y llegar a Dimas Zuriaga fue cosa de dos días –expuso el inspector-. Todo se resolvió con demasiada precipitación, sin tiempo para madurar las pruebas.¹⁰²

Leo continua a parlare con Estévez e, proprio come succedeva a Montalbano, riflette sull'importanza dei piccoli dettagli, in un primo momento apparentemente insignificanti, ma poi decisamente importanti e persino risolutivi:

-No entiendes nada, Rafa. Si el doctor es, como tú mantienes, el asesino, ¿cómo explicas esa llamada a la emisora? ¿Y cómo justificas que dejara en casa de Reigosa el libro con esa misma frase subrayada? También pudo dejarnos una tarjeta de visita.

A esas alturas, Caldas tenía la seguridad de que el libro de Hegel no pertenecía a Luis Reigosa. Estaba convencido de que había sido colocado en el dormitorio por el asesino para incriminar a un tercero. [...]

-Volviendo al libro y a la llamada, los asesinos se ocupan de borrar las pruebas, no de ir dejando rastros. Quien quiera que haya urdido este embrollo deseaba que todos los indicios apuntaran en una sola dirección, en la del doctor Dimas Zuriaga – se reafirmó Caldas-. Tengo la sensación de que me han tendido una trampa. Yo no he caído en ella directamente pero, por circunstancias que desconozco, he acabado en el mismo lugar al que el asesino quería guiar me: inculpando al doctor y acusándole de asesinato. [...]

Los sucesos más inextricables casi siempre eran resueltos por elementos aparentemente insignificantes.¹⁰³

Nella soluzione del caso ha un ruolo molto importante un cane. Ci sono sempre animali nei romanzi polizieschi di Villar.

Caldas si reca con l'agente Estévez a casa del dottor Zuriaga per parlare con la moglie Mercedes. Alla fine del colloquio, quando la donna apre la porta per farli uscire, Leo vede intrufolarsi un cane piccolo e nero, tutto bagnato – dato che fuori stava piovendo – che si fionda immediatamente sui piedi di Rafael, tanto per confermare la sua idiosincrasia verso gli animali. La donna, a quel punto, gli urla di uscire da casa, chiamandolo Pipo.

Pipo era il nome del cane di Isidro Freire, il venditore della Riofarma che non era affatto scomparso, ma si stava solo nascondendo dalla polizia, con la complicità della donna. Se il cane era lì, avrebbe

¹⁰² Ivi, p.174.

¹⁰³ Ivi, pp. 175-177.

dovuto esserci anche il suo padrone. Da quel momento, l'attenzione dell'ispettore si focalizza sulla signora Mercedes: scopre che la donna, anni prima, aveva lasciato il suo lavoro da infermiera per diventare moglie del facoltoso medico, ritrovandosi circondata da un lusso straordinario. Poco dopo, il loro matrimonio si era trasformato in una civile convivenza. Tre anni prima, Mercedes aveva scoperto la relazione del marito con Reigosa ma aveva deciso di tacere, pur di mantenere tutti i privilegi di quel tenore di vita alto. Mercedes aveva conosciuto Freire al mare, era un bel ragazzo appassionato di vela, ne aveva fatto il suo amante per superare la frustrazione del matrimonio e gli aveva trovato anche un lavoro alla Riofarma. Un giorno Mercedes viene a conoscenza del ricatto che subisce il marito e teme che l'uomo possa essere costretto a scegliere tra lei e il musicista, pertanto si convince che l'unica soluzione sia eliminare l'amante definitivamente, facendo ricadere la colpa dell'omicidio su Dimas. Mercedes aveva escogitato un diabolico piano con Freire, promettendogli di dividere con lui l'immenso patrimonio del marito: Isidro avrebbe dovuto sedurre il sassofonista, per poi fare introdurre la donna di notte in casa sua e, una volta in camera da letto, lei gli avrebbe fatto l'iniezione letale. Successivamente Mercedes aveva deciso di mettere a tacere per sempre il dj Orestes Rial, potenziale testimone, per questo si era recata a casa sua con una scusa e lo aveva ucciso. Qui si seguito è descritta la dinamica dell'omicidio:

El chico, que a esas horas aún dormía, tras levantarse a abrir la puerta se excusó para ir a orinar. Mercedes Zuriaga buscó una almohada con la que amortiguar el disparo y siguió a Orestes en su camino adormilado hasta el cuarto de baño. Se cubrió la mano que empuñaba la pistola con un guante de látex y encima de éste se colocó otro, uno usado que había recogido en la papelera del despacho de su marido. Al salir a la calle, antes de volver a casa, dejó el guante con los restos orgánicos de su esposo allí donde pensó que la policía buscaría en primer lugar.¹⁰⁴

Mercedes aveva tessuto una trama ben ordita per arrivare al suo scopo: liberarsi definitivamente del marito facendolo condannare per l'omicidio e godere così di tutti i suoi soldi, in assoluta libertà. Ma non aveva fatto i conti con l'intuizione di Leo Caldas.

Villar conclude il romanzo con una metafora sulla semina, mentre Mercedes ironizza sugli uomini:

La semilla estaba en el suelo. Sólo faltaba el agua para que el árbol se desarrollara y ella pudiese gozar para siempre de sus frutos.

—Lástima de perro —dijo Leo Caldas, recordando que nada habría descubierto sin la aparición del pequeño Pipo.

—No, inspector Caldas- le corrigió Mercedes Zuriaga-, lástima de hombres.¹⁰⁵

In questo poliziesco emergono anche evidenti riflessioni di carattere sociologico. Villar non solo presenta l'indagine poliziesca, ma sottolinea anche i punti deboli della società, come avidità,

¹⁰⁴ Ivi, p. 185.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 185-186.

opportunismo, infedeltà, inganno, desiderio di denaro e di ricchezza sfrenata, produzione di prove false per incastrare innocenti, omicidio, solitudine, perdita di valori umani.

4.4. Carlos Zanón.

Lo scrittore nato nel 1966 a Barcelona sembra aver vissuto diverse vite: laureato in giurisprudenza, è poeta, sceneggiatore cinematografico, compositore e paroliere per un gruppo musicale, ha collaborato con il teatro, ha lavorato come critico letterario e come editorialista. Vincitore di vari premi in tutti gli ambiti in cui si è cimentato, ha pubblicato i seguenti romanzi *noir*: nel 2009 *Tarde, mal y nunca*, nel 2012 *No llames a casa* e nel 2014 *Yo fui Johnny Thunders*, che lo hanno consacrato nell'olimpo dei giallisti più talentuosi di Spagna.¹⁰⁶ Leggendo i suoi libri, si evince un tocco di drammaticità davvero unico.

Zapatero e Escribà commentano proprio lo stile di Zanón:

Las novelas y los relatos se caracterizan por utilizar un estilo crudo y aséptico – casi cortante por momentos – basado en la frase corta y carente de ornatos vacuos – aunque con ciertos destellos retóricos que evidencian la vinculación del autor con la poesía –, y por desarrollar un ritmo narrativo que se va incrementando a medida que la historia va complicándose. [...]

Otra de las características formales de su obras es la complejidad de su arquitectura narrativa. Huyendo de modelos clásicos, las novelas acostumbran a alterar la linealidad temporal del relato, incluyendo numerosos procedimientos de analepsis e incluso, en menor medida, prolepsis – magistral resulta, en ese sentido, el final de *No llames a casa*, en el que la alteración de la temporalidad en los dos últimos capítulos no solo genera un desenlace inesperado y sorprendente, sino que evidencia la capacidad de mantener hasta, literalmente, la última página la expectativa del lector–. Gracias a los recursos analépticos, habituales en *Yo fui Johnny Thunders* para explicar la dualidad del protagonista entre Francis y Mr. Frankie, se relata la intrahistoria y la biografía de los personajes, demostrando con ello que lo que le interesa al autor, más allá del crimen o el delito, es explicar cómo alguien termina arrastrado hacia ellos.¹⁰⁷

Come Camilleri, Zanón non è interessato tanto al crimine, quanto alle circostanze che lo hanno causato e anche alla psicologia dei personaggi. Anche lui vuole focalizzarsi sulla violenza e sul cinismo della società contemporanea, che è ugualmente colpevole perché non ha fatto nulla per aiutare le persone più disagiate.

Alejadas de los moldes temáticos y formales estereotípicos de la novela negra, en sus obras no hay policías ni detectives, ni esquemas narrativos basados en pesquisas criminales, pero sí un reflejo de la violencia y la marginalidad imperantes en las sociedades contemporáneas a través de un filtro crítico y cuestionador que intenta “captar una especie de negrura esencial individual, conectarla con

¹⁰⁶ Questi sono i titoli di quella che possiamo definire la sua *trilogía negra*. Io farò solo riferimenti a *Tarde, mal y nunca*, a *No llames a casa* e a *Yo fui Johnny Thunders*. Ho scelto, invece, di parlare più in dettaglio del romanzo *Carvalho: problemas de identidad*.

¹⁰⁷ Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escribà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, pp. 57-58.

la organización social y articularla dentro de una narración criminal lo más alejada posible de estereotipos, tanto estéticos como morales". Al autor parece interesarle "reconstruir (...) las circunstancias, los caracteres, los ambientes y las formas de vida que han empujado a un individuo al crimen", como se evidencia de forma paradigmática en *No llames a casa*, que concluye con un asesinato.

A diferencia de los modelos narrativos clásicos del género, que habrían comenzado relatando la acción criminal para intentar explicar después cómo y por qué se produjo, en la novela se opta por explicar primero cómo viven y piensan una serie de personajes, penetrando incluso en su psique, para terminar presentando el crimen como la consecuencia de sus - erróneas - decisiones, pero también de sus problemas, frustraciones, deseos, etc.¹⁰⁸

Quanto ai suoi personaggi, essi cercano disperatamente un'occasione che permetta loro di riscattarsi dalla miseria sociale e morale della vita. Lo scrittore vuole dare voce a chi è storicamente condannato alla sconfitta, al silenzio, all'oblio; tuttavia, queste persone rimangono degli antieroi, dei vinti alla maniera verghiana.

Antihéroes complejos y llenos de matices que han de afrontar su particular intrahistoria personal mientras escenifican su singular caída a los infiernos ante al lector - puesto que, como en toda la novela negra, la resolución de las historias siempre deja un poso de desencanto y fracaso -, los personajes de Zanón conforman una galería de tipos que parecen estar siempre al límite: unos porque han hecho de la supervivencia entre la droga, la violencia y el delito su modo de vida, otros porque utilizan la mentira como si huir de su realidad diaria fuera la única forma de sentirse vivos. Para subrayar la desorientación que acostumbra a caracterizar a estos personajes, se presentan en casi todos los casos como seres desarraigados, alejados de cualquier estructura familiar o afectiva - o inmersos en una problemática -. Resulta sintomática, en ese sentido, la ausencia de la madre de casi todos los protagonistas, como si con ello quisiera el autor incidir en su falta de referentes personales. Alejados de la épica y la visión sublimadora, basada en la atracción del mal, con la que en ocasiones la literatura - y el arte en general - han presentado a los personajes criminales, los protagonistas de las obras de Zanón son seres convencionales que, guiados por cierto determinismo fatalista, terminan inmersos en actos de violencia.¹⁰⁹

Esattamente come Camilleri, Zanón difende l'importanza del genere poliziesco, vittima di troppi pregiudizi: "El género negro lo ha contaminado todo para bien o para mal y se ha consolidado. Había mucho prejuicio y envidia, pero ¡es tan absurda la idea de que si una novela entretiene no es literaria! La parte del pastel es la que es, pero el peligro de inflación de libros malos ya ha pasado y se están haciendo cosas muy interesantes aquí y fuera de España."¹¹⁰

Con il primo romanzo della *trilogía negra*, *Tarde, mal y nunca*¹¹¹ è Barcelona la vera protagonista. "La Barcelona negra de Zanón es una Barcelona real como la vida misma y a la vez alucinantemente inverosímil, porque desapareció hace tiempo del imaginario catalán cultural oficial. [...] una Barcelona que es culpable de muchas cosas, de tantas cosas como de las que es víctima, y cuya

¹⁰⁸ Ivi, pp. 48-49.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 49-50.

¹¹⁰ Marín Estrada, P.A., *Los libros y las canciones siempre nos dejan algo*, "La Voz de Avilés", (17/07/2022), online.

¹¹¹ Zanón, Carlos, *Tarde, mal y nunca*, (1^a edición original 2009), Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2023.

magnética vitalidad se basa pues en eso mismo, en la constante contradicción” (*La novela negra española*, 54).

Tarde mal y nunca è un romanzo potente, coinvolgente, che rimane impresso nella mente di chi lo legge e Zanón riesce a creare un’atmosfera di *suspense* e di tensione emotiva continua. È la storia di Epi, un giovane che vive in una zona degradata della città di Barcelona. Epi è violento e impulsivo, ha alle spalle un passato di criminalità, è un personaggio complesso e sfaccettato, è aggressivo, ma allo stesso tempo vulnerabile e fragile. La ricerca della verità lo porterà a confrontarsi con il suo passato e sarà un tentativo per trovare la liberazione e l’assoluzione per il reato che commette.

Un giorno Epi, fratello di Álex, uccide il suo collega Tanveer Hussein, che gli ha portato via la fidanzata Tiffany Brisette, una vera *femme fatale*. Si parla di un rapporto amoroso esplosivo, che finisce in frantumi, tinto di sangue, proprio come i sogni di alcuni ragazzi che il destino ha fatto nascere in un luogo degradato. Grazie alla sua particolare capacità di riuscire a catturare la drammaticità di chi vive per strada, Zanón descrive con realismo la crudezza di una società marginale e che emargina, una brutalità che fiorisce senza rimedio nelle grandi città all’ombra di una globalizzazione sempre più totalizzante.

Il romanzo è un’esplorazione sui temi della droga, della prostituzione, della redenzione, della disoccupazione, della crescente immigrazione, della condotta immorale, dei problemi con l’autorità e con le forze dell’ordine, della difficoltà di vivere in un quartiere periferico, pericoloso e svantaggiato. Zanón usa un linguaggio volutamente crudo, realistico (è la sua cifra stilistica) per descrivere la depravazione del mondo in cui vive il protagonista. La violenza – sia fisica che psicologica – è il tema centrale del romanzo e Zanón ne parla per far meditare il lettore sul senso di colpa, sul dolore, sulla perdita, sul senso della vita.

Il secondo libro, *No llames a casa*¹¹² pubblicato nel 2012, vince il premio Valencia Negra come miglior romanzo dell’anno.

Uno dei protagonisti è Max, un uomo apparentemente ordinario, ma che in realtà si rivelerà uno spietato assassino. Sarà la base su cui lo scrittore costruirà la storia per il ritorno di Pepe Carvalho in letteratura; mi soffermerò su questo libro perché la trama introdurrà l’argomento che sarà trattato nel suo romanzo del 2019 e chiarirà il contesto e l’intenzione di quanto verrà ripreso più avanti.

La storia è ambientata in una Barcelona contemporanea, che riflette la crisi economica e sociale che ha colpito l’Europa negli ultimi anni: è una città in cui il lavoro scarseggia, la disoccupazione è alta

¹¹² Zanón, Carlos, *No llames a casa*, (1^a edizione originale 2012), Salamandra Bolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2023.

e questo crea un terreno fertile per la criminalità che diventa l'unico modo per sopravvivere per chi è povero e disperato.

I protagonisti sono tre: Bruno, la mente del trio criminale, Raquel, ex-tossicodipendente, malata di epatite C, nonché sua fidanzata, e Cristian, fratellastro di Raquel. Un giorno decidono di dedicarsi all'estorsione per fare soldi: il loro *modus operandi* è seguire e aspettare all'entrata delle case di appuntamento/motel il partner infedele per poi ricattarlo, minacciando di rivelare il tradimento al coniuge ingannato. Questa attività pare funzionare bene, ma a volte comporta dei rischi, per esempio, una sera Cristian segue un uomo di nome Max fino alla sua auto e prende nota della targa, dando avvio a un pericoloso "gioco" che li legherà per sempre. Max è separato, ma ha una relazione sentimentale con una donna ancora sposata di nome Mercedes (soprannominata Merche). Da quel momento in poi, la vita di Max verrà totalmente sconvolta, come pure quella della donna. Il romanzo è un *thriller* ricco di colpi di scena; Zanón è un virtuoso nel creare atmosfere cupe e intriganti.

No llames a casa è scritto in terza persona, colpisce il ritmo sempre più incalzante che cattura il lettore e crea continuamente *suspense*. La Barcelona descritta è una città oscura e pericolosa, dove la violenza e la criminalità sono all'ordine del giorno e Bruno, Raquel e Cristian sono personaggi irruenti. La loro attività di estorsione porta a una catena di eventi molto drammatici che coinvolgeranno anche persone del tutto innocenti e ignare, come il marito di Merche, Gero, e uno dei loro due figli, insomma una famiglia che, sebbene conduca una vita piuttosto mediocre e routinaria, come tante altre, non ha mai fatto del male a nessuno.

La figura focale è decisamente Max, un uomo apparentemente buono che, pur di raggiungere i propri scopi, si trasformerà in uno spietato killer. Infatti si assiste, pagina per pagina, a una sua evoluzione (o, per meglio dire, involuzione), perché si rivela cinico, egoista, narcisista patologico. Si assiste al cambiamento di Max, che peraltro dice a Cristian di chiamarsi Frankie (Zanón riprenderà questo nome per farne il protagonista del suo prossimo romanzo *Yo fui Johnny Thunders*), il quale, da amante ricattato e insicuro, decide di cambiare totalmente ruolo, capovolgendo la situazione a suo vantaggio, arrivando persino a chiedere a Cristian di dire la verità e rivelare al marito di Merche la relazione extraconiugale, ovviamente pagandolo profumatamente per questo servizio. Max pensava che, così, Merche sarebbe stata lasciata dal marito e sarebbe stata finalmente libera di stare solo con lui.

Ma, ancora una volta, la realtà è ben diversa dall'apparenza e la relazione tra Merche e Max, dopo la sua separazione dalla moglie, fatica a mantenere quel "magico" equilibrio che si crea solitamente tra amanti, dovuto alla clandestinità, alla complicità e alla trasgressione; per giunta, Merche aveva confessato a Max di non voler lasciare il marito perché desiderava rimanere con i suoi figli. Questo è anche un romanzo sulla redenzione, Cristian è un personaggio complesso e molto tormentato; è un criminale, ma allo stesso tempo un uomo che cerca di trovare un senso alla propria vita e alla fine

avrà la possibilità di redimersi, ma con un prezzo davvero troppo alto da pagare: la vita. La vittima Max si trasformerà in carnefice e il carnefice Cristian in vittima; il loro è un binomio interscambiabile e drammatico, ci si chiede chi sia, in fin dei conti, il vero cattivo.

È un romanzo *noir*, scritto con assoluta precisione nei dettagli e chi vive a Barcelona riesce perfettamente a orientarsi negli stessi luoghi descritti così tanto realisticamente da Zanón.

La trama non lineare disorienta il lettore che non ha possibilità di seguire il succedersi temporale degli eventi nella catena di causa-effetto; il finale non solo sconcerta, ma capovolge la situazione iniziale che sembrava portare in una certa direzione che poi viene rovesciata all'improvviso. Max da ricattato finisce per entrare nella logica criminale e diventa colui che orchestra la strage finale, arrivando a uccidere tre persone: Cristian, Gero e il figlio di Merche.

Al termine del romanzo, si provano due forti emozioni: se da un lato il lettore è scioccato per come Max abbia ucciso a sangue freddo Gero, Cristian e anche il bambino di Gero e di Merche, colpevole solo di trovarsi nel posto sbagliato al momento sbagliato, dato che era in macchina con il padre e stava rientrando a casa dopo il suo allenamento del venerdì, dall'altro non riesce a credere che l'assassino l'abbia fatta franca, sia andato a vivere con Merche e l'altro suo figlio come se niente fosse, sfuggendo alla legge. Ci si chiede, a questo punto, se esista davvero la giustizia.

La storia si svolge in modo lineare fino al capitolo trentadue, mentre il capitolo trentatré si apre con “*un año después*” e si è automaticamente proiettati un anno dopo i delitti. Il capitolo trentaquattro ripercorre, con un lungo *flashback*, quella drammatica notte in cui viene descritta la dinamica degli omicidi.

Questo romanzo ci induce a indagare tra le pieghe dell'animo umano, che oscilla tra giustizia e criminalità, tra amore e possesso, tra “bianco e nero” e, grazie alla potenza della scrittura di Zanón, ci troviamo a seguire la psicologia di personaggi apparentemente tanto lontani da noi ma che, in fin dei conti, non sono poi così diversi, perché nessun essere umano è a una sola dimensione e, se si scava a fondo nell'inconscio, si scoprirà una complessità che può rivelare mille sfaccettature, anche del tutto inaspettate. Probabilmente, a volte, la predominanza della parte irrazionale, come pure forse l'inganno verso il proprio coniuge, sono insiti in ogni persona.

A questo proposito, Zapatero e Escribà affermano: “*Esas narraciones llevaban al lector, identificado con personajes en cuya normalidad se veía reflejado, a preguntarse si se comportaría de la misma forma en circunstancias análogas, y si no había también en su interior un fondo de mentiras y engaños similar al que está viendo representado en la lectura*” (*La novela negra española*, 50).

Attraverso le pagine di Zanón, si vedrà che una persona – se minacciata nel profondo – potrebbe cambiare la propria morale al fine di raggiungere i propri scopi, riuscendo persino a invertire le regole, come fa Max. La sua scrittura è magnetica, intensa, rude e volutamente carnale; ci sono dettagliate

descrizioni di rapporti sessuali, di introspezioni psicologiche, specialmente quando Zanón si sofferma sui pensieri intimi dei personaggi femminili. Il sesso è un elemento focale della narrazione, non solo si trova al centro della relazione tra i due amanti, ma è anche un mezzo per conoscere meglio l'indole e il carattere di tutti i personaggi. Benché tutti i protagonisti abbiano un legame, non si conoscono veramente, pertanto serpeggiano mancanza di fiducia, gelosia e diffidenza. Il romanzo oscilla tra menzogna e verità, quella verità che si auto-raccontano i protagonisti, forse per auto-assolversi e probabilmente, proprio per questo, piace.

