ANTONELLA SANTORO

I ROMANZI STORICI DI ANDREA CAMILLERI

1. I titoli di Camilleri si raggruppano intorno a due filoni principali, lo storico e il poliziesco. Al primo appartengono romanzi ambientati per lo più nella Sicilia di fine ottocento, da *La stagione della caccia* al *Birraio di Preston* e i due saggi storici *La bolla di componenda* e *La strage dimenticata*¹; al secondo i romanzi polizieschi — come *Il ladro di merendine*, *La gita a Tindari* ecc., nonché i volumi di racconti polizieschi (*Un mese con Montalbano* e *Gli arancini di Montalbano*), entrambi imperniati sulle vicende del commissario Montalbano nella Sicilia odierna.

Il fatto che Camilleri sia arrivato tardi alla scrittura è un indizio significativo e non casuale. L'inizio della sua attività di scrittore coincide con la fine della sua attività di regista teatrale. Egli parla di *bisogno di scrivere un romanzo*², dell'esigenza di elaborare una forma di linguaggio per lui nuova, più consona ad una rappresentazione "onesta" (in senso sciasciano). L'autore, attraverso una forma artistica di più facile e collettiva fruizione rispetto a quella teatrale, sceglie una strada, in qualche modo, più coraggiosa e rischiosa. L'interlocutore dei suoi testi non è più, infatti, il pubblico scelto, presente e in definitiva rassicurante del teatro, ma quello ben più ampio e sfuggente della massa dei lettori di romanzi, e per di più polizieschi. Soffermandosi sul differente rapporto con il pubblico dei lettori rispetto a quello degli spettatori, egli paradossalmente individua una maggiore interazione tra scrittore e lettore. La maggiore partecipazione da parte del lettore comporta un'accresciuta responsabilità e tensione da parte dello scrittore:

Il pubblico del teatro è anonimo, insomma si fa tutto per renderlo anonimo. [...] Il lettore è diverso, il lettore vuole intrattenere un rapporto personale, ti guarda negli occhi, ti fa delle domande — cosa che in teatro non avviene — e tu devi dare contestualmente delle risposte. Questo è stato inebriante nei primi tempi. Ora comincia a diventare un po' agghiacciante (Sorgi 2000: 13).

Il nodo della scrittura camilleriana sta nel rapporto tra romanzo storico e romanzo poliziesco, di cui l'autore stesso parla nei termini di *romanzo corale* e *romanzo-romanzo*. La definizione di romanzo storico è funzionale ai testi camilleriani le cui storie inventate si ambientano in un determinato contesto storico della Sicilia, a differenza del filone poliziesco collocato nella Sicilia contemporanea. L'autore stesso, parlando dei suoi testi li definisce "romanzi storici" (Sorgi 2000: 81), legittimando l'uso critico di tale categoria letteraria, che peraltro va usata con una certa cautela. Lo spunto narrativo dei romanzi storici è tratto per lo più da accadimenti reali, soprattutto eventi minimi spesso dimenticati dalla storia e rinvenuti in documenti ufficiali³, le cosiddette "microstorie" sciasciane⁴. È lo stesso Camilleri a specificare che il "reale" costituisce il riferimento necessario dei suoi romanzi, evidenziando così chiaramente l'influenza del pensiero storico-illuministico di Sciascia sulla sua scrittura.

[...] ho una necessità di partire sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire. Io ho sempre bisogno di un punto di partenza, minimo se vuoi, del fatto accaduto, di qualcosa che è già successo. (Sorgi 2000: 80)

La macrostoria nei testi camilleriani rimane, però, uno scenario vagamente abbozzato, su cui campeggiano le dinamiche socio-culturali di provincia che caratterizzano le trame narrative. Il momento storico è tendenzialmente accennato attraverso brevi e sporadici riferimenti, dato per scontato dall'autore e affidato all'intuizione del lettore, anziché delineato minutamente. Ne deriva una concezione di immobilismo della realtà socio-politica siciliana, che a dispetto del tempo e delle epoche storiche rimane immutata. Non a caso il luogo di rappresentazione di tutti i romanzi camilleriani, storici e polizieschi, è sempre Vigata, località inventata ma sociologicamente tipica della Sicilia, quale emblema di una realtà incancrenita, immobile. Significativo per comprendere l'atmosfera dei suoi romanzi storici risulta un giudizio critico di R. Jacobbi su *Il corso delle cose*, che lo stesso Camilleri cita a proposito del suo primo romanzo. Il critico, infatti, suggerisce l'idea di una realtà siciliana che "sembra sfuggire tra le mani dell'osservatore, tutta intessuta com'è di moventi umani elementari ma oscuri, di gesti cerimoniali che alludono a una seconda natura, a un'ipotesi dell'uomo non misurabile secondo i parametri della logica" (Sorgi 2000: 63).

Ad ogni modo, la scrittura di Camilleri oscilla tra il romanzo storico e il poliziesco, generi complementari, nonostante la diversità del metodo:

Sono continuamente portato su due strade. Una strada è il romanzo corale, l'altra è la strada del romanzo-romanzo, con dei protagonisti ben disegnati a tutto tondo (Sorgi 2000: 85) .

Da un lato, dunque, il romanzo storico gli consente un'ampia libertà di movimento nella costruzione della trama, dall'altro il romanzo poliziesco lo costringe ad una struttura logica più rigorosa e lineare. Il disordine creativo da un lato e l'ordine voluto e ricercato dall'altro. Alla base della scrittura poliziesca vi è infatti uno sforzo compositivo che si contrappone alla immediatezza della costruzione corale del romanzo storico, evidenziato dall'autore in termini di "fatica" che non annulla, tuttavia, la "felicità" del racconto:

Quindi è più facile tirare fuori un coro che tirare fuori delle voci soliste, secondo me, almeno per il mio tipo di scrittura. Io ho diversi problemi, proprio tanti quando scrivo, sembra possedere questa felicità di racconto, ma la felicità continua anche quando c'è la fatica del racconto (Sorgi 2000: 85).

Uno dei motivi dello scarto tra romanzo storico e poliziesco è la differente costruzione e funzione dei personaggi. Nei romanzi storici vero protagonista è il dramma collettivo, i cui personaggi sono delle sagome o "mezze figure", a volte solo delle voci senza spessore:

Un romanzo storico ha più somiglianza con certi spettacoli teatrali, in cui il protagonista è appunto il dramma e i personaggi rappresentano una specie di coro. Sono spesso delle mezze figure che non hanno bisogno di essere definite più di tanto (Sorgi 2000: 83).

Evidenti sono i riscontri testuali a riguardo. Ne *Il corso delle cose*, *Un filo di fumo*, *La stagione della caccia*, *Il birraio di Preston*, la coralità emerge dagli interventi anonimi di voci senza identità, dalla presenza di personaggi-maschere delineati esclusivamente nella loro funzione contestuale, di tipi rappresentativi di un dato spaccato socio-culturale. Anche i frequenti dialoghi sono costituiti da incroci di battute e voci senza volti, e connotano l'ambiente provinciale, sul modello verghiano. Esemplificativo il seguente dialogo, tratto dal *Corso delle cose*, che ritrae una conversazione casuale nel caffè del paese. È uno dei tanti spaccati dialogici che dipendono più dalla materia discorsiva che dagli interlocutori, e rispecchiano, dunque, una situazione di incontro-scontro senza approfondimento dei caratteri:

– E io dico che sono tutti una maniata di garrusi. Masino, le mani in sacchetta, il fiammifero spento fra i denti, assittato di traverso sull'orlo del bigliardo, non alzò la voce nel dire quelle parole, ma fece tutto il possibile per caricare l'intento provocatorio.

– Qualcuno si salva – fece con prudenza Pasquale, ancora calato a seguire il percorso della sua palla.

– Nessuno.

– Manco mio fratello? – domandò Vasalicò, appoggiando la stecca sul panno del bigliardo.

– Tuo fratello dirige la musica – confermò calmissimo Masino.

Vasalicò si taliò attorno. Vito, che era entrato in quel momento, capì che non era il caso di intervenire. Come tante altre volte, la discussione fra Masino e Vasalicò, che aveva il fratello sindaco, si sarebbe conclusa in uno scontro a parole solamente.

– Niente c'è, andiamo, non c'è niente – disse Pasquale per mettere il buono. E poi, scaldandosi a freddo: – ma è possibile che ogni sera?!... (CC, 17).

