

L'ALLOTROPIÀ DEL TRAGEDIATORE

Nunzio La Fauci
(Universität Zürich)

Frei will ich sein im Denken und im Dichten
J.W. Goethe, *Torquato Tasso*

1. Introduzione

Il tragediatore è la principale funzione narrativa nell'opera di Andrea Camilleri. Esso è al tempo stesso narratore e protagonista. Il tragediatore è il protagonista di ogni storia proprio in quanto ne è il narratore: un narratore presente e formalmente manifesto in ogni pagina, perché caratterizzato da un'espressione. La funzione del tragediatore nell'opera di Camilleri è stata identificata da chi scrive¹. Nel tipico modo espressivo del tragediatore, la parola è ovviamente dello stesso tragediatore ed è messa in scena così:

TRAGEDIATURI Chi fa tragedie, ma non nel senso di tragediografo o drammaturgo. La traduzione letterale sarebbe questa, ma già nel suo *Kermesse* Sciascia opera una sottile distinzione tra due «tragediaturi», quello di area palermitana e quello della più ristretta area racalmutese. Il primo è colui che «tiene i familiari in triboli», il secondo invece è, all'Alfieri, «un ingegnoso nemico di se stesso». Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, «tragediaturi» significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più gravi. Per intenderci: se fosse stato siciliano [forse più specificamente, empedoclino, se è vero quel che scrive Camilleri: NLF], sublime «tragediaturi» sarebbe stato considerato Brunelleschi quando compose (proprio nel senso letterario) e costruì (proprio nel senso architettonico) la sua crudele burla ai danni del grasso legnaiuolo (*Il gioco della mosca*, pp. 82-3)

2. L'allotropo privato

Il tragediatore sta sempre sul proscenio di questa rappresentazione. La sua inconfondibile espressione si esibisce alla lettura di qualsiasi brano della prosa di Camilleri. Ecco di séguito due esempi, tratti da opere con diversa ambientazione storica, *Il Birraio di Preston* del 1995 e un romanzo della serie del commissario Montalbano, *Il ladro di merendine*, del 1996. Il primo suona come segue:

Puglisi andò sul pianerottolo, chiamò il suo omo di guardia.
Catalanotti arrivò sparato, era pigliato di curiosità per tutto quello che era potuto succedere da quando il diligato e poi la fimmina erano acchianati nella casa. E di tempo ne era passato. Appena vide i due

¹ V. "Prolegomeni a una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Andrea Camilleri", in Nunzio La Fauci, *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Meltemi, Roma 2001.

morti, aggiarniò, il colore che avevano in faccia e nelle mani gli fece impressione, parevano pupi finti.

«Oh, minchia!».

Poi taliò nella cucina e vide Agatina con la testa fra le vrazza appuiate sul tavolino (*Il birraio di Preston*, p. 128)

Per ragioni che saranno chiare più avanti, si tenga a mente *pianerottolo*. Ecco come a sua volta suona il secondo:

Rimase solo, Livia era andata a distendersi allato a François. Montalbano, non sapendo che fare, andò ad assittarsi nella verandina. In cielo, si stava svolgendo una specie di duello tra gabbiani; sulla spiaggia una coppietta passeggiava, ogni tanto si scambiavano un bacio, ma stancamente, come per obbedire a un copione. Ritrasì dintra, pigliò l'ultimo romanzo del pòviro Bufalino, quello del fotografo cieco, tornò a sedersi nella verandina. Taliò la copertina, il risvolto, lo richiuse. Non arrinisciva a concentrarsi. Sentiva crescere in lui, lentamente, un acuto disagio. E a un tratto ne capì la ragione (*Il ladro di merendine*, p. 115)

Benché molto differenti dal punto di vista narrativo, i due passi sono accomunati dall'espressione del tragediatore. Questa è caratterizzata da un dettato italiano nel suo insieme tradizionalmente scritto e letterario, costellato da forme connotate come locali e siciliane, soprattutto graficamente e lessicalmente: *omo (di guardia)*, *diligato*, *fimmina*, *acchianati*, *aggiarniò*, *taliò*, *vrazza*, *appuiate*, *assittarsi*, *ritrasì*, *dintra*, *pòviro*, *arrinisciva*. Quest'espressione identifica il tragediatore: è la sua voce.

Vestendosi di questa voce, il tragediatore non indossa (se non mediamente) i tradizionali panni di scena dello scrittore, ma quelli d'uno spiritoso patriarca nel tinello di casa sua, d'un arguto anziano notevole sulla poltrona di un circolo di paese, luoghi comuni tipici della comunicazione strapaesana e arco-italiana. Sotto tali panni, egli racconta frottole dolcemente umanitarie, comiche o grottesche ad affezionati ascoltatori/lettori. Proprio per via dell'espressione del tragediatore, ciascuno di costoro ha la sensazione di venir trattato come un familiare o come un sodale: non solo messo al corrente di quelle storielle piccanti, ma nel modo complice di un'espressione calda e personale. Le storielle sono per altro abilmente impastate nella materia di luoghi comuni della vita pubblica e privata: racconti di corna e di sesso, di soprusi e ingiustizie, di malaffare e poteri corrotti. Sono i luoghi comuni che rendono riconoscibile l'Italia a se medesima.