Quella di Zanón è una scrittura cinematografica e molto dinamica, così come lo è quella di Andrea Camilleri, di Giménez Bartlett e di Villar, nel senso che si ha l'impressione di leggere un romanzo giallo e, contemporaneamente, guardare un film.

*Yo fui Johnny Thunders*¹¹³ è la terza *novela negra* di Carlos Zanón. È un racconto di estrema durezza, scritto in una prosa volutamente cruda, al fine di produrre inquietudine e di coinvolgere emotivamente. Tutto ruota attorno a Francis (che porta il nome – o meglio lo pseudonimo – del musicista Black Francis, leader della band Pixies, gruppo musicale citato nel romanzo), che ha un passato glorioso in cui era noto come Mr. Frankie e aveva suonato con la leggenda della musica rock degli anni Settanta Jonny Thunders.

Johnny Thunders, all'anagrafe John Anthony Genzale Jr. (1952-1991), è stato un cantante, chitarrista e paroliere statunitense di origine italiana. Suonò con il gruppo proto-punk New York Dolls e con gli Heartbreakers. Era noto anche per la sua vita dissoluta, morì il 23 aprile 1991 nella camera 37 di un albergo a New Orleans per un'overdose di metadone, anche se le circostanze non sono mai state del tutto chiarite, perché potrebbe anche essere stato vittima di alcuni spacciatori che volevano derubarlo. Il protagonista del romanzo ammira molto questo cantante, tuttavia il riferimento che fa Zanón non è solo collegato alla musica (sebbene essa abbia un ruolo importante nel romanzo), ma anche e soprattutto alla sua condizione di icona di auto-annientamento, che è poi la stessa di Mr. Frankie. L'attenzione dello scrittore va, ancora una volta, alla caratterizzazione umana dei personaggi, seguendo la scia di Camilleri.

Zanón ha una straordinaria abilità nel creare empatia e sa rendere, come pochi, la caducità della natura umana e, allo stesso tempo, anche un forte attaccamento alla vita. Il lettore si immedesima nei personaggi e partecipa alla narrazione, pur non avendo vissuto tutte le esperienze così estreme descritte, quali la tossicodipendenza, la prostituzione e l'alcolismo. La storia è una concatenazione di eventi drammatici che sfociano in un vortice di violenza e di autodistruzione.¹¹⁴ Francis, da adulto,

¹¹³ Zanón, Carlos, *Yo fui Johnny Thunders*, (1^a edizione originale 2014), RBA Libros, Barcelona 2014.

¹¹⁴ Stallings, Gregory C., *La fenomenología de la novela Hard-boiled en "Yo fui Johnny Thunders" de Carlos Zanón*, en *El género negro: de la marginalidad a la normalización*, coord. por Martín Escrivà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier, Andavira, Santiago de Compostela 2016.

torna a vivere con il padre nel vecchio appartamento del suo quartiere di Barcelona, tormentato da diversi pensieri: la necessità di pianificare rapine per fare tanti soldi, dato che non riesce a pagare gli alimenti all'ex moglie Carol e ai due figli Víctor e Óscar, la dipendenza dall'alcol e dalle droghe, ma anche il complicato rapporto con suo padre, da cui è praticamente fuggito durante l'adolescenza. Dopo aver toccato il fondo, trascinato dalla frustrazione, il protagonista si sente un fallito: senza denaro e senza dignità, ha come unica ambizione quella di sopravvivere in un luogo tanto rovinoso quanto lo è lui, infettato dalla povertà, dall'emarginazione, dalla disperazione, in cui il padre e alcuni dei suoi amici sono rimasti a vivere come dei sopravvissuti a un naufragio.

Zanón parla tanto anche di solitudine e lo fa in modo eccellente, perché riesce a spiegarne la totale disperazione.

Il romanzo è diviso in quattro parti, ognuna ha il titolo di una canzone: *The great pretender*, *Come go with me*, *I wonder why*, *Love potion n.9* e la sua struttura ricorda quella di un album musicale.¹¹⁵ L'autore ci consegna una versione del tutto personale e originale del genere giallo, perché al centro non c'è il delitto, non ci sono sparizioni su cui indagare, né un detective privato, né un poliziotto incaricato di portare avanti le indagini, ma è proprio questa la sua peculiarità, manca completamente di *cliché* e di stereotipi. C'è un omicidio solo nella parte finale che, peraltro, non è considerato nemmeno il momento cruciale del romanzo, altro elemento di originalità e di rottura rispetto allo schema classico del giallo tradizionale. È evidente che il vero focus per Zanón non sia il delitto, ma la psicologia dei personaggi inseriti in un determinato contesto socio-culturale.

Zanón in questa fase della sua vita è ancora in dubbio sul filtro da usare nella sua scrittura. Mi spiego meglio. Come si è visto, manca il personaggio del poliziotto o del detective privato incaricato di trovare l'assassino o il responsabile dei crimini commessi, per cui lo scrittore a me pare incerto su come mostrare il proprio punto di vista, anche perché sceglie di non identificarsi con nessuno dei suoi personaggi, anzi ne prende le distanze (vista la tipologia), anche se non li giudica dato il suo spiccato lato umano. Insomma, non prova a filtrare la sua voce attraverso quei protagonisti.

Questo è più che altro un romanzo d'ambiente e lo definirei di transizione, cioè Zanón lo "attraversa" per trovare il modo giusto, il suo, di scrivere. L'autore subisce nel corso degli anni un'evoluzione: esporsi, schierarsi, scrivere in prima persona, identificarsi con il detective, sono tutte cose che farà in seguito e che vedremo con il suo ultimo romanzo pubblicato nel 2019, *Carvalho: problemas de identidad*.

Trova il suo ispiratore in primis in Vázquez Montalbán. È come se Zanón, solo grazie al suo romanzo su Carvalho, scoprisse di "aver bisogno" di un personaggio-detective attraverso cui far sentire, in

¹¹⁵ Cfr. Carlos Zanón *aparca la novela negra y se abraza a la música como refugio*, "La Voz de Galicia", (14/01/2022), online.

maniera diretta, la sua voce. Per esempio, utilizza il dialogo intimistico tra Autore e Personaggio, come avevano fatto prima di lui Simenon e Camilleri.

Lo scrittore vede il caos della società contemporanea in cui vive e inizia a esprimere i propri giudizi, parlerà attraverso Pepe Carvalho in cui, in qualche modo, si riconoscerà pur non avendolo creato lui, analizzando e criticando la società spagnola.

Dopo aver scritto i romanzi della serie *negra*, ho la sensazione che Zanón – ora che è diventato uno scrittore più maturo – si convinca che si debba esprimere in una maniera molto più decisa, come quella dei suoi grandi maestri, Vázquez Montalbán e Andrea Camilleri.

L'autore usa lo stile indiretto libero per riprodurre i monologhi interiori del protagonista, che talvolta dialoga con il suo alter ego, come nelle ultime pagine del libro, molto suggestive, in cui si assiste alla lotta interiore tra il Francis di oggi, che vuole disperatamente vivere, e Mr. Frankie dei tempi passati, che al contrario vorrebbe lasciarsi morire, dopo essersi iniettato una dose di eroina nelle vene.

Zapatero e Escribà a questo proposito dicono: “El argumento de la obra, de hecho, podría sintetizarse como la historia de ese doble que suponen Francis y Mr. Frankie, haz y envés de un mismo protagonista que intenta luchar contra sus propios fantasmas en un ambiente sórdido en el que los personajes viven con la violencia a flor de piel, y en el que volver a fracasar resulta lo más sencillo.”

(*La novela negra*, 55).

Raquel Reyes Martín scrive che Zanón si focalizza sulla violenza che si consuma nella periferia di Barcellona e riattualizza il genere *negro*:

Si tenemos en cuenta que la novela negra nace al aportar la violencia física y, de alguna forma, una atmósfera violenta al esquema clásico del detective, alejándose de los extremos morales del bien y el mal, Carlos Zanón traslada este enfoque respecto a la violencia a nuestros días, alejándose de modelos icónicos o clichés, de detectives o policías, describiendo distintos tipos de violencia que se dan lugar en la periferia barcelonesa, reactualizando de esta forma el género. A propósito, el propio Zanón explica en que consiste pare él la novela negra, de acuerdo con la definición de Javier Coma, haciendo hincapié en la violencia:

“Mi mirada es negra en el sentido de que es una mirada social, en realidad es una crítica al capitalismo, no solo como sistema económico, sino como sistema personal, social, vinculado. Mis personajes se encuentran en una situación en la que no tienen lo que quieren y lo único que les queda es la violencia, ese el ecosistema de todas mis novelas.¹¹⁶

Zanón descrive la città catalana, ma mette da parte la Barcellona con i colori vividi della Boqueria, delle Ramblas, della movida, dei locali, del divertimento notturno e decide di focalizzarsi sulla cupezza della vita reale, sulla miseria umana, sulla crisi di valori della società, sui drammi familiari, sulla fama effimera.

Zapatero e Escribà scrivono:

¹¹⁶ Reyes Martín, Raquel, *Sexo, drogas y rock'n'roll: la negra historia de la periferia en “Yo fui Johnny Thunders” de Carlos Zanón*, in *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero (eds.), Andavira, Santiago de Compostela 2018, pp. 131-132.

Ahora bien, la representación de la ciudad en las novelas de Carlos Zanón dista mucho de ser convencional. Tal y como ha señalado Rosa Mora, “la Barcelona del autor no es la que visitan los turistas; es una Barcelona marginal,¹¹⁷en la que se percibe una tensión soterrada entre inmigrantes y autóctonos, con mucha droga, alcohol y desesperanza.” [...] Su retrato del extrarradio destaca por su habilidad para reflejar una verista atmósfera de barrio trabajador y humilde a partir de pequeños y precisos detalles. [...] Así se expone cómo, escondido y oscurecido bajo la visión urbana idílica que representan los grandes focos del turismo y la imagen internacional de la ciudad – la Sagrada Familia, la Rambla, el Parque Güell, el Paseo de Gracia o la Plaza de España, entre otros – existe un submundo marginal [...], como se señala en *Yo fui Johnny Thunders*.¹¹⁸

In questi quartieri ci viene spiegata la quotidianità di ciascuno dei personaggi insieme al contesto storico e sociale che ognuno di loro vive o soffre poichè sono in crisi, hanno difficoltà a andare avanti o a ascendere socialmente. In effetti, lo scrittore di Barcelona, oltre al problema della vita nelle periferie e della deterritorializzazione, tratta temi attuali quali il precariato, le pensioni troppo basse, la difficile mobilità sociale, parla del cinismo e dell’indifferenza della società, come aveva già fatto Andrea Camilleri e questo elemento di cronaca li accomuna moltissimo:

Toda esta situación lleva en sí misma una espiral en la que es difícil prosperar, a lo largo de toda la novela se observa un fuerte determinismo social: aquellos que han nacido y se han criado en el barrio no pueden salir de él ni de su clase social, no pueden ascender socialmente. [...]

Francis señala de esta forma a uno de los posibles culpables de sus crímenes, el sistema que ha permitido que malviva, al igual que sus vecinos, y no ha permitido que salga ni prospere fuera de este barrio. El mismo sistema es el que ha provocado esta suerte de determinismo social: los que parten desde un escalafón más bajo siempre tendrán más dificultades a lo largo de la vida para aspirar a sus ambiciones.¹¹⁹

¹¹⁷ La vicenda è ambientata nei quartieri periferici Horta-Guinardó, descritti come oppressivi e claustrofobici e si può notare l’importanza del contesto anche in Zanón, oltre che in Camilleri. La citata Rosa Mora è una giornalista, si legga il suo articolo *Carlos Zanón: Mis personajes piensan en drogas, alcohol y mujeres*, “El País”, (03/06/2012), *online*. Cfr. Sánchez Zapatero, Javier, *Carlos Zanón y la otra Barcelona*, “Contrapunto: Publicación de Crítica e Información Literaria”, N°38, Universidad de Alcalá 2017, pp. 13-20.

Per approfondire la relazione tra Barcelona e la *novela negra*, si consigliano: Martín Escrivà À., *Ánalisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria*, en “Geografías en negro: escenarios del género criminal”, Montesinos, Barcelona 2009, pp. 41-54; Martín Escrivà À., *Barcelona, ciudad literaria: a propósito de Manuel Vázquez Montalbán y Los mares del Sur*, “Contrapunto: Publicación de Crítica e Información Literaria”, *Especial Eduardo Mendoza y la Barcelona literaria*, N° 38, Universidad de Alcalá 2017, pp. 56-61; Vázquez Montalbán Manuel - Fuster Jaume, conversa transcrita per Febrés Xavier, *Diàlegs a Barcelona*, Volume 6, Ajuntament de Barcelona 1985; González Ledesma, Francisco, *Historia de mis calles (memorias)*, Editorial Planeta, Barcelona 2006 e *Expediente Barcelona* (1ª edizione originale 1983), La Factoría de Ideas, Madrid 2014.

Mi vorrei soffermare brevemente sui romanzi di González Ledesma: si tratta della serie poliziesca con protagonista l’ispettore Méndez, duro, testardo e generoso. Preso dalle storie di strada che trova nei vicoli della Barcelona più povera, non crede nella legge, né nella bontà di tutti gli esseri umani e agisce controcorrente. Le vicende di Méndez, i cambiamenti che egli subirà nel corso della sua carriera di poliziotto e la città di Barcelona vengono narrati attraverso la memoria dell’ispettore e di quella dei personaggi che lui incontrerà nel corso del tempo.

¹¹⁸ Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escrivà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, p. 52.

¹¹⁹ Reyes Martín, Raquel, *Sexo, drogas y rock'n'roll: la negra historia de la periferia en “Yo fui Johnny Thunders” de Carlos Zanón*, in *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Àlex Martín Escrivà e Javier Sánchez Zapatero (eds.), Andavira, Santiago de Compostela 2018, pp.132-133.

Proseguendo la lettura dei romanzi di Zanón, credo che il più significativo per la mia ricerca dottorale sia *Carvalho: problemas de identidad* (2019).¹²⁰

Il detective privato più famoso di Spagna, Pepe Carvalho, nato dalla penna dello scrittore catalano Manuel Vázquez Montalbán, ritorna in vita grazie a Carlos Zanón. Dopo i tre romanzi precedenti, Zanón scrive *Carvalho: problemas de identidad* e chiude una sorta di percorso, sperimentando un nuovo modo di scrivere e, non a caso, usa la prima persona, raccogliendo l'eredità di Vázquez Montalbán e dell'altro suo maestro Camilleri.

Milenio Carvalho I. Rumbo a Kabul e *Milenio Carvalho II. En las antípodas*, l'ultimo romanzo di Vázquez Montalbán, in due parti, con protagonista Pepe Carvalho, uscì postumo nel 2004, pochi mesi dopo l'improvvisa morte dello scrittore avvenuta a causa di un infarto all'aeroporto di Bangkok nell'ottobre del 2003. Tredici anni dopo, gli eredi del celebre scrittore affidarono a Zanón il delicato compito di riportare in vita il noto detective.

Si racconta la storia di un Carvalho, all'anagrafe José Carvalho Tourón, con cognome portoghese, ma nato in Galizia, ex militante comunista, ex agente della CIA che aveva partecipato alla lotta clandestina contro il regime franchista e nel romanzo di Zanón lo ritroviamo invecchiato e disilluso. Il personaggio era stato definito da Vázquez Montalbán un nichilista attivo, un anarchico, “ma all’ora della verità Carvalho mostra una certa capacità di impegno nei confronti dei perdenti, delle vittime. È una condotta tipica dell’eroe romantico e anche dell’eroe del romanzo poliziesco di un certo livello letterario ed etico. Cinico mi sembra un’espressione eccessiva per classificare Pepe Carvalho” (*Andrea Camilleri incontra*, 10). Si può notare qui un’analogia con il commissario Montalbano, perché anche lui aveva a cuore coloro che erano considerati “perdenti” dalla società.

Ora, Pepe si ritroverà a affrontare una serie di casi che lo costringeranno a fare i conti con la propria identità. Difatti, il tema centrale del romanzo è proprio questo: Carvalho è un uomo complesso e contraddittorio, che non si riconosce più, nel corso delle indagini, si dovrà confrontare con la sua parte più oscura, quella che ha sempre cercato di celare persino a se stesso. È costretto a fare i conti con la propria solitudine – che in fin dei conti ha scelto – e con l’infelicità, è combattuto tra amore e cinismo. Questo è un giallo che indaga sulla natura umana, sul senso della vita.

Attraverso un processo di introspezione, Carvalho è alla ricerca della propria identità, è attento a descrivere anche il quadro sociale, perché è da lì che deve trovare le risposte alle sue domande per la risoluzione dei casi, proprio come accade nei polizieschi di Camilleri.

Importante è ancora una volta il contesto, Pepe è diviso tra Barcellona e Madrid: a Barcellona ha il suo studio vicino alle Ramblas in cui continua a lavorare come detective privato e a Madrid vive un amore molto complicato con una donna. Sta invecchiando e forse per questo motivo soffre – come il suo

¹²⁰ Zanón, Carlos, *Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcellona 2019.

stesso Paese – di problemi d’identità e descrive il suo stato d’animo, simile a quello del commissario Montalbano per via della *melancolía*, parola, peraltro, che ricorre più volte:

Empieza a llover y abro la ventana. Siento el cuerpo lastimado. A medida que envejeces, Pepe, los huesos tardan más en regresar al sitio, los cortes no cierran y los derrames y moratones cubren todos los colores del arco iris. Las dos ventanas del despacho abiertas y el frescor inesperado de la lluvia que está llegando y entra por ellas. Y con él, la melancolía de toda una ciudad cansada de que se hayan olvidado de que es un montón de hombres y mujeres cualquiera y no un escaparate, ni una santa ni tampoco una bandera. Esa melancolía que también recoge el aroma del salitre del mar cercano es lo suficientemente peligrosa y zombie como para evitarse en la medida de lo posible. Y es lo que trato de hacer. Por fortuna, no he de esforzarme mucho porque suena el timbre.¹²¹

E ancora:

Dejo de reír, pero no de aplaudir. Necesito sentirme feliz, alegre, lejos, y hacerlo antes de que la conciencia se me despierte y se ría de mi risa y de haber pensado que era feliz y de creer que uno puede escapar de la melancolía cuando anda metida en los huesos y eres tú, y Subirats es un genio y yo aplaudo, aunque ya sólo sonrío porque, en el fondo, tengo miedo de dejar de aplaudir y reír, el eco amortiguado ya de ambas cosas y estamos los dos bebidos y los chinos que nos rodean deben despreciarnos y también reírse de nosotros, narigudos insolentes, que gastan el dinero en nada, en comer y comer, beber y beber, y en aplaudir y reír cosas que ni son extraordinarias ni divertidas.¹²²

Il romanzo è ambientato nella Spagna del 2017, tra le spinte secessionistiche della Catalogna che l’hanno portata alla proclamazione unilaterale dell’indipendenza il 27 ottobre 2017 con un referendum.

Carvalho osserva la scena politica, ma è un semplice spettatore, dopotutto resta un personaggio apolide, come lo era anche nei romanzi di Vázquez Montalbán.

Il detective deve risolvere tre casi: la scomparsa di una giovane prostituta, che ha una madre in pena e che la sta aspettando invano; l’assassinio brutale di una nonna e della sua nipotina avvenuto nella loro casa in un apparente episodio di furto con scasso; la vicenda di un ragazzino vittima di bullismo a scuola.

Vediamoli più in dettaglio. Il primo ha a che fare con la sparizione di alcune prostitute sulla montagna del Montjuïc, a Barcelona. La signora Pavón, madre di una delle prostitute soprannominata La Niñata, tossicodipendente e con un ritardo mentale, è convinta che sua figlia sia ancora viva e chiede insistentemente a Pepe di trovarla. La donna, invece, era stata già uccisa e seppellita da un pazzo sfruttatore di nome Gueño che, per allontanare da sè ogni sospetto a seguito di un duro confronto con Pepe, aveva fatto chiamare al telefono la signora Pavón da una sua amica, per tranquillizzarla, fingendo di essere la figlia.

¹²¹ Ivi, pp. 41-42.

¹²² Ivi, p. 202.

Pepe, qui, si trova in un locale cinese in compagnia del suo amico Alfons Subirats, avvocato divorzista, probabilmente bigamo e noto per essere un grande bugiardo.

Carvalho indaga anche su un duplice omicidio commesso nell'appartamento di una famiglia alto borghese, la cui unica sopravvissuta è Amèlia solo perché assente quella sera. Ora la donna era ospite in casa di Marina Tarín, una vecchia amica di Pepe, a cui lei chiede aiuto perché non si sente più al sicuro. Amèlia è una donna attraente – Pepe passerà una notte di sesso con lei in un hotel – fa l'attrice, ma non ha successo, è fidanzata con un uomo di nome Max, che fa il mediatore assicurativo.

Dopo il duplice omicidio della nonna e della sorellina, Amèlia riceve tre lettere da parte di una banda di sicari, che la minacciano e le intimano di pagare una somma cospicua di denaro, insinuando così il dubbio che sia stata proprio lei a aver commissionato i delitti. A quel punto Max, preoccupato, assume Pepe per proteggere la sua fidanzata.

Il terzo caso è quello di Rubén, il figlio della signora Grima, che viene bullizzato nella scuola parificata e molto prestigiosa che frequenta. Mentre Pepe e la sua assistente Estefanía Briongos sono in macchina, assistono all'inseguimento di quattro ragazzini ai danni di uno che si rivela essere proprio Rubén e fortunatamente riescono a portare in salvo il giovane. Pepe minaccia gli aggressori – peraltro tutti figli di persone molto ricche e perbene della città – dicendo di essere un poliziotto e intima loro di non avvicinarsi mai più a Rubén, con un categorico “si no, la próxima seré menos cariñoso” (*Carvalho*, 188).