Il racconto s'incentra sulla comunità più che sulle individualità, e prevale, di conseguenza, il punto di vista collettivo nell'interpretazione dei fatti, degli eventi storico-politici post-unitari. In più luoghi emerge, ad esempio, l'ostilità dei siciliani — soprattutto della vecchia classe nobiliare⁵ — nei confronti del nuovo governo. Nel *Corso* la figura del cavaliere Attard, fedele all'ideale fascista, prende le distanze dalla corruzione del presente. Ugualmente nella *Stagione*, l'ostinata adesione al circolo dei nobili rappresenta per la maggior parte un'ostinata chiusura alla nuova realtà politica. Nel *Birraio* si assiste al malcontento generale contro il prefetto per l'inaugurazione del teatro di Vigata con un'opera lirica non gradita. Significative, infine, le pagine dedicate in *Un filo di fumo* all'opinione contraria di un certo marchese Curtò, notevole del paese, riguardo le commissioni d'inchiesta in Sicilia. Il tono ironico e stravolto, con cui è affrontata la questione, sminuisce ulteriormente l'operato degli statisti. Lo stile discorsivo e leggero non esclude, dunque, un certo interesse per le problematiche socio-storiche che conferiscono ai romanzi carattere civile. Il punto di vista della comunità si fa sentire, inoltre, verso i personaggi estranei o non perfettamente integrati nel sistema sociale vigente. Le loro azioni sono infatti inquadrare dall'occhio curioso e parziale del paese. Di particolare rilievo sono i giudizi negativi su Vito (protagonista di CC), i commenti e i pettegolezzi sul farmacista (protagonista di SC), le contrarietà rispetto al delegato (protagonista di MC). Il filtro dell'ottica comunitaria fa risaltare appunto la loro condizione di estraneità e isolamento, che funge da esca alla curiosità del paese:

Ho saputo tutto! – disse trionfante due giorni dopo agli amici del circolo. Il signor de' Liguori ha accattato la casa che apparteneva al fratello di Taormina, Jano, che è morto in mare. Quella che si trova al corso, vicino a dove sto io, con un magazzino sotto e sopra l'appartamento. [...].

Ma che viene a fare a Vigàta?

Magari questo so – fece il geometra aprendosi di orgoglio come un pavone. È venuto a fare il farmacista (SC, 21).

E perciò non ci fu curiosità quando, negli attracchi del « Franceschiello » che seguirono, Sasà Mangione portò a terra baulli enormi [...]; non ci fu curiosità quando il farmacista d'È Liguori pigliò la matina a firriare campagne campagne cercando e cogliendo certe erbe e certi fiori. Erano tutte faccende che facevano parte del suo mestiere.

Ha fatto ogni cosa con criterio – fece il geometra Fedè. [...]

Com'è il letto?

Piccolo.

Segno che per ora non ha gana di accasarsi – disse il signor Colajanni che aveva due figlie da marito (SC, 21).

L'individualità dei personaggi si ferma alla rappresentazione delle emozioni — per lo più rabbia e paura — senza veramente concentrarsi sullo spessore interiore, sulle complessità della psiche. Il linguaggio, a tale proposito, può diventare efficacemente duro e espressionistico, come è delineato nei due frammenti su Vito: “La paura gli storciva la bocca; non ebbe perciò da cambiare espressione quando l'insostenibile pressione del terrore gli aprì la strada a una rabbia furiosa che gli fece lacrimare gli occhi, serrare i pugni” (CC, 26); “come un cane assetato che sente montargli la rabbia e cerca una goccia d'acqua nella fanghiglia, Vito azzannò quell'idea” (CC, 35). Fortemente significative sono alcune comparse che funzionano da figure stereotipate, di cui emerge solo l'ideologia e il pensiero politico, per lo più attraverso i tratti dell'indignazione e dell'ostinazione:

Il cavaliere Attard, mattiniero, sedeva in un angolo, più incazzato del solito, di fronte a una granita di limone nella quale intingeva un biscotto tarallo. – Cose da pazzi! Come siamo ridotti! – E poi, un tono più alto: – ai tempi del fascio cose simili non sarebbero mai capitate! – e piantava gli occhi, a sfida, sugli uomini di mare e sugli spalloni, [...] (CC, 36).

In alcuni romanzi storici — in particolare *Il corso delle cose*, *La stagione della caccia* e *Un filo di fumo* — è presente un ambiente particolarmente caratteristico, il caffè o il circolo di nobili. Si tratta di luoghi, tipici delle comunità provinciali, deputati agli incontri e allo scambio di opinioni, alla chiacchiera e al pettegolezzo⁶: “Entrando dunque al Circolo dei Nobili per parlare col marchese Simone Curtò di Baucina di una faccenda della miniera, aveva sentito sulla pelle come una ventata, uno spiffero fresco. Ecco, era esattamente questa la sensazione che l'aveva spinto a chiedere: — Ditemi subito cosa è successo!” (FF, 22). Il circolo dei nobili è lo specchio di una società in decadenza, legata ancora agli ideali borbonici: “Perché qua dentro, di nobili, ce ne siamo restati solo due, io e il barone Uccello. Tutti gli altri, non volendo offen-

dere nessuno, con la nobiltà non ci accucchiano niente. A meno che non lo si voglia chiamare 'Circolo dei due nobili e loro parenti'. Ma viene da ridere" (SC, 17).

Già con i romanzi storici iniziano i primi tentativi di evoluzione strutturale. L'autore segnala appunto *La stagione* come testo indicativo del passaggio dalla corallità alla definizione del personaggio:

in quel libro, a me come scrittore succedeva un fatto importante: passavo dalla corallità un po' teatrale di un romanzo come *Un filo di fumo* a un tentativo di definizione dei personaggi, alla ricerca del protagonista (Sorgi 2000: 72).

È evidente, infatti, lo scarto rispetto a *Un filo*, romanzo immediatamente precedente, caratteristico per l'affastellamento dei fatti e dei personaggi, giustamente definiti "cangianti" (Porcelli 1998: 100), che si susseguono e s'incrociano come comparse. Non prevale un punto di vista particolare ma un alternarsi di voci in un vero e proprio disordine corale, in una rappresentazione simultanea che dà valore alla sincronia più che alla successione diacronica degli avvenimenti: "All'unità d'azione (l'attesa delusa degli eventi), di luogo (Vigàta), di tempo (il 18 settembre 1890) fa da contraltare la tecnica narrativa basata sul mutamento continuo di scena" (Porcelli 1998: 100). S'intrecciano storie diverse che compongono dei quadri singoli, tenuti insieme dall'attesa comune dei vigatesi di un filo di fumo, cioè dell'arrivo in porto di un'imbarcazione di zolfo, che porterebbe al fallimento la Ditta Barbabianca, esempio di appropriazione illecita. Il vero fulcro del romanzo è quindi la situazione socio-economica di fine '800, che delinea il costituirsi — dal passaggio dell'età borbonica all'Unità — di una nuova società, basata sul potere e la sopraffazione, implicante, in altre parole, il rafforzamento della mafia.

*La stagione*⁷ ha invece una trama più lineare e ordinata, un unico filo principale originato, non più da una situazione socio-culturale, ma da un dramma individuale. È la storia di un farmacista, tornato a Vigata dopo lunghi anni di assenza per rivedere la giovane marchesina Ntontò, di cui è stato innamorato ma ostacolato dalla famiglia di lei. Un po' per volontà e un po' aiutato da qualche strana coincidenza, matura l'idea di sterminare l'intera famiglia Peluso. Alla fine provoca la morte di sette persone, semplicemente, forzando il corso delle cose con l'omissione della cura a chi è già in fin di vita. Gli omicidi rimangono avvolti nel mistero, fino al momento della sua confessione. Anche questo romanzo, che si apre con l'arrivo di un forestiero, si gioca fin dall'inizio su di un clima di attesa e aspettativa. Si avverte, infatti, la sospensione del racconto, che crea tensione e

curiosità nel lettore, intorno all'identità dell'uomo e alle motivazioni del suo ritorno a Vigata, ignote fino alle ultime pagine⁸. Significativi sono, nelle pagine iniziali, le battute e i discorsi dal tono inquisitorio che vertono sull'identità del farmacista: la rivelazione interrotta di un vecchio vigatese alla vista del forestiero — “tu sei...” — cui segue una strana associazione mentale — “tu sei un cane da caccia” — che non ne svela, comunque, l'identità (SC, 12)⁹; una conversazione comune: “Lei ci sta contando cose che tutti possono vedere coi loro occhi — intervenne brutalmente il barone Uccello — ma non sa spiegarci né chi è Santo Alfonso de' Liguori né perché s'è intestato a scegliere Vigata per la sua farmacia. Questo è il busillisi — disse pensoso il geometra” (SC, 21). La struttura circolare del romanzo (il finale si ricongiunge con l'inizio, che acquista senso solo alla fine) è affine a quella del romanzo poliziesco. L'elemento giallo attraversa il racconto, senza mai diventare veramente il punto centrale. Non esiste una *detection* ufficiale intorno ai delitti, se non qualche semplice sospetto. Si passa così dal mistero delle morti alla rivelazione alogica del colpevole. Il fattore dell'imprevisto, quasi dell'insensato, s'inserisce a squilibrare il corso normale delle cose, provocando, senza predeterminazione, la svolta degli avvenimenti — dall'idea iniziale di uccidere i Peluso, alla decisione finale di confessare. Nell'evoluzione della storia s'intravede la crescita dello spensore individuale del personaggio, fino a diventare un vero e proprio protagonista problematico. Inoltre, a differenza dei romanzi precedenti, in cui l'assenza di scarto cronologico non determina una costruzione articolata, assume un certo rilievo la durata temporale della storia. Il trascorrere degli anni, dunque, permette di cogliere maggiormente l'evoluzione dei personaggi, rappresentati in una dimensione più complessa. Ecco un esempio indicativo dell'attenzione al rapporto tempo-personaggio:

‘Ntonò pareva che si era levata d'incollo una decina d'anni, era addiventata una picciottedda che rideva sempre e che a ogni domenica mutava d'abito. Si era gettata darrerri le spalle anni di lutto e di lagrime. Fofò La Matina invece più i giorni passavano e più diventava nivuro e sgarbato, certe volte non rispondeva al saluto, stava tutta la giornata in farmacia e la sera, prima di rientrare al palazzo, si faceva una lunga e solitaria passeggiata a ripa di mare a taliare i granci che camminavano di lato. Amici non aveva avuti e amici non se ne fece (SC, 138).

Attraverso i cambiamenti diacronici, si delinea in entrambi una situazione esistenziale di frustrazione e desolazione. Per contrasto, allora, particolare rilievo assume una passeggiata in riva al mare di Fofò, che costituisce, tra l'altro, un'anticipazione delle oasi di felice isolamento, godute in

modo analogo dal commissario Montalbano. Ecco lo stato di grazia e leggerezza che si impossessa del protagonista:

Fofò La Matina principiò a provare una sensazione che mai aveva gustato nella vita. Si sentiva leggero, tanto che aveva scanto che un colpo di vento più forte potesse isarlo fino alla cima degli alberi e dopo più sopra ancora, fino a farlo perdere in mezzo alle nuvole. Il petto gli si era aperto, ad ogni fiata gli pareva di poter mettersi dentro due otri d'aria. Si perse a taliare una formicola che gli camminava sopra la mano, a vedere la fatica che faceva a passare da un pelo all'altro (SC, 144).

Tuttavia, in gran parte del romanzo la storia rincorre le varie vicende della famiglia, in particolare quelle di Ntontò, che sembra predestinata a una vita di solitudine e tristezza. L'intreccio non si concentra sulla figura del farmacista, piuttosto sulle trame di rapporti tra i singoli personaggi. Permane, dunque, una corallità diffusa nel punto di vista comunitario e nel tono del racconto, tipicamente teatrale. Solo nelle ultime pagine, dal respiro intenso e concentrato, esplode il dramma individuale del farmacista che rivela una complessa interiorità nascosta dietro una *routine* apparentemente tranquilla. La caratterizzazione del personaggio si manifesta attraverso il tratto della problematicità: il tormento interiore, la messa in discussione di sé lo spingono a rivelare la sua storia di delitti, "sull'onda di una felicità che lo faceva quasi cantare"¹⁰:

— Ma perché ha voluto raccontarmela, questa storia? Nessuno sospettava nulla, nessuno metteva in rapporto lei con quelle morti. Perché l'ha fatto?

— Perché ho capito, oggi, che mi sono stufato. Per tanti anni mi sono incaponato a volere una cosa e quando finalmente l'ho avuta mi sono addunato che non ne valeva la pena, (SC, 147).

Anche l'evoluzione tragica del personaggio di Ntontò, dalla chiusura del lutto all'apparente serenità e, infine, all'apparente recupero dell'infanzia, non come condizione di follia ma di patita consapevolezza, è fortemente incisiva e vale da indizio di problematicità¹¹:

Fu allora che Ntontò si susì da dietro il baule e lo taliò ferma e dritta. E il barone, ricambiando la taliata, scopri, per un momento eterno, che non c'era follia, in quegli occhi, né ritrovata infanzia. Erano gli occhi di una donna di quasi trent'anni, patiti e consapevoli. Abbrividi (SC, 151).

Nonostante l'attenzione prevalente ai misteriosi accadimenti che coinvolgono la comunità, risolti poi nella riconosciuta colpevolezza e condanna a morte del farmacista, nonostante pure lo scioglimento del mistero che

restituisce rilievo all'intreccio, le inquietanti battute finali comunicano un senso di profonda angoscia, questa volta non per l'ingiustizia subita ma per il non senso dell'esistenza e per una scelta tragica. Alla luce del destino tragico di Fofò La Matina e di Ntontò acquista valore la definizione dell'autore: "È il mio libro più amaro" (Sorgi 2000: 72)¹². Il punto di vista individuale, che stenta a delinarsi nei romanzi corali, riesce a emergere almeno alla fine, non più risucchiato o confuso in quello collettivo:

I soldati si misero in posizione, la prima fila inginocchiata, la seconda addritta. Emiliano di Saint Vincent si avvicinò al condannato con una pezza nìvura in mano e, mentre lo bendava, sussurrò con voce rotta:

– Mi spiace sinceramente.

– A me sinceramente, no – disse Fofò La Matina (SC, 152).

Sulla scia evolutiva della *Stagione* si può collocare *La mossa del cavallo*, romanzo successivo, che sviluppa il motivo del dramma individuale in crescendo rispetto all'elemento corale. Il racconto presenta una trama ancora più lineare e uno svolgimento più sistematico. La struttura compositiva lascia maggiore spazio al dramma del singolo: ad una parte iniziale di avvenimenti e situazioni corali succede la lunga vicenda in cui è coinvolto il protagonista, Giovanni Bovara, anch'egli forestiero. Si tratta di un genovese di origini siciliane, ritornato nel suo paese natio, dopo tanti anni di assenza, come ispettore capo dei mulini. Tale ruolo e la sua ormai smarrita sicilianità lo rendono socialmente estraneo, diverso per mentalità e, di conseguenza, invisibile alla comunità. La presenza del dialetto genovese come elemento di scarto dalla sicilianità è, naturalmente, emblema di una diversità di valori che, tuttavia, gli consentono di riaccostarsi ai meccanismi distorti della sicilianità, per difendersene. Il dialetto ha anche lo scopo di mettere in difficoltà il lettore, incapace di comprenderlo, allo stesso modo in cui, "specularmente", il protagonista ha difficoltà a comprendere i fatti (Capecchi 2000: 66). Giovanni Bovara, come il farmacista della *Stagione*, si distanzia dal sistema e dalla cultura della comunità e, come Fofò, è portatore di un punto di vista straniente. Egli, a un certo punto della storia, ritenuto pazzo dalla comunità e colpevole di un omicidio da lui denunciato, vive il dramma dell'alienazione per una falsa accusa che lo porta a reagire con una mossa astuta e determinata, ispirata al gioco degli scacchi. Così, inaspettatamente, da pedina manovrata si trasforma in abile giocatore. La mossa del cavallo — che nel gioco degli scacchi è un movimento laterale ("a L") più particolare — è anche la metafora della sua impossibilità di agire in maniera frontale¹³. Il procuratore e il giudice — consapevoli dell'abile strategia — accettano passivamente il meccanismo di una partita

e il racconto assume il linguaggio metaforico degli scacchi. Ecco alcuni esempi:

- È stata una mossa disperata. Estremamente intelligente.
- Vale a dire?
- Vale a dire che noi, in questo momento, diventiamo come degli spettatori che assistono a un incontro sportivo. E ci conviene rimanere in questa posizione (MC, 228).

Aveva vinto la partita. Gli altri avevano calato il re in segno di resa (MC, 231).

- Hanno voluto fare la loro mossa, apparentemente hanno dovuto dare partita vinta all'avversario. A questo punto della partita, però, l'avversario non è più Bovara.
- E chi ci sarebbe al suo posto?
- Noi, amico mio, e lei lo sa benissimo. Però io sono stato squalificato, in campo rimane solamente lei. Ad ogni modo consideri che si tratta di una partita difficilissima (MC, 232).

