

## Verso la creatività: annotazioni sul “caso Camilleri” e sul *Riccardino* di Maria Panetta\*

Il contributo analizza il “caso Camilleri” e cerca di individuare le ragioni del successo internazionale dell’autore siciliano anche mediante le testimonianze dei traduttori dei suoi romanzi e racconti. Poi, si sofferma sull’ultimo romanzo, *Riccardino*, pubblicato da Sellerio nel 2020, e in particolare sulla lingua adoperata dall’autore, mettendo a confronto alcune pagine delle due redazioni dell’opera, datate 2005 e 2016, per evidenziarne le differenze linguistiche e sintattiche.

*Parole chiave:* Andrea Camilleri, romanzo, Sicilia.

*Towards Creativity: Notes on the “Camilleri Case” and on Riccardino*

The contribution analyzes the “Camilleri case” and tries to identify the reasons for the Sicilian author’s international success also through the testimonies of the translators of his novels and short stories. Then, it focuses on the latest novel, *Riccardino*, published by Sellerio in 2020, and in particular on the language used by the author, comparing some pages of the two editions of the work, dated 2005 and 2016, to highlight its differences in language and in syntax.

*Keywords:* Andrea Camilleri, Novel, Sicily.

In quel cassetto c’è il mio Montalbano terminale, ci sto lavorando in questi giorni. Sarà la fine del personaggio. Il fatto che Montalbano – a differenza di altri personaggi seri-ali, come Sherlock Holmes o Maigret – invecchia, partecipa alla vita di tutti i giorni, mi rende sempre più difficile stargli dietro. Così ho deciso di scrivere il romanzo finale. [...] Ma non è che finisce sparato o va in pensione o si sposa Livia, come piacerebbe ai lettori: ci voleva una trovata alla Montalbano per fargli abbandonare la scena<sup>1</sup>.

In un’intervista rilasciata a “La Stampa” il 1° settembre 2005, Camilleri così annunciava di star lavorando al suo ultimo romanzo, quel *Riccardino* che è uscito il 16 luglio 2020 per i tipi della palermitana Sellerio. È nel loro testo introduttivo

\* Sapienza Università di Roma; maria.panetta@uniroma1.it.

1. Si cita da M. Massone, *Salone del Libro, Manzini leggerà l’incipit di “Riccardino”, l’ultimo episodio di Montalbano*, in “La Stampa”, 15 maggio 2020, <https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2020/05/15/news/salone-del-libro-manzini-leggera-l-incipit-di-riccardino-l-ultimo-episodio-di-montalbano-1.38848070> (ultima consultazione: 9 marzo 2021).

agli Atti del Convegno su *Ragusa e Montalbano* del 19-20 ottobre 2017, i tre curatori – Massimo Sturiale, Giuseppe Traina e Maurizio Zignale – affermavano di essere convinti che il personaggio Montalbano sarebbe sopravvissuto al proprio autore<sup>2</sup>, sia a causa della sua “italianità” e della sua “sicilianità”, sia a causa della duttilità del personaggio e della sua «affidabilità di poliziotto onesto (e perfino politicamente corretto [...])»<sup>3</sup>, caratteristica che ha permesso, già nel 2013, a Stefano Jossa di inserirlo in una carrellata di “eroi” letterari nazionali che parte da Jacopo Ortis<sup>4</sup>. Oltre a tutte queste ragioni, però, oggi si può affermare che Montalbano abbia avuto e abbia successo anche perché propone, agli amanti del giallo, ben congegnate matasse da dipanare e, allo stesso tempo, casi di coscienza che possono interessare anche un pubblico più trasversale (sui problemi della mafia, della corruzione, della tratta dei nuovi schiavi, sulle questioni del traffico di organi, della prostituzione femminile e infantile ecc.), trattati con delicatezza e sensibilità, con uno sguardo «profondamente umano»<sup>5</sup>, pur sapendo mantenere al tempo stesso – con mirabile equilibrio – una certa leggerezza.

Come ben sanno sia i suoi lettori sia i telespettatori, il personaggio di Montalbano conserva una propria coerenza, dal primo all’ultimo libro ideato da Camilleri, ma non rimane sempre identico a se stesso: conosce un’evoluzione dai primi romanzi del ciclo fino a *Riccardino* e attraversa periodicamente delle crisi o comunque dei momenti in cui si mette in discussione e mette in discussione le regole dell’ambiente in cui vive (come è accaduto anche nell’ultimo episodio trasmesso l’8 marzo scorso, *Il metodo Catalanotti*)<sup>6</sup>.

Com’è noto, il “fenomeno Montalbano” è un caso esemplare di interazione fra letteratura, cinema, televisione e territorio, anche in relazione alla possibilità che ha offerto alla Sicilia di crescere economicamente grazie all’incremento del turismo nei luoghi nei quali gli episodi della serie sono stati ambientati (di certo, almeno fino all’inizio della pandemia ancora in atto): la fiction Rai *Il Commissario Montalbano* ha, infatti, indubbiamente rappresentato, per Ragusa Ibla, Modica, Scicli, Donnalucata, Marina di Ragusa, Sampieri, Puntasecca, Noto, Siracusa, Capopassero, Marzamemi, Brucoli, il Castello ottocentesco di Donnafugata<sup>7</sup> ecc., una straordinaria occasione perché il pubblico generalista della rete

2. Cfr. *Ragusa e Montalbano. Voci del territorio in traduzione audiovisiva*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), a cura di M. Sturiale, G. Traina, M. Zignale, vol. I, Euno Edizioni, Leonforte (En) 2019, pp. XVII-XIX.

3. Ivi, p. XVIII.

4. Cfr. S. Jossa, *Un paese senza eroi. L’Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Roma-Bari 2013.

5. S. Quadruppani, *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di A. Buttitta, Sellerio, Palermo 2004, pp. 200-5; 203.

6. Cfr., ad esempio, R. Celi, *Montalbano, le certezze vacillano in «Il metodo Catalanotti»: amore, terra e lavoro*, in “Repubblica.it”, [https://www.repubblica.it/serietv/rai/2021/03/08/news/montalbano\\_ultimo\\_episodio\\_il\\_metodo\\_catalanotti-290916657/](https://www.repubblica.it/serietv/rai/2021/03/08/news/montalbano_ultimo_episodio_il_metodo_catalanotti-290916657/) (ultima consultazione: 9 marzo 2021).

7. Che fa da sfondo a un romanzo piuttosto recente, *Donnafugata*, della ragusana Costanza di Quattro (con prefazione di G. Torregrossa, Baldini+Castoldi, Milano 2020), operazione commerciale nata, a nostro avviso, sull’onda del successo dei *Leoni di Sicilia* di Stefania Auci (Casa Editrice Nord, Milano maggio 2020), fortunatissima saga della famiglia calabrese dei Florio,

ammiraglia della televisione nazionale s’interessasse all’accecante bellezza della natura e delle vestigia dell’arte e della storia che in quella zona si coniugano e si fondono armonicamente. E venisse a contatto anche con «i modi, i tempi sornioni, i regionalismi e le espressioni, la fierezza malcelata, la schiettezza generosa»<sup>8</sup> di coloro che abitano la punta orientale della Trinacria.

La brillante trasposizione audiovisiva del regista Alberto Sironi, venuto a mancare nell’agosto del 2019, poche settimane dopo Andrea Camilleri (scomparso il 17 luglio di due anni fa), ha, infatti, generato un’onda di cineturismo che si è diretta in una zona che, probabilmente, essendo meno contaminata da antenne e abusivismo edilizio, poteva offrire un maggior numero di attrattive rispetto a quella originaria dell’autore, alla quale, di certo, egli si era ispirato nel delineare il profilo di Vigàta (Porto Empedocle), Montelusa (Agrigento) e di tutti i “luoghi” di Montalbano.

L’incremento del flusso dei turisti ha determinato anche un’accelerazione dei processi di innovazione in tale settore, specie per quanto concerne la valorizzazione di luoghi monumentali (come quelli del Tardo Barocco siciliano) o di rilevanza naturalistica o ambientale, determinando un aumento di attenzione nei riguardi delle caratteristiche etnoantropologiche della zona e dei percorsi enogastronomici, oltre a una riscoperta dei dialetti locali. Il caso televisivo connesso ai romanzi camilleriani ha, infatti, creato un potente ed evocativo immaginario siculo, ma più precisamente ibleo, che determina, oggi (Covid-19 permettendo), una presenza più massiccia, rispetto al passato, di quelle mete negli itinerari turistici più richiesti nelle agenzie di viaggio, per quanto concerne la Sicilia.

Ad attrarre l’interesse del pubblico, però, come si è già stabilito attraverso vari studi, è anche (e forse soprattutto) quella particolarissima lingua, «realissima e inesistente – come il paesaggio umano in cui fiorisce – forgiata da Camilleri per le storie del suo commissario»<sup>9</sup>, che rappresenta una sfida assai complessa sia per la traduzione testuale sia per la trasposizione audiovisiva.

A parere di Maurizio Zignale, non condivisa da tutti i siciliani, la fortunata serie televisiva del Commissario Montalbano, in onda dal 1999 sulla Rai e distribuita in oltre sessanta nazioni nel mondo, ha il merito di aver «contribuito a diffondere nel mondo un’immagine meno stereotipata della Sicilia, come raccontata in passato da grandi registi quali Coppola, Turturro o Scorsese»<sup>10</sup>, sebbene le riprese coinvolgano sia i monumenti delle città e delle cittadine del Sud-Est della Sicilia, che costituiscono un esempio unico e quindi inconfondibile in Europa di barocco tardo, sia i muri a secco tipici della zona e le masserie ancora attive,

originari di Bagnara Calabria e poi trasferitisi a Palermo, di cui è uscito di recente un secondo volume, *L’inverno dei leoni* (Casa Editrice Nord, Milano 2021).

8. Si cita dal testo introduttivo, senza titolo (precisamente, dalla p. XI), del sindaco di Ragusa Giuseppe Cassì al volume prima menzionato degli Atti del Convegno su *Ragusa e Montalbano*, cit., pp. XI-XII: XI.

9. S. Burgio, testo introduttivo (senza titolo) agli Atti del Convegno *Ragusa e Montalbano*, cit., pp. XV-XVI: XV.

10. M. Zignale, *Introduzione*, in *Ragusa e Montalbano*, cit., pp. 3-8: 3-4.

elementi che riconducono a una dimensione bucolica che sembra, ormai, assai lontana ed è quasi sconosciuta a molti abitanti di contesti urbani.

Nonostante questo interesse suscitato dai libri e dalla fiction ancora si traduca perlopiù in un turismo “mordi e fuggi” di persone di passaggio, che in genere non utilizzano le strutture alberghiere della zona, comunque numerosi artigiani e professionisti hanno deciso di investire sul territorio, ma per iniziativa privata, mentre ancora stenta a decollare una strategica programmazione pubblica degli interventi da realizzare, che dovrebbe tener conto anche dell'aumento della presenza di capitali stranieri sul territorio, portati da professionisti francesi, inglesi, maltesi, tedeschi ecc., che stanno acquistando case e attività commerciali nell'area degli Iblei, sebbene siano ancora costretti a constatare l'inadeguatezza dei circuiti pubblici che dovrebbero alimentare il cineturismo. Resta, però, il problema che la motivazione principale che attrae il turista e lo induce a organizzare un viaggio nei luoghi di Montalbano è più il desiderio di «[...] explore a virtual reality than to the transformational potentialities of genuine travel»<sup>11</sup>.