Il maggiore luogo comune del tragediatore è la condizione della sua espressione. Tutti gli altri cliché vi si incardinano. Proprio l'espressione l'identifica come il tragediatore. Ove questa non fosse possibile, scomparirebbe la funzione del narratore-protagonista. E con la scomparsa della funzione, anche le storie scomparirebbero: esse valgono qualcosa solo perché è il tragediatore con quell'espressione a farsene narratore-protagonista. Malgrado possa parere il contrario, non sono narrazione, sono essenzialmente meta-narrazione. Nella sua doppia valenza letteraria e commerciale, l'operazione è tale da poter scatenare l'invidia d'ogni scrittore sperimentalista da venticinque lettori.

L'espressione del tragediatore è resa possibile dalla natura dell'italiano. Malgrado l'apparente declinazione locale di quell'espressione, il tragediatore incarna in questo senso un carattere linguistico arco-italiano. Altrove ho definito l'italiano una lingua nonna, e non mi riferivo

soltanto alla lingua letteraria². La lingua letteraria esiste sempre in funzione d'una specifica lingua o, per dirla altrimenti, ciascuna lingua ha la lingua letteraria che si merita e può. "Lingua nonna" sta in contrapposizione alla più comune designazione di lingua madre. Riferita all'italiano, tale qualificazione è la trasposizione riassuntiva di un'idea interpretativa complessiva della storia linguistica della nazione italiana. L'area linguistica italo-romanza (che è grosso modo l'area presa di mira e definita come pertinente già nel *De Vulgari Eloquentia* di Dante Alighieri) si realizza come area di dispersione di un'essenza unitaria non realizzata in nessuna delle varietà che v'insistono. La vicenda diacronica di quest'essenza trascende i limiti storici tradizionalmente assegnati all'italiano. Essa comincia con la precoce unificazione linguistica imposta dal latino di Roma antica alla Penisola. Un'ampia variabilità linguistica e la tenace persistenza di tale variabilità sono il dato osservativo e sperimentale più evidente dell'area italo-romanza, se confrontata con altre aree linguistiche europee. Uno storicismo idealista è stato negli ultimi due secoli ed è ancora l'ideologia egemone in Italia. I suoi modelli interpretativi hanno attribuito la variabilità linguistica italo-romanza all'assenza d'unificazione politica moderna. Più che d'una spiegazione, si tratta d'una pura constatazione, che mette letteralmente il carro davanti ai buoi, nel momento stesso in cui pretende di spiegare qualcosa. Ciò che variando è riconoscibile come variazione, varia infatti in riferimento a un'identità. La variabilità italo-romanza ha potuto dispiegarsi largamente e risulta così radicata e persistente proprio perché parte da ed è correlata con l'identità profonda d'una nazione linguistica molto antica, ben più antica di altre nazioni linguistiche europee. Quest'identità linguistica nazionale è soprattutto più antica e profonda di qualsivoglia istituzione politica: stato nazionale o norma linguistica che questa sia. Da secoli e secoli, la combinazione di variabilità e d'identità caratterizza così l'esperienza linguistica dei parlanti dell'area linguistica italo-romanza. Da sempre, costoro sono abituati a vedere atteggiarsi la loro espressione in modi parzialmente e progressivamente diversi (secondo diverse scale di variazione: dalla diatopia alla diastratia). Sono avvezzi però a riconoscere tali modi diversi come sostanzialmente eguali: una grande scuola pratica di tolleranza. Ne consegue che ancora oggi gli italiani sono linguisticamente identificati dall'eterea e variabile, quindi infrangibile, larva diacronica di una lingua nonna (cioè da una forma) più che dalla rigida figura direttrice di una lingua madre (cioè da una norma).

Il tragediatore si presenta proprio come un nonno affabulatore. Con perfetta congruenza scenica, la sua voce mette così a frutto uno dei molti aspetti dell'intrinseca variabilità e della riconoscibile unitarietà dell'italiano. L'operazione è resa ancora più agevole dalla vicenda storico-linguistica della Sicilia: tra le differenti aree italo-romanze, la Sicilia è una di quelle che dispone d'una antica tradizione di lingua scritta e letteraria e d'una quasi parimenti antica riflessione metalinguistica³.

L'espressione del tragediatore si caratterizza così per un lessico dal sapore locale nel quadro d'una morfologia e d'una sintassi nel loro insieme scritte e letterarie. Il supporto reale di quest'espressione non è un generico dialetto siciliano, ma l'italiano regionale di Sicilia: dal punto di vista sociolinguistico, una varietà borghese, utilizzata soprattutto nella comunicazione familiare e tra pari⁴. La voce del tragediatore si realizza così come una nuova

² V. "L'italiano perenne e Andrea Camilleri", *Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia*, anno XIX, numero 75, settembre 2001.

³ V. il mio "La formazione del siciliano nel Medioevo. Uno sguardo oltre la storia della linguistica e la linguistica della storia", in A. Quattordio Moreschini (a cura di), *Tre millenni di storia linguistica della Sicilia. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia (Palermo, 25-27 marzo 1983)*, Giardini, Pisa 1984.