Si sviluppa il nodo pirandelliano del relativismo conoscitivo, della realtà dai mille volti, della verità parziale (“dico semplicemente che tanto lei quanto io rischiamo d'arrivare, al massimo, a una verità parziale. BE, è sempre meglio che nessuna verità” MC, 233); ma emerge, in particolare, il dramma dell'individuo, costretto allo scacco di fronte all'ingranaggio sociale. Il ragioniere Bovara, scagionato, è comunque invitato ad allontanarsi perché considerato incompatibile con quel sistema sociale.

2. Si è detto che nei romanzi polizieschi, nonostante si rappresenti un dramma pur sempre contestuale, la storia si articola intorno a personaggi più nettamente individuati e ben riconoscibili dal lettore: “Un giallo ha bisogno di protagonisti veri, non di mezze figure, devi lavorarci assai di più” (Sorgi 2000: 85). Viceversa, genesi e struttura dei romanzi storici sono decisamente più aleatorie secondo le delucidazioni dello stesso autore:

il mio procedimento di scrittura non so se fosse normale o anomalo, comunque consisteva in questo. Siccome i miei racconti nascevano tutti da ricerche e da dati storici, io cominciavo a scrivere partendo dalla cosa che più mi aveva colpito. Scrivevo quell'episodio e attorno, per cerchi concentrici, centripeti, mi veniva il romanzo. Quindi quella parte iniziale che avevo scritto finiva per essere collocata a metà, alla fine, non sapevo dove. Sai, come certe forme di galassie, di nebulose che sono allungate (Sorgi 2000: 72).

Rappresentativo di tale metodo è *Il birraio di Preston*: i capitoli non seguono un ordine logico e consequenziale ma sono disposti un po' alla rinfusa, come tasselli che il lettore può a suo piacimento ri-collocare. Il

punto di partenza è l'ultimo capitolo, strutturato come *primo*, ma collocato poi alla fine. È la conferma di quanto l'autore sostiene:

Ora non è detto che quello che io ho cominciato a scrivere sia il nucleo centrale del libro, può darsi che scrivendo si sposti, non sia più tanto centrale (Sorgi 2000: 81).

Manca, dunque, una consequenzialità cronologica nella costruzione dei testi storici, e il procedimento di elaborazione appare abbastanza aleatorio e arbitrario (come si vedrà tra breve). Alla coscienza di tale metodo segue, a un certo punto, l'esigenza di una rigorosità compositiva, sentita come una sorta di sfida con se stesso:

Mi chiedevo: tu che ne hai scritti due partendo dai punti che più ti piacevano, sei capace di scrivere un romanzo dalla A alla Z nell'ordine in cui poi il lettore lo vedrà stampato? (Sorgi 2000: 73)

Non a caso Camilleri fa sua una riflessione suggeritagli da Sciascia: “la gabbia più vera per uno scrittore è il romanzo giallo” (Sorgi 2000: 73). La parola gabbia allude proprio al rigore di un metodo, capace di indirizzare la casualità verso una linearità programmata, di definire i contorni di un progetto narrativo, di frenare la libertà eccessiva dello scrittore (e l'influsso di Sciascia si coglierà anche per le valenze del poliziesco, inteso come genere illuministico, di ricerca della verità). Rilevante in proposito è *Il corso delle cose*, primo romanzo di Camilleri. Si tratta, infatti, di un poliziesco, da definirsi anomalo in quanto non possiede la stessa organicità e maturità strutturale dei romanzi polizieschi successivi. Esso, appunto, inaugura la struttura corale-casuale, tipica del filone storico. Un giallo, dunque, a mezzo servizio, nonostante la trama ruoti intorno all'elemento delittuoso (un delitto e una minaccia di omicidio) e nonostante la presenza del corpo investigativo dei carabinieri. La narrazione si apre sulla figura di un maresciallo e di Tognin, carabiniere veneto, forestiero goffo e inadeguato a confrontarsi col sistema socio-culturale della Sicilia, destinato, già dalle prime mosse, allo scacco di fronte all'anomalia di quella realtà¹⁴. La figura del forestiero settentrionale, questa volta, è indicativa della completa estraneità del personaggio alla realtà siciliana. Accanto a lui il maresciallo Corbo, capace di muoversi con disinvoltura e di decifrare i comportamenti poco chiari dei siciliani: “a giorno qualcosa avrebbe sicuramente spizzicato, i siciliani, che hanno fama di non parlare, in realtà parlano, a mezza voce, cifrati, ma parlano, basta saperli interpretare” (CC, 28). La sua funzione investigativa non lo porta a differenziarsi per contrasto — come di solito

accade — dalla tipologia di comportamento della comunità, ispirata alla filosofia del silenzio, ma piuttosto a immedesimarsi in quell'atmosfera, quasi mimetizzandosi. Egli rimane un personaggio che si muove come gli altri e che respira la stessa mentalità siciliana. Il romanzo rappresenta i rapporti tesi e ambigui tra gli abitanti dominati dalla mentalità mafiosa, dalla cultura chiusa, dalla religiosità superstiziosa, nel clima retrico e immobile di un contesto provinciale del secondo dopo guerra. Lo spessore dei personaggi non è affatto approfondito; anche Vito, il protagonista, è una funzione di quel contesto senza interiorità. La fisionomia del personaggio si ferma alle emozioni; il suo tormento interiore ruota ossessivamente intorno alla paura. Minacciato di morte ma senza comprenderne la ragione¹⁵ (la storia si sviluppa sull'interrogativo persistente: “ma che ho fatto, che ho fatto?” — CC, 27), egli si sforza di convincersi della sua innocenza, ingabbiato nelle sue reazioni di paura, rabbia e isolamento. Si colgono così, attraverso di lui, i meccanismi socio-culturali tipicamente siciliani, come l'ipocrisia, l'omertà, l'indifferenza: “Un silenzio, era proprio il caso di dirlo, di tomba. Lo cuoceva, assurdamente, assai più della morte che l'aveva sfiorato, questa indifferenza della gente che l'aveva in un attimo fatto estraneo, escluso dai rapporti umani” (CC, 27). Anche questa storia è segnata, dunque, dall'attesa di un delitto che crea *suspance* e tensione. La cosa coinvolge la comunità ma non diventa motivo di raccordo e interazione tra i singoli individui. La vittima stessa si rifiuta di affidarsi alla legge, chiudendosi in una ostinata solitudine. Il racconto segue i movimenti e gli atteggiamenti dei personaggi e si fissa intorno ai caratteri immutabili della ritrosia, della diffidenza, del sospetto. La fase conoscitiva dell'indagine passa dunque in secondo piano di fronte ai comportamenti dei paesani. Vito comprende, infine, di essere sotto il mirino degli assassini, perché ritenuto, erroneamente, testimone di un delitto mafioso, del quale ricostruisce, infine, le dinamiche e gli uccisori, senza sospettare però del suo presunto amico Masino. Si illude così, ingenuamente, di poter risolvere la faccenda in maniera tipicamente siciliana, nel silenzio e senza ricorrere alla legge:

Andare da Corbo nemmeno a pensarci, l'avrebbero ammazzato a un metro dalla caserma. E poi quelle non erano cose da ricorrere alla legge, erano cose troppo grosse, cose da sbrogliarsi mettendo in mezzo gli amici. Masino. La meglio era Masino, farsi dare un consiglio (CC, 129).

Punto di massima tensione dell'intreccio è costituito dal colloquio finale della vittima con l'amico Masino. L'unico momento di confronto aperto tra i due individui ha un finale tragico. La vicenda si conclude con la morte di entrambi durante una sparatoria. Il gesto ultimo, di coraggio e

determinazione, insoliti per Vito (“Per la prima volta nella sua vita, Vito cominciò a fare un gesto pericoloso con ferma volontà di farlo” — CC, 136), non può che avere esito negativo, segno della inutilità dell’atto di ribellione e rivalsa. Il ruolo della legge si rivela pertanto superfluo e inadeguato, non in grado di evitare la morte e la scusa del movente passionale, copertura tipica che insabbia i delitti di mafia. Il romanzo si conclude, infatti, con le parole che esprimono il punto di vista della comunità e cioè della verità ufficiale che, sciaccianamente, non coincide con quella fattuale: “qua da noi si muore solo di corna”¹⁶ (CC, 138). Il discorso che segue manifesta inoltre l’attenzione alle voci anonime, portatrici del pensiero e della cultura siciliana, e dunque vere protagoniste:

- Due amici che, rispetto parlando, erano culo e camicia!
- E lei se ne meraviglia?
- Non me ne devo meravigliare?
- Quando c’è una fimmina di mezzo?
- Perché lei pensa?...
- Lo penso? Vogliamo babbare? Come due più due fanno quattro. Garantito.
- Però, di questa fimmina, non se n’è mai saputo niente...
- E dovevano venirlo a dire a lei? L’uomo che gli piace il pelo sempre muto di lingua è.
- Ma come fa a esserne così sicuro?
- La modalità. La modalità del delitto [...] (CC, 137).