Il paesaggio, comunque, si rivela essere a tutti gli effetti un ennesimo personaggio, un “meta-personaggio”, non subordinato alla narrazione – sia nei testi sia, ancor di più, nella fiction, a partire dalle sequenze aeree dei titoli di apertura, grazie alla sapiente scelta dei movimenti di macchina<sup>12</sup>, da parte del regista, e all'enfasi data dalla musica –, che la arricchisce di senso e rivela spesso il carattere dei protagonisti, per rispecchiamento.

“Rispecchiamento” si conferma parola-chiave anche per comprendere il successo dei libri di Camilleri all'estero: un consistente successo, deducibile anche solo dalle decine di lingue straniere in cui le opere camilleriane sono state tradotte (il solo Montalbano oggi è conosciuto da francesi, tedeschi, portoghesi, spagnoli, greci, olandesi, danesi, norvegesi, finlandesi, svedesi, croati, polacchi, cechi, ungheresi, lituani, russi; lo leggono anche in Turchia, Israele, Giappone, Corea, Stati Uniti ecc.)<sup>13</sup>. È apparso, a tal riguardo, di grande interesse leggere e analizzare le opinioni dei vari traduttori di Camilleri all'estero, espresse in contributi raccolti in Atti di convegno<sup>14</sup> e in numerose interviste che si possono reperire online<sup>15</sup>.

11. V. Asero, D. M. Ponton, *In the footsteps of Montalbano: branding tourist destinations in Sicily*, in *Ragusa e Montalbano*, cit., pp. 9-33: II.

12. Cfr. R. Marini, *La forza visiva del paesaggio nella serie TV di Montalbano*, in *Ragusa e Montalbano*, cit., pp. 107-15. Cfr. anche S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

13. Cfr. il sito *Vigata.org*, <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml> (ultima consultazione: 13 febbraio 2021).

14. Ad esempio, il già citato *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*.

15. Cfr. il già citato sito *Vigata.org*, ad esempio. Si vedano anche al riguardo i *Quaderni camilleriani*, in particolare il n. 3, a cura di G. Marci e M. E. Ruggerini, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2017, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-3/> (ultima consultazione: 13 febbraio 2021); il n. 4, a cura di G. Caprara, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2017, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-4/> (ultimo accesso: 13 febbraio 2021); il n. 6, a cura di G. Caprara e V. R. Cinquemani, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2018, [https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani-6/](https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-6/); il n. 9, a cura di S. Demontis, Università degli Studi di

Per quanto concerne la Francia, ad esempio, Serge Quadruppani ha individuato tre ragioni per le quali ritiene di poter affermare che Camilleri abbia avuto successo nel suo paese: le cifre relative alle vendite dei romanzi e all’«ammontare delle somme che gli altri editori hanno versato per sottrarre Camilleri a questi due editori [Fleuve Noir e Métailié: N.d.A.] che l’hanno introdotto in Francia»<sup>16</sup>, l’accoglienza della stampa (quotidiani, altri periodici e radio nazionali) e, infine, i propri scambi empirici di opinioni con i lettori, specie in occasione dei festival dedicati ai romanzi polizieschi, che in Francia esistono da tempo. Nello stesso intervento citato, inoltre, Quadruppani individua nella “bocca” l’«organo privilegiato per esprimere il fascino che esercita in Francia la scrittura camilleresca»<sup>17</sup>. Infatti, Camilleri, per l’interlocutore-tipo, rappresenta «l’oralità: inseparabilmente, la bocca che assapora, la bocca che sorride, la bocca che racconta»<sup>18</sup>. In primo luogo, dunque, il piacere che offre il testo camilleriano è legato al “sapore”, proprio al sapore culinario, ma, a differenza di altri scrittori-buongustai come Montalbán, Izzo o Simenon, ciò che seduce il lettore in Camilleri è «il lirismo bonario e sorridente con il quale fa cantare il piatto»<sup>19</sup>, specie grazie a una cucina semplice, che si basa su materie prime fresche e di ottima qualità (come le famose triglie allo scoglio appena bollite). Oltre al sapore culinario, molto apprezzato in Francia pare essere il «rapporto sensuale che Camilleri intrattiene col mondo»<sup>20</sup>, e in particolare il suo amore per la luce accecante dell’estate siciliana e il «fascino per gli odori»<sup>21</sup> (anche quelli fetidi, quelli dei corpi in decomposizione o quello del putridume del mondo corrotto ecc.), che lo induce addirittura ad attribuire agli odori stessi un colore. In Camilleri, dunque, è come se profumi, colori e suoni fossero in corrispondenza tra loro, in una visione sinestetica che va oltre la soglia della pagina e arriva a sollecitare l’immaginazione del lettore.

Ovviamente, un altro assoluto punto di forza della sua narrativa è il comico, con le sue strategie, declinato da Camilleri in svariate tonalità: si va dal sorriso al riso, alla farsa (specie per quanto concerne Catarella o tutte le vicende relative ad amanti e tradimenti che vengono raccontate nelle sue opere), fino all’ironia pungente o all’amaro sarcasmo (che sferza politici, burocrati, militari, notabili, mafiosi). Molte delle interviste ai traduttori prima evocate hanno, infatti, in comune il riferimento al fatto che la lingua di Camilleri riscuote successo in quanto “divertente”: ad esempio, il suo traduttore tedesco, Moshe Khan, ha affermato di aver cercato, essendo inconcepibile far ricorso ai dialetti come il bavarese, di

Cagliari, Cagliari 2019, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2019/10/Quaderni-camilleriani-9.pdf> (ultimo accesso: 13 febbraio 2021); il n. 10, a cura di G. Caprara e S. Demontis, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2010, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/01/Quaderni-camilleriani-10.pdf> (ultimo accesso: 13 febbraio 2021); il n. 11, a cura di G. Caprara, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2020, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/03/Quaderni-camilleriani-11.pdf> (ultimo accesso: 13 febbraio 2021).

16. Quadruppani, *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, cit., pp. 200-5: 200.

17. Ivi, p. 201.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. Ivi, p. 202.

21. *Ibid.*

non alterare la «mediterraneità del linguaggio»<sup>22</sup> e di aver talvolta giocato con il tedesco antico e con quello stile indefinibile e aulico “della cancelleria”; la sua traduttrice portoghese, Simonetta Neto, ha dichiarato di aver puntato a rendere la lingua «colto-popolare»<sup>23</sup> di Camilleri con un linguaggio «colloquiale, non letterario, *divertente*»<sup>24</sup>; quella finlandese, Helinä Kangas, ha raccontato come nemmeno nel suo caso sia stato possibile attingere ai dialetti locali:

Le nostre culture sono troppo diverse: così ho preferito usare un linguaggio normale ma molto vivace, colorito, colloquiale, a volte un po’ arcaico. Le frasi in dialetto stretto, invece, le ho lasciate tali e quali, traducendole poi in finlandese. Il fatto di lasciare inalterati termini come “Ciao”, “Amore”, “Signora”, oltre all’ambientazione in Sicilia, offre comunque un colore particolare alle storie<sup>25</sup>.

Il traduttore turco di Camilleri, Erdal Turan, ha ammesso di aver fatto ricorso alla fantasia per «movimentare il linguaggio»; quello giapponese, Chigusa Ken, ha dovuto creare una lingua giapponese artificiale, per riprodurre il dialetto: «Per fortuna in Giappone i dialetti sono moltissimi, perciò è stato semplice inventarne uno che ne comprendesse molti. Credo che ne sia uscito un linguaggio *divertente*»<sup>26</sup>. Ancora, la danese Cecilia Jakobsen ha rispettato la stratificazione di voci e di stili adottati da Camilleri, cercando di «usare molta fantasia e agilità linguistica. La resa danese non è poi così male, è vivace e *divertente*»<sup>27</sup>; la traduttrice ungherese Margit Lukacsí ha dichiarato che in Ungheria «non esistono dialetti forti come quelli italiani, e così ho dovuto creare una lingua immaginaria e artificiale, e vi ho inserito parole arcaiche». La sua intenzione era quella di produrre un «effetto di “straordinarietà”. Credo però di esserci riuscita. Ne è venuto fuori un linguaggio *divertente*, perché è molto diverso dalla lingua dominante, anche se perfettamente comprensibile»<sup>28</sup>. Da ricordare anche Annaserena Ferruzzi, la fondatrice di Serena Libri in Olanda, che ha commentato, invece, che nel rendere il testo di Camilleri in olandese si è cercato di osservare regole

particolari, per rendere il dialetto e il linguaggio strambo di alcuni personaggi, come Catarella [...]. Sarebbe stato assurdo far parlare il commissario Montalbano in un dialetto dei nostri, come il frisone: sappiamo benissimo che i romanzi sono ambientati in Sicilia. Inoltre, la lingua olandese è anche un po’ più “seria” di quella italiana, con cui possiamo usare molto più disinvoltamente termini volgari. Comunque i libri sono *divertenti* lo stesso, anche se qualcosa è andato perduto<sup>29</sup>.

Attraverso la comicità di Camilleri, i lettori non solo italiani ma anche stranieri

22. Cfr. <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>.

23. Quadruppani, *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, cit., p. 202.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.* Corsivi miei.

giungono, dunque, a conoscere meglio le caratteristiche di una società particolare – quella siciliana, ritratta nelle sue singolarità –, ma riescono anche ad andare oltre, essendo condotti dalla penna dell'autore a confrontarsi con gli splendori e le miserie della condizione umana. Attraverso Camilleri, il lettore all'estero arriva ad avere un'idea della Sicilia che si rivela molto diversa dallo stereotipo della cartolina a più quadri, che affianca indifferentemente l'Etna a Taormina, a Siracusa, ai templi di Agrigento, ai mosaici di Piazza Armerina, alle saline di Marsala, agli arancini, ai carretti con i pupi e alla lupara: un'idea di un paese in cui il cittadino vive in modo molto particolare il rapporto con lo Stato e con la legge. Specie nei romanzi storici come *La mossa del cavallo*, *La scomparsa di Patò* o *Il birraio di Preston* – quelli di cui, notoriamente<sup>30</sup>, l'autore andava più fiero –, Camilleri racconta, infatti, e mette in scena una Sicilia che si fa mondo, nella corruzione delle *élites* e nei tentativi di una società civile che «si sforza di lavorare facendo a meno dello Stato»<sup>31</sup>.