⁴ "Al termine della prima lettura delle opere di Andrea Camilleri che hanno il Commissario Montalbano per protagonista, mi sono domandato perché ne sia rimasto tanto affascinato. Una risposta esauriente non sono riuscito a darmela. Certamente non è stata la passione per i gialli, essendo i primi libri del genere che abbia letto in vita mia. Un po' è stata la lingua usata, che è proprio quella quotidianamente utilizzata sia da me, che dalle tante persone che mi circondano. Il nostro linguaggio non è l'italiano, perché il ricorso al dialetto è frequente,

variante di una facile, tradizionale lingua letteraria italiana. La sua verisimiglianza esclude forzature ed esperimenti: la sperimentality letteraria vi è, come si è detto, funzionalmente intrinseca e perfettamente sciolta. La sua superficiale differenza allude continuamente alla sua sostanziale uniformità, luogo comune-cardine dell'identità italiana. Una pagina di Ennio Flaiano, amaramente gustosa, dava testimonianza della circostanza già più di quaranta anni fa, proprio sul tema della scrittura letteraria:

Ho scritto un libro. Quel che un amico mi rimprovera, con dolcezza e anche simpatia, è che il dettato sia chiaro. Si capisce tutto. “Non devi aver faticato molto” mi dice con indulgenza. Rispondo che, al contrario, ho faticato moltissimo, che ho scritto e riscritto pagine infinite volte, poiché se avessi dato ascolto alla mia natura tutto sarebbe rimasto nel vago e nell'oscuro. “Non ami gli esperimenti” insiste l'altro. “No” dico “l'operazione sperimentale, ogni italiano, colto o no, la compie sempre naturalmente, ‘parlando’”. Non è un mistero che noi, oltre all'accento del dialetto natò, mai abbandonato, siamo propensi ai modi gergali, agli anacoluti, al rovesciamento delle proposizioni, a creare (secondo il senso che vogliamo dare al discorso: placido, sentenzioso, indignato, perentorio, eccetera) una sintassi particolare. È ciò che fa il sale delle nostre conversazioni, dove spesso cinque o sei persone parlano tutte assieme e “si capiscono”... Quindi, noi, la vera operazione sperimentale la facciamo scrivendo “chiaramente”. Mi fa sorridere lo scrittore che esaspera la punteggiatura, la scelta dei tempi e dei modi, la metonimia e la metafora, o pesca vocaboli obliati e li usa in un'accezione squisita: è esattamente quello che facciamo tutti noi, parlando. Come il Borghese gentiluomo di Molière, che parlando faceva della prosa, da noi lo scrittore sperimentale quando scrive fa della conversazione (*La solitudine del satiro*, in E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, Bompiani, Milano 1988, p. 690 sg.).

Ecco l'esemplare incipit del primo romanzo di Camilleri. Vi è *in nuce* testimoniato tutto quel che sarà nel seguito l'espressione del tragediatore, con l'esclusione di caratteri specifici del recente *Re di Girgenti*, su cui si verrà tra breve:

- Che tramonto bello! – fece il maresciallo Corbo scostando per un attimo il fazzoletto che teneva premuto sul naso. – Ce ne sono, dalle parti tue, tramonti così?

Il carabiniere Tognin avrebbe voluto rispondere di sì a parole, dire che dalle parti sue forse ce n'erano di meglio, ma era di Venezia, a certi spettacoli non era ancora abituato e sentiva di tanto in tanto uno strizzone di vomito che gli contraeva lo stomaco. Fece solo un cenno affermativo con la testa.

Effettivamente il tramonto era da godersi. Lontano, a ponente, verso il mare distante qualche chilometro, la sagoma frastagliata di Capo Rossello spiccava controluce, scura, sullo specchio calmo, arrossato, mentre da levante cariche nuvole d'acqua arrancavano verso il paese appena visibile ai piedi della collina sulla quale loro si trovavano. Un

anche se non esclusivo, proprio per l'immediatezza e l'espressività che i dialetti, ed in particolare quello siciliano, hanno” (Armando Vitale, *Il mondo del commissario Montalbano*, Terzo Millennio Editore, Caltanissetta 2001, pp. 119-20): al candore rivelatore di questa testimonianza diretta c'è poco da aggiungere.

contrasto netto, tagliato col coltello, che aumentava il disagio di Tognin abituato a un paesaggio più morbido e pacifico.

L'omaggio alla poesia era costato a Corbo una smorfia di schifio per la densa zaffata che gli si era subito attaccata alle narici: a settembre, in Sicilia, il sole batte ancora forte.

Il terzo uomo, un contadino, non aveva isato gli occhi che teneva puntati a terra, si era arrotolata una sigaretta – cicche e trinciato forte – e ora stava a fumare appoggiato a un albero. Il maresciallo aveva gana di pensare al tramonto, ma lui no: salta il tronzo e va in culo all'ortolano, diceva il proverbio. Il tronzo era saltato e lui ora se lo poteva tenere in quel posto. Vicinissimo ai suoi piedi, con le gambe dentro un sacco legato alla vita, le mani serrate dietro alla schiena da una sottile cordicella, l'ammazzato impestava l'aria mezzo ammucciato da una macchia di saggina. Un paio di scarpe consunte – le sue – gli erano state in bell'ordine assistimate sul petto (*Il corso delle cose*, pp. 13-4).