L’occultamento del movente mafioso tramite quello passionale si inaugura in questo romanzo e si ritrova in altri romanzi successivi come *La stagione della caccia* e *La mossa del cavallo*.

Il gioco di apparenza e verità, il rapporto tra verità e impostura ricorrono costantemente sia nei romanzi storici sia in quelli polizieschi attraverso il motivo del delitto e l’elemento del mistero, considerati evidentemente dall’autore fattori inalienabili dello scenario siciliano. Nei romanzi storici compare costantemente il motivo della morte misteriosa e del delitto, privi del percorso logico-razionale della *detection* ufficiale¹⁷. Rimane dunque il disordine di un quadro socio-storico alterato da un elemento perturbatore e non risolto dalla fase catartica dell’investigazione ufficiale (nel *Corso delle cose* la vittima stessa recupera il senso delle cose; nella *Stagione della caccia* il farmacista rivela i delitti commessi; nella *Mossa del cavallo* è sempre la vittima a salvarsi astutamente). L’intento dell’autore è allora di rappresentare una realtà che non è straordinariamente ma ordinariamente entropica, dove la legge non può essere garanzia di giustizia. *La mossa del cavallo* meglio rappresenta la vischiosità del contesto, la difficoltà a uscire in

maniera semplice da una trama aggrovigliata, tanto che il protagonista deve “bluffare”, escogitando una mossa abile e sofisticata, non del tutto onesta, per sbaragliare il contesto avversario. Il fulcro del romanzo è costituito dal gioco manipolatorio cui il protagonista è costretto a causa della perversa sofisticazione del sistema. Emblematico è il titolo del primo romanzo *Il corso delle cose*, tratto da una frase di Merleau-Ponty: *il corso delle cose è sinuoso* che, inserita come epigrafe, sintetizza l'essenza dei testi camilleriani, giocati intorno al rapporto tra complessità e semplicità del reale, ossia all'inevitabile sofisticazione contestuale, anche di fronte ad una storia banalissima. Alla base infatti delle minacce fatte a Vito c'è un equivoco semplicissimo che, tuttavia, è portato alle estreme conseguenze¹⁸.

Il Birraio di Preston è però il più significativo e sperimentale dei romanzi storici. Come si è già detto, l'innovazione è data dalla narrazione disordinata della storia secondo una successione a-lineare e non consequenziale dei capitoli, autonomi e intercambiabili. I capitoli, oltre a costituire le sequenze della storia, costituiscono anche dei quadri a sé stanti, una sorta di brevi racconti corali che ritraggono in modo pittorico degli spaccati socio-culturali. Il carattere tragicomico, elemento comune ai suoi testi, è qui di gran lunga esaltato. Le tematiche hanno una pregnanza storico-politica scottante: la cattiva amministrazione degli statisti, accennata negli altri testi dalle voci del popolo siciliano, si materializza nella figura concreta di un prefetto fiorentino.

La storia, ambientata nella solita Vigata di fine '800, narra dell'inaugurazione del teatro con un'opera lirica, *Il birraio di Preston*, scelta dal prefetto: “Feci quel titolo certamente non per ragioni personali, ma perché ritenevo che quell'opera, nella sua vaga leggerezza, nella sua semplicità di parola e di musica, fosse atta alla ritardata comprensione dei siciliani, e dei vigatesi in particolare, per ogni superno manifestarsi dell'arte” (BP, 134). La decisione da parte di un fiorentino e, per giunta, rappresentante del nuovo governo post-unitario è una chiara mossa di sopruso, un atto di illecita imposizione che scatena un malcontento generale in paese. Allo stesso tempo l'ostinata opposizione della gente per una questione irrilevante mette in risalto il puntiglio e l'orgoglio, tipicamente siciliani. Il prefetto, inoltre, si serve dell'appoggio mafioso per imporre il suo potere con la forza. Intorno a questo nucleo si sviluppano alterne vicende: la propaganda imposta dall'alto a favore dell'opera e l'eliminazione forzata e illecita di ogni tentativo di opposizione (la scomparsa misteriosa del preside Carnazza, l'incarcerazione di un semplice falegname). Un gruppo di mazziniani approfitta della situazione, per dare atto a una più poderosa manifestazione di protesta politica. Si decide così di appiccare il fuoco al teatro al

termine della rappresentazione. L'opera, sorta di "via crucis" per la totale indisciplina e insofferenza del pubblico, si risolve in un fiasco ("Le cose stavano andando storte perché il *Birraio* cadeva nell'indifferenza generale, non pigliava" *BP*, 99). L'incendio provoca la morte di tre persone, oltre allo sgomento dei cittadini. Spicca la figura del delegato Pugliesi, una sorta di Montalbano, dalla personalità complessa, incorruttibile e molto perspicace¹⁹. Unico a intuire il carattere doloso dell'incendio e a individuare i mandanti, il delegato viene ucciso proprio nel momento cruciale dell'inchiesta. Il romanzo si chiude con l'ulteriore assassinio del mafioso don Memè, ad opera del prefetto, che testimonia la forza di un potere politico in grado di sovrastare, con la violenza, anche quello mafioso.

Tale conclusione non dimostra naturalmente la vittoria del bene sul male, bensì la corruzione degli organi statali, che si mimetizzano, per uguaglianza di mezzi, con la mafia. L'intreccio ha perciò una forte valenza socio-politica: e tuttavia, il racconto disordinato degli eventi disperde e confonde la complessità dell'intrigo, che passa in secondo piano di fronte alle difficoltà di orientamento dovute alla successione capricciosa delle cose e alla difficoltà di ri-costruire un filo logico. La dinamica della storia è subordinata ad accadimenti che possono trovarsi nei capitoli seguenti, lasciando il lettore spiazzato di fronte all'incomprensione dei fatti che, solo a lettura compiuta, possono essere coerentemente ricostruiti. L'impotenza del lettore, in balia di una narrazione così frammentata e distorta, diventa metafora dello scacco di fronte alla realtà effettiva, afferrabile solo nel suo movimento caotico e incoerente. Il romanzo si può definire una parodia, perché rovescia, fino all'esasperazione burlesca, il buon senso e la normalità delle cose²⁰. Le reazioni di fronte agli avvenimenti sono assolutamente spropositate: l'opposizione esagerata, quasi dispettosa all'opera, la rappresentazione teatrale è presa sul serio e non come fittizia, il clima di tensione che accompagna l'attesa e lo svolgimento dell'opera è totalmente stravolto in un'atmosfera di chiasso, l'incendio diventa uno scenario comico anziché drammatico. La leggerezza dello stile contribuisce, inoltre, a sminuire la gravità dei fatti e a trasformare la tragedia in farsa. Gli avvenimenti straordinari della prima di un'opera lirica e dell'incendio fanno esplodere un'ordinaria anomalia comportamentale. In tal senso il teatro, pretesto iniziale della storia, ha un forte valore emblematico. L'inaugurazione teatrale mette in risalto, inoltre, la mancanza di scarto tra il livello della finzione teatrale e quello della realtà effettiva, al punto che l'intrigo della storia non fa effetto sul pubblico perché corrispondente agli intrighi della realtà. L'elemento sorprendente, l'imprevisto non catturano l'attenzione del pubblico, perché ciò che è rappresentato come straordinario corrisponde alla strana nor-