Ciò che, in particolare, più colpiva Quadruppani nelle risposte dei lettori di Camilleri che dialogavano con lui era che ognuno di loro aveva l'impressione di aver stabilito «una relazione singolare, intima, con l'autore. Più ancora delle altre qualità (profonda umanità, abilità della costruzione “cinematografica” ...), la lingua di Camilleri è incontestabilmente, in Francia come in Italia, l'aspetto più notevole del suo lavoro»<sup>32</sup>. Quadruppani ha rivelato di essersi fatto l'idea che esistano tanti modi di parlare siciliano quanti sono i siciliani, concludendo: «Estremamente personale, la lingua di Camilleri parla pertanto a milioni di persone. [...] il segno dei grandi autori è precisamente di saper raggiungere l'universale, attraverso la propria singolarità portata all'incandescenza»<sup>33</sup>. Quella di Camilleri, a suo dire, può essere, dunque, definita come «una voce molto intima che racconta loro [ai lettori: *N.d.A.*] due o tre cose essenziali sulla loro vita»<sup>34</sup>.

Una peculiarità di Camilleri pare, quindi, risiedere nella sua capacità di conciliare la propria “sicilitudine” (parola sciasciana che, però, lo scrittore rifiutava<sup>35</sup>), la propria insularità, con una visione aperta al mondo e al globalismo. Antonino Buttitta ha, infatti, parlato per Andrea Camilleri di “glocalismo”: «l'essere lo scrittore più legato al localismo e più globale contemporaneamente»<sup>36</sup>. Oltre ad aver giustamente sottolineato, in generale, che

30. Cfr. M. Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Sellerio, Palermo 2000.

31. Quadruppani, *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, cit., p. 203.

32. *Ivi*, p. 204.

33. *Ibid.*

34. *Ivi*, p. 205.

35. Cfr. G. Marci, «*Il re di Girgenti*, lo «scrittore italiano» e la cognizione della diversità», in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 99-110, specie a p. 99.

36. Cfr. A. Buttitta, *Introduzione*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 9-17. Cfr. anche Marci, «*Il re di Girgenti*, lo «scrittore italiano» e la cognizione della diversità», cit., p. 110: «come tante altre pagine di autori siciliani, da Verga a Pirandello, a Tomasi di Lampedusa a Sciascia, anche queste [quelle del *Re di Girgenti*: *N.d.A.*] non fanno della Sicilia una periferia ma, sommandosi, compongono un *romanzo delle periferie*, con tutte le caratteristiche necessarie per interessare il lettore che vive consapevolmente l'era della globalizzazione, cercando un difficile ma non impossibile equilibrio tra la dimensione universale dei processi (anche di quelli della comunicazione letteraria) e le specificità dei luoghi, dei problemi, delle etnie, dei singoli individui e delle loro storie».

la comunicazione non è tutta nelle parole [...] la decodifica del lettore va oltre la codifica dell'autore, e questa come quella traggono la loro forza comunicativa da fatti che pur in rapporto col testo lo tracimano: promuovono l'atto della scrittura e della lettura, ma rispetto a queste ritengono una loro autonomia. La scrittura è sempre meno di quanto l'autore voleva dire, la lettura è sempre di più. Ogni volta che un lettore legge un testo lo riscrive e in questa riscrittura agiscono una serie di fatti che, pur non essendo immediatamente comunicativi (le parole incomprese [...] ), di fatto rappresentano la materia della comunicazione, l'essenza della fascinazione da essa esercitata, senza la quale la stessa comunicazione perderebbe la sua forza comunicativa<sup>37</sup>.

Com'è stato sovente notato<sup>38</sup>, il siciliano s'interroga spesso e volentieri sulla propria identità, sulla cosiddetta "anomalia siciliana", oscillando fra un atteggiamento quasi da complesso d'inferiorità nei riguardi del Continente (specie a causa dell'immobilismo e del trasformismo di gattopardiana memoria) e uno di orgoglio per l'irripetibilità dei siciliani. Ebbene, Camilleri sa raccontare proprio le contraddizioni, le doppiezze e l'ambivalenza della Sicilia<sup>39</sup>, oggigiorno capace, da un lato, di promuovere una cultura d'impresa che, ad esempio, vede giovani di antiche famiglie del vino come Tasca, Planeta, Rallo ecc. tentare di cambiare il volto di un'economia provinciale, soffocata dal clientelismo e dal ricorso costante all'assistenzialismo, tramite l'innovazione; dall'altro,

fatta da impiegati parassitari, da una Regione che non funziona, da ambienti clientelari e corrotti, da forti complicità mafiose, da una sorta di ignavia di fondo d'una società che spinge i giovani migliori ad andare via e premia invece i più furbi, i portaborse, gli obbedienti adulatori di mediocri potenti, i peggiori conservatori, [...] i ricchi incolti [...]. La Sicilia stereotipo, insomma. Eppure la Sicilia reale [...]<sup>40</sup>.

Altra caratteristica precipua della Trinacria è il fatto incontrovertibile di essere una regione di scrittori: il siciliano ama, infatti, raccontare. E sa scrivere non soltanto di sé, ma anche di storie che possono essere universalmente apprezzate. La Sicilia è uno specchio: «la nostra identità è appunto composta da una molteplicità di caratteristiche in cui si possono riflettere altre identità»<sup>41</sup>: «La Sicilia "per caso" di Vittorini [...]. La Sicilia della "corda pazza" di Pirandello che come pochi traduce il doloroso e oscuro tormento identitario di tutto il Novecento europeo. La Sicilia misteriosa ed elegantissima di Lucio Piccolo [...]. La Sicilia come metafora di Sciascia»<sup>42</sup>.

37. Buttitta, *Introduzione*, cit., pp. 12-3.

38. Ad esempio, da Antonio Calabrò in *L'identità siciliana e la lezione di Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 31-41.

39. In *Riccardino*, il Vescovo Partanna, nel quadro di un discorso più ampio che investe la considerazione della realtà tutta, risponde a Montalbano di credere «a quello che c'è ma che non riusciamo a vedere» (A. Camilleri, *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020, p. 68).

40. Ivi, p. 35.

41. Ivi, p. 37.

42. Ivi, p. 38.

Anche Camilleri sa raccontare bene la Sicilia dei potenti e dei prepotenti, dell'ironia che smonta il potere, dei baroni e del potere feudale, delle rivolte e delle ribellioni popolari, delle lotte per la riforma agraria, delle battaglie sindacali, delle iniziative contro la mafia, dei labirinti kafkiani della burocrazia, del compromesso ma anche della dignità e della responsabilità quotidiana. In questo la Sicilia è specchio dell'Italia. E, al contempo, paradigma della condizione umana.

Come ha sottolineato Antonio Calabò, il rapporto fra persona e personaggio è un altro dei tratti caratteristici della Sicilia<sup>43</sup>, ed è anche su questo aspetto che vorrei soffermarmi: di certo, se consideriamo la forza propulsiva del "marchio", del *brand* Sicilia, sul mercato di oggi, non possiamo non rilevare che le opere camilleriane hanno avuto, sì, un notevole successo anche all'estero, ma che di certo, ancora più che il *brand* Camilleri, è stato il *brand* Montalbano ad aver attirato maggiormente l'attenzione a livello planetario. Basterebbe far riferimento ai dati relativi alle trasposizioni all'estero della fiction Rai per avvalorare questa affermazione.

Mi permetto, però, di rilevare che anche Andrea Camilleri può essere considerato un "marchio" vincente a livello internazionale, se non lo si esamina come persona, ma lo si valuta in quanto "personaggio": basterebbe pensare alla potenza icastica delle immagini indimenticabili dell'anziano scrittore, quasi del tutto cieco, che recita a memoria *Tiresia sono*, con una voce decisa e senza perdere mai il filo, scandendo ogni parola come un consumato attore, seduto su una sedia al centro di un enorme palco (al Teatro greco di Siracusa)<sup>44</sup>, sollevando gli occhi al cielo come in cerca delle parole nei cassetti della memoria, con al fianco «*un giovinetto*»<sup>45</sup>, seduto per terra, che lo ascolta in silenzio, come fosse un amabile nonno in vena di raccontare fiabe. È lo stesso Camilleri a fornirci l'indizio per una tale interpretazione, in questo iniziale passaggio:

Qualcuno di voi di certo avrà visto il mio personaggio su questo stesso palco negli anni passati, ma si trattava di attori che mi interpretavano. [...] Oggi sono venuto di persona perché voglio raccontarvi tutto quello che mi è accaduto nel corso dei secoli e per cercare di mettere un punto fermo nella mia trasposizione da persona a personaggio<sup>46</sup>.

Ritengo che con quel monologo Camilleri abbia – pirandellianamente – voluto portare in scena, nella maestosa cornice del Teatro siracusano, la propria auto-consacrazione come personaggio, al pari del suo "figlioccio" Montalbano. Prova

43. Nel romanzo si veda il sottile commento del Vescovo Partanna, volto a ingraziarsi il favore di Montalbano: «Sa, ho letto i libri che sono stati scritti su di lei e ho visto anche qualche puntata in televisione. Non male. Ma una cosa è un personaggio e una cosa è una persona» (ivi, p. 65).

44. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=uHzIhSzRsFs> (ultima consultazione: 13 febbraio 2021) *Siracusa: Tiresia sono, Andrea Camilleri al Teatro Greco*.

45. A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019, p. 9.

46. Ivi, p. 10.

ulteriore ne siano anche quelle brevi clip<sup>47</sup> che negli ultimi anni precedevano le puntate della *fiction* Rai e nelle quali un sempre più affaticato ma pacato e lucidissimo Camilleri introduceva le avventure della propria creatura, non con la vivace leggerezza del cantastorie che pure restava, ma con la serafica ma puntuale flemma del saggio che parla seguendo il ritmo dei propri pensieri, assolutamente certo e consapevole di essere ascoltato in religioso silenzio da una moltitudine di adoranti spettatori, che consideravano quell'appuntamento imperdibile al pari della puntata della serie.

E di auto-consacrazione come personaggio credo si possa parlare anche per quanto concerne *Riccardino*, romanzo uscito postumo il 16 luglio scorso che prende il titolo dal nome della vittima dell'omicidio sul quale indaga Montalbano nella propria indagine prima di svanire, tipograficamente, dalla carta stampata, originale trovata camilleriana per evitare la soluzione dell'uccisione in scena del proprio eroe, come "banalmente" è accaduto in varie serie televisive di successo del passato (ad esempio, nella fortunatissima *Piovra* di Florestano Vancini).

In questa ultima prova d'autore di Camilleri, a mio avviso numerosi sono gli elementi che, rispetto agli altri romanzi del ciclo e ad altri racconti camilleriani, portano in una direzione "centrifuga" per quanto concerne vari aspetti: in primo luogo, l'attenzione allo stereotipo e la questione prima analizzata del *brand Sicilia*; in secondo luogo, il lessico e la sintassi adoperati dall'autore. Ritengo, infatti, che Camilleri fosse abbastanza cosciente del fatto che con una buona probabilità quello sarebbe stato, se non l'ultimo, uno degli ultimi testi che avrebbe licenziato: pertanto, forte dell'autorevolezza conquistata sul campo con il successo planetario dei libri e delle trasposizioni televisive tratte dalle sue opere nonché del rispetto dovuto alla sua esperienza e alla sua veneranda età, abbia scientemente deciso di liberarsi dai vincoli e di dare libero sfogo alla propria fantasia creatrice, specie per quanto riguarda la sperimentazione linguistica.