Qui c'è chiaramente una dura critica da parte dello scrittore al ruolo della famiglia e alla società contemporanea: quei bulli saranno quasi sicuramente il futuro corpo dirigenziale di Barcelona e ricopriranno ruoli molto importanti, poiché appartengono alle famiglie più in vista e ricche della città. Degno di essere menzionato è anche un altro personaggio: resiste nel tempo la complicità del detective con Biscúter (chiamato Biscu e già presente nei romanzi di Vázquez Montalbán), suo storico assistente e cuoco, nonché fedele aiutante. Tuttavia, sarebbe errato pensare che la loro sia una coppia assimilabile a quella di Holmes-Watson oppure a Poirot-Hasting; Biscúter non ha la funzione di svelare ai lettori i voli pindarici e intellettivi dell'investigatore/supereroe infallibile, oppure di fungere da cronista delle sue avventure, del resto i romanzi di Vázquez Montalbán nulla hanno a che vedere con quelli di Arthur Conan Doyle, né con quelli di Agatha Christie.¹²³

Biscúter rimane spesso ai margini delle indagini, ma è una figura presente, che suscita un'immediata simpatia nel lettore. Memorabile il suo aggirarsi tra i mercatini e nelle botteghe di Barcelona, alla

¹²³ Giusto per citarne uno, Christie, Agatha, *Ten Little Niggers* (1^a edizione originale 1939), *Dieci piccoli indiani. E non rimase nessuno* (edizione italiana), Mondadori, Milano 2020. Il titolo del libro è stato in seguito cambiato in *And Then There Were None*.

Va detto che Vázquez Montalbán aveva rotto con lo stampo poliziesco tradizionale, creando un investigatore completamente originale, nuovo, fino a allora sconosciuto in Spagna, che incorporava le caratteristiche del paradigma del romanzo poliziesco in un modo innovativo. Questo fatto stimolerà indubbiamente un influsso sulle produzioni future: la stragrande maggioranza dei romanzi polizieschi, che saranno scritti in seguito, prenderà come riferimento proprio Pepe Carvalho, che è umanizzato, è un personaggio in evoluzione, sia come detective, che come persona e per giunta riflette la società in cui vive, lontano da *cliché* del classico romanzo poliziesco in cui il detective era praticamente perfetto e vantava doti quasi sovrumane.

ricerca delle materie prime più pregiate, che sottopone poi al severo giudizio di Carvalho e perfino a quello dei giudici del programma televisivo di cucina *MasterChef* a cui decide di partecipare. D'altronde la buona cucina, proprio come per il commissario Montalbano, è la passione di Pepe, sia come cuoco, sia come *gourmet*.¹²⁴ Questo aspetto è un riflesso degli interessi di Vázquez Montalbán, che pubblicò anche un libro con il titolo *Las recetas de Carvalho*.¹²⁵

Tuttavia, la passione per il cibo e per l'alcol porta Pepe a eccessi piuttosto dannosi per la sua salute, tanto che in *Carvalho: problemas de identidad*, nello schermo della sua ultima ecografia “se iluminan tumores como bombas cayeron sobre Bagdad” (28). Pepe, ad ogni modo, non rinuncia alle vecchie abitudini, infatti continua a odiare la musica moderna, a bruciare libri – perché sostiene che non gli avevano insegnato a vivere – e rimane intrappolato tra il ricordo della prostituta Charo, che lo ha amato davvero e che in questo romanzo non incontra mai, e l'attuale relazione con la sua cosiddetta “Fidanzata Zombie”. Questa donna vive a Madrid, è sposata con Luis Carbonell, consigliere di governo del ministro del Partido Popular moderato, che ha spesso minacciato Pepe, facendolo persino pestare a sangue dai suoi uomini affinchè troncasse il rapporto con la moglie. Carvalho effettivamente ha una relazione complicata e tossica con la donna, che appare e scompare, come un fantasma, da qui il suo soprannome “Zombie”, come un morto richiamato in vita, e tutto ciò contribuisce a rendere Pepe più fragile e più vulnerabile che mai.

Il romanzo è scritto in prima persona dal punto di vista di Carvalho. Questo permette al lettore di entrare nella mente del protagonista e di condividerne pensieri e emozioni. Zanón non dimentica il grande scrittore Vázquez Montalbán e immagino che senta l'enorme responsabilità di proseguire la storia del celebre e tanto amato investigatore privato di Spagna. Al suo protagonista viene spesso chiesto, tra le pagine del romanzo, se si chiami come il noto detective spagnolo.

Qui di seguito un ironico scambio tra Pepe e il suo medico, il dott. Vargas:

—*Quina edat té?*
—Muchos.
—*José Carvalho Larios. Carvalho, com el detectiu.*
—Sí.
—*Quina casualitat, ¿no?*
—No tanta.
—*Jo havia llegit algunes d'aquestes novel·les del Carvalho. Estaven molt bé. La del Planeta. Los mares del sur, El delantero centro murió al amanecer...*
—Atardecer.
—Eso, atardecer. Me gustaba mucho ese escritor, Néstor Luján. Hace tiempo que no gana premios y tal, ¿no?

¹²⁴ È indubbia l'importanza della componente culturale del cibo sia per Carvalho che per Montalbano. I profumi che si sprigionano da un arancino o da una frittura di pesce fresco sono in grado di dare la stessa emozione da Marsiglia alla Sicilia, alla Catalogna. La cucina è intesa come piacere della vita, come una forma culturale, un approccio al mondo, ai costumi, alle abitudini e come conoscenza della realtà dei luoghi e delle persone.

¹²⁵ Vázquez Montalbán, Manuel, *Las recetas de Carvalho, Le ricette di Pepe Carvalho* (edizione italiana), traduzione di Hado Lyria, Feltrinelli, Milano 1994.

«Espero que sepas más de tumores que de libros», pienso, pero no se lo digo no sea que se me ofenda y le dé por un ataque de indiscreción y mande a Hipócrates a tomar por saco y me diga que por aquí dentro todo está yendo a peor.¹²⁶

Zanón inserisce l'Autore, chiamandolo *El Escritor*, proprio come prima di lui aveva fatto Camilleri in *Riccardino*. Ci sono continui riferimenti allo Scrittore, come quello nel primo capitolo: “Te saludo y te añoro, Escritor, vecino, padre, vampiro. Qué fácil es la vida cuando alguien la ordena y pone causas y efectos, réplicas inteligentes, un final sensato. Me miro desde fuera como él me miraría hoy y me sacaría a hostias del libro que estoy mentalmente escribiendo de esto” (*Carvalho*, 11).

Nel capitolo sette fa incontrare Pepe Carvalho e *El Escritor*, il quale aveva affittato da un mese l'appartamento proprio sotto il suo ufficio:

Muy a menudo me pregunta qué pensaría El Escritor de esto y de aquello. ¿Qué diría de todo esto que sucede ahora en esta ciudad, en este país, en este mundo al que, supuestamente, se le había acabado la Historia...? ¿Qué diría de Trump, del Rey y Corina, de Messi, de todo...?

Hablar con él me tranquilizaba. Desde el primer día, cuando coincidimos en la portería y subimos andando hasta su rellano. El Escritor había alquilado el piso debajo del nuestro hacía un mes y Biscúter y yo no llevábamos ni un año en aquella ganga de renta baja. Creo que ya había escrito libros. Era periodista y me dijo que se había buscado ese agujero, que llamaba, no sin algo de sorna, Estudio —era la mitad de nuestro despacho—, para escribir más tranquilamente que en casa y estar más cerca del barrio donde nació y se crio, «cosiendo tristes vestidos viejos para mutilados cuerpos» de su posguerra, territorio mítico santificado por Jean Genet y donde parecía cocerse todo. Él se mostró muy interesado con que yo fuera investigador privado, detective, y le agradecí que no sacara a las primeras ni la gabardina ni el sombrero de Bogart ni lo de Marlowe y Spade. Le confesé que ni yo sabía si iba a seguir mucho tiempo con aquello. No había llegado a tiempo de guardaespaldas de un alcalde franquista, pero sí a serlo de un alcalde exfranquista.

Eso me dio contactos y saber por dónde bajaban fecales las aguas de las alcantarillas, los quiénes y porqué de las cosas que pasaban o que estaban a punto de pasar. [...] Abrí y lo tuve frente a mí: con sus gafas, su bigote y un amigo escocés embotellado. Nos hicimos con hielo y nos sentamos en unos sofás que Biscúter había localizado en una tienda de tresillos que liquidaba en Nou de la Rambla. [...]

—La vida es magia porque no sabemos los trucos. [...]

Nunca decía por decir. Decía para entender y hacerse entender. [...]

—Ése es uno de los motivos por los que la novela es poderosa. Uno puede acceder a la verdad a través de mentiras, imaginaciones, ficciones. [...]

En una novela me lo puedo inventar y puedo señalar al culpable, al responsable. La virtud del periodismo es lo que le permite andar, correr, pero no volar. La literatura ha de volar, y no vuelo gallináceo. O vuela o es un manual de instrucciones de uso de un video Beta, amigo Carvalho. Por cierto, ¿de dónde es usted? Carvalho no es gallego. Parece gallego de *atrezzo*. Sé lo que me digo: mi padre es gallego compensado con un matrimonio con murciana.¹²⁷

Si può riscontrare, in questo passo esemplificativo, l'influsso di Camilleri nella scrittura di Zanón. La scelta del romanzo poliziesco è importante per motivare e dare un riconoscimento ancora più effettivo del ruolo e dell'impatto di Camilleri, che ha fatto da apripista in Italia come all'estero per una generazione di giovani scrittori. Grazie a lui ormai il romanzo poliziesco è diventato qualcosa di

¹²⁶ Zanón, Carlos, *Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcelona 2019, pp. 28-29.

Ho riportato il brano come appare nel testo originario, il catalano è in corsivo, per distinguere dal castigliano.

¹²⁷ Ivi, pp. 65-67.

nuovo, di altro, il cui vero intento è la cronaca, anche se romanzzata, (oltre alla critica) della società contemporanea.

Zanón fa entrare nel suo romanzo *El Escritor* Vázquez Montalbán, che gli passa il testimone per continuare ciò che lui aveva iniziato negli anni Settanta (alla fine della dittatura franchista) creando un detective privato che parlava della società a lui contemporanea attraverso il genere poliziesco. Si assiste, pertanto, alla consacrazione del romanzo poliziesco alla Montalbán e alla Camilleri.

Carvalho e *El Escritor* si vedono sempre più spesso e Pepe gli racconta i casi che sta seguendo. Tutto procede bene, fino a quando...

Una tarde me lo propuso. [...]

Me habló de una apuesta con amigos, no recuerdo ahora si eran también periodistas o escritores. Una apuesta en forma de libro de los de antes. De los de polis y ladras. Él, más viejo que yo, los llamaba de polis y serenos. En la España de la que hablamos, los setenta, un policía de protagonista era algo difícil de tragarse. La policía seguía siendo de quien había sido y la gente lo sabía. En la comisaría de Via Laietana se había torturado y se seguía teniendo la mano larga. La novela de polis y ladras debía tener como protagonista un personaje ambiguo, pero del lado de los buenos, y al conocerme —eso dijo— había pensado que fuera detective privado. Quería que llevara mi nombre, le parecía fascinante ese Carvalho aportuguésado y así se permitía dejarse llevar por su particular morriña. No iba a ser del todo yo, insistía e insistía, porque como escritor quería que fuera una puerta a sus recuerdos y fantasmas, su mirada y su generación. Yo era demasiado joven y no quería mis ojos: solo mi apellido, mi despacho y algún que otro caso rocambolesco como el del cadáver tatuado o el del abuelo de Estefanía o aquel del marino mercante cupletista.

A partir de ese momento, todo fue muy deprisa. Mi vida y la suya se mezclaron, se agitaron y se sirvieron cada vez más frías. Nos distanciamos. Para mí era incómodo muchas veces estar con él. Estaba en guardia o en pelota picada todo el tiempo cuando de él, tan reservado siempre, no sabía apenas nada. Y él tampoco podía mantener que ese Carvalho no era yo, no del todo yo porque ni él ni yo sabíamos ya dónde empezaba uno y dónde acababa otro. Sentí que me había robado el alma y, aunque seguía suministrándole argumentos, el sentimiento era el de estar tapiado en vida.

Hasta me tuve que cambiar el apellido porque nadie quería contratar a un detective de novela y recuperé el Larios materno. [...]

Era, en cierto modo, famoso, un famoso en el anonimato, y no me importó al principio; luego iba por días. Pero empecé a eso de no saber si tu vida es tuya y si actúas como lo haces porque eres así o porque quieres ser lo que crees que los demás piensan que eres. Su Carvalho era yo y no lo era. Había, en los libros, puntuales frases que se decían en nuestras charlas, bastantes aspectos de mi manera de ser, mis casos, mi relación distorsionada con Charo o Biscúter. Pero también era él. Sus recuerdos, sus complejos, su niñez, su rabia escondida.¹²⁸

Il Carvalho di Zanón si sente stranito, perchè leggeva quei romanzi che parlavano di lui, ma non li tollerava più, così come non sopportava nemmeno di non leggerli, perchè la vita senza che *El Escritor* gliela spiegasse era molto più difficile e lo faceva sentire disorientato.

Cuando murió reconozco que sentí algo parecido al alivio. Luego, soledad. No la del personaje ni la del esclavo manumitido, o no del todo. Eché de menos hablar con él, que me explicara de qué iba todo esto, añoré los poemas recitados, cenas y borracheras. Pasados unos meses volví a intercalar el apellido de mi padre entre mi nombre y el Larios en la placa del despacho y en el membrete de las facturas [...]

Personaje mata a Autor. Pero yo no soy un personaje. Soy un hombre. No soy una mirada, sino una manera de vivir las 24 horas de cada día. No lo maté [...]

El Escritor.

¹²⁸ Ivi, pp. 68-69.

Ojalá estuviera aquí ahora.
Ojalá me dijera qué hacer con mi vida.
Ojalá hiciera con mi vida una novela que yo pudiera entender y que, al cabo de trescientas páginas, se resolviera con algo de verosimilitud, entrando al poco en el olvido, sin cicatrices.¹²⁹

Si può certamente tracciare un evidente parallelismo tra *El Escritor* di Zanón e l'Autore Andrea Camilleri che in *Riccardino*, come abbiamo visto, dialoga con il commissario Montalbano, diventato da protagonista dei suoi romanzi personaggio eponimo della serie televisiva.

Come Andrea Camilleri, anche Zanón fa conversare Pepe con il suo Autore. In un'intervista lo scrittore dice: “Ho cercato di scrivere un Carvalho al lavoro nell'anno 2017. È un Carvalho che è e non è Carvalho. Ho provato a rileggere il personaggio, partendo dall'artificio letterario che Pepe Carvalho sia realmente esistito, e che Montalbán si sia ispirato ad una figura reale per i suoi romanzi”, spiega Zanón. “Ciò mi ha permesso di ritrovare una serie di caratteristiche tipiche del personaggio, quali il cinismo, lo scetticismo, la tenerezza, uno sguardo disilluso e malinconico verso la vita. Ho però inserito nuovi elementi: per esempio, il romanzo è scritto in prima persona”. È proprio l'utilizzo della narrazione in prima persona, nei passaggi in cui Carvalho è protagonista della scena, a rappresentare la novità stilistica maggiore, e aggiunge: “Ciò ha permesso di farlo mio”. “Scriverlo in terza persona avrebbe portato alla tentazione di seguire lo stesso stile di Montalbán. Passare alla prima rappresentava invece qualcosa di nuovo. Questo mi ha permesso di indagare maggiormente le cose che mi interessano, come la psicologia dei personaggi, i loro sentimenti, le emozioni...”.¹³⁰

Secondo Eco, la fruizione di un testo narrativo presupponeva che il lettore accettasse implicitamente un patto funzionale con l'autore e quindi acconsentisse di credere ciecamente alle sue parole, senza mai porsi domande sulla veridicità degli eventi durante la lettura, cercando di godersela appieno. La storia è immaginaria, ma non per questo l'autore racconta menzogne. Cesare Segre definiva lo scrittore un “bugiardo autorizzato,”¹³¹ che inventa mondi, anche del tutto immaginari, opera selezioni e discriminazioni a suo piacimento, in base a principi di verosimiglianza e di credibilità. Il punto di riferimento resta Aristotele, il quale definisce nella sua *Poetica* proprio un canone di verosimiglianza. Pertanto, quando si legge un romanzo si crea quel meccanismo chiamato della sospensione dell'incredulità¹³² e si fa finta di credere a tutto, sospendendo, appunto, il proprio giudizio.

Tanto Camilleri, quanto Zanón decidono di rompere la finzione narrativa sia in *Riccardino*, sia in *Carvalho: problemas de identidad* e infrangono il patto tra scrittore e lettore, facendo entrare “prepotentemente” l'autore nel loro romanzo. La metatestualità, peraltro tipicamente postmoderna, si

¹²⁹ Ivi, p. 70.

¹³⁰ *Pepe Carvalho. Il detective che visse due volte*, intervista a cura di Sergio Nava, (23/02/2019), *online*.

¹³¹ Si consulti la voce *Finzione*, tratta dell'*Enciclopedia Einaudi*, Torino 1982, pp. 208-222.

¹³² Il primo a parlare di patto di “sospensione dell'incredulità” fu il poeta romantico Samuel Taylor Coleridge. Cfr. Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, (1^a edizione originale 1817), Colaiacomo Paola (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1991.

manifesta attraverso una riflessione sul linguaggio e sulla natura artificiale del testo, mettendo in discussione l'idea che una storia sia rappresentazione oggettiva della realtà. Quando lo scrittore entra nel testo e diventa uno dei personaggi, si assiste a un ribaltamento delle convenzioni letterarie: l'autore non è più un'entità invisibile, il *deus ex machina* che orchestra la storia da dietro le quinte, ma è presenza esplicita che interagisce con gli eventi e con i personaggi. Si attua, pertanto, un salto dal verosimile all'inverosimile, rivelando al lettore che si sta trattando di finzione letteraria, di pura "magia". E va bene lo stesso, perché la letteratura non è altro che uno specchio della vita vera, capace di creare qualcosa che sembra la realtà.

Zanón parla dell'evoluzione del detective Carvalho, di come sia cambiato, invecchiato, malato, trasformato... proprio come la sua Spagna, dai tempi di Franco. Insomma, Pepe è in piena crisi d'identità, come si evince sin dal titolo. Sulla scorta dell'esempio di Camilleri, l'evoluzione del protagonista è uno degli aspetti più significativi della narrazione.

Del romanzo di Zanón si apprezza molto il ritorno del personaggio di Max di *No llames a casa*. È possibile che tutti i lettori di *No llames a casa*, compresa chi scrive, si siano domandati che fine avessero fatto Max e Merche e abbiano fortemente desiderato un *sequel*. Ora ritroviamo Max fidanzato con un'altra donna di nome Amèlia.

Sin dal capitolo quattordici Max nomina la sua ex Merche per la prima volta ("Merche tenía un hijo de su anterior relación", 153), mentre nel capitolo ventitré si legge:

Llevaba Max sobre sus hombros cuatro amores —dos matrimonios y una vida en pareja además de Amèlia— y cien enamoramientos porque el tipo tenía el corazón y los bajos afectados de TDAH. De la mujer anterior a Amèlia, Merche, con quien no se casó, Max se deshacía en elogios que hubieran sido perfectos para un progenitor al que tienes colocado en una residencia de pago, pero no para alguien que debería haber convocado años ha, es un suponer, tempestades en atardeceres irlandeses. La Pobre Merche, La Pobre Merche, La Pobrecita Merche.

—No tan pobre: al final se libró de ti.

—Te lo creas o no, creo adicción en las mujeres. En algunas —se corrigió de su pretenciosidad él mismo—, claro. He tenido hasta intentos de suicidio.¹³³

Mentre Pepe sta indagando, raccoglie informazioni relative alla pericolosa personalità narcisistica e manipolatrice di Max e ha un'intuizione, proprio come quelle del commissario Montalbano: riesce a collegare gli attuali omicidi violenti con quelli avvenuti in passato (descritti in *No llames a casa*) nella famiglia di Mercedes, l'ex fidanzata di Max.

La giornalista e sua amica Laura lo chiama su Skype gli fornisce le seguenti notizie:

—Maximiliano Artigas, Max, todo bastante correcto. Muy activo en redes y todo normal. Motero, fan, asociacionismo. Lo que quieras. Trabaja en una correduría de seguros. De perfil vulgarísimo, pero con las fotos que cuelga imagino que debe tener líos aquí y allá. Tiene una relación estable en Facebook. Y mucho antes tuvo otra. No sé qué pasó, pero parece que se les murió un hijo. De los

¹³³ Zanón, Carlos, *Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcelona 2019, p. 234.

dos o de ella. Él la tiene como amiga, pero ella a él no. En las rupturas pasa, *mon ami*. Eso quiere decir que, probablemente, la botó él. Mira, aquí: Mercedes Nebot.

—La Pobre Merche.

—¿La conoces?

—Él habló una noche de ella y la llamaba así. Si se le murió un hijo no me pareció que fuera de los dos. Sería de ella. Búscalas a ella.

—Ya lo he hecho. El nombre de él me sonaba. Olfato y memoria, amigo. Y aquí viene la prueba del siete. Asesinaron a su marido y a su hijo en su propio parking. No se llevaron nada. Con arma de fuego. Encontraron otro cuerpo. Un pringado que supuestamente le estaba extorsionando. Se mataron entre ellos como en aquella película que me dejaste aquella vez...

—¿Qué edad tenía el chaval?

—Doce años.

—Joder.

—La Pobre Merche

—Igual no es ella.

—Es ella. [...]

—Pero ¿no te suena todo a lo mismo? Son diferentes instrumentos, diferentes músicos, pero la misma dichosa canción. [...] ¿Cuál es el móvil? ¿Por qué unos muertos recuerdan a los otros...? [...]

—Lo que es distinto no cuenta. Las similitudes.

—La presencia de Max.

—No lo sabemos. Quizás la conociera después.

—Aunque sea así, Pepe. Max sigue siendo una similitud.

—Más.

—Muertes violentas. Dos cadáveres.

—En el de Merche fueron tres, pero el tercero fue el culpable. La pistola era suya. Disparó él. No cuenta. Era español. De Algeciras. Nada de sudacas.

—No hay mucho más.

—Él debería haber sacado ese tema.

—¿Para qué? ¿Para parecer sospechoso? [...]