Un'espressione che coinvolge ammiccando. Fa così quando risulta con piccolo sforzo comprensibile nelle sue superficiali e solo apparenti devianze dallo standard (*carriche*). La scorrevole complicità del passo appena citato lo testimonia. Fa così anche quando sembra frapporre piccoli più rilevanti ostacoli alla trasparenza comunicativa (*ammucciato* o il *mutuperiava* del brano che segue). Sempre in contesti d'univoca interpretazione, tuttavia, e pescando non di rado nelle inesauribili risorse allusive dell'onomatopea, del fonosimbolismo, dell'accostamento paraetimologico. L'effetto è un compiacente straniamento. E questo vira la scrittura ancora una volta verso il formalismo: un formalismo talvolta comico-grottesco, talaltra impegnato-moraleggiante. Il doping formalista fa sì che la pagina tenga momenti e situazioni narrative non sempre di qualità:

L'incontro quindicinale si svolgeva sempre alla stessa maniera. Barreca, senza manco tuppriare alla porta, trasiva nella cammara della signora Pina che, preparata, l'aspettava a cosce aperte, nuda sul letto. Barreca ittava alla sanfasò sulla toletta i profumi e le creme che s'era portato appresso, si levava scarpe, calzoni, giacchetta, cammisa, maglia e mutanna e d'un balzo affunnava nella carne dura e tisa della fimmina. In silenzio si facevano la prima di minuti due, che il picciotto mentalmente dedicava a so patre Barreca Santo, arrestato una ventina di volte da gente come il marito della signora Pina che lui in quel momento si stava fottendo, poi si stinniva allato a lei respirando forte e tenendole la mano sulla fissa, mano che non stava ferma ma mutuperiava senza pace, contava fino a duecento e s'assistimava di bel nuovo nuovamente fra le cosce della signora e si faceva la seconda di minuti tre dedicandola questa volta a suo fratello Barreca Sarino che era stato ammazzato mentre se ne stava scappando dal càzaro della Vicaria per colpa di gente come il marito della signora Pina che lui in quel momento si stava fottendo, poi si stinniva allato a lei respirando forte e tenendole la mano sulla fissa, mano che non stava ferma ma mutuperiava senza pace, contava fino a trecento e s'assistimava di bel nuovo nuovamente fra le cosce della signora, dedicando la terza ficcata a se stesso che un giorno o l'altro sarebbe andato a finire in galera per colpa di gente come il marito della signora Pina che lui in quel momento si stava fottendo. Era, la terza, lunga, insistente, assufficante. Poi arrivava il momento che Tano cominciava rispettosamente a spiare: «Signora sta vinendo? Sta vinendo, signora?»

E mai la signora aveva voluto arrispunnìri. Ma quella mattina, stremata dall'astinenza coniugale, al soffocato e ripetuto addimannàri che ritmava il tràsiri e il nèsciri:

«Sì...Sì... Vegni!... Ve...gni... Ghe sont!» la svinturata arrispose (*Il birraio di Preston*, pp. 147-8).

E con questo viatico manzoniano, non proprio lievissimo, si può trascorrere al *Re di Girgenti*. Ci si lascia così alle spalle l'allotropo del tragediatore, la cui espressione trae origine da una lingua privata. Il medesimo tragediatore ama raccontarlo, senza deporre per un attimo il suo modo e vagando tra tempi e luoghi della memoria:

Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie... La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. ("Mani avanti" in *Il corso delle cose*, pp. 141-2).

E altrove, con proiezione verso il passato ancora più nostalgica:

Il linguaggio è nato a casa mia. Ero lo slang usato dai miei genitori fra loro e con noi figli: la parte dialettale del linguaggio corrispondeva alle emozioni, quella italiana ufficializzava il discorso⁵.

3. *L'allotropo pubblico*

Il Re di Girgenti, il più recente romanzo di Camilleri, è stato oggetto di una campagna di lancio giornalistica, che ne ha preceduto la pubblicazione. Più che una vicenda extra-testuale, tale campagna è una circostanza para-testuale dagli importanti caratteri rivelatori. Essa si è concentrata sulla vicenda compositiva molto più che su qualsiasi altro carattere del romanzo, come per esempio la trama. Essa ha riferito soprattutto d'un travaglio, esteso lungo un periodo ritenuto lungo. Sette anni: dal 1994, momento del primo concepimento della storia, provocato da un evento occasionale, al 2001, anno di pubblicazione. Un settennio contrapposto all'apparente rapidissimo farsi di tutta la precedente produzione di Camilleri.

⁵ La citazione è tratta da un'intervista giornalistica (come per altro rivela la disarmante sciattezza terminologica: "linguaggio", "slang") ed è riferita da Simona Demontis, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano 2001, p. 18.

I processi creativi sono intrinsecamente linguistici. Essi hanno perciò fasi che vanno al di là dell'esplicita consapevolezza. Nella "rapida concezione" narrativa di Camilleri⁶ è presente un saper fare linguistico maturato a lungo e implicitamente. Questo saper fare sostanzia l'autenticità dell'espressione del tragediatore. Tale espressione è la trasfigurazione letteraria (quindi intrinsecamente artefatta) d'una competenza linguistica nativa. La scrittura del *Corso delle cose*, del *Birraio di Preston*, della *Concessione del telefono* avrà pure potuto prender pochi mesi a Camilleri come persona. Ma della persona poco ci importa. La lenta maturazione del tragediatore è qui rilevante. Essa ha occupato ben di più dei sette anni di riflessione esplicita e consapevole attribuiti al *Re di Girgenti*.