L'impressione, infatti, è che Camilleri abbia inteso, col *Riccardino*, erigere, sempre in modo ironico e leggero, un monumento imperituro anche a se stesso, trasformandosi in personaggio e inserendosi a tutti gli effetti come parte della trama<sup>48</sup>: «Chiossà di 'na decina d'anni avanti aviva avuto la bella isata d'ingegno di contare a 'n autore locali 'na storia che gli era capitata e quello di subito ci aviva arracamato supra un romanzo»<sup>49</sup>. L'Autore viene descritto, nell'ottica di Montalbano, irritato dalle sue frequenti telefonate<sup>50</sup> e dalle sue ingerenze nella

47. S. Perugini, *Se Montalbano vacilla... per amore. "Il metodo Catalanotti" spiazza e affascina con un omaggio al teatro*, in SIR Agenzia d'informazione, 9 marzo 2021, <https://www.agensir.it/italia/2021/03/09/se-montalbano-vacilla-per-amore-il-metodo-catalanotti-spiazza-e-affascina-con-un-omaggio-al-teatro/> (ultima consultazione: 9 marzo 2021).

48. L'Autore compare in *Riccardino* alle pp. 9, 13 («Il profissori autori»), 37, 76-7, 102, 120, 122, 124, 146-50, 182-4, 207-12, 230-1, 240-2, 246-59, 271, 273.

49. Ivi, p. 9.

50. Un esempio: «"Dottori, ah dottori! Il profissori lo circhiò!". "Quale professore, Catarè?". "Il profissori autori". "Se richiama, digli che non ci sono". Quello capace che aviva sintuto già fetò di morto ammazzato, macari se bitava a Roma» (ivi, p. 13).

sua vita/trama, come una «gran camurria d'omo»<sup>51</sup> che, non contento di quel primo romanzo, ne aveva elaborati altri «a modo so, usanno 'na lingua 'nvintata e travaglianno di fantasia»<sup>52</sup>.

Ironizzando anche sulle ragioni del proprio successo («va' a sapiri pirchì»)<sup>53</sup>, Camilleri racconta in poche righe delle vendite dei propri romanzi in Italia, delle traduzioni all'estero e delle fortunate trasposizioni televisive, ma sempre nell'ottica del Commissario Montalbano, infastidito dal fatto che «Ora tutti l'arracanoscivano e sapivano chi era ma sulo in quanto personaggio di televisioni. 'No scassamento di cabasisi 'nsupportabili, che pareva nisciuto paro paro da 'na commedia di 'n altro autore locali, un tali Pirandello»<sup>54</sup>. Quello a Pirandello è riferimento-chiave per questo romanzo, che spesso allude a strategie teatrali<sup>55</sup> e col quale Camilleri sembra riannodare le fila e recuperare la propria esperienza come allievo e poi docente dell'Accademia Silvio D'Amico, e come regista teatrale. *Riccardino* pare chiudere il cerchio, dunque, consacrando Camilleri come autore a tutto tondo, esperto di varie arti e non solo scrittore di testi, in chiave transmediale. E lo fa anche inducendo un vero e proprio “sdoppiamento” in Montalbano:

[...] mentri che per doviri d'ufficio reciti un certo personaggio, per confunniri la testa di chi stai 'ntirroganno, tu, nello stisso tempo, ti osservi, ti consideri, ti giudichi, t'apprezzi o no. [...] Sei contemporaneamentì attori e spettatori di quello che stai facenno. [...] E quindi, se hai recitato bene la parti, l'autro Montalbano, quello che assistiva al tiatro, ti fa i complimenti. E tu ti nni compiaci, proprio come un attori si compiace dei complimenti che il pubblico gli fa. [...] Prima 'sta camurria di sdoppiamento non ti era mai capitata, la facenna è accomenzata quanno le storie che hai contato all'Autore sono state trasmesse in tv. Sei stato contagiato, Montalbà. [...] Senza volirlo, hai principiato 'na gara tra te e l'attori, ecco tutto. [...] Ma vedi, è 'na gara inutili e impari, pirchì mentri che la televisioni avi milioni di spettatori, tu hai

51. Ivi, p. 9.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. Alcuni esempi nel romanzo: «Un raggio di soli, 'mproviso, priciso come la luci di un riflettori, illuminò il commissario e i tri atleti» (p. 12); «Il padre gesuita Montalbano Salvo allargò le vrazza e isò l'occhi al celo, come a significari che il pirchi dell'umano agiri l'accagnosciva sulamenti il Signuruzzu» (p. 27); «Dottore, [...] le volevo macari fare sapiri che ccà capitò 'na scinata tragica» (p. 30); «Ora non gli ristava che dari l'ultimo tocco d'artista al tiatro che stava facenno da quanno aviva accapputo che tra i tri amiciuzzi c'era qualichicosa che feteva» (p. 31); «Una messinscena perfetta» (p. 33); «Beh? Hai fatto tiatro, hai tragediato come cento, mille autre vote in passato, che c'era ora di tanto strammo, si spiò» (p. 36); «A lui, di Montalbano, non gliene poteva catafottiri di meno, ma chisto tiatro faciva parti della natura so» (p. 79); «Lei è molto bravo a recitare, Montalbano» (p. 82); «[...] che bisogno c'era di fari tutto 'sto tiatro?» (p. 134); «Aviva fatto apposta tiatro» (p. 146); «Fare tiatro a Montalbano l'addivirtiva. Come a tutti i veri sbirri. Essiri tragediaturi era forsi condizioni 'ndispensabili per ogni 'nvestigatori di rispetto. Sulo che abbisognava essiri abbili assà» (*ibid.*); «[...] tu ora ora ti compiacisti assà di quanto sei bravo a fari tiatro. Di conseguenza, tu stai facenno il tragediaturi con mia» (p. 149); «[...] passamo alla secunna parti della sce-neggiata?» (p. 224).

sulo a tua stessa. E l'attori sarà sempre cchiù bravo di tua [...]. L'unica è che quanno trasmettono il programma che porta il nome tò, tu astuti la televisioni, nesci di casa e ti nni vai al ginematò a vidiri Paperino<sup>56</sup>.

In realtà, questo passo potrebbe celare anche le ragioni per le quali il Montalbano di carta è destinato a "scomparire": è come se Camilleri volesse far notare che il proprio personaggio, ormai, ha perso in autenticità, nella "purezza" che aveva sulla carta stampata, ed è stato inquinato, "contagiato" dal mondo rutilante della televisione<sup>57</sup>. Ormai, Montalbano agisce come un attore, come se fosse sempre sotto i riflettori: gli interessa quasi più apparire che essere, si preoccupa quasi più del pubblico che della corretta gestione delle indagini (ed è, in fondo, per questo motivo che, infastidito dai commenti degli astanti, commette l'errore iniziale di sottrarre i tre testimoni-chiave alla scena del crimine, prima che possa interrogarli il collega Toti).

C'è anche un altro fattore, però, che va considerato, ai fini dell'"uscita di scena" di Montalbano. Autore e personaggio sono, in questo romanzo, accomunati da una certa disposizione melanconica e dal ricorrere della lamentela sulla propria stanchezza e sulla propria vecchiaia: «era un segno dei tempi, anzi meglio, del tempo al singolari, quello sò, pirsonali, dell'anni che oramà gli pisavano»<sup>58</sup>, pensa «con amarizza»<sup>59</sup> Montalbano; «La vera virità era che da qualichi tempo gli fagliava la gana»<sup>60</sup>; «Che significa? Che mi stimi accussì rincoglionito che mi scordo quello che ho fatto aieri?»<sup>61</sup>, obietta Montalbano a Fazio, che gli risponde: «Perché a vossia gli sta passanno la gana di 'sto misteri. Mi nni sugno addunato benissimo. La conosco da troppo tempo. Non si tratta di rincoglionimento, ma di stanchizza»<sup>62</sup>. Anche Livia glielo fa impietosamente notare: «Quando mai hai tenuto in considerazione l'opinione pubblica? Si vede che stai invecchiando»<sup>63</sup> (osservazione nella quale si potrebbe anche ipotizzare sia celato e accennato un conflitto interiore di Camilleri stesso, attanagliato dal dubbio che la propria letteratura avesse preso, negli anni, una piega troppo

56. Ivi, p. 37. Numerosi sono anche i riferimenti al cinema, ad esempio alle pp. 14 («I tri, che s'aspittavano 'n interrogatorio come a quelli che vidivano al ginematò, strammaro [...]»), 32 («Fici un suriseddro sulo con l'angolo mancino della vucca, come aviva viduto fari al ginematò a Humphrey Bogart [...]»), 35 («"Come fa a saperlo?" scattò Montalbano col tono del poliziotto fituso delle pillicle miricane»), 124 («*Suggerisco che lo sceneggiatore trasferisca queste mie considerazioni in un dialogo con Fazio*»), 129 («Sei trasuto con tutte le scarpi dintra a 'na pellicula d'amuri lacrimusa»), 210 («Che è 'na minchiata sullenni! Tra l'altro è una scena vista e rivista al cinema!»).

57. I riferimenti al mondo televisivo e al doppio televisivo di Montalbano sono frequenti: ad esempio, «"Cu? Montalbano? Chiddro di la televisioni?". "No, chiddro veru"» (p. 9); ma si vedano anche le pp. 12, 37, 44-6, 58, 65, 102, 105, 121, 154, 157, 160, 168-70, 172, 179, 182-3, 194, 210, 226, 259, 268 del romanzo.

58. Ivi, p. 5.

59. *Ibid.*

60. Ivi, p. 6.

61. Ivi, p. 91.

62. Ivi, p. 92.

63. Ivi, p. 101.

legata ai gusti e alle aspettative del pubblico). E, d’altro canto, l’Autore: «Tiri di continuo in ballo il problema della vecchiaia imminente, mentre io so benissimo che si tratta di un alibi per coprire le tue troppe indecisioni»<sup>64</sup>; «[...] 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»<sup>65</sup>; «Montalbà, tu stai a ripistiare tutto ’u jorno ca ti senti vecchio, mentri che io vecchio lo sugno per davero. E sugno macari tanticchia stanco. [...] scrivere comincia a stancarmi. E [...] voglio trovare subito una soluzione a questa indagine»<sup>66</sup>; «Allora l’età ti fa avere la memoria corta»<sup>67</sup> (Montalbano all’Autore). E forse sempre nel quadro di questo tema vanno inseriti anche i due suggestivi ricordi relativi all’infanzia di Montalbano: quello del giorno dei morti e del triciclo rosso (pp. 71-4) nel capitolo *Sei*, e quello della «coruna dei surci»<sup>68</sup> nel capitolo *Sedici*. C’è da dire, però, che Camilleri difende sempre e comunque l’onestà del proprio “eroe”, allorché lo fa riflettere fra sé e sé:

E lui, Montalbano, non era forsi stanco? Non si era abbattuto? Non si era scassato i cabasisi di tutto? Eppure non s’attintava d’arrangiari ’n’indagini arristanno al primo che gli capitava. ’Na cosa è scriviri un romanzo, ’n’altra cosa è mannare ’n omo ’nnuccenti ’n galera<sup>69</sup>.