Me repito que sólo estoy tratando de trasladar la culpabilidad. Max es un tío celoso y controlador. Un narcisista. Una boa constrictor emocional. Pero de ahí a matar a golpes a una vieja y a su nieta va un buen trecho.¹³⁴

Zanón, come si evince in questo passaggio, torna allo schema poliziesco, nel senso che mostra come, con intelligenza e metodo di osservazione, il detective riesca a mettere insieme tutti i tasselli, ricollegando Max agli omicidi precedenti che avevano coinvolto la famiglia di Merche e di cui l'uomo non era mai stato accusato. Tuttavia, Pepe non ha ancora le prove di tutto ciò.

Si assiste, nella drammatica e scioccante ricostruzione degli omicidi, alla descrizione di un uomo che rivela tutta la sua vera natura da assassino spietato e violento, che ha ucciso barbaramente l'anziana signora Merçé e Elsa, rispettivamente la nonna e la sorellina della sua fidanzata Amèlia.

Ha sido él.

Él las mató.

Él abrió la puerta y saludó a Valent¹³⁵ —tap, tap— y lo dejó en el pasillo. Con unas llaves que pudo perfectamente haber sustraído a Elsa. Muy fácil. Sin problemas. Entró en el comedor y allí estaba la yaya Merçé mirando la tele o cosiendo o lo que fuera que estuviera haciendo la mujer en su sofá favorito. Y llegaste allí y la golpeaste con un objeto contundente en la cara. ¿Qué fue? ¿Un bate, una barra metálica? ¿Qué fue...? Oíste ruidos detrás de ti, los pasos de Elsa para encerrarse en su habitación, tratar de llamar a un móvil que no tenía —ese golpe de suerte tan Max, o quizás se lo quitaste para que lo de las llaves no fuera tan sospechoso y te fue providencial—. Llegaste a su

¹³⁴ Ivi, pp. 291-293.

¹³⁵ Valent è il cane della famiglia di Amèlia.

habitación y la viste tumbada en la cama, hecha un ovillo, protegiéndose la cabeza, suplicando, gritando.

Tú la querías.

La querías mucho.

Por eso. De lo que la querías, llorabas como llorabas cuando la matabas.

Cuando la golpeabas, cuando la sangre te salpicaba la cara, las manos, la ropa, cuando sucedía todo eso, tú llorabas.

Llorabas porque no querías eso.

La golpeabas con más fuerza por la rabia de no querer golpearla hasta asesinarla, porque ella no debía estar ahí donde estaba.

Ella debía estar a esas horas en el instituto.

La querías mucho y ella te quería mucho.

Pero nadie podía ver aquello y seguir vivo y lo bonito que hubiera sido estar juntos los tres, Amèlia, Elsa y tú, la de veces que habías soñado con eso. Las dos chicas y tú.

Las dos y tú.

Pero no pudo ser. Como la otra vez en aquel parking, que tampoco pudo ser porque un crío estaba mirando. No puede ser que haya gente que esté donde no debe estar, mirando. No puede ser. No.¹³⁶

Il *modus operandi* era sempre uguale: il killer aveva assassinato ancora una volta un'innocente bambina – a cui peraltro diceva di voler molto bene – esattamente come aveva fatto tanti anni prima con il figlioletto di Merche, entrambi scomodi testimoni oculari dei delitti della nonna e del padre. Pepe rivela a Max ciò che pensa di lui e del suo movente:

...pensaste en irte a duchar. [...]

Tenías que quitarte la sangre de la cara, de la piel, de la ropa. Te quitaste las gafas, el reloj, zapatos y calcetines, el resto de la ropa que luego limpiarías en casa, y dejaste que el agua te absolviera. [...] Amèlia sola era tuya.

Amèlia como una niña en la feria, huérfana otra vez.

Amèlia buscando tu mano, encontrándola, protegida.

—No podías aceptar ni siquiera la posibilidad de perder a Amèlia. Sabías que se seguía viendo con Del Río.¹³⁷ Tenías miedo de perderla.

—Me empiezas a molestar, Carvalho: ¿por qué no te vas?

—Mataste a la cría.

—Yo no maté a nadie. Si supieras lo que quería a Elsa no dirías esa mierda.

—Probablemente es verdad. La querías y, a pesar de eso, la mataste. No había otra opción. Te había visto matar a su abuela.¹³⁸

A seguito delle indagini della scientifica, si viene a sapere che il killer effettivamente si era fatto la doccia dopo aver commesso il duplice omicidio. Carvalho riesce a avere una potenziale prova della colpevolezza di Max grazie ad Amèlia e a un cordino per occhiali indossato dall'uomo, sporco probabilmente del sangue appartenente alle due vittime.

¹³⁶ Zanón, Carlos, *Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcelona 2019, pp. 310-311.

¹³⁷ Manel Del Río è l'uomo con cui Amèlia ha avuto una relazione e che lei ancora vedeva ogni tanto. Del Río conosceva la nonna e la sorellina di Amèlia e per questo motivo, in un primo momento, viene sospettato di essere lui l'assassino e poi perché non ha un alibi per la sera degli omicidi. Del Río racconta a Pepe che Amèlia gli aveva commissionato un furto, perché sapeva che sua nonna aveva gioielli e soldi, per cui gli aveva fatto una copia delle chiavi di casa. Lui si sarebbe dovuto recare lì nel primo pomeriggio quando non c'era nessuno. La donna avrebbe poi finto di sporgere denuncia e tutto si sarebbe concluso senza problemi. L'uomo racconta che la sera prima era uscito, per cui era stanchissimo e si era addormentato subito dopo pranzo. Quando si era svegliato, si era reso conto che ormai era troppo tardi per il furto, per cui si era messo a guardare la televisione, decidendo di rimandare a un altro giorno il colpo.

¹³⁸ Zanón, Carlos, *Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcelona 2019, pp. 311-312.

Nel capitolo trentaquattro intitolato “Paquete postal”, Amèlia fa perdere le sue tracce, ma fa recapitare un pacchetto a Pepe con un falso mittente: “Juliette Binoche”. Dentro c’erano un biglietto e un sacchetto di plastica. Amèlia gli scrive che era scappata per sfuggire a Max e che sarebbe tornata solo dopo il suo arresto, poichè era convinta che lui fosse l’assassino della sua famiglia.

Il sacchetto che accompagnava il biglietto era nero e sopra c’era scritto “gioielleria Puigmartí”. Lì dentro non c’era un gioiello, ma il suo contenuto aveva un valore decisamente più prezioso: c’era il cordino che reggeva gli occhiali di Max. Era di colore giallastro, anche se in gran parte annerito. Quella parte più scura sul cordino poteva corrispondere al sangue delle due vittime. Amèlia glielo aveva sottratto, presumibilmente mentre dormiva, durante il loro ultimo incontro.

L’assassino, come si è detto, si era lavato poco dopo aver commesso gli omicidi; se fosse stato Max, dato che portava gli occhiali, presumibilmente se li era tolti prima di entrare in doccia, pertanto era possibile che non si fosse accorto delle piccole macchie di sangue lasciate quella tragica sera sul cordino, unico oggetto che non aveva ripulito.

E poi un altro particolare: il cane di famiglia, il vecchio Valent, non era stato ucciso, ma soprattutto non aveva abbaiato la sera degli omicidi proprio perché conosceva l’assassino, dato che frequentava abitualmente la casa e, se lo avesse fatto, avrebbe di certo attirato l’attenzione dei vicini. Max, che aveva dichiarato alla polizia di aver trovato i cadaveri, aveva anche detto di aver portato via quella sera stessa il cane e di averlo messo nel baule della sua macchina, perché dispiaciuto umanamente che l’animale fosse rimasto al chiuso tutto quel tempo. Apparentemente si era mostrato molto sensibile verso Valent, ma in realtà Pepe scopre che lo aveva fatto solo per i propri interessi, dato che il cane aveva sguazzato nel sangue delle due vittime e pertanto lui voleva solo assicurarsi di allontanare da sè ogni eventuale sospetto e ogni traccia ematica.

Carvalho, allora, comunica tutto ciò a Jordi Matacañas, il poliziotto che stava indagando ufficialmente sul duplice omicidio:

—El cordel que sostenía día y noche las gafas de Max. El último día que hablé con él no lo llevaba. Me acuerdo porque me di cuenta de que dejaba las gafas encima de la mesa, cuando le encantaba dejarlas caer alrededor de su cuello.¹³⁹

Matacañas sale del despacho y vuelve con unas pinzas y otra bolsita, ésta transparente. Cuando prende el cordel lo sostiene a la altura de sus ojos y de los míos. Es un cordel amarillento, aunque en gran parte oscurecido. Podría ser sangre. Podría ser lo que le llevase a la cárcel.

—El asesino se duchó después de cometer los asesinatos. Cuando uno se ducha se quita las gafas. Es posible que no reparara en las manchas.

— Lo analizaremos. Ojalá. — Mira el remitente del sobre —. ¿Juliette Binoche? —Una broma sin gracia [...]

—Tú sabrás. Lo llevamos a analizar y vemos. También puede ser un nuevo capítulo de Max jugando con todos. También lleva su pinta.

¹³⁹ Nel capitolo trenta, Pepe incontra Max e, in effetti, nota che l'uomo, per la prima volta da quando si conoscevano, aveva preso i suoi occhiali Sting e li aveva appoggiati sul tavolino, mentre tutte le altre volte li lasciava liberamente pendere dal collo, legati da un cordino che abitualmente li reggeva. Ma ora quel cordino era sparito. (Carvalho, 307).

Estoy de acuerdo.

—Pero si es la sangre de las víctimas y determinamos que es suyo, al menos deberá dar explicaciones. Y si Amèlia le ha traicionado, fabulará y acabará por cagarla.

—¿Me diréis algo?

—Si es él, lo detenemos y te avisamos. Por este orden. Ahora explícame lo de la Binoche.

—Hoy no tengo el día para presumir.¹⁴⁰

Va aggiunto che, durante una delle loro tante conversazioni, Max aveva detto a Pepe che la luce se n'era andata per un cortocircuito della lampada sul tavolino mentre veniva uccisa la nonna di Amèlia. Ma lui come faceva a essere a conoscenza di quel piccolo particolare, peraltro mai riportato dai giornali e nemmeno rivelatogli dal detective? Evidentemente l'uomo doveva essere presente sul luogo del delitto e Max, quindi, si era tradito.

Il romanzo termina con una chiamata di Matacañas a Pepe con cui gli comunica che la scientifica aveva rilevato il sangue delle due vittime sul cordino degli occhiali di Max.

In conclusione, come si evince dal seguente estratto, Zanón intende realizzare, con i suoi romanzi polizieschi, una vera e propria cronaca sociale della Spagna, dimostrando con i suoi personaggi che il crimine non è inherente e indissolubile dal consorzio umano, bensì è conseguenza della società stessa e del suo sistema marcio, esattamente come pensava Camilleri.

Es decir, Zanón pretende realizar una crónica social de la periferia, pero también de la España en crisis, precarizada, donde algunos pensionistas deben buscar entre los contenedores de basura para sobrevivir. Con el hilo conductor del rock and roll en esta novela tan atípica para el género negro, Zanón demuestra con sus personajes que el crimen no es inherente a la sociedad, sino que el crimen es consecuencia de la sociedad, del sistema. [...]

Los dramas cotidianos y la microhistoria se relacionan con la historia de una España en crisis, en la que se muestra los estragos causados por unas reformas políticas y económicas en las zonas suburbanas de esta ciudad, pero que fácilmente se puede relacionar con toda España.

Por su función de crónica social y gracias al poder simbólico que ejerce este escritor, es decir, el poder de querer intervenir en la sociedad mediante la literatura, en este caso exponiendo lo más silenciado o menos representado en el imaginario colectivo, Carlos Zanón elabora una novela comprometida socialmente. En suma, ejerce este compromiso en un género que cada vez cobra más importancia como reflejo de los problemas contemporáneos, tales como la corrupción, la marginación social o las desigualdades. En consecuencia, este género cada vez ocupa una mayor relevancia en el panorama literario, siendo la novela negra fundamental para comprender la sociedad actual y dialogar con el presente exponiendo los conflictos que le acucian.¹⁴¹

¹⁴⁰ Zanón, Carlos, *Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcelona 2019, pp. 355-356.

Qui si fa riferimento a quando Pepe aveva raccontato a varie persone, tra cui anche a Amèlia (e da qui la scelta di quel mittente stravagante del suo pacchetto postale), di aver conosciuto a Madrid la famosa attrice Juliette Binoche e di essere rimasto folgorato dalla sua bellezza. Non riesce mai a raccontare i dettagli di quell'incontro straordinario (che probabilmente è frutto della sua immaginazione), perché ogni volta che ne sta per parlare viene puntualmente interrotto da qualcuno.

¹⁴¹ Reyes Martín, Raquel, *Sexo, drogas y rock'n'roll: la negra historia de la periferia en "Yo fui Johnny Thunders" de Carlos Zanón*, in *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero (eds.), Andavira, Santiago de Compostela 2018, p. 134.

In una società che si fa sempre più degenere, in fin dei conti si ha ancora bisogno di un Pepe Carvalho e di un Salvo Montalbano per scoprire la verità e sentirsi, così, un po' più al sicuro in questo mondo.

CAPITOLO 5. EPILOGO – IL DOPO CAMILLERI.

La presente ricerca dottorale ha esplorato il mondo letterario di Andrea Camilleri, concentrandosi sul modo in cui la sua “sicilianità” è diventata veicolo per affrontare temi rilevanti e di interesse globale.

Dall’analisi dei romanzi del commissario Montalbano emerge la capacità di Camilleri di intrecciare tradizione e innovazione, rendendo la sua produzione letteraria uno specchio della società contemporanea. La sua eredità non si limita alla creazione di personaggi iconici o alla sperimentazione linguistica, ma risiede anche nell’abilità di raccontare storie che attraversano efficacemente i confini culturali, temporali e linguistici. Dovrebbe far riflettere il fatto che le sue opere risultino ancora oggi molto attuali.

Andrea Camilleri ha fatto scuola, ha segnato un punto di svolta nel genere poliziesco che sempre più appare come il miglior palinsesto per leggere e comprendere la realtà contemporanea.

«Il romanzo poliziesco è la prima e unica forma di letteratura popolare che esprima, in qualche modo, la poesia della vita moderna», affermava Gilbert Keith Chesterton e mi sembra che questa sua opinione sia stata largamente condivisa, a distanza di oltre un secolo, da molti autori che hanno adottato il giallo come strumento per mettere a nudo la tragicità dell’epoca moderna. Assumendo come modello Andrea Camilleri, il poliziesco altresì viene adottato dai narratori per poter scandagliare a fondo l’animo umano e la psicologia dei personaggi – sia quelli positivi che negativi – ma soprattutto il malcostume del Paese.

Sebbene questa tesi abbia affrontato aspetti specifici della produzione camilleriana, ci sono ancora tante altre aree da esplorare, come l’influenza delle sue opere nelle trasposizioni cinematografiche e televisive o il loro ruolo nell’ “educazione” alla contemporaneità.

Studiare Camilleri ha significato per me non solo analizzare un autore di straordinario spessore umano e culturale, ma anche comprendere meglio la mia Italia e pure il mondo, attraverso la sua cifra stilistica e il suo linguaggio decisamente originale. È indubbio il contributo di Camilleri alla letteratura contemporanea e il suo impatto culturale, perché attraverso i romanzi polizieschi – come pure quelli storici – Camilleri ha saputo far riflettere i suoi lettori di tutto il mondo.

Questo lavoro non ha voluto essere né una celebrazione né una conclusione, ma un punto di partenza per ulteriori riflessioni e spunti sul valore duraturo e universale della narrativa camilleriana, capace di ispirare generazioni presenti e future di lettori e di studiosi, e per conferire allo scrittore siciliano il riconoscimento che merita a livello di canone. Sarebbe interessante approfondire ulteriormente il discorso linguistico, a questo proposito ho citato María de las Nieves Muñiz Muñiz e Pau Vidal con le sue traduzioni.

Il romanzo poliziesco ancora non ottiene ovunque la giusta considerazione a livello accademico e scolastico, pertanto un altro punto di partenza potrebbe essere quello degli “allievi” di Andrea Camilleri. I suoi seguaci – se così possiamo definirli – italiani e stranieri sono senza dubbio moltissimi e decisamente troppo recenti per avere già una critica ben strutturata attorno a loro, tuttavia ritengo che quelli che hanno seguito maggiormente le sue orme siano Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Maurizio De Giovanni, Gianrico Carofiglio, Cristina Cassar Scalia e Antonio Manzini. Si farà un brevissimo profilo di ognuno, mettendone in luce impressioni e considerazioni personali.

Il Pubblico Ministero Manrico Spinori della Rocca¹, protagonista seriale nato dalla penna di Giancarlo De Cataldo, già noto per il suo libro più significativo e già citato *Romanzo criminale* (2002), è un aristocratico capitolino, con la passione per la lirica e per le donne, che risolve i casi ascoltando l’opera. Nobile e raffinato, non perde mai la calma, è un uomo di grande cultura che si muove con eleganza negli ambienti più esclusivi. È un magistrato atipico, perché è dotato di sensibilità e di empatia, con un approccio anticonvenzionale alle indagini. A affiancarlo c’è un *team* tutto al femminile, con l’ispettrice Deborah Cianchetti che ha un carattere schietto e usa un linguaggio diretto e romanesco, creando un forte contrasto con il suo stile alto.

De Cataldo sente senz’altro l’influenza di Andrea Camilleri per lo stile di narrazione, mescola il genere *noir* con una profonda analisi sociale e politica, non dimenticando tratti umoristici.

Lo scrittore è magistrato (ora in pensione), è autore di testi teatrali, di sceneggiature televisive e cinematografiche. Dal 2022, De Cataldo conduce in seconda serata sulla RAI *Cronache Criminali*, un programma di approfondimento *true crime*.

“La tv è un lavoro collettivo, coinvolge tutti. Io faccio il narratore di storie criminali con la pretesa di cercare di capire perché certi delitti ci colpiscono più di altri e perché comunque suscitano degli interrogativi inquietanti, profondi, ma soprattutto perché avvengono in un certo periodo”², dice all’ANSA De Cataldo.

Carlo Lucarelli crea Coliandro, un giovane sovrintendente in servizio presso la questura di Bologna. È il protagonista di una serie di romanzi e anche di una fiction televisiva.³ È un personaggio che mescola il *noir* con una forte componente ironica e grottesca. È un antieroe: imbranato, pasticcione, un po’arrogante, ingenuo e spesso fuori posto. Vive in una Bologna cupa e pericolosa dove tenta di fare giustizia, ma poi finisce quasi sempre nei guai.

All’inizio era in servizio alla squadra mobile, sogno che aveva da sempre, ma, dopo aver mandato a monte un’importante operazione antidroga, era finito, per punizione, prima all’ufficio passaporti e in

¹ De Cataldo, Giancarlo, *Io sono il castigo. Un caso per Manrico Spinori*, Einaudi, Torino 2020.

² *De Cataldo, racconto il lato oscuro dei delitti*, online.

³ Cfr. Lucarelli, Carlo, *Falange armata* (1^a edizione originale 1993), Einaudi, Torino 2017.

Carlo Lucarelli è tra gli sceneggiatori della serie televisiva *L’ispettore Coliandro* (2006-2021) della regia di Manetti Bros. (i due fratelli Marco e Antonio Manetti).

seguito allo spaccio alimentare della questura. Tuttavia, continua a ficcare il naso in qualche indagine che riesce a risolvere soprattutto grazie a Nikita, una giovane ragazza punk che lo aiuta in ambienti dove la polizia non è certo ben vista. Coliandro si dimostra spesso vittima dei peggiori luoghi comuni e di pregiudizi, che lo portano a apparire violento, razzista e sessista. Per esempio, mostra una vera e propria avversione nei confronti delle donne poliziotte, che non ritiene adatte a un lavoro del genere. In realtà, Coliandro è decisamente un poliziotto buono e onesto, sempre pronto a dare tutto per il suo lavoro, anche a costo di rimetterci in prima persona. È appassionato di cinema d'azione e si ispira ai poliziotti duri, ma il risultato è spesso comico. Il suo mito in assoluto è Clint Eastwood con il suo ispettore Callaghan, che cerca anche di imitare nel parlare e nei modi di fare, ma con scarsi risultati.

Diverso è l'altro personaggio di Lucarelli, il commissario De Luca.⁴ È protagonista di una serie di romanzi ambientati sempre a Bologna, ma a cavallo tra l'ultimo mese di Salò e le elezioni del 1948. È un investigatore brillante e dotato di grande intuito, è apolitico, ma si muove in un periodo storico complesso, cercando di sopravvivere tra il regime fascista, la Resistenza e il dopoguerra. Vive un conflitto interiore tra la ricerca della giustizia e il compromesso con il potere. Il tono delle storie è molto cupo e drammatico, con un forte legame con il contesto storico. È un personaggio realistico del nuovo giallo italiano, calato sullo sfondo delle vicende politico-sociali e del carattere nazionale. Carlo Lucarelli, quindi, è uno scrittore di racconti e romanzi che uniscono il gusto dell'inchiesta storica al giallo e al *noir*. È anche ideatore e conduttore di trasmissioni televisive, radiofoniche, di *podcast*, è sceneggiatore, per cui la sua scrittura risente molto dell'influenza della televisione, dei media, dei *social*, dei gusti del pubblico, anche alla luce dell'enorme successo di Camilleri. Carlo Lucarelli e Andrea Camilleri si conoscevano e avevano stima reciproca.

In confronto al commissario Montalbano – personaggio più equilibrato e riflessivo – Coliandro è più esagerato e meno consapevole delle sue azioni. Montalbano, pur essendo ironico, è un uomo di esperienza che sa come gestire le situazioni difficili, mentre Coliandro è sempre un passo indietro, un po' sfortunato e goffo, ma le sue disavventure lo rendono estremamente umano. Entrambi condividono un forte senso della giustizia che li spinge a risolvere i casi, anche se in modi diversi. De Luca – nelle cui vicende si incrociano storia e cronaca nera – è un personaggio più solitario e più tenebroso rispetto agli altri due.

⁴ Cfr. Lucarelli, Carlo, *Il commissario De Luca*, Sellerio, Palermo 2008.