La scrittura letteraria può certo configurarsi come problema linguistico-compositivo consapevole. Se lo fa, però, di norma gli esiti sono felici solo a condizione di una profonda interiorizzazione testuale. Questa circostanza si riverbera dal testo sull'autore, come funzione del testo. Essa si presenta superficialmente allora com'effetto di cultura e di studio. La letteratura italiana possiede in tal senso l'esempio paradigmatico della relazione linguistico-compositiva tra *I Promessi Sposi* e Alessandro Manzoni. Profonda cultura e studio senza soste sono ambedue tratti difficilmente reperibili nella relazione che l'autore Camilleri intrattiene con la sua opera, una relazione mediata dalla funzione tragediatore. Che profonda cultura e studio senza soste siano tratti caratterizzanti della persona Camilleri, ancora una volta, è irrilevante. Per via del tragediatore, l'autore Camilleri affida definitivamente la sua penna e la sua fortuna espressiva ad una vena naturale (esercitata quanto si vuole) e non certo a giornate in biblioteca, a travagli di studi matti e disperati, a notti senza sonno meditando varianti.

La campagna di stampa che ha preceduto la pubblicazione del *Re di Girgenti* ha riguardato così a pieno titolo il tragediatore. Questo si è trasfigurato nella figura pubblica dello scrittore, dalla figura privata di nonno affabulatore che aveva sempre impersonato. Da scrittore, il tragediatore si è posto così consapevolmente non tanto il problema privato di esprimersi, quanto quello pubblico di rappresentarsi. Non è lecito sapere se in questo lavoro al tragediatore sia capitato d'incrociare le parole che Carlo Cattaneo aveva scritto centocinquanta anni prima, a commento di *Fede e bellezza* di Nicolò Tommaseo. Pare di no. Certo, esse l'avrebbero aiutato:

Un'istoria d'amore, una *monografia* di passioni, è lavoro facile e quasi triviale in Francia, in Germania e sopra tutto in Inghilterra dove grandi scrittori ne apersero per tempo il cammino, e dietro l'orme loro un'intera tribù vive descrivendo passioni, come altri vivrebbe copiando musica o correggendo stampe. E il mondo leggente colà *consuma* ogni anno una messe novella di romanzi, non altrimenti che i pacchi di guanti e le casse da tè. E la vasta ed assidua manifattura ha talmente addestrato le menti e domato la lingua, che la minima maestrina in pensione scriverebbe un tollerabil paio di volumi, mescolando non senza garbo quegli otto o dieci caratteri di convenzione e quelle venti o trenta combinazioni di fatti con cui si può comporre un numero qualunque di romanzi, a un dipresso come con un mazzo di carte, o con una scatola di scacchi si può fare un numero qualunque di partite... Ma in Italia, nella terra della bella lingua, tra il dizionario della Crusca e quello dei Sinonimi, una pagina di romanzo è lavoro di più astrusa ragione che non un atto di tragedia od un canto d'epopea. E nei nostri paesi corrono formidabili racconti di decine d'anni omericamente spese a fare un romanzo, od anche solo a premeditarne lo stile, anzi a crearlo; poiché ogni scrittore nostro è troppo

⁶ Così B. Porcelli, "Due capitoli per Andrea Camilleri", *Italianistica* 28, 2, maggio-agosto 1999.

grande da scrivere come gli altri (C. Cattaneo, *Scritti filosofici e letterari vari*, Sansoni, Firenze 1957, pp. 396-7; i corsivi sono dell'autore).

Quali novità ha introdotto allora questa consapevole riflessione nell'espressione del tragediatore? E queste novità caratterizzano la cifra linguistica del *Re di Girgenti* fino a renderla differente da quella già discussa del resto dell'opera di Camilleri?

Ad una prima impressione, il tragediatore pare avere accentuato la dialettalità della sua espressione. Forme siciliane non compaiono, come altrove, con densità variabile, ma in ogni caso esornativa. Esse marcano regolarmente ogni frase. Così suona per esempio l'incipit del romanzo:

Ora comu ora, i Zosimo se la passavano bona. Ma sidici anni avanti, quannu erano di frisco maritati, Gisuè e Filònia la fame nìvura avevano patito, quella che ti fa agliuttiri macari il fumo di la lampa. Erano figli e niputi di giornatanti e giornatanti essi stessi, braccianti agricoli stascionali che caminavano campagne campagne a la cerca di travaglio a sicondo del tempo dei raccolti e quanno lo trovavano, il travaglio, potevano aviri la fortuna di mangiare per qualche simanata, pre sempio una scanata di pane con la calatina, il companaticu ca poteva essere un pezzo di cacio, una sarduzza salata, una caponatina di milanciani. La notte, se si era di stati, dormivano a sireno, a celu stidtrato; se si era di 'nvernu, s'arriparavano in quattro o cinco dintra a un pagliaro e si quadiavano a vicenda con il sciato (*Il Re di Girgenti*, p. 13).