Quanto alla prima accennata questione degli stereotipi, mi permetto, poi, di rilevare che essi sono presenti anche in questo romanzo camilleriano, ma in chiave quasi sempre ironica: «E come ti sbagli, in questa nostra bella terra? Vidi, ma non arraccanosci. Sei primenti, ma non puoi pricisari. Hai viduto ma confuso [...]»<sup>70</sup>; «Com’è che questi giovani e valenti funzionari triestini, padani, piemontesi, appena che mittivano pedi nei paraggi si rompivano le corna alla prima ’ndagini?»<sup>71</sup>; «Ma se era da secoli e secoli che i parrini cumannavano nel nostro paìsi!»<sup>72</sup>; «“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?”»<sup>73</sup> (dialogo tra Montalbano e l’Autore); «Sei accusà sicuro che si tratta sulo di ’na facenna di corna? Ancora ’na vota s’arrivilava che il gran mutuperio era sulamenti un fatto

64. Ivi, p. 122.

65. Ivi, p. 147.

66. Ivi, p. 211.

67. Ivi, p. 231.

68. Ivi, p. 215.

69. Ivi, p. 212.

70. Ivi, pp. 6-7 (la prima frase è ripetuta a p. 7).

71. Ivi, p. 39.

72. Ivi, p. 85.

73. Ivi, p. 121.

di letto come spisso e volanteri capitava da quelle parti?»<sup>74</sup>; «E coi parrini, abbisognava macari stari attenti ai punti e alle virgole»<sup>75</sup>; «Come pensano i parrini secunno la natura parrinisca? Di lato, pensano, priciso 'ntifico come ai granchi. Mai che vanno dritti al bersaglio, mai che seguono un percorso lineare»<sup>76</sup>; «E riprende l'inseguimento. E qui c'è una scena quasi western. I due si scambiano colpi riparandosi dietro gli alberi. Montalbano salta come in una corsa ad ostacoli due o tre staccionate [...]»<sup>77</sup> (laddove, come due pagine dopo fa notare all'Autore Montalbano stesso, l'immaginario fantastico letterario si contamina con quello filmico e poi con quello pubblicitario in maniera, a dire del Commissario, "ridicola")<sup>78</sup>; «E come lo cataminavi, a quello, dall'idea dell'omicidio per corna?»<sup>79</sup>. E ancora:

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?<sup>80</sup>,

laddove lo stereotipo s'intreccia col motivo del teatro e con quello della riflessione metatestuale sui generi letterari.

Com'è noto, una delle possibilità che la casa editrice Sellerio ha offerto l'anno scorso ai propri lettori è quella di avere, in un unico volume elegantemente dotato di copertina rigida e segnalibri – giallo e blu – in linea con i colori tipici della serie, entrambe le redazioni dell'opera, fra le quali sono intercorsi ben undici anni: quella del 2016, seguita dalla precedente versione del 2005.

Leggendo i due testi, ci si rende conto immediatamente che gli undici anni trascorsi fra le due stesure hanno comportato un notevole cambiamento nel romanzo, non tanto in relazione ai contenuti e agli snodi della vicenda quanto riguardo alla lingua adoperata da Camilleri<sup>81</sup>.

74. Ivi, p. 137.

75. Ivi, p. 197.

76. Ivi, p. 201.

77. Ivi, p. 257.

78. Cfr. la p. 258, ove si parla di «porcata» e di storia che «cade a volte anche nel ridicolo».

79. Ivi, p. 262.

80. Ivi, p. 247.

81. Camilleri, *Riccardino*, cit., pp. 275-6: «[...] nel novembre del 2016, a 91 anni compiuti, sorpreso di essere ancora vivo e di avere ancora voglia di scrivere, ho pensato che fosse giusto "sistemare" Riccardino. [...] Mi sono sorpreso delle mie stesse parole, non ricordavo più la storia, l'ho trovata buona e purtroppo sempre attuale. Non ho infatti cambiato nulla della trama, però ho pensato fosse doveroso aggiornare la lingua. In questi anni si è tanto evoluta, grazie anche alla fiducia dei miei lettori che mi hanno seguito, compreso, e che mi hanno quindi permesso di farlo». Al riguardo gli interventi utili sono numerosi. Per citarne solo alcuni, si ricordino almeno: M. Arcangeli, *Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano*, in *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri*, a cura di G. Marci, CUEC, Cagliari 2004, pp. 203-32; R. Sottile, *La lingua "inventata" di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale*, in "Dialoghi mediterranei", 40, 2019.

Numerosi sono gli interventi usciti sul particolare impasto linguistico dello scrittore portoempedoclino<sup>82</sup>, che è stato definito “siculismo”<sup>83</sup>: in questo contributo, attraverso un’analisi su un brevissimo campione, si cercherà di mettere in evidenza alcune delle tendenze prevalenti nella lingua camilleriana della redazione del 2016, sottolineando quanto e in che modo si discosta da quella del 2005. Si è pensato, a titolo esemplificativo, di concentrarsi sulle prime cinque pagine del capitolo *Uno*, prima del primo stacco sottolineato da una riga bianca, e di mettere a confronto le due redazioni. L’*incipit* è stato selezionato poiché luogo per antonomasia (assieme all’*explicit*) semanticamente pregno di ogni opera letteraria. La presente analisi, vista anche la brevità dei brani messi a confronto, non ha ovviamente alcuna pretesa di esaustività, ma si ritiene possa comunque rivelarsi utile a individuare alcune strategie di fondo e alcune tendenze del lessico camilleriano nell’ultima fase della vita dello scrittore.

S’indicherà, dunque, nella tabella seguente, sulla sinistra la lezione presente nell’edizione più recente, quella del 2016, che corrisponde all’ultima volontà dell’autore, e nella colonna di destra la lezione relativa all’edizione del 2005 (le differenze sono in corsivo). Seguirà il commento delle relative scelte di Camilleri.

Andrea Camilleri, <i>Riccardino</i> , 2016	Andrea Camilleri, <i>Riccardino</i> , 2005
Il <i>telefono</i> (p. 3)	Il <i>telefono</i> (p. 3)
gli <i>parsi</i> (p. 3)	gli <i>parse</i> (p. 3)
ammatula <sup>84</sup> dintra al letto (p. 3)	a <i>vacante</i> <sup>85</sup> dintra al letto (p. 3)
dal <i>tintari</i> d’ <i>arricordarisi</i> (p. 3)	dal <i>tentare</i> d’ <i>arricordarsi</i> (p. 3)
delle <i>Catilinari</i> . Nenti (p. 3)	della <i>Catilinaria</i> , nenti (p. 3)
Era <i>’na</i> botta d’ <i>insonnia</i> (p. 3)	Era <i>una</i> botta d’ <i>insonnia</i> (p. 3)
pinseri. Addrumò la luci (p. 3)	Pinseri. Addrumò la luci (p. 3)

82. Fra gli ultimi, non si può non ricordare il prezioso saggio di Luigi Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, uscito nei *Quaderni camilleriani*, n. 12, a cura di D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini, Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2020, pp. 39-93, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf>; mi permetto, infine, di rimandare anche al mio *Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri*, in “Diacritica”, VI, 2020, 34, pp. 93-110, <https://diacritica.it/lettura-critiche/dal-primo-romanzo-alla-serie-di-montalbano-ipotesi-sulle-scelte-lessicali-di-camilleri.html> (ultima consultazione: 15 gennaio 2021). Cfr. anche Debora de Fazio, *Il ritorno di Camilleri: «Riccardino», più dialetto più diletto*, in *Treccani – Lingua italiana*, 17 settembre 2020, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi\\_287.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi_287.html) (ultima consultazione: 31 gennaio 2021).

83. Cfr., ad esempio, A. R. Daniele, *Camilleri e la scrittura prima della voga mediatica: sul “letterario” in «La mossa del cavallo»*, in “Diacritica”, VI, 2020, 34, pp. 41-59, <https://diacritica.it/lettura-critiche/camilleri-e-la-scrittura-prima-della-voga-mediatica-sul-letterario-in-la-mossa-del-cavallo.html> (ultima consultazione: 13 febbraio 2021).

84. ‘Inutilmente’; cfr. *CamillerINDEX*, alla voce *Santo che non suda* (<https://www.camillerindex.it/lemma/santo-che-non-suda/>; ultima consultazione: 15 gennaio 2021).

85. ‘A vuoto’; cfr. *CamillerINDEX*, alla voce *vacante* (<https://www.camillerindex.it/lemma/vacante/>; ultima consultazione: 15 gennaio 2021).