Dai romanzi con protagonista il commissario De Luca è stata tratta una serie televisiva intitolata *Il commissario De Luca*, andata in onda per la prima volta nel 2008, con la regia di Antonio Frazzi.

Maurizio De Giovanni, pubblicato principalmente da Einaudi,⁵ ha dato vita al commissario Ricciardi⁶ quasi per caso: nel 2005 l'allora bancario napoletano vinse un concorso per giallisti emergenti. Il suo protagonista, Luigi Alfredo Ricciardi, ha un “dono”, che è più una condanna. L'uomo custodisce un terribile segreto ereditato dalla madre, che chiama “il fatto”: è in grado di catturare le ultime parole pensate o dette dai fantasmi di vittime di morte violenta, che si manifestano, solo a lui, in un'immagine evanescente sulla scena del crimine.

Ricciardi percepisce – grazie al suo sguardo particolare – la vera disintegrazione della società italiana ai tempi del fascismo, anche se all'epoca si faceva di tutto per sfoggiare ordine, disciplina e benessere come capisaldi del regime, ma che in realtà erano solo apparenti.

La sua analisi degli eventi rende il commissario Ricciardi un personaggio melanconico (come il Salvo Montalbano più maturo), solitario, un *fool* shakespeariano, capace di riconoscere il cambiamento epocale che dovrebbe intervenire nella società e nelle coscienze individuali.

Ricciardi è personaggio *ficelle* dell'autore, come lo è Montalbano per Camilleri, attraverso il quale si legge la realtà contemporanea, seppur collocata in un altro contesto, dato che la storia è ambientata nella Napoli degli anni Trenta, in pieno regime fascista.

Quanto alle somiglianze con il celebre personaggio nato dalla penna di Andrea Camilleri, si può dire che sia Ricciardi che Montalbano sono molto ben delineati: Ricciardi è tormentato dal suo dono, mentre Montalbano è un uomo pragmatico, ironico e intuitivo. Entrambi hanno un forte senso morale. Nelle indagini, tutti gli indizi sono disseminati; si deve decifrare un'immagine e metterla in collegamento con le altre per risolvere il caso e scoprire così la verità, che è la cosa che più sta a cuore a entrambi, piuttosto che mettere in galera a tutti i costi il colpevole. E ci riescono sempre, grazie a un'illuminazione improvvisa: a loro bastano solo pochi minuti per fotografare mentalmente la scena del crimine e quel particolare “occhio fotografico” registra anche le minime impressioni che essa suggerisce.

⁵ La consulente Einaudi mi ha gentilmente trasmesso la rassegna completa relativa ai titoli di Maurizio De Giovanni al solo scopo di consultazione e informativo.

⁶ Cfr. De Giovanni, Maurizio, *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2007), Einaudi, Torino 2012; *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2008), Einaudi, Torino 2012; *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2009), Einaudi, Torino 2012; *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2010), Einaudi, Torino, 2012.

Cfr. Pezzotti, Barbara, “*I am Just a Policeman*”: *The Case of Carlo Lucarelli's and Maurizio De Giovanni's Historical Crime Novels Set during Fascism*, January 2016, “Quaderni d'italianistica”, Vol. 37, no.1, 2016.

Pezzotti parla del commissario Ricciardi anche in *Maurizio De Giovanni's inspector Ricciardi series*, in Id., *Investigating Italy's past through historical crime fiction, films, and TV series. Murder in the Age of Chaos*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 94-114.

Sono stati realizzati adattamenti televisivi dei romanzi di De Giovanni. La prima delle due serie su Ricciardi è stata trasmessa dalla RAI nel 2021, con la regia di Alessandro D'Alatri (I stagione), Gianpaolo Tescari (II stagione). L'attore Lino Guanciale interpreta il ruolo del commissario. La terza serie sarà trasmessa nel 2025 (in autunno).

Ricciardi, proprio come Montalbano, nutre spesso compassione per le sorti dei colpevoli, soprattutto se sono mossi dall'amore o dalla fame. Ammette che la legge e la giustizia non sempre coincidono e la sua coscienza lotta contro il mero e "freddo" rispetto delle leggi. Ha uno sguardo che va al di là delle apparenze e riesce a vedere ciò che gli altri non percepiscono. Lui e Montalbano operano in un'ambientazione tipicamente italiana, anche se in epoche e in luoghi diversi. È importantissimo anche per De Giovanni il contesto (Napoli come Vigàta), che riflette le complessità della realtà italiana, con un'attenzione particolare alle dinamiche sociali, alle disuguaglianze, ai rapporti interpersonali. In effetti, la splendida città di Napoli, multisfaccettata, viene descritta attraverso la vita dei suoi abitanti.

Come Montalbano, Ricciardi ha un comprimario, il brigadiere Raffaele Maione, il quale, anche se non comprende appieno il suo capo, gli vuole un bene incondizionato, quasi come se fosse suo padre. Ha una forte devozione nei suoi confronti, che deriva dal fatto che il commissario sa bene cosa abbia pensato il figlio di Maione, Luca, anche lui poliziotto, nell'attimo preciso in cui morì giovanissimo in servizio.

Fondamentale per le sue indagini – come Pasquano per Montalbano – è il dottor Modo. Uomo schivo e poco mondano, è medico chirurgo e probabilmente l'unico vero amico di Ricciardi. È culturalmente alla sua altezza, è dichiaratamente antifascista e non ha paura di manifestarlo, ha un lato umano molto spiccatò e persino durante l'esame necroscopico (che era l'autopsia di quell'epoca) mantiene una forma di rispetto nei confronti dei cadaveri.

Come Montalbano, anche Ricciardi ha un diretto superiore, il vicequestore Angelo Garzo, subdolo e arrivista, al quale deve rendere conto delle sue indagini. Garzo non perde mai occasione di fregiarsi dei successi del commissario, al quale, però, poco importa della carriera, proprio come Montalbano. La serie di Ricciardi segue una tendenza piuttosto comune nel nuovo giallo, che ha registrato un progressivo spostamento dall'indagine al protagonista e alla sua vita privata, elemento tipico dei racconti seriali. De Giovanni, infatti, crea continui ostacoli nella vita privata di Ricciardi: il vero caso irrisolto è chi sceglierà tra le due donne innamorate di lui, Livia e Enrica, e ciò mantiene il lettore incollato ai suoi romanzi.

I due commissari vivono, inoltre, momenti di solitudine e di profonda malinconia, che li rendono vulnerabili, ma ancora più umani e realistici. Ricciardi si isola per via del suo fardello sovrannaturale, cerca di negarsi persino il vero amore, pur di non far soffrire la donna che adora, mentre Montalbano spesso riflette sulla complessità del mondo e della giustizia, entrando in crisi anche per via dell'età che avanza, come si è visto.

I romanzi su Ricciardi sono stati tradotti in Germania, Spagna, Francia, Inghilterra e Stati Uniti. Dato l'enorme successo di De Giovanni, è stata tratta una trasposizione televisiva trasmessa dalla RAI, di cui lo scrittore è anche sceneggiatore.

Quanto a Guido Guerrieri, personaggio creato da Gianrico Carofiglio, è un avvocato che vive profondi momenti di introspezione, interrogandosi sulla natura della verità, della giustizia e sul proprio ruolo nella società. È spesso tormentato da dubbi personali e etici, come accade a Montalbano. Carofiglio, laureato in giurisprudenza, è stato a lungo magistrato, specializzato in indagini sulla criminalità organizzata. Nel 2007 fu nominato consulente della Commissione parlamentare antimafia e dal 2008 al 2013 è stato senatore della Repubblica per il Partito Democratico. Ha esordito nella narrativa nel 2002 con *Testimone inconsapevole*, il primo *legal thriller*⁷, è autore anche di saggi. Ne nasce una serie romanzesca dedicata al celebre avvocato, peraltro tradotta in tutto il mondo, con un grandissimo successo di lettori.

La sua è un'indagine sul mondo della giustizia italiana e si sente tutto il suo passato da magistrato. Sia Guerrieri che Montalbano non si limitano a un approccio freddamente professionale e le azioni e scelte sono fortemente influenzate dalla loro visione della vita.

I due autori utilizzano la geografia locale come un vero e proprio personaggio narrativo, fondamentale per comprendere più a fondo sia i protagonisti, che il loro radicamento nella realtà.

Carofiglio ambienta le vicende dell'avvocato Guerrieri a Bari, sua città natale, con la descrizione dei quartieri in espansione, delle strade e delle atmosfere pugliesi come elemento distintivo.

Montalbano, come si è visto, non è un commissario convenzionale, spesso aggira le regole burocratiche per seguire la propria idea di giustizia e il suo metodo investigativo è a volte poco ortodosso, ma pur sempre efficace. Come lui, anche Guerrieri si distingue per un approccio non sempre conforme alle aspettative della professione forense. Ha una visione critica del sistema giudiziario italiano, con il suo intreccio burocratico in aule di tribunale, il lavoro della Corte d'Assise, i giudici, gli avvocati della difesa e la giuria popolare, e non esita a seguire percorsi alternativi, pur di portare avanti ciò che ritiene giusto. Entrambi i personaggi mostrano una tensione tra le regole formali delle loro professioni e i valori personali e sono alla costante ricerca della verità. In loro emerge una profonda attenzione per le persone, più che per i meri aspetti tecnici, legali o economici. Come Montalbano, che si mostra empatico verso le vittime e persino verso alcuni colpevoli

⁷ Carofiglio, Gianrico, *Testimone inconsapevole*, Sellerio, Palermo 2002.

È stato girato anche un film dal titolo *L'avvocato Guerrieri: testimone inconsapevole* (2007) di Alberto Sironi, già regista della serie sul commissario Montalbano, sceneggiato tra gli altri anche da Carofiglio.

È in produzione, tra Bari e Roma, la nuova serie RAI *I casi dell'avvocato Guerrieri*, diretta da Gianluca Maria Tavarelli e ispirata ai romanzi di Gianrico Carofiglio, che vedrà nel ruolo di protagonista l'attore Alessandro Gassmann, figlio del celebre Vittorio.

specialmente quando questi agiscono spinti da necessità o da ingiustizie, anche Guerrieri dimostra una grande umanità e sensibilità nei confronti dei suoi clienti, soprattutto quando si tratta di persone vulnerabili, penalizzate, emarginate dalla società e accusate ingiustamente. I casi mettono in luce il disagio e le difficoltà dei più deboli, schiacciati dai pregiudizi della società e da potenti ricchi e prepotenti.

Come Montalbano, Guerrieri è un uomo malinconico e affronta una crisi personale e professionale, spesso combattuto tra cinismo e idealismo; anche lui è dotato di autoironia ed è un personaggio molto umano.

Va detto che la solitudine diventa per entrambi una lente attraverso cui esplorano se stessi e il mondo. Guerrieri è segnato da relazioni fallite (è stato lasciato dalla moglie) e da una certa difficoltà a trovare un equilibrio tra vita personale e professionale.

Quanto a Cristina Cassar Scalia, medico oftalmologo e scrittrice siciliana originaria di Noto, ha sempre espresso ammirazione per Camilleri, riconoscendone l'influenza sulla propria formazione letteraria. In un'intervista ha dichiarato di essersi formata su Montalbano, ha anche letto pubblicamente brani delle opere di Camilleri, come si evince da un video relativo al racconto *Notte di Ferragosto* tratto da *La coscienza di Montalbano*.⁸

Nonostante i paragoni tra i loro personaggi, entrambi siciliani, Cassar Scalia sottolinea le differenze tra la sua vicequestore Vanina Guararsi e il commissario di Camilleri, evidenziando come la sua protagonista abbia un vissuto molto più tormentato e legato al passato. Afferma, inoltre, che la Sicilia da lei raccontata è più metropolitana rispetto a quella descritta da Camilleri.

Giovanna Guararsi, conosciuta da tutti come Vanina, è una giovane donna palermitana di 39 anni che, dopo una bella carriera nella squadra mobile dell'antimafia di Palermo, si trasferisce a Catania dove prende servizio come nuovo vicequestore nella sezione omicidi. Vanina cerca di dimenticare il suo passato doloroso legato alla scomparsa del padre, l'ispettore Giovanni Guararsi, ucciso da un commando mafioso quando lei aveva solo quattordici anni. Da allora, il suo unico pensiero è quello di vendicare la morte del padre e, per riuscirci, è entrata in polizia. Come Montalbano è dotata di un vivido acume intellettuale, di una forte tenacia e ama la buona cucina. La scrittrice, inoltre, utilizza espressioni del dialetto catanese e palermitano per rendere i suoi personaggi più realistici.

⁸ Cristina Cassar Scalia legge "La coscienza di Montalbano" di Andrea Camilleri, online.

Cfr. Cassar Scalia, Cristina, *La Salita dei Saponari*, Collana «Stile Libero Big», Einaudi, Torino 2020.

Vanina - Un vicequestore a Catania è l'adattamento televisivo dei romanzi di Cristina Cassar Scalia, la cui prima serie è stata trasmessa nel 2024 su Mediaset, con la regia di Davide Marengo, con Giusy Buscemi che interpreta Vanina.

Dalla penna di Antonio Manzini nasce un personaggio veramente originale, in grado di prendere il testimone del celebre commissario Montalbano, il vicequestore romano Rocco Schiavone.⁹ È un uomo scontroso e piuttosto irascibile, sarcastico, cinico, con un senso della giustizia tutto suo. Come Montalbano, anche Schiavone invecchia e affronta le piaghe del tempo, non è un personaggio congelato nello spazio e nel tempo, perché così piace a Manzini.

Rocco Schiavone è un poliziotto tutt’altro che *politically correct*, non è fintamente gentile con la gente, non fa nulla per piacere agli altri, non vuole indossare maschere e non disdegna di essere violento, quando occorre. Odia il mondo, ama solo sua moglie Marina, è molto legato ai suoi tre migliori amici Sebastiano, Furio e Brizio.

Il vicequestore ha un vizio: fuma marijuana di nascosto nel suo ufficio per riattivare il cervello nei casi più complicati. E ha un vezzo: da piccolo aveva l’encyclopedia degli animali e, da allora, se incontra qualcuno nel corso delle indagini che gli ricorda una di quelle tavole, subito lo abbina a un animale e lo cataloga come uno zoologo nel suo taccuino mentale.

Schiavone, inoltre, non si preoccupa di essere alla moda, né elegante: si veste sempre nello stesso modo, è solito indossare il Loden e le Clarks anche quando fuori c’è la neve alta.

È nato e cresciuto a Roma, precisamente a Trastevere, assieme ai suoi tre migliori amici, che poi hanno scelto di diventare criminali, ha visto suo padre e sua madre soffrire molto per motivi economici. È diventato per caso poliziotto e il suo essere anticonvenzionale lo ha portato a rimanere coinvolto in un caso che lo ha segnato per tutta la vita e che lo ha fatto trasferire da Roma a Aosta. La sua amata moglie viene uccisa e, da quel momento, è distrutto emotivamente, addirittura parla con il suo fantasma, che è come la voce della sua coscienza e, quando gli appare, lo mette alla prova con un giochetto, cioè lei sceglie le parole più complicate del vocabolario, lo interroga sul significato, per poi svelarglielo alla fine. Schiavone sa di essere responsabile della morte di Marina, l’unico amore della sua vita. Rimasto vedovo, intrattiene relazioni con tante donne, ma alla fine viene coccolato unicamente dal suo piccolo cane Lupa che ha salvato dal congelamento.

I romanzi che lo vedono protagonista parlano di delitti borghesi, di strozzinaggio, di abusi edilizi, di ’ndrangheta, di rapimenti di minori, temi sociali molto cari, come si è visto, anche a Camilleri. Schiavone agisce secondo un proprio codice comportamentale e detta ai suoi collaboratori delle norme davvero molto insolite, che compongono la “famosa” lista delle «Grandi rotture di coglioni». Si tratta di una particolare graduatoria che parte dalla sesta posizione – con le grane più leggere, come

⁹ Cfr. Manzini, Antonio, *Pista nera*, Sellerio, Palermo 2013.

Rocco Schiavone è diventato anche una serie televisiva di grande successo, prodotta dal 2016 e trasmessa in Italia dalla RAI. Attualmente sono state girate sei stagioni.

i doveri casalinghi, i bambini che urlano nei ristoranti, gli zero degli iban – fino a arrivare a quelle più pesanti, e la decima corrisponde al caso di omicidio.

A differenza del nostro commissario, il vicequestore ha un carattere violento e anche piuttosto scorretto, tuttavia Manzini si è ispirato veramente tanto ai polizieschi di Camilleri, perché il suo intento era quello di creare un personaggio che gli servisse per raccontare la parte “nera” del suo Paese, quella piena di storture, di gente collusa, cinica, opportunista, individualista, prepotente, priva di qualsiasi valore umano, e per questo lui si sente perso in un mondo che non gli appartiene.

La serie televisiva di cui Manzini è anche sceneggiatore è riuscita a rendere le atmosfere dei romanzi in maniera dinamica, anche grazie al regista Michele Soavi (della prima stagione) e all’attore Marco Giallini, che è veramente perfetto a rivestire i panni di Schiavone.

Gli scrittori italiani che ho citato hanno conosciuto personalmente Andrea Camilleri, erano soliti frequentare la sua casa e dilettarsi con lui in piacevoli conversazioni intellettuali. Alcuni di loro hanno scritto anche raccolte di racconti¹⁰ con lui e tutti fanno riferimento a Camilleri come iniziatore di quel nuovo genere poliziesco che ha conquistato il pubblico di tutto il mondo.

Non solo sono debitori alle storie di Camilleri, ma sono stati anche suoi amici. Ci sono tantissimi aneddoti raccontati in particolare da Manzini¹¹ e da De Giovanni¹² che lo definiva il “Maestro di sogni”.

Alla luce di tutto questo, credo che ciò che accomuni gli scrittori “allievi” di Camilleri – italiani e spagnoli che ho citato – il filo conduttore che li lega tutti sia il punto di partenza da una collocazione ben precisa in un luogo, in uno spazio fisico che essi conoscono profondamente, come Vigàta (sebbene immaginaria) è stata per Andrea Camilleri, un posto, cioè, che diventa il cuore pulsante di tutta la loro narrazione. L’attaccamento al loro territorio, infatti, fa sì che esso si trasformi in un vero e proprio macrocosmo, utilizzato come metafora del mondo intero. Gli scrittori si ispirano ai loro luoghi e creano storie per farne un simbolo di ciò che accade realmente nel resto del Paese.

Un altro aspetto che li unisce è l’uso che fanno di un linguaggio che si avvicina sempre più a quello televisivo, che punta a raccontare il mondo per immagini, come se ogni scena fosse progettata per essere vista, più che letta. Pertanto, la loro narrazione si costruisce attraverso un linguaggio visivo e un ritmo che si fa sempre più veloce, rapido e incalzante, e con tanti dialoghi.

Tutti gli autori citati, non a caso, sono anche sceneggiatori, il che spiega ulteriormente l’influenza di tale linguaggio dinamico nella loro scrittura.

¹⁰ Cfr. Camilleri, Andrea - De Cataldo, Giancarlo - Lucarelli, Carlo, *Giudici*, Einaudi, Torino, 2011.

¹¹ “Una voce di notte” di Andrea Camilleri, Biblioteche di Roma, (18/07/2019), *online*.

¹² Morto Andrea Camilleri, il ricordo di Maurizio De Giovanni: “Maestro di sogni”, (18/07/2019), *online*.

CONCLUSIONI

Questa ricerca dottorale ha avuto l'intento di tracciare un percorso che si è sviluppato intorno a un autore della letteratura contemporanea italiana: Andrea Camilleri.

La scelta del tema nasce dalla constatazione che, nonostante la popolarità di Camilleri e la sua influenza internazionale, il suo contributo al genere del romanzo poliziesco italiano non venisse subito e adeguatamente riconosciuto nelle storie letterarie, rimanendo, di fatto, ai margini della critica accademica e della riflessione culturale, nonostante l'attenzione della critica militante e il successo di pubblico. Sebbene si tratti di una questione che concerne in generale il rapporto tra ricerca e letteratura contemporanea in Italia e la ricezione di essa nell'ambito scolastico e universitario, la posizione politicamente scomoda e *à rebours* di Camilleri, in un'Italia oramai orientata verso un conservatorismo ipocritamente populista, ha contribuito al suo effettivo isolamento. Non c'è da stupirsi che l'influenza di Camilleri abbia generato migliori esiti nel contesto di un tessuto più dinamico quale quello spagnolo.

La ricerca si è articolata in due principali aree di indagine. Nella prima parte, si è cercato di collocare l'opera camilleriana all'interno del contesto socio-politico e culturale dell'Italia degli anni Novanta e dei primi decenni del XXI secolo. Quegli anni, segnati da una profonda crisi politica e istituzionale, hanno rappresentato un terreno fertile per l'opera di Camilleri, il quale, attraverso il suo personaggio più noto, ha saputo far riflettere il lettore, analizzando con spirito critico la società contemporanea, affrontando temi scottanti, rendendo la sua scrittura ancora estremamente attuale. In questo scenario si è mostrato come Camilleri abbia rinnovato il romanzo poliziesco tradizionale, trasformandolo da paraletteratura in uno strumento di critica sociale, in un veicolo di riflessione, distinguendosi nettamente dal postmodernismo, creando un nuovo tipo di narrativa, più impegnata e profondamente radicata nella contemporaneità.

La seconda parte si è concentrata sull'analisi dell'evoluzione del personaggio del commissario di polizia Salvo Montalbano e sul suo impatto nel panorama letterario italiano e internazionale, in particolare in Spagna. La comparazione tra Camilleri e alcuni autori spagnoli contemporanei, come Alicia Giménez Bartlett, Domingo Villar e Carlos Zanón, ha evidenziato l'influenza che lo scrittore siciliano ha avuto su di loro, configurandosi come un modello di ispirazione per tutta una nuova generazione di scrittori di gialli.

Si è cercato di dimostrare come Camilleri, con i suoi polizieschi, abbia fatto scuola, facendo maturare il suo protagonista di pari passo con l'evolversi dei tempi, e evidenziando come la sua "sicilianità" affronti temi universali. Lo scrittore intreccia tradizione e innovazione, facendo dei romanzi del commissario Montalbano uno specchio della società non solo italiana, ma metafora del mondo intero.