Ma ancora una volta non si tratta banalmente di dialetto e di una sua maggiore o minore presenza. La questione è, come sempre, strettamente funzionale: dialetto in relazione con che cosa e secondo quali modalità espressive? Per la loro salienza, l'inversione di *la fami nìvura avevano patito* e i diminutivi *sarduzza*, *caponatina* sono allora spie rivelatrici. Dialettale quanto si voglia, l'espressione di quest'incipit non è popolare, ma sentimentale (e populista). La cifra stilistica del romanzo è dunque l'elegia: non il comico, il tragico, il picaresco, tanto meno la storia, come invece si è scritto. L'elegia è per sua natura nostalgica⁷. Il riferimento all'oggi transeunte di chi la sperimenta è elemento cruciale e indispensabile della nostalgia. L'espressione del tragediatore, nostalgico perché contemporaneo, evoca il dialetto o una sua patina e, come vedremo, stavolta anche una sua imitazione. Il tragediatore sembra parlar d'altro, ma continua sempre a parlare solo di sé e ne parla sui toni dell'elegia.

Non deve sfuggire per altro il rinvio intertestuale: "Un tempo i «Malavoglia»...". L'incipit di Giovanni Verga dichiarava con quella denominazione definita, scandita in un passato indefinito ("un tempo"), l'implausibile (sopran)nome d'una schiatta universalmente tragica: i Malavoglia, come gli Atridi. Che cosa dichiara nell'elegia l'incipit del *Re di Girgenti*? Esso si declina in un oggi ("ora comu ora"), definibile solo come l'oggi del tragediatore. I Zosimo suona allora come un plausibile (cog)nome da dirimpettai. Antropologicamente, costoro potrebbero avere lasciato la campagna e i suoi stenti per un edificio condominiale cittadino e i suoi agi piccolo-borghesi nel secondo Novecento, com'è avvenuto a molti Italiani.

Accade spesso che un dettaglio all'apparenza modesto (e insignificante per chi non l'intende) dica molto più di tante esplicite dichiarazioni. Questo dettaglio è la parola *pianirottulo*. Essa ricorre a p. 396 ("Zosimo s'attrovò davanti a un pianirottulo di quattordici passi") e più volte a p. 432 ("c'era una specie di pianirottulo longo passi sette e da questo pianirottulo principiava una scala di quarantadù graduna..."). *Pianirottulo* è una tipica forma

⁷ Cfr. Francesco Erspamer, "I colori della nostalgia", *La Rivista dei Libri*, anno XII, numero 2, febbraio 2002.

simildialettale, che si può prendere quale esponente di tutte le altre che costellano il romanzo. Si è visto poco sopra come la medesima parola, nella sua semplice forma italiana, si presentava nel *Birraio di Preston*: “Puglisi andò sul pianerottolo, chiamò il suo omo di guardia”. L’uso di forme simildialettali da parte del tragediatore è l’innovazione principale dell’espressione del *Re di Girgenti*. Le forme simildialettali sono inautentiche e accade talvolta che siano anche linguisticamente implausibili. Esse non originano dalla competenza nativa, dall’italiano regionale del tragediatore, ma dalla sua consapevole e idiosincratice invenzione. Esse non possono per altro essere equiparate a quelle che ricorrono nell’espressione dell’allotropo privato del tragediatore, orientata come questa è dall’italiano regionale. La ragione è semplice. L’italiano regionale non è (pseudo)regionalizzazione dell’espressione italiana. Esso è italianizzazione dell’espressione regionale. Come varietà dell’italiano, l’italiano regionale sta su un vettore autenticamente centripeto, non falsamente centrifugo. Quel che ne risulta non è uno pseudo-dialetto consapevolmente mendace (*pianirottulo, intervallatu*), ma un italiano autentico, (in)consapevolmente locale (*taliare, cammisa, scatascente, vagnaticcio*).

Eclissatosi l’allotropo privato, con la sua paradossale autenticità, dove va allora il tragediatore ad abbeverare la sua espressione? La sua voce nel *Re di Girgenti* pullula di cliché dell’espressione italiana d’oggi. Essi sono resi enfatici dal presentarsi, come si diceva, in una forma simildialettale: estemporanea rappresentazione di lingua letteraria. Eccone solo un campione, ma significativo:

Ma Gisuè non solo era stazzuto, *possidiva macari riflessi pronti* (p. 55). L’anno avanti, a causa di carestia, la genti, *spinta dalla fami*, aveva attaccato quattro palazzi di deputati (p. 57). E fu accusò che *poté dirgli d’avvirtiri la truppa* che Gisuè era stato pigliato dagli òmini del duca (p. 61). “Qualchi cosa la potemu fari” *asserì pinsoso u zù Casio* (p. 64). Fu Filònia a *fari la dimanna più sensata* (p. 66). Le parole del duca *cadirono in un silenzio funnuto* (p. 67). Don Aneto, mentre schiaffiava Gisuè, *ne circò lo sguardo* (p. 68). Ma a Zosimo ci faceva gusto soprattutto *un joco che praticava con suo frati* (p. 143). La dimanna di Zosimo *era certo dittata dalla curiosità* (p. 161). Pigliò a fare firriari la fionda sopra la testa, *acquistando sempri più vilocità* (p. 181). Lo steri, in fatto d’armi, *s’arrivelò una vera minera*, tanto che Lucrezio *dovitte curriri alla sò casa* per pigliari il carretto e caricarlo di fucili (p. 184). *Era stato agguantato dalla smania edilizia* (p. 185). *La situazioni s’era fatta difficili* (p. 185). L’eco della campaniata non s’era ancora perso che *una massa di almeno quattrocento montelusani s’arriversò*, venendo da diversi quartieri, davanti al palazzo dell’Archivio pubblico (p. 186). *Stanare i giurati però non era stata imprisa facile* (p. 190). *Munito di una torcia addrumata*, il familiare Benito Cereno desi foco alla pira (p. 279). *Ma il paragoni non reggeva* (p. 295). D’accordo col figlio Juan, *che in quanto a sdisonistà era capaci di dari punti a chi l’aveva fatto nasciri*, era arrinisciuto ad accaparrarsi, con il verso o con lo sverso, tutto l’oglio (p. 297). Zosimo disse alla moglie che *doveva farsi vivu a Montelusa per una facenna della quale era stata addimandata la piniòne sò* (p. 304). Un banco indovi si vinniva carni e che *era atturniato da tanti pirsona che arridivano* (p. 338) *Era calato quel silenzio che sempri c’è in una chiurma d’amici quanno s’avvicina il mumentu dei saluti* (p. 339-40). E infatti, un jorno, *ebbe una bella alzata d’ingegnu* (p. 345). *Montaperto fici un gestu vago* (p. 358).