<i>l'acchiamavano</i> (p. 3)	<i>lo chiamavano</i> (p. 3)
<i>qualichicosa</i> di grosso (p. 3)	<i>qualichi cosa</i> di grosso (p. 3)
<i>per annare</i> (p. 3)	<i>per andare</i> (p. 3)
<i>Aviva 'na presa tilefonica</i> (p. 3)	<i>Aviva una presa telefonica</i> (p. 3)
<i>commodino</i> (p. 3)	<i>comodino</i> (p. 3)
<i>da 'na càmmara all'autra</i> (p. 3)	<i>da una càmmara all'altra</i> (p. 3)
<i>la possibilità di libbirarsi dalle filinie del sonno</i> (p. 3)	<i>la possibilità di livarist le filinie del sonno</i> (p. 3)
<i>si ostinavano a ristarigli 'mpiccate nel civeddro</i> (p. 3)	<i>si ostinavano a restargli attaccate nel civeddro</i> (p. 3)
<i>'na voci non solo arragatata</i> (p. 4)	<i>una voci non solo arragatata</i> (p. 4)
<i>'mpastata con la coddra</i> (p. 4)	<i>'mpastata con la colla</i> (p. 4)
<i>fici 'na voci</i> (p. 4)	<i>fece una voci</i> (p. 4)
<i>era squillanti e fistevoli</i> (p. 4)	<i>era squillanti e festevoli</i> (p. 4)
<i>non accanosciva a nisciun Riccardino</i> (p. 4)	<i>non accanosceva nisciun Riccardino</i> (p. 4)
<i>non gliene detti tempo</i> (p. 4)	<i>non gliene desi tempo</i> (p. 4)
<i>Siamo già tutti ccà</i> (p. 4)	<i>Siamo già tutti qua</i> (p. 4)
<i>ci ammanchi solo tu!</i> (p. 4)	<i>ci manchi solo tu!</i> (p. 4)
<i>sarà 'na jornata bellissima!</i> (p. 4)	<i>sarà una jornata bellissima!</i> (p. 4)
<i>«Scusatimi, scusatimi... tra deci minutu, un quarto d'ura massimo, arrivo»</i> (p. 4)	<i>«Aspettatemci. Tra deci minutu, un quarto d'ora massimo, arrivo»</i> mentì Montalbano (p. 4)
<i>E riattaccò, tornanno a corcarisi.</i> D'accordo, <i>era 'na carognata, avrebbe dovuto diri la verità: avivano fatto il nummaro sbagliato, 'nveci accusì quelli davanti al bar Aurora ci avrebbero pirduto 'na mezza matinata aspittanno a vacante.</i> D'altra partì, a voliri essiri giusti, non è consintito a nisciuno di sbagliari nummaro alle cinco del matino e po' passarisilla liscia.	<i>E riattaccò, tornando a corcarsi. D'accordo, aviva fatto una carognata, avrebbe dovuto chiarire a Riccardino che non era lui la persona che aspettavano, invece accusò quelli davanti al bar Aurora avrebbero perso mezza matinata senza vidiri cumpariri l'amico che mancava. D'altra parte, siamo giusti, uno non può alle cinco del matino sbagliare nummaro, arrisbigliare a uno straneo che non ci trase e cavarsela senza pagari pigno.</i> Il sonno era oramà irrimediabilmente perso. Meno mali che Riccardino gli aviva ditto che la giornata sarebbe stata bona. Si sentì racconsolato. (p. 4)
<i>tilefonata</i> (p. 4)	<i>telefonata</i> (p. 4)
<i>addimanno</i> (p. 5)	<i>dimando</i> (p. 5)
<i>Che fici, l'arrisbigliai?</i> (p. 5)	<i>Che feci, l'arrisbigliai?</i> (p. 5)
<i>non aviri scrupoli. Parla!</i> (p. 5)	<i>non avere rimorsi. Dimmi</i> (p. 5)
<i>accbiamò</i> (p. 5)	<i>chiamò</i> (p. 5)
<i>dissi che</i> (p. 5)	<i>disse che</i> (p. 5)
<i>l'avivano acchiamato</i> (p. 5)	<i>l'avivano chiamato</i> (p. 5)
<i>E tu pircò acchiami a mia?</i> (p. 5)	<i>E tu perché chiami me?</i> (p. 5)
<i>Fazio mi dissì a mia d'acchiamari a vossia</i> (p. 5)	<i>Fazio mi disse di chiamarlo</i> (p. 5)
<i>A mia?</i> (p. 5)	<i>A me?</i> (p. 5)
<i>non sarebbi mai arrinisciuto ad accapiricci nenti</i> (p. 5)	<i>non sarebbe mai arrinisciuto a capiricci nenti</i> (p. 5)

acchiamò a Fazio sul <i>cellulari</i> (p. 5)	chiamò Fazio sul <i>cellulare</i> (p. 5)
Mi dispiaci che l'avemo disturbata (p. 5)	Mi dispiace disturbarla (p. 5)
L'ammazzaro? (p. 5)	L'hanno ammazzato? (p. 5)
Sissi. Dù colpi 'n facci. Sarebbi meglio se vossia vinissi ccà (p. 5)	Sissi, dottore. Due colpi in faccia. Sarebbe opportuno che lei venisse (p. 5)
si nni scordò? È annato nel paìsi dei soceri con la mogliere e <i>Salvuzzo</i> (p. 5)	Se ne è scordato? È andato nel paese dei suoceri, con la mogliere e <i>il piccildro</i> (p. 5)
addimannare se Mimì Augello stava di servizio era un segno dei tempi (p. 5)	quello che aveva appena finito di spiare, e cioè se Mimì Augello stava di servizio, era un segno dei tempi (p. 5)
del tempo al <i>singolari</i> (p. 5)	del tempo al <i>singolare</i> (p. 5)
pirsonali (p. 5)	pirsonale (p. 5)
dell'anni che oramà gli pisavano. 'Na vota avrebbi fatto <i>carti</i> favuse (p. 5)	dell'anni che principiavano a pisargli: una volta avrebbe fatto <i>carte</i> favuse (p. 5)
luntano da 'n'indagini (p. 5)	lontano da una indagine (p. 5)
futtirigli la carrèra (p. 6)	fottergli la carriera (pp. 5-6)
ma sulamenti per non spartiri (p. 6)	ma per non spartirsi (p. 6)
piaciri 'ndescrivibili della caccia solitaria. Ora, 'nveci, gli avrebbi vulanteri lassato 'n mano l'inchiesta (p. 6)	Piaciri <i>indescribibile</i> della caccia solitaria, ora invece l'avrebbe vulanteri <i>mannato al posto</i> so, gli avrebbe lassato in mano l'inchiesta (p. 6)
quanno che gli capitava un caso e gli at-toccava di farisinni carrico ci si ghittava ancora dintra (p. 6)	quanno gli capitava un caso ancora ci si ghittava dintra (p. 6)
come aviva <i>sempri</i> fatto (p. 6)	Come aviva fatto <i>sempre</i> (p. 6)
ma ora, se ci arrinisciva, <i>prifiriva</i> scansari-sillo sin dal principio (p. 6)	ma, se ci arrinisciva, <i>preferiva</i> scansarselo, <i>il caso</i> , fin dal principio (p. 6)
Doppo anni e anni di pratica (p. 6)	Doppo anni di pratica (p. 6)
di chi pinsava che la soluzioni d'un problema potiva essiri l'omicidio (p. 6)	Di chi <i>cridiva</i> d'arrisolviri un problema ricorrendo all'omicidio (p. 6)
Autro che (p. 6)	Altro che (p. 6)
'Mbecilli tutti (p. 6)	<i>Cretini</i> tutti (p. 6)
gilosia, vinnitta, sia l'autri, quelli che mas-sacravano all'ingrosso in nomi della libbirtà, della democrazia o, pejo ancora, in quello di Dio stiso. (p. 6)	gelosia, vendetta, sia quelli che massacra-vano all'ingrosso in nome di parole che inchia-vano la vucca come libertà e democrazia. (p. 6)
con li 'mbecilli (p. 6)	coi <i>cretini</i> (p. 6)
certe volte i cretini erano macari 'ntelligen-ti, come aviva acutamente notato Leonardo Sciascia (p. 6)	certe volte i cretini erano macari <i>intelli-genti</i> , come aviva acutamente notato <i>una vol-ta</i> Leonardo Sciascia (p. 6)
sempri scarsi di <i>ciriveddro</i> ristavano (p. 6)	sempre scarsi di <i>testa</i> ristavano (p. 6)
Indove capitò? (p. 6)	Dov'è successo? (p. 6)
In mezzo a 'na strata, manco 'n'orata fa (p. 6)	In mezzo a una strata, manco un'orata fa (p. 6)
Ci sunno tistimoni? (p. 6)	Ci sono testimoni? (p. 6)
Sì (p. 6)	A tinchità, quanti ne vuole (p. 6)
Per vidirlo, l'hanno viduto (p. 6)	Per vederlo, l'hanno visto (p. 6)

a quanto pari, nisciuno è stato in grado d'arracanoscirlo (p. 6)	a quanto pare, non è stato possibile riconoscerlo (p. 6)
<i>Vidi, ma non arracanosci. Sei presenti, ma non puoi pricisari. Hai viduto ma confuso, pir-chi ti sei scordato a casa l'occhiali (pp. 6-7)</i>	<i>Vedi, ma non riconosci. Assisti, ma non puoi precisare. Sei presente, ma ti sei scordato gli occhiali (pp. 6-7)</i>
<i>D'altra parti, oggi come oggi, lo sbinturato che s'azzarda ad addichiarari d'aviri arracanoscito a 'n assassino mentri che assassina, s'at-trova automaticament l'esistenzia arruvinata (p. 7)</i>	<i>D'altra parte, siamo giusti, chi s'azzarda a dichiarare d'aviri raccanosciuto un assassino mentre assassina oggi come oggi si trova automaticamente l'esistenzia rovinata (p. 7)</i>
<i>vinnicari (p. 7)</i>	<i>vendicare (p. 7)</i>
<i>dai giudici e dai giornalisti che lo tartasseranno 'n commissariato, 'n tribunali e davanti alla tilevisioni (p. 7)</i>	<i>dalla stampa, dalla televisione, dai giudici (p. 7)</i>
<i>Voli babbiare? (p. 7)</i>	<i>Vuole babbiare? (p. 7)</i>
<i>reumatismi (p. 7)</i>	<i>reumatismo (p. 7)</i>
<i>D'altra parti (p. 7)</i>	<i>D'altra parte, siamo giusti (p. 7)</i>
<i>di sparari (p. 7)</i>	<i>d'ammazzari (p. 7)</i>
<i>'n altro (p. 7)</i>	<i>un altro (p. 7)</i>
<i>pirfettamenti (p. 7)</i>	<i>perfettamente (p. 7)</i>
<i>scapottarisilla (p. 7)</i>	<i>scapottarsela (p. 7)</i>

Già soltanto in queste cinque pagine iniziali possiamo osservare una serie di fenomeni che poi si ritrovano in tutto il romanzo. Procedendo in ordine di comparsa nel testo:

- il passaggio da “e” a “i” in posizione protonica («tilefono», p. 3; «presa telefonica», p. 3; «ristarigli», p. 3; «fistevoli», p. 4; «tilefonata», p. 4; «aspittanno», p. 4; «consintito», p. 4; «sinti», p. 4; «vinissi», p. 5; «pisavano», p. 5; «tistimonì», p. 6; «pricisari», p. 6; «tilevisioni», p. 7; «pirfettamenti», p. 7), tonica («fici», pp. 4 e 5; «accanosciva», p. 4; «avivano fatto», p. 4; «vidi» per «vedi», p. 6) o in due posizioni («voliri essiri», p. 4; «aviri», p. 5; «pirchi», p. 5; «paìsi», p. 5; «vidirlo», p. 6);
- la prevalenza delle desinenze in “i” del dialetto su quelle in “e” della lingua italiana: «gli parsi», p. 3; «tintari», p. 3; «ristarigli», p. 3; «fici», p. 4; «'nveci», pp. 4 e 6; «parti», p. 4; «sarebbi», pp. 4 e 5; «dissi», p. 5; «acchiamari», p. 5; «cellulari», p. 5; «dispiaci», p. 5; «singolari», p. 5; «pirsonali», p. 5; «avrebbe», pp. 5 e 6; «carti» per «carte», p. 5; «'ndescribibili», p. 6; «sempri», p. 6; «pari» invece di «pare», p. 6; «pricisari», p. 6; «mentri», p. 7; «automaticamenti», p. 7; «vinnicari», p. 7; «tilevisioni», p. 7; «pirfettamenti», p. 7;
- la caduta della vocale iniziale nell'articolo indeterminativo femminile (tratto modificato significativamente nella seconda stesura per riprodurre fenomeni dell'oralità tipici del parlato colloquiale): «'na botta», p. 3; «'na càmmara», p. 3; «'na voci», p. 3; «'na jornata», p. 4; «'na carognata», p. 4; «'na mezza matinata», p. 4; «'na vota», p. 5; «'na strata», p. 6; «'n orata», p. 6;
- la caduta della vocale iniziale dell'indeterminativo maschile: «'n assassino», p. 7; «'n altro», p. 7;