Il suo contributo al genere poliziesco ha ispirato anche tante trasposizioni cinematografiche e televisive. La narrativa camilleriana, ancora attuale, ha avuto un forte impatto anche su autori italiani, tra cui Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Maurizio De Giovanni, Gianrico Carofiglio, Cristina Cassar Scalia e Antonio Manzini.

Tra i risultati della ricerca credo spicchi la centralità di Camilleri come innovatore del genere poliziesco e come figura di intellettuale impegnato. La sua capacità di elevare il romanzo poliziesco a un livello di dignità letteraria, attraverso l'introduzione di temi sociali e politici di grande rilevanza, ha rappresentato una vera e propria svolta nel panorama letterario contemporaneo. L'analisi dell'impatto in Spagna ha confermato la sua capacità di creare una scrittura e una nuova lingua, il *vigatese*, che trascende i confini nazionali, diventando un punto di riferimento anche per autori internazionali. In definitiva, le sue opere sono significative e il suo contributo continuerà a essere oggetto di studio e d'ispirazione per le generazioni future, a testimonianza della rilevanza dell'autore nel canone della letteratura mondiale.

Il presente lavoro, come si è detto, vuole essere un punto di partenza per future ricerche e comporterà un aggiornamento continuo, dato che tratta anche di autori contemporanei, la maggior parte dei quali ancora viventi e attivi, pertanto un lavoro del genere non si può ritenere attualmente concluso.

Si è voluto porre l'accento su protagonisti quali commissari, detective privati e ispettori che riflettono il mondo e la società contemporanea con tutte le loro contraddizioni, problematiche e sfaccettature: figure nuove di investigatori, diversi da quelli tradizionali, sono dotati di una straordinaria capacità empatica e d'espressione sulle tematiche sociali; li caratterizzano anche una dimensione etica e un marcato impegno civico. Quello che ne scaturisce è un grande coinvolgimento emotivo, sia per le trame avvincenti e intrecciate, sia per le tante variazioni di tema, quali il mistero, l'eterna dualità tra bene-male, bianco-nero. Il vantaggio dei romanzi polizieschi è che riescono a armonizzare la letteratura cosiddetta d'intrattenimento con la scelta di problematiche culturali, sociali, politiche di grande rilievo. L'attenzione al lato umano dei personaggi, sia che essi siano uomini di legge, sia che siano criminali, è uno dei focus, perché consente di sviluppare i temi dell'educazione, della personalità, della crescita. Un lettore attento, grazie alle tematiche presenti in questi romanzi, può realmente riflettere sul contesto sociale e sulla natura umana, come ha dimostrato la scrittura di Camilleri. La possibilità di vincere il crimine e la devianza passa attraverso le opportunità offerte alle persone di evolversi nella loro capacità di autocritica e di giudizio etico-morale in cui, come abbiamo riscontrato, la società ha un ruolo fondamentale.

Alla fine, gli scrittori confermano una visione tutto sommato positiva dell'esistenza, facendo nutrire ancora una speranza in un mondo (perché no?) migliore, secondo la lezione di Camilleri, e in una

rinascita neo-umanistica, cioè la ripresa di valori umani, civili e sociali, quali la tolleranza, la convivenza civile, il rispetto per le diversità, la parità di genere, la reale integrazione senza pregiudizi, che sono poi alla base della Costituzione italiana repubblicana e dell'Europa comunitaria: fatti recenti ma già a rischio di obsolescenza.

La letteratura ha dunque la sua missione e la lettura può contribuire allo sviluppo e al consolidamento del patto sociale, motivo in più per cui al giorno d'oggi la ricerca e l'insegnamento (da cui la scrivente proviene) risultano ancora di vitale importanza e conservano tutto il loro valore nonostante il ricorrente tentativo politico di ridurne l'impatto intellettuale.

BIBLIOGRAFIA

ROMANZI E RACCOLTE DI ANDREA CAMILLERI

- Camilleri, Andrea, *Il corso delle cose*, (1^a edizione originale Antonio Lalli Editore, Poggibonsi 1978), Sellerio, Palermo 1998.
- , *Un filo di fumo*, (1^a edizione originale Garzanti 1980), Sellerio, Palermo 1997.
- , *La strage dimenticata*, (1^a edizione originale Sellerio 1984), Sellerio, Palermo 1997.
- , *La stagione della caccia*, (1^a edizione originale Sellerio 1992), Sellerio, Palermo 1994.
- , *La bolla di componenda*, (1^a edizione originale Sellerio 1993), Sellerio, Palermo 1997.
- , *La forma dell'acqua*, (1^a edizione originale Sellerio 1994), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- , *Il birraio di Preston*, Sellerio, Palermo 1995.
- , *Il ladro di merendine*, (1^a edizione originale Sellerio 1996), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- , *Il cane di terracotta*, (1^a edizione originale Sellerio Palermo 1996), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- , *La voce del violino*, (1^a edizione originale Sellerio Palermo 1997), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- , *La concessione del telefono*, (1^a edizione originale Sellerio 1998), Sellerio, Palermo 2020.
- , *Un mese con Montalbano*, (1^a edizione originale Mondadori 1998), Oscar Mondadori, Milano 1999, e Sellerio, Palermo 2017.
- , *Montalbano si rifiuta*, (1^a edizione originale in *Gli arancini di Montalbano*, Mondadori, Milano 1999), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- , *Gli arancini di Montalbano*, (1^a edizione originale Mondadori 1999), Sellerio, Palermo 2018.
- , *La mossa del cavallo*, (1^a edizione originale Rizzoli 1999), Sellerio Palermo 2017.
- , *La gita a Tindari*, (1^a edizione originale Sellerio 2000), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.

- _, *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo 2001.
- _, *L'odore della notte*, (1^a edizione originale, Sellerio, Palermo 2001), in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- _, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- _, *La paura di Montalbano*, (1^a edizione originale Mondadori, Milano 2002), Sellerio, Palermo 2023.
- _, *Il quarto segreto*, in *La paura di Montalbano*, (1^a edizione originale Mondadori, Milano 2002), Sellerio, Palermo 2023.
- _, *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo 2003.
- _, *La presa di Macallè*, Sellerio, Palermo 2003.
- _, *La prima indagine di Montalbano*, (1^a edizione originale Mondadori 2004), Sellerio, Palermo 2021.
- _, *La pazienza del ragno*, Sellerio, Palermo 2004.
- _, *La luna di carta*, Sellerio, Palermo 2005.
- _, *La vampa d'agosto*, Sellerio, Palermo 2006.
- _, *Le ali della sfinge*, Sellerio, Palermo 2006.
- _, *La pista di sabbia*, Sellerio, Palermo 2007.
- _, *Le inchieste del commissario Collura*, Mondadori, Milano 2007.
- _, *L'età del dubbio*, Sellerio, Palermo 2008.
- _, *La danza del gabbiano*, Sellerio, Palermo 2009.
- _, *Ancora tre indagini per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2009.
- _, *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo 2010.
- _, *Il gioco degli specchi*, Sellerio, Palermo 2011.
- _, *Altri casi per il commissario Montalbano*, Sellerio, Palermo 2011.
- _, *Una lama di luce*, Sellerio, Palermo 2012.
- _, *Tre indagini a Vigàta*, Sellerio, Palermo 2012.
- _, *Una voce di notte*, Sellerio, Palermo 2012.
- _, *Un covo di vipere*, Sellerio, Palermo 2013.
- _, *La piramide di fango*, Sellerio, Palermo 2014.
- _, *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Sellerio, Palermo 2014.
- _, *La giostra degli scambi*, Sellerio, Palermo 2015.
- _, *L'altro capo del filo*, Sellerio, Palermo 2016.
- _, *La rete di protezione*, Sellerio, Palermo 2017.
- _, *Il metodo Catalanotti*, Sellerio, Palermo 2018.

_, *Il cuoco dell'Alcyon*, Sellerio, Palermo 2019.

_, *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020.

ALTRE OPERE DI ANDREA CAMILLERI

_, *Prefazione* a Reuter Yves, *Il romanzo poliziesco*, Sorrentino Flavio (a cura di), Armando Editore, Roma 1998.

_, *Vi racconto Montalbano*, in Id., *Interviste*, Datanews, Roma 2006.

_, *Il mio debito con Simenon*, in Capecchi Giovanni (a cura di), *Racconti quotidiani*, Mondadori, Milano 2007.

_, De Cataldo, Giancarlo - Lucarelli, Carlo, *Giudici*, Einaudi, Torino 2011.

_, *Alla ricerca dell'impegno perduto*, in "MicroMega", 6/2013.

_, *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013.

_, *Il mio amico cinema*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013.

_, *Difesa di un colore*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013.

_, *La crisi di un personaggio*, in Id., *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013.

_, *Realtà, invenzione e memoria dei luoghi letterari*, in Id., in *Come la penso*, Chiarelettere editore srl, Milano 2013.

_, *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán*, Skira, Ginevra-Milano 2014.

_, *Camilleri sono*, in "MicroMega", 5/2018, *Camilleri sono*.

_, *Camilleri sono. Impegno civile e politico*, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*.

_, *Diario del commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.2, marzo 2006, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*.

_, *Diario del commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*.

_, *Diario del commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega* n.7, aprile 2006, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale *Tutto Camilleri*.

_, *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano*, in *La primavera di MicroMega*, n.3, marzo 2006, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*.

_, *Sulle barricate*, in "MicroMega 1999-2018", Numero speciale, *Tutto Camilleri*.

_, *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019.

TUTTI GLI ALTRI AUTORI

Abbate, Lirio, *Mafia*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 75-80.

Adolgiso, Armando, *Il contastorie*, in Camilleri Andrea, *Vi racconto Montalbano*, Interviste, Datanews, Roma 2006, pp. 149-154.

Alferj, Valentina, *La ‘magaria’ di un incontro*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 193-201.

Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018.

Alvira Domínguez, Rafael, *Reivindicación de la voluntad*, “Scripta Theologica”, Vol. 21 (1), Eunsa, Pamplona 1988, pp. 301-306.

Anselmi, Giulio, *I complici e gli inetti*, in “Corriere della Sera”, 20/07/1992.

Antonelli, Giuseppe, *Lingua*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 67- 74.

Asimov, Isaac, *Io, Robot*, (1^a edizione originale 1950), Oscar Mondadori, Milano 2003.

Asor Rosa, Alberto, *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

—, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.

Asquer, Enrica – Bernardi, Emanuele – Fumian, Carlo (a cura di), *L’Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Volume secondo. Il mutamento sociale*, Carocci, Roma 2014.

Bacchilega, Cristina (a cura di), *Narrativa Postmoderna in America. Testi e contesti*, Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma 1986.

Bachtin, Michail Michajlovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

Baldini, Gianfranco, *Forza Italia: un partito unico*, in Colarizi Simona, Giovagnoli Agostino, Pombeni Paolo (a cura di), *L’Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Vol. III. Istituzioni e politica*, Carocci, Roma 2014, pp. 423-436.

Barattoni, Luca, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

Barbera, Augusto - Morrone, Andrea, *La Repubblica dei referendum*, il Mulino, Bologna 2003.

Barnes, Melvyn, *Best Detective Novel: A Guide from Godwin to the Present*, Clive Bingley, London 1975.

Basile, Giambattista, *Lo cunto de li cunti*, (1^a edizione originale 1634), Strati Saverio (a cura di), Collana *Cento Libri Per Mille Anni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995.

Belmonte Serrano, José, *Un hombre que fuma bajo la lluvia: El último barco, de Domingo Villar*, “Monteagudo”, 3.^a Época – Nº 24, Universidad de Murcia 2019, pp. 335-337.

Benvenuto, Beppe, *Montalbano, «teorico» del giallo*, in Buttitta Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 61-75.

Berruto, Gaetano, *Nozioni di linguistica generale*, Liguori Editore, Napoli 2004.

Biagi, Enzo, *Era ieri*, Rizzoli, Milano 2005.

Bianco, Gerardo, *La Balena bianca. L’ultima battaglia 1990-1994*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

Biarese, Cesare, *Camilleri alla Rai/2, Andrea e i suoi fratelli: fra Eduardo e Peppino*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018.

Biay Casares, Adolfo – Borges, Jorge Luis, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, (1^a edizione originale 1942), *Sei problemi per don Isidro Parodi* (edizione italiana), Editori Riuniti, Roma 1996.

Bobbio, Norberto, *Come è finita male la prima Repubblica*, in “La Stampa”, 20/01/1993.

Bocca, Giorgio, *Il soviet delle tangenti*, in “la Repubblica”, 26/04/1992.

Bonina, Gianni, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012.

Borsellino, Nino, *Camilleri gran tragediatore*, Introduzione, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. IX-LVII.

Borsellino, Rita, *Il sorriso di Paolo*, EdiArgo, Ragusa 2005.

Botti, Alfonso, *Per una storia del berlusconismo e dell'Italia berlusconiana oltre Berlusconi*, in “Storia e problemi contemporanei”, Volume 64, 2013, pp. 23-26.

Bragaglia, Cristina, *Camilleri e il cibo, Molto più che una merendina*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, pp. 122-127.

Briones García, Ana Isabel, *Novela policíaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta*, “Anales de la literatura española contemporánea”, Vol. 24, N°1/2, Published by Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1999, pp. 65-83.

Buccini, Goffredo - Di Feo, Gianluca, *Il Cavaliere nel registro degli indagati*, in “Corriere della Sera”, 22/11/1994.

Buschmann, Albrecht, *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular*, in Ingenschay, D. - Neuschäfer, H.J. (eds). *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona 1994, pp. 245-254.

Buttitta, Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004.

Cafagna, Luciano, *La grande slavina. L'Italia verso la crisi della democrazia*, Marsilio, Venezia 2012.

Calabrese, Stefano - Rossi, Roberto, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018.

Calise, Mauro, (a cura di), *Come cambiano i partiti*, il Mulino, Bologna 1992.

_, *Il partito personale*, Laterza, Roma-Bari 2000.

Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.

_, *Lezioni americane*, (1^a edizione originale 1988 Garzanti), Mondadori, Milano 2016.

_, *Le cosmicomiche*, (1^a edizione originale 1965), Mondadori, Milano 2022.

_, *Palomar*, (1^a edizione originale 1983), Mondadori, Milano 2022.

Campus, Donatella, *L'antipolitica al governo. De Gaulle, Reagan, Berlusconi*, il Mulino, Bologna 2006.

Canu Fautré, Claudia, *Il giallo mediterraneo*, in Szőke Veronka (a cura di), *Quaderni camilleriani 5, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2018, pp. 13-22.

Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Fiesole 2000.

_, *Camilleri e i libri, Le mie piccole chiese di campagna*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, pp. 52-55.

Caprara, Giovanni, *I seminari in terra iberica*, in Caprara Giovanni (a cura di), *Quaderni camilleriani 16, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. La memoria e il progetto*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2022, pp. 22-27.

Carloni, Massimo, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Databasis, Reggio Emilia 1994.

Carlucci, Antonio, *1992. L'anno che cambiò tutto*, Baldini & Castoldi, Milano 2015.

Carofiglio, Gianrico, *Testimone inconsapevole*, Sellerio, Palermo 2002.

Cassar Scalia, Cristina, *La Salita dei Saponari*, Collana «Stile Libero Big», Einaudi, Torino 2020.

Ceci, Giovanni Mario, *La fine della Democrazia cristiana*, “Mondo contemporaneo: rivista di storia”: 2/3, 2018, Franco Angeli, Milano 2018.

Cerrato, Mariantonio, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012.

—, *I romanzi di Montalbano*, “La lingua di Camilleri e le tipologie testuali”, in *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012.

—, *Andrea Camilleri. Biografia, opere, rassegna critica della letteratura*, “I romanzi di Montalbano”, in *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 31-36.

Ceserani, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.

—, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

—, *E però rimangono aperti non pochi problemi*, “Ma allora come interpretiamo il postmoderno letterario?”, in *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 125-135.

—, *Il caso Calvino (1997)*, in Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 179-186.

—, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Chimenti, Anna, *Storia dei referendum. Dal divorzio alla riforma elettorale*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Chiurazzi, Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Choi, Myung N., *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*, Palibrio, Bloomington 2012.

Christie, Agatha, *Ten Little Niggers* (1^a edizione originale 1939), *Dieci piccoli indiani. E non rimase nessuno* (edizione italiana), Mondadori, Milano 2020.

Cid Cabido, Xosé, *Unha historia que non vou contar*, Xerais, Vigo 2009.

Ciplijauskaité, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona 1994.

Colarizi, Simona - Gervasoni, Marco, *La tela di Penelope. Storia della seconda Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Colarizi, Simona - Giovagnoli, Agostino - Pombeni, Paolo (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Vol. III. Istituzioni e politica*, Carocci, Roma 2014.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, (1^a edizione originale 1817), Colaiacomo Paola (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1991.

Colmeiro, José F., *Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca, “España Contemporánea”*, Tomo 5, N.^o2, Zaragoza 1992, pp. 27-40.

—, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona 1994.

Conan Doyle, Arthur, *Il mastino dei Baskerville, The Hound of the Baskervilles* (1^a edizione originale 1902), Feltrinelli, Milano 2022.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness, Cuore di tenebra*, (1^a edizione originale 1899), Sertoli Giuseppe (a cura di), Einaudi, Torino 1999.

—, *The secret agent, L'agente segreto*, (1^a edizione originale 1907), Giunti Editore, Firenze 2016.

Costas, Leticia, *Infamia*, Ediciones Destino, Barcelona 2019.

Cotta, Maurizio – Isernia, Pierangelo (a cura di), *Il gigante dai piedi di argilla*, il Mulino, Bologna 1996.

Craig-Odders, Renée W., *The Detective Novel in Post-Franco Spain: Democracy, Disillusionment, and Beyond*, Volume 33 di “Iberian studies”, University Press of the South, 1999.

Crainz, Guido, *Il paese reale. Dall’assassinio di Moro all’Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012.

Crovi, Luca, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002.

_, *Storia del giallo italiano*, ebook, Marsilio, Venezia 2020.

Culver, Melisa, *La escritura de lo visible: el caso de las mujeres policía*, “Letras Femeninas”, Vol. 38, N°1, “Feminismo Descolonial”, Published by Michigan State University Press, 2012, pp. 93-107.

D’Amico, Masolino, *Camilleri e il teatro, Un non-maestro chiamato Dickens*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, pp. 114-118.

Damilano, Marco, *Eutanasia di un potere. Storia politica d’Italia da Tangentopoli alla Seconda Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2012.

De Benedetti, Antonio, *Aiuto, Montalbano vuole uccidermi*, in “Sette-Corriere della Sera”, 22/04/1999.

De Boer, Minnie G., *Discorsi recenti sul noir italiano*, “Incontri: Rivista Europea di Studi Italiani”, 27(1), 2012, pp. 100-106.

De Cataldo, Giancarlo, *Io sono il castigo. Un caso per Manrico Spinori*, Einaudi, Torino 2020.

De Giovanni, Maurizio, *Il senso del dolore. L’inverno del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2007), Einaudi, Torino 2012.

_, *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2008), Einaudi, Torino 2012.

_, *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2009), Einaudi, Torino 2012.

_, *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi* (1^a edizione originale 2010), Einaudi, Torino, 2012.

De Luna, Giovanni, *Lo scrittore civile*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 42-50.

De Mauro, Tullio, *L'«àccipe» e il colibrì: linguaggio ed ethos in Andrea Camilleri*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 19-31.

Demontis, Simona, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001.

_, *La lingua come visione del mondo*, “A cose fatte...”, in *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 26-51.

_, *La lingua come visione del mondo*, “I tradimenti di trasposizioni e traduzioni”, in *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 52-62.

_, *Persone e personaggi*, “Una tipologia di personaggi. Delegati, commissari e investigatori privati”, in *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 171-182.

_, *Topos e modelli narrativi*, “Situazioni archetipe e debiti letterari. Omaggi e referenti letterari”, in *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 147-170.

_, *Camilleri narratore*, “Autore e lettori, reali e impliciti”, in *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 74-78.

De Rosa, Gabriele, *La transizione infinita. Diario politico 1990-1996*, Laterza, Roma-Bari 1997.

De Toro, Suso, *Policía, psiquiatra y cura: escritor de novela negra*, en “Realidad y ficción criminal: dimensiones narrativas del género negro”, coord. por Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribà, A., Editorial Difícil, 2010, pp. 59-62.

Di Gregorio, Rosalba - Lauricella, Dina, *Dalla parte sbagliata. La morte di Paolo Borsellino e i depistaggi di Via D'Amelio*, Castelvecchi, Roma 2018.

Di Paolo, Paolo (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019.

—, *Robinson Crusoe a Vigàta. Come Andrea divenne Camilleri*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 1-22.

Donatio, Ilaria (a cura di), *Il partito dei senza partito - in conversazione con Paolo Flores d'Arcais e Antonio Di Pietro*, da “MicroMega” 1/2009, in “MicroMega 1999-2018”, Numero speciale, *Tutto Camilleri*, pp. 183-194.

Douthwaite, John, *Montalbano – Type and prototype of the detective*, in Marci Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, pp. 11-55.

Eckert, Elgin K., *Andrea Camilleri: The Author as Public Intellectual*, “*Italica*”, Vol. 91, N°4, American Association of Teachers of Italian, Published by University of Illinois Press 2014, pp. 702-713.

—, *Metafiction and Social Critique in Andrea Camilleri's "Il giro di boa"*, “*Italica*”, Vol. 94, N°2, Published by American Association of Teachers of Italian, 2017, pp. 259-275.

—, *Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)* in “*Spunti e Ricerche*”, *Andrea Camilleri*, Editors: Antonio Pagliaro, Barbara Pezzotti - Vol. 35, 2020 (Pub. 2021), pp. 12-28.

Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1988.

—, *Naturalmente, un manoscritto*, ne *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1988, pp. 11-15.

—, *Postille a Il nome della rosa* 1983, pp. 505-533.

—, *Va in onda dal Colle il quinto potere...*, in “*la Repubblica*”, 22/12/1991.

—, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano 2001.

_, *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole* (1984), in Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 174-176.

Einaudi, Giulio, *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1982.

Empoli, Corrado, *Un poliziotto per amico*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 202-210.