malità dell'esistenza. L'equivoco che alimenta la storia del *Birraio* (lo "scambio di persona": il birraio viene arrestato perché scambiato per il fratello) non provoca meraviglia, dal momento che la vita stessa si gioca sugli *scangi*. Significativa in proposito è la considerazione del medico Gammacurta sul rapporto finzione-realtà: "Se la storia era come persino quella cretina di so moglieri Angelica pensava, un'opera simile non avrebbe potuto avere nessuna scascione di successo. Qual era, in Sicilia, la proporzione delle cose che succedevano per scambio rispetto a quelle che invece accadevano senza scambio di persone o cose? [...] E allora di che cosa poteva ridere per uno scambio più finto di quelli finti, gente che al contrario nello scambio ci viveva?" (BP, 99-100). Al contrario suscita stupore in platea l'allegria con cui gli operai della fabbrica di birra vanno a lavorare ("Domando pirdonanza, ma me la volete contare giusta? Perché siete tanto contenti di ire a travagliare?" BP, 49). Si assiste così progressivamente ad uno scambio di ruolo, per cui gli attori diventano spettatori attoniti di quanto accade al di fuori del palcoscenico tra il pubblico che, a parte la confusione e il parlottio, risponde a tu per tu alle battute degli attori²¹ ("Si fece di colpo attonito silenzio, magari i cantanti rimasero paralizzati nel movimento e con la bocca aperta, il direttore impiettrì con le braccia levate a metà" BP, 102). Si crea insomma uno *scangio* tra vita e teatro. Altri equivoci alimentano la storia (il dottor Gammacurta è ucciso da una guardia perché scambiato per un ladro, la scelta stessa dell'opera si rivela frutto di un equivoco del prefetto)²². L'equivoco distorce la realtà, la rende relativa, falsa, inafferrabile. Questa amara consapevolezza è alla base del tono farsesco e della costruzione di personaggi-macchiette, di sagome pittoriche senza spessore, buffe e ridicole ("Signor prefetto! — proseguì la voce — Come mi devo comportare a questa scena? Si deve ridere? Devo ridere? Mi dica i suoi ordini che io obbedisco. Ce lo faccia sapere il suo pensiero, signor prefetto!" BP, 102). Non si distinguono personaggi più o meno di primo piano, come negli altri romanzi, ma solo figure appena abbozzate che fanno sorridere. L'unico soggetto meglio costruito è il delegato che, però, stenta ad emergere nella fisionomia di personaggio, restando una figura che sfuma rispetto al contesto. Si colgono, comunque, le sue qualità di uomo compatto per principi e serietà, la sua estraneità all'ottica straniante del contesto, da cui, infine, è schiacciato. Vera protagonista è la farsa, commedia buffa e parodistica che rivela l'assurdità quotidiana e l'impossibilità di prendere sul serio la realtà. Diversi sono i momenti di esplosione parodistica e non solo durante l'opera ma proprio quando la situazione si fa più drammatica per l'incendio. Si realizza in pieno l'analogia, accennata dall'autore, tra romanzo storico e spettacolo teatrale, come già è stato detto.

L'intero contesto del romanzo diventa una sorta di rappresentazione teatrale. Il livello di paradossalità estrema è tuttavia raggiunto nell'ultimo capitolo, intitolato *Capitolo primo*, con la versione ufficiale degli avvenimenti di un narratore in prima persona. Si tratta di un personaggio, (il "non ancora decimo Gred Hoffer" che nel capitolo iniziale dà l'allarme dell'incendio al padre) il quale, a quarant'anni di distanza, racconta lo svolgimento dei fatti secondo una versione distorta e falsa (il prefetto è presentato come persona onesta e il delegato come un corrotto). Ecco un frammento esemplare:

E quindi il mio intendimento, a quarant'anni e passa anni dall'avvenimento, è quello di mantenermi nei limiti d'una onesta testimonianza e di ordinare questa storia entro i confini di una ricostruzione saldamente ancorata alla verità dei fatti, quale essa emerge da atti istruttori, documenti, lettere, testimonianze (BP, 222-23).

La dichiarazione è la prova lampante della scarsa attendibilità e dell'assoluta inverosimiglianza della storia ufficiale, il più delle volte depositaria non di verità ma di menzogna. Pertanto la tecnica narrativa, insolita e apparentemente bizzarra, dei due narratori, uno esterno e uno interno alla storia, si rivela infine come un *escamotage* significativo per presentare le due versioni dei fatti diverse e contrapposte²³. Si comprende allora la necessità, quasi doverosa, di fare emergere la verità dalla farsa, ossia dal buffo e dal ridicolo dell'esistenza. Alla luce di ciò, va interpretata la costruzione strutturale, appositamente confusiva, probabilmente per evitare al lettore l'equivoco di un ordine e di una linearità fittizie, non corrispondenti alla verità delle cose.

Il romanzo che inaugura il filone poliziesco è *La forma dell'acqua* del '94 (primo dei romanzi seriali di Montalbano) che, come dice l'autore, "nasce da un'esigenza di razionalizzazione della scrittura" (Sorgi 2000: 72). L'esigenza di rinnovamento strutturale subentra proprio in coda al più rappresentativo dei romanzi storici — *Il birraio di Preston*, scritto tra il '92-'93 ma edito solo nel '95, quando *La forma dell'acqua*, primo esperimento di scrittura logica, è pubblicato. L'incrocio tra due romanzi così cruciali testimonia la duplice direzione metodologica della scrittura camilleriana che scopre il poliziesco senza ripudiare il romanzo storico. Le date di pubblicazione dei libri indicano una certa alternanza e simultaneità d'interesse tra un genere e l'altro in un arco di tempo piuttosto concentrato. Camilleri, anche dopo aver maturato il genere poliziesco, continua a coltivare quello storico, dimostrando che l'uno non esclude l'altro. Egli è, con tutta evidenza, mosso contemporaneamente dal bisogno di *romanzo corale* e di

romanzo-romanzo, ossia e dall'esigenza di una vena di scrittura più disorganica e dall'esigenza di una sua razionalizzazione. Tuttavia, le due strade, nonostante gli scarti strutturali, non determinano affatto percorsi separati, ma rispondono ad un unico orientamento di pensiero. Una molla unica, dunque, fa interagire i suoi testi. Entrambi i generi accolgono una scrittura che si può definire "onesta"²⁴, ossia aderente alla verità delle cose, per Camilleri vero punto d'arrivo e di partenza in ogni testo. Non a caso, persiste il contrasto tra una verità ufficiale e una verità effettiva. La ricerca della verità è evidente appunto nel reiterato meccanismo di scarto tra deformazione e manipolazione ufficiale da un lato, smascheramento e recupero ufficioso della verità dall'altro. Tale esigenza disambiguante si ritrova in ogni testo, storico o poliziesco, che assume una forte valenza investigativa, di vera e propria indagine. Il rapporto scrittura-investigazione-verità rimanda, ancora una volta, all'analogia sciasciana tra indagine storica e investigazione poliziesca, tra verità e scrittura²⁵.

L'aderenza al vero sembra diventare un'esigenza sempre più impellente e dà vita a romanzi sperimentali come *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò*. La loro struttura è innovativa poiché articola la storia, la ricostruzione dei fatti mediante documenti ufficiali, atti burocratici, articoli di giornali, lettere, senza intervento del narratore esterno. Tale innovazione strutturale ha inizio già con *Il birraio*²⁶ e con *La mossa*, ma raggiunge il suo compimento massimo con *La scomparsa*. *La concessione* presenta invece l'alternanza di corrispondenze burocratiche ("cose scritte") e dialoghi altrettanto burocratici ("cose dette") sulla richiesta di una linea telefonica privata. Il pretesto del tutto comune e quasi banale (si tratta di un giovane che vuole il telefono per facilitare i contatti con la sua amante segreta) si trasforma naturalmente in una storia complicata. Una serie di equivoci (la sua richiesta cade erroneamente nelle mani del prefetto che erroneamente sospetta di lui come un cospiratore) e il coinvolgimento della mafia alimentano un groviglio così inestricabile da rendere la storia veramente sofisticata. La vicenda ha il finale tragicomico tipico dei romanzi storici: due morti misteriose, la verità occultata abilmente, lo stravolgimento delle cose da parte delle forze dell'ordine, il sospetto che è alla base della mentalità siciliana, la presenza subdola della mafia, l'emarginazione dei pochi funzionari onesti attraverso il trasferimento (risolti già noti da *La mossa*). Qualche critico ha insistito sulla sofisticazione della struttura narrativa, più che sul consueto groviglio tematico, evidenziando la difficoltà di approccio per il lettore, privo dell'intermediazione della istanza narrativa²⁷.