Parsi aviri di colpo perso ogni interessi a quello che diciva (p. 358).
“Mi dispiaci, ma devu turnari a Montelusa. *Quanno mi sarò arritirato*,
mi vogliu fare una casuzza comu la vostra”. S’avviò lentu... (p. 368).
Il travagliu di ogni omu però *duviva essiri intervallatu* pirchì, alle ore
nicissarie al mangiari, ci dovivano macari essiri quelle dedicate allo
studio, all’arti e alla scienza (p. 374) *Qualichi cosa non stava*
andando per il verso giustu... Ma davanti alle truppi spagnoli la cosa
cangiava (p. 377). Il portoni si schiantò *polverizzannusi* (p. 381).
Avrebbe fatto qualche bella alzata d’ingegnu (p. 383). Ma vi dico
l’istisso: *ci staiu arrigalannu un sognu* (p. 399). Alla fini *arrivarono a*
un compromisso (p. 402). A malappena *arriniscì a otteniri silenzio* (p.
407). Pirchì il baroni *stazzava supra il quintali* (p. 411). Si tratta di
tenerli d’occhiu, d’impidiri che fannu colpi di cuda (p. 419).

Se ricorressero nella loro forma standard, questi luoghi comuni sarebbero impercettibili, nel dettato piano d’una scrittura non letteraria. Chi non li ha letti in un articolo giornalistico, in una lettera elettronica o sentiti in un dibattito televisivo? Ma la forma simildialettale li pone in rilievo e li rende elementi caratterizzanti della nuova espressione del tragediatore. Questa è adesso una consapevole prosa d’arte, una prosa meditata. Pronunciandoli, il tragediatore è uscito dal dominio del privato, si è allontanato dal tinello di casa e dalle poltrone del circolo d’anziani notabili, dove *impidiri che fannu colpi di cuda* suonerebbe ben più che implausibile. Nessuno d’altra parte scrive *impidiri che fannu colpi di cuda* senza averci riflettuto sopra. Ecco allora come le forme simildialettali, per via del loro carattere di marcatezza, divengono specole aperte sulla fonte profonda della lingua del romanzo. Tale fonte è un’espressione italiana contemporanea, certo vicina a quella che il tragediatore aveva raccontato di avere sentito come estranea nei lontani esordi nascosti di narratore di Andrea Camilleri.

È difficile immaginare che nella casa del tragediatore o nel circolo paesano di cui è socio il parlato quotidiano contasse un dì o conti oggi in forma simildialettale i cliché della chiacchiera a sfondo psicologico (*parsi aviri di colpo perso ogni interessi a quello che diciva*), del discorso sindacale, burocratico, giornalistico (*duviva essiri intervallatu, arrivarono a un compromisso, d’impidiri che fannu colpi di cuda, stanare i giurati però non era stata imprisa facile*), complessivamente del rumore linguistico di fondo dell’Italia contemporanea: *qualichi cosa non stava andando per il verso giustu, doveva farsi vivu a Montelusa, non era stata imprisa facile, la situazioni s’era fatta difficili, ma il paragoni non reggeva, era certo dittata dalla curiosità, un joco che praticava con suo frati, possidiva macari riflessi pronti, asserì pinsoso*. Meno improbabile è che queste forme risuonino nel tinello di quella casa o tra le pareti di quel circolo proprio nella loro forma standard, cascandovi dalla lettura d’un articolo di giornale o dall’altoparlante del televisore e poi rimbalzandovi mille e mille volte.

Alla base di tutte si riconosce la comunicazione pubblica quotidiana dei nostri giorni. Lo rivelano reperti preziosissimi: l’esemplarmente contemporaneo *in quanto a sdisonistà era capaci di dari punti a chi l’aveva fatto nasciri* e l’apertamente calcistico *ci staiu arrigalannu un sognu*. In bocca a Zosimo, quest’ultimo suona come la dichiarazione di un *mister* nel dopo-partita (echeggiata nella prosa immaginifica degli striscioni da stadio delle tifoserie: *Forza Italia, regalaci un sognu*) o, se si vuole, di un leader politico che comunica col suo elettorato in termini sportivi comparabili (oggi non ne mancano esempi).

Le forme simildialettali sono specole importanti, ma la questione della fonte ispirativa dell’espressione dell’allotropo pubblico del tragediatore non si esaurisce con esse. La scena cruciale della narrazione ne dà aperte testimonianze.