- la sostituzione di lessemi italiani o dialettali con parole che si differenziano sia per la forma fonetica sia per l'aggiunta di un prefisso: «l'acchiamavano», p. 3; «ammanchi», p. 4; «addimanno», p. 5; «acchiamò», p. 5; «acchiamato», p. 5; «acchiamì», p. 5; «acchiamari a vossia» per «chiamarlo», p. 5; «accapiricci», p. 5; «arracanoscirlo», p. 6; «arracanosci», p. 6; «addichiarari», p. 7; «arraccanosciuto» al posto di «raccanosciuto», p. 7; «s'attrova», p. 7; «arruvinata», p. 7;
- l'anaptissi di “i”: «d'arricordarisi» (p. 3); «corcarisi», p. 4; «accapirici» per «capiricci», p. 5; «scapottarisilla», p. 7;
- dei fenomeni di univerbazione: «qualichicosa di grosso» (p. 3);
- dei casi di assimilazione progressiva: «annare» (p. 3); «tornanno», p. 4; «ad-dimanno», p. 5; «annato», p. 5; «vinnicari», p. 7;
- le geminazioni intervocaliche: «commodino», p. 3; «libbirtà», p. 6 (cfr. anche «libbirarsi», p. 3);
- la tendenza ad alterare la L nei nessi latini -LT-, -LK-, -LD-, -LS-, -LZ-: «au-tra» (pp. 3, 4, 7); «autro», pp. 6 e 7;
- la sostituzione dell'italiano col dialetto (attraverso l'uso di sicilianismi): «'mpiccate» per «attaccate» (p. 3); «coddra» per «colla», p. 4; «ccà» per «qua», p. 4; «ci avrebbero pirduto» per «avrebbero perso», p. 4; «a voliri essiri giusti» al posto di «siamo giusti», p. 4; «non è consintito a nisciuno» al posto di «uno non può», p. 4; «senza rimeddio» al posto di «irrimediabilmente» p. 4; «scruppoli» per «rimorsi», p. 5; «a mia» per «mi» e per «a me», p. 5; «che l'avemo disturbata» per «disturbarla», p. 5; «l'ammazzaro» per «l'hanno ammazzato», p. 5; «Dù colpi 'n facci», p. 5; «si nni scordò?» per «Se ne è scordato?», p. 5; «paìsi dei soceri» per «paese dei suoceri», p. 5; «'na vota» al posto di «una volta», p. 5; «luntano», p. 5; «'n'indagini», p. 5; «futtirigli», p. 6; «carrèra», p. 6; «'ndescrivibili», p. 6; «prifiriva scansarisillo», p. 6; «'mbecilli» per «cretini», p. 6; «gilosia, vinnitta», p. 6; «in nomi», p. 6; «'ntelligenti», p. 6; «ciriveddro» invece di «testa», p. 6; «capitò» per «è successo», p. 6; «sunno» al posto di «sono», p. 6; «l'hanno viduto» al posto di «l'hanno visto», p. 6; «sei prìsenti» per «assisti», p. 6; «l'occhiali» per «gli occhiali», p. 7; «D'autra parti» per «D'altra parte», p. 7; «Voli» per «Vuole», p. 7 (Camilleri continua, invece, a evitare le forme terminanti in “u” anche in queste pagine e, in genere, in tutto il *Riccardino*);
- la chiusura della tonica: «sulo» per «solo», p. 4; «ura», p. 4;
- la resa cacuminale del nesso -ll-: «coddra» per «colla», p. 4;
- l'aggiunta di un avverbio dialettale come rafforzativo: «vinissi ccà» per «venisse», p. 5; «sulamenti», p. 6;
- la sostituzione di una forma regionale a quella italiana: «indove» per «dove», p. 6.

Ci sono, poi, casi di sostituzione di un'espressione dialettale con un'altra di significato simile: «a vacante» (“inutilmente”) con «ammatula» ossia “a vuoto” (p. 3); «cavarsela senza pagari pigno» con «passarisilla liscia» (p. 4); «addimannare» al posto di «spiare» (p. 5); «oramà gli pisavano» al posto di «principiavano a pisargli» (p. 5); «pinsava che la soluzioni» al posto di «cridiva d'arrisolviri» (p. 6); «di sparari» al posto di «d'ammazzari» (p. 7). Di variazioni su tema come

«Salvuzzo» al posto di «il picciliddro» (p. 5). E di utilizzo di varianti dialettali: «detti» al posto di «desi» per “diede”, p. 4. Infine, casi di aggiunta di parole in dialetto: «scusatimi scusatimi», p. 4.

Come ha sottolineato Luigi Matt, l’impiego di sicilianismi fonomorfologici o di forme ibride siculo-toscano non appesantisce troppo la pagina né rende troppo gravoso il compito del lettore, che in genere riesce a decodificare tali dialettismi, che non differiscono tanto dalle corrispondenti forme italiane e che ricorrono spesso<sup>86</sup>, permettendo a chi legge di comprendere sempre meglio il loro significato, grazie anche al contesto nel quale vengono inseriti, e di memorizzarli: un esempio per tutti, il sicilianismo semantico “macari”.

Dal punto di vista sintattico, infine, in queste prime cinque pagine di *Riccardino* si sottolinea:

- l’aggiunta del “che” ad altre congiunzioni: «quanno che» al posto di «quanno», p. 6; «mentri che» al posto di «mentre», p. 7;
- l’inserimento di accusativi preposizionali, tipici dei dialetti meridionali: «e tu pirchì acchiami a mia?», p. 5; «Fazio mi dissì a mia d’acchiamari a vossia», p. 5.

In generale, ritengo si possa affermare che negli anni Camilleri abbia progressivamente tentato di abituare i lettori alla presenza via via più massiccia di dialettismi, sostituiti alle corrispondenti parole in italiano in maniera sempre più sistematica. Per quanto concerne i verbi, poi, da notare il frequente spostamento del verbo alla fine della frase, come accade normalmente nel dialetto siciliano. Inoltre, il passato prossimo viene di norma sostituito col passato remoto e il condizionale con il congiuntivo, indipendentemente dall’estrazione sociale del personaggio che parla.

In generale, si può rilevare che anche in quest’ultimo romanzo Camilleri introduce autoctonismi, dialettismi italianizzati, neologismi, prestiti esterni, regionalismi, alternando italiano scritto e parlato, e utilizza diverse variabili diamesiche, diafasiche e diastratiche del linguaggio. Il lessico adoperato è spesso dialettale (termini dialettali con basi diverse da quelle dell’italiano o autoctoni, termini dialettali con basi comuni all’italiano e parole italiane diaettalizzate), ma il dialetto permea di sé anche la sintassi della varietà linguistica regionale scelta e del parlato: spesso viene alterata la sequenza SVO tramite dislocazioni a sinistra dell’oggetto oppure tramite l’uso della costruzione passiva o di frasi scisse per dare maggior rilievo al soggetto. Camilleri, forse anche a causa della propria lunga esperienza in ambito teatrale, predilige il discorso diretto e spezza le frasi, conferendo loro coesione mediante il ricorso a demarcativi, connettivi, segnali fatici ecc.

Altri fenomeni tipici della lingua di Camilleri e rinvenibili nel suo ultimo romanzo sono l’utilizzo del “di” al posto del “da”, e del “ci” pronomine clitico al posto di “gli”, “le”, “a loro”, “a voi”. Inoltre, tipicamente dialettale è la ripetizione o il raddoppiamento di sostantivi, aggettivi, avverbi e nomi al fine di enfatizzare o intensificare un concetto (per esempio, «ora ora»).

Come si è detto, l’utilizzo delle parole con base diversa dall’italiano comporta uno sforzo maggiore da parte del lettore, non abituato alla lettura di dialettismi

86. Cfr. Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, cit., pp. 39-93.

radicati nel passato tradizionale siciliano; l'autore, dunque, al fine di renderglieli via via sempre più familiari, li reitera decine di volte all'interno dello stesso romanzo. In generale, si può notare che, col passare degli anni, nella prosa camilleriana è aumentato l'impiego dei dialettismi a svantaggio delle parole appartenenti alla lingua italiana, e *Riccardino* ne è, forse, l'esempio più evidente, anche per quanto riguarda i sostantivi, nell'ambito dei quali i termini dialettali con base non comune con l'italiano sono arrivati a fare una cospicua concorrenza ai corrispettivi vocaboli appartenenti all'italiano standard e neostandard (per esempio, "tanticchia"), laddove i termini dialettali con base comune con l'italiano sono giunti quasi a sostituirli del tutto (ad esempio, "sotto" è stato quasi completamente scalzato da "sutta").

Per quanto concerne *Riccardino*, infatti, nella seconda stesura sono aumentati nettamente i vocaboli non appartenenti all'italiano standard o neostandard: inoltre, Camilleri ha modificato anche le parole in dialetto, producendo nuovi dialettismi pure nei casi di termini già non facilmente comprensibili nella prima versione (si è visto, ad esempio, come parole italiane o con basi italiane come «colla», «dove», «cinematò» siano divenute nel 2016 rispettivamente «coddra», «indove», «ginematò»; e come verbi già dialettali quali «livarisi», «acconosceva», «capiricci», «dimando» siano divenuti nel 2016 rispettivamente «libbirarsi», «accanosciva», «accapirici», «addimando»).

Nelle trasposizioni televisive finora trasmesse<sup>87</sup> il regista e gli sceneggiatori hanno deciso di semplificare il linguaggio camilleriano, utilizzando maggiormente parole di immediata comprensione per garantire una migliore fruibilità allo spettatore e tentare di rendere il prodotto mediatico appetibile non solo per il Centro-Sud. Pur non avendo abbandonato l'impostazione autoriale, l'hanno resa più decifrabile trasponendola, a volte, in italiano standard, per cui anche vocaboli facilmente comprensibili sono stati spesso sostituiti con il corrispettivo italiano (ad esempio, ciò è accaduto nel caso di "latra"/"delinquente"). Allo stesso modo, un tempo verbale quale il passato prossimo, ampiamente utilizzato nel dialetto regionale siciliano, è stato spesso sostituito con imperfetto e passato prossimo. D'altra parte, però, "trasiri" e "nesciri", "spiare" e "taliare" sono spesso rimasti invariati anche perché, proseguendo nella direzione indicata dall'autore, anche il regista della serie ha pensato di inserire gradualmente, con sempre più frequenza, dei dialettismi nelle sceneggiature<sup>88</sup>, riservandosi di prevedere delle piccole "aggiunte" che spiegassero il significato di alcuni vocaboli poco noti<sup>89</sup>.

87. La sceneggiatura dei vari episodi è opera di Francesco Bruni, Salvatore de Mola e Andrea Camilleri, con regista Alberto Sironi: l'autore in varie occasioni ha ammesso che il suo intervento da sceneggiatore si è limitato al tentativo di "camillerizzare" il linguaggio.

88. Cfr. M. Di Caro, *Montalbano, via al primo caso*, in "la Repubblica", in *Camilleri Fans Club*, [http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/1998/Archivio/Art38\\_Film\\_ott1998\\_Rep.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1998/Archivio/Art38_Film_ott1998_Rep.htm) (ultima consultazione: 8 marzo 2021).