La scomparsa di Patò si distingue per la struttura prettamente documentaria della storia: mera raccolta di documenti burocratici priva di racconto

narrativo, un vero e proprio *dossier*, secondo la definizione (in nota al volume) dell'autore. La struttura documentaria è congegnata interamente come una sorta di cornice narrativa, all'interno della quale si sviluppa la storia. La diversa tecnica narrativa non tradisce, tuttavia, la discorsività e la godibilità tipica del racconto camilleriano. La vivacità e l'immediatezza linguistica sono abilmente diluite nei diversi stili, da quello ufficiale alla parlata più verace e dialettale dei vari personaggi, mittenti del carteggio (funzionari e semplici popolani), o delle trascrizioni dialogiche conservate in verbale. I fatti raccontati non sono narrati nella dinamicità del loro divenire o semplicemente riassunti, ma fissati nella trascrizione burocratica. Si tratta di una rappresentazione mimetica, priva di commento narrativo (Demontis 2001: 88). Fulcro del romanzo è la misteriosa scomparsa del ragioniere Patò, le cui ragioni vengono ipotizzate dalle diverse congetture e dai molteplici punti di vista²⁸ (si può parlare infatti di "focalizzazione interna multipla" [Demontis 2001: 95]). Le verità parziali, in termini pirandelliani, convergono, infine, nell'unica verità, scoperta da un delegato e da un maresciallo, che però stenta a venire alla luce perché troppo scomoda per i vertici del sistema. Si assiste, così, al processo di occultamento, portato avanti proprio dall'apparato ufficiale-burocratico dell'indagine, che rivaluta le ipotesi socialmente meno scomode sulla scomparsa. Si può parlare, allora, più appropriatamente, di costruzione e non di scoperta della verità²⁹, nel senso che la verità stessa da valore assoluto si tramuta in una variante contestuale, in una sorta di "alibi" da costruire. Con tale romanzo Camilleri rovescia il valore del documento storico come garanzia del vero, e opera una vera e propria parodia della documentazione del romanzo storico, facendo scricchiolare l'impalcatura documentaria su cui poggia la sua scrittura e gettando un'ombra di sfiducia e di pessimismo sul valore illuministico della storia.

Non c'è che dire: gli influssi pirandelliani e sciasciani s'intrecciano e danno linfa alle storie camilleriane. Si può parlare, tuttavia, ma con la dovuta prudenza, di amara riflessione nell'opera di Camilleri, dal momento che l'umorismo e lo scetticismo dell'uno e dell'altro risultano diluiti nella prevalente carica affabulatoria e nella sua riconosciuta "vocazione di cantastorie" (Capecchi 2000: 49).

NOTE

¹ L'elenco completo dei romanzi storici è il seguente: *Il corso delle cose*, (abbreviato per citazioni e note: CC); *Un filo di fumo*, (FF); *La strage dimenticata*, (SD); *La stagione della caccia*, (SC); *La bolla di componenda*, (BC); *Il gioco della mosca*, (GM); *Il bir-*

raio di Preston, (BP); *La concessione del telefono*, (CT); *La mossa del cavallo*, (MC); *La scomparsa di Patò*, (SP); *Biografia del figlio cambiato*, (BFC); *Il re di Girgenti*, (RG). Per le citazioni si indicheranno nel testo solo la sigla e il numero di pagina.

²Sorgi, 2000: 62. In questo dialogo Camilleri si confessa a tutto tondo: parla della sua nascita di scrittore, della sua scrittura, delle sue esperienze di vita e del suo rapporto con la Sicilia.

³Camilleri esplica la genesi dei suoi romanzi in nota ai testi: lo spunto di *SC*, *BP*, *BC* è ricavato dai due volumi dell' *Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia del 1875-76*, stampati da A. Cappelli nel 1968; *FF* è tratto da un volantino anonimo rinvenuto tra le carte di famiglia (*FF*, 123); il fulcro di *MC* è un episodio raccontato da L. Franchetti in *Politica e mafia in Sicilia* del 1876; *RG* si ispira a due libri: *Agrigento e Le memorie storiche agrigentine* (*RG*, 447-448); *CT* si ispira a un documento ministeriale rinvenuto in casa; *SP* è tratto da un episodio citato da Sciascia in *A ciascuno il suo*.

⁴Sciascia, infatti, mostrava particolare interesse alle "microstorie": "Voglio 'dimostrarÈ qualcosa servendomi della rappresentazione di un fatto immaginato o inventato; e dico inventato nel senso di trovato: trovato nella storia e nella cronaca" (Mauro 1974: 1).

⁵Sullo sfondo di tali figure nobiliari vagamente abbozzate nel loro immobilismo socio-politico, campeggia il modello del principe di Salina di Tomasi di Lampedusa.

⁶Anche Sciascia mostra una particolare sensibilità alla dimensione quotidiana della vita di paese, assaporata proprio attraverso l'ambiente del circolo: "Credo però anche che la vita di paese sia una fonte incomparabilmente ricca di osservazioni. Penso ai 'circoli', quelle sedi privilegiate di osservazione degli altri" (Sciascia 1979: 21).

⁷Motivo ispiratore è un episodio storico inedito, tratto dall'*Inchiesta* sopra citata, a conferma del metodo camilleriano propriamente sciasciano: "[...] ci sono due battute fra uno dei membri della commissione e un responsabile dell'ordine pubblico di un paesino: 'Recentemente ci sono stati fatti di sangue al suo paese?'. 'No. Fatta eccezione di un farmacista che per amore ha ammazzato sette persone'" (*SC* 153).

⁸Analogia situazione tematico-strutturale dai risvolti polizieschi presenta *Il segreto di Luca* di I. Silone: il ritorno nel paese natale di Luca dopo lunghi anni di lontananza, la diffidenza della comunità, il ricordo di un amore impossibile, il mistero di un segreto che si svelerà solo alla fine. Per un'analisi della struttura "esogialla" del romanzo: Pietropaoli 1986. È inoltre probabile che funzioni anche il ricordo del farmacista Cres del *Contesto* di Sciascia.

⁹Tale espressione metaforica, in apparenza così irrisoria, costituisce una prolessi che acquista valore, per il lettore, solo alla luce della scoperta finale del farmacista-assassino. Emblematico, dunque, l'elemento della caccia che ricorre nel titolo e nell'episodio finale, appunto, di caccia, decisivo per la confessione del farmacista.

¹⁰È significativo che il momento della rivelazione di Fofò al tenente piemontese Emiliano Saint Vincent avviene durante una battuta di caccia. La caccia, *topos* letterario ricorrente (Barberi-Squarotti 2000), assume anche qui una valenza specificamente simbolica. L'esercizio venatorio provoca in Fofò La Matina un benessere tale da alimentare in lui uno stato di leggerezza e di ribellione al peso dell'esistenza. Funzionale al testo camilleriano è l'analisi di Squarotti sulla caccia: l'accanimento a oltranza nella caccia ("Si incaniarono talmente che continuarono a sparare saltando l'ora del mangiare ...", *SC*, 144) diventa emblema di liberazione estrema e di esplosione degli istinti, "immagine della ricerca della verità o della sfida al mistero", tuttavia, insoddisfacente e insufficiente. Rimane, infatti, l'ambiguità del gesto finale di Fofò (confessione e autocondanna), per cui la caccia può essere interpretata come la "violenza inutile del certo e dell'esatto su qualcosa che per sua essenza non può essere né circoscritto né definito" (Barberi-Squarotti, 2000: 15). Il motivo della caccia è inoltre presente anche in *A ciascuno il suo* di Sciascia: l'omicidio misterioso del farmacista e del dottor Roscio avviene proprio durante una battuta di caccia.

¹¹Nell'analisi di tale romanzo Capecchi si sofferma sulla reazione di Ntontò e sostiene che: "la morte e la follia sono due possibili vie di fuga dalla realtà. Ma il romanzo ne presenta una terza: [...] non si tratta di vera follia né di fanciullezza ritrovata, ma di volontaria fuga, consapevole e dolente" (Capecchi 2000: 59).

¹²Il personaggio Fofò La Matina ricorda l'eretico fra Diego La Matina della *Morte dell'inquisitore* di Sciascia (Sciascia, 89: 643-716). L'uguaglianza del nome tradisce una corrispondenza ben più profonda e sottile. Il personaggio sciasciano uccide per vendetta monsignor de Cosneros e muore sul rogo condannato dal Sant'Uffizio. Entrambi i personaggi sono degli *outsider*, fedeli fino alla morte al loro pensiero ("tenace concetto"; Sciascia 89: 700). Le parole, qui riportate, di Sciascia, che fa del personaggio l'emblema della fermezza e della dignità umana, sono illuminanti anche rispetto all'ostinata libertà del farmacista della *Stagione*: "Diego La Matina afferma la dignità e l'onore dell'uomo, la forza del pensiero, la tenacia della volontà, la vittoria della libertà" (Sciascia 89: 685).

¹³Significativa è l'epigrafe al testo – tratta da A. Karpov, *Il manuale degli scacchi* – che chiarisce la potenziale libertà di movimento del cavallo, alludendo contemporaneamente alle abilità manipolatorie del protagonista: "Il cavallo è l'unico pezzo del gioco che può scavalcare gli altri. Si muove in un modo davvero speciale, disegnando una 'L' (...). Il cavallo può scavalcare qualunque pezzo".

¹⁴La situazione rimanda in qualche misura al *Giorno della civetta* di Sciascia, dove il settentrionale capitano Bellodi si mostra incapace di fare giustizia di fronte ad una realtà contestuale tanto corrotta.