Falcone, Giovanni, *Lo Stato sconfitto. E intanto Roma discute*, in “La Stampa”, 30/08/1991.

Falcone, Maria - Barra, Francesca, *Giovanni Falcone un eroe solo. Il tuo lavoro, il nostro presente. I tuoi sogni, il nostro futuro*, Rizzoli, Milano 2012.

Feijoo, Pedro, *Los hijos del mar*, B DE BOLSILLO, Barcelona 2017.

Ferracuti, Gianni, *Il ‘giallo mediterraneo’ come modello narrativo*, in D’Argenio M. C., De Laurentiis A., Ferracuti G., Galeota V. (a cura di), *La rappresentazione del crimine. Sul poliziesco argentino e sul “giallo mediterraneo”*, Aracne Editrice, Roma 2009, pp. 35-52.

Ferrigato, Riccardo - Grasso Giovanni (a cura di), *Sergio Mattarella. Il Presidente degli italiani*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2015.

Ferroni, Giulio, *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015.

_, *Dal «sogno della rivoluzione» al nuovo disordine mondiale*, “La fine della dialettica culturale”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 172-174.

_, *Da Moravia a Sciascia: una grande nebulosa narrativa*, “Le opere di Sciascia”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 81-83.

—, *Ideologie e forme culturali nel tempo del «postmoderno»*, “Una cultura postmoderna”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 177-179.

—, *Ideologie e forme culturali nel tempo del «postmoderno»*, “La scrittura postmoderna di Umberto Eco”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 211- 215.

—, *Italo Calvino*, “Se una notte d’inverno un viaggiatore”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, p. 142.

—, *Le ultime generazioni*, “Forme e tendenze della nuova letteratura”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 302-304.

—, *Le ultime generazioni*, “Il trionfo della merce”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 308-310.

—, *Le ultime generazioni*, “Conclusione”, in *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Seconda edizione, Mondadori Università, Milano 2015, pp. 324- 326.

Fioravanti, Giuseppe, *Pedagogia dello studio, Considerazioni e spunti per una pedagogia del desiderio*, Japadre, L’Aquila-Roma 2005.

Forster, Edward Morgan, *Aspects of the novel* (1^a edizione originale 1927, United States: Harcourt, Brace & Company), *Aspetti del romanzo* (edizione italiana), Mondadori, Milano 1963.

Franchetti, Leopoldo, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, (1^a edizione originale 1876), Meridiana, Roma 1992.

Franchini, Antonio, *Cronologia. Uno scrittore italiano nato in Sicilia*, Premessa al volume in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. CIII-CLXIX.

Freud, Sigmund, *Il perturbante*, (1^a edizione originale 1919), in Musatti Cesare L. (a cura di), Theoria, Roma 1984.

Gadda, Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, (1^a edizione originale 1957), Garzanti, Milano 1973.

Galanes Santos, Iolanda, *Domingo Villar: traducción e impacto*, “Transfer” XVIII: 1, Universidade de Vigo-Grupo BITRAGA, 2023, pp. 1-22.

Galeno, *Trattato sulla bile nera*, Voltaggio Franco (a cura di), Aragno Editore, Torino 2003.

Gallego Abad, Elena, *Sete Caveiras*, Edicións Xerais de Galicia, 2014.

Gallo, Claudio (a cura di), *Carteggio inedito tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori: alle origini del "giallo" e di alcune collane Mondadori*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati, a. 252, Vol. II, A, 2002, pp. 181-226.

Gambaro, Elisa, *Il romanzo contemporaneo*, in Manetti Beatrice, Tortora Massimiliano (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2023, pp. 207- 220.

García Sánchez, María Dolores, *Echi di hispanidad ne «Il Re di Girgenti»* in Marci Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, pp. 97-107.

Garosi, Linda, *Il commissario Montalbano dei primi romanzi al vaglio delle fonti*, in Szőke Veronika (a cura di), *Quaderni camilleriani 5, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Indagini poliziesche e lessicografiche*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2018, pp. 38-55.

Gentiloni Silveri, Umberto, *Contro scettici e disfattisti. Gli anni di Ciampi 1992-2006*, Laterza, Roma-Bari 2013.

—, *Storia dell'Italia contemporanea. 1943-2019*, il Mulino, Bologna 2019.

Gibelli, Antonio, *Berlusconi passato alla storia. L'Italia nell'era della democrazia autoritaria*, Donzelli, Roma 2010.

Giménez Bartlett, Alicia, *Mensajeros de la oscuridad*, (1^a edizione originale 1999), Planeta (Booket), Barcelona 2010.

—, *Muertos de papel*, (1^a edizione originale 2000), Planeta (Booket), Barcelona 2011.

—, *Día de perros*, (1^a edizione originale 1997), Planeta (Booket), Barcelona 2012.

—, *Donde nadie te encuentre*, (1^a edizione originale 2011), Planeta (Booket), Barcelona 2012.

—, *Ritos de muerte*, (1^a edizione originale 1996), Planeta (Booket), Barcelona 2013.

—, *Nido vacío*, (1^a edizione originale 2007), Planeta, Barcelona 2013.

—, *Sin muertos*, (1^a edizione originale 2020), Ediciones Destino, Barcelona 2020, *Autobiografía di Petra Delicado* (edizione italiana), Sellerio, Palermo 2021.

Ginsborg, Paul - Asquer, Enrica (a cura di), *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Giovagnoli, Agostino, *La Repubblica degli italiani. 1946-2016*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Godsland, Shelley, *From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: the Case of Maria-Antònia Oliver and Alicia Giménez-Bartlett*, "Letras Femeninas", Vol. 28, N°1, Número especial sobre la novela criminal femenina, Published by Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, Michigan State University Press, 2002, pp. 84-99.

Goffredo, Michele, *Le prefigurazioni di Marlowe*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Università degli Studi della Basilicata - Potenza, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987.

González Ledesma, Francisco, *Historia de mis calles (memorias)*, Editorial Planeta, Barcelona, 2006.

_, *Expediente Barcelona* (1^a edizione originale 1983), La Factoría de Ideas, Madrid 2014.

Gozzini, Giovanni, *La televisione tra due Repubbliche*, in Asquer Enrica, Bernardi Emanuele, Fumian Carlo (a cura di), *L’Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Volume secondo. Il mutamento sociale*, Carocci, Roma 2014.

Gramsci, Antonio, *Lettere dal carcere*, (1^a edizione originale 1947), Einaudi, Torino 2014.

_, *Quaderni del carcere* (1^a edizione originale 1948-1951), Einaudi, Torino 2014.

_, *Sherlock Holmes & Padre Brown. Note sul romanzo poliziesco*, Marietti 1820, Bologna 2019.

Guagnini, Elvio, *Identità di un genere. Livelli e articolazioni del “giallo” nella produzione letteraria recente*, in AA.VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Lint, Trieste 1985, pp. 67-88.

Guglielmi, Angelo, *Il mio amico Andrea Camilleri*, in Buttitta Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 142- 148.

Hutcheon, Linda, *Il paradosso metanarrativo: modi e forme del narcisismo letterario*, in *Narrativa Postmoderna in America. Testi e contesti*, in Bacchilega Cristina (a cura di), Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma 1986, pp. 19-44.

_, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London-New York 1989.

Ignazi, Piero, *Vent’anni dopo. La parabola del berlusconismo*, il Mulino, Bologna 2014.

Janerka, Małgorzata, *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Academia del Hispanismo, Vigo 2010.

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London 1978.

Kingery, Sandra, *Policing Social Injustice: Alicia Giménez Bartlett’s Petra Delicado Series in Global Issues in Contemporary Hispanic Women’s Writing, Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Routledge, New York 2013, pp. 15-32.

La Capria, Raffaele, *Camilleri: La Sicilia, così è se vi pare. Una commedia umana sulle tracce di Gogol' e Pirandello*, in “Corriere della Sera”, 05/05/1998.

La Fauci, Nunzio, *L'oceano linguistico di Camilleri*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 38-48.

Lalli, Francesco, *Tutto quel giallo. Thriller italiano e società dal boom economico al mostro di Firenze*, Robin&Sons, Torino 2020.

Laudadio, Felice, “Bianco e nero”, Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia, Anno LXXIX, Fascicolo 590, gennaio-aprile, *Camilleri secondo Camilleri*, Monografico su Andrea Camilleri, CSC in collaborazione con Edizioni Sabinae, Roma 2018.

Lazar, Marc, *Democrazia alla prova. L'Italia dopo Berlusconi*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Lentini, Dina, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Delos, Milano 2019.

Levi, Primo, *Un passato che credevamo non dovesse tornare più*, in “Corriere della Sera”, 08/05/1974.

Lodato, Saverio, «*Ho ucciso Giovanni Falcone*». *La confessione di Giovanni Brusca*, Mondadori, Milano 1999.

_, *La linea della palma*, Mondadori, Milano 2020.

_, *Il mio Andrea Camilleri*, in *La linea della palma*, Mondadori, Milano 2020, pp. 415-418.

Lombardi Satriani, Luigi M., *Il cibo di Montalbano*, in “EtnoAntropologia”, 2, 2007, Atti del X Congresso Nazionale Aisea *Cibo e alimentazione. Tradizione, simboli, saperi*, 5-6-7 luglio Roma 2006, pp. 168-174.

Lomonaco, Emilio, *Pseudo-oralità and the Skaz Narrative. Technique in Andrea Camilleri's Inspector Montabano Series*, in "Spunti e Ricerche", *Andrea Camilleri*, Editors: Antonio Pagliaro, Barbara Pezzotti - Vol. 35, 2020 (Pub. 2021), pp. 29-46.

Longhitano, Sabina, *Sull'intertestualità e le sue funzioni ne 'Il re di Girgenti'. Il caso de 'I Beati Paoli'*, in Demontis Simona (a cura di), *Quaderni camilleriani 9, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Il telero di Vigàta*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2019, pp. 45-58.

López Martínez, Encina Isabel, *Espacio y tiempo en la nueva novela policiaca: reflejo histórico y social en la obra de Alicia Giménez Bartlett y de Lorenzo Silva*, "Miscelánea Comillas", Vol. 78, núm. 153, 2020, pp. 581-601.

Lo Piparo, Franco, *La lunga durata della lingua di Camilleri*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 32-41.

Luaces, Beto, *Vicvs. Un lugar do común*, Ediciones Bolanda, Santiago de Compostela, A Coruña 2017.

Lucarelli, Carlo, *Il commissario De Luca*, Sellerio, Palermo 2008.

_, *Falange armata* (1^a edizione originale 1993), Einaudi, Torino 2017.

Lucentini, Umberto, *Paolo Borsellino. Il valore di una vita*, Mondadori, Milano 1994.

Lukács, György, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

Lupo, Salvatore, *Vecchia e nuova repubblica*, in *L'Italia tra due secoli*, Bignami Elena (a cura di), Pendragon, Bologna 2013.

Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, (1^a edizione originale 1979), Feltrinelli, Milano 2001.

Madrignani, Carlo A., *Camilleri voluttuoso*, in “Belfagor”, Vol. 57, N°2, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l, 2002, pp. 217-221.

—, *Camilleri o del «bisogno di piacere»*, in *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, Giannanti Alessio, Lo Castro Giuseppe, Resta Antonio (a cura di), ETS, Pisa 2020, pp. 439-443.

Malatesta, Giuliano, *Montalban(o)*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 81-88.

Mammarella, Giuseppe - Cacace, Paolo, *Il Quirinale. Storia politica e istituzionale da De Nicola a Napolitano*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Mammarella, Giuseppe, *L’Italia di oggi. Storia e cronaca di un ventennio 1992-2012*, il Mulino, Bologna 2012.

Manetti, Beatrice - Tortora, Massimiliano (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2023.

Manzano, Emilio, *Chiacchierata tra Camilleri e Vázquez Montalbán*, in Camilleri Andrea, *Vi racconto Montalbano. Interviste*, Datanews, Roma 2006, pp. 79-90.

Manzini, Antonio, *Pista nera*, Sellerio, Palermo 2013.

Marci, Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004.

—, *I turbamenti di un cinquantino*, in Marci Giuseppe (a cura di), in *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del Seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari 2004, pp. 245-265.

—, *CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell’opera camilleriana*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 49-60.

_, *CamillerIndex. Il valore etico e letterario dell'opera camilleriana. Appendice, 'Montalbano sono', conversazione con Giuseppe Marci*, in "MicroMega", 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 60-62.

Marsilio, Morena, *La narrativa italiana del Duemila*, in Zinato Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020, pp. 37-74.

Martín Alegre, Sara, *El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett, Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, 1 ed., Vol. 2, Riera Carme, Torras Meri, Clúa Isabel (eds.), Caracas (VE) 2002, pp. 415-421.

Martín Escribà, Àlex, *Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria*, en "Geografías en negro: escenarios del género criminal", Montesinos, Barcelona 2009, pp. 41-54.

_, *Barcelona, ciudad literaria: a propósito de Manuel Vázquez Montalbán y Los mares del Sur*, "Contrapunto: Publicación de Crítica e Información Literaria", *Especial Eduardo Mendoza y la Barcelona literaria*, N°38, Universidad de Alcalá 2017, pp. 56-61.

Massini, Stefano, *Cecità*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 23-30.

Matt, Luigi, *Il Dibattito*, in Zinato Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020, pp. 191-199.

_, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in Caocci D. - Marci G. - Ruggerini M.E., (a cura di), *Quaderni camilleriani 12. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Parole, musica (e immagini)*, Grafiche Ghiani, Cagliari 2020, pp. 39-93.

Mauro, Ezio, *L'Italia senza politica*, in "La Stampa", 28/02/1993.

Melati, Piero, *Sicilitudine*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 101-107.

Melati, Piero - Borsellino, Lucia - Borsellino, Manfredi, *Paolo Borsellino. Per amore della verità. Con le parole di Lucia, Manfredi e Fiammetta Borsellino*, Sperling & Kupfer, Milano 2022.

Mieli, Paolo, *Quando il sistema è a pezzi*, “La Stampa”, 09/05/1990.

Milanesi, Claudio (a cura di), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Volume 1, Astræa, Bologna 2009.

Molinaro, Nina L., *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015.

—, *Detection and Correction in the Petra Delicado Series*, in *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015, pp. 1-23.

—, *Rationalizing Rape and Other Offenses in 'Ritos de muerte'*, in *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*, Ashgate, Surrey (England) 2015, pp. 25-47.

Mondello, Elisabetta, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Perrone, Roma 2010.

Montanari, Tomaso, *La scrittura e l'impegno*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 186-191.

Montanelli, Indro, *Dal Naviglio con furore*, in “Il Giornale”, 09/05/1990.

Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997.

—, *Il romanzo*, Vol. III: *Storia e geografia* Einaudi, Torino 2002.

—, *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino 2001-2003.

—, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005.

Morlino, Leonardo, *Transizione in stallo e conseguente instabilità*, in *La transizione politica italiana. Da Tangentopoli a oggi*, Almagisti M., Lanzalaco L., Verzichelli L. (a cura di), Carocci, Roma 2014, pp. 197-221.

Morreale, Emiliano, *Il cinema di Montalbano*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 169-192.

Mosca, Gaetano, *Che cosa è la mafia. Con un saggio di Gian Carlo Caselli e Antonio Ingroia*, (1^a edizione originale 1900), Laterza, Roma-Bari 2002.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves, *Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna*, in Buttitta Antonino (a cura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 206- 212.

Napolitano, Giorgio, *Dove va la Repubblica. 1992-94. Una transizione incompiuta*, Rizzoli, Milano 1994.

Nigro, Salvatore Silvano, (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015.

—, *Il sistema Camilleri*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 33-37.

—, *Voce*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 133-139.

—, *Le due redazioni del romanzo*, in *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020, pp. 275-282.

Novelli, Mauro, *L'isola delle voci*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. LIX-CII.

—, *Notizie sui testi*, in Camilleri Andrea, *Storie di Montalbano 1994-2002*, Novelli Mauro (a cura di), Introduzione di Borsellino Nino, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, pp. 1645-1652.

Oggioni, Mariana, *Desde Emilia Pardo Bazán: acerca de la literatura policial escrita por mujeres, “Iberismo(s)”,* Edizioni Ca’ Foscari, Venezia 2023, pp. 88-100.

Orsina, Giovanni, *Il berlusconismo nella storia d’Italia*, Marsilio, Venezia 2013.

Oxford, Jeffrey, *Petra Delicado: A Hard-Boiled Police Investigator*, “South Central Review”, Vol. 27, N°1/2, Hard-Boiled, Published by The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association, 2010, pp. 91-104.

Padovani, Gisella, *L’officina del mistero: nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Papiro, Enna 1989.

Pansa, Giampaolo, *Milano corrotta, nazione infetta*, in “la Repubblica”, 02/10/1990.

_, *I bugiardi*, Sperling & Kupfer, Milano 1992.

Pardo Bazán, Emilia, *La gota de sangre*, (1^a edizione originale 1911), Siruela, Madrid 2023.

Paternoster, Annick, *Inappropriate inspectors: Impoliteness and over-politeness in Ian Rankin’s and Andrea Camilleri’s crime series*, in “Language and Literature”, Vol. 21, N°3, 2012, pp. 311-324.

Pedullà, Walter, *Narratori e prosatori del ’900*, Cento Libri Per Mille Anni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010.

Petronio, Giuseppe, Introduzione, (a cura di), in *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

Pezzotti, Barbara, “*I am Just a Policeman*”: *The Case of Carlo Lucarelli’s and Maurizio De Giovanni’s Historical Crime Novels Set during Fascism*, January 2016, “Quaderni d’italianistica”, Vol. 37, no.1, 2016, pp. 89-106.

_, *Maurizio De Giovanni’s inspector Ricciardi series*, in *Investigating Italy’s past through historical crime fiction, films, and TV series. Murder in the Age of Chaos*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 94-114.

Pieri, Giuliana, *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, in “Delitti di carta”, IV, 7, Clueb, Bologna 2000, pp. 57-66.

_, (a cura di), *Italian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff 2011.

Pirandello, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1921.

—, *Dialettalità*, 1921, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Lo Vecchio Musti Manlio (a cura di), Mondadori, Milano, 1960.

—, *Uno, nessuno e centomila* (1^a edizione originale 1926), Einaudi, Torino 2014.

—, *Così è (se vi pare)*, OMBand D.E., 2020.

Pistelli, Maurizio, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006.

Poe, Edgar Allan, *The Murders in the Rue Morgue*, (1^a edizione originale 1841 su “Graham’s Magazine”), *I delitti della Rue Morgue* (edizione italiana), Edizioni Del Baldo, Verona 2018.

Pousada Pardo, Verónica, *A figura do detective na novela negra galega: Leo Caldas, Frank Soutelo, Horacio Dopico e Toni Barreiro*, “Boletín galego de literatura”, nº 48/1º semestre, 2016, pp. 29-44.

Privitera, Daniela, *Il giallo siciliano e la novela negra: esempi di lettura comparata del noir mediterraneo*, in Messina Fajardo L.A. (a cura di), *Mediterranei, identificazioni e dissonanze*, I Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo, 6-7-8 maggio 2010, Bonanno editore, Roma 2012, pp. 191-200.

Raffaelli, Renzo, *Le tentazioni di Montalbano*, in Camilleri Andrea, *Vi racconto Montalbano, Interviste*, Datanews, Roma 2006, pp. 97-105.

Rambelli, Loris, *Storia del “giallo” italiano. La prima esaustiva guida critica e bibliografica alla letteratura poliziesca italiana*, Garzanti, Milano 1979.

Reigosa, Carlos G., *Crime en Compostela*, Edicións Xerais de Galicia, 1987.

Resina, Joan Ramon, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Anthropos, Barcelona 1997.

Reuter, Yves, *Il romanzo poliziesco*, Sorrentino Flavio (a cura di), Armando Editore, Roma 1998.

Reyes Martín, Raquel, *Sexo, drogas y rock'n'roll: la negra historia de la periferia en "Yo fui Johnny Thunders"* de Carlos Zanón, in *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Àlex Martín Escribà e Javier Sánchez Zapatero (eds.), Andavira, Santiago de Compostela 2018, pp. 129-135.

Ridolfi, Maurizio, “*Tangentopoli*”: storia e memoria pubblica nella crisi di transizione repubblicana, in Colarizi Simona, Giovagnoli Agostino, Pombeni Paolo (a cura di), *L’Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi, Vol. III. Istituzioni e politica*, Carocci, Roma 2014, pp. 67-84.

Rimondini, Lamberto, *L’altra storia d’Italia, 1948-2022*, Arianna Editrice, Bologna 2023.

Rivero Grandoso, Javier, *Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar*, “Madrygal” N°14, 2011, pp. 109-116.

Rizzo, Sergio - Stella, Gian Antonio, *La casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili*, Rizzoli, Milano 2007.

_, *La deriva. Perché l’Italia rischia il naufragio*, Rizzoli, Milano 2008.

Rodríguez, Marie-Soledad, *Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina*, in *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, E-Book, Vol.34, Brill, 2009, pp. 249-262.

Salis, Stefano, *Figurarsi Camilleri. Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 253-262.

_, *Successo*, in *Alfabeto Camilleri*, Sperling & Kupfer, Milano 2019, pp. 117-123.

Sánchez Zapatero, Javier, *Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego*, “Revista Signa” N°23, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2014, pp. 805-826.

—, *Carlos Zanón y la otra Barcelona*, “Contrapunto: Publicación de Crítica e Información Literaria”, N°38, Universidad de Alcalá 2017, pp. 13-20.

Sánchez Zapatero, Javier - Martín Escribà, Àlex, *La novela negra española del siglo XXI: el caso de Carlos Zanón*, “Estudios”, Volumen 22/2014, N° 43, julio-diciembre 2016, pp. 43-65.

Santamaría, José - Alonso, Pedro, *Antología del relato policial*, Vicens-Vives, Barcelona 1991.

Saramago, José, *Ensaio sobre a Cegueira* (1^a edizione originale 1995), *Cecità* (edizione italiana), Feltrinelli, Milano 2013.

Sartarelli, Stephen, *La chiave è l'invenzione*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 141-149.

Sartori, Giovanni, *Riforma, de profundis*, in “Corriere della Sera”, 12/06/1993, e in *Come sbagliare le riforme*, il Mulino, Bologna 1995.