89. A queste conclusioni è giunta recentemente una mia allieva, Daniela Pagano, che si è occupata delle trasposizioni di alcuni romanzi del ciclo di Montalbano nei rispettivi episodi della fiction Rai in una tesi di Laurea magistrale della quale verrà pubblicato a breve un estratto

Quanto a *Riccardino*, c'è ancora da rilevare che in questo romanzo – nonostante polemicamente precisi di non poter «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»<sup>90</sup> – Camilleri indica anche tutta una serie di nomi di *auctores* e di riferimenti bibliografici<sup>91</sup> che andrebbero, di certo, approfonditi e indagati (alcuni ulteriormente) nella loro influenza sulla sua formazione e sulla sua scrittura: il primo canto dell'*Iliade* e le «*Catilinari*» di Cicerone (p. 3), De Quincey e *L'assassinio come una delle belle arti!* (p. 6), Leonardo Sciascia (p. 6), Pirandello (pp. 9, 64), Roberto Bolaño (p. 77), Philip Roth (p. 120), Sandro Penna (p. 140), Werfel (p. 182), Jean Paul, Maupassant, Poe, Foucault, Baudrillard (tutti a p. 183), Socrate (p. 195), Giovanni di Salisbury, Thomas Becket, T. S. Eliot, san Tommaso, Pascal (tutti a p. 196), oltre al proprio romanzo *La pazienza del ragno* (p. 121), al criminologo di fantasia Walter Lippmann (p. 142) e ai riferimenti, a mio avviso, indiretti al Gadda del *Pasticciaccio*, nell'accusa rivolta dall'Autore al Commissario «Tu stai mettendo in gioco apposta una grandissima quantità di elementi contraddittori tenendoli tutti sullo stesso piano in modo che il lettore ci si perda dentro. Questo giallo è un guazzabuglio che pare scritto da un principiante»<sup>92</sup> (eppure, una certa consapevolezza nell'adoperare strumenti espressivi la possiede anche Montalbano se, riflettendo su come rispondere alle sottili domande di taglio filosofico inviategli dal Vescovo Partanna tramite fax, conclude: «Abbisognava raggiunarici supra assà e a longo. Scigliri le parole giuste e mittirle nell'ordini giusto»<sup>93</sup>); e anche al *Nome della rosa*, nel fax con la *Scalletta del possibile finale* inviato dall'Autore a Montalbano: «[...] alla fin fine non ti sto proponendo di spostare l'attenzione 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!»<sup>94</sup>.

Ancora interessante notare come, nell'era tecnologica odierna, nonostante il ricorrere quasi ossessivo, nel romanzo, della modalità comunicativa della telefonata (si badi, però: anche al telefono fisso, che ormai è stato quasi ovunque sostituito dal cellulare), Montalbano dialoghi con ben due personaggi del romanzo (il Vescovo Partanna e l'Autore) tramite fax, il che sembrerebbe ribadire ancora una volta (se ce ne fosse bisogno) il valore fondamentale della scrittura: *scripta manent*. Compaiono anche, nel testo, una lettera anonima e un rapporto scritto, elaborato per il superiore Tommaseo, volutamente farcito dal Commissario di una serie di dettagli pruriginosi, termini ambivalenti (come «*penetrare*»<sup>95</sup>) e

(D. Pagano, *Andrea Camilleri: la trasposizione dai romanzi Sellerio alla fiction Rai*, Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020).

90. Camilleri, *Riccardino*, cit., p. 183.

91. A pagina 166 cita anche la «marcia trionfali dell'*Aida*».

92. Camilleri, *Riccardino*, cit., pp. 147-8.

93. Ivi, p. 197. Da notare che, al contrario, Montalbano attribuisce a Riccardino un comportamento dettato più dalla casualità che dal raziocinio, con la scelta delle immagini del gioco dell'oca e del lancio del dado per descrivere il suo modo di agire (p. 199).

94. Ivi, p. 248.

95. Ivi, p. 172.

stereotipi sulla passionalità delle donne del Sud, che ne fanno «un piccolo capolavoro di letteratura erotica»<sup>96</sup>.

Prova ulteriore di questa rilevanza prioritaria attribuita alla scrittura anche la “morte in scena” di Montalbano, realizzata proprio tramite l’escamotage del diradarsi delle lettere scritte nero su bianco e della loro progressiva sparizione dalla pagina, in una sorta di allineamento grafico a bandiera che tende alla “i” finale (di “io”, processo che alla fine dimidia e, dunque, cancella l’identità di Montalbano). Morte, in realtà, anticipata proprio dalla modalità dell’assassinio di Riccardino: «La facci non ce l’aviva cchiù, scancillata»<sup>97</sup>, il che viene a creare un ulteriore legame fra l’impiegato alla Banca Regionale e Montalbano, oltre a quello casuale iniziale della chiamata di Riccardo Lopresti a un numero telefonico sbagliato (motivo che si ripete nel capitolo *Otto* in occasione di una telefonata a Livia e che potrebbe metaforicamente anche rappresentare l’«assoluta’ impossibilità di comunicari non solo con chi stava parlano, ma con qualisiasi altra persona dell’universo criato»<sup>98</sup>). Chissà che con questa particolare modalità di “scomparsa” del proprio “eroe”, inoltre, Camilleri non abbia anche voluto rappresentare la morte della letteratura “pura” nel panorama editoriale attuale, nel quale predominano opere nelle quali il testo scritto è solo uno degli ingredienti e la letteratura tende a rincorrere e a scimmiettare altre arti e altre modalità di comunicazione?<sup>99</sup>

La metatestualità nel *Riccardino* si fa molto presente, al punto tale che il romanzo in cui Camilleri maggiormente si libera dalle pastoie linguistiche, avvicinandosi di più a un linguaggio popolare e/o di fantasia, è anche quello in cui sembra tenere a dimostrare maggiormente la propria capacità di organizzare anche una raffinata struttura metatestuale, che varrebbe, forse, a smentire le accuse che tanta critica gli ha mosso di aver avuto successo soprattutto a causa delle trasposizioni televisive dei suoi libri, e non tanto in quanto scrittore brillante e capace. Montalbano, quasi indispettito e ingeloso, a un tratto discute la scelta dell’Autore di volersi incaponire con il ciclo che lo vede protagonista:

Perché non mi lasci perdere e ti metti a scrivere uno di quei romanzi storico civili di cui ti glorii tanto? Prima dici a porci e cani che quelle sono le sole tue opere che contano e dopo, com’è come non è, torni di nuovo a calarti le mutande con me? Sostieni che io sia ormai un peso. E allora perché questo peso torni a caricartelo sulle spalle?<sup>100</sup>

Il dialogo fra i due sembra mettere in scena una sorta di conflitto interiore dell’Autore, che forse decide di mettere fine al proprio personaggio di successo anche perché si rende conto che quel ciclo sottrae tempo ed energie alla scrittura di quell’altra tipologia di romanzi che egli reputa più “seria” e di valore; però,

96. Ivi, p. 170.

97. Ivi, p. 10.

98. Ivi, p. 99.

99. Al riguardo, sempre utile G. L. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

100. Camilleri, *Riccardino*, cit., p. 148.

allo stesso tempo Camilleri ammette: «Montalbà, in primisi non è che mi veni accusà facili di scriviri un romanzo storico. E in secunnisi in questo momento non nni aio gana»<sup>101</sup>. Al che anche il personaggio gli confessa di sentirsi «veramente stanco e confuso»<sup>102</sup>, accusandolo implicitamente di non comprenderlo. Tra i due – sottolinea l'Autore – si è rotto il patto di fiducia che deve sussistere fra il personaggio e il suo creatore, e infatti l'Autore, per rimediare a questa situazione, proporrà un “nuovo patto” a Montalbano, ma senza avere successo, come testimonia l'ennesimo fax: «Caro il mio Autore, io credo che con questa storia si è allargata tra noi una crepa esistente già da qualche tempo, crepa che rende sempre più difficile ogni ulteriore collaborazione. Non so cosa sia successo, non penso sia solo stanchezza reciproca, ma credo che sarà assai difficile riuscire a incollare nuovamente i pezzi rotti»<sup>103</sup>. Ma il problema che emerge da questo scambio di battute probabilmente è un altro: la sensazione che forse ormai, nello scrivere i romanzi del ciclo, Camilleri non si sentisse quasi più libero di esprimere la propria vena creativa, essendo quasi costretto a variazioni su tema e probabilmente addolorato dalla sensazione di veder procedere le proprie storie inevitabilmente su terreni già battuti e su binari quasi imposti da qualcun altro, fosse anche il pubblico con le proprie aspettative.

Ritengo che si respiri molta malinconia in queste pagine del *Riccardino*. Una malinconia simile a quella con la quale si congeda il personaggio di Salvo Montalbano, tradito dal proprio Autore, che, sempre tramite fax, infine lo ha esautorato di qualsiasi possibilità di incidere sulla trama della propria vita, facendo in modo che il questore riaffidi l'indagine al dottor Toti: «“Forsi è chisto il sapore della sconfitta” pinsò»; dopo aver “salutato” mentalmente Livia, Fazio, Mimì Augello e Catarella, «gli vinni un groppo. Allura si pirmittì il lusso di una lagrima. L'ultima vota era stata alla notizia di 'na morti. E macari chista, a considerarla bono, era come a 'na morti»<sup>104</sup>.

Il primo gesto che, arrivato a questo punto, Montalbano tenta di fare è quello di «scancillare» il paesaggio: «Quel paisaggio se lo voliva portari appresso, non potiva permittiri ad altri di godirisillo»<sup>105</sup>. Poi, lascia un messaggio sulla segreteria telefonica del proprio Autore: non volendo diventare «un peso morto»<sup>106</sup> e indispettito dall'atteggiamento non più collaborativo dello scrittore, decide di andarsene e di scomparire. Ma forse c'è un'altra lettura possibile di questo finale: perché, dopo la cancellazione del paesaggio e prima di lasciare il messaggio vocale, Montalbano si accorge che «Alla fini, davanti a lui, ci fu sulo 'na pagina bianca. Allura accapì quello che gli ristava da fari»<sup>107</sup>.

La pagina bianca non è, in realtà, indizio sempre di fine, ma più spesso metafora del delicato momento della stesura dell'*incipit* di un libro. E allora quello

101. Ivi, pp. 148-9.

102. Ivi, p. 149.

103. Ivi, p. 259.

104. Ivi, p. 272.

105. *Ibid.*

106. Ivi, p. 273.

107. *Ibid.*

di Montalbano potrebbe anche essere letto come un estremo gesto di generosità, un inatteso atto di amore della Creatura nei riguardi del proprio Autore: di un personaggio che comprende di essere arrivato al termine della propria parabola, a causa della “stanchezza” e forse della noia proprie e dell’Autore, e allora decide di farsi definitivamente da parte, restituendogli, così, la possibilità della freschezza, dell’entusiasmo e dell’eccitazione di un prossimo inizio del tutto nuovo.