¹⁵Come è stato già rilevato (Dumontis 2001: 159), vi è un'analogia con la minaccia di morte che il farmacista di *A ciascuno il suo* riceve attraverso una lettera anonima. Entrambi sono accomunati da un'indole tranquilla, quasi da "ignavo". Si confrontino le due rispettive descrizioni caratteriali: "[Vito] soprannominato dai compagni delle elementari 'l'ummira', l'ombra, per una sua innata abilità di scom-

parire al primo leggero annuvolamento di rissa [...] era sempre riuscito in seguito a non prendere mai partito, in nessuna occasione" (CC, 31); "[il farmacista] Non aveva mai avuto questioni, non faceva politica, di politica nemmeno discuteva; [...]. Viveva tranquillo, insomma" (Sciascia 1989: 781). Si noti, inoltre, la differente reazione alle minacce dei due personaggi e la differente costruzione contestuale: in CC, la paura e il mistero si manifestano attraverso un'atmosfera inquietante, l'ostinato silenzio e la solitudine della vittima; nel romanzo sciasciano, l'evento diventa pretesto di conversazione per il farmacista che si apre più facilmente ai pareri degli altri ("Concordarono tutti, comunque, nel giudizio che la lettera fosse da prendere come uno scherzo [...]") (Sciascia 1989: 784).

¹⁶Il movente passionale è presentato anche ne *Il giorno della civetta* come inevitabile alibi della mafia. "Il capitano Bellodi leggeva della pista che, secondo il giornale siciliano, un giornale di solito prudentissimo e alieno dal muovere censure sia pure minime alle forze dell'ordine, aveva trascurato. La pista passionale naturalmente: [...]" (Sciascia 1989: 460).

¹⁷In particolare a CC, SC, MC si addice – seguendo l'analisi di Pietropaoli – la definizione di letteratura "esogialla" ("fuori ma nelle più o meno strette vicinanze del giallo" Pietropaoli 1986: 192). Tale categoria definisce appunto quei testi che attraversano la struttura poliziesca, senza aderire completamente al modello generico ("chiamo *tracce di giallo* alcune componenti tematico-strutturali che, inserite in un contesto narrativo non propriamente poliziesco, ne determinano comunque la giallizzazione poiché, in primo luogo, vi riproducono il principale vettore semiotico del romanzo enigma: problema Æ soluzione (ignoranza Æ conoscenza)", Pietropaoli 1986: 191).

¹⁸In tal caso è automatico il richiamo a *La storia semplice*, romanzo poliziesco di Sciascia, la cui vicenda e il cui titolo diventano emblematici di come la banalità delle cose viene ingarbugliata dai meccanismi perversi di un contesto socio-politico. Riguardo al rapporto semplicità-complessità a proposito di questo romanzo: Lo Dico, 1990.

¹⁹La somiglianza con Montalbano si coglie, oltre che per un analogo senso del dovere e della giustizia, per alcune caratteristiche più specificamente caratteriali: l'accostamento sinestetico tra odore e colore, (BP, 89); gli scatti collerici e l'intolleranza per l'indifferenza altrui (il delegato ha uno scatto di ira verso il figlio del medico Gammaurta, indifferente verso il padre in fin di vita, 174; episodio analogo è vissuto da Montalbano, ad esempio, ne *La voce del violino*; Camilleri 97: 86). La discendenza di Montalbano dal delegato Puglisi è confermata anche dall'autore che definisce tale personaggio "un po' il nonno di Montalbano" (Sorgi 2000: 97).

²⁰Si ricorda per associazione *Il contesto* di Sciascia che ha come sottotitolo: *Una parodia*, a rilevare l'impossibilità di raccontare la realtà in maniera seria.

²¹Riguardo al rapporto attori-spettatori cfr. il capitolo *Nella mattinata del giorno in cui*.

²²Lo *scangio*, fattore che alimenta il groviglio della realtà, è evidenziato in una battuta di Montalbano ne *La voce del violino*: "Tutto era stato fin dal principio uno scangio dopo l'altro" (Camilleri 1997: 206). L'equivoco alimenta, inoltre, la sofferta vicenda di Vito nel *Corso delle cose*.

²³Per un'analisi strutturale e narratologica del romanzo: Demontis 2001: 85-87.

²⁴Sciascia ha parlato di "onestà" a proposito della struttura poliziesca: "Trovo la tecnica del giallo la più onesta, per chi ha la vocazione di raccontare. E direi che il giallo è un genere illuministico. Non per nulla Voltaire l'ha presentato" (Cirio 1988: 169).

²⁵"Ho sempre avuto il gusto dei libri di storia, di leggerli come veri e propri romanzi polizieschi. La storia, per quanto lontano posso ricordare, è stata per me un problema, un problema di tipo poliziesco" (Sciascia 1991, 21). Sull'affinità tra ricerca storica e investigazione poliziesca: Pietropaoli 1997: 221. Altrove Sciascia si sofferma sul rapporto "scrittura-verità": "sono arrivato alla scrittura-verità, e mi sono convinto che, se la verità ha per forza di cose molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte" (Sciascia 1979: 87). Rilevante in proposito anche il saggio introduttivo all'opera omnia di Sciascia: Ambrosie 1989.

²⁶Il capitolo, *Nell'accingersi alla descrizione*, di BP e parte di MC sono costituite interamente da un collage di lettere ufficiali, senza alcuna intermediazione del narratore.

²⁷"Si tratta di una struttura solo apparentemente semplice, considerando che costringe il lettore implicito a compiere inferenze piuttosto specifiche. È necessario che chi legge intuisca la forza illocutiva delle frasi pronunciate dai personaggi, integri metatestualmente le espressioni verbali, caratterizzi l'atto di parola per mezzo dei semplici scambi di battute: in una parola il lettore si sostituisce all'autore [...]" (Demontis 2001: 89).

²⁸Camilleri aveva già scritto il racconto, *Ipotesi sulla scomparsa di Antonio Patò* in *Almanacco dell'Altana* e poi in *Gocce di Sicilia* che poi elabora in romanzo.

²⁹Nel racconto *Ipotesi*, la sorte del tenente che scopre la verità comporta il suo trasferimento in Sardegna, analogamente alla *Concessione* e diversamente dal romanzo, dove i due investigatori si piegano alla volontà del sistema, escogitando una soluzione conciliante. Si assiste così alla graduale contaminazione della incorruttibilità dell'investigatore, non più garante della effettiva verità, anche se sconfitta, ma di una verità di facciata, abilmente costruita.

OPERE CITATE

- Ambroise C., *Verità e scrittura*, in *Opere 1956-1971*, pp. XVII- XXXIX
 Bàrberi Squarotti G., *Selvaggia dilettezza*, Venezia, Marsilio, 2000
 Camilleri A., *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 (I ed. Lalli, Firenze, 1978),
 ———. *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1998 (I ed. Milano, Garzanti, 1980).
 ———. *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984.
 ———. *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1992.
 ———. *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993.
 ———. *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
 ———. *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.

- _____ . *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1997.
- _____ . *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- _____ . *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- _____ . *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- _____ . *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000.
- _____ . *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- _____ . *Ipotesi sulla scomparsa di Antonio Patò*, in *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 70-90.
- Capecchi G., *Andrea Camilleri*, Firenze, Cadmo, 2000.
- Cirio R., *Quel Pasticciccio dell'ottantanove*, in "L'Espresso" (11 dicembre 1988), pp. 168-172.
- Demontis S., *I colori della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Lo Dico O., *La fede nella scrittura*, Caltanissetta, Sciascia, 1990.
- Mauro W., *Sciascia*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Pietropaoli A., *Il giallo contestuale di Leonardo Sciascia*, in "Strumenti Critici" 2 (maggio 1997), pp. 221-259.
- Pietropaoli A., *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986.
- Porcelli B., 'Un filo di fumo', *romanzo siciliano di Andrea Camilleri*, in "Italianistica" 1 (1998), pp. 99-103.
- Sciascia L., *L'antica eresia di scrivere in Sicilia*, intervista di J. Dauphiné, in "Sette", suppl. al "Corriere della Sera" (9 novembre 1991), pp. 13-24.
- _____ . *A ciascuno il suo*, in *Opere 1956-1971*, a cura di Ambrosie C., Milano, Bompiani, 1989, pp. 775-887.
- _____ . *Il giorno della civetta*, in *Opere 1956-1971*, a cura di Ambrosie C., Milano, Bompiani, 1989, pp. 387-483.
- _____ . *Morte dell'inquisitore*, in *Opere 1956-1971*, a cura di Ambrosie C., Milano, Bompiani, 1989, pp. 643-713.
- _____ . *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.
- Sorgi M., *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000.