Cominciamo dal piccolo inghippo sintattico che vi ricorre. Ecco i fatti. A p. 421, Zosimo sta per essere arrestato da Montaperto (che ricorda Montalbano, e non solo per via onomastica) e dalle sue guardie:

Allora Tanu [l'amico-guardia del corpo di Zosimo] dette un ammuttuni viulentu al Capitano [Montaperto] che traballiò, raprì la vucca, fici un gridu spavintusu, d'armàlu, e s'infilò il ferru nella panza. Mentri cadiva, le tri guardie lo pigliaro a sciabolate”.

Con quest'ordine, come non attribuire al medesimo soggetto (cioè al Capitano Montaperto) la sequenza “che traballiò, raprì la vucca, fici un gridu spavintusu... e s'infilò il ferru nella panza”? Autentico colpo di scena, pensa il lettore un po' stupido (come chi scrive): suicidio del Capitano! Ma perché le sue guardie lo colpiscono? E, se s'è appena ucciso, come fa Montaperto a dire a Zosimo nella riga successiva: “«Vi dichiaro in arresto, Maestà»”?

Lo si ammette: è la lettura d'uno stupido luminoso (per dirla con Musil), di chi si affida alla sintassi di quel che legge e a nient'altro, per capire un po' (se ci riesce). Quando rileggendo, da stupido luminoso si fa stupido intelligente (per continuare con lo scrittore austriaco), il lettore intende che il narratore gli ha teso una trappola. Ma si tratta di una trappola o di una sciatteria compositiva? Malgrado l'ordine, “che traballiò” va attribuito al Capitano, tutto il resto a Tano: in modo non errato ma certo sintatticamente implausibile. Una scrittura adatta più alla scorciata sceneggiatura d'un telefilm che ad una pagina di romanzo. Una scrittura che mira in altre parole meno a un lettore che a uno spettatore (la cui informazione è integrata da quel che vede).

E si venga a quel che segue. Rivolto a Zosimo, Montaperto dice allora: “«Vi dichiaro in arresto, Maestà»”. Non è qui questione della plausibilità storica di quell'espressione, come di cento altre. *Il Re di Girgenti* non è un romanzo storico. Anzi, è tutto fuorché un romanzo storico. Parlare della forma espressiva che vi ricorre e giudicarla in riferimento al parametro di una verisimiglianza anche di livello elementare sarebbe assurdo e irrispettoso della natura dell'opera. Qui ovviamente ci si guarda bene dal farlo.

Come tutta l'espressione del romanzo, “«Vi dichiaro in arresto, Maestà»” non echeggia allora il Seicento siciliano. Non risuona nel passato o nel trapassato dell'enunciato, ma nell'oggi dell'enunciazione: esso è ancora una volta un semplice lacerto della voce del tragediatore, una voce immersa nell'oggi o, nostalgicamente, nel più prossimo ieri della sua esperienza di vita. Nelle narrazioni del tragediatore, ogni parola è del tragediatore: appartiene al suo tempo, alla sua classe sociale, alla sua cultura e basta.

“«Vi dichiaro in arresto, Maestà»” è così un rinvio intertestuale a Carosello, la quotidiana trasmissione pubblicitaria serale della televisione italiana (al tempo, solo pubblica, come si dice ancora oggi con grazioso eufemismo): quel Carosello che ha ancora un posto d'onore nella memoria collettiva e nell'immaginario piccolo-borghese. La televisione e Carosello: fenomeni culturali che segnano il passaggio della nazione dagli stenti e dalla povertà delle campagne ai piccoli agi degli edifici condominiali, in cui le relazioni umane sono scandite per *pianerottuli*. Dietro le porte chiuse degli appartamenti, si cominciava a vagheggiare, col buon tempo andato, l'immaginaria elegia del bene perfetto che avrebbe potuto derivarne e che invece non ne derivò: l'elegia di Zosimo.

La serie che, ora sappiamo, getta luce complessiva sull'espressione letteraria del *Re di Girgenti* pubblicizzava una brillantina. Un commissario con cappello vi concludeva regolarmente la sua indagine di due minuti pronunciando la formula di rito: “La dichiaro in arresto”. Lodato per la sua infallibilità, aggiungeva poi d'aver anche lui commesso un errore, provato dalla calvizie finalmente esibita. Erano gli anni di caserecci poliziotti televisivi in *trench-coat* dai nomi buffamente anglosassoni, gli anni della matura gioventù di colui che,

attivo e impegnato proprio in quell'ambiente, sarà un giorno il tragediatore, nel suo allotropo pubblico come in quello privato⁸.

⁸ Ho appena finito di scrivere questo contributo, quando leggo l'intervista che Andrea Camilleri ha dato allo *Specchio* (il magazine della *Stampa*) del 25 maggio 2002. L'intervista è dedicata al *Maigret* televisivo degli anni Sessanta (di cui lo scrittore ricorda di esser stato tra gli artefici, cosa per altro già ben nota). Ma in uno dei sommari vi si legge, tra virgolette: "Ho curato molte serie gialle, in tv. *Maigret*, ma pure *Il tenente Sheridan* e *Le avventure di Laura Storm*, con Laretta Masiero". Che tragediatore di specchiata onestà!