Scalfari, Eugenio, *Il governo dell'allegra brigata*, in “la Repubblica”, 07/01/1990.

—, *Beffe e sberleffi allo Stato pupazzo*, in “la Repubblica”, 19/10/1991.

—, *Pinocchio, Berlusconi e il paese dei balocchi*, in “la Repubblica”, 11/02/2001.

Scarino, Alessandra, *Prefazione* in Aliberti, Carmelo, *Andrea Camilleri*, BastogiLibri, Roma 2018, pp. 5-11.

Scarpa, Roberto, *Nenè Camilleri sugnu*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 205-239.

Scerbanenco, Giorgio, *Venere privata. La prima indagine di Duca Lamberti* (1^a edizione originale Garzanti, Milano 1966), La nave di Teseo, Milano 2022.

Sciascia, Leonardo, *Il giorno della civetta*, Einaudi, Torino 1961.

_, *Il contesto*, 1^a edizione originale Einaudi, Torino 1971.

_, *Todo modo*, 1^a edizione originale Einaudi, Torino 1974.

_, *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, 1^a edizione originale Einaudi, Torino 1977.

_, *Morte dell'inquisitore*, (1^a edizione originale Laterza 1964), Adelphi, Milano 1992.

_, *A ciascuno il suo*, (1^a edizione originale Einaudi 1966), Adelphi, Milano 2000.

_, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, Squillaciotti Paolo (a cura di), Adelphi, Milano 2018.

Scoppola, Pietro, *La repubblica dei partiti. Evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, il Mulino, Bologna 1997.

_, *Lezioni sul Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

Sellerio, Antonio, *Camilleri e il suo editore, Montalbano alla conquista del mondo*, in “Bianco e Nero”, *Camilleri secondo Camilleri*, Fascicolo 590, gennaio-aprile Roma 2018, pp. 58-60.

Serkowska, Hanna, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, “Cahiers d'études italiennes”, N°5, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes 2006, pp. 163-172.

Shakespeare, William, *Macbeth*, Traduzione di Elio Chinol, Mursia, Milano 1971;

_, *Amleto*, Bertinetti Paolo (a cura di), Einaudi, Torino 2005.

Simenon, Georges, *Le memorie di Maigret*, (*Les mémoires de Maigret*, 1^a edizione originale, Presses de la Cité, Paris 1951), in *I Maigret*, volume 7, Adelphi, Milano 2017.

_, *Maigret a New York*, (1^a edizione originale 1947), in *I Maigret*, volume 6, Adelphi, Milano 2017.

_, *La prima inchiesta di Maigret*, (1^a edizione originale 1949), in *I Maigret*, volume 6, Adelphi, Milano 2017.

Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

Sorgi, Marcello, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, Palermo 2000.

Spinazzola, Vittorio, *La saga di Montalbano*, in Nigro Salvatore Silvano (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 135- 140.

_, (a cura di), *Inventare e replicare, Tirature '17. Da una serie all'altra*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2017.

Stallings, Gregory C., *La fenomenología de la novela Hard-boiled en "Yo fui Johnny Thunders" de Carlos Zanón*, en *El género negro: de la marginalidad a la normalización*, coord. por Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier, Andavira, Santiago de Compostela 2016, pp. 49-56.

Thompson-Casado, Kathleen, *Petra Delicado, A Suitable Detective for a Feminist?*, “Letras Femeninas”, Vol. 28, N°1, número especial sobre la novela criminal femenina, Published by Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, Michigan State University Press 2002, pp. 71-83.

Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.

Tirone, Mariadonata Angela, *Petra Delicado: identità e ruoli di genere nella serie di Alicia Giménez Bartlett*, “Revista Internacional de Culturas y Literaturas”, N°21, junio 2018, pp. 174-188.

_, *La Barcelona de Petra Delicado*, Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar *La ciudad: imágenes e imaginarios* - Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid, 12-15 de marzo de 2018, Editores Ana Mejón, David Conte Imbert, Farshad Zahedi, Madrid 2019, pp. 746-754.

Tisnado, Carmen, *Petra Delicado y la síntesis de ser mujer y ser policía*, I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata 2008, pp. 1-9.

Traina, Giuseppe, *Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri*, in “Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons”, Firenze University Press 2022, pp. 29-38.

Tranfaglia, Nicola, *La transizione italiana. Storia di un decennio*, Garzanti, Milano 2003.

Valles Calatrava, José Rafael, *La novela criminal española*, Universidad de Granada, Granada 1991.

Valverde Velasco, Alicia, *Hacia una descripción del cuento policiaco español contemporáneo*, “Iberoamericana” (2001-), Nueva época, Año 2, N°7, Published by Iberoamericana Editorial Vervuert, 2002, pp. 133-139.

Vázquez de Parga, Salvador, *La novela policiaca en España*, Ronsel Editorial, Barcelona 1993.

Vázquez Montalbán, Manuel - Fuster, Jaume, conversa transcrita per Febrés Xavier, *Diàlegs a Barcelona*, Volume 6, Ajuntament de Barcelona 1985.

Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje*, (1^a edizione originale 1974), *Tatuaggio* (edizione italiana), traduzione di Hado Lyria, Feltrinelli, Milano 1991.

_, *Los mares del Sur*, (1^a edizione originale 1979), Planeta, Barcelona 2016.

_, *Asesinato en el Comité Central*, (1^a edizione originale 1981), Planeta, Barcelona, 2016.

_, *Las recetas de Carvalho*, *Le ricette di Pepe Carvalho* (edizione italiana), traduzione di Hado Lyria, Feltrinelli, Milano 1994.

_, *Il pianista*, (El pianista, 1^a edizione originale 1985), Sellerio, Palermo 1994.

Venkataraman, Vijaya, *Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett*, en “Textos sin fronteras. Literatura y Sociedad”, 2, coord. por Awaad H. y Insúa M., Ediciones digitales del GRISO, Pamplona 2010, pp. 229-240.

Vidal, Pau, *Enigmistica e pirotecnica per Camilleri in catalano*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 150-157.

Villar, Domingo, *La playa de los ahogados*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2011.

—, *Ojos de agua*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2016.

—, *El último barco*, Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2022.

Vizmuller-Zocco, Jana, *I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica*, “*Italica*”, Vol. 87, N°1, University of Illinois Press 2010, pp. 115-130.

Vosburg, Nancy, *Iberian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff 2011.

Walzer, Michael, *L'intellettuale militante. Critica sociale e impegno politico nel Novecento*, il Mulino, Bologna 1991.

Wu, Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

Yang, Chung-Ying, *Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad*, “*Hispania*”, Vol. 93, N°4, Published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, December 2010, pp. 594-604.

Zanón, Carlos, *Tarde, mal y nunca*, (1^a edizione originale 2009), Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2023.

—, *No llames a casa*, (1^a edizione originale 2012), Salamandra Bolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2023.

„*Yo fui Johnny Thunders*, (1^a edizione originale 2014), RBA Libros, Barcelona 2014.

„*Carvalho: problemas de identidad*, ebook, Editorial Planeta, Barcelona 2019.

Zinato, Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020.

Zingaretti, Luca, *Un personaggio in cerca d'attore*, in “MicroMega”, 5/2018, *Camilleri sono*, pp. 73-81.

RISORSE DI RETE

A casa di Andrea Camilleri, la fine di Montalbano, la cecità e Dio: “Mi manca vedere la bellezza femminile”, pubblicato il 29/06/2018, https://youmedia.fanpage.it/video/ab/Wyd_u-Swr1b-Mpot

A cavallo di un cavillo. Orazio Costa narrato da Andrea Camilleri,
https://www.youtube.com/watch?v=D_1z10b5ihw&t=178s

Andrea Camilleri e l'anomalia Berlusconi, <https://www.youtube.com/watch?v=avnsiEL4gX4>

Andrea Camilleri parla della Strage di Capaci,
<https://www.palermoviva.it/andrea-camilleri-parla-della-strage-di-capaci/>

Associazione Fondo Andrea Camilleri, <https://www.fondoandreacamilleri.it/>

Bonina, Gianni, *Camilleri: come nasce una nuova lingua*, pubblicato il 26/10/2011,
<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Camilleri-come-nasce-una-nuova-lingua-df4968f4-6aed-4ce7-a486-a73db0f9faf2.html>

Brunetti, Giacomo, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, pubblicato il 02/12/2010, <https://urbinoir.uniurb.it/wp-content/uploads/2014/03/brunetti.pdf>

Calendario eventi Camilleri 100:

<https://www.fondoandreamilleri.it/calendario-eventi-camilleri-100/>

Camilleri Fans Club

<https://www.vigata.org>

https://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html

<https://www.camillerindex.it/>

<https://www.camillerindex.it/lemma/dizionario-2/>

<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/>

Camilleri: *“Mi libererò del commissario Montalbano”*, pubblicato il 19/12/2000, in “la Repubblica”,

https://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Int34_Cam_dic2000_Rep.htm

Carlos Zanón *aparca la novela negra y se abraza a la música como refugio*, pubblicato il 14/01/2022, in “La Voz de Galicia”,

<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2022/01/12/carlos-zanon-publica-novela-love-song-musica-refugio-absoluto/00031642000715395462487.htm>

Castellucci, Attilio, *Attilio Castellucci entrevista Domingo Villar*, pubblicato il 07/03/2022, in “Insula europea”,

<https://www.insulaeuropea.eu/2022/03/07/attilio-castellucci-intervista-domingo-villar/>

Cid, Xabier, *Interview. Domingo Villar, autor de Water-blue eyes (2008), Que te traduzan é en boa medida cuestión de fortuna*, “Galicia21. Journal of Contemporary Galician Studies”, Issue A, 2009, <https://galicia21journal.org/A/index.php>

Coromines, Diana, *Pau Vidal: Les novel·les de Camilleri han de «camillerejar»*, pubblicato il 02/02/2014, in “Lletres”, <https://www.nuvol.com/llibres/pau-vidal-les-novel·les-de-camilleri-han-de-%C2%ABcamillerejar%C2%BB-14008>

Cristina Cassar Scalia legge “La coscienza di Montalbano” di Andrea Camilleri, <https://www.youtube.com/watch?v=qSiSKXIo1Vk>

De Cataldo, racconto il lato oscuro dei delitti,

https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/intervista/2022/11/04/ansa/-de-cataldo-racconto-il-lato-oscuro-dei-delitti_6d07b61f-90d3-49be-a1ab-34739c54a1e0.html

Demontis, Simona, Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri,

https://www.vigata.org/rassegna_stampa/1999/Archivio/Int44_Cam_dic1999_Altri.htm

De Paulis-Dalembert, Maria Pia, Sapore/sapere nell'universo immaginario di Camilleri-Montalbano, "Chroniques italiennes", web 21, 3-4/2011,

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01416029v1/file/MP.DePAULIS.Camilleri.DEF.pdf>

Deriu, Morena (a cura di), Quaderni camilleriani 25, Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Vati, sirene, giocatori e suoni di campanelli, Grafiche Ghiani, Cagliari 2025.

<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-25/>

DETECt, <https://www.detect-project.eu/portal/bologna/>

De Toro, Suso, La novela negra es la épica contemporánea,

<https://www.congresonegro.com/suso-de-toro-la-novela-negra-es-la-epica-contemporanea/>

Dizionario online, <https://it.glosbe.com/>

Geli, Carles, 'Femicrime', una tendencia en alza en la novela negra policiaca, pubblicato il 31/01/2014, https://elpais.com/cultura/2014/01/30/actualidad/1391112276_886956.html

Giovanni Falcone: «La mafia non è invincibile, avrà una fine»,

<https://www.youtube.com/watch?v=lMYQEJDz05o>

Goñi, Ana, Alicia Giménez Bartlett habla con la auténtica Petra Delicado, pubblicato il 10/03/2013, in "El confidencial",

https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-03-10/alicia-gimenez-bartlett-habla-con-la-autentica-petra-delicado_736044/

Hutcheon, Linda: <https://www.english.utoronto.ca/people/directories/all-faculty/linda-hutcheon>

Il noir Mediterraneo secondo Massimo Carlotto, Noir italiano. Tutto il nero del poliziesco all'italiana, pubblicato il 07/09/2012,

<https://noiritaliano.wordpress.com/2012/09/07/il-noir-mediterraneo-secondo-massimo-carlotto/>

Io vi perdono, però vi dovete mettere in ginocchio,

<https://www.youtube.com/watch?v=ff0wgrgkCBM>

La Fauci, Nunzio, *L'italiano perenne e Andrea Camilleri*, “Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia”, https://www.academia.edu/40491350/L_italiano_perenne_e_Andrea_Camilleri

López Martínez, Encina Isabel, *Boom de la novela policiaca española: los nuevos nombres*, “Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales”, 46, 2020,
<https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1554/1602>

Macchiavelli, Loriano, *Giallo italiano*, <https://www.loriano-macchiavelli.it/giallo-italiano/>

Marín Estrada, Pablo Antón, *Los libros y las canciones siempre nos dejan algo*, pubblicato il 17/07/2022, in “La Voz de Avilés”,

<https://www.elcomercio.es/sociedad/libros-canciones-siempre-20220717000823-ntvo.html>

Menniti Ippolito, Nicolò, ‘Sabot/age’, *nasce il giallo mediterraneo*, pubblicato il 30/08/2011, in “Il mattino di Padova”,

<https://www.mattinopadova.it/cronaca/sabot-age-nasce-il-giallo-mediterraneo-lkwoahm7>

Mínguez, M., *Domingo Villar: Es más fácil entender la historia de España leyendo a Vázquez Montalbán*, pubblicato il 04/10/2010, in “El Mundo”,

<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/03/galicia/1286130050.html>

Mora, Rosa, *Carlos Zanón: Mis personajes piensan en drogas, alcohol y mujeres*, pubblicato il 03/06/2012, in “El País”,

https://elpais.com/cultura/2012/06/03/actualidad/1338746758_832350.html

Morto Andrea Camilleri, il ricordo di Maurizio De Giovanni: “Maestro di sogni”, pubblicato il 18/07/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=HCqk73iOlhI>

Nava, Sergio, Pepe Carvalho. Il detective che visse due volte, pubblicato il 23/02/2019, <https://www.ilsole24ore.com/art/pepe-carvalho-detective-che-visse-due-volte-ABbuBUVB>

Neorealismo-Analisi sul Cinema della Realtà 1966, pubblicato il 09/04/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=69GhH9VB5ko>

Novelli, Mauro, Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri, pubblicato il 25/08/2020, in “Diacritica”, fasc. 34,

<https://diacritica.it/lettura-critiche/montalbano-estremo-e-ultimo-il-congedo-di-camilleri.html>

Ojos de agua-Domingo Villar, pubblicato il 01/03/2007,
<https://crucedecables.blogspot.com/search?q=ojos+de+agua>

Pagliuso, Antonio, Leonardo Sciascia e Italo Calvino, le lettere tra lo scrittore e l'editor, pubblicato il 09/01/2021, in “Glicine”,
<https://glicineassociazione.com/leonardo-sciascia-e-italo-calvino-le-lettere-tra-lo-scrittore-e-leditor/>

Quando Camilleri scrisse a Mussolini e lui gli rispose,
<https://www.youtube.com/watch?v=Crb6uULu98I>

Raiplay: <https://www.raipplay.it/>

Ritorno a Boccadasse, <https://pintacuda.it/2021/07/24/ritorno-a-boccadasse/>

Sito web del Governo italiano: <https://www.governo.it/it>

Sito web della scrittrice Giménez Bartlett: <http://www.aliciagimenezbartlett.es>

Tabucchi: https://www.hoepli.it/autore/antonio_tabucchi.html

Taffarel, Margherita, *Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano*, 2012, in “inTRALinea”, *Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*, Autonomous University of Barcelona, Barcelona,
https://www.intralinea.org/specials/article/analisi_traduzione_dialoghi_andrea_camilleri

Taglietti, Cristina, *Alicia, la Camilleri spagnola. «Il nostro tempo è un Giallo»*, pubblicato il 09/05/2007, in “Corriere della Sera”, <https://www.vigata.org/bartlett/alicia.pdf>

Traina, Giuseppe, *Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri*, pubblicato il 25/08/2020, in “Diacritica”, fasc. 34,
<https://diacritica.it/lettura-critiche/proposte-per-un-bilancio-dellopera-di-andrea-camilleri.html>

“**Una voce di notte**” di **Andrea Camilleri**, Biblioteche di Roma, pubblicato il 18/07/2019,
<https://www.youtube.com/watch?v=nhfYIBBGsAU>

Wu Ming, *New Italian Epic 2.0*, <https://www.carmillaonline.com/2008/09/15/new-italian-epic-20/>

FILMOGRAFIA

Alberto Sironi, *Il commissario Montalbano*, 1999.

Alberto Sironi, *L'avvocato Guerrieri: testimone inconsapevole*, 2007.

Alessandro D'Alatri - Gianpaolo Tescari, *Il commissario Ricciardi*, 2021-2025.

Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960.

Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

Antonio Frazzi, *Il commissario De Luca*, 2008.

Davide Marengo, *Vanina - Un vicequestore a Catania*, 2024.

Ettore Scola, *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, 1970.

Gerardo Herrero, *La playa de los ahogados*, 2015.

Gianluca Maria Tavarelli, *Il giovane Montalbano*, 2012.

Ingmar Bergman, *Il posto delle fragole*, 1957.

Julio Sánchez Valdés, *Petra Delicado*, 1999.

Manetti Bros., *L'ispettore Coliandro*, 2006-2021.

Marco Tullio Giordana, *I cento passi*, 2000.

Maria Sole Tognazzi, *Petra*, 2020.

Mario Landi, *Le inchieste del commissario Maigret*, 1964-1972.

Michele Soavi (stagione 1), Giulio Manfredonia (stagione 2), Simone Spada (stagione 3 e successive),
Rocco Schiavone, 2016-2025.

Orson Welles, *The Lady from Shanghai*, 1947.

Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*, 1994.

Stefano De Stefani, *Giallo club – Il tenente Sheridan*, 1959.

RINGRAZIAMENTI

A Saverio Sangregorio e Anna Di Ioia, i miei genitori, a mio fratello Michele, a mia sorella Giusy e ai miei nonni che, anche se non ci sono più, sono sempre con me.

A mio cugino, dott. Michele Sangregorio, che mi è sempre vicino, ovunque io vada, con il suo affetto.

A mio cugino Dino Scelsi, che con il suo pilates ha contribuito, durante la stesura della mia tesi, al mio *corpo sano*.

A tutto il supporto di Michele Goffredo, mio mentore e amico.

Ai miei migliori Amici, che non se ne sono mai andati, Angela Longo, Luca Caricato, Alberto Fattorini.

A Giovanni D'Andrea.

Alla piccola Sofia, la mia persona preferita nel mondo.

A Pina Piccolo, la mia ancora a Roma e nella vita.

A Romolo Messina che mi ha aiutato al computer nella parte tecnica.

Al mio amico Luigi Insetti, sempre pronto ad aiutarmi con la burocrazia sindacale.

A Pippo Giuffrida, mio amico, mio collega e “consulente”, esperto di politica.

A Francesco Piccolo, sempre prodigo nell'aiutarmi, soprattutto quando non ero presente a Roma.

Ad Angelo Luongo, il mio caro sindacalista di fiducia.

Alle mie Dirigenti Scolastiche, prof.ssa Maria Catapano e prof.ssa Elisabetta Giustini, mio modello di Donna.

Ma soprattutto un GRAZIE INFINITO ai miei due Direttori e Tutor del Dottorato, Eduard Vilella Morato e Alessandro Scarsella, splendide persone umanamente, oltre che due grandi professionisti, che hanno saputo valorizzarmi con tutto il loro supporto e la loro immensa cultura e senza i quali non sarebbe mai stato possibile tutto questo.

Alla professionalità immensa di Giovanni Capecchi e di Giovanni Caprara, il solo fatto che mi abbiano letto rappresenta per me già un traguardo e un grande onore.

Un ringraziamento particolarmente sentito va anche alla figlia di Camilleri, Andreina, che mi ha risposto molto cordialmente quando le ho comunicato che avrei scritto una tesi di dottorato su suo padre e a tutta la rete di esperti camilleriani che mi ha accolta a “Vigàta”, facendomi sentire una di loro, con immenso onore e piacere.

Grazie anche al responsabile del mio Dottorato, il prof. Gonzalo Pontón Gijón, per la sua gentilezza ed efficienza.

Ringrazio, inoltre, la dott.ssa Paola Zenobi della Biblioteca di Filosofia della Sapienza Università di Roma che mi ha fatto pervenire, attraverso il prestito interbibliotecario, tutti i libri di cui avevo bisogno.

Grazie agli uffici dell'Universitat Autònoma de Barcelona, in particolare a Melina Rodríguez Marín, e a quelli di Ca' Foscari di Venezia per la loro efficienza, rapidità nelle risposte alle mie tante mail, gentilezza e cortesia sopra ogni cosa.

E grazie a tutti coloro che, anche solo con un sorriso, mi hanno aiutato e supportato nel mio percorso dottorale.

E un piccolo pensiero va anche a coloro che mi hanno contrastato nella vita, perché mi hanno resa ancora più forte caratterialmente e fatto credere di più in me stessa, loro malgrado.

A Potenza (la mia Vigàta!) dove sono nata, a Barcelona e a Venezia, le due città in cui ho studiato per il Dottorato, luoghi significativi che hanno impreziosito il mio studio con la loro fantastica cornice, unica al mondo, facendomi sentire, perché no, anche un po' in vacanza.

A tutti i miei alunni, passati e futuri, con l'esempio di poter continuare a studiare e a migliorarsi, con l'augurio di poter imparare ancora e per tutta la vita.

A me stessa, alla mia tenacia, alla mia crescita personale, al mio amore per lo studio e per le persone che mi sono vicine ma, soprattutto, a quello che deve ancora arrivare...

E ultimo – ma non ultimo – al Genio di Andrea Camilleri che mi ha ispirato, emozionato, commosso fino alle lacrime, mi ha fatto compagnia e, con i suoi romanzi, non mi ha fatto mai sentire veramente sola, nemmeno quando ero chiusa in casa, all'università e in biblioteca a studiare molto, in questi tre magnifici anni di Dottorato, il mio traguardo più alto finora.

